

Paolo Puppa

Possiamo partire, quale autentica *Urszene*, da un palcoscenico politico, simbolicamente connotato, dove il Duce arringa la folla di Piazza Venezia. È questo il contenuto ansioso di *Eros e Priapo*, dove si condensano e si spostano sensi di colpa rispetto ai personali silenzi collusi col fascismo e alle iniziali condivisioni, nonché si sprigionano energie euforiche per l'imminente fine del regime¹. Innanzitutto è la voce urlata a ferire il testimone che nel controverso pamphlet rievoca «il Vigile dei destini principe ragghiare da issù balconi ventitré anni»². Tanto più che «porgeva egli alla moltitudine l'ordito della sua incontinenza buccale, ed ella vi metteva spola di clamori, e di folli gridi, secondo ritmi concitati e turpissimi, Kù-cè, Kù-cè, Kù-cè»³. Rumore orgasmatico, dunque, che citando Machiavelli femminilizza il pubblico al centro del rito, anzi si spinge a coglierne la simulazione teatrale tipica della creatura «nottivaga», la quale con simili ululati paludenti finge «amoroso delirio» solo per

«accelerare i tempi»: e a sbrigare il cliente: torcendosi in né sua furori e sudori di entusiasmo, mammillona singultativa per denaro. [...] Indi il mimo d'una scenica evulvescenza, onde la losca razzumaglia si dava [...] spengere quella foja in contenuta. Il bombetta soltanto aveva nerbo, nella convenzione del mimo, da colmare (a misura di chella frenesia finta) la tromba vaginale delle anime. [...]. Dalle bocche, una bava incontenta⁴.

1. Cfr. le utili informazioni in R.S. Dombroski, *Appendice. Gadda e il fascismo*, in *Gadda e il barocco*, Bollati Boringhieri, Torino 2002, pp. 124-140. In generale, su questa forte simbologia nel detto ventennio, il mio *La scena del balcone: teatro e fascismo*, in *Semantiche dell'Impero*, a cura di A. Ferrari et al., Scripta Web, Napoli 2009, pp. 379-393.

2. C.E. Gadda, *Eros e Priapo* (da ora *EP*), in *Saggi, giornali, favole e altri scritti*, II, Garzanti, Milano 1992, p. 222. Scritto nell'estate del '44, il libello, in un primo momento concepito come *Il libro delle furie*, dopo una sofferta revisione e continui differimenti esce nel '67 presso l'editore Garzanti. Cfr. le Note al testo di G. Pinotti, ivi, pp. 993-1006.

3. *EP*, p. 224.

4. Ivi, pp. 224-225. E più avanti precisa che «la donna il τὸ γὰρ ὄργιστος furioso la conobbe e la annasò»

In un altro passaggio del pamphlet puntualizza che «la voce è richiamo sessuale potente [...] e gravita, per così dire, sull'ovaio delle genti [...]». Talché l'Io-Fallo non può ignorare la voce⁵. Circolano dappertutto immagini fallliche, declinate pure in forme metonimiche come il coltello e il manganello, riprese altrove⁶ con caparbia e scrupolosa fedeltà. Non mancano puntuali citazioni da Machiavelli, ma Gadda avrebbe potuto agevolmente rifarsi al freudiano *Massenpsychologie und Ich-Analyse* del 1921, dove appunto l'io collettivo si dissolve e si moltiplica grazie al carisma del Capo che esige investimento oggettuale e identificazione⁷, e prima ancora a Gustave Le Bon. Di quest'ultimo la *Psychologie des Foules*, nel 1895, rappresenta il manifesto più clamoroso, con la massa metropolitana tradotta nell'inibizione collettiva delle capacità intellettive, nell'aumento contagioso dell'affettività, nella ripugnanza per il nuovo, nell'intolleranza per ogni ostacolo frapposto alla realizzazione dell'impulso, nell'esigenza di identificazioni in immagini eroiche, nella refrattarietà al ragionamento e infine nell'istinto gregario.

In ogni caso, indubitabile appare una singolare e ripetuta contiguità tra recita da parte di entrambi i partner, Duce e popolo in piazza trasformato in una femmina collettiva, ed effettiva copulazione tra di loro, così da trasformare il ruolo dell'accusatore in un *voyeur* turbato, incerto tra indignazione giudicante e coinvolgimento neurotico, per certi aspetti regredito all'infante che spia la camera parentale, fissato nell'*Uomo dei lupi* freudiano del 1918⁸. E la lingua, qui più che mai spastica, segue i movimenti convulsi per cui «sggrondava giù chel gran verbo di balcone»⁹. Certo, il *logos* di chi sublima, grazie al lavoro, ogni tanto ha la sua parte e

(ivi, p. 251), salvo poi utilizzare metafore equine per rappresentare il frenetico congiungimento: «e quel caracollare e saliscendere le reni, il busto, il collo, nell'alternazione cinematografica comportata dal trotto sono il simbolo ossia la imago d'un altro cavallare e progredire, in un'altra disideratissima alternazione» (ivi, p. 254).

5. Ivi, pp. 356-357.

6. Si pensi, tanto per fare un esempio, al terzo dei *Miti del somaro*, concepiti parallelamente al libello, ovvero nel '44-45: «Il mito del coltello, dopo il mito energetico del randello e dell'olio. Il coltello gerarchico dalla impugnatura nichelata, argentata. Per scannare cui?» (C.E. Gadda, *Scritti vari e postumi*, Garzanti, Milano 2009, p. 920; cfr. le Note di G. Pinotti, ivi, pp. 1374-1375). Naturalmente l'ideologizzazione dell'immagine stessa introduce il costante lamento sull'impreparazione materiale allo scontro mondiale, coltello reso impotente dalle armi del nemico, motivo presente in tutta la scrittura sulla guerra da parte di Gadda.

7. La pur controversa domestichezza gaddiana con la prospettiva freudiana si evince agevolmente nell'attacco ulteriore sferrato al fascismo per il fatto di aver rimosso tale punto di vista: cfr. *Psicanalisi e letteratura*, scritto del '49, poi infilato in *I viaggi la morte*, del '58 (cfr. C.E. Gadda, *Saggi, giornali, favole*, 1, Garzanti, Milano 1991, pp. 455-473).

8. Al punto che l'io narrante, nei panni di Ali, rievoca un oscuro episodio vissuto ai bagni pubblici in compagnia di «persone tutte da bene». All'improvviso, però, uno di costoro si getta in acqua lanciando le mutande in mano agli esterrefatti astanti. E la reazione è fobica: «orrorose enormità si palesarono ai poverini» (EP, pp. 363-364). Spesso il turbamento, provocato dalla *falloforia* del corpo-voce del Duce, richiede cautelari e provvidenziali raffreddamenti attraverso torsioni satiriche e scherzevoli (cfr. Dombroski, *Gadda e il barocco*, cit., p. 109).

9. EP, p. 242. E in un'altra sequenza, il furore atrabiliare usa termini come «sagra de le femmine in ebollizione», «scenica lubido» e «stupro ululante che ne consegue» (ivi, p. 282).

non manca di accusare le contraddizioni clamorose del Pirgopolinice che bercia «da i' balcone 'la santità della famiglia' per poi sparapanzarsi adultero ai tardi indugi di un sonnolento tramonto»¹⁰. Così da un lato insorge, con un'eco sinistra che imita le amplificazioni di piazza, contro la politica demografica del regime che pretende «figli, figli, figli, tanti figli, infiniti figli, da mandarli a morire nella guerra, contro i 'delitti delitti delitti della Inghilterra Inghilterra Inghilterra Inghilterra'», dall'altro lancia ambiguamente un'occhiata furtiva e un po' lasciva «alle cosce, ai calzoncini corti, a' bei deretani mantegneschi degli òmini e de' cavalli»¹¹. Entra in gioco qui la connessione tra memoria pittorica e pulsioni omofile, dove dilagano i giovinetti, e lo vedremo tra breve a proposito delle frequentazioni caravaggesche del Cavaliere Angeloni nel *Pasticciaccio*. Se il «poppolo» è femmina, il Duce in compenso è diagnosticato quale soggetto narcissico, o autoerotico, coinvolgendo i suoi gregari e seguaci, tutti «giovannissimi, giovini, e giovinastri, talora addirittura puberi; in qualche caso bambocci regrediti [...] e direi esplosi in esibizioni pubero-fanfaronesche»¹².

Il fatto è che il soggetto narrante rivela qui come dappertutto assoluto disprezzo verso lo statuto narcissico¹³, in quanto incarnato esemplarmente nella figura del Kùcè. Il che determina una totale sfiducia nei riguardi dell'io, su cui lancia appena può i più pesanti e sarcastici strali. A smantellare una simile chimera lo sorregge d'altra parte l'intera cultura novecentesca, in tutte le sue articolazioni¹⁴. L'identità indivi-

10. Ivi, p. 248. Nel *Pasticciaccio* non esita a illustrare il corteo delle donne italiane pronte a consegnarsi alla foia della voce portatrice di fallo: «già principiavano invaghirsene, appena untate da cresima, tutte le Marie Barbise d'Italia, già principiavano invulvarselo, appena discese d'altare, tutte le Magde, le Milene, le Filomene d'Italia: in vel bianco, redimite di zagara, fotografate dal fotografo all'uscire del narcece, sognando fasti e roteanti prodezze del manganello educatore» (cfr. C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in *Romanzi e racconti*, II, Garzanti, Milano 1989, p. 56).

11. EP, p. 248. Ma altrove l'odio per la procreazione coatta, richiesta dal fascismo, si spinge ad accenti empatici, con rimandi autobiografici, nei riguardi di questi figli mandati al massacro «senza calze, senza panni, senz'arme perché lo spirito vince la materia [...] tu allora da quella ineluttabile materia del monte ne cavi lo spirito de la nefrite: della pleurite: della polmonite: dell'artrite: e del congelamento» (ivi, p. 271). In questo caso si tratta di un riavvicinamento che impedisce pulsioni desiderative.

12. Ivi, p. 320. Del resto, il suo doppio e alter ego Ali Oco De Madrigal confessa all'io narrante di subire «il fascino della signorilità, della vecchia macerazione culturale della Spagna, della pittura del Caravaggio» (ivi, p. 335). Questa figura viene inserita nell'edizione garzantiana a smussare rischi di eccessivi sconfinamenti nel privato, dove vengono espunti passaggi eloquenti come «No, no, no, non c'intendiamo, ottimi educatori e buoni padri di famiglia! Buoni scrittori eterosessuali, non c'intendiamo», e ancora «maiali moralisti, eterosessuali assoluti cioè cretini assoluti» (ivi, pp. 1010-1011).

