

TEORIA ESPRESSIVA E FENOMENOLOGIA DEL CORPO IN GADDA E IN MERLEAU-PONTY di Lucia Lo Marco

Esistenzialismo e fenomenologia nella Meditazione milanese

A partire da *La disarmonia prestabilita* di Gian Carlo Roscioni (1969), e dopo la pubblicazione della *Meditazione milanese* a cura dello stesso (1974), si è fatta luce sui riferimenti filosofici e l'intelaiatura teoretica dell'opera di Gadda. Tuttavia, solo in tempi recenti sono state messe a fuoco la profondità teoretica, la novità delle posizioni euristiche e l'attualità dei temi affrontati dallo scrittore. Infatti, se da un lato l'intervento di Roscioni aveva chiarito i rapporti e le reciproche implicazioni tra letteratura, teoria del romanzo e filosofia nell'opera dell'autore, dall'altro ne aveva valutato soprattutto l'aspetto letterario, lasciando intendere che la vocazione filosofica di Gadda, nonostante la stesura di un'opera dichiaratamente teoretica come la *Meditazione*, fosse inficiata da un certo dilettantismo. Oggi, al contrario, si fa strada l'idea che la *Meditazione milanese* sia a tutti gli effetti un'opera di carattere speculativo che espone un'etica, una metafisica e una teoria della conoscenza, in grado cioè di includere Gadda in un dibattito propriamente filosofico. In questa direzione si colloca uno studio come il presente, teso a confrontare l'opera di Gadda e la riflessione filosofica di Merleau-Ponty.

Sulle prime può apparire bizzarro accostare due autori tanto diversi per lingua, formazione culturale, e appartenenza politica; il confronto sembra altresì ostacolato dal fatto che non esiste alcun indizio di una loro reciproca conoscenza. L'avvicinamento tra Gadda e Merleau-Ponty, tuttavia, è motivato da due ragioni a mio parere significative: innanzitutto dagli studi filosofici compiuti da Gadda prima e durante la stesura della *Meditazione*; secondariamente dalla contemporaneità dei due autori che, nonostante la diversa appartenenza geografica, si trovano a condividere il medesimo clima culturale d'inizio Novecento. Gadda infatti, nonostante sia lombardo di nascita, partecipa di un più vasto clima culturale: sua madre, di orine ungherese, lo educa con severità ai principi di stabilità e di ordine, valori tipici dell'impero austroungarico, ed egli osserva in prima persona la loro decadenza e il loro disfacimento, vivendo sul piano personale quello che più in generale stava avvenendo nella cultura mitteleuropea: la crisi delle ideologie astratte e il disfacimento di nozioni come quelle di totalità, compiutezza e identità. Questa situazione di crisi

culturale è vissuta anche da Merleau-Ponty: la *Fenomenologia della percezione* muove proprio dall'esigenza di colmare il vuoto di senso che filosofia e scienza, con le loro astrazioni e generalizzazioni, hanno perpetuato. Secondo il filosofo francese, per riportare il pensiero alla sua originaria concretezza e al suo senso umano, occorre riportare ogni riflessione nell'esistenza e, in particolare, nel suo luogo fondamentale di origine, l'esperienza vissuta della percezione, dove spirito e materia, coscienza e mondo, si danno come indivisi, costituendosi in un rapporto di mutuo scambio e di interazione reciproca.

Sia la riflessione di Merleau-Ponty che quella di Gadda, dunque, muovono dal medesimo punto di partenza, un terreno che per un verso è critico, ed è caratterizzato dalla polemica verso la vocazione astrattiva di filosofia e scienza e, per l'altro verso è propositivo, e si costituisce come ricollocazione di ogni pensiero ad un punto di vista concreto ed esistenziale². Se in Merleau-Ponty questo ricongiungimento al mondo e all'esistenza è esplicito, in Gadda è spesso meno immediato. Esso va cercato sia nell'opera letteraria, a livello delle scelte stilistiche, sia nella *Meditazione milanese*, come presupposto teoretico della sua attività narrativa. In questa premessa approfondirò i temi legati alla teoria gnoseologica di Gadda, necessaria per comprendere a pieno la sua vicinanza con l'esistenzialismo e la fenomenologia di Merleau-Ponty, mentre all'esame dell'opera letteraria e del linguaggio saranno dedicati i paragrafi successivi.

Con la *Meditazione milanese* Gadda si propone di fornire un «contributo interpretativo dei fatti esterni» più che un «contributo astratto alla teoria della conoscenza»; tuttavia non nega la definizione di filosofia alla concretezza delle proprie posizioni. Quella a cui fa riferimento, naturalmente, è una filosofia «dei fatti», per nulla vicina alla speculazione astratta, e che si contraddistingue per la sua parzialità e per un certo carattere anedddotico («il carattere che ho inteso conferire al lavoro è quello di una certa vivacità popolaresca»³), caratterizzata da «un certo rozzo realismo» e qualificata dai «cattivi attributi di psicologico, storico autobiografico, empiristico, ecc.»⁴:

Spero, per altro che il lettore e giudice non voglia negare a priori che sotto la congerie del materiale realistico, si celi un seguito di idee più propriamente filosofiche, e d'altronde un certo rozzo realismo, anche filosoficamente parlando, ha diritto di cittadinanza nella città de' filosofi⁵

Ma Gadda non chiede semplicemente di far rientrare nell'ambito della filosofia esperienze concrete e parziali; il suo intervento è ancora più duro: egli, infatti, nega qualsiasi valore realistico e d'impiego pratico alle speculazioni filosofiche e scientifiche, e polemizza con toni aspri e sarcastici nei confronti delle loro nozioni astratte e delle ideologie che esse diffondono:

Bisogna riconoscere che il mistero del Peccato Originale non è più mistero dei misteri scientifici. E che proprio la scienza fisica e biologica è il campo dove le persone oneste dovrebbero dire «Non se ne vede il fondo» oppure, se prediligono espressioni popolaristiche, «Non se 'ne' capisce un accidente» invece di dir sempre «Si capisce» con arie cattedratiche, perciocché si sono poste delle pseudo-cause per spiegare l'inspiegabile [...]. Empirismo significa [...] processo di generalizzazione logica. Dai molti piccoli e frammentari e sommessi utilitaristici «non rubare» funzionanti da specie (individui) è venuto il categorico e moralistico e squillante «non rubare» funzionante da genere, pronunciato con feroci note dalla tromba della legge. Questo è l'empirismo. Io credo di muovermi su un terreno diverso.

Il terreno su cui si muove l'autore lombardo è infatti quello dell'esistenza umana (ciò che egli ha definito con gli attributi di «psicologico, storico, autobiografico, empiristico, ecc.»). Qualche pagina più avanti, sollecitato da una famosa immagine di Rimbaud, egli descrive il luogo della propria indagine come «*bateau-ivre* delle dissonanze umane».

Il terreno del filosofo è la mobile duna o la savana deglutitrice: o meglio la tolda di una nave riluttante contro le nere tempeste. Ed è questa nave il “*bateau ivre*” delle dissonanze umane, sul cui ponte, non che osservare e riferire, è difficile reggersi. Questa nave viaggia mari strani e diversi: ed ora la stella è il termine per la misura, ed ora, nella buia notte, il metodo non potrà riferirsi alla stella. Mobili sono i termini per il riferimento conoscitivo iniziale: diverso, continuamente diverso, il processo⁶.

Il riferimento alla nave e alla tempesta torna più volte nel corso della *Meditazione* ed è sempre volto ad indicare la coincidenza tra esistenza, metodo conoscitivo e fenomeni del reale. Attraverso l'allegoria del *bateau ivre*, infatti, Gadda esprime l'esigenza di ricollocare ogni riflessione alla vita pratico-conoscitiva degli individui e di ritrovare il punto di origine dell'attività conoscitiva nell'esistenza di ciascun uomo (o, come egli lo definisce, in un dato psicologico e storico): esistenza e conoscenza sono dunque temi connaturati.

la nostra analisi ha inizio da un dato psicologico-storico (cioè personale e ambientale), che possiede un suo flusso, una sua velocità: che è labile, mobile.⁷

Per comprendere invece in che modo conoscenza e fenomeno si identifichino, occorre risalire alla teorizzazione della deformazione conoscitiva.

La posizione gnoseologica di Gadda nasce dalla polemica nei confronti del concetto di sostanza, intesa come criterio di definizione e di stabilità di un dato. Questa concezione classica sostiene che la realtà sia organizzata su entità oggettive, precostituite e concluse, per le quali, dunque, sarebbe possibile individuare elementi persistenti e definitivi. Contrariamente a questa prospettiva, l'autore lombardo ritiene che il reale non sia un atto compiuto e indipendente dal soggetto, ma una rete di relazioni convergenti e divergenti, annodate in molti modi dal processo conoscitivo del soggetto. In Gadda il reale deve essere così pensato come

groviglio o somma di rapporti in senso più lato; e non nel senso della sola possibilità, che è un'idea mediocre, ma in quello più proprio della realtà attuale e storica⁸

Ogni dato pertanto è

una pausa della deformazione in atto operatesi come corruzione (sic) o introduzione di relazioni sempre diverse. 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 moventesi⁹

Gadda sostituisce così al concetto di sostanza l'idea di un sistema in continua formazione ed evoluzione (ecco il senso degli attributi di «labile» e «mobile»), e sposta l'attenzione dall'oggettivazione del dato al *processo* attraverso cui esso si costituisce come fenomeno per un soggetto. Tuttavia si deve considerare che l'autore non parla della conoscenza come creazione *ex nihilo*, bensì di «atto deformante» e di «integrazione» in una «preesistenza». Nella concezione gaddiana, infatti, il soggetto conoscente non è un «in sé» preconstituito e separato dal mondo, come una pura coscienza, ma è un aggregato di relazioni prese nel tessuto del reale ed è confuso con le cose:

l'uomo è fisiologia, è religio, è moto, è essere, è patria, è sé, è altri, è andare a Roma, è generare, è avere dei fratelli, è aver madre, e la madre è nella madre della madre, ecc. e tutto si interseca in un indistricabile groviglio di relazioni [...]. Dopotutto non esiste il soldato astratto, la guerra astratta, il morire per la patria astratto... tutto ciò è entracè col caldo, col sudore, con la famiglia, con il moroso.¹⁰

L'antisostanzialismo di Gadda si estende dunque all'idea di soggettività. Il soggetto è certamente momento imprescindibile dell'atto cognitivo, ma la

sua azione avviene *nel* mondo e si identifica al fenomeno che osserva. L'idea di coscienza in Gadda si fa molto prossima all'idea merleau-pontyana di atto percettivo intenzionale. Leggiamo infatti dalla *Meditazione milanese*:

La *percezione o coscienza* è l'attività, è il sistema, è il mettere in ordine il mondo.¹¹

