

La voce di Elsa.
Individualità e coralità
in *Un «concerto»*
di centoventi professori
di Gadda

Giorgia Gherzi

1. *Un «concerto» di centoventi professori e il problema del punto di vista*

È sorprendente che Gadda, già dal 1924, mentre era alle prese con il *Racconto italiano di ignoto del novecento*, suo «primo serio impegno narrativo»,¹ mostri appena trentenne una consapevolezza così lucida di un problema narratologico, stilistico e in senso lato filosofico che lo accompagnerà per tutta la sua produzione: la gestione del punto di vista e l'armonizzazione della voce dei personaggi e del narratore.

Le note critiche e compositive al *Cahiers d'études* rendono ragione dei problemi incontrati da Gadda durante la stesura del romanzo per il concorso letterario indetto da Mondadori e mostrano un giovane scrittore-critico di sé riflettere su questioni di intreccio, forma e contenuto della storia.² Dal punto di vista discorsivo Gadda sa di dover scongiurare la perdita dell'unità del testo, squadernato da una pluralità di voci e punti di vista eterogenei, isolati e non ordinati gerarchicamente. Per gestire un intreccio narrativo complicato, specchio di una realtà altrettanto complessa e ingarbugliata, Gadda si chiede «quale deve essere il punto di vista “organizzatore” della rappresentazione complessa»,³ come è possibile far parlare un personaggio o, in alternativa, come può il narratore dall'esterno parlare un'interiorità altrà. La prima categoria messa in discussione è quella del rapporto fra narratore e personaggi: «Gadda, in controtendenza rispetto al romanzo novecentesco, non intende affatto rinunciare al privilegio

1 D. Isella, *Nota al testo*, «*Racconto italiano di ignoto del novecento*», in C.E. Gadda, *Scritti vari e postumi*, a cura di A. Silvestri, C. Vela, D. Isella, P. Italia, G. Pinotti, Garzanti, Milano 1993, pp. 1255-1268: p. 1264.

2 Per un'analisi approfondita delle note al *Racconto italiano* cfr. G. Baldi, *Gadda narratologo: la teoria del punto di vista nel «Racconto italiano»*, in «*The Edinburgh Journal of Gadda Studies*», <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp9decennial/articles/baldiriin09.php> (ultimo accesso 23/10/2020).

3 C.E. Gadda, *Racconto italiano di ignoto del novecento*, in Id., *Scritti vari e postumi*, cit. p. 461, d'ora in avanti *RI*.

dell'onniscienza; semmai, il suo problema è armonizzare le diverse voci che popolano il racconto, posto che un personaggio fisso, stabile, monolitico, non può più essere pensato». ⁴ Nella sua riflessione il problema del punto di vista si presenta sempre e indissolubilmente connaturato a quello della voce e della resa dell'istanza narrante del singolo contro a una collettività plurivocale.

Affrontando la questione del punto di vista senza schiacciarla su teorie narratologiche, lo scopo di questo contributo è mettere a fuoco il problema della voce dei personaggi e della rappresentazione dell'interiorità di Elsa di *Un «concerto» di centoventi professori* in relazione all'autore-narratore. *L'Adalgisa* è infatti una tappa fondamentale nella costruzione della voce narrante di Gadda: a ben vedere, il testo ha un impianto satirico solo parziale e conviene chiedersi fino a che punto regga la satira e che effetto produca sulla plurivocità. *Un «concerto» di centoventi professori* permette di ripensare il personaggio di Elsa, troppo spesso e ingiustamente considerata una mera antecedente diminuita di Liliana, in modo da definire meglio la sua posizione discorsiva e la sua funzione all'interno del naufragato progetto del *Fulmine sul 220*, poi *Adalgisa*.

La decisione di concentrarsi qui sull'*Adalgisa*⁵ è motivata dunque dalla posizione che questa occupa nel lavoro di Gadda sulla costruzione della voce narrante. Le scelte discorsive a cui Gadda giunge nella raccolta di racconti milanesi testimoniano una fase intermedia che pone le sue radici negli anni '30 del *Fulmine*, vicino cronologicamente al *Castello di Udine* e alla *Madonna dei filosofi*, e approda agli anni '40 della pubblicazione dell'*Adalgisa*, trampolino di lancio ai due romanzi maggiori con la cui stesura in parte si interseca. Cristina Savettieri scrive che, all'altezza del *Castello di Udine*, il narratore non ha ancora «un reale interesse per l'interiorità dei personaggi, perché al momento di focalizzarne i pensieri e i sentimenti, o dissemina il tessuto discorsivo di frammenti della propria voce, o ritorce loro contro l'indiretto libero, facendone un congegno finalizzato alla ridicolizzazione». ⁶ Nei racconti della *Madonna dei filosofi* Gadda predilige invece un taglio narrativo intradiegetico: la narrazione è in prima persona, affidata a un soggetto partecipe degli eventi. Sarà infine con la *Cognizione del dolore* e ancora di più con il *Pasticciaccio* che Gadda arriverà a proporre due soluzioni narratologiche diverse, ma in un certo senso complementari. La *Cognizione* pone al centro la soggettività scissa e nevrotica di Gonzalo, mentre il *Pasticciaccio* porta alle estreme conseguenze la frantumazione del punto di vista: Ingravallo è solo apparentemente in una posizione privile-

4 R. Donnarumma, *Gadda modernista*, ETS, Pisa 2006, p. 23.

5 C.E. Gadda, *L'Adalgisa. Disegni milanesi*, in Id., *Romanzi e racconti I*, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti, Garzanti, Milano 1988, pp. 283-564, d'ora in avanti *Ad*.

6 C. Savettieri, *La trama continua. Storia e forme del romanzo di Gadda*, ETS, Pisa 2008, p. 39.

giata e la discorsività esplose in un dispositivo plurifocale senza più punti di ancoraggio.⁷ Il narratore, che nell'*Adalgisa* è un narratore-personaggio individuato e implicato nella vicenda narrata, si fa nei romanzi maggiori più indeterminato e disperso in una pasta sempre più collosa e priva di istanze di contenimento.

Se l'*Adalgisa* si distingue tra i lavori di Gadda per la sua inusuale compattezza stilistica e tonale, quasi tutta volta alla satira, è interessante vedere come già in questa fase la corda della polemica non sia l'unica che l'autore lombardo possa suonare. In alcuni racconti della raccolta emergono inserti eterogenei a carico di personaggi (per esempio Elsa o Adalgisa) i quali trovano la forza di uscire dalla corralità, facendosi portavoce di un punto di vista altro e con esso di uno stile lirico, tragico, intimo. È questo il caso del "disegno" *Un «concerto» di centoventi professori*, ottavo nella raccolta *L'Adalgisa* e strettamente collegato al precedente *I ritagli di tempo* e al dittico *Al parco, in una sera di maggio* e *L'Adalgisa* che ne sono la continuazione.

È Gadda in una lettera del 12 gennaio 1941 a Giancarlo Vigorelli a definire *Un «concerto» di centoventi professori* un racconto «molto amaro, molto Gaddiano, atrocemente lombardo, pieno di sfottò d'ogni genere: insomma una porcheria di quelle che solo io so combinare».⁸ Il "disegno" si presenta come un affresco vivo dell'odiosa-amata società milanese rappresentata nel libro. Nel rito del concerto, evasione domenicale dell'*élite* milanese, la protagonista è la folla, quella «società musogonica»⁹ su cui Gadda riversa l'indignazione e l'insofferenza in una prosa dove, commenta Alberto Godioli, «il comico non trova riscatto».¹⁰ Il racconto si presenta come un superbo "disegno corale", plurifocale, in cui il punto di vista si sposta cinematograficamente dal campo lungo della descrizione della folla come fiume in piena o come esercito all'assalto a quello ravvicinato e interno al personaggio di Donna Elsa. Si alternano il gioco rapido e discontinuo delle voci e degli sguardi dei componenti dell'alta società milanese, la focalizzazione interna a Elsa, il commento, più o meno distaccato o solidale, del narratore. Nel *Concerto* la voce del narratore si scorpora e disperde in una pluralità di voci che osservano e descrivono la scena ora con gli occhi di Gian Maria, ora di Elsa, di Bruno, dello zio Don Celeste, che si ricompongono in un unico cronista polifonico che registra la frivolezza e i contro-

La voce di Elsa.
Individualità
e corralità
in *Un «concerto»
di centoventi
professori
di Gadda*

7 Cfr. per un approfondimento R.S. Dombroski, *Overcoming Oedipus: Self and Society in «La cognizione del dolore»*, in Id., *Properties of Writing. Ideological Discourse in Modern Italian Fiction*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1984, pp. 107-136, per la *Cognizione*, e M. Bignamini, *Mettere in ordine il mondo? Cinque studi sul «Pasticciccio»*, Clueb, Bologna 2012, per il *Pasticciccio*.