13. Come precisa Teofilo ne *L'egoista* del '54: «il narcisista finisce per vedere unicamente se stesso. Dimentica l'obiettivo reale dell'amore per cadere innamorato dello specchio» (Gadda, *I viaggi la morte*, cit., pp. 661-662). E già in *Eros e Priapo* ha avuto modo di sentenziare che «il folle narcisico (o la folle) è incapace di analisi psicologica, non arriva mai a conoscere gli altri: né i suoi, né i nemici, né gli alleati» (EP, p. 343).

14. «Le teorie fisiche, cioè fisico-matematiche, biofisiche, psicologiche, psichiatriche recenti, hanno profluito contro l'idolo io, questo palo: torbida e straripante conluvie sono pressoché pervenute a sommergere, col divino permesso, la coglionissima capa» (cfr. *Come lavoro*, del '50, in *I viaggi la morte*, cit., p. 428).

duale è di fatto priva di qualsiasi consistenza ontologica, ridotta a mera finzione, oggetto frammentato e disperso nella babele caotica del mondo¹⁵. Ma senza un forte statuto dell'io, derivano la frantumazione e la moltiplicazione di voci e di registri¹⁶, la babele macaronica dei dialetti e delle lingue¹⁷, l'inesausta serie di liste descrittive, gli «inventari di discorsi vani», «l'illimitato caleidoscopio di significati»¹⁸. Nascono insomma le scene del *Pasticciaccio*, contestualmente coevo di *Eros e Priapo*, di cui costituisce il rovescio della medaglia, nel quotidiano assediato dalla cronaca nera, non più censurata dalle veline sulla stampa. E nel romanzo campeggia la canonica definizione di caos, rilanciata da una serie rapsodica di sinonimi come «nodo o groviglio, o garbuglio, o gnommero, che alla romana vuol dire gomitolo»¹⁹. Il tutto produce claustrofobico disagio non solo per il povero Ingravallo, decretandone pertanto lo scacco nell'inchiesta poliziesca o almeno allontanandone la soluzione, ma anche per l'autore stesso, ad ascoltarlo nelle sue giovanili allergie²⁰.

Ora, infilato obliquamente nel *Pasticciaccio*, si intravede un personaggio che per tratti somatici, insicurezza comportamentale, relazioni col mondo e con se stesso

15. Cfr. Dombroski, *Gadda e il barocco*, cit., p. 139. E ne *La cognizione del dolore*, dopo la parziale uscita nella rivista «Letteratura» tra il '38 e il '41, alla fine stampata nel '63, lo scrittore arriva a paragonare tale illusione a tumescenze fisiologiche e animalesche: «io, tu... in una turchia e rattappita persona... Quando l'essere si parzializza, in un sacco, in una lercia trippa [...] È allora, proprio, in quel preciso momento, che spunta fuori quello sparagone d'un io... pimpante... eretto... impennacchiato di attributi di ogni maniera... paonazzo e pennuto, e teso, e turgido... come un tacchino» (*Romanzi e racconti*, I, Garzanti, Milano 1988, pp. 637-638). Ed è l'ossessiva convinzione della molteplicità dei significati del reale a funzionare come costante filosofica dalla *Meditazione milanese* al *Pasticciaccio*. E ovviamente è il nulla, un nero nichilismo a tralucere dietro un simile intrico (cfr. A. Andreini, *La fortuna del «Pasticciaccio»*, in A. Andreini, R. Tessari, *La letteratura in scena. Gadda e il teatro*, Bulzoni, Roma 2001, p. 277).

16. Lui stesso, nell'*Intervista al microfono* del '50, confessa che «il forte senso della mia personalità [...] mi traeva a riuscire un lirico, piuttosto, o un satirico» (*I viaggi la morte*, cit., p. 503). In questa bachtiniana, camaleontica polifonia di scritture, in cui spesso la rappresentazione maccheronica viene accompagnata o preceduta da esplosioni elegiache, risiede la curvatura barocca della pagina gaddiana. Non mancano forti motivazioni di tale scelta espressiva, contro la retorica dei buoni sentimenti, contro le avversità del destino, e soprattutto per la coincidenza tra Soggetto che guarda e oggetto visto nel reale, ovvero per la presenza del barocco stesso in natura e nella storia (cfr. Dombroski, *Gadda e il barocco*, cit., p. 11).

17. Tanto più che per una moderna messinscena della *Celestina* consiglia parlate correnti, ad esempio «della piccola borghesia romana, o fiorentina sciolta, o della borghesia del nord» (C.E. Gadda, *Un radiodramma per modo dire e scritti sullo spettacolo*, a cura di C. Vela, Il Saggiatore, Milano 1982, p. 52).

18. Dombroski, *Gadda e il barocco*, cit., p. 48. Altrove, lo stesso studioso nota come in Gadda «la descrizione si sostituisce anche all'intreccio» (ivi, pp. 16-17), e allo stesso io, per un furore labirintico che tende al *pastiche*, come nel *Pasticciaccio*, che «piuttosto che concentrare il significato lo moltiplica» (ivi, p. 19), mentre a sua volta l'enumerazione tende a «catturare una realtà inessenziale e frammentaria» (ivi, p. 34). La vanificazione del mondo, degli oggetti e delle parvenze svela così una latenza scenica, come «una maschera tragica che penda sulla facciata di un teatro» (ivi, p. 87).

19. *Pasticciaccio*, cit., p. 16.

20. «La seconda ragione della mia indolenza e prostrazione è un'antica, intrinseca qualità del mio spirito, per cui il pasticcio e il disordine mi annientano» (cfr. C.E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, in *Saggi, giornali, favole e altri scritti*, II, cit., p. 570). E la nota è del 21 luglio del '16. Il testo debutta poi editorialmente nel '55.

rappresenta un doppio non tanto celato dell'autore, il commendator Angeloni. «Ghiottone solitario, celibe e malinconico, soggetto a crisi di ipotimia ciclica», costretto a convivere con un'aspra «epoca ove lo scapolo era schedato a spregio, fosse pure Gesù Cristo»²¹: questo il suo lapidario ritratto inciso nel profilo del romanzo. E sulla scelta di non sposarsi e di avere figli, contravvenendo alla politica demografica del Regime, Gadda si mostra del resto perfettamente d'accordo con lui²². Sor Filippo non partecipa di certo alle adunanze del regime, nella misura in cui vive appartato, lontano dalla Piazza vociante. In compenso non ci vengono mostrate le sue scene private. Angeloni rimbalza, come visto, pure nella sceneggiatura *Il palazzo degli ori*, coronato da esplicito scioglimento del mistero poliziesco. Nello script, in particolare, la sua sagoma denota qualcosa di fumettistico, tutta stereotipata nei propri gusti, incalzata da una bulimia mangereccia che lo porta davanti alle vetrine dei salumieri e delle osterie romane a guatare la merce. Per il decoro personale, è costretto a servirsi dei servizi di giovani garzoni fatti salire nel suo solitario appartamento, e congedati con mance, facendo mormorare la portineria e il vicinato. Qui ancora si accenna allo «strano terrore»²³ a proposito della nevrotica negazione da parte di Angeloni di frequentare il giovinetto in fuga, Ascanio, coinvolto nel giro malavitoso. Qui, ulteriormente, circondato «dall'ironia e dal disdegno che perseguono tutti gli outsiders della sua specie», il personaggio viene esplicitamente accusato di essere un «favoreggiatore», e congedato bruscamente nella scena 26, in cui egli cerca di giustificarsi sostenendo di aver voluto «ricondur-

21. Cfr. il profilo, datato nel '57, de *Il pasticciaccio*, inserito ne *I viaggi la morte*, cit., p. 507. Mentre nello script cinematografico così lo introduce in nota: «funzionario nell'amministrazione o ragioniere-professionista, persona colta, celibe, golosissimo» (cfr. *Il palazzo degli ori*, in *Scritti vari e postumi*, cit., p. 942). Il trattamento in questione, che risalirebbe al '47-48 a sentire l'autore stesso, verrà pubblicato solo nel 1983 da Alba Andreini (cfr. le Note di G. Pinotti, ivi, pp. 1403-1413). E nel romanzo la questura in termini antifrastici sembra rimproverarsi i sospetti sull'Angeloni, davanti ad un «sesto grado di indubbia moralità, di fama illibata!» (cfr. *Pasticciaccio*, cit., p. 49).

22. Così, ne *L'egoista*, liquida il desiderio di paternità con una perentoria sequenza: «Il genitore invaghito del figliolo ha nel figliolo il suo *prolungamento nel tempo*, una rinata giovinezza, una risorgente bellezza» (cfr. *L'egoista*, cit., p. 665). E più sotto definisce il matrimonio la semplice autodifesa da parte del cretino «con la qual trovata si inserisce ipso facto nell'elenco dei normali, dei rispettabili, degli aventi-diritto» (ivi, 246). Si veda altresì l'articolo ... *Voilà le président célibataire*, omaggio alla nomina di De Nicola alla Presidenza della Repubblica, nel '46, dove ripropone il modello del celibe che non mette al mondo figli da mandare poi al massacro in guerra (cfr. *I viaggi la morte*, cit., pp. 942-943). Un simile grumo ideologico e pulsionale presenta singolari anticipazioni rispetto ad analoghe affermazioni pasoliniane, come ad esempio nel dramma *Affabulazione*, steso tra il '66 e il '69, e poi in scena nel '77.

23. Cfr. *Il palazzo degli ori*, cit., p. 949. Più sfumata la didascalia narrativa invece nel romanzo, dove il suo viso viene descritto «tra impaurito e malinconico» (cfr. *Pasticciaccio*, cit., p. 40). E poco oltre si insiste su «quel balbettare, quel trascolorare: quegli sguardi così pieni di incertezza, a non credere d'angoscia», non appena le comari gli ricordano che «Mbè, a voi qualche vorta v'è venuto, ma sì un maschietto co li pacchi, co la parannanza bianca» (ivi, pp. 41-42). E poi basta che Ingravallo pronunci parole come «pizzicarolo e guaglione» per veder ritrarsi «come una lumaca in guscio» quella «povera faccia, di poveruomo che desidera che non lo guardino» (ivi, p. 44). E la scrittura del romanzo sembra bloccarsi davanti alla «sua reticenza di testardo malinconico», davanti ancora alla «sua timidezza più o meno giocata e valorizzata, quei repentini rossori del naso goccioloso, quegli occhi imploranti e sfuggenti» (ivi, p. 49).

re sulla buona strada» il ragazzo²⁴. Nel romanzo, a sua volta, Ingravallo ribatte alle sue affannate risposte circa le equivoche frequentazioni di ragazzini, su «quell'andirivieni, di portatori di salumi a domicilio» con impazienti allusioni: «Anche questo ha i calzoni corti! [...] La donna de servizio! Una bella serva, finalmente!»²⁵.

