HAL
open science

Narration philosophique et "aphilosophie". Les problèmes de la philosophie, de l'expression et du sens chez Gadda et Merleau-Ponty

Lo Marco Lucia

To cite this version:

Lo Marco Lucia. Narration philosophique et "aphilosophie". Les problèmes de la philosophie, de l'expression et du sens chez Gadda et Merleau-Ponty. Philosophie. Université Jean Moulin - Lyon III; Università degli studi di Bologna, 2013. Français. NNT : . tel-00995928

HAL Id: tel-00995928

https://theses.hal.science/tel-00995928

Submitted on 25 May 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE EN COTUTELLE AVEC

***ALMA MATER STUDIORUM*, UNIVERSITÀ DI BOLOGNA (Italie)**

Thèse de doctorat en Philosophie

présentée par **LO MARCO** Lucia

«NARRAZIONE FILOSOFICA» E «AFILOSOFIA». I PROBLEMI DELLA FILOSOFIA, DELL'ESPRESSIONE E DEL SENSO IN GADDA E MERLEAU-PONTY

«NARRATION PHILOSOPHIQUE» ET «APHILOSOPHIE». LES PROBLÈMES DE LA PHILOSOPHIE, DE L'EXPRESSION, ET DU SENS CHEZ GADDA ET MERLEAU-PONTY

Soutenue le 19 Décembre 2013 à 14h00 auprès de l'Università di Bologna (Italie)

Sous la direction de

Mauro **CARBONE**, Professeur à l'Université Lyon 3
Giovanni **MATTEUCCI**, Professeur à l'Università di Bologna (Italie)

MEMBRES DU JURY

Jean-Paul **MANGANARO**, Professeur émérite à l'Université Lille 3
Giorgio **PATRIZI**, Professeur à l'Università del Molise (Italie)
Mauro **CARBONE**, Professeur à l'Université Lyon 3
Giovanni **MATTEUCCI**, Professeur à l'Università di Bologna (Italie)

Ringraziamenti

Il mio primo grazie va agli amici e colleghi che, con le loro domande e le loro osservazioni, hanno contribuito allo sviluppo di questa ricerca e hanno reso questi anni un'esperienza ricca e felice; ringrazio dunque Paolo Baggi, Jacopo Bodini, Francesco Caddeo, Giulia Leone, Rossana Lista, Fabrizio Migliorati, Marta Nijhuis, Igor Pelgreffi, Roberto Formisano, Kouros Esmaeil Sangaari, Maurizio Scandella, Gabriele Scardovi, Rebecca Qu, Giorgio Travaglini e Silvia Zanichelli. Un grazie particolare ad Alessandro Chiessi e Anna Caterina Dalmasso che mi sono stati particolarmente vicini e cari in questi tre anni di lavoro.

Per avere discusso e incorraggiato questo studio, ringrazio i Professori Paolo Vincieri e Giovanni Matteucci, i cui insegnamenti sono stati preziosi. Ringrazio anche i Professori Jean-Paul Manganaro e Giorgio Patrizi per i loro testi, che mi hanno guidato durante le ricerche, e per aver accettato di far parte della commissione esaminatrice: lo considero un grande privilegio.

Addentrarmi negli studi merleau-pontiani sotto la guida del Professor Mauro Carbone è stato per me un onore: lo ringrazio per il supporto e per la fiducia accordatami, e per avermi fornito, sempre con grande generosità e instancabile cura, un'infinità di consigli filosofici, indicazioni di metodo e ragguagli bibliografici.

Un ringraziamento particolare va anche ai Professori Manlio Iofrida e Barnaba Maj, per l'amabilità e la passione con la quale hanno messo il loro tempo a mia disposizione. Il loro esempio e la loro considerazione sono stati decisivi per la nascita di questo lavoro.

Ringrazio inoltre Claire Crassous, Ignazio Giuntoli, Julien Marceau e Aurélie Rousseau, per la loro ospitalità e per aver parlato con me un linguaggio nuovo; la Compagnia di danza DET.B, il cui calore e la cui vivacità mi hanno accolto e accompagnato durante il soggiorno lionese; la professoressa Izabela Jelovac, per l'amicizia e per i pratici suggerimenti; Clementina Antonaci, Axel Bangert, Giada Mangiameli, Valentina Mattei e Margherita Poli, senza i quali queste ricerche sarebbero state infinitamente più ardue. Un grazie di cuore anche a Teddy Mollet, per le brillanti osservazioni e per l'affetto che sono stati per me fondamentali.

Ringrazio ancora profondamente i miei genitori, mia nonna, i miei fratelli e mia zia, che in questi anni non hanno smesso di incoraggiarmi e di starmi vicino. E ringrazio Sara che, con la sua incalzante curiosità, ha raddoppiato il mio sguardo.

A mio figlio, che continua a insegnarmi ogni giorno, e a Domenico Morabito, che mi ha assistito in questo studio con la sua intelligente complicità, va infine il mio grazie speciale.

TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI

OPERE DI CARLO EMILIO GADDA

Per i cinque volumi delle *Opere*, pubblicati dal 1988 al 1993 nell'edizione diretta da Dante Isella, sono state adottate le seguenti abbreviazioni:

RR I *Opere di Carlo Emilio Gadda*, *Romanzi e racconti 1*, a cura di Raffaella Rodondi, Guido Lucchini, Emilio Manzotti, I vol. Milano, Garzanti, 1988.

RR II *Opere di Carlo Emilio Gadda*, *Romanzi e racconti II*, a cura di Giorgio Pinotti, Dante Isella, Raffaella Rodondi, II vol., Milano, Garzanti, 1989.

SGF I *Saggi Giornali Favole I,* a cura di Liliana Orlando, Clelia Martignoni, Dante Isella, III vol., Milano, Garzanti, 1991.

SGF II *Saggi Giornali Favole II,* a cura di Claudio Vela, Gianmarco Gaspari, Giorgio Pinotti, Franco Gavazzeni, Dante Isella, Maria Antonietta Terzoli, IV vol., Milano, Garzanti, 1992.

SVP *Opere di Carlo Emilio Gadda*, *Scritti Vari e Postumi*, a cura di Andrea Silvestri, Dante Isella, Paola Italia, Giorgio Pinotti, Claudio Vela, Guido Lucchini, Emilio Manzotti, V vol., Milano, Garzanti, 1993.

Sono stati abbreviati, inoltre, alcuni volumi singoli dell'autore così come segue:

MDF *La Madonna dei filosofi* (1931), in RR I.

VM *I viaggi la morte* (1958), in SGF II.

P *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (edizione del 1957), in RR II.

C *La cognizione del dolore* (edizione del 1970), in RR I

MM *Meditazione milanese* (1974), in SVP.

Abbiamo infine adottato la sigla EJGS per la rivista elettronica «The Edinburgh Journal of Gadda Studies» dell'Università di Edimburgo, diretta da Federica G. Pedriali, consultabile al sito: http://www.gadda.ed.ac.uk.

OPERE DI MAURICE MERLEAU-PONTY

Le singole opere di Merleau-Ponty sono citate nell'edizione francese con riferimento alla traduzione italiana. Dove possibile, abbiamo preferito citare dalla raccolta delle *Opere* pubblicata nel 2010 da Galllimard, nell'edizione stabilita da Claude Lefort.

SC *La structure du comportement* (1942), in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2010 ; tr.it. di Guido Neri, *La struttura del comportamento*, Milano, Bompiani, 1963.

PP *Phénoménologie de la perception* (1945), in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2010, tr. it. di Andrea Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano, 2003.

SNS *Sens et non sens* (1948), Paris, Gallimard 1996; tr.it. di Paolo Caruso, *Senso e non senso,* Milano, Il Saggiatore, 1967.

PM *La prose du monde* (1969), in *Œuvres*, tr.it. di Mauro Sanlorenzo, *La prosa del mondo*, Editori Riuniti, Roma 1984.

S *Signes,* Paris, Gallimard, 1960; tr.it. di Giuseppina Alfieri, *Segni,* Milano, Il Saggiatore, 1967.

OE *L'œil et l'esprit* (1961) in in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2010 ; tr.it. di Anna Sordini, *L'occhio e lo spirito*, Milano, SE, 1989.

VI *Le visible et l'invisible,* Paris, Gallimard, 1964; tr.it. di Andrea Bonomi riveduta e introdotta da Mauro Carbone, *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 1993.

INTRODUZIONE

> «La narrazione è certamente uno de' miei obiettivi. Esso non è l'unico, non è stato l'unico... I primi impulsi verso la scrittura, in me, ebbero un movente lirico e descrittivo, e insieme narrativo: poi venne anche il saggio, la sognata *memoria filosofica* da leggere all'Istituto di Scienze Lettere e Arti, da inviare ai concorsi accademici, dove si è premiati d'una medaglia di bronzo. Ho, in casa, dei pacchi, anzi nu cuòfeno 'e "meditazioni filosofiche", non totalmente spregevoli, d'altronde. Sono scritte in ottima prosa. La descrizione, il desiderio di conoscere e approfondire, si estese per gradi... La mia scrittura si è dunque volta a narrare»[1].

Con queste parole Gadda apre un'intervista del 1950 per rispondere alla questione se vi sia o meno nella propria opera una distinzione tra l'interesse per la filosofia e quello per la narrazione. Il carattere composito della produzione gaddiana, infatti, rende problematica una tale separazione: la sua pagina si fa punto d'incontro di tendenze diverse e competenze vaste che vanno dalla filosofia alla letteratura, dalla scienza alla psicanalisi. Per questo la figura di Gadda è forse una delle più intriganti e insieme esplosive del Novecento italiano: ingegnere per formazione, filosofo per temperamento e scrittore per vocazione, egli non si lascia contenere in un unico ruolo e in un'unica «funzione». Come la sua scrittura, Gadda si colloca oltre, o meglio, «tra» ogni denominazione che si voglia far definitoria e stigmatizzante: ingegnere-scrittore, saggista-poeta, scrittore-filosofo…

Le celebrazioni per il centenario della nascita, nel 1993, lo hanno consacrato come uno dei massimi prosatori italiani; la pubblicazione del quinto ed ultimo volume dell'edizione dell'*Opera* completa (Garzanti, 1988-1993) ne ha sancito ufficialmente l'ingresso tra i «classici» della letteratura italiana e ha dato avvio a nuove riflessioni sulla sua opera sotto un profilo non esclusivamente letterario: negli ultimi anni è stata raccolta una messe di studi considerevoli sulle implicazioni della sua produzione

1 Carlo Emilio Gadda, *Intervista al microfono (1950)*, in SGF I, p.502.

narrativa in altri campi del sapere, come la psicanalisi, la pittura e il cinema. È stato inoltre riconsiderato il contributo della *Meditazione milanese* scritta tra il1928 e il 1929 (le «meditazioni filosofiche» a cui allude lo stesso Gadda nel passo sopra citato); questo testo, spesso usato per spiegare la sua poetica e piegato alla comprensione della sua opera narrativa, vede solo in tempi recenti un riconoscimento filosofico in senso proprio, come testo che contiene una riflessione autonoma ed originale. Oggi si è così risvegliato un interesse filosofico per la produzione dell'autore e, accanto alla «funzione Gadda» per la letteratura (secondo la formula coniata da Gianfranco Contini[1]), viene a delinearsi una «funzione Gadda per la filosofia»[2].

In questa direzione si muove anche la presente Tesi. Il nostro lavoro pone il problema di una presentazione filosofica della *Meditazione milanese,* del suo rapporto con l'opera letteraria di Gadda e, contemporaneamente, instaura un confronto tra il complesso della produzione gaddiana (saggistica e narrativa) e l'ipotesi, messa in rilevo da Merleau-Ponty, di trovare al di fuori del vocabolario filosofico le possibilità di esprimere e raccontare la realtà che ci circonda. Nel costante riferimento alle posizioni teoretiche espresse nella *Meditazione milanese*, non solo viene inscritta la figura di Gadda entro un panorama filosofico, ma risulta problematizzato lo statuto stesso della filosofia. In tal senso, allora, la produzione dello scrittore italiano può essere considerata entro la questione più ampia che riguarda le possibilità e i limiti della riflessione filosofica, questione che attraversa e investe il pensiero di Merleau-Ponty.

