

# Il *Pasticciaccio* e la logica simmetrica<sup>1</sup>

**Cristina Savettieri**

---

## 1. Un romanzo (in)compiuto

Sulla questione dell'incompiutezza del *Pasticciaccio*<sup>2</sup> la nuova edizione Adelphi (2018) curata da Giorgio Pinotti sembrerebbe mettere la parola «fine».<sup>3</sup> L'acquisizione di un ampio dossier di note e appunti relativi al romanzo, conservato presso l'Archivio Liberati, mette in discussione due dei passati critici che più hanno appassionato gli studiosi nel corso dei decenni: l'individuazione del (la) colpevole dell'assassinio di Liliana Balducci e la valutazione del grado di (in)compiutezza del romanzo nel suo insieme. Effettivamente, si tratta di due questioni non marginali per capire in profondità la natura del *Pasticciaccio*: dalla colpevolezza, determinabile o inconoscibile, passa non solo il grado maggiore o minore di adesione alle convenzioni del genere giallo, ma anche l'interpretazione del finale e la tenuta generale del libro nel suo insieme.

Problemi non sovrapponibili ma profondamente interrelati, l'identificazione del colpevole e lo stato di compiutezza del libro disegnano perimetri ermeneutici differenti se guardati da prospettive diverse. Se il giallo

- 1 Ho discusso parte dell'analisi presentata in questo saggio in occasione di un seminario tenuto all'Università di Pisa nel novembre del 2014, all'interno della serie del Seminario di Interpretazione Testuale. Anche se è passato qualche anno desidero ringraziare Sergio Zatti, Stefano Brugnolo e Gianni Iotti che, invitandomi a partecipare, mi diedero modo di ripensare in maniera nuova al *Pasticciaccio*. L'impostazione del saggio è rimasta fedele allo spirito del seminario.
- 2 Nel corso del saggio adotterò il seguente sistema di abbreviazioni: C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, a cura di G. Pinotti, Adelphi, Milano 2018 = *QP*; Id., *Eros e Priapo. Versione originale*, a cura di P. Italia e G. Pinotti, Adelphi, Milano 2016 = *EP*; Id., *Romanzi e racconti*, I, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti, Garzanti, Milano 1988 = *RRR*; Id., *Romanzi e racconti*, II, a cura di G. Pinotti, D. Isella, R. Rodondi, Garzanti, Milano 1989 = *RRR*; Id., *Scritti vari e postumi*, a cura di A. Silvestri, C. Vela, D. Isella, P. Italia, G. Pinotti, Garzanti, Milano 1993 = *SVP*; M.A. Terzoli, *Commento a «Quer pasticciaccio brutto de via Merulana»*, con la collaborazione di V. Vitale, 2 voll., Carocci, Roma 2015 = *Commento*.
- 3 La *Nota al testo* di Giorgio Pinotti (in *QP*, pp. 309-370) è, al momento, la più completa ricostruzione della storia redazionale ed editoriale del *Pasticciaccio*, arricchita da riferimenti a materiali tuttora inediti.

è risolto il libro potrà dirsi compiuto, anche se l'identificazione dell'assassina potrebbe non produrre in automatico un effetto di compiutezza strutturale; analogamente, la compiutezza potrebbe coesistere con una risoluzione mancata che emani direttamente dall'intenzione autoriale; infine – ed è il caso che più si avvicinerrebbe alla situazione che le acquisizioni più recenti prospettano – mancata identificazione e incompiutezza, determinate da contingenza e non da intenzione, potrebbero diventare l'una condizione dell'altra. Ciascuna di queste combinazioni proietta immagini diverse del libro: un giallo in senso pieno nel primo caso; un giallo decostruito e fondato sulla frustrazione radicale del lettore nel secondo caso; nel terzo, un libro fallito, indipendentemente dal genere narrativo di appartenenza, per incapacità autoriale o circostanze esterne. Le più importanti letture del romanzo si sono mosse all'interno di questo perimetro, oscillando essenzialmente tra la prima e la seconda prospettiva critica. Nel suo libro degli anni Novanta, Amigoni aveva sostenuto la colpevolezza di Assunta alla luce di una interpretazione complessiva del *Pasticciaccio* che sembrava risolvere ogni opacità del testo e ricondurre ogni squilibrio strutturale a un'intelligenza narrativa coerente e in pieno controllo della trama.<sup>4</sup> Amigoni faceva del *Pasticciaccio* un giallo compiuto ed efficiente – da qui il bel titolo *La più semplice macchina* – in cui le convenzioni del genere sono presenti e attive, a costo però di normalizzarne la sostanza discorsiva, la temporalità sforzata, l'opacità delle focalizzazioni. Nella lettura che Robert Dombroski ne diede nel suo ultimo libro, *Creative Entanglements* (1999), il *Pasticciaccio* è invece, al contrario, una macchina non funzionante, un congegno barocco che guarda alla propria incompiutezza e alla mancata nomina del colpevole come a un eccesso intenzionale – Dombroski parla di parodia del giallo e tendenza delinquenziale del narratore/autore – che costringe il lettore a permanere nella sfera del desiderio narrativo.<sup>5</sup> In entrambi i casi ciò che passa dalla scoperta della colpevole o dalla sua mancata identificazione è il funzionamento, più o meno efficiente, di un paradigma conoscitivo, la conoscenza stessa come processo che muove il testo letterario e ne determina la riuscita o il fallimento. È un sottinteso da sempre presente nelle letture del romanzo e che presuppone l'idea che il *Pasticciaccio* sia stato scritto come risposta a domande di natura gnoseologica: la realtà è conoscibile? la verità è attingibile? Su quale sia la natura di questa risposta non c'è consenso: pur partendo dal riferimento comune della *Meditazione milanese*, le interpretazioni, concentrate sulle questioni della colpevolezza e della (in)compiutezza, divergono, vedendo

---

Il *Pasticciaccio*  
e la logica  
simmetrica

4 Cfr. F. Amigoni, *La più semplice macchina. Lettura freudiana del «Pasticciaccio»*, il Mulino, Bologna 1995.

5 Cfr. R. Dombroski, *Creative Entanglements. Gadda and the Baroque* [1999], trad. it. *Gadda e il barocco*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, p. 113.

nel romanzo ora un fallimento del programma dell'opera filosofica del 1928, semmai questa ne abbia avuto uno, ora una sua incarnazione.<sup>6</sup> Le nuove acquisizioni ci impongono di ripensare in maniera radicale questo assetto interpretativo, di verificare se sia davvero questa la domanda cui il *Pasticciaccio* cerca risposte.

Gli stralci del dossier che Pinotti mette a disposizione degli studiosi nella sua nota al testo sono inequivocabili: non solo fin dall'inizio, come già le puntate pubblicate su «Letteratura» tra il 1946 e il 1947 lasciavano emergere, la colpevole individuata è Virginia Troddu, ma fino alle note costruttive della fine del 1956, a pochi mesi dalla pubblicazione del romanzo, non ci sono dubbi sull'identità dell'assassina. Inoltre, sia gli scambi epistolari con Garzanti, già noti, sia il lavoro di stesura degli ultimi capitoli confermano che Gadda programmava di rinviare lo scioglimento della vicenda a un secondo volume che non vide mai la luce.<sup>7</sup> Virginia continua a comparire come autrice del delitto negli appunti in cui Gadda si arrovela attorno al punto più problematico della trama: come legare il furto Menegazzi all'omicidio Balducci? Come spiegare la presenza dei gioielli di Liliana nella casa di Camilla Mattonari, mescolati nel pitale insieme a quelli della contessa? Quale ruolo svolge Assunta in questa vicenda? Pinotti enfatizza molto questo aspetto della complicata vicenda compositiva ed editoriale del *Pasticciaccio*, portando finalmente chiarezza nella cronologia della stesura dei capitoli che seguono alle cinque puntate apparse su «Letteratura». La trama si complica e si espande tra il 1948 e il 1949,<sup>8</sup> per poi inabissarsi all'inizio degli anni Cinquanta quando Gadda effettivamente interrompe il lavoro sul romanzo in coincidenza con l'inizio dell'incarico alla Rai. All'altezza del 1953, quando Garzanti propone a Gadda di pubblicare il *Pasticciaccio*, il manoscritto è abitato da spinte centrifughe violente e da quella dualità di base impostata nella sequenza delle puntate I e II di «Letteratura» e dettata probabilmente dall'intenzione di ripetere in tragedia (l'omicidio) la farsa del furto, di allestire dunque un congegno narrativo in cui il tragico e il grottesco non solo coesistessero ma divenissero inestricabili.

Se l'intenzione estetica è chiara, il connettivo narrativo per realizzarla diventa, già dal 1948, quanto mai difficile da assemblare. Se la colpevolez-

6 Vede nel *Pasticciaccio* una conferma delle teorie della *Meditazione* R. Donnarumma, «Riformare la categoria di causa». *Gadda e la costruzione del romanzo*, in Id., *Gadda modernista*, ETS, Pisa 2006, pp. 29-75; vi legge, invece, un fallimento dell'approccio conoscitivo del trattato M. Bignamini, *Mettere in ordine il mondo? Cinque studi sul «Pasticciaccio»*, Clueb, Bologna 2012, p. 80.

7 Cfr. C. Garboli, *Due furti uguali e distinti: Carlo Emilio Gadda, «Quer pasticciaccio brutto de via Merulana» (1957)*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, vol. 5: *Lezioni*, Einaudi, Torino 2003, pp. 539-570; G. Pinotti, *Liliana Balducci e il suo boja?*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», 6, 1-2, 2003, pp. 349-365.

8 Il trattamento cinematografico *Il palazzo degli ori* si colloca tra il 1947 e il 1948.

za di Virginia non è mai in questione,<sup>9</sup> il suo legame con Retalli, il grado di compartecipazione del ladro al delitto, la consapevolezza di Assunta rispetto alle responsabilità della conoscente sono nodi non ancora messi a fuoco.<sup>10</sup> I nessi logici non mancano, anzi, il problema è proprio l'opposto: sono troppi e l'esorbitanza causale, in esperimenti narrativi precedenti, si è sempre rivelata ferale per Gadda. Le note in cui queste difficoltà di gestione del materiale narrativo emergono con più chiarezza, però, non ci parlano solo di uno scrittore in balia della propria esorbitanza, sopraffatto dalla proliferazione di ipotesi su come connettere personaggi e azioni delittuose. Quando, nel febbraio del 1956, inizia a maturare l'idea di posticipare la soluzione dell'omicidio Balducci a un ipotetico secondo volume, Gadda si rivela molto lucido. Sa che qualunque dettaglio lasciato in sospeso o, al contrario, troppo definito, lo costringerà in una direzione o nell'altra nel seguito del romanzo. Ogni indizio troppo rivelatorio potrebbe vincolarlo a una pista in fondo solo parzialmente tracciata, così come ogni indizio troppo poco rivelatorio potrebbe obbligarlo a spiegazioni ulteriori, spingendolo a moltiplicare i nessi causali e ampliare la sovradeterminazione narrativa. Così in una lettera del settembre del 1956, inviata poi in forma differente a Garzanti e ora conservata all'Archivio Liberati, Gadda descrive in questi termini il lavoro che sta svolgendo: «Sono nel periodo critico della sutura fra il 1.° volume e il secondo: devo pensare molto bene a quello che faccio, che metto in carta, per non dover poi rifare e ririfare» (*QP*, p. 334). Il materiale a disposizione è troppo poco per inferirne che, nonostante le difficoltà, Gadda avesse il pieno dominio del manoscritto. Ma il risultato di questo processo faticoso è sotto i nostri occhi, è il *Pasticciaccio* come lo conosciamo, un giallo che non nomina il colpevole eppure, incredibilmente, si tiene insieme producendosi in un finale tutt'altro che incongruo. Se anche Gadda non sapeva più come tenere insieme i pezzi e far arrivare Ingravallo alla Pavona, cioè all'arresto di Virginia, le ultime pagine del capitolo X non paiono tronche per effetto di pura contingenza, conservano anzi un grado di retorica della chiusura molto elevato: il senso di compimento si realizza proprio per l'intensità

9 Pinotti riporta nelle note questo appunto inequivocabile: «Virginia Troddu, della Pavona, autrice del delitto» (*QP*, p. 361).

10 Cfr. *QP*, p. 335: «la rimprovera di non aver lasciato a lui il colpo, come d'accordo, colpo che da lui si sarebbe potuto fare *senza uccidere*... esige "la sua parte" come erano d'accordo se il colpo l'avesse fatto lui... | La esige in fine ricattando la Virginia con la minaccia che, se sarà arrestato, dirà senz'altro che è stata lei: il che d'altronde è logico, per difendersi dalla più grave accusa di delitto 2.°, con omicidio in persona della Balducci, di cui è innocente»; *QP*, p. 335: «Si potrebbe fare anche che il Retalli fosse a Roma il giorno del delitto Balducci e che all'ultimo momento la Virginia avesse deciso di operare da sola»; *QP*, p. 337: «Ingravallo sospetta per l'assassinio un fidanzato della serva Assuntina e ha per lei l'odio che avrebbe per l'assassino; anche perché Tina non aveva presenziato ai funerali: (era presa da orrore e aveva intuito chi potesse essere, conoscendo la Virginia.)».

inaudita della sospensione, caricata tutta sul climax drammatico del dialogo urlato tra Ingravallo e Assunta e cristallizzata nella piega della clausola – «a ripentirsi, quasi» – contenuta tra i due punti e il punto fermo finale e scandita da una virgola mirabile.