Nel triangolo costituito dunque dal romanzo, dalla stesura per il cinema e dal *Profilo*, si riscontrano richiami all'impiegato ministeriale e piccolo-borghese al centro di tante novelle pirandelliane: basti citare in una dimensione ancor più crepuscolare, ma dall'analoga compressione psichica, il solitario Tullio Buti nel *Lume dell'altra casa* del 1909. Ma c'è un aspetto eccentrico nell'uomo che fa della gola in apparenza il suo piacere, motivo assente nei suoi emuli. Costui infatti non manca di visitare con caparbia ossessione la cappella Contarelli a San Luigi de' Francesi, a rimirarsi le tele del Caravaggio²⁶, specie la *Vocazione di San Matteo*, disorientando ed esasperando i segugi che gli vanno dietro perché lo sospettano di collusione coi ragazzacci implicati nel furto dei gioielli che apre la vicenda del romanzo. Ora, perché queste periodiche visitazioni? Rimorsi, residui di devozione, culto di immagini artistiche? Sappiamo solo che Angeloni fa salire nel suo solitario appartamento giovani garzoni per la dignità borghese, ossia per non farsi vedere per strada colla salumeria sulle spalle²⁷. Dunque, impulsi periodici e coattivi che lo assaltano all'improvviso: «quando che vedeva che c'era convenienza, o ch'era robbia bona. Magari solo qualche pasticceto, tante vorte. Giusto pe' levasse na svojatura»²⁸. Lo scrittore non chiarisce, volutamente. Claudio Meldolesi, in un saggio sul gusto teatrale di Gadda²⁹, accenna ai cartoni sottostanti al *Pasticciaccio*, e li collega alla spagnola *Celestina*, da integrarsi ovviamente colle fonti plautine³⁰. E nel romanzo dilagano soprattutto i «servi birbi»³¹ presenti nella grande tradizione della scena comica, dalla antica alla rinascimentale-barocca (si pensi al *Candelaio* di Giordano Bruno) sino all'immaginario pasoliniano, il tutto inondato dai profumi e dai mia-

24. *Il palazzo degli ori*, cit., p. 977.

25. *Pasticciaccio*, cit., pp. 46-47 e p. 49.

26. Non si dimentichi, del resto, che il protagonista del *Racconto italiano d'ignoto del Novecento*, steso tra il '24 e il '25, carico di motivi autobiografici, Grifonetto, si identificava proprio col manigol-do, intravisto nella *Conversione di Matteo*, quadro altresì scelto nella *Apologia manzoniana*, uscita nel '27, quale correlativo figurativo corrispondente. Sulla ossessione caravaggesca, anche il prezioso intarsio di spunti, rafforzati da una sterminata bibliografia, fornito da F.G. Pedriali, *Altre carceri d'invenzione. Studi gaddiani*, Longo editore, Ravenna 2007, pp. 144 e 205.

27. «Nella mia condizione, signor commissario, che? Potevo annà in giro pe Roma co un prosciutto in collo?» (*Pasticciaccio*, cit., p. 48).

28. Ivi, p. 45.

29. Cfr. C. Meldolesi, *Dalla Mandragola al Pasticciaccio. Il teatro in Gadda*, in *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecaute del teatro italiano*, Bulzoni, Roma 1987, pp. 163-192.

30. Si potrebbe pure aggiungere, tra i tanti spunti, anche il fantasma della pirandelliana Pace nei *Sei personaggi* canonici dietro le fattezze della megera Pàcori, che analogamente all'illustre precedente gestisce una sartoria per ragazze tutt'fare.

31. *Un radiodramma*, cit., p. 50. Frequenti allusioni a costoro, quali vettori che irradiano ambigue stimolazioni entro le pagine narrative e saggistiche di Gadda. Si pensi agli accenni al bullismo presenti nella recensione all'*Agostino* di Moravia, o ai peccatori genetiani «cascatelle un tantino capriccioso in quel deflusso di deformazioni multiple che sogliono chiamare 'la vita'» (cfr. *I viaggi la*

smi della Roma notturna, da Belli a *Rugantino*³². Ma nel *Pasticciaccio* l'autore ha modo di ripresentare in moduli apparentemente più sobri i grovigli emotivi suscitati dalla scena fallica del balcone in *Eros e Priapo*, in quanto furti e delitti efferati sanciscono il ritorno del rimosso, nella contiguità tra gioielli e sesso che scatenano trasgressioni e devianze morali-sociali. Il Duce stavolta si decentra e ringiovanisce nei ragazzi di vita, insomma, nobilitati però dalla loro origine pittorica, in quanto prelevati dai putti sfavillanti dai quadri caravaggeschi³³.

Se il binomio costituito dall'appetito sessuale e dalla fame non consente la decifrazione delle immagini celate, in compenso Angeloni ha un suo doppio ancor più represso, il Gonzalo Pirobutirro, nella *Cognizione del dolore*, sfinito dalle rinunce e tormentato dalla presenza affannata della Madre, che mancava viceversa al Commendatore, privo pertanto di freni e di controlli nel proprio appartamento. E Gonzalo, privato dagli sfoghi culinari concessi al suo emulo, è in grado per le tante astinenze di partorire autentici baccanali. Basti pensare alla crapulesca, trimalcionica scena del restaurant riempito dalle *novae gentes*, dagli arricchiti illetterati. Davanti alla frugale miseria della cena, ai poveri «tre peperoncini verdastri, vizzi, [...] in un piattino slabbrato»³⁴, ecco questo risarcimento bilioso e invidioso. L'hidalgo, modellato sulle figure molieriane, dal Misanthrope all'Avare³⁵, diviene allora un *voyeur* della crapula altrui, mentre la lingua ancora una volta si impenna

morte, cit., p. 613). In questo scritto del '50, *Il faut d'abord être coupable*, spunta all'improvviso quasi una condivisione nei confronti dell'omofilia, allorché citando le quartine rimbaudiane «Le roman de vivre à deux hommes» postilla euforico «Troppo sì, troppo... (bello). Lo dic' anch'io, si dice a Firenze» (ivi, p. 618). Anche Dombroski allude «alla sua omosessualità repressa e al suo travestitismo» (*Gadda e il barocco*, cit., p. 113). Si veda pure lo scritto *Mandragola filtro di giovinezza*, in occasione dell'allestimento romano del testo nel '54, dove sottolinea la «latenza omoerotica della società: nella figura di Ligurio parassita per amore di Callimaco (il denaro ha in Ligurio l'effetto psicodinamico di un 'remedium' postremo, è una copertura ufficiale quasi, di altro e più profondo, se pure inconsapevole affetto): nella stessa parlata di Siro: e nel collaudo della virilità di Callimaco analiticamente operato da Messer Nicia» (*I viaggi la morte*, cit., p. 1093). Il tutto però resta ovviamente sempre sul piano dell'immaginario, in quanto sulla leggenda circolata da sempre intorno a Gadda circa la sua pretesa omosessualità non esistono documenti comprovanti: cfr. G.C. Roscioni, *Il Duca di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda*, Mondadori, Milano 1997, p. 300. Su queste ambiguità cfr. anche *Altre carceri d'invenzione*, cit., pp. 201-202.

32. Lo stesso *Gonnella buffone*, partitura teatrale ricavata da tre novelle di Matteo Bandello e portata in scena da Vito Pandolfi nel '53, non è immune dalla memoria del *servus malus* appunto plautino (cfr. la Nota di D. Isella in *Scritti vari e postumi*, cit., p. 1427).

33. Sempre nel *Palazzo degli ori*, Ingravallo incalzando negli interrogatori la ricca ragazza straniera («scozzese o danese: o americana», ivi, p. 956), amante di Diomede, osserva che «la severa confessione religiosa, la quale ritiene oggetti di idolatria diabolica le tele di Raffaello e del Caravaggio e gli affreschi del Sòdoma, non le inibisce di fare all'amore con un discolo: (probabile modello dei citati autori, se operassero oggi): e di essere, anche a quattrini, 'molto generosa con lui...', contrariamente allo stile presbiteriano» (ivi, p. 973).

34. *La cognizione del dolore*, cit., p. 697. Ma tutto il romanzo risulta febbrilmente percorso da icone mangerecce, come se il discorso frugasse di continuo in metafore culinarie a dar sapore al grammo plot. Vedi ad esempio nell'invettiva all'io, l'immagine improvvisa del «càppero sull'acciuga arrotolata sulla fetta di limone sulla costoletta alla viennese» (ivi, p. 638).

35. Ivi, p. 682.

in un metecismo pluristilistico, sfornando a getto continuo incastri degni di un Arcimboldo, deformazioni mostruose nell'etimo latino, cioè parvenze deformi e grottesche, in cui l'umano, l'animale e il vegetale si accoppiano con lena furibonda. Ma la scena tanto accesa non può che trascinarsi dietro indizi di artefatto, di posticcio come il frac dei camerieri «pieno di padelle»³⁶, oltre all'ansia sociale risorgente tra i commensali, nell'incubo della rivoluzione³⁷. Spiati dall'inedia del protagonista³⁸, costoro esibiscono una fisiologia a fatica mimetizzata dalla recita mondana, per cui vengono in primo piano, ingranditi da uno sguardo acceso di cupidigia, il triviale e il sordido dei corpi, di cui nulla viene trascurato o sottaciuto dalle impietose ipotiposi³⁹. E nondimeno la mangiata pantagruelica dei fortunati banchettanti, al di là dei commenti irriverenti dei servi dietro le quinte⁴⁰, esalta agli occhi del guardone impazzito le «pile di piatti in tragitto», le «bacinelle di maionese», le «cataste di asparagi in cui sbrodolava giù burro sciolto», le «trombe marine di risotti»⁴¹, sino alla sigaretta digestiva⁴².

In generale, si può affermare che verso i giovanetti, desiderati perché capaci di copulare, e comunque connotati in termini di classe, la scrittura gaddiana ostenta sempre cedimenti nervosi, moduli umbratili tramati di attrazione e di dolorosa coscienza riguardo all'inferiorità vitale⁴³. Non mancano in effetti continui attestati di impotenza e di autoderisione di fronte alla irriverente e incontenibile esplosione

36. Ivi, p. 698.

37. «Dimenticati tutti gli scioperi, di colpo; le urla di morte, le barricate, le comuni, le minacce d'impiccagione ai lampioni, la porpora al Père Lachaise; e il caglio nero e aggrumato sul goyesco abbandono dei distesi, dei rifiniti; e le cagnare e i blocchi e le guerre e le stragi, d'ogni qualità e d'ogni terra; per un attimo! Per quell'attimo di delizia. Oh! Spasimo dolce! Procuratoci dal reverente frac: 'Un taglio limone-seltz per il signore, sissignore! Taglio limone-seltz al signore!>» (ivi, pp. 698-699).