Gadda considera coscienza e percezione due termini equivalenti che esprimono un concetto di evidente stampo fenomenologico: l'atto percettivo-conoscitivo è una sintesi, non una registrazione passiva di oggetti "esterni", è il modo in cui la coscienza entra in rapporto col mondo e, istantaneamente, lo modifica e lo deforma. In questa direzione si colloca una certa predilezione dell'autore nei confronti di ogni fenomeno percettivo originario, ovverosia del momento in cui si guarda un dato prendere forma e acquistare un senso (di questo tema si approfondirà in seguito). Si comprende allora che per Gadda ogni dato non può considerarsi né fenomeno unicamente oggettivo, né unicamente soggettivo; esso, al contrario, si costituisce nel rapporto e nella reciprocità tra conoscente e conosciuto. Per lo scrittore, infatti la deformazione non è un atto unidirezionale che va dal soggetto al mondo, poiché

L'io giudicante non preesiste in un'attesa logica, o in un'incubazione partenogenetica, alla cosa giudicata, narrata. L'io ha veste di mondo, di strumento potenziale del giudizio: e nel giudizio soltanto si manifesta, come termine polare della tensione fra lui e la cosa, che è l'altro termine. La cosa giudicata, rappresentata è istanza, è sollecitazione apparentemente occasionale: in realtà inserita in una consecuzione, in una totalità di eventi che infinitamente si articola: ottiene dall'io critico, dall'io rappresentatore, una risposta immancabile.¹²

Nella conoscenza del reale, anche la coscienza si deforma: il soggetto non trascende l'esperienza, ma in essa viene coinvolto e da essa modificato. Questa concezione contiene una critica, probabilmente consapevole, all'apriorismo kantiano. Gadda conosce bene Kant, e proprio l'affinità con alcune posizioni kantiane ci porta a riconoscerne l'evidente distacco. Infatti, se da un lato l'autore lombardo parla di attività di categorizzazione o di enucleazione del reale (secondo una posizione che anche nell'uso dei termini si rifà a quella del filosofo tedesco), dall'altro lato nega che questo intervento regolatore sia trascendente l'esperienza, nega l'esistenza di un metodo conoscitivo che governi sulla vita da un «al di là» coscienziale o intellettuale.¹³ Scrive Gadda:

Ci chiediamo [...] se è possibile che un metodo sorregga e quasi preceda la permeante analisi o se è doverosa una conoscenza avanti la determinazione del metodo [...] In realtà la questione, posta così schematicamente in forma, è mal posta. Un metodo è già conoscenza e ragione elettiva.¹⁴

Qualche riga più avanti aggiunge:

Insisto su questi due motivi o aspetti del tema che per verità sono connaturati. Primo: la nostra analisi ha inizio da un dato psicologico-storico [...]. Secondo: a mano a mano che il processo conoscitivo si attua vengono deformandosi sia il dato psicologico-storico, sia il supposto sistema esterno.¹⁵

E sul finire chiarisce:

Intendo solo concludere: il flusso fenomenale si identifica in una deformazione conoscitiva, in un «processo» conoscitivo¹⁶.

In Gadda non c'è apriori nella conoscenza, ma tutto avviene nei fili di quella stessa materia a cui il soggetto è legato, con la propria esistenza la propria storia, la propria prospettiva fisica, biologica e psicologica. In questo senso Gadda può parlare di identificazione tra conoscenza e fenomeno. Questa coincidenza è evidente nel paragrafo in cui tratta dell'organo di senso. Contrariamente a certe trattazioni meccanicistiche, l'autore descrive l'organo di senso non come uno strumento di conoscenza, ma come un'unità vitale tesa ad un impiego euristico del mondo:

Anche gli organi di senso possono avere un impiego euristico, come i muscoli che impieghiamo perché *vogliamo* andare a Roma, cioè per inserire ella realtà la realzione noi... a Roma. [...] sia il mio organismo sia il mio occhio esprimono relazioni. E non v'è differenza di classificazioni tra di essi... Essi, come la esecutrice di maglia, annodano fra loro le maglie del reale.¹⁷

Gadda compie una similitudine tra organo di senso e l'attività euristica di un individuo: entrambi sono sistemi di relazioni attuali che si comportano come operatori del reale, che investono nel mondo come un tutt'uno indiviso. Così l'occhio non monopolizza un determinato attributo della realtà, ma come un «grumo in cui convergono e si allacciano sistemi di relazioni» esso

Introduce relazioni nel sistema di relazioni della nostra persona, sia in senso fisico sia in senso che dirò simbolico o ultrafisico.

Come quando vedendo il nero serpe nell'erba stringiamo il bastone tra mano; o se vediamo passare le bele ci rivolgiamo.¹⁸

Gadda parla dunque di soggetti indivisi tra coscienza e corpo, di individualità confuse con il mondo e con le cose, le cui esistenze si danno come rapporti pratico conoscitivi con l'ambiente e il mondo circostante e la cui conoscenza si rivela indistinguibile da una prospettiva umana e esistenziale.

La consonanza con Merleau-Ponty, che qui è individuabile sul piano della teorizzazione gnoseologica, è presente anche a livello della prospettiva linguistica. Gadda, a differenza del filosofo francese, non ha mai racchiuso le proprie posizioni in una precisa teoria espressiva, tuttavia, dal confronto tra le posizioni teoriche della *Meditazione* e le modalità linguistico-narrative dei suoi testi, è visibile una costanza di scelte e di principi, riconducibili a una precisa concezione delle possibilità espressive dell'uomo. Questa concezione, appunto, condivide con quella merleau-pontyana l'idea fondamentale di una continuità tra esperienza percettiva e facoltà espressiva-comunicativa¹⁹.

Linguaggio e complessità. La nozione di sistema: premesse strutturaliste e post-strutturaliste nell'opera di Gadda

In via preliminare si possono fare alcune considerazioni sui rispettivi legami che uniscono Gadda e Merleau-Ponty a De Saussure²⁰, poiché affini sono i motivi di convergenza e divergenza tra il padre dello strutturalismo linguistico e i due autori presi in esame. Analogamente a De Saussure, Gadda e Merleau-Ponty ragionano in termini di struttura o sistema; ritengono cioè che il dato conosciuto non sia un aggregato di elementi discreti, ma sia frutto di una complessità di relazioni – da cui il dato emerge come «scarto» o valore differenziale. Tuttavia, mentre De Saussure considera una struttura entro i suoi limiti sincronici, Merleau-Ponty e Gadda mettono l'accento sull'impossibilità di pensare ad un sistema chiuso in un unico momento temporale, in un presente slegato dal passato²¹.

In Gadda tali premesse sono presenti come principi organizzatori dell'opera narrativa. Un esempio valido per tutti è la famosa descrizione dei gioielli, già celebrata da Roscioni²²: nella parte finale del *Pasticciaccio*, Gadda si sofferma per diverse pagine in una meticolosa ed *extra-vagante* descrizione dei gioielli ritrovati dopo il furto a casa Menegazzi. Questo periodo apparentemente digressivo contiene, riformulata in chiave narrativa, la teoria gaddiana dei sistemi: le pietre sono descritte non come oggettualità finite e concluse, ma come sedimentazione di numerosi legami remoti o attuali, reali o possibili, documentati o immaginifici, che le comprendo-

no e le rimandano ad altro da sé: che sia l'immagine della «ricolma bellezza d'un seno» o il passato documentato della Terra.

[...] un bel cilindretto verde nero lustro, *da tirarne oroscopi i sacerdoti stronzi ad Egitto più che farneticazioni* [...] e due bûccole, 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*, [...] e un dondolino ultimo, un gingilluccio, quasi una palletta di blu di metilene da cavare il giallo al bucato, tenuto da una calottina d'oro e da un pipolo: e tramite questo appendibile, per maglia d'oro, ad altro e altrettanto essenziale organo del finimento, *vuoi della ricolma bellezza d'un seno, come anche del maschio risolto del bavero o della panciatica e orologiata autorità del tutore di codesto seno*, amministratore, morigeratore e in definitiva consorte, «e babbeo del diavolo!» ideò il Pestalozzi a denti stretti. Una croce di granati, *momenti rosso cupi dell'ombra domestica*. [...] Rubino e smeraldo si nominarono corporalmente sulla povertà bigia del panno, o del liso, nel chiuso, muto splendore che è connaturato all'autonomia di certi esseri e ne significa la rarità, la dignità naturale ed intrinseca: quella mineralogica virtù che per mentiti squilli ed ammicchi è trombettata tanto, nei trombettosi carnovani, da tanti culi di bicchiere, quanto, in detti deretani, inesistente del tutto. 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 Al₂Os veracemente spaziatosi nei modi scalenoedrici ditrigonali della sua classe, premeditata da Dio [...]. Gemme erano, quei risplendenti rubini, lo si vedeva, incubate e nate nei millenni originari del mondo. Il perito lo poteva riscontrare e garantire non ostante il taglio, cioè sfaccettatura e politura d'arte. Gemme d'aver cristallizzato naturalmente dal sesquiossido fuso, lungo le direttrici del sistema: e non fatto finta di cristallizzare in una luce, in una gloria mentita, da una catinella di escrementi.²³

Dal momento che l'oggetto-pietra si apre a un sistema di relazioni complesso, Gadda non può limitarsi a nominarlo, ma deve collegarlo e riferirlo all'orizzonte passato e futuro, reale o presunto da cui emerge, da cui si concretizza, e in cui acquista verità e fatticità. Egli infatti ritiene che «cose,

oggetti, eventi, non mi valgono per sé, chiusi nell'involucro di una loro pelle individua, sfericamente contornati nei loro apparenti confini (Spinoza direbbe nodi): mi valgono in una aspettazione, in un'attesa di ciò che seguirà, o in un richiamo di quanto li ha preceduti e determinati».²⁴

La descrizione dei gioielli è un caso particolare che però esemplifica una modalità rappresentativa diffusa in tutta l'opera di Gadda: senza circoscriverlo come ente individuale e compiuto, lo scrittore definisce ogni dato nella sua mescolanza verso un «sistema di riferimento esterno», dove l'esterno, proprio per questa concezione, non significa il luogo di confine tra ciò che è oggetto e ciò che non lo è, ma indica piuttosto l'ambiente generale in cui esso è inserito, a cui non può fare a meno di riferirsi, e grazie al quale possiamo percepirlo.

In questa concezione strutturale della realtà, in cui il senso del dato percepito è sempre emergente da un sistema di relazioni, si può collocare una certa predilezione di Gadda per la descrizione del campo percettivo come «universo geometrico». Prendo ad esempio una famosa pagina della *Meditazione* in cui egli descrive il sorgere delle cose al nostro sguardo, rappresentandole come «forme e cubi»:

svegliandoci di soprassalto da un sonno greve, quando l'angoscia e la stanchezza mentale ci privano di una rapida ripresa di una nostra totale e integratrice ragione, noi viviamo di «frammenti di ragione» per alcuni attimi, stropicciandoci faticosamente li occhi. Ecco allora le *forme e i cubi della vita*, veduti da queste nostre ragioni frammentarie [...] ecco apparirci come strani sistemi, di cui non ci spieghiamo il perché lì per lì. [...] Ma con il michelangiolesco sforzo dello stanco che si risollewa, questi frammenti di ragione cercano di coagularsi e consolidarsi in una più lucida veglia. E allora quelli *oggetti o cubi che intravedemmo al primo aprire delli occhi*, vengono giustificandosi [...] E *quel cubo è un sasso*, e *l'altra forma è un fucile*, e il fucile è perché siamo soldati, e il sasso è perché siamo sulla terra del Carso e tutto si ricompone e si cementa nel sistema e viene apoditticamente giustificato (in quell'attimo) dal sistema.²⁵

Prima ancora di accedere alla pienezza delle cose, prima ancora di farci «una ragione» d'esse, prima ancora di accordare loro la funzione che gli crediamo propria, le cose si mostrano «come in una radiografia» e rivelano «il disegno che le informa»²⁶. Lo stesso passaggio avviene anche nel momento in cui gli oggetti svaniscono dal nostro orizzonte percettivo, nel momento in cui la visione «torna nell'ombra»²⁷. Dimostrativo è l'inizio de *La morte di Puk* ne *La Madonna dei filosofi*.