Ci troviamo, in sostanza, di fronte a un esito paradossale: la conoscenza fattuale relativa alla stesura del romanzo ci conferma che il *Pasticciaccio* non è finito, ma al tempo stesso l'intelligenza narrativa di noi lettori, per quanto frustrata dalle derive della trama, avverte il senso della fine coagulare in quelle tre parole. L'ultima pagina del romanzo, in effetti, ripropone in maniera plastica l'assetto su cui si regge tutto il libro: la scissione tra l'ordine dei fatti – così come la trama dei delitti e quella delle indagini ce li presentano – e l'ordine delle figure abita il *Pasticciaccio* con esiti radicali, producendo sul suo tessuto movimenti centrifughi e centripeti. Se sul piano degli eventi il romanzo non conclude, i colpevoli non vengono esplicitamente nominati e la trama erra e si sfrangia nello spazio in dissoluzione della campagna romana, le figure convergono violentemente verso un centro pulsante che nasconde una verità indicibile e alienata dai fatti stessi. In questo saggio mi propongo di dimostrare che è proprio in virtù di questa scissione che il romanzo può non concludersi e risultare, al tempo stesso, compiuto. Dal punto di vista filologico questo significa ipotizzare che Gadda seppe predisporre, nelle fasi finali di lavoro, la non conclusione narrativa del romanzo, lasciandola accadere ma anche accompagnandola. È una contingenza che Gadda sa governare, non solo perché sta attento a non impigliarsi nelle volute molteplici dei nessi causali in espansione, ma anche perché c'è qualcosa nel romanzo che attutisce gli effetti potenzialmente distruttivi della risoluzione mancata, qualcosa che va ben al di là del gesto retorico straordinario di usare quell'avverbio come sigillo della narrazione. Non è solo la semantica del dubbio e della sospensione che innerva le ultime pagine a “salvare” il *Pasticciaccio*. Pur essendone persuasa, non ho sufficienti elementi per sostenere che Gadda sapeva già che non avrebbe mai scritto il secondo volume del *Pasticciaccio*. Ma quello che vorrei provare a spiegare è perché poté *non* scriverlo.<sup>11</sup>

## 2. *Incipit*

Come una figura bistabile che impone a chi la guarda una visione multipla, le prime tre pagine del *Pasticciaccio* sono contemporaneamente un catalogo di rassicuranti *topoi* incipitari e una sistematica sfocatura di essi: c'è

11 Nella mia analisi adoterò un approccio basato essenzialmente sul *close reading*, riducendo al minimo i riferimenti ad altre opere di Gadda e i rimandi a o confronti con testi letterari di altri autori (gli unici autori citati diversi da Gadda sono Dante e Benito Mussolini). Spero così di dimostrare in maniera ancora più efficace la *energeia* del testo.

il contorno netto di un racconto tradizionale e attorno a esso, proprio come nel famoso vaso di Rubin, si estende la superficie nera di una narrazione altra. La presentazione del presunto protagonista del libro, corredata di dettagli fisici, morali e intellettuali, si accompagna a una premessa di carattere teorico – la pluralità delle cause e i moventi affettivi dei delitti – che sembrerebbe porsi come filosofia della narrazione; uno spazio bianco separa questo ritratto dalla definizione millimetrica del tempo in cui la trama inizia a svilupparsi, quella domenica di febbraio di un anno che si rivelerà alcune pagine dopo il 1927 e che annuncia la corolla di date che scandiranno il calendario contratto della fabula del romanzo. Si incontrano, in queste pagine, almeno due tradizioni incipitarie proprie del paradigma realista: quella che si fonda sulla definizione puntuale del cronotopo e sulla presentazione dei personaggi – l’inizio dei *Promessi sposi* – e quella che parte da una considerazione filosofica/morale di carattere generale rispetto alla quale il racconto si pone come *caso* individuale – l’inizio di *Anna Karenina*. Lo spazio, il tempo, il personaggio, la sua vita morale e intellettuale, la cornice filosofica del racconto – ciascuno di questi elementi contribuisce alla composizione di un incipit finalizzato alla fondazione dell’autorevolezza di Ingravallo. È in queste pagine che il commissario viene eletto, almeno temporaneamente, a riflettore principale della narrazione: luogo di manipolazione del lettore, l’incipit ci fa assumere la sua prospettiva conoscitiva, il suo sguardo, i suoi strumenti di interpretazione dei «casi degli uomini» (*RRII*, p. 15).

Sul piano retorico, però, questo consenso nei confronti di Ingravallo scaturisce da un conflitto di voci e punti di vista molto ben dissimulato. La prima parte dell’incipit consiste di una descrizione fisiognomica piuttosto tradizionale, che fornisce delle informazioni essenziali. Il commissario è introdotto da una voce anonima, collettiva – la vera protagonista del romanzo – leggermente burocratica, che lo presenta al lettore con un moderato scetticismo. Si dice che Ingravallo è invidiato, ma l’invidia, cui si presuppone corrisponda anche ammirazione, è ridimensionata dall’inciso «non si sa perché» (*RRII*, p. 15); inoltre, è ritratto in atteggiamento meditativo – «i bernoccoli metafisici» (*ibidem*) – ma al tempo stesso appare lento, addirittura con un «fare tonto» e affaticato dalla digestione lenta. L’aura intellettuale attorno al termine «metafisici», già diminuita dall’accostamento con i bernoccoli, svanisce del tutto col riferimento alla digestione, cui si aggiunge il dettaglio ultra-prosaico delle macchioline d’olio sul bavero. Per ben due volte nel giro di poche righe, poi, il commissario è qualificato come giovane.<sup>12</sup> La seconda volta è detto, più precisamente, «giovine»

12 Cfr. *Commento*, p. 41, che riconduce la giovinezza di Ingravallo a quella del giudice di *Delitto e castigo*, Porfirij Petrovič.

(*RRII*, p. 15). L'insistenza insospettrice: anzitutto, la variante arcaizzante «giovine» produce un effetto ironico, sembra quasi una parola virgolettata, che in qualche modo incrina la prima occorrenza del termine, come se quel primato – uno dei più giovani funzionari della squadra mobile – fosse poco credibile o risibile. C'è dell'altro: viene subito specificata, tra parentesi, l'età del commissario, 35 anni. Il sospetto di ironia viene qui confermato: nel 1927, anno di ambientazione del romanzo, nessun uomo di 35 anni poteva essere considerato giovane, non solo perché, da un punto di vista sociale, la giovinezza di un individuo si concludeva prima dei 35 anni, ma anche e soprattutto perché la giovinezza è, nella bio-politica del regime fascista, un valore fondamentale definito da caratteristiche precise, che non hanno riscontro con l'età anagrafica e l'aspetto dinoccolato, lento e riflessivo di Ingravallo. Una conferma indiretta a questa ipotesi viene da *Eros e Priapo*, nelle cui pagine Gadda insiste sul motivo della giovinezza come costruzione culturale centrale del regime fascista:

Tutta la nazione è stata posta in mano a questi ragazzacci: con il motivo del ritornello giovinezza giovinezza, primavera di bellezza: con una claqué di puttane e di mamillone malchiavate che, naturalmente, al subodorare non dirò qualità «maschie» ma ornamenti fallici e vescicole seminali in quei ventitreenni perdevano completamente le staffe: «io sono fascista, io amo la mia Patria...» dicevano con vulva fremente nell'attesa. Ora tutto ciò è Eros, non Logos. Io non nego alla femmina il diritto ch'ella «prediliga li giovini, come quelli che sono li più feroci» cioè i più aggressivi sessualmente; ciò è suo diritto e anzi dirò suo dovere. Non nego che la Patria chieda alle femmine, soprattutto, di farsi fottere con larghezza di vedute. Ma «li giovini» se li portino a letto e non pretendano acclamarli prefetti e ministri alla direzione d'un paese. (*EP*, pp. 36-37)

Anche qui il sintagma «giovini», esplicitamente virgolettato, non segna semplicemente un periodo della vita ma un portato storico-antropologico in cui l'età biologica – di individui maschi – si salda alla prestanza fisica, alla potenza sessuale, alla capacità “predatoria” e al potere politico e amministrativo vero e proprio. Se vale l'accostamento tra questo passo e la prima pagina del *Pasticciaccio*, «giovine» riferito a Ingravallo andrà inteso in senso pienamente antifrastico: il commissario è, appunto, un «giovine» tra virgolette, per modo di dire, privo dunque di tutti gli attributi della giovinezza fascista. Ancora prima di qualunque riferimento alla teoria del «quanto di erotia» Ingravallo è sotteraneamente accostato alla sfera della sessualità.

La descrizione prende poi una piega digressiva nel momento in cui si sofferma sulla padrona di casa del commissario, riportandone addirittura degli stralci di discorso diretto. Ma l'ammirazione entusiasta che la donna nutre per Ingravallo non contribuisce a migliorarne l'immagine, sia perché la stessa reputazione della donna è subito offuscata dal riferimento al-

la storia della multa e dalla nomea di affittuaria, evidentemente poco edificante, da cui la donna si difende; sia perché l'annuncio dell'affitto, in cui si dice «escluse donne», si presta a «una duplice possibilità di interpretazione» (*RRII*, p. 15). Si potrebbe ipotizzare che qui, in maniera sibillina, si intenda che annunci di questo tipo potevano anche fare riferimento a luoghi o occasioni di incontro sessuale per soli uomini. In ogni caso, lo spazio domestico in cui Ingravallo vive è segnato dall'interdizione sul femminile, dalla solitudine e, potenzialmente, da una quasi completa omosocialità, infranta solo dalla presenza della padrona di casa.<sup>13</sup> «Escluse donne» inoltre echeggia l'addendo «e anche delle donne» che, poche righe sopra, interviene a specificare che i casi di cui il commissario si occupa non riguardano solo il genere maschile. È una ridondanza che segnala come il rapporto tra Ingravallo e le donne sia attraversato da una spinta ansiogena, che richiede ora inclusioni, ora esclusioni.

Nella seconda parte dell'incipit si passa dalla fisiognomica alla filosofia, e lo scetticismo e l'ironia vengono parzialmente respinti. Le idee del commissario, apparentemente banali, vengono salvate: «non erano banalità» (*RRII*, p. 16) enuncia perentoriamente la voce narrante prima di passare a esporle, ed è in questo passaggio che il riflettore diventa Ingravallo, che iniziamo, cioè, a osservare il personaggio dall'interno, non più da fuori e secondo i parametri del senso comune che allude con sospetto alla sua vita sessuale. È qui che viene esposta la filosofia dell'investigazione di Ingravallo, che si fonda essenzialmente su due principi: i delitti, detti qui «imprevedute catastrofi» (*RRII*, p. 16) sono il frutto di una molteplicità di cause, icasticamente fissata nell'immagine del groviglio; ogni delitto nasconde un movente erotico, dal commissario ricondotto alle donne. Nel presentare le idee di Ingravallo, la voce narrante mantiene una certa ambiguità, per cui l'immagine del commissario sonnolento, ad esempio, è ripresa e amplificata; l'aggettivo «vieti», riferito alla teoria secondo cui i fatti criminosi implicano sempre un coinvolgimento femminile, ha un effetto sminuente. Eppure in tutta la parte finale del passo Ingravallo sembra isolarsi dalla massa anonima di preti, superiori e colleghi che da lui prendono le distanze, accusandolo di leggere libri strani pieni di parole che “accileccano”, cioè lusingano e dunque ingannano gli sprovveduti. La presentazione del punto di vista degli invidiosi e malevoli non fa altro che

13 Non a caso, la forzata omosocialità in cui vive Ingravallo è ricordata, molte pagine dopo, quando viene introdotto il maresciallo Santarella, uno degli anti-Ingravallo del romanzo – tutti i personaggi maschi dalla virilità esorbitante – che, al contrario del commissario, abita solo con donne e subaffitta una stanza della sua casa a due gemelle: «al nuncupar l'offerta sul *Messaggero* non s'era sentito l'animo di poter intimare a' leggitori l'“escluse donne!”; quel crudele “alto là!” della padrona di casa d'Ingravallo. No, no, no, in casa sua... tutt'al contrario: donne erano: e donne sarebbero» (*RRII*, p. 155).



consolidare l'empatia del lettore nei confronti di Ingravallo, per cui lo scetticismo e l'ironia impliciti in questo passo si configurano come espressione di un punto di vista anonimo e collettivo che coincide parzialmente con il senso comune dell'anno 1927, dunque diremmo, semplificando, un senso comune fascista, secondo cui Ingravallo è un individuo anomalo, sonnolento e troppo riflessivo per i canoni dell'epoca, non più «giovine» e gravato da un celibato che appare immediatamente ambiguo, proprio come l'annuncio dell'affittacamere sembra suggerire.

Si tratta di una pagina molto usata dagli interpreti del romanzo e di Gadda in genere, perché essa sembra contenere non solo la filosofia dell'investigazione ma anche la filosofia della narrazione. O meglio, la filosofia dell'investigazione è stata spesso interpretata come una filosofia della narrazione, una sorta di piccola summa della riflessione teorica sulla complessità che Gadda porta avanti fin dagli anni venti con la *Meditazione milanese*, di cui ritroviamo in questo passo tutte le parole chiave: molteplicità, groviglio, garbuglio, cause, persino l'immagine della rosa dei venti.<sup>14</sup> L'identificazione della filosofia dell'investigazione, che è del solo Ingravallo, con la filosofia della narrazione, che è invece della voce narrante e in ultima istanza dell'autore,<sup>15</sup> ha contribuito a rendere Ingravallo un personaggio autorevole e di cui il lettore, almeno fino a un certo momento all'interno del romanzo, tende a fidarsi. Un personaggio amletico,<sup>16</sup> coscienza ragionante che si trova a dover riparare un mondo fuori di sesto e fare i conti con un disordine epistemologico e morale, cioè con l'impossibilità di conoscere i colpevoli e, dunque, di domare il caos della storia. Andrebbe in questa direzione, allora, il riferimento ai 35 anni: come Dante all'inizio della *Commedia*, un Ingravallo pellegrino, né giovane in senso neutro né «giovine» secondo i parametri fascisti, ma a metà della vita, sta per intraprendere il suo viaggio attraverso le forme del male. Un Ingravallo, dunque, eroe tragico del romanzo, emblema di una giustizia impotente e di una conoscenza impossibile, proiezione di Gadda stesso, incapace di terminare le sue opere proprio come il commissario incapace di pronunciare il nome dei colpevoli.<sup>17</sup>

14 Cfr. *SVP*, p. 667.

15 Hanno dimostrato come la teoria della pluralità delle cause non abbia un corrispettivo nella struttura narrativa, piuttosto affidata al caso, C. Benedetti, *Una trappola di parole. Lettura del «Pasticciaccio»*, ETS, Pisa 1987 e Donnarumma, «Riformare la categoria di causa», cit.