38. Sui pasti di Gonzalo, specie quelli a base di pesce, e sulle simbologie connesse, cfr. F.G. Pedriali, *La farmacia degli incurabili. Da Collodi a Calvino*, Longo editore, Ravenna 2006, pp. 66-67.

39. «Gli si sentivano sodali nella eletta situazione delle poppe, nella usucapione d'un molleggio adeguato all'importanza del loro deretano, nella dignità del comando». E poco oltre, in un ebbro ritmo incalzante, si passano in rassegna, quasi al microscopio, le «unghie incarnite, e le verruche, i nèi, i calli, un per uno, le varici, i foruncoli, i baffi solitari» (cfr. *La cognizione del dolore*, cit., pp. 699-700).

40. Il che non impedisce ovviamente che questi *parvenus*, agevolati dai rivolgimenti sociali che penalizzano le vecchie classi cui appartiene l'Ingegnere, creature che «venivano giù come un olio al loro imbandierato varo, varati finalmente nel sciocchezzaio con tutti gli onori e i carismi: carene innevate da stupidità. Più insulsi erano, e più felice e liscio gli andava sottocollo lo scivolo, giù, giù dal crocon-suolo verde del Monte Viejo alla tumefazione galleggianti dell'avenida, bargigli al completo» (ivi, p. 695), vengano puntualmente adottati quali prototipi identificativi dagli ingenui giovanotti rampanti, a loro volta spettatori oltre le vetrine della scena restaurant, ossia «anime ardenti, sognanti, di giovani, per lo più fattorini di studio delle classi giovani e lavoranti-parrucchieri» che «fantasticavano di poter arrivare a tanto: un giorno» (ivi, p. 702).

41. Ivi, p. 700.

42. «aspiravano la prima boccata di quel fumo d'eccezione, di Xanthia, o di Turmac; in una voluttà da sibirati in trentaduesimo, che avrebbe fatto pena a un turco stitico» (ivi, p. 702).

43. Si pensi alla *Favola* 95, presente ne *Il primo libro delle favole* del '52, con la povera Gilda che mentre prega Iddio è travolta da «un giovane bello e fatale», con la morale che «fare un pasticcio di Dio e del giovane bello e fatale è operazione priva di rigore logico» (*Saggi, giornali, favole e altri scritti*, II, cit., p. 91).

dei sensi offerta da costoro, se «il rapporto tra i sessi è necessaria cosa, né può comportare lo stato ascetico, né il monastico, né la indeterminata assenza oceanica: di romito e di stilito non gocciolò prole in Tebaide, ma solo bucce e residui dello intestino e delle reni»⁴⁴. La presenza di costoro, di solito accompagnata da un'avvampante bellezza⁴⁵, viene sempre corrosa ed inficiata, ad esorcizzare sublimazioni estetiche, da abbassamenti fisiologici, anche di natura escrementizia, nel segno di una totale libertà del corpo, come dimostra l'episodio del turacciolo relativo all'infanzia di Gonzalo⁴⁶. Intanto, di solito, questi ragazzi producono rumore! Di conseguenza, qualche protagonista gaddiano manifesta intolleranza verso i «maschietti urlanti»⁴⁷: vedi l'ingegner Baronfo nella *Madonna dei filosofi*, così come l'hidalgo verso i *peones* lerci e zoccolanti. Oppure la scrittura può covare la paura suscitata dalle potenzialità socialmente eversive degli stessi, percepiti allora in chiave di proletariato minaccioso, nel timore ossessivo di muri insufficienti a proteggere la *demeure*, agevoli da scavalcare nelle escursioni notturne degli assassini⁴⁸. Ma più di frequente emergono scorci balenanti per un attimo, a sprigionare la possanza fisica di costoro, come i muscoli del muratore diciassettenne in mutande, venuto giù dal tetto in mezzo al bailamme dell'*Incendio di via Keplero*⁴⁹. Così ancora il fatto-

44. Cfr. *EP*, p. 369. E poco prima insiste contrapponendo al «di molto birbo, sessualmente aggressivo, sveglio al pragma qualunque e però anche al reato, corporalmente lesto e venusto» ai «timidi, bruttini, ai debolucci, agli ineleganti, alle cosiddette mezzecadreghe per non dire mezze-seggiole» (ivi, p. 337).

45. Nel *Palazzo degli ori* viene precisato che «tutti i personaggi giovani, maschi e femmine, devono essere molto avvenenti, a significare la floridezza e la bellezza della popolazione laziale, non ostante la povertà. Questa giovane bellezza è assetata di vita e di... gioielli, detenuti da ricchi» (ivi, p. 952).

46. Si tratta di esseri privi dell'educazione repressiva che incombe sul protagonista, la cui umoralità, insicurezza, goffaggine verrebbero collegate ad una simile pedagogia. Queste creature viceversa vagabondavano nei prati, impegnati a piantare «sotto ai ponti, merde mandorlate, e sulle rovine dei fertilizzanti spagnoli... sgratolate come torrioni secchi, imbibite come babà» (cfr. *La cognizione del dolore*, cit., p. 733).

47. Non si dimentichi che il protagonista della novella che dona il titolo al volume *La Madonna dei filosofi* ha subito una sorta di manganellata, frequente negli anni iniziali del fascismo, motivata dall'epiteto «calabrese» al «robusto diciannovenne» incrociato nella «terremotata via della Scrofa» (cfr. *La Madonna dei filosofi*, in *Romanzi e racconti*, I, cit., p. 82). E questo incidente da marciapiede, non privo di qualche refolo dal capitolo IV dei *Promessi Sposi*, dove si consuma il duello nobiliare tra il futuro Frà Cristoforo e l'arrogante che finirà ucciso, provoca forse alla lunga le sottolineate allergie neurotiche nell'ingegner Baronfo nei riguardi di «grammofoni e mandolini, maschietti urlanti a rincorrersi e serve discinte e padrone poco cognite di storia della filosofia, e automobili di pervenuti e beccai e droghieri e sparanti motociclette e cani e cagnette e lattai» (*Romanzi e racconti*, I, cit., p. 106). In tal senso, il personaggio in fondo anticipa le reazioni fobiche ai boati in piazza del «Kù-cè» da parte di Ali, il portatore di invettive in *Eros e Priapo*.

48. Del resto, nella *Cognizione del dolore*, a uno di costoro, Josè bruscamente licenziato, viene forse delegato il finale e irrisolto gesto matricida, dunque in un ambiguo processo di avvicinamento-attrazione tra padrone e servo.

49. La novella in questione, inserita ne *Le novelle del Ducato in fiamme* del '53, viene ripresentata, per il tipico autoriciaggione dello scrittore, nel '63 nella raccolta *Accoppiamenti giudiziari*. Quanto a questo giovane muratore, si aggiunga il fatto che costui espone «piedoni enormi» (cfr. *Romanzi e racconti*, II, cit., p. 709). Sulla loro trasparente valenza fallica cfr. G. Baldi, *Carlo Emilio Gadda*, Mursia, Milano 1972, p. 87. Altrove, questi stessi adolescenti esibiscono una muscolarità stordente per l'io nar-

rino avventizio che trasporta cioccolatini, Bruno, ombra luminosa che si conquista un suo spazio fosforescente⁵⁰ tra enigmatiche risate, nella cucina della casa nell'*Adalgisa*, raccolta edita nel '44, di bozzetti, o meglio di disegni milanesi intrecciati tra di loro da legami tematici. E qui il giovanotto discetta da par suo sull'incidente subito in via Giuseppe Mayerling con la vecchia e sorda Carolina, uscita dall'antro dell'Innominato manzoniano o da ritratti desolati del Giorgione. O, ulteriormente, gli scatenati ragazzetti di periferia che si mescolano ai soldati in libera uscita a cercare avventure e contatti lascivi nel buio della sala cinematografica, in *Cinema*. Stavolta, l'io narrante regredisce ad adolescente ammirato dalla loro disinvoltura, portato persino ad equivoche iniziative, a base di chiavi fraintese nella loro durezza dalla *pruderie* sospetta di signore sole⁵¹. Per non parlare dell'immane garzone che prima di spuntare, moltiplicato nei teppistelli equivoci e seducenti nel *Pasticciaccio*, a soddisfare tra altre iniziative la gola del Commendatore, s'era già fatto ammirare nei panni del messo celeste nella fantasmagorica *soirée* operistica in *Teatro*, calato dal soffitto, e ben conosciuto dalla voce narrante nella novella⁵². In cambio, le figure femminili da una parte sono demolite con un accanimento misogino di memoria futurista, dall'altra vengono idillizzate, trasformate in icone malinconiche, coi sensi sublimati o virati a inespressi languori, come la Maria Ripamonti nella *Madonna dei filosofi*, o la giovine Elsa, moglie trascurata nell'*Adalgisa*, turbata dall'accompagnamento del nipote quasi coetaneo (e ingegnere per giunta, in un ambiguo gioco di autosimulazione eterosessuale), o la sfortunata Liliana Balducci che ha continuato sia da viva che da morta a turbare le notti di Don Ciccio.

Tutte scene, per adesso, contenute in racconti e romanzi. Immagini fallocentriche come in *Eros e Priapo*, di cui l'io testimone prova ribrezzo, vergogna e da cui è nondimeno attirato stante il surriscaldamento dei registri. E altrove garzoni solerti, infilati dappertutto a tramare delitti, oppure a esibire per scorci rapidi corpi vogliosi e desiderabili. Questo un po' lo schema di partenza. Ma il teatro, in quanto genere ufficiale, che tipologie visive offre in Gadda? Noia, innanzitutto, quale immediata

rante, come nella novella *Cinema* (in *La Madonna dei filosofi*, cit., pp. 61-62), dove si ammira «lo sviluppo dell'avambraccio rispetto al torace e alle spalle ancor esili».

50. Si consideri il malioso riso ammiccante che il giovane, a suo tempo lavorante-macellaio prima di essere assunto come autista dal nobiluomo Caviggioni, getta in faccia alla vecchia, «splendidamente, tra una cucchiara e l'altra», oltre a ironiche lusinghe vietate, evidentemente, nell'esito: «Te gh'èe de rit? Asom mangià la minestra che poeu vo in lett... e ti però te vet in del tò... Son stràkk instasàira, son stràkk me na madonna!» (cfr. *Un «concerto» di centoventi professori*, ne *L'Adalgisa*, in *Romanzi e racconti*, 1, cit., pp. 449-450).