8 G. Vigorelli, *Lettere inedite di C.E. Gadda*, in *Carte d'identità. Il Novecento letterario in 21 ritratti indiscreti*, Camunia, Milano 1989, p. 261.

9 C.E. Gadda, *Un «concerto» di centoventi professori*, in Id., *Romanzi e racconti I*, cit., p. 456.

10 A. Godioli, «*La scemenza del mondo*». *Riso e romanzo nel primo Gadda*, ETS, Pisa 2011, p. 105.

sensi di questo rito pseudoculturale. Varie sono le tecniche che Gadda impiega per prestare la parola ai suoi personaggi e per far emergere, allo stesso tempo, il suo giudizio.

2. Il narratore e gli Altri: la folla e il locutore anonimo

Sono frequenti nel testo le insorgenze della voce altrui che, come schegge, interrompono improvvisamente le parole del narratore. Esempi di queste intrusioni si trovano soprattutto nelle scene di folla, come quella che vede i borghesi milanesi scesi dal tram ingaggiare una competizione per arrivare prima al Conservatorio e conquistarsi il posto a sedere. La voce del narratore descrive satiricamente la gara e non risparmia nessuno, nemmeno «la contessa Stanga, proprietaria d'Isotta [...] detta anche la Pèrtega che “preferiva andar a piedi”» (*Ad*, p. 454). Le virgolette segnalano il transito e così il narratore cita la voce della contessa che evidentemente usava questa formula per giustificare la sua scelta di non utilizzare i mezzi per spostarsi da una zona all'altra della città. La presa di distanza si unisce all'ironia sul luogo comune e sulla tirchieria della Stanga che, pur avendo una macchina di gran lusso, preferisce camminare per non consumare.

O ancora si danno i casi in cui non è un singolo personaggio a prendere la parola, ma è la *vox populi* a emergere e a «marcare il distacco ironico dell'autore» in un «dialogo serrato tra voce narrante e chiacchiera collettiva». ¹¹ Se ne trova un esempio dopo la lunga corsa per prendere lo «spertato e paventato 24, dove “donna” Elsa potè ricevere una prima dose di gomitate da parte della società musogònica» (*Ad*, p. 452). L'appellativo tra virgolette sembra uscire direttamente dalla bocca dei milanesi schiacciati sul tram che, quasi con una punta di scherno, sottolineano il rango di Elsa per marcare il contrasto tra la sua condizione di altoborghese e la pochezza del mezzo di trasporto popolare di cui pure la giovane si trova ad usufruire. Più avanti, nella descrizione della sala Giuseppe Verdi piena di gente, si insinua una voce indistinta e corale che riporta il pensiero condiviso da tutti i milanesi accorsi al concerto: «La impagabile sala del Giuseppe “appariva gremita di ogni ordine di posti” da basso, di sopra» (*Ad*, p. 456). In entrambi i casi intervengono le virgolette a segnare il distacco del narratore. Nel secondo esempio l'espressione sembra anche suggerire la sovrapposizione con una voce giornalistica, quasi un prelievo da certe pagine di cronaca mondana dell'epoca, con insofferenza di nuovo per il luogo comune e gusto per il riuso satirico.

11 Godioli, «*La scemenza del mondo*», cit., pp. 162-167.

Spia dello sdoppiamento del piano enunciativo è spesso l'uso del dialetto,¹² che entra nel discorso portando con sé l'eco di un punto di vista altro che si distingue da quello di Gadda-narratore anche per le abitudini sociolinguistiche. Il primo inserto dialettale del *Concerto* si colloca poche righe dopo l'inizio del "disegno": «La sua sciatica sembrava peggiorare ogni dì più, non ostante le cure e la pazienza del dottor Piva, accorso "ai tre oor", secondo il solito, e così anche quel sabato» (*Ad*, p. 443). La battuta è attribuita a un locutore non preciso, forse al nobile Gian Maria, cui spettano le battute in milanese dell'avvio di racconto, e che sembra riportare una notizia coralmemente risaputa. Stesso procedimento si ritrova nella descrizione delle impressioni dei milanesi all'arrivo sul palco dei musicisti: «Ridotti i "profesòr d'orkèstra" del 50 per cento, a una settantina e anche meno, questi porta-musica sovrabbondanti, a Elsa, le facevano venir in mente gli uccelli scappati sulle sesquipedali polente di don Celeste: lo zio prete» (*Ad*, p. 460). Le virgolette inducono ancora una volta un'interpretazione distanziante che porta ad attribuire il commento alla voce degli astanti milanesi, di cui fa parte anche Elsa, che probabilmente sono subito sorpresi dalla riduzione dei musicisti sul palco. L'uso del dialetto, unito al paragone successivo tra i pochi musicisti sul palco e i pochi uccellini di condimento sulle polente dello zio prete, rende ancora più pungente la satira dei nobili ignoranti milanesi che apprezzano più la quantità della qualità e rimangono delusi da un così basso dispiegamento di forze sonore (si tenga presente, per altro, il titolo iperbolico del racconto *Un «concerto» di centoventi professori*).

Dal flusso discorsivo collettivo il narratore estrapola e cita le parole dei soggetti che ha intenzione di ridicolizzare. Le voci altrui non si insinuano su quella del narratore fino a sovrapporsi e confondersi tra loro come avverrà poi nel *Pasticciaccio*: qui l'attribuzione a Gian Maria, a Bruno, alla contessa o al popolo è ancora possibile. La voce non si infila di prepotenza, il narratore non se ne appropria fino in fondo, ma al contrario la cita, la virgoletta marcandone l'estraneità. La funzione non è semplicemente mimetica, ma primariamente satirica.

3. Il narratore ambivalente: dalle didascalie alle postille ironiche

Poche battute dopo l'inizio del "disegno", la narrazione dei preparativi del concerto domenicale viene messa in pausa per spostare temporaneamente l'attenzione su un incidente stradale. Attraverso una telefonata, veniamo a

La voce di Elsa.
Individualità
e coralità
in *Un «concerto»
di centoventi
professori*
di Gadda

12 Gadda stesso in una lettera a Contini del 1946 scrive «L'insinuazione del dialetto è la mia forma di accostamento al pòppolo, è il mio modo di partecipazione al suo giro mentale». Cfr. *Carteggio 1934-1963*, a cura di D. Isella, G. Contini, G. Ungarelli, Garzanti, Milano 2009, p. 233.

sapere infatti che Bruno, il fattorino neo assunto dalla ditta di Gian Maria, ha provocato la perdita dell'intero carico di cioccolato rovesciando il triciclo. Il confronto tra i due è risolto con una lunga sequenza occupata per lo più dal vivace dialogo tra l'impetuoso Bruno e il più taciturno Gian Maria.

«Se è questo tutto quello che sei capace di fare, caro il mio ragazzo», lo apostrofò il nobile Gian Maria, «...di te possiamo anche far senza».

«È stata una disgrazia, signor Caviggioni.... mi creda.... la colpa è stata di quello là, quel brutto demonio d'un autista.... Che cosa ce ne posso io, se lui mi viene addosso a tutta carriera?...neanche fossi stato un paracarro?... sto strasciacantón de la madonna?... Vorrei sapere chi è che gli ha dato la licenza di terzo grado,.... a quel pilatón.... d'on narigiatt.... che a quella maniera lì, allora, son buono anch'io a tirare intorno la macchina.... per le strade di Milano....». [...]