Per tutta la vita il filosofo francese si è interrogato sulle convergenze tra la speculazione e l'operare artistico, tenendo sempre vivo nella propria riflessione un

---

1 Gianfranco Contini, *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Gadda 1934-88*, Torino, Einaudi,1989.

2 Il 2002 vede una riedizione della *Meditazione milanese* (Milano, Garzanti, con una nota al testo di Paola Italia) e nel 2003 Riccardo Stracuzzi pubblica le pagine di Gadda fino allora inedite per la preparazione preparatorie alla tesi di laurea in filosofia, mai ultimata e mai discussa, ma che, com'è noto, avrebbe dovuto vertere sui *Nouveaux Essais* di Leibniz (Carlo Emilio Gadda *La teoria della conoscenza nei «Nuovi saggi» di G. W. Leibniz,* a cura di Riccardo Stracuzzi, in *I quaderni dell'Ingegnere: testi e studi gaddiani*, 4, Torino, Einaudi 2006, pp. 5-38. Cfr. anche Riccardo Stracuzzi*, Nota a C. E. Gadda, La teoria della conoscenza nei «Nuovi saggi» di G. W. Leibniz*, in «Quaderni dell'ingegnere. Testi e studi gaddiani», 4, 2006, pp. 39-44; Id., *Nota a C. E. Gadda, Abbozzi di temi per tesi di laurea*, ivi, pp. 64-68). Cfr. inoltre Giulio De Jorio Frisari, *Gadda filosofo milanese*, Bari, Palomar, 1996; Robert S. Dombroski, *Gadda e il barocco*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002; Cristophe Mileschi, «*Meditazione milanese*» . *Gadda filosofo: un precursore retrogrado,* EJGS, n.5, 2007, URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue5/articles/mileschiprecursore05.php. Per uno studio sulla figura di Gadda filosofo, si veda anche Jacqueline Risset, *Gadda ou la philosophie à l'envers*, in «Critique», 282, 1970 poi pubblicato in italiano come *Carlo Emilio Gadda* o la *filosofia alla rovescia,* in Id., *L'invenzione e il modello,* Roma, Bulzoni, pp.156-164*;* Alberto Calzolari, *Gadda filosofo*, in «Poliorama», n. 4, 1985, pp. 102-47; infine lo studio dedicato alla *Meditazione milanese* di Manlio Iofrida in «Appendice» a id., *Forma e materia,* Pisa, ETS, 1988.

dialogo con quelle discipline che, seppur diverse dalla filosofia, contribuiscono alla diffusione e alla circolazione di idee filosofiche e scientifiche. In una prima fase del suo pensiero Merleau-Ponty mostra l'esigenza di allargare l'orizzonte della speculazione al confronto con la letteratura, la pittura e il cinema, constatando che il problema che occupa la filosofia e le arti è il medesimo, ovvero quello di esprimere il nostro rapporto con il mondo. Alla fine degli anni Cinquanta, però, egli avverte una crisi più radicale interna alla stesa speculazione, e la riflessione sull'arte, la lettaratura in particolar modo, diventa *decisiva*. Secondo Merleau-Ponty, infatti, i concetti e il linguaggio della filosofia non sarebbero capaci di esprimere, né tanto meno di «*pensare*», una «mutazione» che è intervenuta nei «rapporti tra l'uomo e l'Essere»[1]. Nemmeno il metodo descrittivo della fenomenologia, al quale negli anni Quaranta aveva aderito, è in grado di cogliere quell'avvolgimento tra sé e il mondo che, invece, l'operare artistico riesce a presentare. La relazione tra la filosofia e le arti, dunque, non è più posto da Merleau-Ponty nei termini di una convergenza di problematiche, ma, in modo più radicale, il filosofo francese riconosce il valore di un «pensiero spontaneo» che le arti promuovono e che invece manca alla speculazione, - da cui l'esigenza di far uscire la filosofia da un orizzonte dicotomico e concettuale e muoverla in direzione di una «a-filosofia».

Nel periodo in cui Merleau-Ponty avverte l'esigenza di questo rinnovamento (siamo alla fine degli anni Cinquanta), Gadda ha «rinunciato» da tempo alla revisione della *Meditazione milanese* e alla Tesi in filosofia (concordata con Piero Martinetti sui *Nouveaux Essais* di Leibniz) per dedicarsi interamente alla letteratura. Tuttavia, i temi e i problemi affrontati dall'opera letteraria non sono diversi da quelli trattati nella *Meditazione*; al contrario, essi portano avanti e approfondiscono le medesime problematiche: le posizioni filosofiche elaborate nel trattato del 1928-29 diventano le tamatiche portanti dei suoi romanzi, spesso compaiono citate dalla voce dei personaggi e incidono direttamente sullo stile della prosa e sugli intrecci della narrazione gaddiana. L'ipotesi di una completa rinuncia da parte di Gadda alle proprie meditazioni sembra così messa in discussione. Confrontando il linguaggio e il piglio «letterario» del suo trattato con lo stile e la profondità dei temi presenti suoi romanzi ci domandiamo se in

1 Cfr. Mauro Carbone, *Introduzione* a *Merleau-Ponty e l'estetica oggi*, *Merleau-ponty et l'estétique aujourd'hui,* a cura dello stesso e di Anna Caterina Dalmasso, Elio Franzini, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2013.

Gadda esista davvero un limite tra prosa filosofica (quella della *Meditazione milanese)* e prosa narrativa, e se nel suo caso la letteratura non sia «un altro» modo di «filosofare». In questo senso un confronto con Merleau-Ponty ci sembra fecondo.

Il nostro studio ha inizio con un esame della *Meditazione milanese.* Dopo una prima presentazione del problema teorico-speculativo che concerne quest'opera, mettiamo in evidenza la teoria della deformazione conoscitiva, qui esposta da Gadda, e la teoria percettiva elaborata da Merleau-Ponty. Entrambi gli autori sembrano impostare le loro riflessioni sul bisogno di riportare ogni conoscenza (e ogni pregiudizio) all'esperienza concreta del nostro vissuto. Ancorando le nostre idee a ciò che ci circonda, scopriamo allora che il mondo conosciuto non è quello visto dalla scienza, un oggetto misurabile posto *di fronte a noi,* ma una realtà *opaca* e mobile, un complesso di relazioni intenzionate e deformate dallo stesso processo conoscitivo. In altre parole il mondo non è un «essere a distanza», ma un dato *conosciuto* che, in quanto tale, non può mai darsi senza un essere *conoscente*.

Il riconoscimento di questo legame tra conoscente e conosciuto è presente in entrambi gli autori, e in entrambi gli autori, a nostro avviso, si struttura a due livelli differenti. Ad un primo livello, l'unità del conoscente e del conosciuto è interpretata come relazione tra due polarità che, sebbene condizionantesi l'un l'altra, presistono al loro rapporto e sono dunque, da un punto di vista logico e gnoseologico, distinte. Ad un secondo livello, invece, l'unità del conoscente e conosciuto si fa «originaria», il loro differenziarsi avviene in un secondo tempo, come variazione di un a trama comune; è ciò che a nostro avviso avviene nel plurilinguismo della prosa gaddiana e nella riflessione merleau-pontiana degli anni Cinquanta-Sessanta.

Seguendo questa distinzione tra i due diversi modi in cui viene presentata la relazione conoscitiva, anche la nostra ricerca si presenta divisa in due sezioni, rispettivamente intitolate «Una fenomenologia» e «Il barocco». Per quanto riguarda l'opera di Merleau-Ponty, tali sezioni corrispondono effetivamente ad una evoluzione del suo pensiero. In Gadda, invece, le due parti non corrispondono ad una divisione temporale: nella *Meditazione* del 1928-29 scorgiamo le riflessioni che sono sottese ad entrambi questi livelli e, sebbene il tema del barocco sia presente in maniera molto più dirompente nello stile narrativo che non nel testo filosofico, opera letteraria e *Meditazione milanese* nel nostro lavoro sono in costante rinvio.

Nella prima parte, o sezione, mettiamo in rilievo alcune convergenze tra la nozione di «intenzionalità», tematizzata da Merleau-Ponty nella *Phénoménologie,* e quella di «deformazione», elaborata da Gadda nella *Meditazione*. Per entrambi gli autori il senso del dato percepito e conosciuto non è preordinato e autosufficiente, ma è un complesso di relazioni deformate dal soggetto conoscitivo, il quale, a sua volta, non è un *cogito* extramondano, ma coscienza che partecipa della materialità del mondo. A partire da questa posizione, Merleau-Ponty e Gadda criticano l'impianto dicotomico della filosofia cartesiana e kantiana che separa il soggetto dall'oggetto, la coscienza dalla realtà, il pensiero dal mondo.

Sia nella *Phénoménologie* che nella *Meditazione,* tuttavia, la centralità del soggetto conoscente non è realmente superata, e la coscienza, per quanto considerata solo nel riferimento ad una realtà *sovraindividuale*, resta la precondizione necessaria per fondare il procedimento conoscitivo. Per chiarire questa *impasse* abbiamo allora approfondito il legame della coscienza al mondo che, in entrambi gli autori, si struttura nel fondamento ad un corpo sensibile. La nozione di corpo e l'elaborazione di una teoria sensoriale è dunque il secondo momento della prima parte di questo studio. La tematica del corpo, centrale nella fenomenologia merleau-pontiana, viene rintracciata nell'opera di Gadda non solo nella *Meditazione,* ma anche attraverso la lettura incrociata tra quest'opera e due romanzi: *Quer pasticcaccio brutto de via Merulana* e *La cognizione del dolore.*

Nella *Phénomeneologie* di Merleau-Ponty come negli scritti di Gadda è presente una riflessione sull'organicità del sistema sensoriale e, contestualmete, una riflessione sul rapporto tra sensi e realtà; su queste due riflessioni entrambi gli autori fondano l'idea di un legame tra corpo e mondo, e, insieme ad essa, l'idea dell'unità psico-fisica del corpo. La concezione sensoriale elaborata rispettivamente da Merleau-Ponty e Gadda, se spiega l'inerenza di ogni «soggetto» all'ambiente concreto che lo circonda e presenta la corporeità come una «unità espressiva», contemporaneamente fa della soggettività una *relazione ad altro,* decentrandola, e mostra un «io» disperso nella raltà che lo circonda, senza un'identità sostanziale: è questo il problema sollevato nella *Cognizione* dalla famosa invettiva di Gonzalo contro i pronomi personali.

Se infatti il corpo «soggettivo» (Merleau-Ponty direbbe «proprio») è un'unità espressiva, e lo è perché la psiche non è separata dalla materialità del mondo, ma in essa si investe ed è da essa condizionata, se dunque, attraverso il corpo, il conoscente si

scopre come «spossessato» della propria soggettività, come comprendere quell'espressività che lo caratterizza? Sotto quale categoria, dal momento che soggetto e oggetto non sono più due polarità *sostanzialmente* divise? *Chi* è, dunque, che descrive il mondo, e dove si situa il senso di ciò che dice?

