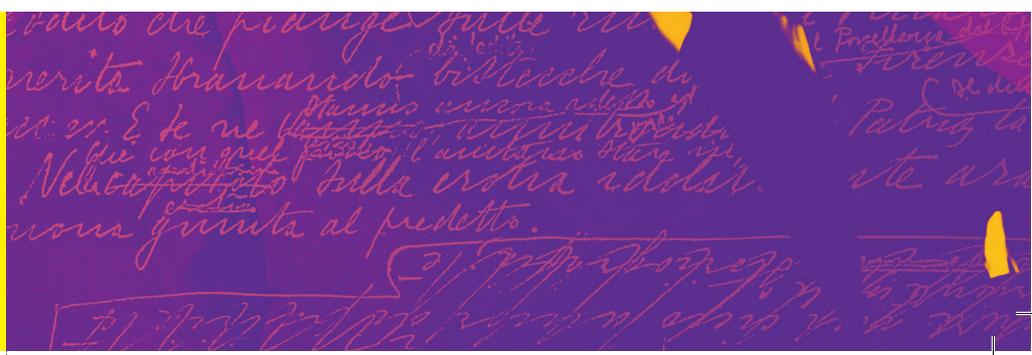


Come lavorava Gadda

Paola Italia



Carocci editore @ Bussole



Bussole • 544

Filologia d'autore

Serie diretta da Simone Albonico, Paola Italia, Giulia Raboni

La serie *Filologia d'autore* intende orientare gli studiosi e gli studenti nello studio delle opere letterarie a partire dai materiali elaborativi superstiti, presentati insieme a una ricostruzione delle abitudini e degli strumenti di lavoro.

Ogni volume comincia inquadrando la poetica dell'autore ed evidenziando il rapporto dei principali aspetti del suo stile e della sua ricerca espressiva con le pratiche di composizione e pubblicazione dei testi. Seguono una mappatura delle carte e dei libri, la storia dell'archivio e della biblioteca dell'autore, e le informazioni su come i materiali sono conservati, descritti ed eventualmente riprodotti: indicazioni essenziali per chi desideri intraprenderne uno studio diretto. Si entra poi nel laboratorio dello scrittore, per scoprire i ritmi e le modalità secondo cui i testi sono stati elaborati nei manoscritti e pubblicati. In chiusura si offre una puntuale ricostruzione della vicenda compositiva di un'opera particolare, prestando speciale attenzione alla genesi e all'evoluzione del testo, alle modalità di correzione adottate dall'autore e alle soluzioni proposte dagli editori critici. Un esame delle edizioni più recenti e più attendibili permette di misurare l'apporto alla conoscenza offerto dalle carte, o di individuare i settori più bisognosi di nuove attenzioni. La *Bibliografia* finale indica selettivamente, per le opere dell'autore, le edizioni di riferimento e quelle critiche di cui si dispone, nonché gli strumenti di lavoro (bibliografie, repertori, concordanze), i cataloghi degli archivi e delle biblioteche di conservazione ed eventualmente i siti ad essi associati, e a sua volta si propone come una guida utilizzabile da studenti e futuri studiosi.

Filologia d'autore offre un modello descrittivo-interpretativo e un arricchimento di prospettiva critica, che aiutano a intendere come i singoli autori abbiano costruito la propria immagine e l'abbiano proiettata, prima che in pubblico nell'opera conclusa, sulle proprie carte: luogo che li rispecchia e dal quale oggi la loro figura si trasmette alla posterità. A partire da quei documenti diventa allora possibile illuminare la genesi delle opere letterarie in quanto organismi vivi e mobili nel tempo.

Paola Italia

Come lavorava Gadda

L'editore è a disposizione per i compensi dovuti agli aventi diritto.

1^a edizione, maggio 2017

© copyright 2017 by Carocci editore S.p.A., Roma

Realizzazione editoriale: Omnibook, Bari

Finito di stampare nel maggio 2017

da Digital Team, Fano (PU)

ISBN 978-88-430-8634-4

Riproduzione vietata ai sensi di legge

(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione, è vietato riprodurre questo volume anche parzialmente e con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia, anche per uso interno o didattico.

I lettori che desiderano informazioni sui volumi pubblicati dalla casa editrice possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore

Corso Vittorio Emanuele II, 229

00186 Roma

tel 06 42 81 84 17

fax 06 42 74 79 31

Siamo su:

www.carocci.it

www.facebook.com/carocceditore

www.twitter.com/carocceditore

Indice

1. *Come lavoro*: un caso di autocoscienza 7
2. L'autore e le sue carte 27
 - 2.1. Un «archiviòmane» 27
 - 2.2. I Fondi Gadda della Biblioteca Trivulziana (Milano) 28
 - 2.3. Il Fondo Gadda dell'Archivio Bonsanti (Firenze) 36
 - 2.4. Il Fondo Gadda dell'Archivio Liberati (Villafranca) 42
 - 2.5. Il Fondo Gadda di Pavia e del Burcardo (Roma) 44
 - 2.6. Wiki Gadda e Gaddaman 44
 - 2.7. Lo studio delle carte: THESMA Project 47
3. In biblioteca 57
 - 3.1. Tra i volumi 57
 - 3.2. Le postille 64
4. Sulla scrivania 81
5. Un caso di “studio”: *L'incendio di via Keplero* 101
6. Un esempio di edizione 117

- Bibliografia 131

- Ringraziamenti 143

La scrittura è «l'indefettibile strumento per la scoperta e la enunciazione della verità»

Amleto al Teatro Valle, in *Opere* IV, p. 54

I. *Come lavoro*: un caso di autocoscienza

Il sentimento, per vero, ha questa caratteristica prima: non è coartabile: non è fingibile, non si può mentirlo quando non esiste nel cuore. Quando non è mia la citara e sia pur quella di Apollo, invano mi domanderete di grattare. Non posso farmi aedo d'un Atride se Atridi non conosco, né d'un Pelide che sta ingurgitando maccheroni.