Poi sembrò raccogliersi, soprappensiero: «...Che ankamò adèss, a passà de lì, se ri-sciarà de rompes ona quai gamba.... d'i gianduia che gh'è somenàa per terra.... de trentasés e sessanta al chilo!.... (Ad, pp. 445-446)

Gadda sfrutta in questa lunga sequenza dialogica l'espressività della parlata mista per rinforzare l'esplosione umorale di Bruno contro il vecchio e posato Gian Maria. La sintassi è ricca di voci milanesi e di fenomeni del parlato (aposiopesi, dislocazioni, "che" polivalente, calchi dialettali) che collocano più chiaramente il personaggio nella classe sociale popolare a cui appartiene e sottolineano ancora una volta la distanza tra il garzone e il padrone.

In una delle note al *Racconto italiano* Gadda scriveva:

Ma anche nel gioco "ab interiore", come basta una parola, un tocco, un cenno per far subito entrare l'autore! Se si mantiene il puro dialogato popolare, vero, con tutti i tocchi coloristici (il dotto parla da dotto, il delinquente da delinquente) si può sfuggire a questa intrusione dell'autore» (RI, p. 475).

Benché il dialogo sia la forma in grado di riprodurre nella maniera più mimetica possibile la relazione discorsiva tra due interlocutori, Gadda è cosciente dei suoi "punti deboli" fin dalle prime prove. Come mostra il nostro esempio, il narratore non perde qui l'occasione per far trapelare il suo commento su fatti e persone in quella zona di confine che incornicia le battute dei due litiganti. Come spiega bene Enrico Testa «i fenomeni testuali che affiorano "intorno alla voce" della figura in scena presentano una singolare natura biprospettica» e possono instaurare «un "criptodialogo" con il discorso del personaggio che, polemico e, talvolta, caricaturale, sancisce la distanza tra le due prospettive in gioco nel romanzo e conduce la scrittura fuori da ogni possibile o preteso effetto mimetico».¹³

13 E. Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino 1997, pp. 16-17.



Le battute dei personaggi, a differenza che nell'indiretto libero, sono ben definite dalle virgolette con le quali il narratore prende le distanze dalle parole altrui e allo stesso tempo si ritaglia uno spazio dove commentarle. Gli inserti non mancano di sottolineare l'inferiorità del garzone che, rivolgendosi al «principale», tenta di esprimersi in modalità più elevata («tentò, con la forbitezza e italianità di quel «Giuseppe», di placare il corruccio del lindo gentiluomo») finendo soltanto per risultare ancora più ridicolo nella sua ansia di discolarsi («balbettò Bruno con occhi sbarrati»). Il nobile Gian Maria dal canto suo è ritratto con distacco in tutto il suo grottesco livore di nobile-cioccolataio preoccupato solo del guadagno («interuppe seccato il principale»; «la bile, a quelle frasi impudenti, impeperonò le gote del “signor Caviggioni”»; «Lo rimbeccò secco secco con una faccia glabra e rasata sul solino bianchissimo, col naso rosso dalla stizza, con due occhi pieni d'ironia, la quale però parve spegnersi in un “ahi, ahi! La mia sciatica!”, mentalmente sillabato intanto che s'appoggiava al bastone»)).¹⁴

È evidente che per Gadda è impensabile rinunciare alla mediazione dell'autore-narratore che si inserisce tra l'oggetto narrato e la sua configurazione narrativa. E quindi, se nelle note al *Racconto italiano* sembrava per un momento prospettarsi per la voce autoriale una posizione defilata e distinta, uno spazio discorsivo circoscritto in cui, come nel manzoniano «cantuccio lirico», esprimere la propria opinione senza interferire nella vicenda, ben presto il giudizio di Gadda finisce per strabordare da quei confini per invadere ogni parola propria e altrui. Si tratta, come dice bene Cristina Savettieri, di una «istanza narrante che attraversa la materia da narrare e ne è attraversata, la contamina e in essa rimane impigliata».¹⁵ Nella costruzione pluriprospectica di Gadda

tonalità emotive e registri non sono fissati a dei personaggi, e nemmeno al personaggio del narratore. Non hanno maschere personali, non si incarnano cioè nei singoli strumenti dell'orchestra [...]. In Gadda i trapassi (dal sarcasmo alla malinconia, dall'ironia alla commozione, dall'elegia agli improvvisi scatti comici) avvengono invece tutti in un unico canale: quello della voce che parla, e che ora racconta, ora commenta, ora inveisce, ora descrive, ora fa digressioni, e poi, comunque, sempre torna a narrare.¹⁶

La voce di Elsa.
Individualità
e coralità
in *Un «concerto»
di centoventi
professori
di Gadda*

14 Per un'analisi più approfondita dell'uso gaddiano delle didascalie si veda M. Palermo, *Enunciazione e punti di vista in «Quer pasticciaccio brutto de via Merulana»*, in *Sul filo del testo. In equilibrio tra enunciato e enunciazione*, a cura di M. Palermo, S. Pieroni, Pacini, Pisa 2015, pp. 49-64. Lì si dà campionatura delle diverse tipologie di didascalie impiegate da Gadda: *verba dicendi* connotati, glosse sulla tonalità e la modulazione della voce e sulla gestualità.

15 Savettieri, *La trama continua*, cit., p. 45.

16 C. Benedetti, *Carlo Emilio Gadda e la gioia del narrare*, in P. Amalfitano, *Le emozioni nel romanzo: dal comico al patetico*, Bulzoni, Roma 2004, pp. 191-207; p. 201.

Se a volte, racchiusa tra virgolette, è proprio la voce diretta dei personaggi a emergere interrompendo con brevi espressioni il flusso discorsivo, più spesso è il narratore che esce allo scoperto glossando gli eventi e prendendo la parola in prima persona.

E l'idea di marinare il concerto del domani aveva messo l'argento vivo, se posso azzardar questo motto, nei lombi incartati del nobile Gian Maria, conferendo ai suoi passettini pantofolosi, al suo bastone allapante, un certo fare bricconcello di pantaloni di mozzo in franchigia, o come di zampette di caprioletto saltativo: che senta già la primavera in anticipo dentro le ossa. (*Ad*, p. 447)

Giorgia Gherzi

Gadda è maestro di spirito e qui, prendendo la parola per esibire lo scrupolo e chiedere il permesso al lettore, rende ancora più evidente la natura grottesca e umoristica della descrizione. La sproporzione tra l'intento esibito dal narratore e l'oggetto di riferimento accentua l'ironia: le remore si applicano non a un modo di dire audace, ma a un vero e proprio cliché linguistico ("mettere l'argento vivo").

Altre volte, il narratore riporta le informazioni come discorso riferito-gli da altri, in particolare da una borghesia pettegola a cui appartiene per nascita, ma da cui prontamente nella parentesi si dissocia. Il fatto che la contessa Stanga sia proprietaria di una lussuosa Isotta Franchini è una diceria («La contessa Stanga, proprietaria d'Isotta, così mi giurano») e il narratore specifica subito che non è un'informazione di prima mano: «(ma io non l'ho mai vista)» (*Ad*, p. 454).

Generalmente però le postille del narratore sono poste in clausola, per gettare una nuova prospettiva, sempre ironica e straniante, sugli eventi. Se ne vede un esempio alla fine della descrizione di Gian Maria, «con due pomelle vive, anzi rubizze, nel buon umore vittorioso dell'uomo di spirito che sa "reagire": e passar oltre la contingente miseria de' suoi gianduvia catastrofizzati. E' son gli alti e bassi dell'industria, per la quale si dimanda aver nervi dimolto sani, ma davvero» (*Ad*, p. 447). O ancora nel lungo resoconto della gara ciclistica con «scatti e fughe, inseguimenti e riprese, azioni e reazioni, attacchi o contrattacchi, sferrati o respinti dagli idolatrati cosciotti garretti e piedi, dalle formidabili culatte, ossia glutei, per quanto un po' pelose forse, ma gli idolatri non badano a pelo» (*Ad*, p. 451). In entrambi i casi l'ironia espressionistica è accentuata dall'uso di toscanismi e arcaismi («dimanda», «dimolto», «a pelo») che alzano fintamente il tono. Il commento stigmatizzante del narratore non risparmia neanche Franco Alfano che, con le sue partiture, «riconduce le anime alla ragione, le pecorelle verso l'ovile: quando tuttavia non gli rimanga sullo stomaco, caso raro però, come un mezzo chilo di polenta mal rigirata» (*Ad*, p. 457). L'ironia si ritorce anche contro lo stesso narratore quando, per evitare di approfondire la storia di un «famoso controconsulto» tra il dottor Piva e il

Della Giudecca, tronca il discorso con un secco «Ma tiriamo avanti» (*Ad*, p. 465). L'ironia del riuso parodico è evidente: Gadda si autocensura come Amatore Sciesa che, arrestato come rivoluzionario e condotto al patibolo la sera del 30 luglio 1851, risponde al gendarme che lo esortava a fare i nomi di altri compagni con un netto «Tiremm innanz!».