Da questi interrogativi prende le mosse la seconda unità della nostra ricerca, quella dedicata al barocco. In un primo momento consideriamo le implicazioni che il concetto di sistema o di struttura ha nelle riflessioni dei due autori. Tanto per Merleau-Ponty quanto per Gadda è possibile un confronto con il *Cours de linguistique générale* di Ferdinand De Saussure. Mentre Merleau-Ponty si confronta direttamente con De Saussure, per l'opera di Gadda è Gian Carlo Roscioni a instituire un paragone con il *Cours de linguistique générale*. I motivi di analogia e di disaccordo tra i nostri autori e De Saussure sono i medesimi: analogamente a De Sassure, Gadda e Merleau-Ponty ragionano in termini di struttura o sistema, ritengono cioè che il senso di un dato non sia un aggregato di elementi discreti, bensì il frutto di una complessità di relazioni - da cui esso dato emerge come «scarto» o valore differenziale. Tuttavia, mentre De Saussure considera una struttura entro i suoi limiti sincronici, Merleau-Ponty e Gadda mettono l'accento sull'impossibilità di pensare ad un sistema chiuso in un unico momento temporale, in un presente slegato dal passato: nella *Meditazione Milanese,* attraverso la famosa metafora della scacchiera, Gadda mette in evidenza l'importanza del divenire temporale per la costituzione di un sistema - nel gioco degli scacchi conta sì la mossa di ogni pezzo in rapporto alla collocazione degli altri elementi (rilievo sincronico), ma ancor più importante è il legame tra la «mossa attuale» e le future «situazioni logiche» (rilievo diacronico); dal canto suo Merleau-Ponty critica nel linguista francese la separazione tra sincronia e diacronia, mostrando l'impossibilità di considerare un sistema entro dei limiti temporali.

Con la nozione di configurazione temporale, quindi, viene meno la concezione di una funzione dichiarativa e rappresentativa della lingua: se il dato è un sistema di relazioni aperte e provvisorie, le quali impediscono di consideralo fisso e compiuto, il linguaggio non può fondarsi sull'idea di un sistema di corrispondenze. In altre parole, viene a cadere il pregiudizio di un parallelismo tra l'ordine delle cose viste, che non sono entità definite e positive, e l'ordine delle cose dette, che non possono dunque definire l'indefinito: se esiste una correlazione tra in nostro linguaggio e la nostra esperienza del

mondo questa non è vettoriale, ma è strutturale poiché, anche per quanto concerne la lingua, il senso non è *nei* segni, ma *tra* di essi.

Nello studio del *Cours de linguistique générale*, e nel riferimento esplicito allo strutturalismo saussuriano, Merleau-Ponty dà avvio ad un progressivo allontanamento dalla nozione di soggetto, sia pure inteso nel senso di corpo, che persiste nella *Phénoménologie*. È nello scritto *La prose du monde* del 1950-51 che il filosofo francese elabora un confronto con la linguistica di Saussure e, attraverso questo esame, mette in evidenza il sistema della lingua come dimensione *interosoggettiva*, in cui Io e Altro si confondono. Nel riferimento al *Cours*, Merleau-Ponty mostra che il linguaggio non è una creazione personale né uno strumento convenzionale, ma una «deformazione» che, mentre attraversa e crea nuove relazioni nella struttura condivisa dei segni, ristruttura anche il pensiero di colui che parla. Il senso di ogni espressione non non risiede dunque né nei soggetti parlanti, né nel segno linguistico, ma nella tensione silenziosa che, da una parte, deforma la mia esperienza personale in un sistema di significazioni linguistiche condivise e, dall'altra parte, trasforma le connessioni abituali tra segno e significato di quel sistema per far entrare tra di essi una significazione nuova. Mentre ci esprimiamo, dunque, la nostra esperienza personale si inserisce in una configurazione più ampia che la condiziona e la de-territorializza. La dimensione linguistica si rivela così una realtà che continuamente ci appartiene e ci supera, una dimensione paradossale che trasformiamo solo se ne siamo a nostra volta trasformati, un «essere di mezzo» che è contemporaneamente deformante-deformato. Merleau-Ponty rivela cos' già nel 1951, con la *Prose*, la *passività* come necessario momento di creazione linguistica.

Questa problematica sarà centrale nelle sue ultime riflessioni. Il filosofo francese riconoscerà questa struttura di reciprocità tra il Sé e l'Altro riconosciuta nel sistema linguistico come fondativa dell'Essere stesso, ed elaborerà a questo proposito i concetti di «chair» (il tessuto di questa dimensione intersoggettiva) e di «chiasme» (figura che mostra la dinamica di differenziazione e co-implicazione tra gli esseri). Gadda, invece, non formula una precisa teoria espressiva, ma mette in prosa problemi analoghi a quelli individuati da Merleau-Ponty. Sebbene nell'opera dell'Ingegnere manchi una riflessione sull'Essere, la figura merleau-pontiana del *chiasme* e la concezione della *chair* come tessuto comune tra gli esseri possono essere confrontati con la dinamica descrittiva attraverso cui si costituiscono i personaggi, le cose e gli eventi dei romanzi romanzi

gaddiani: i diversi linguaggi, i differenti registri stilistici e i dialetti, infatti, creano un'unica trama linguistica complessa, stratificata e magmatica in cui i personaggi (narratore compreso) sono dati come massa confusa, e la cui differenziazione avviene negli accenti e negli scarti tra i diversi registri espressivi. Il linguaggio diviene la materia plastica che, attraverso lo scarto, crea il racconto; spesso il segno linguistico si dissolve in significato sonoro, fino a divenire pura ecolalia, suono significante, a mostrare insieme tutta la sua pregnanza e, infine, la sua indicibilità. La prosa di Gadda delinea così uno scarto tra il dire e l'essere, un residuo incolmabile tra l'enunciabile e il visibile, traducendosi in una *deformazione linguistica*.

Il nostro fine non è quello di condurre la riflessione di Gadda verso un'ontologia prettamente merleau-pontiana, sulla quale lo stesso Merleau-Ponty alla sua morte non aveva ancora cessato di riflettere, ma piuttosto quello di vedere se Gadda possa rappresentare quell'invito al «fare filosofia» che Merleau-Ponty nel 1959 riteneva necessario[1], e se a sua volta Merleau-Ponty possa profilarsi come un proficuo e stimolante riferimento per una rilettura di Gadda in senso filosofico, di una filosofia caratterizzata come «coscienza più piena della non-filosofia»[2].

*
* *

Ci sembrano necessarie ancora alcune precisazioni. Nel corso di questa ricerca non abbiamo voluto definire Gadda «filosofo» proprio per la natura problematica del rapporto e della distinzione tra una certa «profondità» filosofica e lo stile eminentemente letterario della sua produzione, nonché per il carattere afilosofico (in senso merleau-pontiano) che rinveniamo nella sua opera**.** In alcuni casi, tuttavia, abbiamo parlato di filosofia o di pensiero filosofico in Gadda, riferendoci con queste espressioni non al suo pensiero in generale o alla sua riflessione in ambito stilistico e narrativo, ma precisamente alle idee elaborate nella *Meditazione milanese*.

---

1 Cfr. *Notes de cours. 1959-1961*, Paris, Éditions Gallimard, 1996.

2 Maurice Merleau-Ponty, *Notes des cours au Collège de France 1958-1959 et 1960-1961*, a cura di Claude Lefort, texte établi par S. Ménasé, Paris, Gallimard 1996, p.72; tr. it. di Francesco Paracchini e Andrea Pinotti, ed. it. a cura di Mauro Carbone, *È possibile oggi la filosofia? Lezioni al Collège de France 1958-1959 e 1960-1961*, Milano, Raffaello Cortina, 2003, p.43.

Un'ultima precisazione riguarda le opere adottate. In merito agli scritti di Merleau-Ponty, quelli più significativi per la nostra ricerca, e su cui ci siamo concentrati maggiormente, sono: *La structure du comportement* (pubblicato nel 1943), *La phénoménologie de la perception* (pubblicato nel 1945); *La prose du monde* (scritto tra il 1950 e il 1951, e pubblicato postumo a cura di Claude Lefort nel 1969); *L'oeil et l'esprit* (pubblicato nel 1961), *Il visible et l'invisible* (iniziato nel 1959, è il testo a cui Merleau-Ponty stava lavorando al momento della sua morte, ed è edito nel 1964 sempre a cura di Claude Lefort); infine i corsi al *Collège de France*: «La philosophie aujourd'hui» del 1958-59, «L'onthologie cartésienne et l'ontologie auhjourd'hui» del 1959-60 e «Philosophie et non-philosophie depuis Hegel» del 1960-61.

Per quanto riguarda i testi di Gadda, oltre alla largamente citata *Meditazione milanese,* abbiamo lavorato in modo particolare su due romanzi: *La cognizione del dolore* (nell'edizione del 1963) e *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (nell'edizione del 1957). Naturalmente non mancano riferimenti ad altri testi, tuttavia il maggior numero di esempi è tratto da questi due romanzi. Nella ricerca di una possibile contiguità tra opera filosofica e opera narrativa, ci è sembrato significativo adottare due dei romanzi che hanno contribuito maggiormente alla fama di Gadda in Italia e all'estero. Inoltre, numerosi saggi contenuti nella raccolta *I viaggi e la morte* (1958), sono stati utili per approfondire alcune posizioni di Gadda in merito all'arte, alla letteratura e al proprio lavoro di scrittore.

PRIMA PARTE: UNA FENOMENOLOGIA

CAPITOLO I

L'OPERA DI CARLO EMILIO GADDA: UN PROBLEMA FILOSOFICO

Per un primo accostamento tra Gadda e Merleau-Ponty occorrono alcune osservazioni introduttive alla *Meditazione milanese*. Innanzitutto per gli anni in cui è stata redatta. Scritta tra il 1928 e il 1929, ovvero precedentemente alle pubblicazioni di Merleau-Ponty, ed edita solo dopo la morte di entrambi gli autori, la *Meditazione* non può essere entrata in contatto con le opere del filosofo francese - e viceversa; pertanto se esiste una convergenza tra questo testo e il pensiero di Merleau-Ponty, ciò non è riconducibile ad una lettura diretta da parte di Gadda dell'opera merleau-pontiana, né tantomeno alla conoscenza da parte di Merleau-Ponty del manoscritto gaddiano.

La seconda ragione per cui crediamo necessario iniziare il nostro esame dalla *Meditazione milanese* riguarda la sua incompiutezza: il fatto che Gadda, dopo la revisione dei primi 4 capitoli, abbia lasciato da parte il testo è forse indice di una evoluzione del proprio interesse per la speculazione che, iniziata qualche anno prima con l'iscrizione alla facoltà di filosofia (allora Accademia Scientifico-letteraria di Milano), sembra subire un arresto dopo il 1929. Oltre alla sospensione della *Meditazione*, rientra in questo quadro anche l'abbandono della tesi di laurea – già concordata con Piero Martinetti sui *Nuovi Saggi* di Leibniz[1]. Tale «rinuncia» è ancor più emblematica se si considera che Gadda, dopo gli stuti d'Ingegneria, scelti per esigenze economiche e aspettative materne più che per vero interesse personale, arriva alla

1 Cfr. anche nota 2, p.8.

filosofia volontariamente per seguire un desiderio che per anni era rimasto inappagato[1]. L'iscrizione alla facoltà di filosofia sembra essere dunque il naturale sbocco delle proprie inclinazioni e l'abbandono dell'Accademia, proprio ad un passo dalla laurea, dà adito a credere in un brusco mutamento dell'iniziale passione filosofica, se non addirittura ad un errore di valutazione su quella sua prima «vocazione». In questa direzione interpretativa sembra collocarsi una parte della critica. Spesso, l'allontanamento di Gadda dal proprio trattato e dalla propria tesi è stato letto sulla scia di una sua propensione ad una prosa molto più narrativa che non teoretica, ad uno stile che poco si confaceva al rigore della speculazione; in breve, ad un genio e ad una inclinazione più letteraria che filosofica.

A partire da queste prime interpretazioni (in cui tuttavia non mancano eccezioni, come mostreremo nel corso di questo lavoro) possiamo comprendere perché la lettura filosofica della *Meditazione milanese* sia stata piuttosto tardiva, perché spesso la figura del «Gadda filosofo» sia stata subordinata a quella del «Gadda scrittore» e perché, infine, anche laddove sia stato riconosciuto uno spessore filosofico all'opera gaddiana, questo sia stato considerato quasi esclusivamente in ambito letterario. Diversamente da questa tendenza che tende a sottovalutare l'autonomia e la portata teoretica della *Meditazione milanese*, la nostra ricerca ha come assunto fondamentale il suo indiscutibile carattere filosofico.

