

DIVAGAZIONI SUL PASTICCIACCIO SECONDO TERZOLI

Raffaele Manica

L'oggetto, due volumoni blu notte (in cofanetto blu notte) con titoli dorati al dorso e al piatto – come descriverebbe la scheda di un libraio d'antiquariato –, è solenne e imponente. Sotto il nome dell'autrice, Maria Antonietta Terzoli, il titolo è *Commento a Quer pasticciaccio brutto de via Merulana di Carlo Emilio Gadda*. Lo ha pubblicato Carocci: 1183 pagine. Tutte di commento se, ad apertura, la sorpresa è l'assenza del testo commentato: che sia scelta o sia necessità (come si crede imposta dai diritti d'autore che vanno trasmigrando da un editore a un altro), poco qui interessa. Non c'è dubbio che la consultazione ne risulti un po' macchinosa – con incremento di macchinosità dovuto ai rimandi per sigle sciolte solo in coda al secondo volume, ma con l'ausilio che può derivare dal dvd allegato, contenente il pdf dell'intero commento – e dunque meno immediata di quel che si vorrebbe. La cosa ha paradossalmente i suoi vantaggi. Più che rimandare alla larga a un celebre titolo di Bazlen, *Note senza testo*, l'assenza del libro commentato induce a una lettura continua delle note, che restano note ma che, con la dovuta pazienza in chi legge, possono allargarsi, prendendo la via di un lungo saggio che si inarca in maniera impreveduta sul grande romanzo, gli tesse intorno una rete a intreccio e lo consegna al lettore col corredo di quanto oggi si sa intorno al *Pasticciaccio*. Così una prima, non eludibile domanda, potrebbe essere: ma che cosa hanno letto i primi lettori di Gadda? Non si dice i numerati che posarono gli occhi sui fascicoli di «Letteratura» dieci anni prima, dove e quando parte del romanzo uscì a puntate, ma i numerosi che ebbero tra le mani dal 1957 in avanti la prima edizione di Garzanti e le successive ristampe, impennata improvvisa alla fama di Gadda,

153

DIVAGAZIONI SUL PASTICCIACCIO SECONDO TERZOLI

fin allora alta ma circoscritta e sostanzialmente questione di culto. Una domanda che si pone e basta, e che viene in mente, tale e quale, ad esempio, per le opere di Montale (metteva le note solo a ciò che si capiva, era la battuta circolante). Vero è che una serie di riferimenti sono diventati oscuri col trascorrere del tempo, ma altri oscuri furono da subito. Senza dunque (poter) rispondere, perlomeno con percorso breve, si assoda tuttavia che un commento, e di tal portata, cambia la qualità della lettura: non va neanche detto se in meglio o in peggio (è ovvio: in meglio), non è questo il punto. Il punto è che la cambia. E man mano che si proporranno commenti a libri del Novecento, cambierà la qualità della nostra lettura sull'intero secolo; cambierà lo sguardo (il nostro sguardo, si sa, lo vedono solo gli altri).

All'avvio si segnala che il frontespizio muta qualcosa alla copertina, perché sotto il titolo aggiunge: con la collaborazione di Vincenzo Vitale; e alla fine dell'introduzione si elencano meno assidui collaboratori. In più, per ogni capitolo del romanzo, prima che se ne inizi l'annotazione, viene presentato un riassunto: decisione piena di giudizio e utile anche per chi abbia più volte frequentato il gran libro. L'impresa non solitaria – ma con solitarie assunzioni di responsabilità – e l'idea dei riassunti lasciano individuare alla memoria del lettore quello che può considerarsi il modello del presente commento, un modello rigoroso nel quale convergono le gioie dell'erudizione e la nettezza del giudizio, quali che ne possano essere le conseguenze: il modello proposto una quarantina di anni fa (1976) da padre Giovanni Pozzi per *l'Adone* del Marino, senza andare più indietro (senza cioè richiamare l'impresa di gruppo dei *Poeti del Duecento* di Contini: da dove, si crede, ha una delle proprie origini l'arte del commento in chiave moderna). Poco più che una coincidenza, chi lo sa, è la sede svizzera dei due casi: Pozzi a Friburgo, dov'era passato Contini; Terzoli a Basilea.