16 Legge Ingravallo in chiave amletica C. Veronese, *Tragedia e commedia shakespeariana nel «Pasticciaccio»*, in *Un meraviglioso orlegno. Paradigmi e modelli nel «Pasticciaccio» di Gadda*, a cura di M.A. Terzoli, C. Veronese e V. Vitale, Carocci, Roma 2013, pp. 57-87, in particolare pp. 60-66. Sull'identificazione Gadda-Ingravallo si veda anche M. Bertone, *Il romanzo come sistema. Molteplicità e differenza in C. E. Gadda*, Editori Riuniti, Roma 1993, pp. 145-171.

17 Cfr. G. Bonifacino, *Il groviglio delle parvenze. Studio su Carlo Emilio Gadda*, Palomar, Bari 2002, p. 263.

Sebbene molte interpretazioni abbiano superato questa prospettiva – c'è chi addirittura identifica il colpevole “simbolico” proprio con il commissario<sup>18</sup> – il suo nucleo essenziale, fondato sulla contrapposizione tra il disordine irredimibile delle cose e l'aspirazione frustrata all'ordine, è ancora dominante. Bignamini, ad esempio, nel suo bel libro sul *Pasticciaccio*, descrive in questi termini il nucleo fondamentale del romanzo:

Il *Pasticciaccio*, con il suo esito in «apocope drammatica», decreta dunque lo scacco definitivo del programma della *Meditazione milanese*: l'impresa di mettere in ordine il mondo, supremo fine etico della letteratura, cede alla complessità dei significati del reale e si risolve nella denuncia dell'onnipervasivo sostrato barocco dell'esperienza.<sup>19</sup>

Questa idea che il fine etico della letteratura sia il ristabilimento dell'ordine suscita però qualche perplessità. Se è vero che quella dell'ordine è un'ossessione nevralgica in Gadda fin dalle pagine dei suoi diari di guerra, non persuade fino in fondo l'idea che la letteratura intervenga, nel suo sistema creativo, come fallimentare strumento di contenimento del disordine, come dispositivo dialettico che si inceppa di fronte all'irriducibile complessità del mondo. C'è da dire, inoltre, che la lettura del *Pasticciaccio* ha sofferto, più che essersi giovata, della contiguità tematica con *Eros e Priapo*. Prendiamo ad esempio l'inizio del secondo capitolo del trattato, spesso citato nel contesto di interpretazioni critiche del *Pasticciaccio*:

«La causale del delitto», cioè i torbidi moventi che hanno costituito per la banda assassina l'impulso primo verso una serie di azioni criminali, è una causale non esclusivamente ma prevalentemente «erotica» (nel senso lato che, come avrete avvertito, io conferisco al vocabolo) nel suo complesso: segna il prevalere di un cupo e scempio Eros sui motivi di Logos. (*EP*, p. 35)

Sembrerebbe un passo facilmente sovrapponibile all'incipit del romanzo: alla luce di esso, l'idea del «quanto di erotia», centrale nella filosofia dell'investigazione di Ingravallo, si configurerebbe come una lotta tra Eros e Logos, che vede Logos soccombere e Eros coincidere con pulsioni distruttive e autodistruttive. Debitore del Freud da *Al di là del principio di piacere* in avanti, questo è indubbiamente l'asse teorico di *Eros e Priapo*. Se riferita al *Pasticciaccio*, però, questa contrapposizione tra razionale e irrazionale, analoga a quella tra ordine e caos, che si risolve in uno scacco, rischia di inchiodare il romanzo a uno schema rigido e appiattirne, fino a cancellarle, le ambivalenze discorsive. E qui ritorniamo a Ingravallo: riesce il commissario a sostenere il peso di questo presunto principio d'ordine?

---

Il *Pasticciaccio*  
e la logica  
simmetrica

18 È la conclusione paradossale di Gioanola in *Carlo Emilio Gadda: topazi e altre gioie familiari*, Jaca Book, Milano 2004, pp. 337-363.

19 Bignamini, *Mettere in ordine il mondo?*, cit., p. 80.

Incarna il suo personaggio l'istanza razionale in lotta con la sovversione di Eros?<sup>20</sup> È davvero assimilabile al Dante che attraversa l'inferno?

### 3. Dantismi

Il mondo infero, e in particolare la geografia dantesca di Malebolge, dove vengono puniti i peccati di frode, è uno dei sotto-testi fondamentali del *Pasticciaccio*.<sup>21</sup> La principale indiziata dell'assassinio di Liliana Balducci, Virginia Troddu, è definita subito, attraverso le parole di don Lorenzo Corpi, «una diavola de corallo» (*RRII*, p. 135), e descritta, per gesti e atteggiamenti, come una creatura crudele e demoniaca:<sup>22</sup>

Al quale professore Ghiandola, senz'esserne dimandata, la Virginia j'aveva fatto vede la **lingua** con una estromissione rapidissima e un altrettanto pronto richiamo in cassa, de tipo automatico a punta dritta ch'era un brevetto suo: sostenendo indi col gelido imperio di tutto il volto, se pure con una scintilla di malizia negli occhi, il di lui sguardo irritato, solforoso: pieno di corruccio e di vapori di catrame. (*RRII*, p. 135)

Dopo mute ora la bizzarra protervia, la crudele risata: con quei denti bianchi a triangolo come d'uno squalo, come dovesse laniare er core a quarcono. Quegli occhi! da sotto le frange nere delli **cigli**: che sfiammavano a un tratto in una lucidità nera, sottile, apparentemente crudele: un lampo stretto, che sfuggiva a punta, de traverso, come una bugia delatrice della verità. (*RRII*, p. 136)

- 20 Concordo pienamente con Roggia che definisce Ingravallo un «commissario dell'Eros» e non del Logos. Cfr. C.E. Roggia, *Il diavolo, la campagna: alcune osservazioni sul male nel «Pasticciaccio»*, in «Strumenti critici», XXXI, 1, 2016, pp. 25-49.
- 21 Sulle presenze dantesche nel *Pasticciaccio* non esistono, a mia conoscenza, studi sistematici. Riflettono su alcuni aspetti dei dantismi del romanzo i già citati Bignamini e Roggia, oltre a M. Marchesini, *La galleria interiore dell'ingegnere*, Bollati Boringhieri, Torino 2014, di cui però non condivido né l'impianto né le conclusioni, e A. Godioli, *The World as a Continuum: Kantian (and Dantean) Echoes in Gadda's «Pasticciaccio»*, in «Modern Language Review», 3, 2015, pp. 694-703. Segnalo in particolare il saggio di Roggia, che si occupa della questione del male attraverso la lente del demoniaco, arrivando a conclusioni molto convincenti. Il *Commento* registra moltissime presenze dantesche, non sempre però interpretandole e collocandole nel contesto del romanzo.
- 22 Nella terza puntata della versione pubblicata su «Letteratura» i tratti demoniaci di Virginia risultano ancora più enfatizzati, al punto che il suo aspetto e i suoi atteggiamenti minacciosi sono «estrinseci alla filogenesi umana: venutale da una progenie squammosa delle melme, inopinato seme di drachi, di ofidi» (*RRII*, p. 403), fatti risalire dunque a una natura da rettile, incarnazione primaria del peccato e del male. Cade, nella versione del 1957, un altro riferimento infernale molto importante nel sistema di figure del romanzo: «Lei, Liliana, povera fija!... a quel bacio aveva inorridito: forse le si era spalancato davanti il portone de l'Inferno, tutt'a un colpo: «aperient peccata portas Inferi»» (*RRII*, p. 405). L'immagine delle porte dell'inferno, che qui si spalancano metaforicamente nel momento in cui Virginia bacia Liliana, ritorna, nella versione in volume, nella descrizione del cadavere della donna: «Quella gonna... così!... buttata addietro, come da un colpo di vento: una vampa calda, vorace, avventatasi fuori dall'inferno. Chiamata da una rabbia, da uno spregio simile, erano le porte d'Inferno che le avevano dovuto dar passo» (*RRII*, p. 71). Osservazioni sulla natura demoniaca di Virginia si trovano in Pinotti, *Liliana Balducci e il suo boja?*, cit., e F.G. Pedriani, *Il «Pasticciaccio» e il suo doppio*, in Ead., *Altre carceri d'invenzione. Studi gaddiani*, Longo Editore, Ravenna 2007, pp. 19-35.

«Quella? quella cià er diavolo da la parte sua,» diceveno le amiche. [...] «Quella cià **Farfarello** in **culo**» (*RRII*, p. 136)

La festa der Corpus Domini... nun aveva avuto er core de rifaje er verso de li canonici de San Giovanni, all'ufficio? co la voce d'omo? che solo er **diavolo** poteva avejela prestata, in quer momento. (*RRII*, p. 138)

Ma Virginia non è solo una creatura genericamente demoniaca: i dettagli anatomici dei denti, delle ciglia, della lingua<sup>23</sup> e del culo che compongono il ritratto fattone da don Lorenzo Corpi rimandano alla descrizione dei diavoli che in *Inferno* XXI infilzano i barattieri con uncini appuntiti, ne ricalcano puntualmente l'aspetto corporeo attraverso cui si esprime una gestualità maligna, deformata e grottesca. La presenza del nome di Farfarello rafforza ulteriormente questo microsistema intertestuale.<sup>24</sup>

«Se tu se' sì accorto come suoli,  
non vedi tu ch'e' digrignan li **denti**  
e con le **ciglia** ne minaccian duoli?»

(*Inf.* XXI, 130-132)

Per l'argine sinistro volta dienzo;  
ma prima avea ciascun la **lingua** stretta  
coi denti, verso lor duca, per cenno;  
ed elli avea del **cul** fatto trombetta.

(*Inf.* XXI, 136-139)

«Tra' ti avante, Alichino, e Calcabrina»,  
cominciò elli a dire, «e tu, Cagnazzo;  
e Barbariccia guidi la decina.  
Libicocco vegn'oltre e Draghignazzo,  
Ciriatto sannuto e Graffiacane  
e **Farfarello** e Rubicante pazzo»

(*Inf.* XXI, 118-123)

Come uno dei Malebranche, Virginia è dunque beffarda, violenta – oltre a baciare e abbracciare Liliana, le morde un orecchio e le storce un polso – e ingannatrice. Il registro che ne accompagna il ritratto è, come nelle Malebolge, basso e grottesco, arricchito da un passaggio propriamente comico: Virginia, infatti, è convinta che il pediatra professor Ghianda sia, per involontaria metatesi, un «piedatra, o piedastro», colui, cioè, che si occupa dei piedi di don Lorenzo, «'o callista 'e monzignore». La logica simmetrica alla base di questo effetto comico, per cui fonemi simili finiscono per accomunare in maniera incongrua oggetti distanti, è anch'essa un attributo

---

Il Pasticciaccio  
e la logica  
simmetrica

<sup>23</sup> Anche *Commento*, p. 406, segnala la ripresa di *Inf.* XXI, 137-138, mentre tralascia le altre occorrenze.

<sup>24</sup> Cfr. *Commento*, p. 407, che, tra le varie occorrenze letterarie di Farfarello, segnala un sonetto di Belli come altra probabile fonte del passo.

to potenzialmente diabolico, perché distrugge ogni forma di pensiero diurno, annulla il senso della differenza e lo stesso principio di non contraddizione. Si tratta di un dettaglio importante del ritratto di Virginia. Ritornerò su questo aspetto nel corso dell'analisi.

La seconda voce che racconta Virginia, Ines Cionini, ripropone la stessa caratterizzazione demoniaca, in questo caso non marcata da presenze dantesche:

«Mbè, sì, du occhi [...] ma diversi. Diversi da come ce l'avevo tutte. Come fussi una strega, una zingara. Du stelle nere dell'inferno. All'Ave Maria, quando che annotta, pareva ch'er diavolo se fussi vestito da donna. Quell'occhi te mettevono paura. Ciaveveno come un'idea, dentro, de vollesse vendicà de quarcuno». (*RRII*, p. 162)

Anche se l'identità della ragazza in questione non è esplicitamente rivelata, basta la vicinanza alla descrizione di don Lorenzo a renderla scoperta: qui diavolo vestito da donna, lì donna che durante la messa canta con la voce d'uomo del diavolo, Virginia è anzitutto una inquietante creatura ermafrodita che scompiglia la linea di demarcazione tra i generi sessuali e, come visto sopra, sabotò il principio di non contraddizione – la reversibilità tra generi è, a suo modo, una forma di corporeità simmetrica. Coerentemente con il suo ruolo di assassina, esplicito nella versione di «Letteratura» e lì sovrapposto non a caso a una esibita bisessualità, Virginia incarna il male nella sua forma più canonica, quella del diavolo. Sessualità deviante, aggressività, fattezze demoniache: il caso sarebbe banalmente risolto, se non fosse che una delle citazioni riportate sopra ci spinge a riconsiderare l'esclusività della caratterizzazione demoniaca di Virginia. Quando è ritratta intenta a cacciare fuori la lingua davanti al dottor Ghianda, l'intertestualità dantesca tracima fino a toccare la raffigurazione dello stesso dottore: i «vapori di catrame» che sembrano emanare dal suo sguardo accigliato richiamano proprio la bolgia dei barattieri, immersi nella «pegola spessa» paragonata, nella straordinaria similitudine che apre il canto, con la pece usata all'Arsenale di Venezia per riparare le imbarcazioni. Potrebbe trattarsi di un effetto di contagio, per cui questo corpo demoniaco “demonizza” chi gli sta accanto.