Come lavoro [1950], in *Opere* IV, p. 436

Carlo Emilio Gadda non è solo uno dei più grandi scrittori del Novecento, ma è anche quello che più di altri ha avuto una straordinaria *autocoscienza del proprio lavoro*. Il saggio *Come lavoro* del 1950 – scritto dopo un periodo di grande fervore creativo concluso con la pubblicazione su “Letteratura” di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, riedito in volume e conosciuto dal grande pubblico solo undici anni dopo – è un passaggio obbligato per chiunque voglia capire *come lavorava* Gadda e ci rivela come dietro ogni suo testo letterario vi sia una fortissima tensione conoscitiva: interiore (nel progressivo approfondimento dei rapporti tra l’io cosciente e le sue proiezioni, come scrive Gadda, «narcissiche», più o meno sublimata) ed esteriore (nella relazione tra la percezione razionale della realtà e le sue deformazioni euristiche).

Ciò vuol dire che ogni tentativo di ricostruzione del suo *metodo di lavoro* dovrà passare al vaglio di questa (e di altre) autodichiarazioni, ma anche che dovrà fare i conti con le deformazioni implicite in ogni rappresentazione letteraria di sé:

Una confessione, circa i problemi d’officina, o le angosce o i ragnateli d’officina, comporta di necessità dei riferimenti a una vita, a una biografia interna ed esterna, si ingrana in una gnoseologia e in un’etica, nel mio caso molto più poveramente e meno felicemente che in altri in una esigua e frammentaria poetica: che il deflusso parallelo della mia vita e non vita ha reliquato, sì sì reliquato, frusaglia più o meno inutile, alle sponde del tempo consunto. Pazienterete degli accenni: dovrò stare in sugli schemi (*Come lavoro* [1950], in *Opere* IV, p. 427).

Nello spazio tra autocoscienza e deformazione letteraria, quindi, dovremo situare la nostra interpretazione degli elementi che abbiamo per ricostruire il suo metodo di lavoro: autodichiarazioni, lettere, documenti, e, naturalmente, appunti, abbozzi, prime redazioni, varianti, ricordandoci sempre che – anche in questa apparente confessione in pubblico – Gadda depista il lettore, deforma gli eventi, ricostruendoli in una nuova ragione, in una nuova “sintassi” del reale, così come, all’inizio del primo dei *Disegni* dell’*Adalgisa: Quando il Girolamo ha smesso*, i lucidatori dei parquet – «Alunni, e de’ più sagaci e scaltriti, di *Hermes carrucolatore*: ch’è un tipo quant’altri impavido di tutta la celeste combriccola» – sono «dinamizzati» dall’impeto del Dio nel ribaltamento dei mobili di casa che vengono «dapprima scaravoltati gambe all’aria, poi simultaneati, razionalizzati in una nuova e capovolta ragione, in una nuova e mirabile, per quanto imprevedibile sintassi» (*L’Adalgisa*, in *Opere* I, p. 303).

Hermes è impavido, ma anche deliziosamente bugiardo. E ciò basti per prendere le autodichiarazioni con beneficio di inventario. Del resto, proprio per *L’incendio di via Keplero*, uno dei racconti più famosi (e divertenti) di Gadda, presentato sul “Tesoretto” (1940, pp. 58-72), con l’iperbolico titolo (poi ridimensionato al solo *L’incendio di via Keplero*): *Studio 128 per l’apertura del racconto inedito L’incendio di via Keplero*, l’autore aveva dichiarato di avere scritto il testo di getto, di averci messo poco più di tre giorni. Un’affermazione tanto apodittica quanto falsa. Come vedremo, alla prova dei manoscritti. Ma che cosa dichiara Gadda del “suo” metodo in *Come lavoro?*

La prima affermazione su cui dobbiamo soffermarci riguarda l’intreccio tra la *biografia* dello scrittore e la sua *gnoseologia*, la sua *etica* e, infine, la sua *poetica*: «Quando scriverò la Poetica, dovrà, ognuno che si proponga intenderla, rifarsi dal leggere l’Etica: e anzi la Poetica sarà poco più che un capitolo dell’Etica: e questa deriverà dalla Metafisica» (*Meditazione breve circa il dire e il fare* [1937], in *Opere* III, p. 444). Ma il determinismo della sua formazione positivista lo conduce al riconoscimento di un flusso indefettibile tra ambiente e individuo. Non è credibile – continua Gadda – l’immagine romantica dello scrittore-creatore (modello D’Annunzio/*Maia*), né

quella dello scrittore-affabulatore (modello D'Annunzio/*Elettra*) che dà alla gente ciò che si aspetta. L'io dello scrittore non è un monolite catafratto di certezze, ma è un groviglio di rapporti che variano nel tempo ed è influenzato dagli avvenimenti storici e dall'ambiente esterno: fatti che influiscono, travolgono (e spesso soffocano) le istanze interne. Lo scrittore, quindi, nonostante abbia una lucida coscienza del suo metodo di lavoro, non può ambire a far luce sulla realtà, ma è anzi inchiodato da essa, prigioniero della suprema fedeltà al dato, alla rinuncia «avanti Notaio» di ogni retorica (profondo è lo scarto, sin dalle origini della scrittura di Gadda, che è scrittura diaristica, in presa diretta e priva di velleità letterarie, tra la retorica della guerra e la realtà del massacro), così come di ogni retorica dei buoni sentimenti, guscio di una «storia bugiarda», o addirittura mancata. Di fronte alla falsità, lo spirito dello scrittore deve reagire con la parola cruda senza edulcorare il fatto, senza, continua Gadda, «stilnovizzarlo».