1. LA *MEDITAZIONE MILANESE,* TRA FILOSOFIA E LETTERATURA

La *Meditazione milanese*, per quanto opera composita e linguisticamente originale, è un trattato ricco di teoremi e di dimostrazioni che espone una gnoseologia rigorosa, un'etica e una metafisica; non manca pertanto di un rilevante valore teoretico. Questo assunto presenta tuttavia anche a nostro avviso delle difficoltà. Non possiamo infatti non considerare che il testo, uscito postumo nel 1974**,** quando la fama letteraria di Gadda era già consacrata, è stato spesso usato per spiegare la sua poetica e piegato alla

1 Cfr. Gian Carlo Roscioni, *Il duca di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda*, Milano, Mondadori 1997. Cfr. anche Rinaldo Rinaldi, *Gadda,* Bologna, il Mulino, 2010.

comprensione della sua opera narrativa. Sebbene non le siano mancati riconoscimenti filosofici, le è stato però negato un valore teoretico autonomo. Il primo giudizio mosso in questo senso è quello di Gian Carlo Roscioni che, dopo aver scoperto e curato l'edizione del manoscritto, ne circoscrive la portata filosofica.

La disarmonia prestabilita[1] che Roscioni pubblica nel 1969, mostra già una tendenza a valutare le concezioni euristiche dell'autore in «funzione letteraria». Sebbene sia il primo scritto che metta in relazione gli aspetti narrativi a quelli teoretici, e che rilevi l'intima connessione tra stile e filosofia nei romanzi gaddiani, il suo obiettivo non è quello di considerare l'autore sotto il profilo speculativo, ma quello di ricostruirne la poetica. Anche nella biografia a lui dedicata[2], pur ascrivendo l'*Opera* di Gadda ad un panorama più ampio di quello meramente narrativo, Roscioni ne considera l'aspetto letterario. Da un lato egli riconosce nella *Meditazione* «l'interesse di un'opera che fu concepita come una piccola *summa* di gnoseologia empirica, di etica *risentita*» e la considera come «l'unica opera nella storia del pensiero in cui un filosofo tocchi temi come l'illeggibilità del numero del suo passaporto o la propria radicale mancanza di senso musicale»[3]. In questo passo Roscioni si rivolge a Gadda in quanto «filosofo» e sembra attribuire alla *Meditazione* un «posto» nella storia del pensiero. Nelle pagine seguenti, tuttavia, riconosce che il proprio interesse per il manoscritto è relativo alla funzione storiografica che assolve, rivelandosi una «miniera di notizie, di curiosità: dalla presenza nella genealogia familiare dei venerati antenati Ripamonti, al sacrificio, recentissimo, dei sogni di gloria letteraria»[4]; Roscioni rinuncia allora a parlare degli aspetti filosofici del testo («nulla diremo degli aspetti propriamente filosofici della *Meditazione milanese*»[5]) per occuparsi delle informazioni biografiche e letterarie. Nel 1974, invece, ventitrè anni prima della biografia dedicata all'autore, aveva espresso un giudizio sul rigore filosofico della *Meditazione milanese.* Nell'introduzione con cui ne presentava la pubblicazione si legge: «Gadda non è mai uscito dai limiti del fervido dilettantismo, che ha senza dubbio condizionato l'esplicarsi della sua seria, sicura vocazione teoretica»[6]. Questo pregiudizio di dilettantismo, per quanto animato da un

1 Gian Carlo Roscioni, *La disarmonia prestabilita: studio su Gadda*, Torino, Einaudi 1969 (1995[3]).
2 Gian Carlo Roscioni, *Il duca di Sant'Aquila*, op. cit.
3 *Ivi*, p. 251.
4 *Ibid.*
5 *Ibid.*
6 Gian Carlo Roscioni, «Introduzione alla *Meditazione milanese*», in Carlo Emilio Gadda, *Meditazione milanese*, Torino, Einaudi 1975; oggi anche in EJGS, URL:

interesse «fervido», ha pesato su Gadda per diversi anni, negandogli un riconoscimento filosofico in senso proprio. L'inclinazione teoretica ravvisata nei suoi testi non è stata sufficiente a conferirgli lo *status* di filosofo - *status* che, come vedremo più avanti, è in *primis* Gadda a rifiutare, o meglio a «scongiurare». Conseguentemente al parere espresso da Roscioni, la figura del «Gadda filosofo» è stata spesso considerata in funzione della sua più conosciuta (e continuativa) opera narrativa, e gli studi in merito immediatamente successivi a quello di Roscioni hanno avvallato il giudizio di «dilettantismo».

In questa direzione muove l'analisi di Guido Lucchini che, in un saggio del 1994 (vent'anni posteriore all'edizione della *Meditazione milanese*), indaga il rapporto tra Gadda e la filosofia. Come rivela il titolo, *Gli studi filosofici di Carlo Emilio Gadda*, le sue ricerche si incentrano sulle letture filosofiche compiute all'autore, in particolare negli anni che lo vedono iscritto alla facoltà di filosofia. Attraverso la ricognizione di quanto emerge dalla sua biblioteca e da un sapiente esame delle note e dei manoscritti gaddiani, Lucchini cerca di comprendere quale sia il rapporto tra gli studi di Gadda e la sua attività teoretica. Da un primo esame egli rileva l'approccio «manualistico» dell'Ingegnere - che legge testi *su* filosofi piuttosto che *di* filosofi; successivamente, in base ai brevi appunti rinvenuti, ne evince l'attitudine acritica e afilosofica: se da una parte Gadda si dimostra uno studente scrupoloso che si prepara all'esame riassumendo capitolo per capitolo la materia dei testi, dall'altra il giovane ingegnere mostra di non sapere leggere quelle pagine in modo distaccato, cercando in esse «pezze d'appoggio alla sua poetica» e derivandone «riflessioni personalissime»:

> Da quanto si è detto si comprende bene, almeno credo, perché la laurea sia diventata per Gadda nel corso del tempo un traguardo sempre più irraggiungibile: incapace del distacco, dell'oggettività indispensabili in qualsiasi lavoro accademico, anche modestamente compilativo; irrispettoso dei testi che piega scopertamente alle proprie esigenze di scrittore *in fieri*; insofferente di ogni studio aridamente mnemonico, non riuscì, ormai alle soglie della maturità, a concentrarsi sull'argomento assegnatogli da Martinetti, per ricavarne una tesi accettabile. Gli abbozzi presto interrotti, ripresi e nuovamente lasciati in tronco per sempre, ne sono la prova più persuasiva: sparseggiano intrusioni autobiografiche, riferimenti ai propri scartafacci letterari; mancano una vera riflessione critica e un'autentica valutazione speculativa[1].

http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/classics/roscionimeditazione.php.

1 Guido Lucchini, *Gli studi filosofici di Carlo Emilio Gadda (1924-1929)*, in «Strumenti critici 9», n. 2, 75 (1994), pp. 223-45; oggi disponibile anche in EJGS, URL: http://www.arts.ed.ac.uk/italian/gadda/index.html.

Questo comportamento che Lucchini definisce «schizoide», specie se unito al mancato completamento degli studi, ci restituisce l'immagine che già Roscioni aveva tratteggiato: quella di uno studente abile e dotato, ma in cui la vocazione letteraria prevale su quella speculativa. A completare il quadro vi è l'esame della *Meditazione milanese,* di cui Lucchini aveva già parlato in saggio del 1988, *L'istinto della combinazione. Le origini del romanzo in Carlo Emilio Gadda,* e in cui egli giudica l'opera «uno scartafaccio certo non ascrivibile al genere accademico da cui esorbita per vari motivi, alcuni evidenti di primo acchito: la scarsa organicità della trattazione, la mancanza di un nucleo discorsivo ben delimitato...»[1]. Sotto alcuni aspetti, siamo anche noi dello stesso avviso: la *Meditazione* ha una struttura ellittica, disarmonica e digressiva; la sua prosa narrativa e l'ossessione esemplificativa sembrano più adatte ad uno stile diaristico che ad una trattazione filosofica, tanto che, con Lucchini, siamo portati a credere che, nonostante l'intento dichiaratamente filosofico, nella *Meditazione* lo scrittore prenda il sopravvento sul filosofo. La pubblicazione postuma dell'opera e la sua incompiutezza concorrono a completare il quadro, motivandoci a concordare sul «valore eminentemente letterario della cultura filosofica di Gadda»[2]. Proprio queste disarmonie[3], tuttavia, ci spingono a cercare una nuova soluzione al problema.

Gadda stesso, nella premessa al proprio manoscritto, anticipa la «natura di rapida annotazione» dell'opera che, «non priva di intoppi», è attraversata «da un filo continuo» che lega i pensieri tra loro: da qui l'impressione di una giustapposizione e la mancanza di linearità e di conclusione. Non per questo tuttavia egli nega al proprio scritto un qualche statuto filosofico; è nota la *captatio benevolentiae* con cui ci introduce al testo, mostrandone il «diritto di cittadinanza nella città de' filosofi».

> la natura del lavoro […] ha carattere di contributo interpretativo di fatti esterni piuttosto che di contributo astratto alla teoria della conoscenza. Esso è largamente intinto de' cattivi attributi di psicologico, storico, autobiografico, empiristico, ecc. - Spero, per altro, che il lettore e giudice non sarà così severo da negare a priori che sotto la congerie del materiale realistico si celi un seguito di idee più propriamente filosofiche. E d'altronde un certo rozzo realismo, anche filosoficamente parlando, ha diritto di cittadinanza nella città de' filosofi, tanto più quando esso è connaturato come aspectus parziale a un pensiero

1 Guido Lucchini, *L'istinto della combinazione. Le origini del romanzo in Carlo Emilio Gadda,* Pubblicazione della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pavia, n. 47, Firenze, La Nuova Italia, 1988, p.15.

2 *Ivi*, p.20.

3 Ci rifacciamo qui all'articolo di Manlio Iofrida, *Le disarmonie di Gadda: una lettura della Meditazione milanese*, in *Paradossi e disarmonie nelle scienze e nelle arti*, a cura di Mimma Bresciani Califano, Firenze, Leo S. Olschki 2008.

> affermante realtà e idealità. Le citazioni di fatti e fatterelli certo poco si addicono alla severità filosofica, ma ripeto, il carattere che ho inteso conferire all'opera è quello di una certa vivacità popolaresca. [1]

Sempre nell'introduzione, inoltre, Gadda sottolinea che, malgrado la frammentarietà del testo e le «numerose deficienze» che lo rendono incompiuto, il proprio lavoro non manca di un carattere unitario: le diverse parti sono in realtà ricche «di numerosi collegamenti intermedi, o richiami, o ritorni melodici che dir si voglia»:

> Io amo vantarmi (con me stesso, ché con altri non oserei) di aver gettato là un lavoro ricco di numerosi collegamenti interni, o richiami, o ritorni melodici che dir si voglia: in lingua povera mi sembra che il lavoro abbia carattere unitario, pur non negando che numerose deficienze possano renderlo incompiuto. Un capitolo si rifà all'altro. E certe volte, scrivendo, sentivo il bisogno di riferirmi a quello che non avevo ancora scritto, e certe altre mi riferivo di fatto al già notato. Segno indiscutibile che la materia è legata.[2]

Gadda riconosce dunque al proprio scritto una forma eterogenea e, benché da un lato privi il testo della serietà che si confà alla speculazione, dall'altro lato riconosce una corrispondenza diretta tra linguaggio adottato e la materia trattata, suggerendoci una sorta di freschezza e immediatezza dialogiche.