51. Da notare che il racconto, edito nel '28, per poi rifluire nella *Madonna dei filosofi*, era concepito all'inizio in stretta connessione con *Teatro*. Secondo le intenzioni dell'autore, la strategia era quella di «accostarsi ai cartelloni, alle luci, alla folla, un po' cretina e un po' intelligente, che forma la stoffa panica del Cinema. I motivi principali sono festosità, abbandono, povertà, sporcizia, disordine» (cfr. la Nota al testo di R. Rodondi, in *Romanzi e racconti*, 1, cit., p. 787).

52. «Era Carlo, proprio Carlo, il garzone del nostro fornitore di latte, a cui feci jer l'altro una solenne lavata di capo, perché va frescando e incidendo a graffito i muri della scala di servizio, con immagini che turbano la modestia del personale» (cfr. C.E. Gadda, *Teatro*, in *La Madonna dei filosofi*, cit., p. 18).

associazione di idee, in quanto lo scrittore dichiara di stancarsi in platea⁵³. In tale contesto, rientra la critica al sistema dello spettacolo, in un'esplicita strategia meta-teatrale, dove spesso è l'opera lirica l'oggetto di inchieste impietose⁵⁴. Torniamo per un attimo alla novella *Teatro* del '27, e inserita nella *Madonna dei filosofi* del 1931. Forse vi si respira un'aura tolstoiana, dal momento che nel 1897 in *Che cos'è l'arte?* lo scrittore russo presenta un contadino malcapitato⁵⁵, entrato in sala per inciampare su di una messinscena wagneriana. Costui vede senza capire nulla, spiazzato davanti ad astruserie e gorgheggi. Stupore spaventato che si travasa nell'accidioso disagio confessato dall'io narrante gaddiano nella citata novella. Questa volta il punto di vista è quello di un ricco borghese, tendenzialmente refrattario ai rumori, come tanti suoi confratelli⁵⁶, privo però dei connotati evangelicamente innocenti presenti in Tolstoj. Costui subisce, è la parola giusta, l'esecuzione d'una bizzarra antologia di opere rossiniane/verdiane, un coacervo indigesto di vicende legate ai vari Sardanapalo, Agamennone e Pigmalione, tutti convocati a far parte della «più colta società babilonese»⁵⁷. E nel frattempo rumina sull'incongruenza di suoni, parole e gesti emessi da interpreti dalla poco seducente pinguedine, racchiusa nella grande macchina di sorprese e di misteri, iperbole grossolana e pretenziosa, insomma l'*opéra*. Ecco allora il resoconto sbalordito, l'involontaria ma feroce parodia, specie in rapporto alla lingua del libretto: «Raccontò del suo crin e ci fornì elementi circostanziati sulle principali peripezie del suo sen; non trascurò l'anima; illustrò le forme più tipiche del verbo gire»⁵⁸. Nel congedo del racconto, alla fine della fruizione disturbata, la voce del narratore⁵⁹ sembra congiungersi idealmente alle riflessioni di Benjamin sull'ineffabilità della commozione provocata dall'opera lirica, pathos che svapora una volta usciti al freddo della strada, mentre si ritrova il mondo di fuori,

53. «Il teatro mi stanca fisicamente. Lo stare immobile mi stanca. Un mio saggio [...] appunto una irruzione della fatica fisica che uno deve fare per stare seduto a teatro» (cfr. *Per favore, mi lasci nell'ombra*, a cura di C. Vela, Adelphi, Milano 1993, p. 173).

54. Questo non implica avversione dello scrittore verso il teatro musicale. È sufficiente leggere l'articolo *Per un barbiere*, inserito in *Verso la Certosa* del 1961, dove dispiega una dotta competenza comparatistica sui vari libretti relativi al personaggio, se non altro per l'autoidentificazione (per l'incessante riutilizzazione del proprio materiale compositivo) nei riguardi di Rossini che molti spunti «dov'è togliere ad imprestito dalle sue precedenti opere: altri se li ritrova va già nell'orecchio, come versi inediti in un cassetto» (*Un radiodramma*, cit., p. 100).

55. O meglio, «un rispettabile lavoratore di campagna, intelligente e istruito, uno di quegli uomini del popolo saggi e veramente religiosi» (cfr. L.N. Tolstoj, *Che cos'è l'arte?*, a cura di F. Frassati, Feltrinelli, Milano 1978, p. 138).

56. «Tentarono le bombarde orchestrali di strapparmi al sopore in cui ero incorso. Gli ottanta sono malvagi» (cfr. *Teatro*, cit., p. 18).

57. Ivi, p. 15.

58. Ivi, p. 12. E non mancano, nonostante la pretesa estraneità culturale del soggetto narrante, minuziosi dettagli sui «settenari sdrucchioli e tronchi», sino all'agonia del protagonista, declamata in «altri centododici endecasillabi e trentatre quinarî, di cui altri ripetuti due volte, altri fugati, altri sillabati in ripresa, altri mormorati a recitativo» (ivi, pp. 12 e 19).

59. «Un'angoscia ci prende al pensiero che domattina il commercio dei pneumatici, dei medicinali, dei latticini, dei tessuti, dei materiali da costruzione riprenderà puntualmente alle otto e mezza» (ivi, p. 19).

identico a come lo si era lasciato per assistere allo spettacolo⁶⁰. Brecht, del resto, consigliava tra i suoi testi sulla radio, datati 1932, di mettersi dalla parte del produttore e non dell'ascoltatore per non farsi travolgere dalla musica⁶¹. Tanto più che spesso è l'occhio annoiato l'antidoto alla droga dell'emozione, l'occhio magari del macchinista, necessariamente epicureo, difeso dagli sprechi emotivi e dagli ingorghi ricettivi, perché in grado di osservare dietro le quinte la star com'è nella sua intimità fisica. E, rovesciando proprio la metafora di Ulisse e le Sirene⁶², le *valets de chambre* assistono così, ridendo, alla misteriosa metamorfosi⁶³ di un corpo in un personaggio regale: il loro candore, in tal caso, non si fa coinvolgere, in quanto hanno visto, prima, lo sciamano a casa sua. Ma, per tornare alla prospettiva della voce narrante in *Teatro*, si tratta di uno sguardo del tutto demotivato, non coinvolto a nessun livello di partecipazione emotiva e di condivisione culturale. Eppure, al di là dell'accumulo demenziale di accuse indirette alla miserevole finzione di cartapesta⁶⁴, al *non sense* dello spettacolo, resta il fatto che il racconto si chiude coll'immagine del fuoco, scongiurato grazie alla presenza rassicurante dei pompieri. Quasi a sottolineare indirettamente che sempre di fuoco si tratta, alludendo forse al valore alchemico della messinscena che brucia e ricrea il mondo⁶⁵.

C'è però teatro e teatro. Si è detto dei tanti repertori drammaturgici sfruttati nei plot narrativi di Gadda. Tutta l'*Adalgisa* non si può leggere senza tenere bene a mente l'incidenza del dialetto letterario meneghino, che si esalta in Carlo Maria

60. Basta citare una noterella ne *Il Programma per un teatro proletario dei bambini*, steso dal filosofo tedesco tra il '24 e il '28, su istanza di Asja Lacis, ora nella traduzione di Elvio Fachinelli in *Professione: rivoluzionaria*, a cura di A. Lacis, con un saggio di E. Casini Ropa, Prefazione di F. Cruciani, Feltrinelli, Milano 1976, tutto teso a schiodare i piccoli, attraverso il gioco attivo, dalla passività emozionale del teatro, in quanto «stimolazione per azioni ineffettuabili che finisce con la prima considerazione a mente fredda fatta all'uscita del teatro» (ivi, p. 89), per cogliervi le anticipazioni della poetica brechtiana contro il melodramma. Per una riflessione sulle tesi benjaminiane, rimando al mio *Il Brecht di Dort: lo spettacolo fra dialettica e alienazione*, in «Angelus Novus», 24, 1974, pp. 139-161.

61. Cfr. B. Brecht, *La radio come mezzo di comunicazione. Discorso sulla funzione della radio*, in *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Nota introduttiva di C. Cases, Einaudi, Torino 1973, pp. 44-49.

62. Sul mito di Ulisse e delle Sirene, cfr. gli acuti sillogismi ideologici in M. Horkheimer, T.W. Adorno, *La dialettica dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino 1966, pp. 52-89.

63. Cfr. B. Brecht, *Sul teatro di ogni giorno*, in *Scritti teatrali*, Nota introduttiva di E. Castellani, Einaudi, Torino 1962, p. 165: «La misteriosa trasformazione / che si vuole avvenga nei vostri teatri / tra spogliatoio e palcoscenico: un attore / lascia lo spogliatoio, un re / sta sulla scena, quell'incantamento / di cui ho visto così spesso ridere i lavoratori dello spettacolo / con le bottiglie di birra tra le mani».

64. «L'impiantito fu zoccolato da un nugolo di diavoli, con code di cartone e tridenti di legno rivolto nella stagnola» (cfr. *Teatro*, cit., p. 15). E poco oltre l'infastidito resoconto parla di «labirinto di cartone, di re esopotamici, di scudi di latta, di proterve lussureggianti regine, di maglie stinte» (ivi, p. 17).

65. Questa tesi sulla connessione tra teatro e fuoco, implicita nella novella gaddiana, «I signori e gli psicopompi, un cartoncino alla mano, si accalcarono e gomitarono come plebei per riavere la pelliccia al più presto [...]». Fortunatamente non si era avvertito, in tutta la meravigliosa serata, il benché minimo odore di bruciaticcio» (*Teatro*, cit., pp. 19-20), viene sostenuta brillantemente da Ferdinando Taviani, *Gadda: articoli di teatro*, in Andreini, Tessari, *La letteratura in scena*, cit., pp. 87-90. Sull'argomento in questione rimando a M. Schino, *L'incendio del teatro*, in «Quaderni di teatro», 16, 1982, pp. 177-184, e al mio *Teatro pubblico*, in AA.VV., *Teatro: teoria e prassi*, a cura di E. Scrivano, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1986, in particolare alle pp. 167-170, per le analogie col romanzo pirandelliano *Suo marito*.