Nel suo metodo di lavoro, perciò, alla *tensione etica* di una fedeltà ai fatti, al principio di conoscenza e deformazione della realtà, corrisponderà il *rifiuto* radicale di una *lingua-referto*, di una lingua grigia, «la lingua dell'uso piccolo-borghese, puntuale, miseramente apodittica, stenta, scolorata, tetra, eguale, come piccoletto grembiule casalingo da rigovernare le stoviglie (*Lingua letteraria e lingua dell'uso* [1942], in *I viaggi la morte*, in *Opere* III, p. 494). La lingua è un'entità comune, che varia con il tempo e gli usi, e che lo scrittore adopera, secondo l'impiego "spastico" delle parole, per sperimentare vie nuove, attraverso una dissoluzione-rinnovamento del loro valore. Il suo "metodo" è anche una *disciplina antinarcissica*. Lo scrittore infatti deve guardarsi dal cadere in tentazioni egolatriche, nel culto della propria anormalità, anche intesa come forma di chiaroveggenza. Gadda ammira la lingua di D'Annunzio, «meraviglioso riferimento espressivo» (*Il secondo libro della Poetica*, p. 20), ma aborre il suo orfismo, e il suo culto dell'io: «Psicologicamente, un narcisso di terza classe che porta a spasso il pistolino ritto della sua personcina (unico personaggio in tutta l'opera [*Il Fuoco*]: gli altri non esistono): certa sua prosa, una litania di scemenze», *Lettere a Contini*, p. 65.

2. L'autore e le sue carte

L'ordine, lo spirito meticolosamente analitico di un organizzatore di servizi tecnici, la catastrofica precisione del nevrastenico che chiude tutto a chiave in bell'ordine e poi non riesce più a trovar quel che cerca e confonde le chiavi e i lucchetti e le chiavi delle chiavi, il sordo livore del domenicano contro la gazzarra senza senso contraddistinguono la mia persona.

Il secondo libro della poetica, p. 17

2.1. Un «archiviòmane»

È una sorta di contrappasso il destino che hanno subito le carte di Gadda – «archiviòmane» per autodefinizione (Italia, 2003c) – che ha considerato la conservazione dei suoi quaderni e delle sue lettere come parte integrante della sua attività letteraria, ma alla cui mania conservatrice ha corrisposto una proporzionale dispersione dei materiali. Non possiamo parlare infatti di un solo “Archivio Gadda”, ma di Archivi, al plurale. Archivi che costituiscono frammenti di una storia, strettamente intrecciata con l’opera dello scrittore e che è una delle più avvincenti tra quelle degli archivi del Novecento, tra smarrimenti e alluvioni, restauri, catalogazioni e inaspettati ritrovamenti (sugli Archivi di Gadda un quadro di insieme in Vela, 2015).

Nonostante infatti l’attenzione maniacale che Gadda ha dedicato al “riordinamento” di lettere, manoscritti e documenti, a più riprese raccolti in piccoli involti e disposti in ordine cronologico e alfabetico, le sue carte hanno subito diversa sorte, seguendo negli anni le peregrinazioni dell’ingegnere in una continua, progressiva dispersione, terminata solo negli anni Novanta con il deposito o l’acquisizione presso biblioteche e archivi pubblici dei nuclei più consistenti: a Milano, presso l’Archivio Storico Civico della Biblioteca Trivulziana, si trovano il Fondo Gadda dell’Archivio Garzanti, il Fondo Roscioni e il Fondo Citati; a Firenze, presso l’Archivio Contemporaneo A. Bonsanti del Gabinetto G. P. Vieusseux si trovano le carte del Fondo

Gadda Bonsanti, mentre a Villafranca di Verona, presso l'erede, Arnaldo Liberati, si trovano le carte rimaste, dopo la morte dello scrittore, alla governante Giuseppina Liberati. Alcuni materiali relativi alla *Madonna dei Filosofi*, donati da Gian Carlo Roscioni a Maria Corti nel 1968 per il Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia, e altre carte annesse ai volumi della Biblioteca di Gadda, ora presso la Biblioteca Teatrale del Burcardo (Vela, 2015, pp. 39-40), completano la serie.

Sarà quindi utile, prima di addentrarci nel «groviglio conoscitivo» delle carte gaddiane, avere un quadro analitico di dove esse siano conservate, che aggiorni all'attuale stato dei ritrovamenti quanto si conosceva finora, e scoprire i progetti che sono stati avviati negli ultimi dieci anni per la catalogazione e il restauro, e i progetti come THESMA: *Terahertz and Spectrometry Manuscript Analysis*, che intendono applicare i più recenti ritrovati della fotonica all'interpretazione delle stratigrafie correttorie e alla soluzione dei problemi di lettura causati dai danni del tempo e del precario stato di conservazione. Proprio sulle carte gaddiane, infatti, si sono incontrate filologia e fisica, in un progetto di filologia digitale che, come per la filologia d'autore, ha visto il "caso Gadda" diventare un efficace caso di studio e un modello di riferimento per lo studio delle carte di altri autori.