Quel suo occhio diceva: «Kant ha ragione». *Diedri e prismi, luci ed ombre e colori vanivano*.²⁸

In virtù di questo geometrismo è possibile mettere a confronto la scelta stilistica di Gadda con la riflessione che Merleau-Ponty compie sull'opera di Cézanne, poiché anche il problema rappresentativo che il filosofo rintraccia nelle forme geometriche dei quadri cézanniani è paragonabile alla soluzione espressiva adottata da Gadda: la presenza di un geometrismo nelle figure dipinte non si oppone alla mancanza di un loro contorno netto e all'impossibile definizione di ogni dato rappresentato, ma si connette ad un'idea di struttura geometrica che va oltre l'individuazione dei singoli enti e che li comprende come un orizzonte, rilevandone i rapporti di mutua costituzione²⁹. Allo stesso modo per Gadda prestare attenzione al «parallelepipedismo del mondo reale»³⁰ non significa delimitare il dato percepito, ma esprimerlo nel suo essere inserito in un sistema più vasto:

Quanto più informale e aggrovigliata si presenta la materia che costituisce l'oggetto della rappresentazione, tanto più è necessario individuarne il principio organizzativo, esprimerla in grandezze misurabili.³¹

La geometria diventa per l'Ingegnere ausilio indispensabile alla narrazione: in una rappresentazione della realtà intesa come «coinvoluzione» d'infiniti sistemi, la struttura geometrica dell'oggetto diventa il termine di riferimento per esplicitare i rapporti tra le cose, le relazioni che essi hanno avuto o stanno per avere, o potrebbero avere, con infiniti altri oggetti, ne testimonia il loro farsi significativi e, contestualmente, la loro provvisorietà.

Precarietà del dato e indeterminatezza dei termini di definizione

L'assenza di un contorno netto, l'apertura di ogni oggetto verso una totalità complessa, si realizza nella prosa di Gadda come impossibilità di assicurare ad ogni ente rappresentato un nome valido una volta per tutte, si traduce come tensione o frantumazione o sfilacciamento di termini in continue precisazioni e puntualizzazioni. Il nome ha la stessa stabilità del dato, e giacché il dato è un rilievo di un universo di relazioni, è struttura indefinita e mai compiuta, Gadda non parla delle cose *nominandole*, ma descrive la convulsione da cui esse emergono³². Se la percezione dell'oggetto è un continuo farsi e disfarsi, anche la parola ad esso riferita sarà determinata da un'analoga qualità. Prendo come esempio la definizione di «nipote» così come compare all'interno del *Pasticciaccio*, termine significativo a

livello della trama per quel via vai di «figliastre» che entravano in casa Balducci, reso poi ancora più «aggrovigliato» e complesso dalla smania di maternità della signora Liliana

una nipote in quelle condizioni non era una nipote ordinaria: una Luciana o un'Adriana che oggi viene in città dagli zii, poi se ne va, poi torna, poi telegrafa, poi parte, poi arriva a casa sua, poi manda una cartolina con tanti bacioni, poi riarriva da Viterbo o da Zagarolo perché deve riandare dal dentista: e così di seguito. «Ccà ce sta una nepote cchiù 'mbrogliata,» rimuginò tra sé e sé, con quel bianco secco in Porta Paradisi che ancora gli titillava il velopendolo. Sì, sì. Dietro quel nome «nipote», ci doveva star nascosto tutto un groviglio... di fili, un ragnatelo di sentimenti, dei più rari,... delicati. Lei. Lui. Lei, pe rispetto a lui. Lui, pe riguardo a lei. Lei allora ha pescato 'a nepote, dopo anni: pene, lacrime, la notte, e di giorno candele a sant'Antonio pe tutte le chiese d e Roma: e speranze, e cure di Salsomaggiore, sia in loco che a domicilio, e visite del professor Beltramelli e del professor Macchioro. A ogni nuova candela una speranza. A ogni nuova speranza un nuovo professore.³³

Il nome «nipote» non è sufficiente per indicare la molteplicità delle definizioni che costituiscono a realtà del personaggio, tantomeno il termine soddisfa il significato che ricopre per i coniugi Balducci, in particolare per Liliana.

Quel dare, quel regalare, quel dividere altrui pensò Ingravallo: operazioni, a suo modo di vedere, tanto disgiunte dalla carnalità e in conseguenza dalla psiche della donna [...] che tende viceversa a *introitare*: a *elicitare il dono*: a *cumulare*: a *serbare per sé o per i figli*, bianchi o neri, o caffelatte: o comunque a *sciupare* e a *dissolvere senz'altrui donare, mandando a fumo centomila carte nel culto di sé*, del proprio collo, del proprio naso, dei lobi o dei labbri, [...] mai però in onore delle concorrenti: e tanto meno delle rivali più giovani. *Quel buttare, quel dissipare* [...] finirono di rivelargli, a don Ciccio, *l'alterazione sentimentale* della vittima: la *psicosi tipica delle insoddisfatte*, o delle *umiliate nell'anima*: quasi, proprio, una *dissociazione di natura panica*, una *tendenza al caos*: cioè una *brama di riprincipiar da capo: dal primo possibile: un «rientro nell'indistinto»*. [...] Valevano ancora a Liliana, era pur vero, le *potenti inibitive e, più, le coibitive della Fede*: *gli enunciati formali della dottrina*: il *simbolo operava come luce*, come *certezza*. *Irradiata nell'anima*.³⁴

L'attitudine di Liliana Balducci è quella di una generosità enigmatica e "sospetta", il cui senso è racchiuso *nello scarto fra termini* che esprimono carità e altruismo, come il «regalare», il «dare» e il «dividere»; termini che indicano l'incapacità di trattenere, come il «buttare» e il «dissipare»; e infine termini che manifestano disagi estremi, come l'«alterazione sentimentale», la «psicosi», la «dissociazione» e la «tendenza al caos». La pagina di Gadda si dilata così in periodi digressivi in cui nuove immagini e scarti di senso sono sottolineati dai due punti e dall'avversativo "o": è il motivo del *pasticcio* del mondo, della infinita connessione dei dati e delle ragioni, degli accumuli e delle diversificazioni di significato.

La corrispondenza che esiste tra la precarietà del dato e l'incertezza di ogni definizione si estende anche ai personaggi del romanzo. La concezione dell'identità come accumulo di relazioni, è visibile nella problematica del nome proprio ricorrente all'interno del *Pasticciaccio*. Gadda aveva già sostenuto nella *Meditazione* che ogni uomo non è «individuo», ma convergenza di relazioni instabili e provvisorie³⁵. Nel *Pasticciaccio* quest'idea torna con evidenza nel momento in cui Ingravallo constata la morte di Liliana:

La morte gli apparve, a don Ciccio, una decombinazione estrema dei possibili, uno sfaldarsi di idee interdipendenti, armonizzate già nella persona. Come il risolversi d'una unità che non ce la fa più ad essere e ad operare come tale, nella caduta improvvisa dei rapporti, d'ogni rapporto come realtà sistematrice.³⁶

La morte conduce ad un corrispettivo sfaldarsi del corpo e dei rapporti che questo intratteneva con il reale, rapporti che costituivano «l'unità» o l'identità di Liliana. È evidente che in una concezione come questa, in cui l'identità è formata come aggregazione instabile e precaria di una moltitudine confusa di relazioni, anche i nomi di persona perdono stabilità e garanzia. Un caso esemplare riguarda il nome della signora Menegazzi che, durante il corso del *Pasticciaccio*, si trasforma a seconda della situazione in cui ella si trova o in cui viene nominata, diventando *Menecacci*, *Menegatti*, *Mantecazzi*, *Martinazzi*, *Mantegazzi* e *Martegozza*.

in fianco a li Balducci ce steva na signora, na contessa, che teneva nu' sacco 'e solde pure essa, na vedova: la signora *Menecacci*, *che a cacciaje na mano* in quarziasi posto ne veniva fori oro, perle, diamanti [...]
pervenne a Santo Stefano (al collegio romano) *comunicazione telefonica* per il "*caso Menegatti*".

Al Pestalozzi venne deferita copia d'un elenco, dattiloscritto, di turchesi e di *topazzi*, nel quale tutte le o (occhio di gatto, crisobe-

rillo, spinello) si raffiguravano in altrettanti buchi o fori nella velina, rotondi appunto come delle o: ulcere d'una esattezza e d'una deliberatezza operative non adeguatamente confortate dai bilanci. Alcuni erano *topazi* propriamente detti, per quanto sprovveduti di accento circonflesso, altri erano *topo-zii*. le gioie della domicilio aggredita e *detopaziata Menecazzi, che si reintegrava, questa volta, nel definitivo possesso e pieno godimento di diritto e di fatto delle proprie zeta: giulivamente commutata, peraltro, la ga padana in una ca centro italica.*

Il Pestalozzi [...] giudicò di poter via via riconoscere, nello sparso splendore, il discutibile ed ultrasusplicando 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 righe e via via nel foglio e nel secondo foglio dell'elenco *Martinazzi, ovverosia cioè per più preciso dire Mantegazzi.*

Sui preziosi eventuali della Balducci, con quell'elenco a mezzo, gravava ancora l'ambiguità delle ipotesi: il riconoscimento e la discriminazione dei pezzi singoli erano da effettuarsi in caserma, su a Marino, o forse a Roma a Santo Stefano del Cacco, mentre dei gioielli della *contessa Mantegazza ch'erano distinti nella nota relativa conclamava ognuno, con istante evidenza, la propria rapinata identità.*³⁷

Non è solo la vedova Menegazzi il bersaglio di questo decentramento o sfilacciamento d'identità. Anche il nome del principale accusato del furto è preda della medesima instabilità:

La comunicazione fu raccolta dal maresciallo Di Pietrantonio. Confermava la trasmittente Tenenza, in via ufficiosa e a titolo di semplice premonizione, che il proprietario della sciarpa verde (non più radicalmente verde a quell'ora) era stato identificato per tale *Retalli Enea detto Luiginio* d'anni 19, di Anchise e di Venere Procacci, nato e dimorante in località «il Torraccio», non lontano da le Frattocchie: *Lui-ginio! Eh, sì, sì, Lui-ginio!* momentaneamente irreperibile. [...] Da quanto le diligenze auricolari del Di Pietrantonio pervennero infine a racimolare dal naufragio del testo (il crepitio del microfono e l'induttanza della linea sonorizzavano il testo: interferenze varie, da contatto urbano, intercaldavano, straziavano la recezione), apparve a un dipresso che l'incauto *Enea Retalli o Ritalli, sive Luiginio (ma evidentemente Lui-gino)* aveva dato a tinger la sciarpa [...] Intanto il Retalli Enea

d'anni diciannove, di Anchise e di Venere Procacci, si pervenne a chiarire che *aveva nome di battaglia Iginio e non Luiginio: «che non ha senso, che non ha senso!»* vociarono concordi.³⁸

Come i nomi propri non sono assicurati, così non è assicurata la parola dell'autore: all'interno di una stessa descrizione sono presenti congiunzioni avversative («ma», «però»); avverbi che introducono comparazioni («piuttosto») o sono sintomatici di dubbio («probabilmente»), unitamente alla ripetuta immissione di preposizioni con valore disgiuntivo. Questi espedienti sono indicatori dell'assenza di un narratore assoluto ed esterno al fatto: non c'è un'unica ragione nel romanzo, né uno stato di cose chiaro e distinto da giudicare; niente è già dato, ma tutto si costruisce di volta in volta nell'atto stesso del narrare.