La prima nota è al titolo scelto da Gadda dopo qualche discussione con l'editore. L'identificazione o specificazione del delitto col suo luogo non lascia spazio purtroppo (che magnifica genealogia sarebbe stata la linea torta della psicanalisi Svevo-Gadda) per un richiamo a *L'assassinio di via Belpoggio*, comparso a puntate nell'ottobre 1890 e ricomparso solo nel 1969 – bisognerebbe immaginare Gadda in un'emeroteca alla ricerca dell'«Indipendente» per un pezzo firmato «E. Samigli»: non improbabile, ma solo congetturabile con la stessa consistenza di verità che può avere un oroscopo –, però con tracce dostoevskijane, e spesso connesso con un romanzo criminoso ai dì molto in voga nel cui alone non si fatica a immaginare qualche tratto del *Pasticciaccio*: ed è *Il cappello del prete* di Emilio De Marchi, qui non contemplato nei ri-

RAFFAELE MANICA

mandi, dove sono *Demetrio Pianelli* e *Due anime*; ma prete Cirillo viene così presentato in apertura del *Cappello*: «Non v'era donnicciola o pescivendola o camorrista delle Sezioni di Pendino o di Mercato che non conoscesse 'u prevete, che abitava nei quartieri più poveri, in una soffitta chiusa in mezzo ai comignoli delle case, ove non mai scende l'occhio benedetto del sole, e non regna sovrano che il lezzo ed il puzzo del pesce, che il popolino frigge sugli usci e nella via»: il problema delle fonti, sempre, è che se il richiamo testuale non è stretto pare non esservi: non sono contemplati né l'eco né la suggestione: ma non viene da pensare qui al mercato di piazza Vittorio, alla «gran fiera magnara»? Invece, tra il 1930 e i primi anni Quaranta pubblica i suoi polizieschi Augusto De Angelis, protagonista il commissario De Vincenzi della mobile di Milano. Introducendo una ristampa di tre romanzi (1963), Oreste del Buono diceva De Vincenzi «umanissimo come il Maigret di Simenon, romantico come il Marlowe di Chandler, intellettuale come il Vance di Van Dine, eppure addirittura caparbiamente italiano, tanto da poter essere considerato un immediato predecessore e un parente abbastanza stretto del commissario Ciccio Ingravallo».

Se si vuole, è proprio De Angelis a fornire aiuto nel dirimere una questione che non finisce di propagarsi, benché, alla fine, piuttosto esausta: la questione dei rapporti di Gadda con la prosa d'arte e della conseguente modulazione del tasso di narratività o dell'impianto romanzesco. La prosa di Gadda è rallentamento e indugio e, ovvio anzi banale, per questo non consente speditezza; ma il problema sarebbe se, all'incontrario, fosse prevista speditezza e intervenisse senza volere quella prosa rallentante e indugiante. Invece nella considerazione di Falqui, teorico e storico dell'elzevirismo, sarebbe stato bene proprio l'inizio di *L'Albergo delle Tre Rose* di De Angelis, tutto maniera e tutto climatico e tutto topico e un po' dannunziesco, però poi senza seguito nel romanzo: «Pioveva a fili lunghi, che al riverbero dei fanali parevan d'argento. La nebbia diffusa, fumosa, penetrava coi suoi aghi nel volto. Sui marciapiedi scorreva ondeggiando la infinita teoria degli ombrelli» e così via: potrebbe seguire, invece di quel che segue: «Andrea Sperelli aspettava un'amante». Per dire che sul versante esteriore la prosa di Gadda porta i segni della prosa d'arte; ma sul versante interiore Gadda ha portato la prosa d'arte a una valenza e a una funzionalità ignota, l'ha deviata dal corso storico e ne ha dato una risultanza al calor bianco che sull'orizzonte della prosa d'arte è inimmaginabile.