2.2. I Fondi Gadda della Biblioteca Trivulziana (Milano)

Presso la Biblioteca Trivulziana di Milano si conservano i tre fondi Garzanti, Roscioni e Citati (un indice di consistenza in Albesano, 2009, pp. 131-2).

2.2.1. Il Fondo Garzanti Si tratta delle carte donate da Gadda a Livio Garzanti dopo la pubblicazione del *Pasticciaccio*, perché potessero servire da cava di prestito per opere future. Il «cuòfeno» di Gadda, divenuto presto proverbiale, doveva riferirsi proprio a questi quaderni e notes di appunti, una settantina circa, che coprono un arco di tempo piuttosto ampio, quasi mezzo secolo: dai diari scolastici

3. In biblioteca

3.1. Tra i volumi

Quando il giornalista Ubaldo Bertoli, in “circospetta” visita al riotoso ingegnere per un’intervista apparsa sul “Giorno”, il 12 febbraio 1969, gli chiede quale sia il libro che più abbia caro, in senso affettivo, Gadda lo «guarda riconoscente, si alza, prende un grosso volume, lo depone con cura sul tavolo. “È questo. Lo regalò mio padre a mia madre, e lei, donna di cultura, lo desiderava da tempo”. È il *Dictionnaire universel d’histoire et géographie* di M. N. Bouillet, edito da Hachette nel 1893. Lo stesso anno in cui sono nato io» (*Interviste*, p. 182). Il volume è tuttora presente nella sezione della biblioteca di Gadda conservatasi con le sue carte a Villafranca di Verona, e fa bella mostra di sé accanto agli altri libri, rimasti presso Giuseppina Liberati alla morte dello scrittore.

Al non lettore di Gadda può sembrare strano che sia proprio questo il libro più caro, ma chi ha confidenza con le pagine dell’ingegnere non può non riconoscere nel volume un’aria “di famiglia”, con quella coazione a *omnia circumspicere*, individuata da Roscioni, che – come abbiamo visto – orienta molta sua scrittura. Non un astratto desiderio di catalogazione del mondo, ma la sua tassonomia organica, la sua lettura per ascisse e ordinate spazio-temporali, che fanno di ogni oggetto del reale una manifestazione, concretatasi in forme naturali e artificiali, del divenire delle cose. Un mondo apparentemente caotico, ma governato da una ragione che filosofia e letteratura aiutano l’uomo a riconoscere. Per chi ha fatto della scrittura lo strumento per “mettere ordine nel mondo”, un *Dizionario universale storico-geografico* non può che essere il primo e il più caro Baedeker.

Che cosa conosciamo a tutt’oggi della biblioteca di Gadda? Rispetto alla dispersione dei manoscritti e dei documenti che abbiamo prima considerato, la biblioteca non segue la medesima sorte: la sua “car-

tografia” risulta più compatta, divisa in due principali *fondi complementari*: il primo, allogato presso la Biblioteca Teatrale del Burcardo di Roma (originariamente contigua al Teatro Argentina, ora trasferita presso la sede della SIAE di Roma all’EUR), a cui l’autore aveva donato, per lascito testamentario, un primo consistente nucleo dei propri libri, inventariato e studiato grazie al lavoro di Andrea Cortellessa, Maria Teresa Iovinelli e Giorgio Patrizi (Cortellessa, Patrizi, 2001), e il secondo, scoperto solo nel 2010, depositato presso l’Archivio Liberati di Villafranca di Verona. I volumi conservati presso la Biblioteca del Burcardo sono circa 2.500, oltre a 70 periodici, in prevalenza di letteratura italiana (777), ma anche francese (211), greca e latina (129), inglese e americana (120), tedesca (80). Numerosi i libri di storia, le biografie sia in lingua italiana che francese (321), i volumi di scienza e tecnica (146), filosofia, psicologia e religione (233), grammatica e filologia (47) e 31 dizionari.

Gadda non era un bibliofilo, né la “grama vita” condotta in balia di impegni editoriali e contratti disattesi avrebbe potuto permettergli il lusso di acquistare volumi di pregio. La maggior parte dei volumi è novecentesca, vi è poi un nucleo di testi ottocenteschi (118), una decina di settecentine, una seicentina e due cinquecentine. Il primo tomo pubblicato nel 2001 (Cortellessa, Patrizi, 2001), consistente nel catalogo dei volumi, è ora consultabile anche nel sito EJGS (<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/catalogues/burcardoA.php>), con puntuale indicazione della presenza o meno di postille d’autore. Nel secondo tomo, i vari nuclei della biblioteca vengono studiati e analizzati nei loro rapporti con l’opera dello scrittore. Le note di possesso e le postille, che vedremo di seguito, sono state studiate da Giorgia Alcini (2016) e offrono informazioni fondamentali sull’uso dei volumi nella progettazione e stesura dei testi.