La posizione ambivalente del narratore è scoperta. Gadda chiama a garante delle sue parole una collettività il cui giudizio dovrebbe indurre il lettore a dare maggiore credito a ciò che sta leggendo: non è solo il narratore a dirlo, ma è tutta una pluralità di persone in grado di sostenere la veridicità del fatto. Ma se si tiene in conto che chi dà l'assicurazione è la stessa classe sociale che Gadda sta parodiando e dalla quale non manca occasione di prendere le distanze il gioco si complica.

Gadda fa spesso capolino come personaggio finito, inserito e partecipe nelle vicende che narra. Le anzianissime signore milanesi escono, per l'occasione del concerto, dagli avelli del «nostro monumentale cimitero», mentre le ragazze portate all'evento in cerca di mariti erano «dette allora, da noi, “signorine”» (*Ad*, p. 462). Come altre volte accade nella raccolta,¹⁷ Gadda-narratore e Gadda-personaggio entrano in relazione e si sovrappongono. Anche se nel racconto eponimo questo aspetto è più insistito e il narratore si presentifica come personaggio fisico in maniera più esplicita, qui, sebbene con marche di soggettività più lievi, si ha la netta sensazione che i fatti siano stati riferiti al narratore da persone addentro a quella stessa classe sociale protagonista del “disegno”. Ma la voce del narratore è una delle tante nel coro: il suo giudizio è spesso lapidario, non c'è partecipazione emotiva. Ciò che il narratore dell'*Adalgisa* ci tiene a esibire è «la forma vuota della sua irrisione e della sua distanza, anziché la sostanza del suo giudizio».¹⁸ L'intenzione che domina questi commenti è quella del satirico che ridendo vuole dissociarsi da una società che sente estranea castigandone i costumi e le pochezze.

Ma che succede se la collettività è al suo interno scomposta e plurivoca e se ai vari personaggi viene concessa la parola da un narratore colluso con quella stessa collettività che ridicolizza?

4. Una posizione scomoda: il narratore ambivalente e la satira

Nella Milano dei Caviggioni ritratta da Gadda si ha il sospetto che tutto sia comico e grottesco, che non ci siano eventi davvero tragici. Gadda non rinuncia mai a farsi interprete critico della società contemporanea, sebbene

La voce di Elsa.
Individualità
e corallità
in *Un «concerto»
di centoventi
professori*
di Gadda

17 Cfr. C. Savettieri, *Self-Reflection and Ambivalence in Gadda's «L'Adalgisa»*, in «The Italianist», 35, 2015, pp. 412-425, per lo studio del narratore ambivalente nel disegno eponimo della raccolta.

18 Donnarumma, *Gadda modernista*, cit., p. 121.

non trovi spazio nel racconto l'illusione etica che l'arte possa ancora avere a inizio Novecento un valore educativo incidendo positivamente sulla morale: il concerto è degradato a rito mondano a cui i milanesi partecipano solo per «potersi congratulare l'un l'altro della propria apertura d'ali» (*Ad*, p. 456), ma dove la «lieve febbre enarmonica» (*Ad*, p. 471) si placa ancora prima dell'innesto. I giovani e le giovanette non ne risultano educati, Elsa non ne esce pacificata.

Il conflitto tra i singoli e il corpo sociale conduce a una satira dove il riso assume forme violente e pervasive. I tipi che emergono dal racconto, e che prestano la loro voce al narratore, sono tutti a loro modo esclusi dalla folla: «le reni» di Gian Maria appartengono alla tribù, ma lui si sottrae al rito e in più è un nobile-cioccolataio, Valerio è un serio neo-ingegnere «alla cui forbitezza logaritmica erano estranee le flessioni del tchapàll: o ciapàll» (*Ad*, p. 459), Elsa è una giovane donna, ancora piena di vita, esclusa dalle gioie dell'amore e della maternità, «strappata via dalla comune speranza, divelta dal credere» (*Ad*, p. 460).

Dalla satira gaddiana vengono colpiti l'ottusità perbenistica dell'*élite* altoborghese, la sua ristrettezza culturale, il cattivo gusto, la smania dell'apparenza e le malizie di un insieme sociale vasto in cui il narratore è tanto implicato da perdersi. Scrive Godioli: «da un lato il testo è pervaso da una satira corrosiva e radicale, volta a condannare una società nel suo complesso; dall'altro Gadda cerca di continuo il dialogo con il lettore, sulla malcerta base dei termini moda e dell'umorismo popolare». ¹⁹ L'autore ambisce a essere letto da quella stessa classe sociale che continuamente satireggia e la contraddizione, sempre secondo Godioli, sembra risiedere non tanto nella questione geo-culturale o nell'ambiguo sentimento nei confronti della sua Milano, quanto «piuttosto nel rapporto nevrotico di Gadda con la funzione lettore, e con l'idea stessa di doversi rivolgere a un pubblico». ²⁰

Secondo Raffaele Donnarumma, Gadda

si protegge dal pericolo del fraintendimento proprio grazie allo stile: sono l'ironia, il grottesco, la mescolanza dei registri, la sproporzione fra l'incongrua nobiltà del dettato e la trivialità delle situazioni a funzionare come segnali evidenti. Segnali, se si vuole, addirittura ridondanti; ma la cui ridondanza scongiura il pericolo di trovarsi tra le mani di lettori che rimangono chiusi nella loro ottusità, proprio perché vengono da quello stesso mondo che egli colpisce. ²¹

Il problema sorge quando il soggetto che racconta, parte del gruppo sociale che critica, deve prestare la parola a personaggi che provengono

19 Godioli, «*La scemenza del mondo*», cit., p. 173.

20 *Ibidem*.

21 Donnarumma, *Gadda modernista*, cit., pp. 92-93.

da quel mondo dal quale lui stesso più o meno apertamente cerca di prendere le distanze. Per usare l'acuta definizione di Fredric Bogel, la satira in Gadda è un «act of difference-making».²² Con o senza le virgolette distanzianti, Gadda-narratore impiega la satira precisamente perché prova un'ansia di prossimità e identificazione con la società milanese nella quale riconosce una compromettente somiglianza a sé. La satira si rivela dunque un'efficace tecnica di distanziamento per definire una differenza²³ che evidentemente non è percepita dall'autore come sufficientemente marcata. Ma la funzione giudicante del satirico si scontra con l'intenzione di costruire un racconto corale e con il tentativo di far emergere dalla folla la voce dei singoli personaggi. Infatti, pur prestandosi a punti di vista plurimi, alla fine Gadda aggrega tutte le parole sotto la propria in un'unica istanza polemica dai diversi toni: che sia Bruno o la contessa Stanga a far emergere per un attimo la propria voce, le loro parole sono sempre digerite dalla voce autoriale che le ripropone dal proprio punto di vista ironico e distanziato. Pur trattandosi di una discorsività sempre mediata, la deflagrazione della realtà e i diversi punti di vista sono riuniti dal narratore e sono tutti riassorbiti dalla sua voce: «la ripronuncia è sempre violentemente personale: la parola di riporto, letteraria o dialettale, è insieme vistosamente altrui, e tenacemente propria».²⁴ Gadda è allo stesso tempo Gian Maria, Bruno, Elsa, la donna milanese che grida in corsa verso il Conservatorio. In una costruzione di voci così fittamente interconnesse la tenuta narrativa non può che reggersi sull'istanza narrante che tenta, non senza qualche momento di cedimento, di arginare la forza centrifuga della polifonia entro un prevalente tono satirico.

