

## Cristina Savettieri

### *Su un commento al «Pasticciccio» di Gadda*

Cosa è oggi, a sessant'anni dalla sua pubblicazione, il *Pasticciaccio* di Gadda? Prendendo in mano il monumentale commento che Maria Antonietta Terzoli ha dedicato all'opera più influente e cruciale dell'*opus* gaddiano,<sup>1</sup> sembrerebbe che il *Pasticciaccio* sia anzitutto diventato un classico che non ha più bisogno di se stesso e il cui testo è stato reso fungibile dall'erudizione dei suoi glossatori. Non soltanto infatti questo commento in due tomi di totali 1184 pagine esce privo del testo che glossa, affidandosi alla buona volontà del lettore di contare e numerare le righe dello specchio di pagina dell'edizione Garzanti (Libri della Spiga): è il paradigma critico che ispira il lavoro della curatrice e della folta squadra di collaboratori che l'hanno progressivamente affiancata negli anni a fare del testo di Gadda un ordigno intertestuale,<sup>2</sup> il cui contenuto di verità si fatica a riconoscere, mentre il contenuto di fatto sembra riposare esclusivamente su una rete enciclopedica e intermediale di richiami disparati.

Il *Commento* si apre con una *Introduzione*, ha il suo corpo principale nelle note suddivise nei rispettivi dieci capitoli del romanzo (ciascuno riassunto e introdotto) e si chiude con una ricca serie di strumenti di consultazione, che comprende un corposo apparato iconografico, una bibliografia – ampissima eppure punteggiata da alcune significative omissioni – e un indice onomastico e topografico assolutamente necessario per recuperare facilmente informazioni che la mole fisica dei due tomi destinerebbe all'irreperibilità. Un CD contenente il file .pdf dell'intera edizione è allegato ai due volumi, ed è un sollievo poterne navigare le pagine usando la funzione “Trova”: la lettura a schermo delle note consente almeno di poter consultare contemporaneamente il testo di Gadda. Senza questo supporto, la fruizione del *Commento* risulterebbe estremamente complicata.

Il primo paragrafo dell'*Introduzione* firmata da Terzoli, intitolato *Arte della contaminazione*, si apre con la dettagliata analisi di un passo tratto dal sesto capitolo del romanzo, un'ecriasi di un quadro che il commento identifica in un'opera del pittore Eleuterio Pagliano, *Zeusi e le fanciulle di Crotona* (1889). Come se si stesse parlando di un oggetto reale, si precisa che la

1 M.A. Terzoli, *Commento a «Quer pasticciaccio brutto de via Merulana» di Carlo Emilio Gadda*, Carocci, Roma 2015.

2 Ha preceduto la pubblicazione del *Commento* una raccolta di saggi, parzialmente ispirata allo stesso paradigma critico, che non a caso contiene il termine gaddiano «ordigno» nel suo titolo: *Un meraviglioso ordigno: paradigmi e modelli nel «Pasticciccio» di Gadda*, a cura di M.A. Terzoli e V. Vitale, Carocci, Roma 2013. Il volume si può considerare un'anticipazione del *Commento* stesso, anche se bisogna rilevare che non tutti i saggi in esso contenuti sono fondati su ricerche intertestuali (si vedano ad esempio quelli di Bertoni, Pedriali, Bonifacino).