Ma, a ben vedere, i riferimenti infernali, ancora prima che danteschi, abitano il *Pasticciaccio* fin dall'inizio, da quel dettaglio apparentemente marginale del «nerovellutato diavoletto» (*RRII*, p. 18), che insieme a maschere, trombette e coriandoli evoca i festeggiamenti del carnevale di quella domenica di febbraio in cui si tiene il pranzo a casa Balducci. Il romanzo si apre sotto il segno della sovversione, di un tempo da stato di eccezione, questo sembrerebbe dirci l'allusione alla festa del travestimento e delle identità performative. Ma il dettaglio del «diavoletto» riattiva una memoria interna all'opera di Gadda, ci rimanda alle immagini grottesche

di abiezione e sadismo del carnevale che, nei ricordi del Gonzalo della *Cognizione*, si trasfigura in una scena infernale: «Quella, che il bimbo pativa, non era la festa di una gente, ma il berciare d'una muta di diavoli, pazzi, sozzi, in una inutile, bestiale diavoleria...» (*RRI*, p. 735). Nel *Pasticciaccio* resta soltanto la sagoma innocua di un finto diavoletto, che però opportunamente segnala come il carnevale non attivi alcun effetto liberatorio di rovesciamento, ma si faccia presagio del male incombente su Liliana.<sup>25</sup> Potremmo intendere anche questo come un segnale che annuncia quella presenza fantasmatica che è Virginia, mai sulla scena del racconto eppure evocata e presente, in questo simile alla sua vittima, mai riflettore, quasi mai parlante con la propria voce, sempre ventriloquizzata e pensata da altri (maschi) – Valdarena, Remo, Ingravallo, don Lorenzo, il dottor Fumi. Se i riferimenti infernali rimanessero limitati a Virginia, contribuirebbero a restringere il cerchio dell'indagine sul suo nome e a rafforzare l'ipotesi che sia l'assassina della signora Balducci.<sup>26</sup> Ma quella del demoniaco è, all'interno del *Pasticciaccio*, una classe ampia<sup>27</sup> che, per via di analogia, si allarga a macchia d'olio e sussume sia ciò che le è contiguo sia ciò che con essa è, sul piano logico, incompatibile.

Iniziamo con le contiguità. Anche Zamira Pacori ha caratteristiche demoniaco-stregonesche esplicite. Centro gravitazionale della seconda metà del romanzo, la sartoria/bettola/bordello presso cui Zamira tiene a lavorare una folta schiera di ragazze ha i tratti di un antro magico presso cui l'apparenza rispettabile delle cose si dissolve. Comico in senso dantesco, il sesto capitolo, in cui si colloca l'inizio dell'interrogatorio di Ines, satura la rappresentazione "mitica" del ritrovamento ai Due Santi di coloriture ctonie e

- 25 Cfr. N. Lorenzini, *Carnevale*, in *Pocket Gadda Encyclopedia*, ed. by F.G. Pedriani, Supplement no. 1, «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 2002, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/carnevalorenz.php> (ultimo accesso: 5/5/2020).
- 26 Tra i saggi che più persuasivamente sostengono la colpevolezza di Virginia a partire anche dalla sua caratterizzazione infernale si vedano i già citati Pinotti e Pedriani. Donnarumma, «*Riformare la categoria di causa*», cit., pur riconoscendo Virginia nell'identikit dell'assassina, riscontra una sostanziale intercambiabilità con Assunta. Amigoni ha posto le basi per qualunque interpretazione del finale che propenda per la colpevolezza di Assunta. Per una sintesi delle diverse posizioni critiche in merito all'identificazione della colpevole si veda G. Papponetti, «*Fusse quisse l'assassina?*» *Per il finale del «Pasticciaccio» gaddiano*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 4, 2004, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue4/articles/papponqp04.php> (ultimo accesso: 5/5/2020). Il *Commento*, basandosi anche sulle citazioni intermediali da Caravaggio, vede in Assunta una complice di Virginia.
- 27 Uso il termine «classe» nel significato attribuitogli da I. Matte Blanco nel suo studio fondamentale *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, trad. it. di P. Bria, Einaudi, Torino 2000, p. 43: «*Il sistema inconscio tratta una cosa individuale (persona, oggetto, concetto) come se fosse un membro o un elemento di un insieme o classe che contiene altri membri*». A questo principio così formulato se ne lega un altro che spiega il funzionamento delle relazioni tra membri di una stessa classe: «*Il sistema inconscio tratta la relazione inversa di qualsiasi relazione come se fosse identica alla relazione. In altre parole, tratta le relazioni asimmetriche come se fossero simmetriche*» (p. 44). Valentino Baldi usa molto proficuamente Matte Blanco come presupposto per leggere Gadda in chiave bi-logica nel suo *Come frantumi di mondi. Teoria della prosa e logica delle emozioni in Gadda*, Quodlibet, Macerata 2019.

sovrannaturali parodizzate. Fin dalla sua prima apparizione, Zamira è associata a Belzebù per via di un calderone adibito non alla preparazione di malefici filtri ma, più prosaicamente, alla tintura di abiti: «La Pàcori, oppressa allora da un cumulo di stracci, panni, golfoni e maglie buche a ritingere, che ce voleva er callaraccio de Berzebù suo padrino [...]» (*RRII*, p. 142). Il ritratto che segue attribuisce alla donna, oltre a un ripugnante aspetto fisico, un passato da prostituta e svariate altre doti. Per descriverne il volto rugoso si ricorre a una complessa similitudine in cui la luce che batte sulle rughe è paragonata alla fiamma di un incantesimo maligno che si riflette sul volto di una strega: «pareva più lei: lei, Zamira: la luce doveva battere allora sul duro, come il vampo d'un malefizio alla versiera sulla faccia» (*RRII*, p. 148). «Versiera», però, non significa semplicemente “strega” ma “moglie del diavolo” o, più genericamente, “creatura infernale di sesso femminile”.<sup>28</sup> Una diavola dunque, come verrà ribadito più avanti, nel IX capitolo, quando vedremo Zamira intenta in uno dei suoi sortilegi, ma anche una «maga antica in sacerdozio d'abominevoli sortilegi e di ràdiche» (*RRII*, p. 148), una «indovina chiromante e cartomante patentata» (*ibidem*), dedita «al cader degli anni e degli incisivi, a un sempre più scaltro e ardimentoso lenonato» (*RRII*, p. 150) e persino capace di sedurre gli avventori della bettola con la sua disgustosa bocca sdentata:

nota a tutti, tra Marino e Ariccia, per la mancanza degli otto denti davanti [...], quattro sopra e quattro sotto: di che la bocca, viscida e salivosa, d'un rosso acceso come da febbre, si apriva male e quasi a buco a parlare [...]. Per quanto, si mormorava, quel rictus, quel vòto, riuscissero a taluni reali o non reali di torbida illecebra. (*RRII*, pp. 147-48)

Più avanti, nel capitolo VIII, Zamira invoca addirittura Astarotte, diavolo del *Morgante*, per fare un malefizio all'invadente Pestalozzi, dopo che una gallina, «come evocata di tenebra»<sup>29</sup> (*RRII*, p. 205), si è prodotta in una performance escrementizia alla presenza dei carabinieri.<sup>30</sup> Diavola, maga, strega, cartomante, indovina, ruffiana, seduttrice, Zamira sembra ri-

28 Come segnalato nel *Commento*, p. 455, una «versiera» si trova in Pulci, successivamente di nuovo citato in riferimento alla Zamira.

29 Secondo il *Commento*, p. 730, questa precisazione conferisce una qualità «diabolica» all'apparizione della gallina.

30 Epifania scatologica che anticipa due luoghi del capitolo IX: la donna al casello che tenta, invano, di trattenere l'improvviso transito intestinale, causato dalla paura dei carabinieri appena giunti; il finto tentato suicidio di un gruppo di galline invasate all'avvicinarsi del treno. La descrizione del cane che abbaia ferocemente all'arrivo di Pestalozzi e Cocullo arricchisce l'intertestualità dantesca, con richiami sia al Cerbero di *Inf.* VI sia, ancora una volta, ai diavoli di *Inf.* XXI. La sua bocca spalancata per i latrati furiosi lascia intravedere un «rossore cavernoso, come d'una spelonca d'inferno» (*RRII*, p. 221). Cfr. *Commento*, pp. 769, 779 e 780. Il carattere diabolico delle galline è ribadito nelle riflessioni deliranti di Camilla Mattonari che, interrogandosi sulla delazione che ha condotto i carabinieri a risolvere il caso Menegazzi, si immagina il diavolo in forma di gallina che penetra furtivamente nella cucina della casa per spiare i segreti (cfr. *RRII*, p. 236).

mandare a quasi tutte le classi di peccatori puniti nelle prime bolge dell'ottavo cerchio: il termine «illecebra» – lusinga – e l'appellativo di «ex-puttana» (*RRII*, p. 150) la collocano tra gli adulatori e i seduttori, la pratica della magia e della cartomanzia tra maghi e indovini, il lenonato la assegna ai ruffiani.

Che Virginia e Zamira, creature demoniache, si corrispondano simmetricamente dal regno della frode, non stupisce. Se proviamo, però, a seguire le relazioni di contiguità, l'intreccio tra demoniaco e frode si amplia. Vi sono implicate, anzitutto, le lavoranti della Zamira, le cugine Camilla e Lavinia Mattonari, l'una accusata da Pestalozzi di mentire, l'altra aggredita dalla cugina che a più riprese la definisce «strega» e «buciarða». Entrambe, osservate da Pestalozzi mentre litigano, appaiono «con degli zigomi da diavole, da streghe isteriche» (*RRII*, p. 249). Altre giovani donne, per contiguità, allungano la teoria di figure della frode – e del demonio – del romanzo: anzitutto Assunta, che nel finale concitato, è appellata «bugiarda» da Ingravallo;<sup>31</sup> a ulteriore conferma del nesso profondo che lega menzogna e demoniaco, interviene un inciso riferito a Ines: «Na bugiarda, che s'impegolava nelle su' bugie» (*RRII*, p. 163). Qui il verbo "impegolarsi" richiama il motivo della pece/catrame, riattivando l'intertestualità con *Inf.* XXI, dominante nella costruzione di Virginia. Eppure Ines non è in sé diabolica e non è neanche una creatura pienamente comica in senso stilistico: è il modo alto-sublime che punteggia alcuni momenti dell'interrogatorio a confermare che quella che abbiamo davanti non è, nell'economia del funzionamento della trama, una delle tante incarnazioni del male, grottesche e confondibili l'una con l'altra. Ladruncola di polli e scarpe spaiate, Ines è sì parte della teppa campagnola che si infiltra nello spazio solo apparentemente rispettabile dell'urbe, eppure se ne distingue, per grazia, innocenza, spirito vitale. I suoi «occhi-gemme» (*RRII*, p. 147), che rinsaldano la somiglianza con Assunta,<sup>32</sup> sono segno «d'una felicità tuttavia possibile», «superordinata alle cartoffie, ai muri squallidi, alle mosche secche del soffitto, al ritratto del Merda». Ines non è Virginia, ma è ugualmente "impegolata" in quella materia vischiosa che da Virginia sembra emanare. Le contiguità sono ora esplicite, ora ottenute per processi transitivi, per cui se Virginia e Assunta si somigliano – Ingravallo le confonde all'inizio del romanzo – e Assunta e Ines si somigliano, allora anche Virginia e Ines, per progressivi aggiustamenti, si sovrappongono. La trama le distingue chiaramente nei ruoli di possibile assassina (la prima) e teste chiave dell'inchiesta in corso (la seconda); ma le figure le avvicinano peri-

31 Non mi soffermo di proposito sul dialogo finale e sulle implicazioni dell'esclamazione di Assunta («No, sor dottò, no, no, nun so' stata io!»), sia essa interpretata come grido di innocenza o come denegazione freudiana.

32 Cfr. *RRII*, pp. 19 (Assunta) e 182 (di nuovo Ines).



colosamente. Cose distinte si ritrovano inserite all'interno di uno spettro continuo, o, usando i termini con cui il pensiero simmetrico è stato studiato e descritto da Ignacio Matte Blanco, sussunte all'interno di una stessa classe logica – quella del demoniaco, corroborata dai riferimenti danteschi. Fino a che punto si spinge il potere della simmetria?