Il fatto è che il *Pasticciaccio* può dare l'impressione di mettere chi legge di fronte a una galleria di personaggi che sono quasi monadi interferenti, ovvero monografie su personaggi-mondo tenute per giu-

155

DIVAGAZIONI SUL PASTICCIACCIO SECONDO TERZOLI

stapposizione: una serie di monologhi (anche interiori) con interventi del coro. Lo svolgimento del romanzo pare essere solo connessione escogitata per tenere insieme tali monadi; in più, ogni personaggio è votato all'introflessione, sicché si assiste a un dilatarsi fino al punto estremo del procedimento manzoniano relativo ai personaggi: ciò che nei *Promessi sposi* è presentazione di quanto si vedrà in azione, nel *Pasticciaccio* si allarga fino a quasi dimenticare che si ha a che fare con un sistema di relazioni, con un romanzo appunto. Anche ciò contribuisce a far sì che la parte della prosa schiacci a dismisura la parte di servizio che ogni romanzo esige. La dilatazione verso l'interno e in profondità è ciò che Gadda vede della realtà, un'enorme disfunzione in cui la vita quotidiana manda segnali di patologie, diagnosticabili solo a costo di fermare il fluire del mondo (e del romanzo).

Gli sviluppi degli studi su Gadda hanno messo a fuoco sull'opera all'incirca tre centri. Il primo, la parte dello stile e della prosa, il più tipico, imperniato sia su ricerche propriamente linguistiche, sia sul piano stilistico che oscilla tra la mera questione della prosa/narrazione e la famosa linea dell'espressivismo delineata da Contini, oggi variamente pericolante o al minimo molto discussa: ma la portata dell'idea di Contini introducendo la *Cognizione del dolore* resta intatta, quali che siano i colpi assestati, giacché si trattava di un viaggio sperimentale e aperto alla confutazione, non di un dogma critico, come è stato frequentemente inteso e adoperato. Il secondo centro riguarda la parte filosofica e meditativa nel pensiero e nella scrittura di Gadda, sempre più accentuata a procedere dalla pubblicazione postuma della *Meditazione milanese*: anche qui si vorrebbe porre una questione simile a quella riguardante i primi lettori, ovvero la diversa fisionomia che assume il complesso di un'opera (o, si dica, di un autore) con la resa pubblica di inediti. La pubblicazione di brogliacci o di opere compiute, soprattutto quando accantonate dagli autori per un periodo non breve – e non dovute all'accidente di morte improvvisa –, ma per il corso intero della vita, cambiano talvolta la fisionomia dell'autore stesso, ne alterano i connotati; e se non si può dire che la pubblicazione di inediti vada contro ciò che in filologia si chiama ultima volontà dell'autore, certo la questione è aperta. Può essere nell'intenzione di un autore non voler rendere troppo espliciti certi tratti dell'opera, nascondendo o lasciando al massimo trapelare per accenni le considerazioni di base e di riferimento. La pubblicazione dell'opera accantonata – e, pure, di che livello nel caso di Gadda – modifica le circostanze della lettura, obbliga a certi percorsi e altri ne lascia cadere. E ciò anche se si trascorre su un altro aspetto derivato dalla *Meditazione milanese*, ovvero la deriva del