Tutti ormai lo chiamavano don Ciccio. Era il dottor Francesco Ingravallo comandato alla mobile: un dei più giovani e, *non si sa perché*, invidiati funzionari della sezione investigativa: ubi quo ai casi, onnipresente su gli affari tenebrosi. Di statura media, *piuttosto* rotondo della persona, *o forse* un po' tozzo, di capelli neri e folti e cresputi che gli venivan fuori dalla metà della fronte *quasi* a riparargli i due bernoccoli metafisici dal bel sole d'Italia, aveva un'aria un po' assonnata, un'andatura greve e dinoccolata, un fare *un po' tonto come di persona che combatte con una laboriosa digestione*: vestito come il magro onorario statale gli permetteva di vestirsi, e con una o due macchioline d'olio sul bavero, quasi impercettibili *però*, quasi un ricordo della collina molisana. Una certa praticaccia del mondo, del nostro mondo detto «latino», benché giovine (trentacinquenne), *doveva di certo avercela*: una certa conoscenza degli uomini: e anche delle donne.³⁹

Plurilinguismo, pastiche e genetismo percettivo

Negli espedienti stilistici e narrativi finora considerati, la lingua gaddiana viene configurandosi come un sistema instabile di forze, in continua evoluzione e mutamento. Questo aspetto è particolarmente chiaro in quello che Gadda definisce «uso spastico della parola», comunemente noto come plurilinguismo. Nella mescolanza di diversi dialetti, stili e livelli di italiano (dall'alto-tecnicistico al basso-popolare), la via d'accesso al reale è data proprio da questa complessità di registri. La verità non è unica, ma dipende dall'accumulo di voci. La parola è doppia, è moltiplicata, a fianco di quella narrante c'è quella del narrato, non c'è individuo che possa erigersi a costituente dell'universo-romanzo, anche il narratore è ad esso profondamente legato e coin-

volto: è al suo interno. Nasce tutto insieme, narrante e narrato, dal fenomeno-romanzo: si confondono i confini tra chi scrive e ciò che è scritto, non si possono isolare l'uno o l'altro, entrambi hanno senso solo nella loro mutua costituzione. Scrive Guido Guglielmi a questo proposito:

L'insieme degli scarti, meglio degli slittamenti, da un livello all'altro e da una tonalità all'altra fanno la lingua di Gadda.⁴⁰

Il narratore dialogizza la propria parola: non usa un registro specifico, ma deforma le parlate dei personaggi del romanzo; la sua lingua si costruisce così nella mescolanza e nella pluralità delle lingue altrui. Ogni parola, dunque, chiama in causa il soggetto parlante, mostra che dietro se stessa c'è un'intenzionalità che l'assume e la deforma, e rivela un rapporto tra espresso ed espressione complementare al rapporto tra conoscente e conosciuto: come il soggetto conoscente non crea dal nulla il dato conosciuto, ma opera su una «preesistenza logica», così la novità espressiva del linguaggio non è creata nell'inseità di un io coscienziale, ma è un'operazione che introduce un senso nuovo ad una realtà linguistica preesistente al soggetto parlante; come il mondo è «ripreso» e «deformato» ad ogni atto conoscitivo, così ogni soggetto riprende e deforma la lingua a cui attinge, differenziandola in ogni successivo atto espressivo.

Si potrebbe dire che Gadda compia un percorso «a ritroso» verso la genesi della lingua e delle parole, in cui segno e senso si co-determinano. Questa dimensione di genesi è visibile anche nell'uso cospicuo nella prosa gaddiana di ecolalie, termini onomatopeici e parole fonosemantiche.

«Intanto sopravveniva davvero il *feffe-feffe*, a tutta *faffa* ... il *feffe-feffe* era lì per transitare»; «la frizione faceva caràche»; «arrivava *rimbombando bu bu bu bu bu*: la motocicletta si chetava all'uscio»; «allora *plac plac plac*, la pioggia dei fogli da mille»; «il *cigolio* delle molle, il *crocro* della bicicletta sua propria, qualche *sparacchiata* ammissione del culetto del cavallo in tiro ... senza computare gli scoppi disturbatori della frusta, gli *aaah!* del vetturino citrullissimo...»; «il *checchereccheccare* per un nonnulla»; «sopra ancora della Cucco, al piano attico, ce steva 'o generale Barbezzo. Ingravallo, subito, lo beccò subito fuori pure lui da tutte quelle paperazze, come na chioccia nera nera, *cocò-cocò-cò*, il vermicciattolo»; «Mazzi carte sur tavolo, ereno li tarocchi astrologgichi: clepsidra, cabbala der lotto e pentàcolo: un gufo imbarsamato, co du occhi! E pecorino, in d'un credenzone, e li fiaschi dell'ojò: mah... chiusi a spranga che neanche li sorchi. Sì, cari, co la Zamira! Poteveno mori co quela voja, tesori! *Èn-kete pènkete pùfete ine*».⁴¹

Il linguaggio è così ancorato ad una dimensione pre-razionale: in essa il significante è immediatamente significato e, allo stesso tempo, il senso, pur non essendo scollato dal segno in cui si manifesta, non si arresta e non si appiattisce su di esso.

La teoria espressiva in Gadda

Da queste considerazioni sullo stile narrativo di Gadda si possono riconoscere le premesse per l'esplicitazione di una vera e propria teoria dell'espressione, in particolare in merito al rapporto tra segno e significato, al ruolo del soggetto nella costituzione del valore espressivo di ogni parola e a quello dell'elemento temporale come elemento essenziale della lingua.

Come si è visto negli esempi sopraccitati, l'antisostanzialismo di Gadda prevede che il significato di ogni parola, così come quello di ogni dato, di ogni conosciuto, non sia mai dato positivamente, ma sia sempre emergente da un contesto di relazionale, sia sempre frutto di un'articolazione di rapporti. Così come l'oggetto della percezione non è una presenza massiccia, dotata della pienezza di un senso, ma è dato deformato dal soggetto conoscente, allo stesso modo il linguaggio non è un contenitore di segni, ciascuno dotato di un proprio significato prestabilito, ma è tensione tra la deformazione di un soggetto e l'orizzonte di significazioni da cui emerge (come rapporto insieme di dipendenza e differenziazione). Il pensiero antisostanzialista di Gadda pone anche il linguaggio, il rapporto segno-significato, entro una struttura relazionale. Secondo la logica stessa del sistema, il valore del segno non può essere immobile né autosussistente. Se lo fosse, si dovrebbe sostenere la possibilità di isolare e definire ciascun segno come dotato di un certo significato, ma, come è noto, Gadda nega ripetutamente la possibilità di giungere in maniera esaustiva all'isolamento degli elementi di un sistema: il mero semplice non esiste e ciò che viene chiamato «elemento» è in realtà un aggruppamento. La parola, allora, in virtù di questa originaria complessità e mancanza di definitività di senso, non può essere considerata come semplice elemento di trasmissione: il suo valore espressivo va al di là della pura referenzialità, in esso collabora il soggetto, l'indeterminatezza del dato e la temporalità storica. Le parole, come le cose che designano, sorgono da «un *quid* morfologico che è loro comune, che loro consente di sporgersi verso l'abisso pauroso: ivi, in un attimo magico, il molteplice identico si determina e insieme si differenzia».⁴²

L'equilibrio tra essere e divenire che dà ragione della molteplicità dei significati del reale, è, a mio parere, l'aspetto più innovativo della lingua di Gadda. Dal momento che ogni dato «è una pausa della deformazione in atto, operantesi come correzione (sic) o introduzione di relazioni sempre diver-

se»⁴³, anche la lingua che usiamo per esprimere la realtà conosciuta si presenta nella mobilità, precarietà e pregnanza di significato propri del dato:

Le frasi nostre, le nostre parole, sono dei momenti-pause (dei pianerottoli di sosta) d'una fluenza (o d'una ascensione) conoscitiva-espressiva.⁴⁴

Gadda invita a rimettere le parole nel flusso della lingua, privandole della loro autonomia e invariabilità di significato, trasportando la deformazione della percezione del dato in deformazioni semantiche:

La frase e il vocabolo, sotto più esperta mano e più sottilmente operante, si spogliano delle tonalità loro parodistiche⁴⁵: venute in carta al cri-cri lieve della penna, si libera, ognuna a un tono nuovo, a un timbro perverso. Si demanda loro nuovo incarico. La nuova utilizzazione le strazia: la lor figura si deforma, comparativamente all'usato, come d'un elastico teso.⁴⁶

Da ciò si spiegano i diversi registri che caratterizzano lo stile di Gadda: il vocabolo esatto, tecnicistico o specialistico, è sempre stretto insieme a una descrizione digressiva, ad una definizione popolare, a un termine dialettale o alla voce di qualche personaggio. Nel *Pasticciaccio*, solo per citare un passo molto noto, Gadda spiega la nozione di causalità unendo insieme vocaboli dotti e filosofici a espressioni e voci popolari, dialettali o colloquiali (conseguenza / effetto; causa al singolare / unico motivo; vortice / punto di depressione ciclonica; molteplicità di causali convergenti / nodo / groviglio / garbuglio / gnommero / gomitolo): i termini si moltiplicano, le virgole e i due punti frantumano i periodi in continue specificazioni; la sequenza di sinonimi di diversa estrazione linguistica indicano che le parole non esauriscono nel segno il loro potere semantico.

Sosteneva, fra l'altro, che le inopinate catastrofi non sono mai la *conseguenza o l'effetto* che dir si voglia di *un unico motivo*, d'una *causa al singolare*: ma sono come un *vortice*, un *punto di depressione ciclonica* nella coscienza del mondo, verso cui hanno conspirato tutta una *molteplicità di causali convergenti*. Diceva anche *nodo* o *groviglio*, o *garbuglio* o *gnommero* che alla romana vuol dire *gomitolo*.⁴⁷

I significati si accumulano e si inseriscono in un orizzonte linguistico vasto e mai davvero compiuto. Il linguaggio si delinea così come sistema continuamente integratesi, contesto di significazioni riprese e deformate dal soggetto conoscente-parlante.