#### 4. Trama, figure, inconscio

Poco prima che inizi il racconto del sogno che occupa la prima parte del capitolo VIII, la voce narrante che sta seguendo il viaggio in motocicletta di Pestalozzi, a un certo punto, sembra assumere proprio la prospettiva del brigadiere e guardare lo spettacolo delle luci dell'alba e le forme della campagna circostante attraverso i suoi occhi:

Il brigadiere premé col piede, accelerò verso la Fontana. Da ritta, ove il piano s'infoltiva di abitacoli e discendeva a fiume, Roma **gli** apparì distesa come in una mappa o in un plastico: fumava appena, a porta San Paolo: una prossimità chiara d'infiniti penzieri e palazzi, che la tramontana avea deterso, che il tepido sopravvenire di scirocco avea dopo qualche ora, con la cialtroneria abituale, risolto in facili immagini e dolcemente dilavato. La cupola di madreperla: cupole, torri: oscure macchie de' pineti. Altrove cinerina, altrove tutta rosa e bianca, veli da cresima: uno zucchero in una haute pâte, in un mattutino di Scialoja. Pareva n'orloggione spiaccicato a terra, che la catena dell'acquedotto claudio legasse... congiungesse... alle misteriose fonti del sogno. Là c'era il comando dell'Arma: là, là, da più lune, la **sua** pratica risognata attendeva, attendeva. (*RRII*, p. 191)

Due marche della soggettività di Pestalozzi incorniciano il passo: è *a lui* («gli»), dalla sella della sua motocicletta, che Roma appare «distesa come in una mappa», ed è sempre lui che, localizzando la sede dell'Arma dei Carabinieri nello spazio circostante, ripensa alla *sua* pratica di promozione a maresciallo. Quello che, su un piano discorsivo, avviene tra questi due marcatori è, però, un fenomeno eclatante di divaricazione tra voce e punto di vista e un esempio straordinario del trattamento della discorsività narrativa nel romanzo. Il romanesco «penzieri» denuncia che quella che codifica in segni verbali le immagini descritte non è la voce del piemontese Pestalozzi. Lo stile poi si innalza e impreziosisce di arcaismi («avea»; «immagini») che difficilmente riferiremmo all'eloquio del brigadiere. Il riferimento al quadro di Scialoja<sup>33</sup> irrompe dal tempo della stesura del ro-

33 Su Gadda e Scialoja si veda U. Fracassa, *Immagini, quadri, inquadrature. Cinegenicità e adaptogénie del «Pasticciaccio»*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 7, 2011, <http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue7/articles/fracassa07.php> (ultimo accesso: 5/5/2020) e *Commento*, pp. 660-662.

manzo – probabilmente la fine degli anni Quaranta – nel tempo della storia – l’anno 1927 – con un anacronismo ben dissimulato dallo stile nominale che, cancellando i tempi verbali, ancora la descrizione a una dimensione altra rispetto a quella in cui si svolgono le vicende narrate: non il tempo assoluto di un narratore extradiegetico onnisciente, ma il tempo situato di un autore sconfinante che non può rimanere rigorosamente ai margini del mondo che racconta e scavalca i filtri e le mediazioni narratoriali. Segue, infine, un nuovo inserto in romanesco che, beffardo, sembra intervenire a cancellare con metodi radicali l’anacronismo appena prodotto, cioè distruggendo direttamente il tempo attraverso l’immagine allegorica dell’orologio «spiacciato a terra»: tempo della storia, tempo del discorso, non importa, perché la dimensione nella quale stiamo entrando non contempla alcun tempo, si situa lì dove gli orologi sono fermi o, addirittura, distrutti. La Roma-orologio rotto, legata a una catena che risale fino alle «misteriose fonti del sogno», è figura dell’inconscio e, dunque, presagio della sequenza onirica imminente. Il passo espone una legge fondamentale della discorsività del romanzo:<sup>34</sup> guardare dentro i personaggi, assumerne la prospettiva, tentare di ascoltarne la voce, i pensieri e le immagini mentali non sono operazioni innocenti o neutre. Lì dove ci aspetteremmo indiretto libero e focalizzazioni interne si infiltrano sguardi e voci di altri a espropriare la soggettività in campo. L’incontro tra modo «ab interiore» e modo «ab exteriore», che Gadda prescrive a sé stesso fin dal *Racconto italiano*, non produce fusioni armoniose ma sfasature e falsi raccordi, interferenze non emendabili, come dimostra l’inserto metariflessivo della telefonata disturbata su cui si apre il capitolo VI. Non importa precisare, secondo paradossali criteri di realtà, che nel 1927 Pestalozzi non poteva conoscere le vedute di Scialoja degli anni Quaranta. Ma è essenziale, invece, in vista della lettura del racconto del sogno, tenere presente che Pestalozzi è abitato da altro, da altri, non identificabili come soggettivi.

Quando, nella pagina successiva, inizia la narrazione onirica vera e propria («Avea veduto nel sonno, o sognato... che diavolo era stato capace di sognare?», *RRII*, p. 192) la prima domanda da porsi è se quello che stiamo per leggere sia davvero il sogno di Pestalozzi, prodotto dei processi di spostamento e condensazione del suo materiale inconscio, o se piuttosto quello che segue non sia una sorta di scatola nera del romanzo, il suo doppio-

34 Sulla discorsività nel *Pasticciaccio* ho tenuto conto di S. Agosti, *Gadda ossia quando il linguaggio non va in vacanza*, il Saggiatore, Milano 2016; C. Benedetti, *Carlo Emilio Gadda e la gioia del narrare*, in *Le emozioni nel romanzo. Dal comico al patetico*, a cura di P. Amalfitano, Bulzoni, Roma 2004, pp. 191-208; M. Palermo, *Enunciazione e punti di vista in «Quer pasticciaccio brutto de via Merulana»*, in *Sul filo del testo. In equilibrio tra enunciato ed enunciazione*, a cura di M. Palermo e S. Pieroni, Pacini, Pisa 2014, pp. 49-64; L. Matt, «La vasta caciara del sinfoniale»: il caleidoscopio delle voci nel «Pasticciaccio», in *Un meraviglioso ordigno*, cit., pp. 225-247.

fondo dove converge una verità più profonda e indicibile di quella che le indagini – cioè il plot del romanzo – saranno mai in grado di determinare.<sup>35</sup> Non intendo analizzare il sogno per intero ma solo alcuni aspetti della costruzione della figura una e trina che lo abita.

Dopo l'apparizione del topazio in movimento, si fa avanti una «marchesa», «sbronza», con «la faccia stranita in un pallore», che dice «delle porcherie in veneziano, o in un dialetto spagnolo» (*RRII*, p. 192). Un gioiello perduto, una nobildonna pallida che parla un misto di spagnolo e veneziano: tutti questi tratti rimandano alla contessa Menegazzi, mentre l'ubriachezza designa Zamira.<sup>36</sup> La «contessa Circia», che subito sostituisce la marchesa, sigilla la condensazione tra le due donne riunendo il titolo nobiliare della Menegazzi col nome da maga che ben si adatta a Zamira. A una orgiastica festa a «Castel Porcano», questa creatura che reclama istericamente il proprio topo/topazio è circondata da «alunne»/menadi nude e bianchissime – se non per il «trigono cespuito» (*RRII*, p. 193) del pube – che si scatenano al ritmo di danze forsennate alla presenza di minacciosi satiri. Le «alunne» stanno certamente per le lavoranti della sartoria/bettola/bordello della «maestra» (*RRII*, p. 147) Zamira, con cui gli avventori – e tra questi i carabinieri – si intrattengono. Del resto, l'aspetto della Menegazzi, subito dopo la rapina, è quello «d'una tenutaria od ex-frequentatrice d'una qualche casa d'appuntamenti un po' scaduta di rango» (*RRII*, p. 30), per cui la condensazione si produce sulla base di segni e dettagli congruenti gli uni con gli altri, annullando la distanza topografica, di classe e di statuto tra la vedova isterica che vive in un palazzo apparentemente rispettabile del generone romano e la «ex-puttana» di un bordello della campagna laziale. Il sogno sta rimettendo in scena il furto in casa Menegazzi, la fantasia di quest'ultima di essere aggredita e subire violente «servizze», la perdita dei gioielli come traslato di un desiderio sessuale inappagato e indicibile, i commerci sessuali che si consumano nella cantina della Zamira infestata dai topi. Il sotto-testo infernale dantesco – ancora Malebolge – riemerge: il ladro/assassino che nel capitolo I, rievocato dalla contessa, ha uno sguardo da «serpente» (*RRII*, p. 31) aleggia in questa sequenza per via delle tessere da *Inferno* XXV, opportunamente individuate da Alberto Godioli, insieme ad altre tracce dantesche:<sup>37</sup> la bolgia dei ladri, teatro di metamorfosi incredibili, analoghe a quelle cui assistiamo qui, re-

35 Sul sogno di Pestalozzi cfr. F. Bertoni, *Sogno*, in *Pocket Gadda Encyclopedia*, cit. <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/sognobertoni.php> (ultimo accesso: 5/5/2020); E. Manzotti, «Era l'alba, e più» (*C.E. Gadda, «Pasticciccio», VIII*), in «Per leggere», 10, 19, 2010, pp. 217-312.

36 Rimando al *Commento*, pp. 671-672 – che la definisce una «condensazione» in senso freudiano – per la ricostruzione puntuale di questa rete di passi.

37 Cfr. Godioli, *The World as a Continuum*, cit.

stituisce coloritura infernale, se mai ce ne fosse stato bisogno, a questo passaggio così importante. La citazione storpiata da *Inferno* VII fa da segnavia esplicito al palinsesto dantesco:

Ma la contessa Circia ebbriaca arrovesciava il capo all'indietro, ricadendole i capelli zuppi (mentre palloncini gialli ridevano e dondolavano in cinese) nella torpida benignità della notte: zuppi d'uno shampo di white label: la fenditura della bocca, quale in un salvadanaio di cocchio, s'inarcava sguaiata fino a potersi appuntare agli orecchi, le spaccava il volto come il cocomero dopo la prima incisione, in due batti batti, in due sottosuole di ciabatta: e dagli occhioni strabuzzati, che gli si vede il bianco di sotto a l'iridi come d'una Teresa riposseduta dal demonio, le gocciolavano giù per il volto lacrime etiliche, stille azzurrine: opalescenti perle d'un contrabbandato Pernod. Invocava la fiasca del ratafià, chiamava le sovvenzioni del Papà, del Papè, del grande Aleppo. (*RRII*, p. 194)

---

Il *Pasticciaccio*  
e la logica  
simmetrica

La presenza della Menegazzi diventa scoperta attraverso la citazione transmediale dell'*Estasi di Santa Teresa* di Bernini, che sfrutta la coincidenza del nome della santa con quello della derubata e rovescia la sua estasi divina – tra le più carnali dell'arte barocca – in possessione demoniaca. Teresa Menegazzi entra così, esplicitamente, nella schiera delle “diavole” del romanzo. È un salto di qualità rispetto allo spettro che tiene insieme, nella propria pegola infera, Ines e Virginia con Zamira e Assunta, tutte accomunate dall'appartenenza di classe, dalla compromissione col «pandemonio della campagna», dal destino sociale che le vuole ladre – o presunte tali – secondo quanto disposto dal plot poliziesco. La cortina della differenza di classe viene meno, così come collassa la relazione asimmetrica tra mondo delle vittime (la derubata) e mondo dei criminali (i ladri e le loro fiancheggiatrici).<sup>38</sup> Quanto la trama distingue e separa, tanto il sogno sovrappone e confonde. Potremmo leggere in chiave squisitamente stilistica questa contiguità: il furto è la premonizione farsesca dell'omicidio,<sup>39</sup> è trattato come materia comica e presuppone dunque modi e registri analoghi a quelli riservati ai ladri, alle maghe e agli altri soggetti genericamente picareschi che si muovono nello spazio del romanzo. Ma guardando nelle pieghe del racconto del sogno scopriamo che c'è dell'altro. Sulla pellicola onirica si imprime l'immagine delle alunne invasate che, con un gesto di paradossale pudore, tentano di abbassare una gonna che non indossano sul proprio sesso esposto:

38 Andrà quindi letto in chiave antifrastrica il lamento della contessa che definisce i suoi aggressori «diavoli» riemerso dall'inferno (*RRII*, p. 31).

39 Cfr. G. Guglielmi, *Sulla parola del «Pasticciaccio»*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 0, 2000 <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/coursematerial/lectures/guglielmiintornopasticcio.php> (ultimo accesso: 5/5/2020).

Molte, smemoratesi d'essere ignude, avevano fatto il gesto d'abbassar la gonna ai ginocchi, a proteggere una delicatezza indifesa: ma la gonna se la sognavano. E la delicatezza altrettanto. (*RRII*, pp. 193-194)

Si tratta anzitutto di un residuo diurno dell'interrogatorio di Ines, durante il quale si insinua che le lavoranti di Zamira non usino indossare calze e probabilmente neanche mutande: «Calze, manco sognassele. Mutanne, mbà!» (*RRII*, p. 152). Questo dettaglio si espande fino a determinare la nudità integrale delle ragazze che popolano il sogno. Non portare le mutande è segno di appartenenza al mondo della campagna: nel capitolo IX, neanche la vecchia al casello ferroviario porta le mutande e infatti evacua sulla banchina alla vista di Cocullo e Pestalozzi e nell'imminenza dell'arrivo del treno.<sup>40</sup> Segno della possessione diabolica che abita la campagna, questo dettaglio non richiederebbe ulteriori spiegazioni, se non fosse che le mutande sono, come vedremo, l'oggetto fondamentale della sequenza onirica. Il passo allerta la memoria del lettore, indugiando su un elemento che non possiamo più ricondurre alle sole ragazze della campagna: il gesto fantasma di abbassare una gonna che non c'è ci riporta, con violenza, all'unica gonna che conta dentro il romanzo, quella di Liliana Balducci,<sup>41</sup> «quela vesta de lana buttata su» (*RRII*, pp. 59-60), «buttata addietro come da un colpo di vento: una vampa calda, vorace, avventata fuori dall'inferno» (*RRII*, p. 71), su cui l'occhio di Ingravallo indugia, così come indugia, morbosamente, ventriloquizzato da espressioni basse e volgari, sulle mutande e sulla solcatura del sesso della donna. A una prima valutazione l'effetto di questa immagine è a-simmetrizzante, salva il principio di non contraddizione e, con esso, lo statuto di vittima incorrotta di Liliana: le alunne *non* sono Liliana, non hanno mutande, sono cioè integralmente identificate col loro sesso, sono un oggetto del desiderio esposto come tale, senza difese, alle incursioni del topo. Oppure, proprio per questo, le alunne *sono* Liliana, bianche di un pallore che ripete quello del cadavere, intente a riparare la vergogna e l'oltraggio di quella gonna buttata all'insù senza riguardi. Quello che è certo è che il sogno non sta più solo rimettendo in scena il furto a casa Menegazzi sovrapponendovi l'anatro di Zamira: le immagini del cadavere interferiscono, si innestano su questo materiale onirico e lo stravolgono.

40 Cfr. *RRII*, pp. 219-220: «La provvidenziale carenza, sotto al cavallo della vecchia, di quel paio di correttivi tubulari della nudità che i nostri più esquisiti reporters sogliono oggi chiamare "indumenti intimi", consentì all'evento di snocciolarsi a marciapiede inosservato dai due Branca». L'episodio, come rilevato sopra, ha sfumature demoniache date dalla prossimità con le galline suicide e il cane/Cerbera.