Se da un lato, tuttavia, l'introduzione rivendica l'appartenenza della *Meditazione* al dominio della filosofia, dall'altro lato lo scritto è cosparso di note sarcastiche e derisorie nei confronti dello statuto di filosofo:

> Tutta l'umana vita non è che nomi, carte, bolli, titoloni ed oricalchi, biglietti da visita e sontuose designazioni: e tutto ciò non sarà se non polvere e ombra. Potete quindi vedere da voi quanto mi possa turbare l'esser chiamato spazzacessi piuttosto che ingegnere o filosofo. E anch'io, ultimo essere, non posso di me altro dire se non le parole che di sé dice il biblico Primo: «Sum qui sum».[3]

Gadda bersaglia soprattutto un certo tipo di filosofia che predilige la sistematicità e la forma a discapito di un contenuto esperienziale, e con essa tutti quei filosofi che tendono «a viaggiare nello sleeping dell'astrazione»[4]. Probabilmente, però, più che un atteggiamento schizoide dell'autore nei confronti della speculazione filosofica, si dovrebbe parlare di una messa in discussione dell'uso e della funzione della filosofia stessa: Gadda infatti non manca di ricordarci qua e là un «filosoficamente parlando», nonostante a questo faccia seguire immagini di finti dotti, di quindicenni che

1 MM, p.623.
2 MM, p.623.
3 MM, p.848.
4 MM, p.658.

sbadigliano alla lezione di filosofia, metafore con cui si accinge a criticare l'autoreferenzialità dei sistemi speculativi e a biasimare ogni concetto che miri a screditare la fattualità del reale, il «rozzo realismo» da cui dipende[1]. Gadda sembra allora distinguere da una filosofia «di nome», fatta di etichette, stereotipi e cerimoniali, una filosofia «di fatto», identificabile con un temperamento «vivace» e «popolaresco» e che combina insieme i caratteri di «psicologico, storico, autobiografico, empiristico».

Nonostante lo stile fortemente narrativo, non si può negare che Gadda abbia trattato nella *Meditazione* temi assolutamente filosofici, e che in essa esponga una teoria gnoseologica e percettiva, una metafisica, un'etica con coerenza e lucidità. Lo stile letterario, d'altro canto, non dovrebbe essere un'argomentazione sufficiente per escludere il testo da un'analisi prettamente filosofica: come mostra Carla Benedetti nel saggio *Gadda e il pensiero della complessità*[2], nella storia della filosofia è sempre esistita una commistione con la letteratura - e non mancano esempi noti: da Platone a Sant'Agostino, da Bruno a Cartesio, da Kierkegaard a Nietzsche. Inoltre, come si evince dalle stesse dichiarazioni di Gadda, lo stile composito dell'opera e l'esemplificazione ossessiva sono frutto di una precisa intenzione filosofica che è tesa a descrivere la realtà concreta e vissuta. Gadda è consapevole del carattere disomogeneo e digressivo delle proprie argomentazioni («il nostro metodo prediletto è quello della chiazza d'olio allargantesi e non l'andare a trovare subito Dio o l'intima fibra dell'essere»[3]), e nel corso dell'opera riferisce espressamente la necessità di uno stile eterogeneo, ricco e divagante alla posizione conoscitiva che gli è più propria e che egli chiama la «coscienza o sensazione della complessità»[4]:

---

1 Scrive Gadda con un certo sarcasmo: «Una doverosa modestia mi vieta l'uso della toga accademica e la coscienza delle mie deboli forze fa che io mi tenga vicino a terra, come un nuotatore debole e inesperto. La piccoletta barca della mia scienza sarebbe presto sommersa dal truculento Scuoti-la-terra, se io mi avventurassi nei dominî tempestosi.» (MM, p.720).

2 Carla Benedetti, *Gadda e il pensiero della complessità*, in *Gadda, Meditazione e racconto*, a cura di Cristina Savettieri e Carla Benedetti, Pisa, Edizioni ETS, 2004, p. 11 e ss. Contrariamente a Roscioni, la Benedetti ha creduto nella «vocazione teoretica» di Gadda e nella sua professionalità filosofica, affiancando alla «funzione Gadda per la letteratura» di Contini, una «funzione Gadda per la filosofia». A questo proposito fa notare come sia difficile credere ad un «dilettantismo filosofico» in Gadda se egli nella meditazion ha saputo anticipare di almeno tre anni il primo teorema di Goedel, una delle teoria capaci di rivoluzionare l'epistemologia del Novecento. Dei rapporti tra Gadda e l'epistemologia non tratteremo nel nostro esame, ma a questo proposito si veda anche Carla Benedetti, *La storia naturale in Gadda*, in «Italies Narrative», No 7 (1995), Nanterre-Paris, Université ParisX, Marie - Hélène Caspar, pp.71-89; oggi anche in EJGS, http: http://www.arts.ed.ac.uk/italian/gadda/Pages/resources/archive/filosofia/benedetti/storianaturale.php.

3 MM, p.742.

4 MM, p.668: «Un altro carattere distintivo del mio modo di procedere, sebbene non peculiare a me; fortemente accentuato dal mio modo di procedere più che presso altri non sia, è la coscienza della

> Altra idea centrale sul metodo […] riguarda quella che io chiamo «la sensazione della complessità». Troppo poveramente si schematizza, troppo arbitrariamente si astrae dal mostruoso groviglio della totalità […] Il trascurare qualunque fatto della vita o del mondo è menomazione della potenza e della certezza nella prossima sintesi che di questa vita o di questo mondo si farà.[1]

Questa logica della complessità, unitamente alla necessità di restare il più possibile aderente ai fatti della vita del mondo (ricordiamo qui il riferimento ai «fatti e fatterelli della vita quotidiana» su cui si è espresso nella premessa già citata alla *Meditazione*), mette in discussione l'ipotesi di un dilettantismo filosofico per considerare l'originalità linguistica e la frammentarietà del testo come necessità funzionali e derivanti dalla realtà trattata. L'«ossessione esemplificativa», la disorganicità della trattazione, il linguaggio letterario, non sono così segno dell'incapacità di «una vera riflessione critica e un'autentica vocazione speculativa»[2] ma di un proprio stile filosofico. Questa ipotesi solleva una nuova prospettiva sulla continuità tra la *Meditazione milanese* e l'opera narrativa. Il legame, come abbiamo già riferito, è stato spesso studiato dal punto di vista letterario, e se l'attività narrativa di Gadda è stata messa in connessione con la *Meditazione,* ciò è servito per ammettere quest'ultima in un'indagine letteraria.

La nostra operazione è dunque inversa. Proprio in virtù di questa continuità si tratta di riconoscere nell'insieme dei testi gaddiani uno stile argomentativo che non esclude la prosa letteraria e che al contrario la adotta in funzione filosofica. Non si tratta quindi di considerare solamente la continuità di due fasi distinte, ma soprattutto di vedere nella prassi del Gadda-narratore un'esigenza maturata dalla *Meditazione* stessa, quella di una filosofia capace di dar ragione di una dimensione esperienziale (ed esistenziale) effettiva e pratica. Non intendiamo con questo sostenere che l'opera filosofica di Gadda sia stata screditata dal confronto con quella letteraria. In primo luogo perché, per quanto sia stata riconosciuta un esperimento dilettantistico più che l'opera di un pensatore in proprio, dal confronto con i romanzi e i racconti gaddiani la *Meditazione milanese* ha acquisito valore. Secondariamente perché il nostro intento non è quello di valutare la dimensione filosofica *contro* quella letteraria, ma al contrario quello di mostrare un certa «funzione filosofica» anche della produzione narrativa. Capovolgere il rapporto tra

---

complessità». In questo passaggio la Benedetti mette in rilievo la consapevolezza di Gadda che questo «metodo» da lui scelto e accentuato, non è estraneo alla filosofia. Cfr. Carla Benedetti, *Gadda e il pensiero della complessità*, op. cit., p.19.

1 MM, p.842.

2 Guido Lucchini, *Gli studi filosofici di Carlo Emilio Gadda (1924-1929)*, op.cit, p.240.

Meditazione milanese e opera narrativa significa, allora, riconoscere nel linguaggio e nel carattere composito della *Meditazione* uno stile speculativo e, contemporaneamente, ammettere anche l'opera letteraria nel panorama filosofico, come esemplificazione di un certo «fare» filosofia. Il rinvio tra scrittura filosofica e scrittura narrativa dovrà così essere inteso in senso reciproco e costante.

2. *QUALE* FILOSOFIA?

Le considerazioni fatte fino ad ora costituiscono un primo sfondo su cui instaurare il confronto con Merleau-Ponty. Il problema a questo punto non è solo quello di contravvenire al giudizio del dilettantismo filosofico che pende sullo scrittore milanese, ma soprattutto quello di comprendere di *quale* filosofia si tratti, di trovare cioè le risposte che trasformano il problema della pregiudiziale afilosofica che pesa su Gadda nel più ampio interrogativo che concerne la funzione e la possibilità dell'attività teoretica in senso generale – in altre parole nella questione sollevata anche da Merleau-Ponty negli ultimi anni della propria vita: *è possibile oggi la filosofia?*[1]

Merleau-Ponty si è sempre interrogato sulla funzione e le possibilità della filosofia. Si potrebbe dire che questo sia l'interrogativo che ha dato avvio a tutta la sua opera. La *Phénoménologie de la perception*, ovvero la sua Tesi maggiore di dottorato[2], prende le mosse proprio dalla necessità di rifondare la filosofia in chiave fenomenologica. Riprendendo la lezione di Husserl sulla crisi delle scienze europee, Merleau-Ponty mette a fuoco il ruolo e la funzione del sapere filosofico sia nell'ambito culturale, sia in quello più generale della vita. Secondo il filosofo francese, se le scienze hanno voluto *spiegare* l'uomo e il mondo tramite l'analisi, trattandoli come oggetti di conoscenza svincolati da vedute personali ed esistenziali, sta alla filosofia, e alla fenomenologia in

1 L'espressione compare in Maurice Merleau-Ponty, *Resumés de Cours. Collège de France 1952-1960*, Paris, Gallimard 1968, p.141; tr. it. in Maurice Merleau-Ponty, *Linguaggio, storia, natura. Corsi al Collège de France 1952-1961*, a cura di Mauro Carbone, Milano, Bompiani, 1995, p.107. La domanda così formulata è posta anche a titolo dell'edizione italiana delle note ai corsi al *Collège de France*; v. Maurice Merleau-Ponty *È possibile oggi la filosofia?Lezioni al Collège de France 1958-1959 e 1960-1961,* Milano, Raffaello Cortina Editore, 2003.

2 Il dottorato richiedeva due Tesi, una minore e una maggiore. Nel caso di Merleau-Ponty sono state *La structure du comportement*, pubblicata poi nel 1943, e *Phénoménologie de la perception*, edita nel 1945.

particolare, ritrovare quell'intento descrittivo capace di restituirci il mondo come esperienza vissuta e di riscattare quell'attenzione all'esistenza che la scienza ha perduto.

> Il s'agit de décrire, et non pas d'expliquer ni d'analyser. Cette première consigne que Husserl donnait à la phénoménologie commençante d'être une «psychologie descriptive» ou de revenir «aux choses mêmes», c'est d'abord le désaveu de la science. Je ne suis pas le résultat ou l'entrecroisement des multiples causalités qui déterminent mon corps ou mon «psychisme», je ne puis pas me penser comme une partie du monde, comme le simple objet de la biologie, de la psychologie et de la sociologie, ni fermer sur moi l'univers de la science. Tout ce que je sais du monde, même par science, je le sais à partir d'une vue mienne ou d'une expérience du monde sans laquelle les symboles de la science ne voudraient rien dire.[1]

Nel «ritorno alle cose» husserliano, Merleau-Ponty non cerca solo di sconfessare l'analisi astrattiva del pensiero scientifico, ma anche, e soprattutto, l'analisi riflessiva sorta con Cartesio e Kant. Se la scienza ha guardato al mondo svincolandolo dall'uomo, il cartesianesimo e il kantismo hanno operato in senso opposto, mostrando cioè che l'«Io» conoscente non potrebbe cogliere nulla senza prima esperirsi come esistente nell'atto di coglierla; in tal modo, nel fondare ogni conoscenza nella «certezza di me per me», Cartesio e Kant hanno isolato il soggetto conoscitivo dalla materialità del mondo, riproponendo l'identico problema dualistico della veduta scientifica. Per questo, secondo Merleau-Ponty, la filosofia, deve sì affrancarsi dal *modus operandi* della scienza, ma evitando di sbilanciarsi nel suo polo opposto (ed ugualmente astratto) del razionalismo. In questa *impasse*, il filosofo francese vede nella fenomenologia husserliana la proposta di una «via di mezzo»:

> L'analyse réflexive, à partir de notre expérience du monde, remonte au sujet comme à une condition de possibilité distincte d'elle et fait voir la synthèse universelle comme ce sans quoi il n'y aurait pas de monde. Dans celte mesure, elle cesse d'adhérer à notre expérience, elle substitue à un compte-.rendu une reconstruction. On comprend par là que Husserl ait pu reprocher à Kant un « psychologisme des facultés de l'âme » et opposer, à une analyse noétique qui fait reposer le monde sur l'activité synthétique du sujet, sa « réflexion noématique » qui demeure dans l'objet et en explicite l'unité primordiale au lieu de l'engendrer.[2]

L'unità primordiale tra soggetto e oggetto auspicata dal «ritorno alle cose», Merleau-Ponty la ritrova nella percezione. È infatti nella percezione che il soggetto si esperisce contemporaneamente come *Cogito* (in quanto polo unificante di tutte le intenzionalità) e come *inerenza* al mondo (in quanto il mondo si manifesta come

1 PP, pp. 658-659; tr.it. pp.16-17.
2 PP, 660; tr.it. p.18.

«l'ambiente naturale, il campo di tutti i miei pensieri e di tutte le mie percezioni esplicite»[1]). Ogni mia veduta e ogni mio pensiero non sono *derivati* e non mi appartengono in modo esclusivo, ma sono le evidenze immediate del mondo che *abito*: non si tratta perciò di «creare» il mondo o di «ricostituirlo» attraverso una sintesi delle sensazioni, ma di riscoprirlo *intorno* a me come esperienza antecedente ad ogni analisi e ad ogni conoscenza tematica.