Queste osservazioni richiamano in modo evidente le riflessioni merleau-pontyane sulla *parola parlante*, in particolare creano un legame con l'attenzione verso il genetismo espressivo che è una nota tipica in Merleau-Ponty: tornare all'origine dell'espressione significa tornare alla genesi di un senso, evitando di ricadere nelle dicotomie classiche che vedono segno e senso come due entità distinte. Merleau-Ponty, infatti, si muove contro la concezione del linguaggio come insieme di segni puramente convenzionali, il cui significato è stabilito a priori dall'intelletto. Al contrario, secondo Merleau-Ponty la ricchezza delle parole è data da una complessità di rapporti in cui partecipano il soggetto che parla, l'altro che ascolta, il contesto in cui è inserita, le significazioni passate che essa richiama a sé; in una dinamica in cui sia le dimensioni temporali (passato e presente) sia le polarità conoscitive (il me e l'altro) si implicano vicendevolmente. Contro (e rovesciando) la convinzione che il significato di un discorso sia la somma di segni linguistici dotati di significati determinati, Merleau-Ponty mette in evidenza il suo carattere strutturale: il significato di ogni parola non è predeterminato e inequivocabile, ma si stabilisce come valore diacritico immanente ad ogni atto espressivo. Ad ogni nuova intenzione espressiva, la parola si apre ad un orizzonte sincronico e diacronico, stabilendo il proprio senso come rapporto tra il passato da cui si differenzia e il presente in cui è pronunciata e compresa. Merleau-Ponty delinea così un sistema linguistico che progredisce non per esclusione, ma per superordinazione o integrazione di rapporti⁴⁸. Ogni atto linguistico non consuma il potere della parola, ma lo ricrea ogni volta, e mostra «la capacità che hanno i soggetti parlanti di oltrepassare i segni verso il significato»⁴⁹. Secondo questo presupposto, dunque, la parola non può mai essere «compiuta» e definita una volta per tutte; essa conserva invece un margine di ambiguità che è il segreto della sua ricchezza e la forza del suo potere espressivo. Il senso dell'espressione è dunque immanente e insieme eccedente i segni linguistici; immanente perché non è conferito né a priori né a posteriori le parole stesse, eccedente perché è sempre relazione ad un contesto temporale, e come tale si offre ad essere modificato da nuove relazioni, ripreso da altre intenzioni comunicative.

Il corpo espressivo

Nella riflessione linguistica di Merleau-Ponty il corpo acquista un rilievo centrale, poiché esso si costituisce come momento fondativo di ogni espressione e movimento d'apertura la mondo e all'altro. La possibilità di ricongiungersi ad un orizzonte di significati dati, il gesto di un recupero personale di un insieme di segni istituiti, il movimento di un'intenzionalità che decentra e priva il linguaggio del proprio equilibrio, riordinandolo e ri-signi-

ficandolo, è possibile solo a partire dalla consapevolezza dell'esistenza di un orizzonte linguistico comune, ovvero di un contesto espressivo stabilito dalla prassi interumana di soggetti *agenti e concreti*. L'atto linguistico viene così delineandosi come movimento espressivo di un soggetto *incarnato*, che concentra in un'espressione lo scarto di senso che intercorre tra ciò che egli vive e ciò che è già stato detto⁵⁰. La teroia espressiva contenuta ne *La prosa del mondo* si connette così alla tematica della corporeità espressa nella *Fenomenologia della percezione*. In questa sua opera precedente, in cui ancora non si era verificato l'incontro con lo strutturalismo di De Saussure, Merleau-Ponty aveva parlato della continuità tra percezione (operazione in cui il soggetto conferisce un senso al percepito) ed espressione (come presenza di questo senso nella mimica del corpo e nella gesticolazione emozionale), fondando nel gesto la dimensione antepredicativa del linguaggio⁵¹: anche le parole sono attraversate dalla stessa intenzionalità corporea che percorre la gesticolazione emozionale, non sono latrici di un pensiero precostituito, ma secernono un senso a loro immanente; si ricoprono di un «significato affettivo» prima ancora che concettuale⁵²; si danno come variazione dell'*être-au-monde*, strutturazione dell'esperienza e mimica esistenziale.

Sul motivo dominante del corpo nella riflessione del filosofo francese si può ulteriormente articolare il confronto con Gadda, mettendo in evidenza il ruolo che detiene la corporeità anche nella gnoseologia dell'autore milanese. A partire dalla *Meditazione milanese*, infatti, Gadda si scaglia contro le rovine dell'astrazione, e assume in opposizione ad essa un certo «rozzo realismo». Nel ritorno a questa dimensione concreta ed esperita, il corpo viene eletto come momento fondativo d'ogni riflessione, come movimento che ha presa sul mondo, come punto da cui si osserva ogni evento e che, nel contempo, si fa esso stesso luogo di osservazione. Gadda mette in scena il corpo e la materia contro la «generalizzazione logica»; il cibo, i processi digestivi e le defezioni del corpo contro ogni tentativo di astrazione; i sensi contro le ideologie; l'espressività della mimica e del gesto contro le presunzioni della teoresi verbale. Nella sua prosa, infatti, ogni concetto è subordinato alla descrizione diretta dell'evento, la percezione della realtà non è mediata da alcuna riflessione, la vista ha un ruolo centrale nella conduzione della narrazione. Il racconto è attraversato e invaso da immagini visive che contribuiscono, o si sostituiscono, alla descrizione e spiegazione di un fatto: la pagina si apre ad una riflessione pragmatica nata dalla diretta percezione delle cose nei loro rapporti, scambi, alternanze e associazioni con sempre nuove rappresentazioni.

Come già accennato, il fattore visivo riguarda anche (o soprattutto) la figura umana, descritta in uno stretto legame tra gesto e pensiero. Prendiamo alcuni esempi dal *Pasticciaccio*.

Alzò le spalle, distese le sopracciglia, come a significare «Che c'è di più ovvio?»

Don Ciccio, duro, *aggrottò le sopracciglia*. «Ammettete di conoscere il commendatore qui presente?» e *col mento significò* l'Angeloni.

«Parente 'e chi?...» fece Ingravallo *accigliandosi, come a voler respingere ogni propinquità con chi si fosse*. «Volevo dire, amico...» «Amico, che amico! Amico 'e chi?» *Raccolse a tulipano le cinque dita della mano destra, altalenò quel fiore nella ipotiposi digito-interrogativa* tanto in uso presso gli Apuli. «S'è trovato la signora... la signora Balducci...» «La signora Balducci?» Ingravallo *impallidì*.

«Quanto al resto? Mbè: semo ommini. Se viaggia... Un quarche capriccetto extra: se sa...» Il dottor Fumi lo guardava. Ma in quella direzione... *un attimo de titubanza: un certo incremento, sia pur lieve, del naturale rossore de la faccia*.

Le lunghe scarpe nere e stralucide sembravano conferir valore alla testimonianza: *un tale impiego di brill, un così energico intervento del gomito (di chicchessia), non ponno sovrapporsi alla menzogna e al disordine*.

Don Lorenzo *abbassò le palpebre*, guardando a terra, benché uomo fatto, *poi levò gli occhi ar cielo mezzo seconno come a di: nun fateme parlà. Congiunse le pie manone in una breve altalena sotto ar naso, davanti ar barbozzo: un va e vieni in der piano dell'azimut, di tipo italico decente: «Mejo nun parlanne!» aveva l'aria d'implorare* dal dottor Fumi.⁵³

Nei passi qui riportati il corpo si manifesta come luogo d'espressione delle emozioni e dei caratteri dei personaggi; non si configura pertanto come organismo muto o involucro esterno di un io coscienziale, ma si caratterizza nello scambio e nella reciprocità tra elemento spirituale ed elemento fisico o se si vuole, tra interiorità ed exteriorità. D'una siffatta unione Gadda è un consapevole sostenitore, lo capiamo da quanto egli scrive a proposito dei metodi d'indagine di Ingravallo e dei suoi assistenti:

De Pompeo e der Biondone de Terracina il dottor Ingravallo se fidava: l'artri ereno certe capocce toste, a le vorte, prima de faje entra la psicologia! Queli dua ciaveveno er fiuto bono: *sapeveno conosce le persone da la faccia*, così a un'occhiata: e magari senza pare. *Quello che je premeva, a Ingravallo, era più de tutto la faccia, il contegno, le immediate reazioni psichiche e fisio-*

gnomiche, diceva lui, degli spettatori e dei protagonisti del dramma...⁵⁴

Le investigazioni vertono sui volti e sui corpi, perché da questi è possibile scorgere i pensieri e le intenzioni degli indagati. In questo periodo Gadda riprende i ritrovati della psicanalisi freudiana. Freud, presentando attraverso il *soma* ciò che è coscienziale e mostrando la particolare attitudine del corpo a significare contenuti psichici rimossi, aveva mostrato il potere espressivo del corpo, affermando in tal modo la visione di un essere indiviso tra un'«interiorità» e un'«esteriorità», gettato nel mondo e legato ad esso come in virtù di un legame naturale. Ecco allora che Gadda afferma, tramite Freud, la realtà *incarnata* dello spirito e il senso *spirituale* del corpo, rendendo insensata la dicotomia fra corporeo e spirituale.

In altri punti del romanzo tale concezione è presente come metodo investigativo, ad esempio nell'episodio della morte di Liliana Balducci. Non appena Remo Balducci viene informato della tragica scomparsa della moglie, la narrazione mette a fuoco il suo aspetto fisico e il suo atteggiamento immediato:

Quando poco a poco je lo fecero capì, a zì Remo, quello ch'era successo, lui poveruomo pe prima cosa posò a terra la valigia: quell'arte più pesanti l'aveva prese er facchino. La notizia non parve scuoterlo più che tanto. Forse il sonno, la stanchezza di quelle notti in treno. Pareva proprio che stesse con la capoccia per aria, da nun sentì nemmeno quello che je dicevano.⁵⁵

Anche nel momento in cui il marito rientra a casa dopo aver appreso la notizia, Gadda è concentrato a descriverne «le reazioni psichiche e fisiognomiche», le quali rivelano un marito più agitato dalla scomparsa dei due libretti di risparmio che non dalla morte di Liliana. Se alla stazione Remo Balducci pare ancora la faccia assennata, nel rientrare a casa si scuote: annaspa con le mani nell'armadio, parla in modo concitato:

«La borsetta era, era... una volta stava qui. Me lasci un po' verde.» Annaspava co le mano dar sotto in su ner profumo de quer mucchio de seta, de tutte quele sottovesti, quele camicie e quelli fazzolettini ricamati. Sì, sì. Era sparita a sua volta. Anche li du libretti de risparmio mancaveno a l'appello: «Dio mio! nun se troveno più nemmeno loro!» «Che cosa?» «I libretti de risparmio de Liliana.» «Di che colore?» «Colore! Uno der Banco de Santo Spirito, uno de la Banca Commerciale.» «Intestati a... lei?...» «Sì, a Liliana mia.» «Ereno al portatore?» «Nominativi.» La sottilizzazione del tesoruccio (sui libretti nominativi, poi,

non c'era pericolo) parve accasciare il sor Remo: più forse, a giudicarlo dal di fuori, dalle *immediate reazioni psichiche e fisiognomiche*, che non la orribile notizia recatagli a Termini.⁵⁶

Gadda mette a fuoco il volto dei suoi personaggi, la fisionomia, i gesti, le abitudini corporee; sono questi elementi visivi, e non riflessioni introspettive, che ne restituiscono il temperamento e le emozioni.