RAFFAELE MANICA

delirio interpretativo. A una pagina sempre complessa come quella di Gadda, con una complessità variata nel tempo – ma con tempi che, notoriamente, tendono a sovrapporsi – si è aggiunta una complessità che cede ampi margini al gratuito, un'esibizione interpretativa che poi, nei confronti della pagina indagata, lascia esattamente le cose come stanno (qui, nel presente commento, non se ne scorgono per fortuna nemmeno le ombre). Il terzo centro è la presenza nell'opera di Gadda delle conoscenze riguardanti le arti figurative, che sono sorgenti intermittenti, carsiche, della stessa ispirazione gaddiana. Di più, con Gadda non solo assistiamo al presentarsi perturbante di opere pittoriche, ma assistiamo a un'eclissi particolare, condotta, come è noto, sulla scia del maestro delle equivalenze verbali, Roberto Longhi. Le eclissi in Gadda sono anche la parodia dell'eclissi longhiana, anzi sono un omaggio per parodia. Più ampiamente, si può dire che ogni categorizzazione con Gadda porta in sé la propria parodia, corrosione o profanazione.

Senza negligenza nessuno di questi tre centri, il commento-Terzoli se non predilige per lo meno accentua la ricerca sulle fonti iconografiche del *Pasticciaccio*, a partire ovviamente da Caravaggio, ma meno ovviamente individuando quale Caravaggio. Per esempio il finale dostoevskijano dell'opera («Quella piega nera verticale tra i due sopraccigli dell'ira, nel volto bianchissimo della ragazza, lo paralizzò, lo indusse a riflettere: a ripentirsi, quasi»), che lascia aperta la soluzione del caso, senza individuazione del soggetto di reità (Assunta? Virginia?) si individua provenire dalla (o essere eclissi della) *Giuditta che taglia la testa a Oloferne* di Caravaggio a Palazzo Barberini, con suggestioni dalla *Giuditta che taglia la testa a Oloferne* di Artemisia Gentileschi a Capodimonte, mentre si era a lungo potuto credere a una generica allusione a una maschera tragica, greca o no che fosse.

Un'idea del *Pasticciaccio* per come può essere letto oggi viene ovviamente dall'introduzione della Terzoli e il commento può leggersi anche come una serie di allegati all'introduzione, una fruttificazione su rami multipli (sicché il commento stesso sarebbe un ampliamento saggistico del saggio introduttivo). Però non v'è dubbio che la questione sia da invertire: è vero che i motivi dominanti nel commento sono enunciati in sintesi nell'introduzione, che traccia le vie d'indagine, ma ciò è a beneficio del lettore, perché non si sperda troppo nella selva che segue, e del commento l'introduzione è sintesi o meglio risultante: le «concause», la «molteplicità di azioni convergenti», per usare le parole del sempre penseroso Ingravallo, sono ridotte al loro diagramma. Per questo l'introduzione è una mappa di quel che c'è da vedere.

157

DIVAGAZIONI SUL PASTICCIACCIO SECONDO TERZOLI

Nell'antro-punto di ristoro di Zamira Pàcori, Gadda scrive che «attaccata ar muro, da una parte del lettino, c'era da vede un'oliografia molto bella». Si tratta di *Zeusi e la fanciulle di Crotona* di Eleuterio Pagliano (noto a Gadda, che lo cita in una nota dell'*Adalgisa*), costantemente mal interpretato, in chiave erotica, dagli avventori dell'antro; e anche dai lettori, depistati dall'ecfrasi che Gadda ne presenta: «un branco de ragazze gnude, a la visita medica, e un dottore cor pizzetto nero che le stava a guarda', senza occhiali, e invece co li sandali»: è qui riscontrabile una auto-definizione del romanzo perché, scrive la Terzoli, «come il pittore antico per dipingere il bello ideale copia da modelli diversi, così lo scrittore si appropria dei vari modelli fornitigli dalla tradizione»: è l'indicazione dell'arte combinatoria nel *Pasticciaccio*. Compito del commento è percorrere a ritroso, dalla contaminazione o deformazione alla fonte, il cammino percorso, per capire che cosa Gadda abbia fatto, in scrittura, dei propri punti di partenza, siano essi verbali o figurativi: due delle tradizioni, quella letteraria e quella artistica, di maggiore costanza nell'officina dell'opera.