Arnaldo Liberati, nel volume *Il mio Gadda*, che ricostruisce la storia del Fondo di Villafranca dalla scomparsa di Giuseppina ad oggi, ha fornito un primo utilissimo inventario della sezione della biblioteca da lui conservata (Liberati, 2014), costituita da più di 800 volumi, più giornali e opuscoli. Quali siano stati i criteri della divisione tra Burcardo e Archivio Liberati non è dato stabilire. È possibile ipotizzare che i volumi rimasti in via Blumenstihl siano quelli che Gadda riteneva più

direttamente legati agli ultimi lavori, e che avesse invece destinato al Burcardo la sezione della biblioteca che non utilizzava direttamente. Varie immagini e riprese cinematografiche, come quella celebre girata da Gian Carlo Roscioni per la RAI nel 1972, lo vedono seduto alla scrivania, davanti agli scaffali ingombri, oppure in piedi, sempre accanto alla libreria, da cui prende volta a volta uno o l'altro volume. Alcune di quelle librerie sono state donate da Arnaldo Liberati al Gabinetto Vieusseux, e lì si trovano, in tutta la loro materialità.

Claudio Vela, che ha ricostruito la formazione della biblioteca, limitatamente al Fondo del Burcardo (Vela, 2011) ha intrecciato i dati bibliografici con quelli desunti dalle lettere, prodighe di informazioni sul rapporto tra l'ingegnere e i suoi libri. Rapporto non solo letterario, ma anche ingegneresco. I libri, infatti, non sono solo autori e titoli, ma oggetti materiali. E pesano. Nell'ottobre 1948 Contini si trasferisce in un appartamento di Friburgo e, dovendo traslocarvi i libri, chiede a Gadda, «per sicurezza della padrona di casa», una perizia sulla «resistenza dei materiali, scilicet del solaio sollecitato dal peso dei libri». Ne riceve risposta peritale, rimasta giustamente celebre, ma ironicamente additata, dai lettori letterati, per eccesso di tecnicismo, e che andrà invece letta – nonostante la chiusa tolstojana – in chiave squisitamente *professionale*, di chi misurava parole e numeri alla luce di rapporti di causa-effetto, e sapeva che un calcolo errato avrebbe avuto irreparabili conseguenze (basterebbe rileggere l'impertinente osservazione di Claudio allo zio Antenore, docente di Scienza delle costruzioni al Politecnico in *Claudio disimpara a vivere*, a memento della «inopinata catastrofe», in uno dei primi casi di cronaca che hanno alimentato la prosa dell'ingegnere):

A occhio puoi calcolare che l'area media di una fila di libri, cioè l'area media della pagina, sia di $3 = \text{tre decimetri quadri}$

$$14 \times 21 = 294 \text{ cm}^2 = 2,94 \text{ dcm}^2$$

cioè cm. 14×21 circa. PER METRO CORRENTE, una fila di libri ha un volume (in media) di $\text{dcm}^3 3 \times 101 = \text{DCM}^3$ [decimetri cubi], $30 = \text{trenta e un}$ peso di kg. $30 \times 1, 1 = 33$.

Una libreria con 6 file su 16 palchetti, o con 8 doppie file su 8 palchetti, porta un peso di libri PER METRO CORRENTE di kg. $33 \times 16 = 528 = \text{circa } 550$.

Aggiungi il peso proprio della libreria o scaffale PER METRO CORRENTE (kg. 200-250 largamente calcolato) e non dovresti superare 800 = 800 kg. PER METRO CORRENTE A PARETE. Naturalmente i vocabolarioni e atlanti pesano di più: calcola doppia fila. = Insomma un “soffitto” sive “impiantito” (nella tecnica si chiama soffitto il sistema portante) mediamente ben fatto e che non fosse proprio di merda liquefatta, dovrebbe reggere come nulla fosse le tue più filologiche librerie: a parete! a parete! =

Ciò che conta è che, con l’inventario della sezione del Burcardo e di quella dell’Archivio Liberati, l’immagine che possediamo dell’enciclopedia mentale dell’ingegnere può finalmente essere ricomposta. A questi due nuclei infatti vanno aggiunti pochi altri volumi presenti presso la Biblioteca Trivulziana di Milano, appartenenti al Fondo Roscioni (Cortellesa, 2003) e presso il Gabinetto Vieusseux (inventario *on line*). In quest’ultimo archivio, i libri di Gadda si confondono e intrecciano con quelli posseduti dalla madre, da Enrico, e – più raramente – da Clara. Se è vero che altro è un volume acquistato direttamente dallo scrittore e partecipe della sua formazione e progettazione letteraria e altro è un testo appartenuto ai familiari, è vero anche – e tanto più vero nei confronti dei libri di Enrico – che legami personali e affettivi rendono i libri di famiglia più cari e preziosi, da considerare quindi con attenzione in un lavoro complessivo sulla biblioteca dello scrittore. Nell’intensa lettera scritta ad Adele da Rastatt, il 24 gennaio 1918 (datata erroneamente “dicembre”), una delle prime inviate dopo la disfatta di Caporetto, risuonano con lo strazio della sconfitta la volontà di testimonianza (Gadda ha da poco concluso la stesura del *Memoriale dell’Isonzo*) e il desiderio di assoluzione di fronte ai familiari e a sé stesso, la straziante nostalgia per i libri perduti, nominati uno ad uno, come i compagni lasciati sul «Krasji», nella «tormenta autunnale»:

Mi chiedi se m’è rimasto il sacco a pelo e l’altra mia roba: ho salvato la sola penna stilografica e gli abiti che indossavo: tutto il bagaglio era a molte ore di montagna da noi: non so dove sia finito: per un’ironia del caso, appena giunti il mio sacco d’agnello, ne ebbi un altro in distribuzione dall’intendenza. Casse e vestiti e libri saranno ora sepolti nella neve, dove gli alpini non operano più; i cari libri della mia adolescenza sono scomparsi con lei, con la vita intera: il Carducci da te regalatomi, il testo che illuminò il mio primo studio, che rese