riproduzione del dipinto, appesa a una parete dell'antro della Zamira, è probabilmente in bianco e nero. Gadda conosceva il pittore – *L'Adalgisa* lo conferma – e ne aveva potuto vedere l'opera in questione alla Galleria d'arte moderna di Milano. Quella che in prima battuta sembrerebbe una serie di notazioni referenziali molto minute, alle quali una parte della gaddistica ci ha abituato negli anni, diventa nella pagina successiva almeno altre due cose differenti: un'indagine intertestuale erudita che muove da Plinio a Cicerone, Pico della Mirandola, Bembo ed Ariosto, passando per la mediazione della *Enciclopedia italiana*; una teoria del testo che, partendo da un'interpretazione metatestuale di questa ecfraasi, intende la letteratura come pratica di collazione di fonti. In questa citazione intermediale, dunque, Gadda metterebbe in scena se stesso come uno Zeusi che seleziona e combina «recuperi plurimi e contaminati, secondo modalità non troppo diverse da quelle che presiedono alla composizione dei *capricci* pittorici, dove sono accostati monumenti e architetture che nella realtà sono lontani tra loro» (p. 9). La teoria del testo che ha guidato la compilazione del commento – la letteratura è essenzialmente un fenomeno di secondo grado – diventa la teoria del testo secondo Gadda, per cui, secondo l'autrice, il *Pasticciaccio* va letto in sezione come un deposito di citazioni perché così è stato concepito. Poco più avanti questa idea viene ribadita: lo scavo di modelli e fonti non è fine a se stesso ma consente, illuminando lo «scarto rispetto al modello» e il processo di «risemantizzazione» che ne consegue, di «accedere al laboratorio più segreto dello scrittore» (p. 10). L'obiettivo del commento, dunque, è quello di rinvenire l'«ipotesto che soggiace al testo vero e proprio», vale a dire il deposito della tradizione letteraria rispetto alla quale Gadda opera in termini di «differenza, parodia, ripresa e modifica» (p. 9). Una citazione da uno scritto di Gadda del 1949, *Tirinnanzi*, insieme a un passo da *Come lavoro*, dovrebbero supportare questo paradigma di lettura (e di scrittura): tutto è citazione, nel *Pasticciaccio*, tutto allude ad altri testi, altre immagini, altre fonti, tutto è scomponibile in tessere che trascinano il romanzo oltre se stesso. È il primato assoluto della «pagina gaddiana» (p. 10), cui corrisponde non solo la scomparsa del racconto ma quella dell'invenzione stessa, che sembra ridursi a un processo combinatorio di altro, che sta fuori, oltre, sotto il testo. A sessant'anni dalla sua pubblicazione il testo del *Pasticciaccio* scompare due volte, ingombrato da più di mille pagine di commento e dal massiccio palinsesto che ne sorreggerebbe la diegesi.

L'*Introduzione*, in questo senso, è una piccola sineddoche del commento stesso: dopo due paragrafi sul metodo esegetico e una breve presentazione generale del romanzo, essa è organizzata, infatti, per paragrafi, ciascuno dei quali è dedicato a un diverso insieme di fonti («Quotidiani e cronaca nera», «*Eneide*, *Commedia*, *Promessi sposi*», «La letteratura italiana nel *Pasticciaccio*», «Tradizioni letterarie e filosofiche nel *Pasticciaccio*», «So-

---

Maria Antonietta Terzoli,  
 Commento a  
 «*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*»  
 di Carlo Emilio Gadda

ciologia, economia, psicologia e psicanalisi», «Archeologia e tradizioni romane», «Guide Touring e *Enciclopedia italiana*», «Arti figurative»). Sembra esserci una gerarchia discendente nell'ordine in cui queste fonti sono discusse, per cui i giornali dell'epoca e la cronaca nera, che avrebbero offerto il materiale primario che Gadda sottopose a «riscrittura romanzesca, libera e contaminatoria» (p. 13), precedono modelli «nobili» come la *Commedia* o *I promessi sposi*, che a loro volta risultano preminenti rispetto alle voci dell'*Enciclopedia italiana*. Le fonti figurative, che la curatrice considera decisive, soprattutto per quel che riguarda la risoluzione del giallo, sono collocate in fondo, probabilmente per distinguerle in quanto medium non verbale.

Osservando questo indice nel suo insieme si coglie immediatamente la vocazione di secondo grado del commento: a parte il paragrafo di presentazione del romanzo, il resto dell'*Introduzione* subordina ogni questione concernente il genere e il contesto storico e culturale del *Pasticciaccio* al suo palinsesto. Non si discute il *Pasticciaccio* in quanto romanzo, né si riflette sul *Pasticciaccio* come opera modernista o quanto meno moderna. Non si affronta in nessun luogo dell'*Introduzione* una delle questioni più complesse di fronte alle quali il lettore del *Pasticciaccio* è messo fin dalla sua prima riga, e cioè la grana plurale e indeterminata della voce narrante, l'assoluta mobilità del punto di vista e la conseguente – perturbante – scissione tra voce e punto di vista che si verifica frequentemente nel corso della narrazione. La teoria dei generi, la storia letteraria e la narratologia non hanno spazio in questo testo operativo e programmatico che introduce il *Commento*. Nemmeno la stilistica, che pure è stata, sotto l'egida di Contini, uno dei filoni egemonici della gaddistica, sembra lasciare tracce. Questo non significa, naturalmente, che all'interno del commento vero e proprio non ci siano notazioni narratologiche o stilistiche (mentre latitano effettivamente le considerazioni sul genere e sulla storia letteraria). Non è però l'interesse per la costruzione interna del romanzo ad aver guidato prioritariamente la compilazione del commento, ma la minuziosissima caccia alle citazioni e alle «contaminazioni», parola che ricorre spesso tanto nell'introduzione che nel regesto di note.