Maggi⁶⁶ e in Carlo Porta⁶⁷ ma dilaga poi nei circuiti fine Ottocento grazie ai copioni di Carlo Bertolazzi, da *El nost Milan* a *La Gibigianna*. Questo non vieta alle oscillazioni umorali dello scrittore manifestazioni fobiche contro l'uso basso del dialetto lombardo, come si evince nei fastidi manifestati entro *La cognizione del dolore* rispetto alle belluine «urla celtiche» degli zoccolanti «oranghi»⁶⁸. Si può persino azzardare che verso il e i vernacoli la prospettiva muti di continuo come verso i giovinetti, ora spiati nella loro fascinosa fisicità ora disprezzati in chiave culturale. Ma il forte ricorso ad idiomi bassi inserisce queste modalità di scrittura in un versante ancora una volta teatrale, non solo in quanto sottotesti drammaturgici ma anche pre-testi, nel senso che dopo gli sproloqui rancorosi e pruriginosi della vedova Adalgisa⁶⁹ vengono i deliri di Giovanni Testori. E ancora, dalle frenesie per cercarsi il posto al tram o alla Scala in *Un «concerto» di centoventi professori*, gemma dell'*Adalgisa*, dove si alternano e si sprecano in iterazioni convulse i gridi soddisfatti per aver acciuffato l'autobus e l'erre moscia dei musicofili snob⁷⁰, discendono «per li rami» i soliloqui in grammelot del Fo della *Resurrezione di Lazzaro* nel *Mistero buffo* del 1969. Non solo noia, però. Documentata in Gadda una passione divorante per l'assise, per la cronaca dei casi giudiziari, e si sa con Gramsci come la sola drammaturgia nazional-popolare nel nostro paese, al di là del melodramma romantico, sia stata nell'Ottocento la dinamica dei grandi processi penali⁷¹. Non basta, perché nella breve e discontinua attività di spettatore teatrale, Gadda ci lascia osservazioni significative, a volte fulminanti, sulla drammaturgia cui gli capita di assistere. Sulla *Cena delle beffe* vista nel '45, ad esempio, analizza l'effetto dell'endecasillabo usato da Benelli in scena, e lo trova del tutto prosciugato nella recitazione⁷². Qui esibisce non una mera preparazione letteraria, da lettore culto,

66. Tant'è vero che lo scrittore progettava un'edizione commentata da *I consigli di Meneghino* di Maggi, poi non realizzata, cfr. la Nota di C. Vela alle gaddiane *Traduzioni*, in *Scritti vari e postumi*, cit., p. 1230.

67. Basti vedere il modo entusiasta con cui ne parla ne *Il terrore del dattilo*, del '53 (cfr. *I viaggi la morte*, cit., p. 518).

68. Cfr. *La cognizione del dolore*, cit., pp. 750-751.

69. Basti citare le sue ruminazioni moralistiche corredate da maliziose raccomandazioni rivolte all'ardore dei giovani: «Poveri ragazzi... [...] Solo potrei darvi un consiglio? [...] Non abusate della vostra gioventù!... Le panchine del Parco, passi... Ma i prati fuori il dazio!... quelli che voi con tanta disinvoltura li aggregate, sguaiatacci [...]. Certi prati, non vi pare anche a voi, giovanotti?... possono pur serbarvi delle sorprese» (cfr. *Al Parco, in una sera di maggio*, in *L'Adalgisa*, cit., p. 486).

70. Sul tram, ecco infatti «Karlòta kí! Kí! Ven kí! Setesgiò- kí! Gioàn!... Gioàn! Karlòta!... Karlòta!... Teresina! Occupato! Karlòta! Occupàato! [...] e l'èmm ciapàa, e a momenti le ciapàvom no, e poi però l'èmm ciapàa, e oo finì per ciapàll», mentre alcuni melomani «avevano la lingua imbrogliata in un garbuglio di evve, cresimati da San Cavlo Bovvomeo» (cfr. *Un «concerto» di centoventi professori*, cit., pp. 452 e 461).

71. Passione in Gadda mescolata alla sua predilezione nei riguardi del repertorio shakespeariano e per i personaggi del Bardo, a partire da Amleto, i cui impulsi matricidi non mancano di intrigarlo (cfr. Roscioni, *Il Duca di Sant'Aquila*, cit., p. 262), per finire al Lear citato nelle tensioni tra Gonzalo e la tremula madre ne *La cognizione del dolore*.

72. «Una sorta di Copernico dell'endecasillabo scenico, che lui te lo rigira in prosa come cambiare lire a sterline» (cfr. *Un radiodramma*, cit., p. 56). Davanti a *Lady Catbleen* di Yeats, sempre nel '45,

come spesso capita ai recensori professionisti dell'epoca, ma si spinge a notazioni tecniche sulla materialità dello spettacolo, in primis sul fenomeno nuovo (per l'Italia) della regia⁷³.

Ebbene, ripetiamo la domanda di poco prima. Cosa rappresenta la scena materiale per l'Ingegnere? Parlando delle origini del teatro americano, ne mette in evidenza l'alone demoniaco, definito «palestra di Belzebù», per la fama conquistata dall'istrione d'essere né più né meno che «uno spargitore di velenosi fermenti, o almeno un suggeritore d'inquietudini»⁷⁴. Un luogo pericoloso e temuto, allora, da cui tenersi lontano. Altrove, viceversa, come nelle citate note ad *Amleto*, si spinge ad esaltarne il ruolo, sempre delicatissimo in fondo, che lo assurge a «indefettibile strumento per la scoperta e la enunciazione della verità»⁷⁵. Ma, e questo vale in lui per ogni media che si stacchi dalla pagina, analogamente alla radio, il genere teatro, nelle rare volte in cui viene utilizzato, gli detta la rinuncia dolorosa al manierismo espressivo. Una sorta di autocensura linguistica. Le *Norme per la redazione di un testo radiofonico*, inaugurate nel '53, in cui sconsiglia vivamente la lunghezza del monologo, l'intrusione di gergalità tecniche e di idiomi stranieri, di vocaboli desueti e antiquari, così come l'esibizione di superiorità da parte della lingua offerta nei confronti del pubblico, oltre che il sovraccarico di clausole ipotattiche⁷⁶, potrebbero adattarsi, salvando le differenze dello specifico, alla sua pur scarsa produzione drammaturgica. L'esperienza radiofonica gli detta i maggiori sacrifici in tal senso.

Al massimo si nota la tendenza, in certi casi, alla formula della *pièce à thèse*⁷⁷, all'oratorio cioè reduce dall'Accademia platonica in cui si alternano voci contrastanti oppure concordi. Nel primo caso abbiamo *Il guerriero, l'amazzone, lo spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo*, nel secondo *L'egoista*, dove i due personaggi, Teofilo e Crisostomo, discettano appaiati nel comune intento di snidare e contestare le varie figurazioni dell'egoismo/egotismo nel reale. Siamo lontanissimi dalla frenetica contaminazione lessicale e discorsiva che il dialogo sulla pagi-

ravvisa «quella leggera *bêtise* di certe strascicate cadenze del teatro maeterlinkiano» (ivi, p. 62). E, ancora, di fronte al boulevardier *L'attesa dell'Angelo* di Guglielmo Giannini, non esita nel '52 a scomodare illustri modelli per l'uso della trovata teatrale, «tra Molnar e il Coward di Spirito allegro» (ivi, p. 76). Per il coevo *Amleto* di Squarzina e Gassman, ritrova «la componente 'antimachiavellica' dell'anglicismo del puritanesimo e della riforma» (ivi, p. 77).

73. Basti considerare l'intervento nel '52 sulla brechtiana *Madre Coraggio*, allestita da Luciano Lucignani, apprezzata in quanto «agguerrita e scaltrita da specializzazione (elisabettiani, riesumati espressionisti) cioè trans-naturalistica» o la difesa, presente nel medesimo articolo, della *Locandiera* viscontiana, dal momento che «le battute salaci sono del testo, forse non udite o forse denicotinizzate in edizioni precedenti» (*Un radiodramma*, cit., pp. 67 e 71).

74. Ivi, p. 63.

75. Ivi, p. 79.

76. Ivi, pp. 103-112.

77. Tra i controversi gusti teatrali di Gadda figurerebbe pure la predilezione per il francese Scribe, tra i massimi rappresentanti ottocenteschi della *pièce bien faite*, dinamizzazione drammaturgica di quella *à thèse*, prediletta da quel Johann Lehr, di cui lo scrittore adatta per la radio il leggiadro *Háry János*, radiodramma da un *Liederspiel* ungherese, su musica di Zoltán Kodály, andato in onda nel '55 (cfr. Roscioni, *Il Duca di Sant'Aquila*, cit., p. 33).

na, destinato cioè alla stampa, si consente, scatenando un'oralità mozzafiato come nell'alterco buffonesco e concitato, intarsiato da vernacoli multipli, vedi la *Favola* 180, dove passerotti poco leopardiani si contendono il nido⁷⁸. Anche perché, sciolta sulla pagina, la parola si fa sprecona, mentre rivendica con fierezza il proprio diritto alla massima entropia, all'antieconomicismo, all'espansione tumorale delle parentesi, delle sinonimie, delle variazioni, delle infinite e vertiginose digressioni⁷⁹. Tanto più che, quando nel discorso narrativo si passa dalla relazione spesso sfrangiata e insicura tra singoli personaggi⁸⁰ alla concertazione della folla, subito si esalta a dismisura una dialogicità coreutica vivacissima, mimetica del quotidiano, iperbolizzato però in termini irresistibili. «Zefiro parlativo» definisce l'autore questo «impetus» della «discorsa» nell'introduzione al «cartone vecchio» di *Quattro figlie ebbe e ciascuna regina* nell'*Adalgisa*⁸¹. Finalizzata alla pronuncia fisica, alla realtà della presenza o radiofonica o scenica, la parola invece si illimpidisce, si fa trasparente e transitiva, come ammonisce ne *I Luigi di Francia*⁸², concepiti per il microfono radiofonico nel '52. Ciò non evita che i copioni nati per la scena a volte si trascinino addosso patine linguistiche complesse, maniere espressive come il fiorentinesco cinquecentesco in *Gonnella buffone* o le frequenti licenze prese per *Háry János*, ambientato nelle guerre napoleoniche, immerso in un brioso clima vaudevillesco, un *burlesque* in cui persino gli scontri militari si sdrammatizzano e ripiegano su ludi infantili con risibili spostamenti di confine. Il tutto attraversato da refoli di Molnar e Synge, col protagonista vantone e affabulatore⁸³, l'ussaro disceso forse da una costola del Liolà pirandelliano, irresistibile con tutte le donne, povere o regine non cambia (persino Maria Luisa stanca del suo «Nano», ossia il Bonaparte). E qui, in effetti, strati toscaneggianti si alternano a spolverature romanesche, napoletane e venete⁸⁴.

78. Cfr. *Il primo libro delle favole*, cit., pp. 57-58.

79. «I doppiotti li voglio, tutti, per smania di possesso e per cupidigia di ricchezza [...] la parola si può stirare, contrarre e metastare [...] secondo libidine, come la fusse una pasticca tra i denti» (cfr. *Lingua letteraria e lingua dell'uso* [scritto del '42], in *I viaggi la morte*, cit., pp. 490-491). Sulla scissione tra pratica di scrittura e le citate *Norme*, interviene lucidamente G.C. Roscioni, *La disarmonia pre-stabilita*, Einaudi, Torino 1969, pp. 147 sgg.