4. Sulla scrivania

Ma com'era lo scrittoio di Gadda? Cosa c'era sulla sua scrivania? I diari delle residenze e dei trasferimenti ci dicono che Gadda non ha avuto una sola scrivania, ma innumerevoli. Tante quante le abitazioni che da via San Simpliciano a Longone, dalla pensione Fabrello alla Jennings, da via Repetti a via Blumenstihl, è stato costretto a mutare. Le poche testimonianze dirette risalgono solo a quest'ultima residenza, dopo il successo del *Pasticciaccio* e le prime interviste sui quotidiani e i rotocalchi. Come quella di Alberto Cavallari sul "Corriere d'Informazione" del 13-14 dicembre 1957, che Gadda in verità considerò una «caricatura non meritata», ma che – al netto del colore giornalistico – ci restituisce un'immagine fedele del bilocale di Monte Mario:

Il corridoio, pieno di libri, porta verso due stanze. Gadda ne apre una. C'è una scrivania, un elastico per terra, una piccola libreria. La camera dello scrittore è disadorna. Sulla scrivania c'è una sveglia, c'è una penna a cannetta, con pennino da venti lire, un nettapenne, carte asciuganti (*Interviste*, p. 46).

Alla domanda diretta del giornalista – Come lavora Gadda? – giunge inaspettata una confessione: «Gadda lavora di mattina, esce, poi riprende il lavoro al tramonto. Generalmente scrive intorno a una idea poetica, immediatamente sottoposta a "molte iniezioni di letture classiche". Scrive per giorni e giorni, poi ricopia, cinque, sei, otto volte sempre a penna. Sono cartelle fitte, la calligrafia è ottocentesca, da tecnico». Ed ecco che, a pochi mesi di distanza dalla pubblicazione del romanzo, compare il grande assente della filologia gaddiana: «il manoscritto del *Pasticciaccio*: una montagna di stesure, diciotto anni di lavoro, ogni parola pensata, ogni scena controllata, ogni dialogo studiato, una fatica spaventosa» (ivi, p. 49). Un *monstrum* che Gadda, non sappiamo quando, ha voluto occultare, o che ha regalato, o che finì (come la copia in pulito servita per la composizione)

in casa editrice, e che non si è mai più rinvenuto. Giorgio Zampa e Pietro Citati, testimoni oculari del castello di carte in bilico sul caminetto, hanno sempre dichiarato di averlo visto, ma, finora, non è mai stato ritrovato.

Da qui possiamo far partire il *viaggio sulla scrivania* gaddiana, in compagnia dei suoi strumenti di lavoro: «una penna, un netta penna, carte asciuganti». Tra i primi appunti scritti da Gadda ancora tredicenne conservati nell'Archivio Bonsanti del Gabinetto G. P. Vieusseux, si trova una nota del 1908 proprio relativa alla *penna stilografica*:

La mia penna stilografica "Waterman" mi fu regalata la sera del giorno 4 luglio 1908 da i miei genitori; essa costa 24 lire.

Io cominciai ad adoperarla e a servirmi unicamente di essa il giorno 5 luglio 1908.

Tuttociò è verissimo e assicuratissimo.

E più sotto:

Nota.

Io, Carlo Emilio Gadda, il giorno 10 ottobre 1908, alle ore 9 del mattino ero alto centimetri 170, precisissimi; (senza tener conto dei capelli, e a piedi nudi).

Tuttociò è verissimo e assicuratissimo.

Carlo Emilio Gadda.

10 ottobre 1908.

Si tratta di uno dei primi esercizi di archiviomania gaddiana, una cartesiana certificazione di esistenza. "Catalogo, quindi sono". «Tuttociò è verissimo e assicuratissimo». Sono moltissimi i luoghi dell'opera gaddiana in cui viene menzionato lo strumento primo della sua scrittura, la penna, e sono tutti accomunati da una petizione di principio: la scrittura è mezzo per la ricerca della verità: «la mia penna è a servizio della mia anima» (*Lingua letteraria e lingua dell'uso* [1942], in *I viaggi la morte*, in *Opere* III, p. 494). E perché questo ufficio si possa compiere è necessario che la scrittura proceda dalla realtà, che parta da un *primum* storicamente, perfino biograficamente verificabile. Gadda ha conservato molte *stesure delle sue opere* forse anche

per questo. Perché quella operazione fosse storicamente verificabile: «Tuttociò è verissimo e assicuratissimo».

L'osservazione "al microscopio" di una pagina qualunque, una delle tante che dovettero ingombrare le molteplici scrivanie che hanno accolto le redazioni tormentate delle sue opere, non può non partire da questa certificazione iniziale: *il nome, il luogo, la data*. Spesso ripetuti più volte, sulla stessa pagina, firmata e controfirmata su *recto* e *verso*. La stessa certificazione che troviamo sulle lettere, sulle buste, dove l'indirizzo del mittente è scritto più volte, su *recto* e *verso*, perché – si giustificava l'ingegnere – qualche macchia avrebbe potuto occultare la prima dicitura. Ma anche perché ogni atto di scrittura è una certificazione di esistenza.