Come mostrano gli esempi precedenti, il popolo sul tram schernisce Elsa, i borghesi milanesi sminuiscono i professori d'orchestra e lo stesso evento al quale stanno prendendo parte, Bruno e Gian Maria prendono le distanze l'uno dall'altro e il narratore sottolinea mancanze e storture di tutti. In Gadda gli agenti della satira, intesa nella definizione classica che ne dà Hegel come una «forma prorompente di opposizione tra soggettività finita e esteriorità degenerata»,²⁵ non reggono lo scontro con la polifonia. Se la «soggettività finita» inizia a parlare molte lingue ed è così implicata con l'«esteriorità» da essere essa stessa «degenerata», i membri dell'azione si fanno più sfumati. L'intenzione di senso univoca prevista dalla satira si apre alla pluralità e in essa si stempera. Allo stesso tempo la plurivo-

La voce di Elsa.
Individualità
e coralità
in *Un «concerto»
di centoventi
professori
di Gadda*

22 F. Bogel, *The Difference Satire Makes*, Cornell University Press, Ithaca (NY) 2001, p. 50.

23 Fredric Bogel sottolinea che: «Satire, then, is a rhetorical means to the production of difference in the face of a potentially compromising similarity, not the articulation of differences already securely in place», *ivi*, p. 42.

24 Donnarumma, *Gadda modernista*, cit., p. 26.

25 G.W.F. Hegel, *Estetica*, trad. it. di N. Merker, N. Vaccaro, Torino, Einaudi 1987, p. 577.

cià, riassorbita dalla voce del narratore e tutta orientata satiricamente, ne esce calmierata.

5. «Donna» Elsa

Se si tiene conto che il personaggio di Adalgisa, vedova e cantante, nasce in qualche modo da una costola della stessa Elsa, si capisce ancora meglio come sia proprio in concomitanza dei personaggi femminili, di cui Gadda delinea in maniera più complessa l'interiorità, che si incrina l'unità tonale della satira permettendo alla struttura discorsiva e al tessuto narrativo di acquistare, nella pluralità degli apporti, nuovo respiro e vigore.

Fin dal *Fulmine* la «conformista e remissiva»²⁶ Elsa è tratteggiata con simpatia e partecipazione. Secondo Emilio Manzotti, esemplificati nel personaggio di Elsa, emergono due macro-temi che assumono un rilievo importante in tutta *L'Adalgisa*: da una parte il tema della «unanimità», della concordanza di pensiero e di volere tra gli individui di una collettività, i quali assieme, inconsciamente, tendono, col proprio lavoro, col proprio sacrificio, verso uno stesso unico fine; dall'altra, per opposizione, l'emergere di certi punti singolari, di individui *ex lege*, di esseri, cioè, il cui destino è di rompere la «meravigliosa consonanza» e di perdersi.²⁷ L'apparire sulla scena di Elsa, «stanca, malinconica, casta e insieme inquieta, sensuale e fulgida»,²⁸ coincide con la messa in pausa del tono satirico che fino ad allora aveva dominato il «disegno». Il narratore, sempre diviso tra distacco e adesione, si trova davanti a un personaggio al quale lo avvicina la comune quieta inquietudine, un personaggio come lui non escluso dall'estrazione sociale, ma dal diverso sentire: Elsa, a differenza di Adalgisa ex stira-trice e cantante lirica, è borghese e benestante come Gadda e, come lui, non condivide il modo di percepire la realtà tipico della sua classe sociale gretta e attaccata al denaro e alle apparenze. Solo nei confronti di lei il narratore mostra una certa comprensione, confondendo la sua voce con quella della donna nella presa di coscienza dei disvalori di questa Milano ristretta a cui tuttavia entrambi partecipano.

Il punto di vista di Elsa è gestito in maniera graduale dal narratore che con lei sperimenta le varie possibilità della focalizzazione.

26 G. Sebastiani, *Le «meravigliose donne lombarde» di Carlo Emilio Gadda*, in *Presenze femminili tra Ottocento e Novecento: abilità e saperi*, a cura di M. Savini, Liguori, Napoli 2002, pp. 119-149: p. 123.

27 E. Manzotti, *Una «notte di luna»*, in *Gadda. Meditazione e racconto*, a cura di C. Savettieri, C. Benedetti, L. Lugnani, ETS, Pisa 2004, pp. 198-199.

28 Sebastiani, *Le «meravigliose donne lombarde»*, cit., p. 129.

5.1. Elsa «ab exteriore»

L'ambivalenza e l'ambiguità sono le cifre caratteristiche dell'istanza narrativa gaddiana e al tempo stesso del personaggio di Elsa, legata in binomi relazionali che hanno sempre qualcosa di non canonico e oppositivo. Il legame tra Elsa e Bruno è reso sconveniente dalla diversa estrazione sociale degli amanti, altoborghese lei, garzone del popolo lui. Tra Elsa e Gian Maria la distanza è generazionale ed è la stessa che divide la giovane donna dalle vecchie e bigotte dame accorse al concerto. Il narratore non fa nulla per attenuare questo conflitto, anzi fin dall'inizio del racconto sfodera tutta la sua inventiva linguistica per accentuare in maniera parodica il confronto tra la bella e giovane Elsa piena di vita e l'anziano marito di cui in un catalogo ironico vengono elencati gli acciacchi. Con Valerio invece la relazione è equivoca: Donna Elsa è giovane, ha solo due anni in più del nipote, e il rapporto tra i due potrebbe favorire una relazione amorosa. La potenziale unione amorosa non sfugge alle borghesi milanesi che ne fanno oggetto di pettegolezzi e maldicenze. Infine, la contrapposizione tra Elsa e Adalgisa mette in luce ancora di più i caratteri delle due donne: malinconica e trattenuta una, vitale e impulsiva l'altra.

Connaturato alla sua posizione nella rete di rapporti tra personaggi, il punto di vista della giovane donna è sempre eccentrico e Gadda non manca di sottolinearne la distanza e l'incertezza. Elsa, per la gran parte del racconto, non agisce, ma si limita al ruolo di spettatrice o a quello passivo di oggetto dello sguardo. Poche battute dopo l'inizio del "disegno" leggiamo che la scelta di far accompagnare Elsa al concerto dal nipote Valerio è una «decisione maritale» (*Ad*, p. 443) e la donna può solo subirla. Ma Elsa non sacrifica soltanto i propri desideri a quelli del coniuge adattandosi al suo volere, segue anche fisicamente e «distrattamente» i passi dell'«indaffarato Valerio» (*Ad*, p. 457) che la precede in corsa verso il Conservatorio. La scelta di aggettivi e averbi connotati sottolinea, attraverso la voce del narratore, la posizione di svagatezza e dipendenza della giovane donna. Poco oltre Elsa è paragonata addirittura a una «muta ostia» che segue «l'affannato, arrabattato, sudato, volitivo, politecnico nipote» (*Ad*, p. 457) equiparato, per contrasto, a un sacerdote preposto al culto di Giove Capitolino.

Alla posizione subordinata nei confronti delle figure maschili alle quali si accompagna si unisce un costante velo di dubbio posto dal narratore sui suoi pensieri e parole. Una delle rare volte in cui Elsa dà voce ai suoi sentimenti, in un breve scambio di battute con il marito, lo fa in maniera incerta e frammentata: «Ma se so che stai meglio.... che non soffri.... Dio mio!.... allora mi sembra d'esser felice.... Vorrei vederti guarito.... è il mio unico desiderio, lo sai....» (*Ad*, p. 449). Si noti l'uso del verbo copulativo *sembrare*: Elsa percepisce la realtà solo per frammenti a cui dà un'interpretazione personale e insicura. A rimarcare l'opacità del personaggio concorre l'uso insistito del verbo *parere*, usato sistematicamente per introdurre le perce-

La voce di Elsa.
Individualità
e coralità
in *Un «concerto»*
di centoventi
professori
di Gadda

zioni e le descrizioni filtrate dallo sguardo del personaggio. Il narratore presenta Elsa come una donna dai sentimenti incerti. La lettura che lei dà degli avvenimenti è sempre dubbiosa e tentennante: le cose dal suo punto di vista erano così, ma forse potevano anche essere in un altro modo.