Le rappresentazioni del corpo e della gestualità non sono adottati solo in chiave psicologista, ma diventano veri e propri metodi descrittivi sintomatici di quell'attenzione al dato concreto ed esperito, alla realtà fisica di cui si fa promotrice la scrittura di Gadda: frequentemente l'autore descrive con furia analitica il movimento muto di un gesto, il contegno di una postura, la mimica di un volto, manifestando anche attraverso la pagina scritta il potere espressivo-significante del corpo. Come in un film, Gadda zooma sul corpo dei personaggi, ne inquadra l'atteggiamento, focalizza il movimento di un arto o di una parte del volto. Esempio limite è quello del dottor Fumi, nel VII capitolo del *Pasticciaccio*.

Il commissario capo, intanto, *gli aveva significato «viè ccà» con la zampetta dei quattro diti della destra*. e lui s'era dunque accostato: *curvo*, ora, porgeva l'orecchio ai sussurri del dottor seduto, e vi aveva già ripetutamente *annuito col capo, guardando lontano lontano*, cioè contro i vetri incartati od opachi della finestra: che lo sguardo della notte, fuori, osservava trepidando, venerando. Quell'orecchio ascoltava, con lo zelo consueto: e il dottore vi aveva lasciato gocciolare quei bisbigli, come altrettante gocce d'un raro giusquiamo: e il moto dei labbri andava accompagnando con una *digitazione vivace, a tulipano chiuso, a indice e pollice in oscillazione disgiuntiva*.⁵⁷

Non una parola per chiamare Pompeo alla sedia del commissario, ma un piccolo movimento della mano. Non è facendo riferimento all'animo del dottor Fumi che noi ne comprendiamo la concitazione: le sue perplessità sono tutte visibili (e presenti) in quell'oscillazione delle dita a «tulipano chiuso». È un gesticolare che senza interposizione verbale risulta comprensibile: non vi sono riferimenti ai sentimenti o all'animo dei personaggi, non sono esposti i loro pensieri: lo scrittore inquadra certi particolari per mostrarli al lettore nella loro eloquenza visiva.

«Ho capito, sor commissario capo: ma...» «Capille 'e stoppa!»: *sopraccigli e cigli revulsi inesorabilmente a le stelle: tonalità inappellabile: palmo in avanti a respingente, a respingere ogni obiezione*

lecita o illecita: diti irraggiati ad ostensorio. (...) «Chelle guaglione sbarcano a l'Immacolatella a ciento cinquanta pe' vota! A 'o molo Beverello! Da 'o Conte Verde!» sentenziò: e stirò i sopraccigli a metà fronte, indice pollice riuniti autorevolmente ad occhiello. (...) «Mah...» e il dottor Fumi *agitò l'occhiello de' due diti, estrinsecato il mignolo*, «galline che ffanno ll' ove d'oro! quanno e' ffanno. 'O pate, 'a mate, a Ccicàgo, se penzano che veneno a vede 'e quadre d' 'o Museo, a studià com'è vestuta la Madonna, com'è bella: com'è bello San Gennaro nuosto, pur'isso»: *e andava scotendone il capo, della certezza de' padri, delle madri*. «'E ggenitori accusi penzano, a Boston, a Borùclin.» *Si battè l'indice in fronte, a martelletto. Fece du occhi avveduti, il viso scaltro, a riprodurre la scalrezza dei parenti*. «Se penzano ca chiste guaglione viaggeno pe' ll'Italia a vranche, a ci-ento a ci-ento, come 'e peccerelle d' 'o collegio. Ci-ento a 'o Museo, ci-ento a 'o teatro, ci-ento a l'acquario, sapite, addo' ce sta li pisce, sott'acqua; ci-ento a 'e tterme 'e Caracalla, ci-ento a San Calisto appress'a zi' monaco co 'a cannela, che mo se spegne. Chille, Ingravallo, vui capite, manco p' 'a capa.» Girò la capa ai subalterni. «Chille, appena scese da 'o barcarizzo, Ingravallo, vui m'intendete, frrr, frr»: *svolazzò co' le manocce, buttando la qua e là come fulmini, con gli occhi del fulminatore*.⁵⁸

Il motivo del gesto nella pagina gaddiana si connette all'esame merleau-pontyano sull'espressività del corpo: all'interno di una poetica narrativa e non in una riflessione prettamente teoretica, Gadda, come Merleau-Ponty, pone l'accento sulle facoltà espressive del corpo esprimenti soggetti unitari e immediati, cioè non sdoppiati tra un'esteriorità e un'interiorità. L'attenzione al corpo quale luogo di una comunicazione diretta e immediata è da riconnettersi dunque all'avversione di Gadda nei confronti di ogni ideologia e astrazione. A tale concezione è da riportare altresì l'uso copioso del dialetto e del detto proverbiale poiché anch'esso contribuisce a mettere in luce l'evidenza conoscitiva di un mondo concreto e immediato, e a riabilitare una cultura basata sull'evidenza visiva più che sulle generalizzazioni teoretiche.

Quegli uomini, da lei, volevano udire, sapere. Dietro di loro c'era la giustizia: na macchina! No strazzio No strazzio, la giustizzia. Mejo piuttosto la fame; e annà pe strada, e sentisse pioviccià ne li capelli; mejo addormisse a na panchina de lungotevere, a Prati. Volevano sapere. Mbè? Che cosa trafficava chesto Diomede. E lei zitta. E loro: su su: parlare, cantare. Non le chiedevano di far male ad alcuno, dopo tutto: solo de di la verità, la supplicavano. Bella verità! de fa carcerà la gente. La gente... che pe forza deve aranciasse in quarche modo: sinnò nun sa come

campa. Parlare, cantare. E sbrigasse pure. Nulla di male, dopo tutto. Nel caso contrario, brutti certificati per lei. Loro aveveno bisogno pe la giustizzia, perch'era stato commesso un gran delitto, che c'era su tutti li giornali. Glie ne mostrarono alcuni. Cartaccia. Glie li fecero vedere sotto il naso, battendovi sopra la mano come a dire: ecco qua. (Lei ritrasse il capo.)⁵⁹

Anche la contaminazione la mescolanza con il linguaggio basso-popolare tende ad un contatto diretto con il mondo e alla concretezza dell'esperire. Gadda attraverso il *pastiche* linguistico àncora la parola ad un'immagine concreta e apre il racconto all'occhio del lettore. Così nell'incipit del *Pasticciaccio* le idee teoretiche di Ingravallo diventano «due bernoccoli»; in questo caso la complessità burocratica della giustizia è «'na macchina», la verità per la giustizia significa «fa carcerà la gente», per cui si preferisce ad essa il silenzio, dunque «annà pe' strada, e sentisse pioviccià ne li capelli» o «addormisse a na panchina de lungotevere, a Prati»⁶⁰.

A questo «principio di abbassamento», intento a radicare al corpo e all'aspetto materico del mondo ogni idea o astrazione verbale, è da attribuire anche il *leitmotiv* dello stomaco: nella pagina gaddiana moltissime idee o discorsi astratti sono ricondotti all'immagine del cibo e alla soddisfazione fisica del pasto. Ad esempio, la descrizione del commissario Ingravallo all'inizio del romanzo è dapprima tesa verso uno stile lirico (si pensi all'aggettivazione, a tre membri tipicamente petrarchesca dei «capelli neri e folti e cresputi», analoga a quella più famosa delle «chiare e fresche e dolci acque»). Tuttavia, dopo un periodo sintattico elevato, Gadda conclude riferendosi al suo «fare un po' tonto, come di persona che combatte contro una laboriosa digestione»⁶¹. Il personaggio di Don Ciccio è così sdoppiato: da un lato egli si atteggia come l'icona tipizzata del commissario, quasi un divo hollywoodiano, enunciatore di teoretiche idee, («ubiquo ai casi, onnipresente sugli affari tenebrosi... pareva vivere di silenzio e sonno sotto la giungla nera di quella parrucca... nella sua saggezza interrompeva talora codesto sonno e silenzio per enunciare qualche teoretica idea... che gli evaporava dalle labbra carnose, ma piuttosto bianche, dove un mozzicone di sigaretta spenta pareva, pencolando da un angolo, accompagnare la sonnolenza dello sguardo e il quasighigno, tra amaro e scettico, a cui per "vecchia" abitudine soleva atteggiare la metà inferiore della faccia, sotto quel sonno della fonte e delle palpebre e quel nero piceo della parrucca»⁶²); dall'altro lato tuttavia, la sonnolenza del suo sguardo più che riprendere lo stereotipo di un eroe alla Bogart, si rivela frutto di una digestione difficile di cui «una o due macchiette d'olio sul bavero» ne rendono prova sicura. Gadda gioca sul volto del suo personaggio: esso è luogo di un rapporto tra il fisico e il metafisico, tra l'idealità e la concretezza della realtà. Esiste un continuo rimando tra l'universo filosofico-teoretico e la vita pratica:

nella concretezza «i fumi e le filosoficherie son da lasciare ai trattatisti» ed è necessario «uno stomaco pur anche a posto»⁶³. Ancora: «Tenersi a disposizione» è un «bell'eufemismo»: significa «accompagnare don Ciccio sul saliscendi vario dei tramme» e, in definitiva, «saltare la colazione».⁶⁴

Nella parte centrale del romanzo compare anche un altro *leitmotiv*, quello del sotterraneo, della discesa (ancor più efficace perché contrapposto a quei primi capitoli che parlano di «palazzoni» e «scalinate» e «ori»): dalla seconda metà del romanzo è tutto un addentrarsi in una Roma popolare, legata al corpo, in vistoso contrasto con quella del «Palazzo degli Ori». Si pensino i gradini scesi per raggiungere il laboratorio «della Zamira» e l'enumerazione dei «vitali compossibili» usati per descriverlo: «magia, maglieria, sartoria, pantaloneria, vino de li Castelli e de Bitonto pure (una botte, la spina: due damigiane, li sifoni de gomma, cacio e fave...»⁶⁵). Da notare il personaggio stesso di Zamira: mancandole gli otto denti davanti, ella più che parlare «sibila bava»⁶⁶: dalla sua bocca più che sillabe esce saliva, una *secrezione* del suo corpo.