80. Cfr. Roscioni, *Il Duca di Sant'Aquila*, cit., p. 260.

81. Cfr. *L'Adalgisa*, cit., p. 374.

82. Nell'apertura del pezzo dedicato a Luigi xv, infatti, precisa che «la chiarezza è la prima qualità di un racconto» (cfr. *Saggi, giornali, favole e altri scritti*, II, cit., p. 169).

83. Qualche interferenza, nella costruzione del personaggio, si ha col lavoro gaddiano di traduzione da *La verdad sospechosa* di Juan Ruiz de Alarcón, andata in onda al Terzo programma della radio nel '54. Ma Háry János e Don García, nelle loro cacce erotiche, dove si esalta il motivo della frottola, provocano nell'autore solo una bonaria, paterna simpatia, non altro. Anche se il precettore si lamenta che «sono ragazzi scapati. Tutti se la spassano, e ognuno fa quel che gli sembra: il vizio è considerato agilità di mente, le birbonate son motti di spirito, le stravaganze un segno di spigliatezza» (cfr. *La verità sospetta*, in *Scritti vari e postumi*, cit., p. 304), il narratore nel *Liederspiel* e il traduttore stavolta non giudicano, non apostrofano, non delirano contro, ma ammirano e invidiano una simile baldanza giovanile.

84. Ecco, ad esempio, assonanze interne come «borraccia colla sgnappa che sciaguatta» (*Scritti vari e postumi*, cit., p. 1046). Inoltre sfilano in bella mostra i «costi», i «la non si inquieti» (ivi p. 1049), i

Prendiamo un attimo in considerazione proprio *Il guerriero*, dalla scarsa fortuna in palcoscenico e relegato di solito dalla critica specialistica nel novero dei «divertimenti minori»⁸⁵. Ora, lo schema della diatriba letteraria, pro e contro un determinato autore rappresentativo della classicità, era già stato praticato in uno snodo della novella *San Giorgio in casa Brocchi*, del '31, e in quel caso si trattava di Cicerone, inserito in un *Bildungsroman* del giovinetto di casa, il contino Gigi, alla fine puntualmente travolto nei sensi ad opera della prorompente fantesca Jole e del tutto dimentico del *De officiis*. Nel *Guerriero*, invece, il disegno appare più complesso. Nel gioco dei tre interlocutori che si contrastano nello spazio sonoro della *Conversazione* per la radio, i due maschi in conflitto, rispettivamente per esaltare e per vilipendere la figura del poeta greco, a gara nelle argomentazioni a favore e a carico dell'autore dei *Sepolcri*, sono immaginati ospiti appunto di Donna Clorinda Frenelli. Ma mentre il difensore dispone, nella didascalia introduttiva del copione, di una «voce virile in chiave di baritono, ferma asseverativa», la personalità del detrattore viene ridicolizzata da una «voce maschile a strappi acuti, crepitante, sguaiata», davanti a quella «intonata a gentilezza» della padrona di casa, fatua e superficiale giudice di una simile contesa, per lo più succube dei giudizi dell'amica Professoressa Gambini, altra entusiasta e studiosa di Foscolo⁸⁶. Da notare dunque che questo triangolo, due maschi e una femmina, lungi dal funzionare quale conflitto erotico, secondo le regole drammaturgiche, è tutto giocato nel genere del *Mocktrial*, ovvero del tribunale buffonesco. In compenso, se contano le voci, l'agiografo foscoliano si colloca dalla parte dei «giovani delle più pure generazioni della Patria»⁸⁷, tutti ardenti apologeti del Poeta, e dietro di lui lo Spirito idealizzante, mentre il secondo riveste il ruolo di Marcolfo o di Bertoldo in rapporto a Salomone, col compito cioè di desublimare l'enfasi e la retorica, e scoprire, nel suo cinico esercizio di abbassamento, un «Niccolò Basetta figlio di Diamante

«m'avite messo sta montura» (ivi, p. 1050), i «ched'è codesto baccano» (ivi, p. 1054), i «pòera bestia» (ivi, p. 1055), gli «sfruculiare» (ivi, p. 1058), mentre in cambio il personaggio del Narratore rialza i registri, come «dissolvendosi nel suo sdegno e nel suo vendicativo corrucchio» (ivi, p. 1063) e lo stesso protagonista si concede all'improvviso pensieri alti metafisici sulla guerra, su quel «nulla che è seminato di scheletri di ussari e di granatieri» (ivi, p. 1086). Cfr. anche la Nota di C. Vela, ivi, pp. 1440-1442.

85. Così giustamente osserva G. Gaspari nella Nota ai *Luigi di Francia (Saggi, giornali, favole e altri scritti, II, cit., p. 959)*. Trasmesso alla radio nel '58, l'anno altresì della stesura del copione, colle voci di Marcello Moretti, il grande Arlecchino strehleriano, nei panni dell'Avvocato Carlo De' Linguagi, di Gianrico Tedeschi in quello del Professore Manfredo Bodoni Tacchi e di Elena Da Venezia (dai suoni paludati della doppiatrice per eccellenza del cinema dei telefoni bianchi) come Donna Quirina Frenelli, il *divertissement* rispunta per poco nel '67 sulla scena grazie alla romana compagnia del Porco spino, con Paolo Bonacelli, Carlo Montagna e Carlotta Barilli nei rispettivi ruoli, dopo aver subito una robusta potatura, accettata dall'autore (cfr. la Nota di F. Gavazzeni, ivi, pp. 1069-1086). Lo stesso Bonacelli riprende lo spettacolo nel 1987, mentre una nuova messinscena, a Trieste nel '97, è effettuata da Virginio Gazzolo, regista e interprete assieme alla moglie Angela Cardile e a Giancarlo Cortesi (cfr. C. Longhi, *Teatrografia gaddiana*, in Andreini, Tessari, *La letteratura in scena*, cit., p. 302).

86. Cfr. C.E. Gadda, *Il guerriero, l'amazzone, lo spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo*, in *Saggi, giornali, favole e altri scritti, II, cit., p. 381*.

87. Ivi, p. 389.

Spazzola»⁸⁸, raffigurato quale peloso⁸⁹ satiro in fregola, assatanato da gentildonne specie se quattordicenni e soprattutto danarose, pronto a rilasciar loro in cambio attestati di verginità⁹⁰. Ebbene, il furore e l'accanimento dell'Avvocato Damaso De' Linguagi non riescono a celare i medesimi isterismi dell'io narrante in *Eros e Priapo* verso la prorompente e volgare sessualità del Duce⁹¹. Insomma un *voyeur* che rimuove il *fascinus* subito grazie all'etica che gli fa condannare chi scrive endecasillabi mentre intorno a lui si muore sul serio in battaglia⁹². E proprio come l'Alì, doppio del Soggetto sempre in *Eros e Priapo*, anche Damaso è fortemente intrigato dal suono dischiuso dal petto dell'Aedo⁹³, oltre che dalla sua smania «di denudarselo, e di denudarsi in generale»⁹⁴, ovvero dalla leggenda di grande amatore di Ugo⁹⁵.

Torniamo ancora una volta alla domanda di base. Che significa teatro per Gadda e che scene gli spalanca? O meglio dove cercarlo davvero in lui? È stato sempre Meldolesi, oltre a lanciare come già detto una serie di spie sulla virtualità scenica dei suoi romanzi, ad aver ipotizzato la sua concezione dinamica del genere, del tutto svincolato dall'ambito letterario, molto vicino al caos originario del reale⁹⁶. Ora, sulla scia di questo importante contributo si possono inserire le note suc-

88. *Ibid.* E più avanti lo apostrofa come «Basetta paraninfo di Saffo» (ivi, p. 428). Altrove, De' Linguagi si spinge a organizzare serie irritali di rime con «ugna», ovvero «spugna» e soprattutto «sugna», emblemi di questa furibonda strategia corrosiva. Non si dimentichi, a conferma delle costanti idiosincrasie dell'Ingegnere, come Foscolo risulti dileggiato anche nel racconto *Accoppiamenti giudiziosi* del '63, dove il protagonista, il vecchio Beniamino Venarvagli, angustiato dalla difficile scelta di un successore cui lasciare il proprio patrimonio, finisce per restare ostaggio dei versi foscoliani, tentandone nuove e dissacranti combinatorie, col poeta mostrato nell'atto di dilapidare le sostanze della figlia a Londra.

89. «Le basette ce le aveva caroline, perché erano coor scimpanzé» (ivi, p. 386).

90. Anche l'aura classicheggiante dell'ode a Luigia Pallavicini viene brutalmente inquinata allorché descrive le manovre di allontanamento del Poeta, uso a «inneggiare alle vergini e andare a nanna con le maritate» (ivi, p. 408), dalla donna ingessata, dal momento che «non c'è più nulla da beccare» (ivi, p. 414).

91. Non si trascuri il fatto che Foscolo incrocia Napoleone, «nano», di cui l'Avvocato riscrive la storia della caduta da cavallo ad Arcole, pertanto metonimico per tabe narcissica e capacità di insanguinare la Storia a Mussolini, della serie insomma degli «eroi rampichini» (ivi, p. 405), nell'immaginario gaddiano.

92. «Sparì pure i militari, gli eroi, le loro cannonate, lui sparcchia a vanvera i suoi endecasillabi dietro gli spari veri e tremendi» (ivi, p. 406). E più avanti De' Linguagi sospende il sarcasmo per lanciarsi in accenti melodrammatici, in soliti per lui: «Cannonate Otto piovevano su Genova. Madri non avevano di che sfamare i lor figli. Languiva il popolo e comune languiva, per la Causa inutile. Pane mancava. Erba bollita difettava» (ivi, p. 420). In tal modo Gadda, memore del suo disincanto di interventista, come testimoniato dal suo *Giornale di guerra e di prigionia*, lo presenta come una specie di imboscato.

93. «Tutti gli aneliti, tutta la poesia lirica, tutta la melica, e la stessa musica... promanano da una qualche cavità... più o meno organica... più o meno organicistica» (ivi, p. 391).

94. Ivi, p. 392.

95. Per quanto lo sfigurì in una ritrattistica animalesca, per il «suo stesso occhio di scimmiazza. Un fenomeno di autoinduzione: di induttanza erotica» (ivi, p. 418), aggiunge pure che «piuttosto gobbo, era. Per questo piaceva tanto alle donne, a certe donne, voglio dire, pardon. I gobbi hanno buona fama» (ivi, p. 387).