41 Sulla presenza fantasmatica di Liliana nel racconto del sogno ha insistito anche Baldi, *Come frantumi di mondi*, cit.

Se torniamo ora alla citazione analizzata prima, osserveremo che quella «fenditura della bocca» paragonata alla fessura di «un salvadanaio di coccio», «sguaiata» e deforme al punto da allungarsi fino «agli orecchi», sembra spaccare il volto della contessa Circia «come il cocomero dopo la prima incisione». In questa bocca/spaccatura, perturbante e oscena ma non più identificabile solo col buco della Zamira, riconosciamo il taglio che reseca la gola di Liliana da parte a parte («Un profondo, un terribile taglio rosso le apriva la gola, ferocemente», *RRII*, p. 59) e ci disponiamo a istituire una nuova simmetria poche righe sotto, quando l'invasata ripete all'inverso il gesto delle alunne:

arrovesciato il capo, smarriti nella notte i capelli, coi due diti [...] aveva sollevato la gonna, sul davanti, palesato a tutti che ciaveva le mutanne. Ce l'aveva, la santa donna, le mutanne: sì sì sì ce l'aveva ce l'aveva. Lo spiritato ratto aveva infilato quella via, ch'era la via del dovere, per lui e per l'annasante sua fifa, le rampicava ora le cosce come un'edera, grasso e nel suo terrore fremente, la faceva ridere e ridere a cascatella grulla, smaniare dal solletico: ecco là: ce l'aveva di cartone e di gesso, le mutanne, quella volta. Perché una volta in vita le avevano ingessato la trappola. (*RRII*, p. 194)

---

Il Pasticciccio  
e la logica  
simmetrica

La simmetria con Liliana diventa qui conclamata: la contessa tira su la gonna e scopre, trionfalmente, le mutande sottostanti. Si precisa poi che l'ordigno di gesso e cartone che le sigilla la «trappola» del sesso le era stato applicato, da soggetti non meglio identificati, «una volta in vita». L'espressione si presta a interpretazioni divergenti: il *Commento* la intende, non persuasivamente, come «per una volta nella vita, per quest'unica volta» (p. 693), che mal si adatta alla retrospezione su un tempo precedente che il trapassato prossimo stabilisce, e che in realtà potrebbe significare, secondo me più opportunamente, sia «una volta nata, non appena venuta al mondo» sia «quando era in vita, una volta mentre era in vita» (il che presupporrebbe che ora non lo sia più). In entrambi i casi si crea un cortocircuito con lo statuto del cadavere qui alluso e rivisitato, non più *in vita* eppure dotato ancora di «mutande bianche, di maglia a punto gentile, sottilissimo, che terminavano a metà coscia in una delicata orlatura», un «candore affascinante» profanato oscenamente da qualcuno che intendesse «indagarne lo stato di nettezza» (*RRII*, p. 58).<sup>42</sup> Come è possibile che anche Liliana si ritrovi contaminata dal demoniaco e si trasformi in una dia-

<sup>42</sup> Questo il passo intero: «Il corpo della povera signora giaceva in una posizione infame, supino, con la gonna di lana grigia e una sottogonna bianca buttate all'indietro, fin quasi al petto: come se qualcuno avesse voluto scoprire il candore affascinante di quel dessous, o indagarne lo stato di nettezza. Aveva mutande bianche, di maglia a punto gentile, sottilissimo, che terminavano a metà coscia in una delicata orlatura» (*RRII*, p. 58). È importante ricordare che la gonna e le mutande sono i primi dettagli su cui si ferma lo sguardo che filtra la descrizione del cadavere: prima ancora della terribile ferita noi vediamo gli indumenti di Liliana.

vola? E cosa significa questa riesumazione metatestuale del suo cadavere, qui profanato da uno scandaloso corto circuito simmetrico? Potremmo ipotizzare che la sovrapposizione sia frutto di una prospettiva distorta ma localizzata e localizzabile, uno sguardo morboso e perverso che vede Liliana alla stregua di altre figure femminili del romanzo. Resterebbe comunque da capire a chi appartenga questo sguardo morboso e perverso. Oppure la sovrapposizione scandalosa tra la menade grottesca del sogno e il cadavere di Liliana potrebbe essere letta in chiave contrastiva: la somiglianza è istituita ma solo per enfatizzare la differenza, la simmetria si delinea ma viene poi negata. Ma se torniamo sulle pagine del capitolo II dedicate alla descrizione del corpo morto di Liliana<sup>43</sup> possiamo rintracciare tutte le premesse, tematiche e formali, del discorso onirico allestito sei capitoli dopo:<sup>44</sup> testualmente fatto a pezzi da una descrizione spezzata che ritorna ossessivamente sugli stessi dettagli, il cadavere è non solo esposto al voyeurismo del lettore che partecipa delle fantasie indicibili di Ingravallo; esso è profanato dalla più radicale e disturbante delle infrazioni di stili e toni. Un principio simmetrizzante è alla base delle similitudini più gravi, quelle che paragonano i vasi sanguigni a dei «maccheroncini color rosso, o rosa» (*RRII*, p. 59) e ancora a «due pompe de pozzo» (*RRII*, p. 68), il sangue a «un coagulato tutto appiccicoso come un sanguinaccio» (*RRII*, p. 60) e a «tante bolle de sapone rosse» (*RRII*, p. 68). Se guardiamo proprio ai due oggetti che si ritrovano nella sequenza onirica – la gonna e le mutande – emergono segni evidenti di abbassamento e degradazione:

Le mutandine nun ereno insanguinate: lasciaveno scoperti li du tratti de le cosce, come du anelli de pelle: fino a le calze, d'un biondo lucido. La solcatura del sesso... pareva d'esse a Ostia d'estate, o ar Forte de marmo de Viareggio, quanno so' sdraiate su la rena a cocese, che te fanno vede tutto quello che vonno. Co quele maje tirate tirate d'oggioggiorno. (*RRII*, p. 60)

Non è solo l'uso del romanesco a intensificare l'effetto disturbante di questo passo: è la sovrapposizione tra il cadavere sfigurato dalla ferita e i corpi vivi e seminudi in spiaggia, cioè la sovrapposizione tra morte e desiderio, per cui la scrittura torna tanto sul taglio della gola tanto sul sesso di Liliana. È la necrofilia di Ingravallo a dettare questa associazione? Certamente, come tutti gli interpreti hanno riconosciuto, l'attrazione di Ingravallo nei confronti di Liliana trova qui voce, nell'indugio insopprimibile su quel corpo, nella ricostruzione fin troppo in soggettiva della collut-

43 Per una lettura complessiva della sequenza cfr. F. Bertoni, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Einaudi, Torino 2001, pp. 142-150 e Bonifacino, *Il groviglio delle parvenze*, cit., pp. 290-309.

44 Baldi ha notato come anche il riferimento alle «magliatrici blasfeme» (*RRII*, p. 59) prefigurino Zamira e ne attivi fantasmaticamente la presenza sulla scena del delitto. Cfr. Baldi, *Come frantumi di mondi*, cit., p. 175.

tazione e poi del ferimento mortale. Ma in questa sequenza il lavoro sulle voci è più complesso, va ben oltre la restrizione della prospettiva e il discorso interiore. L'uso del romanesco, che non può essere la lingua dell'interiorità del commissario molisano, va in questa direzione, segnala una divaricazione tra chi guarda e le molte soggettività che parlano, proprio come nel racconto del sogno, dove l'immagine intermittente di Liliana non può essere ricondotta al solo Pestalozzi, che non ne ha mai visto il cadavere. Non è un caso che, a distanza, questi due punti del testo si corrispondano come fuochi di un'ellissi: mostrano nella maniera più eclatante che c'è un'istanza plurale che presiede alla gestione della discorsività narrativa e che non si identifica con nessuno dei personaggi.<sup>45</sup> In questo sistema di vasi comunicanti, in cui le voci trascolorano l'una nell'altra nel giro di poche frasi o, nei casi più radicali, anche all'interno di una sola frase,<sup>46</sup> le catene di metafore e similitudini scavano dentro al testo congiunzioni che i nessi metonimici – la trama – non possono sostenere.<sup>47</sup> È questa istanza anonima e plurale a scopercchiare a cielo aperto l'inconscio del romanzo,<sup>48</sup> a farci partecipi di quanto la trama *non* dice, non *può* dire o cui allude solo in parte.<sup>49</sup> È nella connessione implicita tra questi due luoghi del testo che collassa una delle asimmetrie fondamentali del genere, quella che dovrebbe rendere radicalmente differenziati – cioè protetti dal principio di non contraddizione – le vittime e i loro carnefici, gli innocenti e i colpevoli. La somiglianza tra classi che si vorrebbero distinte disattiva il confine che le separa e le ingloba nella classe più ampia del demoniaco, dove Liliana è

---

Il *Pasticciaccio*  
e la logica  
simmetrica

- 45 Luca Ronconi ha dato la più acuta interpretazione di questo fenomeno nel suo straordinario allestimento teatrale del *Pasticciaccio* (1996), non adattando in alcun modo il testo alle esigenze della dizione drammatica, facendo così parlare i personaggi in terza persona e affidando a più voci anche le sequenze apparentemente più omogenee. Cfr. A Cortellessa, *Il «Pasticciaccio» come teatro. Note a séguito del Gadda di Ronconi*, in *Sylva. Studi in onore di Nino Borsellino*, a cura di G. Patrizi, Bulzoni, Roma 2002, pp. 779-804.
- 46 Un esempio particolarmente significativo si trova sempre nel capitolo II: «Quelle gocce, orribili, davano segno d'un itinerario evidente: dal superstite ingombro del corpo, dalla tepida testimonianza di lei, morta!... Liliana! fino a lo sciacquatore de cucina, al gelo e al lavacro: al gelo che ogni memoria ci assolve» (*RRII*, p. 69). L'adozione della prospettiva di Ingravallo, evidente negli indiretti liberi delle esclamazioni, si combina al micro-inserito dialettale («de») e a una espressione di soggettività in prima persona («ci») nel segmento finale, che determina un passaggio, non infrequente nella modalità alto-sublime di Gadda, a una discorsività commentativa col verbo al presente, di impostazione universalizzante e gnomica.
- 47 Il rapporto dialettico tra le metonimie come motore che spinge il plot e le metafore come agenti di ripetizione è stato discusso da Peter Brooks in *Trame. Il Pasticciaccio*, in un certo senso, presenta una forma slabbrata di intenzionalità narrativa e una tendenza alla ripetizione esorbitante, se con essa si intende la tendenza a simmetrizzare, secondo volute sempre più ampie, tutti gli oggetti, personaggi e moventi che si muovono nella storia.
- 48 Condivido in pieno la bella analisi di Baldi, *Come frantumi di mondi*, cit., pp. 61-76, in cui opportunamente la descrizione del cadavere e il sogno sono accostati come espressione «di un contesto in cui le cose si staccano dall'io e escono dai vincoli logici del mondo» (p. 75).
- 49 Donnarumma sottolinea come, venuti meno i nessi di causa ed effetto, è la logica dell'inconscio a prevalere. Cfr. Donnarumma, *«Riformare la categoria di causa»*, cit.



anche la Menegazzi che è anche Zamira, le cui apprendiste, del resto, sono dette più volte «nipotine» al pari delle ragazze ospitate in casa Balducci,<sup>50</sup> che diventa così la versione rispettabile del bordello ai Due Santi. Se, sul piano orizzontale dell'intreccio, Zamira non è direttamente implicata nell'omicidio della donna, nella voragine verticale delle figure l'implicazione è reciproca e continua. All'estremo di questo processo, i denti da squalo di Virginia riecheggiano nei «pescecani» del palazzo «del loro oro del diavolo» (*RRII*, p. 71); si materializzano, pericolosamente, nella sagoma del padre di Liliana, «pescecano sul serio» (*RRII*, p. 75): la vittima e la sua carnefice si rispecchiano l'una nell'altra.

Cristina  
Savettieri

### 5. Giustizia?

Se allarghiamo ulteriormente l'indagine, ci rendiamo conto di come attributi demoniaci finiscano per qualificare anche le forze dell'ordine: i carabinieri sono detti «diavoli tosti» (*RRII*, p. 244); di Santarella si dice che «dispariva, riappariva, come Farfarello» (*RRII*, p. 157), diavolo che designa Virginia; più avanti il maresciallo è definito, dal punto di vista di Zamira, «diavoleria grigia e scarlatta del demonio principe», «malefizio rosso e nero, argentato, gallonato» (*RRII*, p. 212); Pestalozzi è appellato «piemontese del diavolo» (*RRII*, p. 244); lo Sgranfia ha un soprannome che lo intona perfettamente all'atmosfera della bolgia dei barattieri. Anche in questo caso potremmo provare a interpretare la «demonizzazione» delle forze dell'ordine come espressione di una prospettiva ristretta, di un punto di vista – quello dell'umanità della campagna laziale – specifico, localizzato, che proprio per differenza rovescia sui tutori dell'ordine gli attributi del male.