Non si può certamente negare che Gadda tenesse conto del dialogo continuo con altri testi letterari e non. Riconoscere, ad esempio, la centralità della *Commedia* o dei *Promessi Sposi* nella costruzione della geografia morale del romanzo è essenziale, e anzi stupisce che, a parte un recente libro di Manuela Marchesini,<sup>3</sup> il rapporto con la fonte dantesca sia stato così poco indagato. È un merito del commento, dunque, riportare Dante al centro dell'invenzione del *Pasticciaccio*. Se però si passa ad analizzare le

3 Cfr. M. Marchesini, *La galleria interiore dell'ingegnere*, Bollati Boringhieri, Torino 2014.

centinaia di note in cui si registrano riferimenti danteschi, prevale una tendenza centrifuga piuttosto disorientante, per cui accanto a opportuni rimandi a luoghi chiave del poema si accumulano citazioni divaganti, che contribuiscono meno alla comprensione del testo. Allo stesso modo, indicazioni più solide non vengono sufficientemente approfondite, come nel caso della caratterizzazione infernale di Virginia: il suo gesto di tirare fuori la lingua di fronte al dottor Ghianda viene genericamente riferito a una rappresentazione tradizionale dei diavoli, come ad esempio quella dei Malebranche in *Inferno XXI* (nota 564-566, p. 404). Se si guarda all'insieme dei tratti di Virginia, di Assunta e della Zamira i riferimenti alle Malebolge si moltiplicano, per cui nel caso appena citato non siamo semplicemente davanti a una rappresentazione tradizionale del diavolo come se ne trovano *anche* nella *Commedia*: si tratta di una citazione vera e propria, che ha un significato più ampio all'interno della teodicea impossibile che ha luogo nel romanzo. Dove le tessere dantesche fanno sistema, il commento manca di esplorarne il significato complessivo. Così, ad esempio, il dantismo della sequenza del sogno di Pestalozzi, abitata da *Inferno XXV* e altri rimandi al poema,<sup>4</sup> rimane inevaso e le note, pur ricostruendo con grande precisione la rete di simmetrie interne al romanzo che domina questo passaggio chiave, non ne afferrano l'ipotesto principale.

Se analizziamo i prelievi che Gadda avrebbe effettuato da autori novecenteschi e che potrebbero aiutare a collocare il *Pasticciaccio* nella sua epoca, i risultati sono deludenti. Si fa, ad esempio, davvero fatica a concordare sul fatto che il *Pasticciaccio* abbia risentito di Svevo romanziere e Pirandello novelliere (p. 17). Qui il discorso critico a monte del commento rivela la sua fragilità, anzitutto perché implica che le somiglianze di famiglia tra opere e autori diversi passino solo ed esclusivamente da richiami intertestuali locali. In secondo luogo, se si entra nel merito dei rilievi effettuati, essi si rivelano in alcuni casi poco solidi: del sintagma «cerea mano», che si trova nella descrizione del cadavere di Liliana (cap. II), si dice provenga da *Senilità* di Svevo (nota 543, p. 178); allo stesso modo, l'aggettivo 'fles-suosa', riferito a Lavinia Mattonari all'inizio del capitolo IX, è ricondotto a un tipo di descrizione stereotipica dei personaggi femminili che si trova *anche* in *Senilità* (nota 32-33, p. 761); 'dimane', usato in forma sostantivata ancora nel capitolo IX, rimanderebbe a un uso analogo nella *Coscienza di Zeno* (nota 399, p. 790), così come la parola 'filza' (nota 658-659, p. 600). Dello stesso tenore le note che rimandano a luoghi pirandelliani (ad esempio la nota 48-49, p. 242, o la 589, p. 291, o ancora la 294-300, p. 883):

---

Maria Antonietta Terzoli,  
 Commento a  
 «Quer pasticciaccio brutto de via Merulana»  
 di Carlo Emilio Gadda

4 Li ha individuati e opportunamente interpretati A. Godioli nel suo saggio *The World as a Continuum: Kantian (and Dantean) Echoes in Gadda's «Pasticciaccio»*, in «Modern Language Review», 3, 2015, pp. 694-703.