96. Così puntualizza lo studioso: «partendo dalla sua esperienza di rielaboratore e recensore, as-

cessive di Ferdinando Taviani, che colloca la passione teatrale di Gadda, incapsulata specie nel *Pasticciaccio*, in «quella terra di nessuno che sta fra la narrazione e la rappresentazione»⁹⁷. Quasi ad ascoltare idealmente simili suggestioni, nel 1996 il nostro più autorevole e coraggioso regista, oltre a tutto da sempre interessato alla adialogicità delle forme teatrali, Luca Ronconi, porta in scena a Roma il *Pasticciaccio*, ribadendo il proprio metodo antipsicologistaico basato sulla discontinuità sintattica, sugli scarti e sulle dissonanze dei registri, sul ritmo di accelerazioni e decelerazioni continue imposto alla recitazione. Il lato singolare dell'allestimento è che si tratta non di un adattamento, ma di un fedele trasporto, cogli inevitabili alliegerimenti, dell'intero romanzo sul palcoscenico⁹⁸. Quel che emerge a sorpresa è la conferma della perfetta pronunciabilità del materiale, non solo delle magiche esplosioni dialettali ma dell'organico tessuto narrativo, come se l'autore l'avesse scritto a voce alta, magari davanti allo specchio⁹⁹. Ai tanti attori-personaggi non vengono assegnate battute monologiche e/o dialogiche, bensì sequenze specifiche, e questo rafforza ulteriormente la continua oscillazione tra porzioni dialogiche dirette, stile indiretto libero, descrizioni in terza persona¹⁰⁰. In tal senso si giustificano paradossalmente sia l'ipotesi di chi rileva nella discorsività gaddiana una precisa strategia registica¹⁰¹, sia quella opposta, relativa all'assenza dell'autore che lascerebbe pertanto il mondo narrato senza un ordine e un ordito preciso, sempre nella tensione a rendere l'ilarotragico caos del reale¹⁰². Il fatto inoltre che ogni creatura sulla scena parli di sé in terza persona e usando tempi del passato sembra per certi aspetti portare alla ribalta lo straniamento brechtiano di antica data, con molta più efficacia tra l'altro rispetto ai classici allestimenti strehleriani degli anni Ses-

sunse il teatro come l'ambito della massima duttilità delle forme espressive [...]. Teatro, quindi, come luogo di non definitività. Luogo archetipo, in contatto con il caos ontologico [...]. Se Gadda non avesse amato un teatro fluido e senza forza di gravità convenzionale, non avrebbe potuto farne un elemento interagente con le spinte incontrollabili e irrapresentabili della realtà» (cfr. Meldolesi, *Dalla Mandragola al Pasticciaccio*, cit., p. 179).

97. Cfr. Taviani, *Gadda: articoli di teatro*, cit., p. 93.

98. Cfr. l'accurata ricostruzione dello spettacolo, nella sua genesi, nella stesura progressiva del copione di scena, nelle sue modalità tecniche in C. Longhi, *La regia tra commento e interpretazione. «Cahier d'études» sulla «storia» dell'edizione teatrale di «Quer pasticciaccio brutto de via Merulana» curata da Luca Ronconi*, in Andreini, Tessari, *La letteratura in scena*, cit., pp. 99-190, integrata da R. Tessari, *Il «Pasticciaccio» secondo Ronconi: «anomalia» drammaturgica, e spettacolo «infinito»*, ivi, pp. 191-222.

99. Si potrebbero applicare alla scrittura gaddiana, nei suoi momenti più felici, come nel *Pasticciaccio*, nella *Cognizione del dolore* o nell'*Adalgisa*, gli strumenti adottati da Gianni Celati (*Finzioni occidentali. Fabulazione comicità scrittura*, Einaudi, Torino 1975) nel capitolo specifico *Su Beckett, l'interpolazione e il gag* (ivi, pp. 51-80), dove si accenna allo «scriba che si esibisce davanti a noi», per cui si avverte all'interno della pagina «un'eco della nostra presenza che devia la linearità del discorso», di modo che la parola coincide con «uno spettacolo isterico offerto in presenza dell'altro» (ivi, pp. 53-55).

100. Cfr. Tessari, *Il «Pasticciaccio» secondo Ronconi*, cit., pp. 218-219.

101. È stato Roscioni ad affidare al personaggio dell'autore infiltrato nelle trame della scrittura un ruolo quasi registico nelle dinamiche del canovaccio (cfr. *Il Duca di Sant'Aquila*, cit., p. 223).

102. Cfr. Pedriali, *Altre carceri d'invenzione*, cit., p. 22: «quel traffico di voci e di registri che sul palcoscenico sembra dirigersi, verghianamente da sé, ma che nel testo a taluni, a molti fa sospettare una non-inseità del soggetto, qualcosa cioè della finzione veristica di assenza di gestione autoriale».

santa, e questo nonostante la reiterata allergia ronconiana verso quell'orizzonte¹⁰³. Appoggiato precariamente su inconsistenti figure dal punto di vista ontologico, questo *casting* usa del resto la persona quale mera e irrilevante finzione immersa nel flusso discorsivo collettivo. Grazie alla scansione disinvolta dei *players*, e agli incroci dei repertori e dei vari modelli celati nel romanzo¹⁰⁴, scivola fuori allora il polimorfismo arcaico e regressivo dell'Ingegnere, che può in tal modo finalmente tutto celare e tutto confessare. Viene oggettivandosi insomma il caleidoscopio di assi focali sempre rovesciati in una dinamica di umori cangianti, più che pirandelliana cubista¹⁰⁵, là dove precipitano, si sovrappongono e trovano finalmente una loro pacificata convivenza le tante pulsioni, le donne angelicanti e i maschi rozzi, i malinconici volti femminili sullo sfondo e le virili parti anatomiche in risalto, il lei/lui/loro di continuo avvicinati e allontanati nella stordente babele dei sensi.

Ma questa scena sovraffollata, nondimeno ordinatissima, di voci e di vita, perfetto correlativo oggettivo della lingua disturbata e meravigliosa dell'Ingegnere, riesce ad esorcizzare l'altra scena, quella rovinistica e vuota dove campeggia il Muro, che di continuo si profila sinistro nella *Cognizione*, come già visto in precedenza. Il muro montaliano¹⁰⁶, o meglio quel che resta della Casa diroccata, causa e conseguenza del fallimento economico e relazionale della Famiglia, svuotata soprattutto dal fratello caduto, irraggiungibile e penalizzante modello¹⁰⁷, questo muro «gobbo», che «anche le anime dei morti lo scavalcherebbero»¹⁰⁸, risalta solitario nell'altra scena, simbolo di un'apocalisse annichilente. E sono pur sempre, e ancora una volta, i ragazzi di vita, sotto forma di barbari stralunati e dagli idiomi

103. In effetti, durante le prove l'insistita raccomandazione del regista agli interpreti, «non vi rispondete: non state dialogando, vi state solo passando carte», di modo che il montaggio degli enunciati debba prevalere su qualsiasi tentazione o residuo di conflittualità dialogica, sta a dimostrare, specie per la tenace avversione ronconiana all'immedesimazione psicologica dell'attore, una qualche contiguità tra le due pratiche. E nondimeno (avviene qui il distacco sostanziale dallo straniamento), questo «monologo polifonico in cui tutti parlano e nessuno parla» intende garantire la «esasperazione passionale e ancor meglio patologica» del *Pasticciaccio*, nonché «le idiosincrasie verbali, le fissazioni topiche, le nevrosi stilistiche ed i tic metrici» dell'autore (cfr. Longhi, *La regia*, cit., pp. 157-158, 164 e 167).

104. Essendo il *Pasticciaccio* nella sua contaminata scrittura, «babelico-maccheronico-gotico-mannerata-barocco-espressionistica-neorabelaisiana-ed-anticiceroniana-or-asiana-or-senechiana» (ivi, p. 165), la messinscena opera soprassalti improvvisi da uno spazio all'altro, con cambi a vista, in una *mise en abîme* tra uno strato espressivo e l'altro. Così, ad esempio, nella mutazione degli uffici della questura alla bettola-laboratorio della Pàcori, si produce «un rovesciamento diabolico di una commedia platina su un palcoscenico barocco con i suoi anti-classici spiriti e le sue imprevedibili trasformazioni a vista» (cfr. ivi, pp. 136-137).

105. Cfr. C. Meldolesi, *Per una storia del teatro nel romanzo in Europa*, in Andreini, Tessari, *La letteratura in scena*, cit., p. 17.

106. «Il feudo pirobutirrico vigilato, garantito, communito dalla Peppa: vista la carenza del muro, dei cocci di bottiglia» (cfr. *La cognizione del dolore*, cit., p. 643). E poco oltre «I bianchi muri avrebbero seguito a cuocere nella loro inattività calda, carovane di formiche li percorrevano: nere, minime briciole del moto e dell'essere» (ivi, p. 648).

107. Sul corpo assente e presente del fratello cfr. Pedriani, *La farmacia degli incurabili*, cit., pp. 66 sgg.
108. *La cognizione del dolore*, cit., p. 638.

incomprensibili¹⁰⁹, dunque coi consueti suoni cacofonici che accompagnavano altresì il ducesco palcoscenico del balcone, a entrare nel sacello sacro, là dove riantona la madre «nel grande letto nuziale»¹¹⁰, cui la penna delega tremando il gesto di Oreste. Il teatro materiale pertanto, magari grazie all'opera di un regista coraggioso e geniale come Ronconi, il teatro dalla pur incerta socializzazione, sembra sovrapporsi e rintuzzare la scena per eccellenza medusea, quella inguardabile e su cui viceversa si sofferma lo sguardo sadico-masochista e pentito dell'Ingegnere:

Gli occhi della signora, aperti, non lo guardarono, guardavano il nulla. Un orribile coagulo di sangue si era aggrumato, ancor vivo, sui capelli grigi, dissolti, due fili di sangue le colavano dalle narici, le scendevano sulla bocca semiaperta. Gli occhi erano dischiusi, la guancia destra tumefatta, la pelle lacerata, e anche sotto l'orbita, orribile. Le due povere mani levate, scheletriche, parevano protese verso «gli altri» come in una difesa o in una implorazione estrema¹¹¹.

109. Ecco allora le «nuove egutturazioni dei cavernicoli, stanati per quell'allarme dagli antri illuni del sonno. Un va e vieni di voci, per lo più monosillabiche, epigastriche, a urti, a urlì, o tutt'al più bisillabe, ma in tal caso ossitone, a spari, a scoppi» (ivi, p. 751).

110. Ivi, p. 752.

111. *Ibid.*