Secondo Merleau-Ponty è in questo senso va letto l'invito fenomenologico a «reimparare» a vedere il mondo: significa riscoprire nell'esame della percezione quel contatto «ingenuo» con le cose per il quale un mondo comincia a disporsi intorno a me e ad esistere come sfondo naturale su quale si stacca ogni mio atto[2]. È in tale direzione, dunque, ch'egli recupera l'intento descrittivo della fenomenologia husserliana: «*Le réel est à décrire, et non pas à construire ou à constituer*»[3]. Descrivere significa far emergere il mondo come prospettiva nascente, come qualcosa che acquista senso nell'«unità naturale e antepredicativa»[4] con la nostra vita.

Per Merleau-Ponty il procedimento descrittivo non rappresenta comunque una prerogativa della fenomenologia, esso è ciò che caratterizza anche l'arte visiva, la poesia e il racconto. Egli sostiene infatti che «la fenomenologia è stata un *movimento* ancor prima di essere una dottrina o un sistema»[5]: essa condivide con l'opera di «Balzac.. Proust... Valéry o Cézanne» la stessa «volontà di cogliere il senso del mondo allo stato nascente»[6]. A partire dalla fine del XIX secolo, arte visiva e letteratura sono divenuti

---

1 «Le monde n'est pas un objet dont je possède par devers moi la loi de constitution, il est le milieu naturel et le champ de toutes mes pensée~ et de toutes mes perceptions explicites» (PP, p.661; tr.it. p.19).

2 «Les vues scientifiques selon lesquelles je suis un moment du monde sont toujours naïves et hypocrites, parce qu'elles sous-entendent, sans la mentionner, cette autre vue, celle de la conscience, par laquelle d'abord un monde se dispose autour de moi et commence à exister pour moi. Revenir aux choses mêmes, c'est revenir à ce monde avant la connaissance dont la connaissance parle toujours, et à l'égard duquel tout détermination scientifique est abstraite, signitive et dépendante, comme la géographie à l'égard du paysage où nous avons d'abord appris ce que c'est qu'une forêt, une prairie ou une rivière» (PP, p.659; tr.it, p.17).

3 PP, 661; tr.it. p.19.

4 «C'est pourquoi Husserl distingue l'intentionnalité d'acte, qui est celle de nos jugements et de nos prises de position volontaires, la seule dont la Critique de la Raison Pure ait parlé, et l'intentionnalité opérante (*fungierende Lntentionalitiit*), celle.qui fait l'unité naturelle et antéprédicative du monde et de notre vie» (PP, p.669; tr.it. p. 27).

5 «Si la phénoménologie a été un mouvement avant d'être une doctrine ou un système, ce n'est ni hasard, ni imposture. Elle est laborieuse comme l'œuvre de Balzac, celle de Proust, celle de Valéry ou celle de Cézanne, - par le même genre d'attention et d'étonnement, par la même exigence de conscience, par la même volonté de saisir le sens du monde ou de 1'histoire d l'état naissant. Elle se confond sous ce rapport avec l'effort de la pensée moderne» (PP, p.672, tr.it. p.31, c.vo nostro).

6 Cfr. nota precedente.

domini convergenti con la riflessione filosofica[1] e Merleau-Ponty ritiene che queste esperienze artistiche e la filosofia debbano essere considerate di eguale «profondità»:

> La vraie philosophie est de rapprendre à voir le monde, et en ce sens une histoire racontée peut signifier le monde avec autant de « profondeur » qu'un traité de philosophie. […] Il faudra donc qu'elle s'adresse à elle-même l'interrogation qu'elle adresse à toutes les connaissances, elle se redoublera donc indéfiniment, elle sera, comme dit Husserl, un dialogue ou une méditation infinie, et, dans la mesure même où elle reste fidèle à son intention, elle ne saura jamais où elle va. L'inachèvement de la phénoménologie et son allure inchoative ne sont pas le signe d'un échec, ils étaient inévitables parce que la phénoménologie a pour tâche de révéler le mystère du monde et le mystère de la raison.[2]

Questa posizione, che Merleau-Ponty mette in chiaro già dalle prime pagine della *Phénoménologie,* rivela un atteggiamento euristico non dissimile a quello di Gadda, in particolare nell'idea dell'approccio esperienziale che dovrebbe sostenere ogni attività filosofica e del suo modo di procedere incoativo.

Nella prospettiva di un confronto tra l'idea fenomenologica di una «filosofia descrittiva» e il carattere filosofico della *Meditazione* gaddiana, tuttavia, occorre sottolineare fin d'ora che Gadda non pone il problema del rapporto tra letteratura e filosofia nei termini in cui lo affronta Merleau-Ponty. A differenza del filosofo francese, infatti, l'Ingegnere non formula compiutamente un legame tra filosofia, letteratura e arte - benché questo si possa evincere nel corso di tutta la sua opera. Nella *Meditazione milanese* egli lascia trapelare l'esigenza di strappare la filosofia al linguaggio astratto della speculazione, ma non tematizza questo problema, fancendolo emeregere più dalla tensione sarcastica della propria prosa che non affrontandolo con un'argomentazione diretta (l'eccezione forse è costituita dalle parti dell'introduzione che abbiamo citato, le quali, tuttavia, risultano essere più una *captatio benevolentiae* per i possibili lettori che non una posizione teoreticamente o scientificamente dimostrata).

Ciò non significa, tuttavia, che la forza argomentativa della *Meditazione milanese* sia minore rispetto alla *Phénonénologie,* o che lo scritto di Gadda abbia bisogno di uno strumento di comprensione esterno per esplicitare il proprio potenziale filosofico. La formazione di Gadda all'Accademia scientifico-letteraria e la sua vasta cultura, infatti, ci portano suppore una certa dimestichezza con i linguaggi e i metodi della filosofia, persuadendoci da un lato a vedere nello stile linguisticamente originale del suo trattato

1 Cfr. SNS, in particolare il saggio *Le roman et la métaphysique*, pp.34-52.
2 PP, p.672; tr.it. pp.30-31.

una scelta precisa, e dall'altro lato mettondoci in guardia dal rischio di considerare la riflessione merleau-pontiana come «chiave teoretica» per accedere all'opera gaddiana. Le convergenze e le divergenze possibili con Merleau-Ponty possono forse mettere in rilievo lo spessore di alcuni temi trattati da Gadda, o mostrare per quali ragioni e in quale senso aprire all"Ingegnere le porte della «città dei filosofi», ma non offrirsi come eplicitazione ed interpretazione delle sue posizioni euristiche e gnoseologiche.

Bisogna infine considerare che le posizioni fenomenologiche di Merleau-Ponty, negli anni successivi alla *Phénoménologie de la perception,* saranno messe in questione dallo stesso filosofo; un accostamento tra i due autori deve quindi tener conto non solo dell'originalità delle opere di entrambi gli scrittori, ma anche delle evoluzioni che esse presentano. Solo tenendo ben presenti questi fattori, si possono quindi ammettere e confrontare alcune analogie tra i concetti chiave della filosofia merleau-pontiana e la teoria della deformazione conoscitiva elaborata da Gadda.

*
* *

Considerando sia pur brevemente gli ultimi anni della riflessione di Merleau-Ponty possiamo renderci conto di una certa continuità in tutto il suo pensiero, nonché di alcune importanti differenze. L'elaborazione dei rapporti tra arte, letteratura e filosofia è la tematica in cui possiamo ritrovare l'una e le altre. Infatti, benché da un lato essa testimoni un costante interesse da parte di Merleau-Ponty per l'esperienza artistica, dall'altro lato mostra in se stessa una trasformazione: l'esame dell'arte, e della letteratura in particolare, si fa via più centrale nel pensiero dell'ultimo Merleau-Ponty e rivela un mutamento nell'approccio filosofico e nei concetti fenomenologici da lui adottati e sostenuti.

Si nota infatti che negli anni della *Phénoménologie*, pur legando in un unico interrogativo i problemi della filosofia con quelli della psicoanalisi, delle scienze naturali, dell'arte e della politica, Merleau-Ponty risolve il problema di una *crisi* del sistema speculativo nel procedimento fenomenologico-descrittivo, dunque ancora entro l'ambito dell'indagine filosofica. Solo negli ultimi anni della propria riflessione egli mette in questione in modo decisivo la filosofia: l'arte e la letteratura diventano non solo un universo di esempi, ma il punto di partenza non-filosofico per la rigenerazione della

filosofia stessa. In quest'ultima fase del suo pensiero, Merleau-Ponty dedica le proprie riflessioni non più alla percezione della realtà fenomenica, ma al cuore stesso del nostro rapporto con l'Essere. Il pensiero merleau-pontiano si muove così verso la formulazione di un'ontologia[1] che, tuttavia, sarà bruscamente interrotta nel 1961 a causa della morte prematura del filosofo.

Tra questi due momenti della sua riflessione, tuttavia, non esiste una frattura, ma un approfondimento dell'interrogativo sul nostro rapporto al mondo – lo stesso problema a cui era votata la *Phénoménologie,* nonché l'opera precedente, *La structure du comportement*[2]*,* Tesi minore di dottorato di Merleau-Ponty. A questo proposito Renaud Barbaras mette in luce un aspetto d'interessante continuità tra le note ai corsi dedicati al tema della Natura, inaugurati nel 1956 per le lezioni al *Collège de France*, e *La structure du comportement*[3]: tanto in queste note quanto nella tesi minore è assente l'indirizzo fenomenologico presente invece *Phénoménologie de la perception* e a cui Merleau-Ponty aderisce dopo un soggiorno a Lovanio, dove studia gli inediti di Husserl[4]. Se *La structure* precede l'esame dei manoscritti husserliani, e dunque l'influenza di alcuni concetti cardine della fenomenologia (che invece troveremo nelle opere successive), nei corsi sulla Natura, che sono posteriori di più di dieci anni dalle elaborazioni della *Phénoménologie de la perception*, l'assenza dell'argomento fenomenologico deve evidentemente essere letto sotto un'altra prospettiva.