Oltre alla ripetuta rappresentazione di una zona bassa e buia che convive con quella alta della borghesia, nel romanzo viene ordita un'altra interessante contaminazione, quella fra esseri animati e inanimati: il confine fra umano e inumano è violato. Non solo avviene una reificazione dei personaggi; anche alle cose viene conferito un aspetto umano: il paesaggio si anima degli stati d'animo dei protagonisti e questi si confondono in esso.

In verità, «d'altre pratiche» non ne mancava, sul tavolo. Che, anzi, il tavolo ne rigurgitava agli scaffali, e questi agli archivi: e gente che saliva e che scegneva, e che aspettava de fora: e chi fumava, chi buttava la sigheretta, chi scatarra su li muri. Tutto greve e fumoso, il gentile clima del Cacco, in un odorino sincretico un po' come de caserma o de loggione der teatro Jovinelli: tra d'ascelle e de piedi, e d'altri effluvi ed olezzi più o meno marzolini, ch'era una delizia annasalli. Di «pratiche» ce n'era da gazzarci, da nuotarci dentro: e gente in anticamera!

Il tavolo, i muri, il movimento della gente, il fumo di sigarette, il numero illimitato di pratiche, la quantità indistinta delle persone, creano insieme un unico sfondo. Vi è un forte senso d'indistinzione tra luogo ed esseri che vi sono immersi; coesiste l'umanità nella materia, e viceversa. Non esiste tra di essi un limite: gli uomini diventano il paesaggio e le sigarette, il tavolo che trabocca di documenti, la sporcizia del muro vivono la realtà e l'umanità di quella gente. L'effetto è quello della tensione, dello sconfinamento e dell'ambiguità.

È dunque in questa dimensione di ritorno alla concretezza, e di primarietà

del visivo, che il corpo acquista una posizione centrale. Un corpo che non è solo organo esteriore, ma luogo d'indivisione di spirito e materia, grazie al quale l'uomo è gettato nel mondo, lo esperisce, ha presa su di esso. Il ritorno alla corporeità è tesa a radicare ogni riflessione sul mondo e nel mondo, ogni generalizzazione alla nostra appartenenza alla realtà concreta, mostra l'impossibilità di distinguere tra un io coscienziale e un io corporale fino quasi a presagire un terreno comune in cui la nostra corporeità sconfina, in cui il nostro essere parla con il paesaggio che lo circonda e il paesaggio che lo circonda entra in lui, fino quasi a non riconoscere più qual'è il pensiero e quale la cosa pensata, se è il mondo intorno al personaggio a condizionare il personaggio stesso o se è il contrario. Queste osservazioni sono avvalorate dalla posizione gnoseologica di Gadda che abbiamo visto nel paragrafo introduttivo: sia dal principio di deformazione, secondo cui il soggetto è deformato dalla sua stessa attività conoscitiva; sia dall'idea di un impiego euristico dell'organo di senso.

Tale concezione di una soggettività incarnata e presa nel tessuto del mondo è molto chiara nel passo del *Pasticciaccio* già citato nei primi paragrafi, quello in cui Don Ciccio Ingravallo si trova di fronte al corpo privo di vita di Liliana Balducci. Lo riporto ancora come esempio lucidissimo di ciò che intende Gadda per soggetto sistema e corporeità.

La morte gli apparve, a don Ciccio, una decombinazione estrema dei possibili, uno sfaldarsi di idee interdpendenti, armonizzate già nella persona. Come il risolversi d'una unità che non ce la fa più ad essere e ad operare come tale, nella caduta improvvisa dei rapporti, d'ogni rapporto come realtà sistematrice.⁶⁷

Solo una volta morto, il corpo si mostra come materia organica priva d'intenzionalità. In questo periodo sono messe in luce, per contrasto, le qualità del corpo soggettivo: l'identità è un sistema di relazioni armonizzate nel corpo proprio, una volta disgregato il corpo l'identità torna a sfaldarsi.

L'assunto della sostanziale affinità fra la concezione gaddiana del corpo e quella merleau-pontiana mi pare dunque dimostrato: innanzitutto dall'idea gaddiana di un organismo unitario, non scisso in materia e spirito, in secondo luogo dalla sua concezione dell'identità di ciascun soggetto come decentramento, come sistema di relazioni aperto al mondo.

L'ontologia nell'ultimo Merleau-Ponty. E conclusioni

A partire da *La prosa del mondo* e poi in modo sempre più accentuato, come è noto, la posizione di Merleau-Ponty subisce una trasformazione profonda, che dall'originaria adesione alla fenomenologia lo porta alla for-

mulazione di una nuova ontologia⁶⁸. In questo quadro Merleau-Ponty torna a parlare della corporeità in relazione al linguaggio, ma superando i limiti soggettivistici della sua iniziale concezione e ponendo il corpo come epicentro della relazione espressiva tra il sé e l'altro. Egli riprende il tema dell'intersoggettività già esaminato a proposito della percezione, ma la arricchisce dall'esame compiuto sull'espressione, secondo l'idea della continuità tra percezione, gesticolazione e linguaggio. Partendo dalla reciprocità tra vedente e visibile giunge ad affermare un'universalità del sentire: il corpo apre la soggettività ad una natura comune a tutti gli uomini che permette loro di comunicare e comprendersi, arrivare oltre il loro proprio potere di pensare, aprirsi a significazioni estranee, fino a divenire colui che si ascolta. In questa prospettiva il corpo si configura come potere originario di differenziazione di un campo d'essere (un campo che non esclude un altro campo e che tende anzi a moltiplicarsi), che istituisce un legame di «parentela» tra soggettività e alterità, facendo accedere ciascun soggetto ad un universo carnale di cui l'altro non è che articolazione⁶⁹. Inoltre, in questa fase finale della sua riflessione Merleau-Ponty estende la sinergia dei sensi all'esterno del limite del corpo proprio, all'implicazione tra corporeità diverse, come terreno originario per la costituzione di un unico mondo intersoggettivo. Il sistema linguistico di Merleau-Ponty si delinea così come sistema articolato e complesso di una molteplicità di dimensioni, ed emerge da un intreccio di prospettive linguistiche e percettive che sono tutte parziali e si sollecitano vicendevolmente.

Questi nuovi aspetti del pensiero di Merleau-Ponty lo allontanano dalla vicinanza a Gadda che sopra ho messo in evidenza? Nonostante che in Gadda il linguaggio non abbia mai la portata ontologica che invece detiene nella riflessione merleau-pontyana, per altri punti fondamentali la sua affinità con il filosofo francese rimane sensibile. Anche per Gadda è nell'orizzonte dell'alterità che il linguaggio acquista tutto il suo potere espressivo, è nella dimensione di un orizzonte concreto di soggetti agenti e intenzionali che la lingua cessa di essere una «monolingua della verità» e si apre alla circolarità tra essere e divenire come continua ripresa e risignificazione del mondo. Per entrambi gli autori, il linguaggio si caratterizza nella sua dimensione di contingenza e, insieme, di inesauribilità espressiva; non come fenomeno convenzionale, dunque, ma come *essere che vive*: ogni espressione è sistema diacritico, operazione di un essere corporeo, gesto unitario e complessivo con il mondo, fenomeno di un unico sistema io-altri.

In questa comune visione di un intreccio fra linguaggio, uomo e mondo la vicinanza di Gadda a Merleau-Ponty mi appare confermata anche nella fase finale della riflessione del filosofo francese, avvalorando ulteriormente la forte parentela strutturale fra le loro visioni del mondo che ho cercato di dimostrare nel complesso di questo lavoro.

¹ Carlo Emilio Gadda si è laureato in ingegneria seguendo la volontà autoritaria della madre, ma la sua passione è sempre stata la filosofia. Solo nel 1923, dopo la parentesi di un soggiorno in Argentina, egli decide di dedicarsi con costanza agli studi filosofici, iscrivendosi al Corso di Laurea in Filosofia presso l'Università di Milano. I suoi interessi sono rivolti prevalentemente ai classici, riletta però in chiave contemporanea: in particolare sappiamo che conosceva bene Spinoza, Kant e Leibniz. (v. anche Lucchini, *Gli studi filosofici di Carlo Emilio Gadda*, in «Strumenti critici», 27, 1994, pp.223-245). Una volta terminati gli esami, Gadda decide di preparare una tesi sulla teoria della conoscenza nei *Nuovi Saggi* di Leibniz. È a questi anni che risale la composizione della *Meditazione Milanese*, iniziata nel 1928, ma abbandonata durante la seconda stesura di alcuni capitoli. Nel 1929, Gadda oltre al manoscritto abbandona anche la tesi, si congeda dagli studi più propriamente filosofici e si dedica al lavoro letterario. Mi sembra importante ricordare, tuttavia, che Gadda non ha mai distinto in modo netto il territorio della filosofia e quello della letteratura; ma ha sempre usato la letteratura come principio e metodo per la spiegazione di fatti propriamente filosofici.

² C. E. GADDA, *Meditazione milanese* (1974), Garzanti, Milano 2002, pp. 38-39 (D'ora in avanti questo testo sarà abbreviato in Mm). Questa citazione può essere paragonata a quanto scritto da Merleau-Ponty: «La scienza manipola le cose, e rinuncia ad abitarle. Se ne costruisce dei modelli interni e, operando su questi indici o variabili le trasformazioni consentite dalla loro definizione, si confronta solo di quando in quando con il mondo effettuale. Essa è, ed è sempre stata, quel pensiero mirabilmente attivo, ingegnoso, disinvolto, quel partito preso di trattare ogni essere come «oggetto in generale», cioè come se non fosse niente per noi e tuttavia si trovasse predestinato ai nostri artifici» (in *L'occhio e lo spirito* (1961), SE, Milano 1989 p. 13).

³ Mm, p. 9.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Mm, p. 246.

⁷ Mm, p. 14.

⁸ Mm, p. 20.

⁹ Mm, p. 53.

¹⁰ Mm, pp. 182 e 184.

¹¹ Mm, p. 209.

¹² C. E. GADDA, *I viaggi la morte* (1958), Garzanti, Milano 2002, p. 430.

¹³ A questo proposito è sicuramente interessante notare che questa concezione, nelle stesse posizioni di consonanza e divergenza da Kant, sono comuni anche a Merleau-Ponty).

¹⁴ Mm, p. 245.

¹⁵ Mm, p. 246.

¹⁶ Mm, p. 249.

¹⁷ Mm, pp. 55, 57.

¹⁸ Mm, p. 51.

¹⁹ Cfr. a proposito G. C. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita: studio su Gadda*, Einaudi, Torino 1974; F. BERTONI, *La verità sospetta, Gadda e l'invenzione della realtà*, Einaudi, Torino 2001; M. LIPPARINI, *Le metafore del vero. Percezione e deformazione figu-*

rativa in Carlo Emilio Gadda, Pacini Editore, Bologna 2001; R. S. DOMBROSKI, *Gadda e il barocco*, Bollati Boringhieri, Torino 2002; E. RAIMONDI, *Barocco moderno: Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Bruno Mondadori, Milano 2003.