Ma se questi attributi non fossero soltanto il frutto dell'ostilità dei delinquenti nei confronti dei loro persecutori? Se fossero il segno di una ulteriore espansione della classe del demoniaco all'interno del romanzo? Occorre seguire nuovamente la traccia dantesca. Veniamo a Ingravallo e torniamo all'incipit da cui siamo partiti. Ho volutamente tralasciato un elemento della fisionomia del commissario, e cioè il colore dei suoi capelli «neri e folti e cresputi» (*RRII*, p. 15). Nelle primissime pagine del libro questo dettaglio ritorna insistentemente, accompagnato sempre dalle stesse qualifiche: «giungla nera di quella parrucca, lucida come pece e riccioluta come d'agnello d'Astrakan» (*RRII*, p. 16), «quel nero piceo della parrucca» (*RRII*, p. 16), «parrucca nera e cresputa» (*RRII*, p. 19). L'associazione tra i capelli ricci di Ingravallo e la pece, il catrame o più genericamente il colore nero attraversa il romanzo, si riattiva ogni volta che

50 Cfr. *RRII*, pp. 143, 153, 157.

si faccia riferimento alla sua chioma, come fosse un attributo necessario a qualificarla:<sup>51</sup>

sotto quel **pelo da can barbone nero** che ciaveva in testa.<sup>52</sup> (*RRII*, p. 48)

Sulla fronte, in margine al **nero cresputo dei capelli**, un allinearsi di goccioline. (*RRII*, p. 58)

Riccioluto e **nero**, quel testone di **pece** così chino sulle dita e sul metallo che fa gola a tutti, pareva irradiare tenebrosi preconcetti: e che il chiarore procedurale della stanza, appena spuntati i preconcetti, li sforzasse ad arricciolarsi a quel modo, a permanere, come un lucido e **carbonioso vello**, sul cranio. (*RRII*, p. 113)

sotto la **pece** che aveva in testa era livido. (*RRII*, p. 117)

e la solita strizzatina di denti, o strizzatona di mascelle, accompagnò l'apparire e il non subito vanire dell'immagine. Era, nella sua **capoccia di diorite**, un'abominevole immagine. (*RRII*, p. 177)

Ingravallo, quel testone che invece della brillantina adoperava il **catrame**. (*RRII*, p. 233)

il parruccone di pel d'agnello: **nero, piceo**, riccioluto e compatto. (*RRII*, p. 259)

In una serie di occorrenze, "nero" e le sue variazioni, che includono nuovamente riferimenti alla pece, al catrame e al bitume, diventano epiteti di Ingravallo, ne qualificano lo sguardo e finiscono per significare i suoi stati d'animo, in particolare la rabbia, in due occasioni denominata «rancura»:<sup>53</sup>

il **nero** don Ciccio. (*RRII*, p. 111)

Ingravallo se mozzicò l'anima sua, **nero** com'er temporale. (*RRII*, p. 112)

Una smorfia atroce, una faccia di **catrame**. (*RRII*, p. 112)

lo guardava fermo negli occhi, **nero**. (*RRII*, p. 113)

don Ciccio abbozzò, tetro, **bitumoso**. (*RRII*, p. 118)

il **nero** Ingravallo si mise a le costole di don Lorenzo. (*RRII*, p. 129)

chissà Ingravallo non lo divinasse, muto e **nero** sul suo riflettere. (*RRII*, p. 164)

Fumi girò gli occhi sull'Ingravallo; proprio nel momento che Ingravallo aveva levato i suoi, più **torbi**, a guatarlo. (*RRII*, p. 180)

si levò, **nero**. (*RRII*, p. 180)

51 Ho ricostruito questa rete di occorrenze servendomi degli strumenti dell'Archivio Elettronico delle Opere di Carlo Emilio Gadda, Istituto di Linguistica Computazionale, CNR Pisa <http://www.ilc.cnr.it/CEG/> (ultimo accesso: 5/5/2020).

52 Nel *Faust* di Goethe Mefistofele compare per la prima volta a Faust in forma di can barbone.

53 Cfr. *RRII*, pp. 74, 107.

Ingravallo, alquanto contrariato, si tolse il cappello, da lasciar traspirare un poco la capoccia, strizzò i denti: due duri gnocchi sulle due mandibole, a metà strada dalle orecchie, gli fecero sotto il **riccioluto parruccone** una specie de muso de bulldogghe, già illustrato più volte. [...] Ingravallo, **nero**, seguitava a strizzare i mascelloni: gli cigolavano i denti. (*RRII*, p. 266)

L'insistenza sul nero come tratto distintivo – fisico e morale – di Ingravallo non va sottovalutata: l'associazione alla pece, istituita fin da subito e variamente riattivata nel resto del romanzo, spinge anche Ingravallo, per via del sotto-testo dantesco, nel mondo della frode, lo espone alla simmetria con le diavole impegolate e, per il loro tramite, con Zamira. Non è, però, solo per proprietà transitiva che il commissario finisce per sovrapporsi alla maga, cioè per via di associazioni progressive che dalla pece lo connettono alla bolgia dei barattieri e dunque a Virginia, Ines, alle ragazze della campagna e, appunto, a Zamira. Perché i due «bernocchi metafisici» (*RRII*, p. 15) che spiccano sulla fronte di Ingravallo corrispondono perfettamente a quelli che campeggiano sulla fronte della Zamira, «dueertilizi tuttavia tenuti dal demonio» (*RRII*, p. 214). Fermiamo l'attenzione, ancora una volta, sul dettaglio del «pelo nero» di Ingravallo e torniamo su un luogo del capitolo II, la descrizione della colluttazione tra Liliana e il suo carnefice:

La «colluttazione» se pure era da crederci, doveva essere stata nient'altro che un misero conato, da parte della vittima, uno sguardo atterrito e subitamente implorante, l'abbozzo di un gesto: una mano levata appena, bianca, a stornare l'orrore, a tentar di stringere il **polso viloso**, la mano implacabile e **nera** dell'omicida, la sinistra, che già le adunghiava il volto e le arrovsciava il capo a ottener la gola più libera, interamente nuda e indifesa contro il balenare d'una lama: che la destra aveva già estratto a voler ferire. (*RRII*, pp. 67-68)

Ingravallo sta qui ricostruendo la dinamica dell'omicidio. Il «polso viloso» e il fatto che si parli al maschile dell'aggressore hanno indotto gli interpreti a pensare a un depistaggio da parte del narratore – se mai si possa parlare di “narratore” nel *Pasticciaccio* – che delinea un identikit al maschile solo per creare un effetto di sorpresa nel momento in cui, nel capitolo V, il ritratto demoniaco di Virginia interviene a scombinare quel sistema di attese.<sup>54</sup> Ma questa osservazione ha senso solo se astraiano dai fenomeni della discorsività del *Pasticciaccio*, continuamente interferente e interferita: sono immagini mentali di Ingravallo, non referti oggettivi cui possiamo affidarci per condurre la nostra personale indagine alla ricerca dell'assassino. Ma sono anche immagini mentali espropriate dalla soggettività stessa

54 Cfr. *Commento*, p. 177.

che le produce e che vanno interpretate non nel senso orizzontale del tempo del racconto ma in quello verticale delle figure. Il «polso villos» e il nero della mano che identificano l'omicida sono anche due degli elementi che accompagnano come un'ombra ogni apparizione di Ingravallo nel romanzo. Questo non significa affatto che il commissario sia l'assassino; non è sul piano fattuale che possiamo maneggiare le simmetrie. Significa che Ingravallo sta prestando il proprio corpo all'assassino di Liliana, sta, cioè, mettendo in scena l'omicidio come l'unico incontro carnale possibile tra sé e la donna. Tutta la tensione erotica che abita la descrizione del cadavere si scarica in questa fantasia per interposta persona. Nella proiezione di Ingravallo nella persona dell'assassino si compie la sua demonizzazione.

I riferimenti infernali sembrerebbero ampliarsi nell'ultimo capitolo, nella descrizione del risveglio del commissario:

Neppur la tramontana della notte, al rincasare, né una volta a letto il celere vento dei sogni, erano pervenuti a potergli arruffare il **parruccone** di pel d'agnello: **nero, piceo**, riccioluto e compatto [...]. Le **gambe** nocchiute, la porzione in vista, emettevano anzi sagittavano perpendicolari alla superficie della pelle i lor **peli, neri** anche quelli, saturati d'elettrico. [...] Si stracchiò, da parere un guappo in ripresa di coscienza, **sbadigliò** a catena otto o nove volte, fino a sconnettere, o quasi, le pur potenti mandibole. **Conchiudeva** ogni volta in un o-àm! che pareva definitivo e non era, tant'è vero che riprincipiava subito, subito dopo. **Lacrimò** del sinistro, poi del destro, adagio adagio, strizzati l'uno dopo l'altro dai consecutivi sbadigli. (*RRIII*, p. 259)

Con sei occhi **piangèa**, e per tre menti

gocciava 'l pianto e sanguinosa bava.  
Da ogni bocca **dirompea** co' denti  
un peccatore, a guisa di maciulla,  
sì che tre ne faceva così dolenti»

(*Inf.* XXXIV 53-57)

di **vello** in **vello** giù discese poscia  
tra 'l **folto pelo** e le gelate croste»

(*Inf.* XXXIV 74-5)

Ingravallo sembrerebbe assumere, in chiave parodica, tratti del Lucifero dantesco, che, coperto di pelo nero – «vello» è riferito alla chioma di Ingravallo in altri passi, oltre a essere radice dell'aggettivo «villos» del passo precedente – lacrima ed è costretto a una eterna masticazione dei traditori Giuda, Bruto e Cassio.<sup>55</sup> È sulle gambe pelose di Lucifero che

55 Questa interferenza intertestuale sarebbe un'ulteriore evidenza dell'importanza del tema della frode e del tradimento nel sistema figurale del romanzo. Tutto da approfondire il confronto tra *Cognizione* e *Pasticciaccio* in merito al tema della frode e proprio sullo sfondo dell'intertestualità dantesca.

Dante e Virgilio si arrampicano per uscire dall'Inferno ed è sulle gambe pelose del commissario che si appunta lo sguardo in questa sequenza. Gli sbadigli di Ingravallo non corrispondono esattamente ai movimenti dei denti di Lucifero, che lacera le carni dei peccatori, ma a rafforzare il legame tra le due immagini interviene quella coazione del commissario a digrignare i denti nei momenti di rabbia e disagio. Resta da capire cosa ci suggerisca questa simmetria impensabile, che rovescia l'identificazione col Dante pellegrino «nel mezzo del cammin di sua vita». Che non c'è scampo al male? Che tutto se ne contamina e i giusti non esistono? Che Gadda sta riproponendo, in continuità con la *Cognizione*, una versione più cupa e angosciata di un pessimismo ontologico che riconduce a un'unità indivisa e nera la sostanza stessa della vita? Occorre un'ultima verifica del sistema delle simmetrie.

Il nero, che è consustanziale alla persona del commissario, è anche il colore del «bucio» (*RRII*, p. 176) della bocca di Zamira. Quest'ultimo dettaglio si rivela essenziale, perché a sua volta il «Bucio» (*RRII*, p. 151) identifica Mussolini, al punto che uno dei suoi molti epiteti all'interno del romanzo, «Buce» (*RRII*, pp. 94, 151, 155), deriva da questo sintagma. Nella pegola del pensiero simmetrico Ingravallo e il duce diventano membri di una stessa classe logica. Non basta detestare in maniera malcelata il duce per sfuggire alla compromissione che la sola appartenenza alla polizia dello stato fascista determina. In questo senso si spiegano i tratti predatori che Ingravallo e gli altri poliziotti e carabinieri assumono durante gli interrogatori di Angeloni e Ines,<sup>56</sup> così come le due digressioni sulla degenerazione dell'equilibrio tra poteri nello stato totalitario e sull'uso del capro espiatorio per il mantenimento del consenso popolare:<sup>57</sup> sono espressione dell'impossibilità di identificare la giustizia con la legge.<sup>58</sup> A un primo livello il collasso, sul piano figu-

56 I passi riferiti ad Angeloni sono i seguenti: «La sua povera faccia, di poveruomo che desidera che non lo guardino, con quel nasazzo al mezzo che non dava licenza un minuto alle inespresse opinioni d'ogni interlocutore, la sua faccia parve, a Ingravallo, una muta disperata protesta contro la disumanità, la crudeltà d'ogni inquisizione organizzata» (*RRII*, p. 44); «Don Ciccio, muto, rimase all'impiedi, verbali a tavolo, a tu per tu cor soggetto: come uno scuro laniero ad ali mezzo aperte, non anco artigliata la preda» (*RRII*, p. 47). Questi i passi riferiti a Ines: «Dopo averla azzannata in quattro, come quattro cani una cerva, stirandola e sospingendola di qua e di là nel tormento delle facili e nondimeno rinnovate obiezioni, pervennero da ultimo a cavarle dai labbri la bugia racchete, la bugia plausibile» (*RRII*, p. 163); «Le pareva d'esser nuda, sprovveduta, avanti a chi ha la facoltà d'inquisire la nudità della vergogna e, se pur non la irride, la giudica: nuda, sprovveduta» (*RRII*, p. 169); «Ma gli uomini, quegli uomini, la ricattavano col solo sguardo, acceso e rotto, a intervalli, dai segni e dai lampi, non pertinenti alla pratica, di una cupidità ripugnante. Quegli uomini, da lei, volevano udire, sapere. Dietro di loro c'era la giustizia: una macchina! No strazio, la giustizia. [...] Loro aveveno bisogno pe la giustizia, perch'era stato commesso un gran dilitto, che c'era su tutti li giornali» (*RRII*, p. 170).

57 Rispettivamente in *RRII*, pp. 81-82 (cap. III) e *RRII*, pp. 92-94 (cap. IV).

58 Il tema della giustizia ingiusta è stato discusso da A. Pecoraro, *Gadda*, Laterza, Roma-Bari 1998 e Id., *Giustizia ingiusta*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 2, 2002, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/giustiziapecor.php> (ultimo accesso: 5/5/2020); sulla scorta degli studi di Pecoraro, cfr. P. Ponticelli, *Giustizia ingiusta: alcuni casi di citazioni manzoniane nel*

rale, della asimmetria che distingue i giusti dagli ingiusti, così come quella che separa gli innocenti dai colpevoli, si risolve nella simmetria che apparenta la presunta giustizia delle istituzioni fasciste, garanti dell'ordine, all'ingiustizia dei casi degli uomini (e delle donne), fautori del caos.