All'inizio Elsa ci viene presentata attraverso il modo distorto e maligno in cui è vista e agita dallo sguardo altrui. L'occhio del narratore al Conservatorio si sofferma innanzitutto sull'interno della Sala Verdi con la sua architettura liberty, per poi spostarsi sulla platea descritta e analizzata meticolosamente, in una serie di ritratti comici e umoristici tesi a mettere in luce più l'eleganza degli abiti e la stranezza dei cappellini piumati che l'interesse culturale per il grande concerto a cui si sta per assistere. Tutto attrae l'attenzione delle dame milanesi tranne il concerto. La lunga sequenza è dominata dalla retorica dello sguardo: occhi, lorgnette, binocoli... tutte le spettatrici sono puntate su Elsa, centro dell'attenzione pettegola delle donne dell'alta società. Gli sguardi, amplificati e mediati, si sommano così a quello del narratore, in un gioco di specchi che concorre a esasperare la sensazione di disagio provato dalla protagonista.

Ecco, già la guardavano tutti, tutte. Alcune con lunghe guardature di traverso, più forti d'ogni divieto della decenza, di quelle che le donne dedicano alle donne, scie lunghe d'una eterna invidia. Altro all'impiedi, le manocce in tasca, dondolando una gambetta arzilla sotto il globo del ventre, assaporando la propria lingua come una còtica grassa: chiuso in un gilè di pavone fatuo, «qui s'y connaît». (*Ad*, p. 457)

Gli sguardi delle signore della borghesia milanese si posano maliziosi su Elsa considerata, come già Adalgisa, come già Adalgisa, un'outsider.

Mobilitatisi i più affettuosi lorgnons, ecco ecco ecco, il suo bianco volto occupava il piano focale della diottrica delle «amiche», delle cugine d'età incerta, ma certo doppia della sua, dei cugini dal monocolo, delle nipoti, nipotine, e nipoti-cugine di via Bonaventura Cavalieri.

E sfanalarono su di lei occhialacci, con becco di gufo per timone, delle meno prevedibili zie. Puntarono su di lei, acuminate, lucide da dietro spesse lenti, le loro pupille inevitabili, i due zii ottimi massimi, dopo vasto brandeggio [...]. Riuscì perfino a poterla avvistare, se pure dentro un mare di nebbie, la cataratta eroica di alcune dame dalla pelle di geco, coeve di Gaetano Negri, forse anche di Aristide Tantardini: ed ella, Elsa Delmonte maritata Cavigioni, le supponeva integralmente defunte! (*Ad*, p. 458)

Tutto il brano è costellato da tessere lessicali che rimandano alla retorica dello sguardo («guardature di traverso», «lorgnons», «raggi», «occhialacci, con becco di gufo per timone», «sfanalano», «diottrica») e la malignità delle occhiate femminili verso Elsa è affinata da occhiali e strumenti che, come protesi, amplificano la vista. Le lenti di ingrandimento valgono, in metonimia, per tutti gli uomini e le donne che spiano Elsa e Valerio. Lo

sguardo è sempre mediato, potenziato oppure disturbato dalla progressiva perdita del cristallino dovuta all'età avanzata («la cataratta eroica di alcune dame»). L'attenzione agli sguardi sottolinea la funzione mondana dell'evento dove la vista sostituisce la concentrazione dell'attenzione sull'udito come sarebbe consono nell'ascolto di un concerto.

Con le dovute differenze si può richiamare qui quello che Cristina Savettieri scrive a proposito della presentazione di Gonzalo nella *Cognizione*. Gadda «si preoccupa di creare un “sistema contrastivo” per cui il lettore inizialmente conosce il protagonista solo attraverso il filtro di una corallità che ha costruito un vero e proprio mito negativo attorno a Gonzalo. L'intento è quello di preservare fino alla fine l'ambiguità sul personaggio».²⁹ Il meccanismo narrativo è analogo e così Elsa si pone, in anticipo rispetto a Gonzalo, nella schiera degli eroi calunniati che con questo dispositivo il narratore tenta in qualche modo di assolvere preventivamente.

5.2. Elsa «ab interiore»

Al bisogno di presenziare a un rito di aggregazione nel quale la folla in quanto tale testa e prova la sua identità, si aggiunge nel *Concerto* l'«oblio momentaneo del male»³⁰ che muove Elsa a partecipare a un evento collettivo in cui il caos sonoro provoca alienazione e stordimento.

La donna, oggetto dello sguardo e delle dicerie della borghesia milanese, si chiede, con una sorta di indiretto libero senza risposta, il motivo di quegli sguardi:

Perché tanto dispetto? Se tutti l'ammiravano? o la desideravano, o la invidiavano? Il suo cavaliere, con soprabito primaverile normale, era un tipo normalissimo.

Campione del regolo, mente quadrata, positiva, inzuppata d'entropia. Un neo-ingegnere un parente, un bravo ragazzo: nemico delle spacconate, dei taxi.

Tutti la stavano osservando. (*Ad*, p. 457)

Le parole della donna irrompono sulla pagina senza mediazione tant'è vero che compare qui, senza interpunzione distanziante, l'epiteto «cavaliere» usato già qualche pagina prima per denominare Valerio, ma con le virgolette che là tradivano l'inserito della voce della giovane su quella del narratore. La specificazione del lavoro («un neo-ingegnere, un parente»)

La voce di Elsa.
Individualità
e corallità
in *Un «concerto»
di centoventi
professori*
di Gadda

²⁹ Savettieri, *La trama continua*, cit., p. 158.

³⁰ Cfr. l'auto-commento di Gadda a *Cinema* in una lettera dell'8 febbraio 1928 a Carocci: «Schematicamente esso [Cinema] avrebbe diverse intenzioni: il motivo dominante sarebbe lo stato d'animo di stanchezza e di tedio della vita [...] che ci spinge a cercare in un sogno – nell'arte, arte popolare, arte sentita dalle masse – l'oblio momentaneo del male», C.E. Gadda, *Lettere a Solaria*, a cura di G. Manacorda, Editori Riuniti, Roma 1979, p. 60.

arriva prima, nella mente di Elsa, del legame di sangue come già altre volte in precedenza il narratore aveva sottolineato l'attenzione della donna per il prestigioso lavoro del nipote, in questo pienamente consonante al perbenismo della sua classe di appartenenza.

L'occhio del narratore, dopo la lunga pausa descrittiva della folla e degli sguardi rivolti alla giovane, torna a concentrarsi sul palco dove iniziano a entrare i musicisti. È il brano dell'accordatura: gli strumenti provano per proprio conto creando un rumore confuso e dissonante.

Ridotti i «profesòr d'orkèstra» del 50 per cento, a una settantina e anche meno, questi porta-musica sovrabbondanti, a Elsa, le facevano venir in mente gli uccelli scappati sulle sesquipedali polente di don Celeste: lo zio prete, (una stanga nera due metri lungo), il Sisto 5 dei Ròccoli Vanzaghelli.

Nei precordii d'ognuno il bizzarro preludio cominciava ad esasperare l'attesa dello Stangermann. Archetti pazzereLLoni, elettrizzati da quel po' di colofonia, vellicavano appena l'augusto inguine dei contrabbassi, che questi contraccambiavano con lauti, coscienziosi barborigmi, quasi ci avessero dentro un purgante. O risvegli da un tardo sonno. Così, fra ventrilòqui e trilli, il ribòbolo e le piroette dei legni: la cavata diritta e languida d'un solitario violino, fuga di polledro in amore quando s'è rotto i corbelli d'aspettare il baronetto. (*Ad*, pp. 459-460)

La scena è filtrata dal punto di vista di Elsa, introdotto dalla tipica ridondanza pronominale, ma dopo poche righe il narratore allarga la visuale all'intera folla in sala entrando nei «precordii d'ognuno» e analizzando l'attitudine emotiva dei milanesi impazienti di veder entrare il direttore d'orchestra. Nel brano i punti di vista e le prospettive si mescolano e si confondono. Dopo aver focalizzato prima su Elsa e poi sulla borghesia milanese, la voce di Gadda autore-narratore prende il sopravvento. Non c'è più nulla del linguaggio, del mondo e del punto di vista dei personaggi, siamo in piena modalità satirico-grottesca: i violoncelli personificati producono rumori che richiamano la deiezione, sono presenti tecnicismi («colofonia», «cavata»), elementi colti («barborigmi») e immagini letterarie reimpiegate con intento parodico («fuga di polledro in amore» è eco carducciana dalle *Rime Nuove*) non più attribuibili ad Elsa né alla gretta borghesia milanese.