in tutti i casi qui ricordati si tratta di note stilistiche o linguistiche molto cursorie, che non individuano alcuna relazione profonda tra Gadda e Svevo e Pirandello. Su quali basi, allora, si sostiene che il *Pasticciaccio* “risenta” delle loro opere? La stessa idea guida del commento – ipotesto stratificato, Gadda contaminatore di fonti diverse – viene qui smentita. Questi non sono in alcun modo fenomeni di intertestualità, non sono “contaminazioni” nel senso più volte evocato dalla curatrice, non sono parte dell’ipotesto del romanzo, al massimo sono referti utili a chi si interessa della storia dell’italiano letterario.<sup>5</sup> Del resto Gadda, nella enorme mole dei suoi scritti, non nomina mai Svevo, di rado Pirandello – un riferimento molto generico si trova nella *Meditazione milanese*, in cui il drammaturgo è detto il «nostro grande tragico».<sup>6</sup> C’è solo un modo in cui ha senso discutere della maniera in cui Gadda “risente” di questi autori, cioè provando a inserirlo in uno spazio dinamico, un orizzonte condiviso di questioni alle quali le sue opere rispondono in maniera assolutamente peculiare.<sup>7</sup> Ma questo è un obiettivo che il commento non persegue.

Certo, ci si aspetterebbe che con 1184 pagine di glosse ben poco rimanga oscuro. Ed effettivamente nelle sue parti migliori il commento offre molto materiale utile all’interpretazione. In questo senso, le fonti dell’epoca sono tra quelle più accuratamente indagate: i riferimenti al fascismo sono chiariti in dettaglio e con competenza, così come i recuperi dei casi di cronaca nera, come ad esempio quello Montesi che “ispira” la scena orgiastica nella sequenza del sogno o la combinazione dei casi Stein-Barruca per il delitto di Liliana, che restituiscono un aspetto importante del modo di lavorare di Gadda. Tuttavia, qui viene allo scoperto la scissione che pervade il commento, da una parte impegnato in analisi microtestuali sovrabbondanti, dall’altro attento ai dati di realtà depositatisi nel romanzo. Le glosse definiscono la letteratura come fenomeno di secondo grado e al tempo stesso come residuo diurno di luoghi, fatti, esperienze reali: da una parte, quindi, mediazione e obliquità, dall’altra riproduzione uno a uno della realtà. L’invenzione è sempre e comunque subordinata a ciò che Gadda poteva aver letto, si tratti di opere letterarie, guide turistiche o articoli di giornale. Questo è particolarmente evidente nelle note che glossa-

- 5 Di una «gestione spericolata e poco chiarificatrice dell’intertestualità» parla Mauro Bignamini in *Per fatto (quasi) personale. Considerazioni su un commento al «Pasticciaccio»*, Clueb, Bologna 2016, p. 66. È doveroso segnalare che nello stesso volume Bignamini discute 44 casi di “prestiti” dalla sua tesi di dottorato che i compilatori del commento avrebbero ommesso di dichiarare.
- 6 C.E. Gadda, *Meditazione milanese*, in Id., *Opere V. Scritti vari e postumi*, a cura di A. Silvestri, C. Vela, D. Isella, P. Italia, G. Pinotti, Garzanti, Milano 1993, p. 815.
- 7 Cfr. R. Dombroski, *The Foundations of Italian Modernism: Pirandello, Svevo, Gadda*, in *The Cambridge Companion to the Italian Novel*, ed. by P. Bondanella and A. Ciccarelli, Cambridge University Press, Cambridge 2003, pp. 89-103; R. Donnarumma, *Gadda modernista*, ETS, Pisa 2006. Gli studi di Dombroski e quelli di Donnarumma, che pure hanno scritto pagine importanti sul *Pasticciaccio*, non sono mai ricordati nelle 1184 pagine del commento.