²⁰ Per Gadda il rapporto è stato istituito da Roscioni nell'Introduzione alla *Meditazione milanese* (G. C. ROSCIONI, *Introduzione* a C. E. GADDA, *Meditazione milanese*, Einaudi, Torino 1974, pp. V-XL), mentre il riferimento di Merleau-Ponty a Saussure è stato stabilito dallo stesso Merleau-Ponty (v. in particolare M. MERLEAU-PONTY, *La prosa del mondo* (1969), Editori Riuniti, Roma 1984). Per quanto riguarda vicinanza e distanza tra Merleau-Ponty e Saussure si può vedere anche S. CHILETTI, *Ai limiti di fenomenologia e strutturalismo. Il concetto di struttura nella filosofia di Merleau-Ponty*, in «Segni e comprensione», a. XXI n.s., n. 62 (2007).

²¹ Nella *Meditazione Milanese*, attraverso la famosa metafora della scacchiera, Gadda mette in evidenza l'importanza del divenire temporale per la costituzione di un sistema – nel gioco degli scacchi conta sì la mossa di ogni pezzo in rapporto alla collocazione degli altri elementi (rilievo sincronico), ma ancor più importante è il legame tra la «mossa attuale» e le future «situazioni logiche» (rilievo diacronico); dal canto suo Merleau-Ponty critica nel linguista francese la separazione dicotomica tra sincronia e diacronia, poiché passato e presente, intrecciandosi e implicandosi vicendevolmente, non possono essere trattati in maniera distinta. Nella direzione di un impossibile scollamento del passato dal presente acquista rilievo anche la concezione gaddiana del divenire come integrazione continua della struttura, secondo un'idea di «ascensione» o «complessificazione crescente» di rapporti.

²² G. C. ROSCIONI, *La Disarmonia prestabilita*, cit., pp. 4-6.

²³ C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in *Romanzi e racconti II*, a cura di G. Pinotti, D. Isella, R. Rodondi, Garzanti, Milano 2007, pp. 15-276 (D'ora in avanti questo testo sarà abbreviato in P).

²⁴ C. E. GADDA, *I viaggi la morte*, in *Saggi, giornali, favole e altri scritti I*, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Garzanti, Milano 1991, p. 629. (D'ora in avanti questo testo sarà abbreviato in Vm).

²⁵ Mm, pp.224-225; c.vo mio.

²⁶ G. C. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita*, cit., p.10.

²⁷ Come già ha mostrato Roscioni nella *Disarmonia*, Gadda si avvale della geometria per descrivere l'istante del processo percettivo in cui le cose non appaiono ancora nella loro differenziata molteplicità. Si veda ad esempio una poesia del 1919, *La Sala di basalte*. «così dai neri cubi dell'ombra / il lume cavava le cose». E nella *Meditazione* Gadda spiega che quando la cosa si decompone «altri dati sorgono dai cubi neri dell'ombra» (G. C. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita*, cit., pp. 8-11).

²⁸ C. E. GADDA, *La Madonna dei filosofi*, in *Romanzi e racconti I*, cit., p. 43, c.vo mio.

²⁹ V. M. MERLEAU-PONTY, *Il dubbio di Cézanne*, in *Senso e non senso* (1948), Il Saggiatore, Milano 2004.

³⁰ C. E. GADDA, *La Madonna dei filosofi*, cit, p.63: «Ricaddi poi di nuovo nel parallelismo del mondo reale».

³¹ G. C. ROSCIONI, *La Disarmonia prestabilita*, cit., p. 8.

³² Cfr. G. C. ROSCIONI, *La Disarmonia prestabilita*, cit., p. 3: «Piuttosto che nominare gli oggetti e le cose, Gadda li sorprende nel loro farsi e testimonia della loro provvisoria esistenza».

³³ P, p. 23.

³⁴ P, p. 105; c.vo mio.

³⁵ V. ciò che Gadda scrive nella *Meditazione milanese* a proposito dell'«individuo» Carlo: «è assolutamente impossibile pensare Carlo come persona, come uno, come pac-

co postale di materia vivente e pensante. Ciò vien praticato su larga scala: eppure è cosa grottesca puerile, degna di mentalità pleistoceniche. Il suo apparire al mondo ha dato luogo a rapporti sociali, economici, psicologici, ecc.: le galline della fattoria “si sono accorte di lui” starnazzando spaventate ai suoi primi strilli, il testamento d’uno zio è stato mutato a suo favore, la levatrice, il prete, la balia, il sindaco, l’ufficio anagrafe e l’ufficio leva hanno dovuto scomodarsi per lui, accorgersi della sua presenza. Poi volle mangiare, bere, giocare, lavorare. Sono intervenuti nel mondo, dal fatto Carlo, milioni di milioni di rapporti» (Mm, p. 36).

³⁶ P, p. 70.

³⁷ P, pp. 19, 139, 185, 232, 234; c.vo mio.

³⁸ P, pp. 139,142. A questo esempio se ne possono aggiungere altri. L’incertezza dei nomi riguarda quasi tutti i nomi propri del romanzo: la vedova Bolenfi o Sbolenfi [p. 79], il nonno di Valdarena Romilio o Rutilio [p. 113]; la probabile complice del furto Camilla Mattonari che diventa Mattonati [202], la cugina di questa, Cionini, diventa Ciampini [p. 114], Diomede Lanciani diventa Luciani e Lanciere («E la fotografia d’o guaglione fotografata accà”: si batte la mano sul cuore, con patetica enfasi “d’o guaglione bello, la fotografia d’o... ‘o Diomede Luci-ani...” “Lanci-ani,”corresse Ingravallo. “Va buono, va buono, Ingravallo! D’o Lanciani, d’o Lanci-ere”» [p.172]). Anche il nome di un albergo subisce modificazioni («“Là dove?”; “Là, ne li quartieri alti, a via Boncompagni, a via Veneto. lo che ne so? So che se chiama Burger... Borges...”; “Ho capito, la pensione Bergèss,” fece Pompeo, pronunziando a suo modo. “All’ufficio stranieri, Pompe’, allo schedario. Pensione Bergesse. E bbuona pesca...” [...] Tre agenti armati, due di moschetto. Non però lo Sgranfia, comandato a la pensione Burgess...”[pp. 171, 263]).

³⁹ P, p. 15.

⁴⁰ G. Guglielmi, *Sulla parola del* Pasticciaccio, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», <http://www.arts.ed.ac.uk/italian/gadda/Pages/resources/archive.php>.

⁴¹ P, pp. 79,151-152, 154, 220,249.

⁴² Mm, p. 204.

⁴³Mm, p. 207.

⁴⁴ Vm, p. 473.

⁴⁵ «cioè imitative, passivamente accolte dall’uso», G. C. ROSCIONI, *La disarmonia pre-stabilita*, cit., p. 17.

⁴⁶ Vm, p. 473.

⁴⁷ P, p. 16.

⁴⁸ Vi è una forte consonanza con le pagine della *Meditazione milanese* in cui Gadda parla di integrazione di sistemi.

⁴⁹ M. Merleau-Ponty, *La prosa del mondo*, cit., p. 113.

⁵⁰ «non ci riferiamo a qualche *cosa da dire* che sia davanti a noi, distinta da ogni parola, ciò che abbiamo da dire è solo l’eccesso di ciò che viviamo su ciò che è già stato detto» (Ivi, p. 110)

⁵¹ «è sempre sintomo di un significato che l’uomo sta acquisendo, sta percependo, e come la percezione, si forma nel contatto con il mondo, riguarda «un modo tipico di abitare il mondo e di trattarlo» (Ivi, p.77).

⁵² «Il fatto è che il parlare e le parole portano un primo strato di significato che aderisce ad essi e che dà il pensiero come stile, come significato affettivo, come mimica esistenziale, piuttosto che enunciato concettuale. Sotto il significato concettuale delle parole scopriamo qui un significato esistenziale, che non è solamente tradotto da esse, ma che le abita e non ne è separabile» (M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003, p. 253).

⁵³ P, p. 45, 46,57,97,130,134; c.vo mio.

⁵⁴ P, p. 88, c.vo mio.

⁵⁵ P, p. 87.

⁵⁶ P, pp. 88-89.

⁵⁷ P, p. 168.

⁵⁸ P, 172-173; c.vo mio.

⁵⁹ P, p. 170.

⁶⁰ Mondo fisico-popolare. Tutta la seconda parte del *Pasticciaccio* si muove in questo senso. Anche il frequentissimo uso di onomatopee ed ecolalie contribuisce a conferire matericità alla narrazione.

⁶¹ P, p. 15.

⁶² P, p. 16.

⁶³ P, p. 17.

⁶⁴ In questo contesto sono anche da annoverare i pasti consumati da Ingravallo nel corso del romanzo, gli sfilatini al rosbiff di Pomepeo (v. in particolare P, pp. 161 e 261), e tutte le circostanze che sono ricondotte al cibo. Riporto solo un paio di esempi significativi: «Erano le otto, ora dello stomaco e del cucchiaino» (P, p.140); «un terribile taglio rosso le apriva la gola, ferocemente [...] Palesava curiose forme agli agenti: parevano buchi, al novizio, *come dei maccheroncini*, [...] un coagulato tutto *appiccicoso come un sanguinaccio*» (P, pp. 59-60).

⁶⁵ P, p. 151.

⁶⁶ P, p. 154.

⁶⁷ P, 70.

⁶⁸ cfr. spec. l'ultima opera, incompiuta, del filosofo, uscita postuma nel 1964, oggi nell'edizione italiana a cura di Mauro Carbone: M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Studi Bompiani, Milano 2003.

⁶⁹ Attraverso l'impossibilità di slegare la componente spirituale-cosciente e quella somatica-oggettuale del corpo proprio, Merleau-Ponty arriva a negare non solo la separazione fra spirito e corpo, ma anche quella tra l'io e il mondo. Esaltando la continuità tra mondo, corpo ed espressione, egli giunge a vedere nel linguaggio il primo modo di oltrepassare il corpo proprio e di accedere ad un universo intersoggettivo (o quella che egli inizialmente chiama «universalità del sentire»). La nostra relazione con la parola tende a generalizzarsi e a diventare partecipabile («io sento che mi si sente, e che mi si sente mentre sto sentendo, e sto sentendo il fatto stesso che mi si sente»; lvi, p.138). Egli afferma una «generalizzazione» del mio corpo in virtù della quale quando parlo mi proietto negli altri, e quando ascolto li introietto: nella parola «non vivo solo il mio proprio pensiero ma che, nell'esercizio della parola, io divengo colui che ascolto» (lvi, p. 125). Merleau-Ponty non vuol solo dire che io «abito» un altro corpo, ma altresì che «*c'è un me che è l'altro*, che risiede altrove e che mi destituisce dalla mia posizione centrale» (lvi, p. 138). È questo «imparentarsi» con l'altro che mi fa accedere ad un universo carnale che va ben oltre la mia soggettività, ma che riguarda il mio campo intero (un «campo che non esclude un altro campo «che tende anzi a moltiplicarsi»), l'intero mondo di cui l'altro non è che «articolazione». L'esame del linguaggio si apre così al problema ontologico: io sono fatto della stessa carne del mondo e tutti partecipiamo al medesimo Essere.