L'altra osservazione che i manoscritti di Gadda sollecitano è il loro relativo ordine formale. Ciò non riguarda solo le belle copie, quelle "montagne di stesure" prima dichiarate, ma anche le prime stesure, i primissimi abbozzi, che solo apparentemente hanno un'aria confusa e caotica. A una lettura più attenta si scopre che la gran parte delle varianti non è immediata, ma tardiva. La distinzione è importante. Una massiccia presenza di *varianti immediate*, visibili perché apposte in rigo o in interlinea ma con implicazione di senso o sintattica (cfr. Italia, Raboni, 2010, pp. 54-7), dichiara una palese difficoltà di scrittura, una mancata progettazione anteriore, oppure un'incertezza di fronte ad altre scritture possibili. Gadda invece non ha incertezze, non procede per approssimazioni, grazie a una progettazione iniziale che preesiste all'atto di scrittura e che consiste in quegli *schemi* sopra considerati: strutture simmetriche, a volte geometriche, che inquadrano il testo in un modello astratto, e lo recitano, per così dire, *a priori*. L'effetto caotico di certe pagine gaddiane è dovuto al fatto che sul primo getto lo scrittore interviene a più riprese, talvolta a breve distanza, con la stessa penna, talaltra molto tempo dopo, con penne diverse, prima della cosiddetta "copia in bella". Se provassimo a togliere virtualmente le *varianti tardive*, riconoscibili per *ductus*, inchiostro, ma anche per la loro disposizione spaziale (in interlinea superiore, inferiore, oppure nei margini del foglio), il testo sottostante mostrerebbe molta meno incertezza e ambiguità.

Che cosa succede dunque, sulla pagina gaddiana, perché si presenti al lettore in forma così caotica, a volte indecifrabile? La risposta che possiamo dare ci permette di descrivere la vera e propria genesi del testo, che non procede per *sostituzione* (come, ad esempio, in Verga, la cui prassi correttoria consiste soprattutto nella cassatura di interi brani che vengono riscritti, spesso in modo affatto nuovo, in interlinea o nei margini disponibili, sicché è possibile per lo studioso avere di fronte a sé, a confronto, due organismi testuali autonomi e distinti), ma si evolve per *inserimenti* di singoli elementi testuali che crescono su un nucleo originario e per *digressioni* più ampie, su sviluppi che partono da un grezzo troncone in cui, però, è già racchiusa l'idea-guida del brano, quella che ne contiene, in sintesi, il nucleo, poi sviluppato in una colata di sviluppi e rivoli testuali.

E quindi: inserimenti, in inserimenti, su ulteriori inserimenti, in tutti gli spazi disponibili sulla pagina, con grafia fittissima e spesso illeggibile, che ha richiesto le sofisticate tecniche di *imaging* sopra illustrate per decifrare la scrittura, e per distinguere le stratigrafie correttorie. Un'arte del "porre" e non del "levare", molto antimichelangeloesca e – si potrebbe dire – celliniana (la *Vita* del Cellini è, del resto, una delle letture propedeutiche al primo romanzo di Gadda, il *Racconto italiano di ignoto del Novecento*), che prolifera su un traliccio compositivo, innestandovi collegamenti continui tra elementi anche molto diversi tra loro. Per usare una celebre immagine di Gadda, si potrebbe dire che la sua pagina aumenta, spinta da un'incontrollata reazione a catena, come il *fumo* dell'*Incendio di via Keplero*: «pecioso e crasso come d'un arrosto infernale, e libidinoso solo di morularsi a globi e riglobi o intrefolarsi come un pitone nero su di se stesso» (in *Accoppiamenti giudiziari*, in *Opere* II, pp. 701-2), ovvero ritornando poi sempre al dato testuale di partenza, che viene così ampliato, deformato e incrementato fino a renderlo del tutto irricognoscibile.

Ma perché la costruzione della pagina procede per *inserimenti* e *digressioni*? La risposta è offerta dalla poetica cui abbiamo accennato all'inizio: per governare una realtà irrepresentabile la si deve sottoporre a *schemi rappresentativi*, ma nessuno schema riesce a restituire la complessità del reale, e a contenerne l'urgenza esplosiva,

5. Un caso di “studio”:

L'incendio di via Keplero

Un esempio eloquente del modo di lavorare di Gadda e dell'importanza di un approccio genetico alla sua opera è costituito dal racconto *L'incendio di via Keplero*, di cui abbiamo già visto alcuni passi utili a esemplificare le modalità della scrittura gaddiana. Vedremo ora la genesi del racconto, non dal punto di vista delle singole varianti, ma della struttura. Del racconto è rimasto *tutto il dossier genetico*, e quindi è stato uno dei primi casi di studio per la filologia gaddiana. Nei primi anni Novanta, sotto la direzione di Dante Isella, ne ho realizzato l'edizione critica pubblicata nel 1995, con il *San Giorgio in casa Brocchi* (curato da Giorgio Pinotti) e *Un fulmine sul 220* (curato dallo stesso Isella), nel volume di *Disegni milanesi* (Edizioni del Can Bianco, Pistoia 1995), in cui sono stati raccolti i testi che Gadda, nel 1932, aveva presentato a Bonaventura Tecchi come possibili elementi di un trittico milanese, l'immediato precedente dell'*Adalgisa* (che aveva come sottotitolo, appunto, *Disegni milanesi*, e in cui sarebbe confluito il *Fulmine*) e della raccolta di racconti *Novelle dal Ducato in fiamme* (Vallecchi, Firenze 1953, ripubblicata poi nel 1963 da Garzanti), con *L'incendio* e *San Giorgio*.