Il titolo del romanzo, mimato sulla tradizione poliziesca, preferisce ad assassinio o delitto il termine «pasticciaccio», che allude sia al groviglio di fatti delittuosi che alla scelta dello stile. Il richiamo all'etimologia di via Merulana è una chiave di ingresso al romanzo, tra il cicaleccio o il fischiettare del condominio al civico 219 (119 in «Letteratura»), il palazzo degli ori; ed è allusione romanesca a coloro che abboccano o cantano (e non solo romanesca, ma estesa nel gergo malavitoso), come chiarisce lo scioglimento di «via Merulana» presente ad esempio nel titolo della versione francese, *L'affreux pastis de la rue des Merles*: che preferisce *pastis* («pasticcio», di gergo culinario; o d'uso, per «affare imbrogliato») a *pastiche* (proprio letterario), coalberganti in Gadda. Come l'ecfrasi dell'oliografia, anche l'etimo del toponimo è manipolato e programmaticamente frainteso: il nome della via, dice il commento «deriva dai *prata* o *campus Meruli*, un possedimento della *gens Merula*»: per come lavorava la mente di Gadda il passaggio dai «Meruli» a «merulae», anche solo per suggestione, è rapido (al modo per cui si colloca la salumeria dove si serve il commendator Angeloni in via Panisperna, ovvero «via pane e prosciutto», come si registra *ad locum* sulla scia della *Guida Touring* 1925) e diventa «gioco paraetimologico», come si annota a p. 57, a proposito di «come zirli di merli, o merule, dopo ogni frullo»: con richiamo a «merule» chissà perché annotato come napoletano e non come latino (dov'è solo femminile: «merli, o merule», appunto), e con giusto rimando alle «canorità merulane della sora Pettacchioni». Ma allora il titolo è scelto per questo: qui come altrove il commento non sempre dice al luogo cor-

RAFFAELE MANICA

rispondente quel che pur dice; dissemina, come un giallo nel giallo, gli indizi e le indicazioni. È un commento mobile. Però trovare alla prima nota l'indicazione sul gioco paraetimologico non sarebbe stato sgradito, come bussola, stante il gran mare che si ha di fronte.

Il commento richiama i punti che dall'intera opera di Gadda convergono o risuonano nel *Pasticciaccio*. Tale intertestualità è altra complicazione che richiede perizia da parte del lettore, ma necessaria, giacché, come Gadda scriveva, «la parola convocata sotto penna non è vergine mai». E a tale non verginità collabora, sterminata, la memoria letteraria, che se non sarà proprio, in tutto, quella dissepolta dal commento (che talvolta sembra operare in eccesso e per inerzia; o per incremento di entropia) è ugualmente oltre i limiti, fino alla saturazione. Per stare a riferimenti cospicui e certi: *l'Eneide*, a partire dall'onomastica, però avvertendo che i nomi dell'antichità classica, in genere, sono stati a lungo diffusi presso il popolo di Roma, mai fattosi persuaso che «i cognomi semplicemente "passabili" stridono maledettamente con i nomi ricercati e pretenziosi, che in questo caso non solo perdono il loro (dubbio) fascino, ma si rivoltano contro il portatore», secondo quanto osservato da Fruttero e Lucentini nel *Nuovo libro dei nomi di battesimo*; e *l'Eneide* a partire dal progetto del romanzo che prevedeva dodici capitoli, quanti sono i canti del poema; i *Promessi sposi* a partire da ovunque; la *Commedia* dantesca a partire dal fatto che Ingravallo (nato Ingravola su «Letteratura») è nel mezzo del cammino della vita (tra sonno e veglia, come Dante, anche se la vigile sonnolenza di Ingravallo è tutta scettica); ed è (posta l'azione del romanzo nel 1927) nel suo trentacinquesimo anno di vita: anche per questo, aggiungiamo, se non sta in qualche parte del commento, parziale alter ego di Gadda, con lieve sfasatura anagrafica (dovrebbe essere nato un anno prima, nel 1892, a celebrazione della scoperta dell'America, nell'anno di fondazione del Partito socialista), o forse no. Comunque, accanto ai tre grandi libri, nell'enciclopedia letteraria da Gadda mandata a mente, a quanto pare, le opere e i nomi sono decine: «nell'eccellente senso, liceale» stabili Contini la cultura letteraria di Gadda. Ma che liceo era? O si esagera adesso stabilendo tale ampia ricognizione? (E va bene, sì, che era un liceo dove circolava la «carducciana», con le sue fitte note erudite...).