Secondo quanto mostra anche Barbaras, Merleau-Ponty riconosce nella fenomenologia un «limite» intrinseco: quello di non riuscire a superare una fondamentale distanza entro il proprio progetto di un «ritorno alle cose» e le categorie di soggettività e *Cogito* attraverso le quali esso vuole realizzarsi. Negli scritti merleau-pontiani, questa consapevolezza raggiunge il culmine nel saggio *Le philosophe*

---

1 Per uno studio sull'ontologia di Merleau-Ponty cfr. François Heidsieck, *L'ontologie de Merleau-Ponty*, L'harmattan, Paris, PuF, 1971; Renaud Barbaras, *De l'être du phénomène. Sur l'ontologie de Merleau Ponty,* Grenoble*,* Millon, 1991 (II ed. 2001); Sandro Mancini, *Sempre di nuovo. Merleau-Ponty e la dialettica dell'espressione,* Milano, Mimesis, 2001; Emmanuel de Saint-Aubert, *Vers une ontologie indirecte; sources et enjeux critiques de l'appel à l'ontologie chez Merleau-Ponty,* Paris, Vrin, 2006.

2 *La structure du comportement* è pubblicato per la prima volta per le edizioni Puf, Paris 1942 (prima edizione italiana tr. di Guido Neri, *La structure du comportement*, Bompiani, Milano 1963): questo testo è la sua Tesi minore di Dottorato del 1938.

3 Cfr. Renaud Barbaras, *De l'être du phénomène; sur l'ontologie de Merleau-Ponty*, op. cit., p.98.

4 Merleu-Ponty si reca per la prima volta agli archivi Husserl di Lovanio nell'aprile del 1939. L'inzio della guerra pochi mesi dopo il suo ritorno a Parigi impedisce un secondo soggiorno in breve tempo. Il filosofo tornerà a lovanio 7 anni dopo, nel marso del 1946.

et son ombre del 1959[1] in cui il filosofo francese chiarisce la propria filiazione e, insieme, la propria lontananza da Husserl: se da un lato Husserl riconosce l'esigenza di una riduzione al mondo della vita, dall'altro lato egli riferisce le strutture così scoperte ad una soggettività trascendentale[2], mantenedo quindi un dualismo di fondo tra consocente e conosciuto. Il fatto che nei tre cicli di lezioni dedicati al tema della Natura Merleau-Ponty torni alle tematiche che aveva già iniziato ad esplorare con *La structure* può allora, per questa ragione, essere riferito all'esigenza di superare nell'esame del comportamento e dell'espressività quella divisione tra il soggetto cogitante e l'oggetto-mondo che l'approccio fenomenologico non può oltrepassare.

Come si può osservare, più che una rottura tra i diversi momenti del pensiero merleau-pontiano esiste una continuità di problematiche. Lo studio condotto nella tesi minore rivela a Merleau-Ponty la dimensione dell'«esistenza», in cui il mondo «geografico»[3] e comportamento si confondono: lo spazio non è la rappresentazione di coordinate cartesiane, non è un oggetto di astrazione per un soggetto, ma il luogo di un rapporto tacito di *presenza* a me, ed io a mia volta non sono un punto di vista esteriore al mondo, ma un «essere-al-mondo». La cosa naturale, l'organismo e il comportamento non esistono dunque come oggetti kantiani ma rivelano una vita *intenzionale* che li costituisce. È sul tentativo di cogliere il senso di un'intenzionalità costituente che prende forma la *Phénoménologie*: mentre *La structure du comportement* si situa essenzialmente sul terreno dell'oggettività allo scopo di mostrare il fallimento delle teorie naturaliste-causaliste, la *Phénoménologie* adotta il punto di vista interno dell'esperienza

1 In Maurice Merleau-Ponty, *Signes,* Paris, Gallimard, 1960; tr.it. di Giuseppina Alfieri, *Segni*, a cura di Andrea Bonomi, Milano, Il Saggiatore, 1967 (noi citeremo nell'edizione 2003).

2 Cfr. Renaud Barbaras*, De l'être du phénomène*, op.cit., p.98.

3 Con l'espressione di «mondo geografico» ci riferiamo alla distinzione compiuta da Erwin Straus tra paesaggio e spazio geografico. Nel breve ma denso saggio del 1935, intitolato *Paesaggio e Geografia,* Straus evidenzia due diversi modi di fare esperienza dello spazio: da una parte quello di uno sguardo che osserva un paesaggio, dall'altra quello di una mappa geografica. Lo sguardo che osserva il paesaggio coglie uno spazio definito dalla linea dell'orizzonte, una linea che non è fissa ma che si muove con colui che osserva; le coordinate di avanti e indietro, di destra e di sinistra, di sopra e di sotto sono date dalla postura eretta del corpo dell'osservatore, e l'orientamento è dato dalla sensazione che accompagna il senso che egli ha del proprio corpo. Differentemente, lo spazio geografico non si definisce sull'orientamente del corpo di colui che guarda, ma sulla conoscenza di un altro punto geograficamente determinato; per la geografia le coordinate devono essere prese sul meridiano zero di Greenwich, ed è necessario tradurre le coordinate legate al corpo in quelle geometriche cartesiane. Cfr. Erwin Straus, *Paesaggio e Geografia*, in E. Straus e H. Maldiney, *L'estetico e l'estetica. Un dialogo della fenomenologia*, Introduzione di Andrea Pinotti, Milano, Mimesis 2005; pp. 69-79.

percettiva e orienta la sua critica non solo contro il determinismo, ma anche, e sopratutto, contro l'intellettualismo[1].

Nei corsi sulla Natura Merleau-Ponty torna a criticare l'idea di una rappresentazione geografica dello spazio: attraverso l'esame del comportamento animale, egli rimette in questione il rapporto tra il costituente e il costituito non più rivolgendosi all'argomento dell'intenzionalità, che mantiene una separazione tra soggetto e oggetto, bensì interrogando la dimensione estetica dell'esistente, nella quale interiorità ed esteriorità non si danno come primariamente divise, ma si sperimentano come dimensioni reciproche.

È a questo punto che Merleau-Ponty mette in discussione le stesse possibilità espressive della filosofia. Il problema concerne la tradizione dicotomica e concettuale di ogni impianto teoretico – il suo modo di *pensare* la realtà che diventa anche il suo modo di *esprimerla*. Se infatti la natura non è un oggetto posto di fronte a noi, se noi non ce la rappresentiamo come qualcosa di «esteriore», ma come essere a cui partecipiamo e che ci sostiene, come può la filosofia parlare di questo rapporto attraverso concetto? Come può l'impianto speculativo, che fonda la propria ragion d'essere su una distinzione preliminare tra conoscente e conosciuto, *Cogito* e mondo, esprimere la loro confusione originaria? Nei corsi sulla Natura, questa difficoltà si avverte nell'impossibilità di dare una definizione positiva di Natura; Merleau-Ponty ne può dare solo una descrizione indiretta e negativa, respingendo ogni possibile concetto e termine definitorio che cerchi di comprenderla:

> La Nature est un objet énigmatique, un objet qui n'est pas tout à fait objet ; elle n'est pas tout à fait devant nous. Elle est notre sol, non pas ce qui est devant, mais ce qui nous porte.[2.]

Non casualmente, infatti, contemporaneamente ai corsi sulla Natura, Merleau-Ponty s'interroga sulle possibilità delle filosofia, sulle sue capacità di dar conto di una realtà che, non trovandosi *davanti* a noi come un oggetto, sfugge a qualsiasi possibilità di rappresentazione. In questa interrogazione, egli non solo riconosce le difficoltà per il

1 Cfr. Renaud Barbaras, *De l'être du phénomène*, op.cit., p.98.

2 Cfr. Maurice Merleau-Ponty, *Résumés des cours. Collège de France, 1952-1960,* Paris, Gallimard 1968, pp.93-94; tr.it. di Mauro Carbone, *Linguaggio, storia, natura. Corsi al Collège de France, 1952-61*, Milano, Bompiani, 1995 e *La Natura. Lezioni al Collège de France 1956-1960,* Milano, Raffaello Cortina Editore, 1996, p. 20.

pensiero filosofico di esprimere con il proprio vocabolario il rapporto di ambiguità tra uomo e mondo, ma manifesta altresì l'esigenza di trasformare lo stesso pensiero filosofico in *non filosofico*[1]. Se tradizionalmente la filosofia si è sempre identificata con il concetto, considerando implicitamente la vita al di fuori di esso come non-filosofia, Merleau-Ponty manifesta l'esigenza di capovolgere questa tradizione concettuale facendo diventare la non-filosofia non semplicemente il contraltare altro e necessario alla filosofia, ma il suo stesso *telos*. Non-filosofia, dunque, non è annullamento della filosofia, ma la sua *reinstaurazione*:

> la volonté immédiate de refaire une philosophie [...] a abouti, non pas à un échec (ces « difficultés » sont la philosophie même), mais à caractériser l'universel comme problématique […] La philosophie n'est plus une marche vers l'apodicticité : elle est cette marche entravée par des *Situationswahrheiten*, ou plutôt: consistant à découvrir nos liens et situations [...] C'est fin d'une philosophie qui a cru trop facilement fonder la rationalité hors de l'existentiel, [est] à réexaminer, pour lui rendre [la] vie, qu'elle a à bon droit perdue. [En marge: Philosophie mêlée au monde, - justement en tant que philosophie dans son plein droit] […] De cette rencontre doit résulter : approfondissement de la philosophie dans le sens de la facticité, et compréhension de ces faits – Mais aussi ré-instauration de la philosophie, précisément parce qu'elle comprend l'ébranlement de la raison, ré-instauration de la philosophie, précisément comme la conscience la plus pleine de la non-philosophie.[2]

Il recupero di una fatticità e di una non-filosofia nei termini di un fare propriamente filosofico, richiama da vicino la volontà gaddiana di ammettere nella filosofia anche, o forse soprattutto, la «congerie del materiale realistico», un realismo definito anche «rozzo» e ascrivibile a quello stile «letterario» della sua *Meditazione* ravvisato dalla critica, e che caratterizzerà anche l'innovazione linguistica dei suoi romanzi. Abbiamo già accennato, e ci sembra opportuno ricordarlo ancora, che in Gadda non è presente una formulazione analoga del rapporto tra filosofia e non filosofia. Sebbene emerga anche nella sua opera una critica forte alla categoria di soggetto, questa non promuove mai in maniera esplicita una rifondazione della filosofia nella letteratura e non avvertiamo negli scritti gaddiani la consapevolezza che invece è chiaramente espressa

1 Cfr. il corso del 1958-59 al *Collège de France* intitolato *La philosophie aujourd'hui* nelle cui note preparatorie Merleau-Ponty mette in luce la «decadenza...di un certo modo di filosofare» e scrive: «La philosophie trouvera aide dans poésie, art, etc., dans un rapport beaucoup plus étroit avec elles, elle renaîtra et réinterprétera ainsi son propre passée de métaphysique – qui n'est pas passé. Mais, il reste que, pour le moment, elle est en crise» (in *Notes des cours au Collège de France 1958-1959 et 1960-1961*, a cura di Claude Lefort, texte établi par Stéphane Ménasé, Paris, Gallimard 1996, pp.33-137; tr. it. di Franco Paracchini e Andrea Pinotti, ed. it. a cura di Mauro Carbone, *È possibile oggi la filosofia? Lezioni al Collège de France 1958-1959 e 1960-1961*, Milano, Raffaello Cortina, 2003, pp.3-147).

2 *Ivi*, pp.71-72; tr.it. pp.42-43, c.vo nostro.

nelle Note merleau-pontiane appena citate. Nell'opera di Gadda, la contestazione di concetti filosofici emerge sì in maniera lampante, ma spesso è affidata ad un linguaggio discorsivo o al dialogo, quando non direttamente alla pagina narrativa (caso particolare è la nozione di identità e la polemica di Gonzalo contro il pronome «io» nella *Cognizione del dolore*). Potremmo addirittura affermare che la polemica dell'Ingegnere nei confronti della filosofia è evidente tanto nelle posizioni espresse nella *Meditazione,* quanto nello stile in cui è condotta; tanto negli attacchi aperti contro le astrazioni della teoria, quanto nella rinuncia ad un tipo di trattazione filosofica.