Così il fascismo entra nel romanzo molto più che in chiave puramente metastorica.<sup>59</sup> lo dimostra la relazione di rovesciamento/parodia che il *Pasticciaccio* istituisce con il discorso dell'Ascensione che Mussolini pronunciò il 26 maggio del 1927.<sup>60</sup> Oltre a indicare la necessità di una «frustata demografica», attraverso la penalizzazione del celibato e l'istituzione dell'Opera nazionale per la protezione della maternità e dell'infanzia,<sup>61</sup> il discorso fa una sorta di rapporto sullo stato di salute della nazione, analizzando in chiave propagandistica questioni come la frequenza di crimini e di suicidi e il tasso di diffusione dell'alcolismo.<sup>62</sup> La celebrazione della polizia,<sup>63</sup> del senso di

Il *Pasticciaccio*  
e la logica  
simmetrica

«*Pasticciaccio*», in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 3, 2003, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue3/articles/pontimanzoni03.php> (ultimo accesso: 5/5/2020). Non concordo, però, con l'interpretazione di Pecoraro che vede in Liliana una vittima sacrificale dell'ingiustizia fascista e in Ingravallo «uno dei più giusti commissari immaginabili».

59 Cfr. Benedetti, *Una trappola di parole*, cit.

60 Fanno riferimento al discorso dell'ascensione Bignamini, *Rimettere in ordine il mondo?*, cit., e M. Bertone, «*Mirabilia Urbis Romae*»: Gadda e il culto di Roma, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 4, 2004, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue4/articles/bertonerome04.php> (ultimo accesso: 5/5/2020). Bignamini però sostiene che nel discorso ci sia una trionfale celebrazione dell'arresto di Gino Girolimoni, mentre in realtà, stando almeno al testo riportato nell'opera omnia, è presente solo una generica lode delle forze di polizia. Anche Bertone lo chiama in causa in riferimento al caso Pirofalconi/Girolimoni. Il *Commento*, p. 481 lo segnala esclusivamente a proposito delle questioni demografiche e in riferimento a un passo del capitolo VI.

61 Cfr. B. Mussolini, *Discorso dell'Ascensione*, in Id., *Opera omnia*, vol. XXII, *Dall'attentato Zamboni al discorso dell'Ascensione (5 novembre 1925-26 maggio 1927)*, a cura di E. e D. Susmel, La Fenice, Firenze 1964, pp. 360-390: «Bisogna quindi vigilare seriamente sul destino della razza, bisogna curare la razza, a cominciare dalla maternità e dall'infanzia. A questo tende l'Opera nazionale per la protezione della Maternità e dell'Infanzia, voluta dall'on. Federzoni – e non è questo uno dei suoi ultimi meriti durante il suo passaggio al Ministero dell'Interno – Opera nazionale che oggi è diretta, con un fervore che ha dell'apostolato, dal nostro collega Blanc. Fatta la legge, organizzata l'Opera nel suo Comitato centrale – che era troppo numeroso, ragione per cui venne sciolto – nei suoi Comitati provinciali, bisogna finanziare quest'Opera. Esistono nel Paese 5700 istituzioni che si occupano della maternità e dell'infanzia, ma non hanno denaro sufficiente. Di qui la tassa sui celibi, alla quale forse in un lontano domani potrebbe fare seguito la tassa sui matrimoni infedeli». Il riferimento ai matrimoni infedeli è, probabilmente, all'origine dell'idea della sterilità coniugale di Remo e Liliana.

62 In un passaggio si parla dell'eccessivo numero di «spacci» e «osterie» all'origine della diffusione dell'alcolismo: «Un altro fenomeno sul quale bisogna richiamare l'attenzione dei cittadini consapevoli, è quello della mortalità per alcoolismo. [...] Qui si è affacciato il problema della riduzione degli spacci, che erano moltissimi: 187.000 osterie in Italia! Ne abbiamo chiuse 25.000, e procederemo energicamente in questa direzione anche perché noi lo possiamo fare». Cosa rappresenta la bettola/sartoria/bordello di Zamira, frequentata dai carabinieri, se non una plateale sconfessione parodica del trionfalismo di questo passaggio?

63 Cfr. *ivi*, «Signori, è tempo di dire che la Polizia va non soltanto rispettata, ma onorata. Signori, è tempo di dire che l'uomo, prima di sentire il bisogno della cultura, ha sentito il bisogno dell'ordine. In un certo senso, si può dire che il poliziotto ha preceduto nella storia il professore, perché se non c'è un braccio armato di salutarì manette, la legge resta morta e vile». A questa si accompagna un resoconto autocelebrativo della modernizzazione e del potenziamento degli automezzi di polizia e carabinieri, che trovano il loro corrispettivo parodico nella rappresentazione del viaggio di Ingravallo, nel capitolo X, a bordo di una macchina della questura sfasciata e rumorosa.

ordine morale imposto dal regime,<sup>64</sup> del lavoro agricolo e della salubrità della campagna, tutti questi elementi diventano una sorta di canovaccio che Gadda si impegna a seguire e rovesciare in maniera impietosa: la storia ambientata nella Roma fascista del 1927 racconta di due crimini, di cui uno efferato, compiuti da ignoti provenienti dalle “sane” campagne intorno a Roma, dove una bettola/sartoria/bordello, tenuta da una ex prostituta sempre ubriaca, fa da luogo di ritrovo anche per quelle forze dell’ordine che dovrebbero garantire l’ordine pubblico e morale; al centro di questa storia sta una donna sterile con tendenze omosessuali, circondata da una schiera di personaggi privi di prole e dalla vita sessuale che in nessun modo si conforma ad alcun modello normato e orientato alla procreazione, o perché esorbitante e promiscua o perché schiacciata dalla repressione. Le stesse identità di genere all’interno del romanzo smentiscono e mettono in ridicolo il rigido binarismo alla base della politica demografica del regime, per cui la legge dell’inversione o addirittura dell’indistinzione tra maschile e femminile attraversa sotterraneamente il romanzo: se Angeloni assume tratti corporei materni,<sup>65</sup> Liliana aspira a una «paternità metafisica» (*RRII*, p. 107), espressione della sua «omoerotia sublimata». Il finale del romanzo presenta due icone di indistinzione sessuale affiancate l’una all’altra sullo sfondo del dialogo concitato tra Ingravallo e Assunta: la vecchia Veronica Migliarini, paragonata a «Còsimo pater patriae nel cosiddetto ritratto del Pontormo: pelle secca di lucertola, in viso, e la immobilità rugosa di un fossile» (*RRII*, p. 274), e il padre morente di Assunta, una massa di carne indistinta di cui «non si capiva s’era un vivo o s’era un morto: s’era un omo o una donna, cui nel procedere fra le consolazioni della prole e della zappa in un turbinio di zanzare verso le nozze d’oro, le fosse spuntata quella barba: maschia barba, come soleva dire, anche delle barbe femminili, il fondatore dell’impero quinquennale» (*RRII*, p. 273). Una donna che sembra un padre della patria, un uomo che somiglia a una donna barbata.

64 Cfr. *ivi*: «Dobbiamo preoccuparci dell’ordine morale, non dell’ordine pubblico, perché per l’ordine pubblico, nel senso poliziesco della parola, abbiamo forze sufficienti; dobbiamo invece preoccuparci dell’ordine morale e dobbiamo volere, lavorando in profondo, che l’adesione tra le masse ed il Regime sia sempre più vasta, sempre più sana, sempre più vitale. Ma intanto quale è stato il risultato di questa politica? Un senso di pace diffuso in tutto il Paese; le piccole prepotenze locali sono finite, gli illegalismi anche. [...] Vi dirò che in questi primi quattro mesi del 1927 gli incidenti seguiti da ferimenti sono stati 11 in tutta Italia. In quattro mesi, l’anno scorso, furono 99. Questo dimostra che il senso della disciplina e dell’ordine sono ormai diffusi in tutte le classi di cittadini».

65 Cfr. *RRII*, p. 41: «Pacchetti che per solito li inoltrava lui a se stesso, con gran riguardo e con ogni venerazione, tenendoli orizzontali e in sul davanti, come gli desse il latte»; *RRII*, p. 48: «Avemo visto er commendator Angeloni a via Panisperna che arrancava co un caciocavallo in collo? co du fiaschi uno de qua uno de là? che pareveno du gemelli, in collo a la balia». Sul confronto tra Angeloni e Liliana e sul significato della loro «malinconia» cfr. G. Pinotti, *Su Elsa, Liliana, e la confraternita dei malinconici*, in *City Effects City Defects*, ed. by F.G. Pedriali and G. Pinotti, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», Supplement n. 8, 2015, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp8atti2/articles/pinotticonf2.php> (ultimo accesso: 5/5/2020).

Il discorso di critica al fascismo è più capillare di quanto non si sia pensato, non limitato alle sole zone di invettiva esplicita che provengono – in alcuni casi quasi letteralmente – dal laboratorio coevo di *Eros e Priapo*, e non esclusivamente trasceso da una riflessione a-storica sulla natura del male. Proprio il confronto con il pamphlet consente di chiarire meglio la differenza profonda tra le due opere e la necessità di pensarle e studiarle in maniera autonoma, non come esiti analoghi di un collasso ideologico-morale che investe Gadda verso la fine della guerra, ma come espressione di attitudini diverse di fronte alla catastrofe del Ventennio.<sup>66</sup> Nel romanzo, infatti, quell'impostazione tutta orientata all'invettiva violenta non avrebbe retto non solo per la monotonia tonale che ne sarebbe derivata, ma soprattutto perché avrebbe presupposto la costruzione di una voce narrante assiologicamente stabile, incardinata in maniera ferrea nella postura di chi distrugge le abnormità del regime da una posizione di forza e non deroga in alcun modo alla simmetria, cioè al riconoscimento della somiglianza tra l'estensore dell'invettiva e l'oggetto di essa. È doveroso riconoscere che il sintomo di un'angoscia da contaminazione emerge in *Eros e Priapo* proprio per l'eccesso e la violenza dell'invettiva,<sup>67</sup> che la nuova edizione ha mostrato in maniera cristallina. Ma qui sta il punto nodale: quello che in *Eros e Priapo* diventa violenza espressiva scatenata per difendersi, nel *Pasticciaccio* genera simmetrie da cui il soggetto non si salva, non può salvarsi. Lo schema interpretativo che vede nel *Pasticciaccio* il contrapporsi di forze inferi e facoltà diurne, cioè la lotta tra pulsioni incontrollate e necessità di ripristino dell'ordine, non ha una vera corrispondenza con le figure profonde del testo che, simmetrizzando giustizia e ingiustizia, colpevolezza e innocenza, stravolge la stessa fonte dantesca. Questo non significa che tutto, nel *Pasticciaccio*, si corrisponda senza scarti, che i personaggi perdano tutti i propri connotati individuali nella generalità della classe che li comprende: Liliana è sublime e tragica anche se sovrapposta al ghigno della Zamira; Ingravallo, abitato dalla dantesca rancura, una sofferenza angosciata e rabbiosa, ha una profondità psichica che nessuno degli altri investigatori possiede. La logica simmetrica delle figure si combina, in un amalgama straordinario, con una discorsività narrativa che tanto assimila quanto divarica. Non c'è fallimento o scacco conoscitivo nel *Pasticciaccio*, né il sonno della ragione che produce mostri: per raccontare la frode del fascismo, cui egli stesso aveva creduto, Gadda plasma un universo infero totale e senza uscite, all'interno del quale Logos non soccombe semplice-

---

Il *Pasticciaccio*  
e la logica  
simmetrica

66 Insiste persuasivamente sulla divaricazione tra *Pasticciaccio* e *Eros e Priapo*, proprio a partire da un'analisi della rappresentazione di genere, Marchesini, *La galleria interiore*, cit., pp. 93-97.

67 Cfr. C. Savettieri, *Il Ventennio di Gadda*, in *Scrittori italiani tra fascismo e anti-fascismo*, a cura di R. Luperini e P. Cataldi, Pacini, Pisa 2010, pp. 1-33, in particolare si veda il paragrafo su *Eros e Priapo*, alle pp. 28-33.



mente perché non vi ha mai avuto accesso. A differenza che in *Eros e Priapo*, dove la fonte dantesca torna potentemente a corroborare la posizione della voce indignata e giudicante dell'autore del pamphlet, nel *Pasticciaccio* Dante-Ingravallo si è unito alle schiere dei condannati.

Cesare Cases, stroncando il romanzo, coglieva proprio questo aspetto: «la complicità regna sovrana e invincibile, tra assassini, assassinati e ricercatori degli assassini, ed ogni lacuna faticosamente prodotta in essa si richiude senza lasciar traccia, poiché ogni fatto e ogni sentimento è anche il contrario di se stesso, ogni analisi è fallace e l'infinità delle cause abolisce il concetto stesso di causalità». <sup>68</sup> Forse c'è un movente auto-assolutorio in questo gesto di erosione delle distinzioni – non più auto-assolutorio della furia che investe le Marie Luise – ma è pur vero che non nominare l'assassino/a significa inceppare la ruota dentata della macchina della legge fascista, ormai scissa da qualunque nozione di giustizia e però bisognosa di colpevoli da dare in pasto alla folla. Se anche Gadda non terminò il *Pasticciaccio* per stanchezza, eccesso di complicazione ed esorbitanza di nessi narrativi, il romanzo contava già su una verità figurale più profonda e solida di qualunque scioglimento, poteva dunque *non* concludersi e risultare compiuto.

68 C. Cases, *Un ingegnere de letteratura*, in Id., *Patrie lettere*, Einaudi, Torino 1974, p. 56. Anche Bignamini ricorre a questo passo di Cases per sostenere l'idea di una colpevolezza diffusa all'interno del romanzo e di un conseguente ridimensionamento, drastico, della nozione di innocenza. Come spiegato all'inizio di questo saggio, non condivido l'idea che questo ridimensionamento abbia conseguenze epistemologiche. La partita che gioca Gadda con il *Pasticciaccio* è antropologico-morale, non cognitiva o gnoseologica. Sul tema della condivisione della colpa (il gaddiano «gravame comune delle colpe») rimando a Donnarumma, «Riformare la categoria di causa», cit., pp. 43-45.