no le molteplici descrizioni del cadavere di Liliana: mentre si riportano i riferimenti ai casi di cronaca nera che potrebbero aver ispirato il delitto e si sonda con grande precisione la fitta intertestualità interna del capitolo, poco spazio viene dato all'analisi delle voci e dei punti di vista che si avvicendano sul corpo di Liliana. Chi parla? – la domanda chiave che questa descrizione protrae e moltiplicata pone al lettore e che, tra gli altri, Stefano Agosti affrontava di petto in un bel saggio sul *Pasticciaccio*,<sup>8</sup> viene fatalmente elusa. Si producono così alcune semplificazioni, come quella che riguarda il famigerato «polso villosa» cui la mano di Liliana si sarebbe disperatamente aggrappata durante l'azione omicida. La nota 530-567 (p. 177) legge questo e altri elementi del passo come esempio di depistaggio ai danni del lettore, cui si suggerisce che il colpevole sia un uomo, mentre in realtà si svelerà essere una donna (Assunta, secondo la curatrice). L'idea del depistaggio, però, presuppone un'intelligenza narrativa e discorsiva centralizzata – un solido narratore eterodiegetico e onnisciente – che il romanzo semplicemente non ha: quello in campo qui è il punto di vista di Ingravallo, sono la *sua* mente e le *sue* emozioni di persona sentimentalmente coinvolta a proiettare il *suo* sesso biologico sull'identikit dell'assassino. È il teatro della mente di Ingravallo a produrre questa «ricostruzione della dinamica dell'omicidio», (p. 171) non si tratta di un referto oggettivo da smentire a colpi di controprove. Senza rilevare questo elemento essenziale si perde parte della potenza disturbante di tutto il passo, per cui la citazione da *Delitto e castigo*, riportata nella stessa nota come fonte della descrizione,<sup>9</sup> finisce per aggiungere poco.

Le modalità di fruizione sono l'aspetto più problematico di questa operazione esegetica ed editoriale. Chi è il lettore di questo commento? Può essere messo nelle mani di una studentessa o di uno studente? Si sapranno orientare in questo accumulo rizomatico di riferimenti testuali? Impareranno che, per inventare la scena del ritrovamento del cadavere di Liliana, Gadda ha tenuto sullo scrittoio *Senilità* di Svevo? Avranno la pazienza di numerare le righe della loro copia del *Pasticciaccio* in modo che esse combacino con la numerazione delle note? In realtà, l'unico destinatario che il commento sembra inscrivere al suo interno è lo studioso, anzi, restringendo ancora il campo, è il gaddista che sa già cosa è il *Pasticciaccio* e avrà modo, sulla base delle proprie convinzioni critiche e di metodo, di concor-

---

Maria Antonietta Terzoli,  
 Commento a  
 «Quer pasticciaccio brutto de via Merulana»  
 di Carlo Emilio Gadda

8 Cfr. S. Agosti, *Quando il linguaggio non va in vacanza: una lettura del «Pasticciaccio»*, in *Le lingue di Gadda*, a cura di M.A. Terzoli, Salerno, Roma 1995, pp. 247-263. Il saggio di Agosti è ricordato come «lettura psicanalitica» (nota 172-219, p. 156). Pur avendo un forte – e discutibile – impianto lacaniano, il saggio pone una questione essenziale che riguarda l'origine della voce narrante del romanzo. Si può contestare la risposta teorica e critica che Agosti dà, ma non se ne può ignorare la domanda.

9 Si cita il saggio di F. Amigoni, *La più semplice macchina. Lettura freudiana del «Pasticciaccio»*, il Mulino, Bologna 1995, pp. 101-104.

dare o di dissentire di fronte alle glosse. Il *common reader* ne ricaverà invece l'idea di uno scrittore difficile, enciclopedico ed erudito, straordinario prosatore che è riconoscibile come moderno solo perché scriveva del fascismo e che copiava da qualunque cosa vedesse o leggesse (molti in realtà convergerebbero senza problemi su questa descrizione). Questo Gadda per *unhappy few*, viene da dire, per pochi eletti che si compiacciano della sua erudizione, non coincide con lo scrittore che, nonostante tutto, continua ad avere una *readership* reale e larga, che lo legge, lo studia nelle biblioteche, lo insegna o lo impara all'università in Italia e all'estero, lo ascolta alla radio, lo va a vedere a teatro con le fattezze di Fabrizio Gifuni, ne recupera su YouTube le interviste o il meraviglioso *Pasticciaccio* allestito da Luca Ronconi nel 1996.<sup>10</sup> Proprio Ronconi fece i conti con la non-fungibilità del testo del romanzo di Gadda nella maniera più radicale: lo lasciò parlare, operando dei tagli necessari a comprimerne la durata sulla scena ma senza modificare una sola parola; ne restituì così, in maniera straordinaria e irripetibile, tutto il potenziale drammatico e performativo. Cosa resta del *Pasticciaccio* senza il suo testo?

10 Lo si trova nella riduzione televisiva a cura di Giuseppe Bertolucci all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=9GfFnw7pZ9g> (ultimo accesso 3/11/2016).