Poco oltre Gadda sfrutta ancora una volta la struttura introdotta dal verbo *parere* per passare dalla prospettiva del narratore a quella del personaggio.

Parevano, quei frantumi di musica, a Elsa, le dissociate, stridule forze della sua vita: o forse della vita col v maiuscolo, della vita di tutti. Nella disperata officina batteva ogni intestardito fabbro il suo ferro, ognuno a suo conto, come un maniaco, come un frenetico, con la sorda, ottusa pertinacia d'un partitante di Binda, o di Guerra. E l'officina, a un tratto, diveniva popina, taverna. I battitori si tramutavano in bevitori. Era la taverna dell'attimo: bevevano l'attimo.

La vecchia eternità, ghignando, li lasciava gozzovigliare con un litruccio annacquato. Ma no, no! quella gente affocava i suoi atti verso un fine, un unico spirito la sospingeva agli atti necessari e probandi, una comune entelechia, un'anima. Lei, lei sola, era stata strappata via dalla comune speranza, divelta dal credere: come stanca foglia il vento dalla chioma tempestosa del faggio. (*Ad*, p. 460)

Il caos degli strumenti dissonanti durante l'accordatura, paragonato al rumore del fabbro che batte l'incudine e al disordine della taverna, diventa in un primo momento per Elsa allegoria della propria vita, e poi più in generale della vita di tutti, non orientata verso una meta. L'aggettivo «disperata» riprende l'ancoraggio con il pensiero della donna: nell'officina della Vita gli uomini compiono atti sconnessi e non orientati eticamente verso un fine. Ma in realtà il disordine è per i musicisti una situazione provvisoria perché i suoni frantumati di ogni professore sono destinati a ricomporsi in un'armoniosa sinfonia, così come le azioni degli uomini quando hanno valore etico.

Con la denegazione geminata con valore correttivo («Ma no, no!») la voce/pensiero di Elsa interrompe lo slancio lirico. L'espressione corregge l'idea che la confusione e la lacerazione siano proprie della vita col *v* maiuscolo, della vita di tutti. Si introduce così un'amara presa di coscienza: le mete durevoli e autentiche sono raggiungibili da coloro i cui atti sono orientati eticamente, il «regno dei fini» kantiano non è accessibile a Elsa. La vita degli altri che alla fine si rivela pacificata e risolta si oppone contrastivamente alla sua condizione di isolata senza rimedio. La donna continua ad essere preda di spinte e desideri³¹ che non si compongono (è una moglie insoddisfatta, una madre mancata³² e un'amante clandestina) e la sua condizione resta irrimediabilmente lacerata.

Ma a ben guardare, è sul piano dello stile che qualcosa non torna. Pur iniziando col piede giusto, il brano è disseminato fin dalle prime righe di tasselli che non sono del tutto in chiave: la «sorda, ottusa pertinacia d'un partitante di Binda, o di Guerra» tradisce l'ingresso di un punto di vista non più ascrivibile a Elsa, espressioni come «era la taverna dell'attimo: bevevano l'attimo» mettono in campo l'accostamento alto-basso tipicamente gaddiano e con la figura della «vecchia eternità» l'immagine seria e patetica iniziale è diventata pienamente espressionistica e grottesca. La voce del

La voce di Elsa.
Individualità
e corallità
in *Un «concerto»
di centoventi
professori*
di Gadda

31 È ancora una volta Cristina Savettieri a descrivere Elsa, già dal *Fulmine*, come «figura del desiderio». Cfr. Savettieri, *La trama continua*, cit., pp. 115-116.

32 Cfr. la definizione che Pinotti dà di Elsa come una «creatura doppiamente difettiva», in G. Pinotti, *Su Elsa, Liliana e la confraternita dei malinconici*, in «I quaderni dell'Ingegnere. Testi e studi gaddiani», n.s., 4, 2013, pp. 271-282: p. 275.

narratore assorbe quella di Elsa e la fagocita anche linguisticamente,³³ come emerge dalla presenza di similitudini poetiche («come stanca foglia il vento dalla chioma tempestosa del faggio») o di tecnicismi filosofici consueti in Gadda («entelechìa»).

Senza soluzione di continuità la parola passa di nuovo al narratore con una brusca transizione a una prospettiva di nuovo oggettiva e universale (di solito marcata dal passaggio dal tempo storico narrativo a quello presente commentativo). Si inserisce qui un tema gaddiano portante come quello della continuità della stirpe di cui Elsa e il nipote Valerio sono emblemi, nonostante la donna a questa continuità non possa contribuire. A ciò si collega quindi il tema della maternità mancata di Elsa, in contrasto con l'immagine della Vergine, madre per eccellenza e modello inarrivabile.

Coronata di lontane stelle, la Protettrice proteggeva la sua gente: la Salvatrice avrebbe salvato la gente. I clan dell'antica gente rivivevano confederati in un Foro, elettrificati nella società nuova e perenne. La vita di sua tribù, come di tutte le tribù della stirpe, era un motivo reale nella partitura del destino. Ogni fabbro lavorava solerte e docile: batteva sicuro, attento. Lavorava fino a notte, per il comune bene: necessità lo esigeva. E la fabbrica dei bàmboi e bàmbole funzionava «in pieno», «senza un attimo di sosta», mandata a tre turni. Il reparto spedizioni impacchettava settimanalmente una valanga di Carli, di Giancarli, di Sergi, di Teresine, di Marise, di Giuseppi, di Checchi, di Chicchi, di Liliane, di Anne. Adesso era la volta che usciva di fabbrica, ancora appiccicosi di vernice fresca, l'incredibile ondata dei Luciani. Formidanda fucina di uòmini e di energie, ecco offriva sul mercato della vita i suoi nati, con l'orgoglio che il coltivatore una messe o una semenza viva, sacra al domani. (*Ad*, pp. 460-461)

La produzione in serie di nuovi individui destinati a far parte di questa società gretta che aspira a rimanere immutabile nel tempo è riprodotta nella somiglianza fonica dei cognomi: Carli-Giancarli, Checchi-Chicchi...

Riprendendo le parole dello stesso Gadda nelle note al *Racconto italiano*:

Non tutti i personaggi possono essere degli Amleti e cioè avere una triplice figura: ossia di:

- gestori del dramma (a)
- conoscitori del dramma gestito (b)
- riallacciatori con l'universale (c) (*RI*, p. 464)

33 Anche Dorrit Cohn nel suo *Transparent minds* avverte che «A monologist in a third-person context is not the uniquely dominant voice in the text we read. He is always more or less subordinated to the narrator, and our evaluation of what he says to himself remains tied to the perspective (neutral or opinated, friendly or hostile, empathic or ironic) into which the narrator places him for us», D. Cohn, *Transparent minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton (NJ) 1978, p. 66.

Elsa si presenta qui come un personaggio del tipo b), conosce il dramma a tal punto da farsene ella stessa portavoce, ma spetta ancora a Gadda-narratore il compito di assolvere al punto c) riconnettendo i singoli fatti entro un panorama ampio e condiviso. Il trattamento della focalizzazione su Elsa può allora essere visto come un esempio di quella che, più avanti nelle note al *Cahier d'études*, viene chiamata «terza maniera»:

Una terza maniera perché l'autore possa essere buona misura, plausibile pietra di riferimento, accettabile autore del commento, perché il suo lirismo abbia interesse, è la seguente: *prima di commentare il personaggio secondo un suo proprio lirismo, egli autore inserisce sé nell'universale umano.* (RL, p. 480)

Gadda si inserisce nell'*Adalgisa* come personaggio fisico, narratore di eventi a cui lui stesso più o meno direttamente ha assistito. L'intimità lirica di Elsa, insieme alla voce del narratore che ad essa è strettamente collegata, acquista così, ricondotta all'universale, una patente di udienza ulteriore. Elsa, dal suo punto di vista di donna vittima passivizzata, si presenta così come unico tramite grazie al quale il narratore può prendere sul serio la società che altrimenti integralmente ridicolizza.