Nell'introduzione segue che: Gadda era un lettore di cronaca, soprattutto sulle pagine del «Messaggero»: e si avverte che i delitti narrati vengono dalla contaminazione di più delitti d'epoca; Gadda era lettore delle *Guide* del Touring (almeno un altro scrittore, Calvino, trovava spesso conforto nelle guide delle città, quasi ne fossero la

159

DIVAGAZIONI SUL PASTICCIACCIO SECONDO TERZOLI

riduzione razionale, come lo scheletro senza corpo o la pelle distesa, l'uno allegro l'altra tranquillizzante: così diceva); era lettore di filosofia e psicanalisi. E competente per studi e antica professione di scienze esatte; curioso di società antiche, di dinamiche sociali, di tradizioni colte e popolari. Ed era lettore dell'*Enciclopedia italiana* ideata da Giovanni Gentile per la Treccani. Tutto questo era nella testa di Gadda e se di tutto questo Gadda si serviva come di uno strumento per gli infiniti strati e rimandi di quanto osservava, di tutto questo, anche, talvolta rideva, perché lo strumento misurava quasi soltanto la vanità del conoscere.

Infine una domanda e un antidoto. La domanda – magari è stata posta chissà quante volte, si chiede scusa nel riproporla – è relativa alla famosa sciarpa verde e poi da ritingere che appare e riappare nel romanzo come il ventaglio in una commedia di Goldoni. Una traccia per il furto in casa Menegazzi. Perché portarla in tintoria? Non conveniva bruciarla, uscito il suo proprietario di povertà grazie al malloppo? Questa sciarpa che diventa altre cose e attraversa il romanzo è un segno del rapporto di Gadda con gli oggetti, sempre così misterioso, pieno di irresolutezze e di sarcasmo, sempre pretesto per differire. Chissà dove (e come) sarebbe andata a finire nei capitoli che mancano: domanda che non si pone solo per la sciarpa. E allora l'antidoto, lo specifico, mentre si moltiplicano (benemeriti tutti) restauri filologici e archivi e scavi di archivi e siti web con archivi di archivi ed enciclopedie (Gadda come autore che esiste apposta per essere studiato, quasi prima che letto); e quasi trenta anni dopo (1987, ancora in epoca circa-pre-informatica) il commento di Emilio Manzotti alla *Cognizione del dolore* (sempre dalla Svizzera), giudicato allora di qualche esuberante abnormità; mentre ora appare il commento al *Pasticciaccio* e Gadda è non più il classico del secolo andato ma, anche per queste consacrazioni, il superclassico, il classicissimo, come avrebbe detto il suo nipotino anomalo – sportivo e fumatore – Gianni Brera, dubitando. Se occorre uscire e farsi assalire dal vento salutare del dubbio (magari solo per farlo rientrare come inappropriato) si ricorra – toltane qualche speciosità argomentativa e trascorrendo su qualche errato pronostico sulla fortuna a venire – al medicamento di sempre: la poche decine di pagine di *Un ingegnere de letteratura* di Cesare Cases in *Patrie lettere*, datato 1958, quando della stampa del *Pasticciaccio* non si erano ancora rasciugati gli inchiostri e della stampa, si può dire, i piombi erano roventi: nel momento in cui Gadda dissotterrò dall'oblio se stesso, vivendo in controversia e contraggenio, e il suo stesso vivere lo paralizzò, lo indusse a riflettere: a ripentirsi, quasi.

160