Alla sua prima apparizione sul “Tesoretto” del 1940 il racconto era preceduto da una didascalia che le successive edizioni in volume avrebbero lasciato cadere: *Studio 128 per l'apertura del racconto inedito*. Mentre la cifra, iperbolica e autocaricaturale, si poteva conformare alla costante «incontentabilità dell'autore» (come già sottolineava Contini), la connotazione di semplice “apertura” del racconto suggeriva invece la sua appartenenza a un progetto di più vasta portata, progetto di cui solo dopo il ritrovamento dei materiali preparatori nell'Archivio Garzanti si sono potute ricostruire le fasi.

L'incendio di via Keplero, capolavoro della letteratura “simultaneamente” e “comico-realistica”, è infatti solo la parte introduttiva (apertura)

di un racconto “milanese” che Gadda mette in cantiere forse già nel 1930, quando si trova in Germania a Sterkrade, a cui lavora più intensamente nel 1931, che riprende nel 1935 e pubblica quasi un decennio dopo l’iniziale stesura con il titolo “provvisorio” di *Studio 128...*, lasciando aperta la possibilità di un eventuale sviluppo del “racconto vero e proprio”.

Sulla datazione possiamo eccezionalmente ricavare qualche informazione dallo stesso autore – al solito invero piuttosto reticente – che, in un’intervista condotta da Alberto Ciattini e Giulio Cattaneo, trasmessa dalla RAI il 4 settembre 1962, a proposito della mescolazione lingua-dialetto inaugurata dall’*Incendio di via Keplero*, aveva negato che essa fosse il risultato di un’iniziativa artificiosa o “da laboratorio”, e aveva prodotto a tale proposito una circostanza temporale per noi molto preziosa (premurandosi di precisare con la consueta irreprensibile serietà: «questo lo posso dire chiedendo che mi si creda sulla parola»):

Il racconto a cui ho alluso [*L’incendio di via Keplero*] è stato scritto di getto in due pomeriggi estivi, nel luglio del ’30. Quindi è escluso che si tratti di un lavoro artificioso e complicato, come mi viene attribuito da alcuni critici non intelligentissimi.

Ma l’affermazione, complice anche il tempo trascorso tra la stesura del testo e l’intervista, non coincide con i dati ora in nostro possesso: il numero e lo stato degli *abbozzi* è tale (anche solo dando un primo sguardo agli apparati critici) da porre in dubbio che il racconto possa essere stato scritto «di getto» e l’unico testimone manoscritto datato reca l’inequivocabile indicazione del 16 giugno 1931. La data del 1930, tuttavia, ci riporta a un evento reale che deve avere fatto scaturire in Gadda l’idea del racconto: l’*esplosione* verificatasi il 5 novembre 1930 nell’impianto del comune francese di Anzin, di cui ci è conservato, nelle lettere dell’ingegnere alla Ammonia Casale, il dettagliato resoconto stilato quattro giorni dopo (Sarina, 2001). Al 1929, invece, come ricorda sempre Sarina, rimanda un altro fatto di cronaca che forse non fu estraneo all’autore, l’incendio di via Boltraffio, dovuto al rogo divampato in una fabbrica di celluloidi al cen-

tro del caseggiato, che tenne impegnate le cronache dei giornali per parecchie settimane nella seconda metà di giugno. Di quel drammatico fatto di cronaca (vi perse la vita la moglie del fotografo che lavorava nella fabbrica, insieme ai tre figli), si parlava fino al settembre dello stesso anno, quando vengono emanate precise disposizioni in merito ai materiali infiammabili, anche se di incendi è piena la Cronaca del “Corriere Milanese” e molti possono essere stati gli eventi a sollecitare la fantasia gaddiana nella rappresentazione di quello di via Keplero (*ibid.*).

Non sarebbe il primo caso in cui Gadda prende diretto spunto da un *fatto di cronaca nera*. Così sono stati costruiti *Dejanira Classis* (dal famoso “caso Pettine”, l’efferato omicidio compiuto a Milano nel febbraio 1926 ai danni di Erminia Ferrari, ex amante di vari gerarchi fascisti tra cui Roberto Farinacci e Cesare Rossi, per cui venne accusato e rinchiuso in un manicomio criminale il figlio di Erminia, Renzo Pettine), *Claudio disimpara a vivere* (uno dei racconti dell’*Adalgisa*, che, come certifica una nota d’autore, rievocava «un più drammatico e anzi addirittura ferale mancamento di ponte verificatosi negli anni tra il 1920 e il 1930 in una laboriosa città della pianura padana sede di scuola di applicazione», *L’Adalgisa*, p. 83 e cfr. Silvestri, 2006, pp. 287-90), e il più celebre *Pasticciaccio* (per cui sono stati chiamati in causa, prima il delitto delle sorelle Stern, uccise a Roma, il 24 febbraio 1946 da un’ex cameriera in seguito a un furto di gioielli, poi – con maggiore probabilità – il delitto Barrauca, compiuto dalle sorelle Cataldi, il 19 ottobre 1945, a piazza Vittorio, vicino a via Merulana, su cui cfr. Panizza, 2008). Vero è che, come accade anche negli altri testi gaddiani, alcuni dei personaggi del racconto trovano corrispondenza con i reali protagonisti dell’incendio di via Boltraffio, raccontato in dettagliate cronache dal “Corriere” del 12 e 14 giugno 1929 (ancora Sarina, 2001).

I materiali che ci sono stati conservati (e che nell’edizione critica vengono riprodotti integralmente, seguiti dal relativo apparato critico) consentono infatti di identificare *tre distinte fasi di stesura*, che abbiamo chiamato A, B e C, la cui illustrazione permette di capire il metodo di lavoro dell’autore.