La voce di Elsa.
Individualità
e coralità
in *Un «concerto»
di centoventi
professori*
di Gadda

6. È possibile «una pura rappresentazione "ab interiore" nella pluralità»?

Torniamo infine alla domanda che si pone Gadda stendendo le note al *Cahier d'études* e su cui, in fin dei conti, ruota tutto questo lavoro. All'altezza del *Fulmine*, a circa dieci anni di distanza dalle prime prove del *Racconto italiano*, è possibile per Gadda restituire davvero il «lirismo puro dei personaggi» (RL, p. 475)?

In questo stadio intermedio e pure interessantissimo del percorso gaddiano, distante tanto dalla soggettività intradiegetica di certi racconti della *Madonna dei filosofi*, quanto dal narratore pulviscolare e disperso della *Cognizione* e soprattutto poi del *Pasticciaccio*, il punto di vista e la voce dei personaggi giocano ancora una partita dall'incerto finale. La forte implicazione dell'istanza narrativa gaddiana fa sì che la descrizione «ab interiore» sia spesso contaminata e il personaggio di cui si esplora l'interiorità non ne sia quasi mai puro riflettore. Ciò che colpisce è la compresenza tra il tentativo di aderire al mondo dei personaggi e allo stesso tempo il bisogno, quasi patologico, di invadere costantemente la loro voce con la propria. Anche quando Gadda sembra adottare i modi della narrativa naturalistica, stilisticamente li fa saltare.

Come ha tentato di dimostrare l'analisi di Elsa e dello spazio che viene dato al suo punto di vista nel racconto *Un «concerto» di centoventi professori*, la pura voce di un personaggio può emergere nell'*Adalgisa*, benché a sprazzi e a patto di un sensibile cambio di tonalità che induca il narratore a mettere da parte per un momento la pervasiva istanza giudicante del satirico.

Ma che autonomia si dà nel *Concerto* al personaggio di Elsa?

L'analisi di Elsa mostra che Gadda autore-narratore ha difficoltà fin dall'inizio a costruirla come personaggio autonomo dal punto di vista discorsivo. Le parole della donna sono restituite sulla pagina nude e disarmate, ma dopo poche battute sono contaminate dal linguaggio del narratore nel quale finiscono per perdersi. L'autonomia discorsiva cercata e raggiunta a metà è causa e allo stesso tempo conseguenza del ruolo dipendente svolto dalla donna nella trama: la voce di Elsa non riesce a dissociarsi da quella del narratore, come Elsa personaggio non riesce a esistere se non in relazione di volta in volta a Bruno, Gian Maria, Valerio o Adalgisa. Come mostrano gli esempi riportati, varie spie concorrono a delineare Elsa come una donna passiva e passivizzata, con un'autocoscienza diminuita dei propri sentimenti e pensieri. Ma è ancora alla luce della precoce riflessione di Gadda nel *Racconto italiano* che va riletta la costruzione dei personaggi e del loro punto di vista in *Adalgisa*. Affrontato il problema della focalizzazione e della tenuta narrativa, concepire un romanzo intorno a una protagonista posta su un livello subordinato e minore sembrerebbe un fallimento calcolato. Personaggio di faglia nel percorso narrativo di Gadda, Elsa paga pegno di alcune delle debolezze del Gadda anni '30 e trae forza da elementi che daranno i loro pieni frutti solo nelle opere successive. La voce di Elsa è sempre in qualche modo doppia, filtrata da quella del narratore che nel momento in cui le cede la parola finisce ben presto per sovrastarla, ma, diversamente da quanto accade nel *Castello di Udine*, l'indiretto libero non è mai ritorto sul personaggio per ridicolizzarlo. Se il narratore realista-manzoniano spesso focalizza sui suoi personaggi sovrapponendo ad essi le proprie categorie, ne riferisce i giudizi ma al tempo stesso fa capire ai suoi lettori di non condividerli, Elsa al contrario prende qui il sopravvento e, anche se per poche righe, attraverso la voce del narratore, espone la propria intima visione del mondo.

Il fatto che nel *Concerto* il narratore non si manifesti in maniera così forte come in altri "disegni"³⁴ rende questo racconto ancora più esposto alla frammentazione. Se la voce di Elsa sembra una scheggia in una Babele di voci che la sovrastano, non bisogna farne soltanto un discorso quantitativo. La donna è immersa al pari degli altri personaggi nella «trama complessa della realtà» (*RI*, p. 460), ma da questi si distacca per la qualità dello spazio discorsivo che le è concesso. L'espansione dell'interiorità di Elsa interrompe e mina la compattezza della satira che di fronte al suo personaggio arretra lasciando il posto ad altre vie. Elsa non è ancora la Signora della *Cognizione*, intestataria di un intero tratto nobile-patetico, e non è nem-

34 Savettieri, *Self-Reflection and Ambivalence*, cit. analizza la soggettività di Adalgisa nel racconto eponimo e il forte intreccio tra la voce di lei e quella del narratore-personaggio.

meno Liliana, personaggio complesso e stravolto nell'intensa mistione dei registri. Ma la posizione di Elsa, unico personaggio al quale è accordata la funzione di intermediario verso un tono alto-serio, ci dimostra che questo è il personaggio verso cui l'autore-narratore pende. Più il consesso sociale è compatto e gretto, più Gadda si schiera dalla parte del personaggio marginalizzato che scombina questo tessuto. Elsa scombina le cose sia perché patisce nell'essere membro di questo gruppo sociale al quale sente di non appartenere, sia perché ne trasgredisce le regole. L'opacità e la frantumazione del personaggio si configurano allora come una forma di resistenza alla compattezza della folla alla quale la donna è opposta, e l'interesse di Gadda non risiede tanto nel rilevare la parzialità del suo punto di vista, quanto nel metterlo in dissonanza con il tessuto vocale circostante. In questo modo, ancora una volta, Gadda rivendica le «meravigliose ambiguità di ogni umana cognizione... l'ambiguità, l'incertezza, il "può darsi ch'io sbagli", il "può darsi che da un altro punto di vista le cose stiano altrimenti"». ³⁵

Se è noto che, secondo Dante Isella, l'ingresso di Adalgisa che giganteggia sulla scena mette in discussione il già precario funzionamento della storia e gli equilibri tra le parti portando al collasso del romanzo, si potrebbe forse provare a ribaltare la prospettiva: il terzo capitolo costituisce «la cosa più romanzesca dell'intero laboratorio narrativo», ³⁶ mentre è su Elsa che in fin dei conti il *Fulmine* fallisce, infrangendosi sulle sue stesse aspettative. Ma il fatto che sia un personaggio ancora un po' piatto e per certi versi più stereotipato non deve indurre a ridimensionare eccessivamente (e ingiustamente) il suo peso. Si può dire allora che Elsa esercita nel racconto una funzione stilistica e contemporaneamente diegetica imperfetta, ma irrinunciabile. L'espansione lirico-elegiaca dell'interiorità di Elsa è posta lì da Gadda per risolvere un problema di ordine strutturale: in un racconto in cui tutte le voci concorrono a corrodere dal di dentro eventi e valori, essa si pone come zona franca che fa da contropinta alla deflagrazione della storia e con essa della realtà tutta nella nullità e nel ridicolo. ³⁷ È la tenuta strutturale e tematica del racconto che richiede e motiva la posizione discorsiva assunta da Elsa. Se nulla resistesse alla forza distruttrice della satira (nemmeno il narratore), ne uscirebbe sabotato l'organismo testo nella sua interezza, nella sua possibilità di raccontare, di opporre a un mondo da respingere un sistema di valori positivo e praticabile. L'investimento che Gadda fa sul personaggio di Elsa è evidente, i tentativi di darle voce autonoma testimoniano l'urgenza di un problema aperto, ma i termini dell'accordo sono ancora in parte da negoziare.

La voce di Elsa.
Individualità
e corallità
in *Un «concerto»
di centoventi
professori*
di Gadda

35 C.E. Gadda, *Un'opinione sul neorealismo*, in Id., *Saggi giornali favole e altri scritti I*, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Garzanti, Milano 1991, pp. 629-630; p. 630.

36 Savetieri, *La trama continua*, cit., p. 133.

37 Cfr. per un approfondimento Donnarumma, *Gadda modernista*, cit., p. 87.