Ma, forse, non sono proprio questo stile *afilosofico* della filosofia gaddiana e questa pregnanza filosofica dei suoi scritti ad autorizzare un parallelismo con Gadda? Non è l'ambiguità strutturale di un'opera in bilico tra letteratura e filosofia a spingerci a cercare un confronto con Merleau-Ponty? E non si potrebbe leggere la rinuncia al trattato filosofico non come ammissione di una «vocazione» letteraria, ma piuttosto come implicito riconoscimento di una possibilità di una coscienza filosofica *nella* letteratura? problema resta aperto e cercheremo di approfondirlo nel corso di questo lavoro. Anche in caso di una risposta affermativa, tuttavia, non possiamo dimenticare che Gadda non formula compiutamente l'idea di una «crisi della filosofia» e non lega direttamente ad essa proprio progetto letterario. Non dobbiamo omettere, inoltre, che l'Ingegnere conserva nella propria teoria alcuni vocaboli della filosofia tradizionale che Merleau-Ponty abbandona e critica apertamente. Un'altra importante differenza, infine, è nella riflessione ontologica sull'Essere che accompagna l'esame merleau-pontiano sulla non-filosofia, e che invece sembra assente in Gadda.

Cercheremo però di rispondere a questi interrogativi guardando ad alcune analogie di fondo tra i due autori, come la critica alle categorie di soggetto e di sostanza, l'attenzione alla dimensione della corporeità e l'importanza dedicata al problema dell'espressione. Infine, la lettura che Merleau-Ponty compie sullo stato di crisi della filosofia contemporanea, e l'esigenza di promuovere i linguaggi indiretti dell'arte e della letteratura contro la definizione dirette del concetto, ci autorizzano almeno ad indagare sulle due ipotesi che guidano questa ricerca: la prima riguarda il problema intrinsecamente filosofico che ha condotto Gadda a scrivere la *Meditazione* in uno stile inedito, presagio della sua innovazione letteraria; la seconda il ricorso alla letteratura

come esigenza di un'espressione capace di addentrarsi in quelle zone di ambiguità che il vocabolario filosofico non era (non è?) ancora in grado di raggiungere.

3. LE CRITICHE ALLE NOZIONI DI «PERSONA» E DI «COSA»: LA «GRAMA SOSTANZA» E IL PROBLEMA DEL SENSO.

Gadda e Merleau-Ponty muovono da un'analoga concezione del mondo percepito: per entrambi il senso d'essere delle cose che si rivela nella percezione non è isolabile e autosufficiente, ma è una rete di rapporti instabili e in divenire che si fonda sull'attività di un soggetto fisico concreto. Il soggetto conoscente non è un *Cogito puro*, una categoria conoscitiva separata dal mondo conosciuto, ma un essere corporeo, prospettiva «storica» e «psicologica» che articola e «organizza» il campo percettivo; non è dunque diviso, «in sé», tra l'elemento psichico e l'elemento fisico, né «fuori di sé», dal mondo che egli osserva. Il dato percepito, a sua volta, non è un oggetto posto «di fronte a noi», chiuso in un involucro di sostanzialità, ma è un sistema di rapporti mutevoli che dipendono sia dal soggetto, in quanto potere di articolazione del campo percettivo, sia dal contesto, in quanto orizzonte spaziale e temporale in cui il dato è compreso. Su questo tema sono note e ampiamente discusse le posizioni merleau-pontiane, mentre sono ancora poco studiate quelle di Gadda. Nei prossimi paragrafi, attraverso un attento esame della *Meditazione milanese,* cercheremo di dar conto in modo più circostanziato di questa concezione percettiva.

Il manoscritto di Gadda risulta diviso in tre parti. La prima comporta una critica radicale, animatamente condotta e innovativa nei contenuti, di alcune posizioni ermeneutiche tradizionali; la seconda parte illustra una teoria gnoseologica e un'etica; la terza parte infine si occupa di problematiche metafisiche, in quest'ultimo tratto l'autore avanza anche alcune autocritiche e considera le possibili obiezioni alle teorie discusse nel testo[1]. Naturalmente, come è tipico del suo stile, e come Gadda stesso tende a

1 Le tre parti risultano così intitolate: Parte prima <Critica del concetto di metodo e di alcune posizioni ermeneutiche tradizionali> (MM, pp.625-672); Parte seconda.<I limiti attuali della conoscenza e la molteplicità dei significati del reale. Teoria della deformazione del reale: coinvoluzioni dei sistemi reali> (MM, pp.-673-792; Parte terza <Il sentimento e l'autocoscienza> (MM, pp.793-849). In quest'ultima parte il quinto tratto (XXIV di tutto il testo) è dedicato alle <Obiezioni critiche> (MM,

precisare nella prefazione, la distinzione non è netta e le diverse parti si mescolano, rinviando costantemente l'una all'altra. È vero, tuttavia, che il trattato prende le mosse da una *pars destruens* volta a eliminare le false pregiudiziali su cui si è fondato il pensiero moderno; è proprio a partire da questo tratto, in cui Gadda avanza una prima critica al dualismo conoscitivo, che si instaura il primo confronto con Merleau-Ponty.

Tra i pregiudizi che Gadda si propone di screditare ci sono le nozioni di «persona» e «cosa»[1] e, con esse, il concetto di sostanza come principio immutabile d'individuazione. I referenti impliciti ma evidenti di tale critica sono tanto il razionalismo cartesiano quanto l'empirismo meccanicistico**,** il punto debole di entrambe le concezioni è il medesimo: fondare il processo conoscitivo su un riferimento stabile e autosufficiente, sia esso l'attività di un soggetto unitario e conscio oppure la datità di un mondo autosussistente; in entrambi i casi infatti il soggetto e l'oggetto, la «persona» e la «cosa» come li definisce Gadda, sono espressione di una sostanza permanente.

Il secondo paragrafo del trattato gaddiano è volto precisamente a smontare la nozione di sostanza[2]. Come titolo a questa parte, Gadda pone efficacemente l'espressione «*La grama sostanza*», mettendo così in rilievo fin dall'intestazione una critica ai caratteri di *permanenza*, *autosufficienza* e *unicità* tradizionalmente assegnati al concetto di sostanza. A tale idea egli contrappone una visione relazionistica della realtà, secondo la quale non esistono entità isolate o unità semplici ed essenziali, ma sistemi complessi e non autosussistenti (cioè inscindibili dalle loro relazioni). All'interno di questa concezione, se la nozione di sostanza resta è perché Gadda ne fa qualcosa di *posto* e di *non semplice in sé*: il suo carattere di persistenza non rispecchia una stabilità originaria, ma è *relativo* ad un sistema di relazioni che mutano: riguarda il permanere di alcune relazioni all'interno di una configurazione che si trasforma. Infatti, secondo Gadda, in un sistema in divenire non tutte le relazioni si diversificano contemporaneamente, ma laddove alcune mutano, altre paiono «persistere».

> Il dato ci denuncia in realtà un 'persistere' oltre che un 'divenire': ma che è questo 'persistere'? Io lo interpreto come un permanere, quasi privo d'alterazioni, d' alcuni elementi d' un sistema,

pp.831-834)

1 MM, p.676.

2 Il trattato è stato scritto in una prima fase che consta di 25 paragrafi, viene rivisto dall'autore in una seconda stesura di soli 4 paragrafi. Sia nella prima che nella seconda versione, il paragrafo dedicato alla sostanza è il secondo. Muta invece il terzo, in cui Gadda anticipa i temi «la materia e la molteplicità» (nella prima versione facevano parte del quinto tratto), mentre il paragrafo dedicato alla «grama felicità», che era terzo nella prima stesura, diventa quarto nella seconda versione.

> mentre altri si deformano più intensamente. Son essi questi elementi apparentemente, provvisoriamente inalterati, son essi che ci permettono di travedere una continuità del sistema, un' unità e consecuzione del tempo, un essere, un nucleo sostanziale: se tutto fosse movibile e mosso, nessuna forma o figura sarebbe pensata[1].

Per pensare la continuità di una configurazione, è dunque necessario il permanere di alcune relazioni, altrimenti l'identità stessa del sistema verrebbe meno. È questo «resistere» contro il «divenire» di certi rapporti che può essere definito «sostanza». Ma, come precisa Gadda, anche il persistere di alcune relazioni di un sistema non è effettivo, poiché ogni rapporto di un sistema è inscindibile dalla configurazione totale di tutti i rapporti che lo caratterizzano. Pertanto, se solo un rapporto viene modificato, anche gli altri necessariamente risentiranno della mutazione. La sostanza così compresa è dunque un permanere approssimativo, debole e gramo, insomma una «grama sostanza».

Per questo Gadda insiste sull'inalterabilità *apparente* delle relazioni persistenti e ricorre significativamente alla metafora degli scacchi:

> Giocando agli scacchi, si ottengono situazioni logiche continuamente difformi: quel gioco è, in misura tipica, una perenne deformazione logica. L' elemento deformatore ci sembra essere il solo pezzo attualmente mosso, nel mentre la restante massa dei pezzi ci appare il 'persistere attuale o provvisorio' del sistema. E‘ peraltro un persistere 'sui generis', un persistere che risente della mossa eseguita e che reca in sé il medio d' una mossa futura, un gramo e malescio persistere.[2]

È importante mettere in rilievo questo duplice aspetto di *persistenza* e *mutamento* della sostanza: da un lato la concezione di un «essere sistemico in divenire» non consente di adottare la nozione di sostanza in senso «proprio»; dall'altro lato, tuttavia, è proprio in virtù del movimento e del mutamento che è possibile percepire una «sostanza»:

> La mia grama sostanza esiste in quanto soltanto si operano dei mutamenti e corrompimenti: essa è, per usare una immagine grossa, la parte ancora dura e coriacea di un pollo qua e là putrescente.[3]

Per spiegare l'alterazione di un sistema tra una «pausa d’essere» e un divenire, Gadda usa l'espressione «deformazione logica»:

> La deformazione logica […] implica perciò la necessità di un permanere, di un essere, se ella deve attuar sé medesima.[4]

1 MM, p.866.
2 MM, p.866.
3 MM, p.868.
4 MM, p.869.

L'adozione di un termine come quello di «deformazione» è significativo: anche nell'uso quotidiano, «deformare» non significa semplicemente «modificare», ma indica un cambiamento in rapporto al persistere di una *forma*. Una struttura «deformata» presenta alterazioni e, nello stesso tempo, delle somiglianze a quel che era, è riconoscibile sebbene diversa. Come rileva Manlio Iofrida in un saggio sulla *Meditazione milanese*, «la distinzione tra alcuni elementi più 'stabili' e altri 'mutevoli' serve dunque solo per caratterizzare con una metafora spaziale illuminante il fatto fondamentale secondo cui essere e divenire, sostanza e mutamento sono due facce della stessa realtà, sono fra loro inscindibili»[1].

> Non può una figura cangiare se non assommi rapporti molteplici, di cui alcuni permangono attualmente [nota di Gadda: Cioè momentaneamente, per un attimo almeno] non alterati: ché un' alterazione, un' alloiosis pura, od assoluta, o totale che dir si voglia, non è pensabile se non come negazione ed annichilazione del quid teoretico nucleante quella figura[2].

Resta ancora da chiarire come si attui la deformazione. Gadda descrive il suo processo come il potere di articolazione di un campo percettivo, in cui l'introduzione di una relazione nuova, ovvero la stessa prospettiva di chi osserva, modifica le relazioni preesistenti: il conoscente, partendo da una prospettiva «storica e psicologica», introduce un punto di vista, un «criterio ellettivo» e deformante, che modifica ed organizza la situazione di rapporti preesistente.

> Procedere, conoscere è *inserire alcunché*[1] *nel reale*, è quindi *deformare* il reale. [[1] nota di Gadda: Alcunché, nel senso più lato: p.e. una nuova relazione, o una volontà coordinatrice, che è a sua volta un gruppo di relazioni; o un «criterion» elettivo; o altro.][3]

Questa concezione di deformazione ha un'importante implicazione gnoseologica. Infatti, se il reale non si costituisce di esseri sostanziali, ma d configurazioni di relazioni mutevoli e precarie, e in cui ogni parvenza di permanenza che possa fungere da sostanza è solamente il correlato di una «*vis* conoscitiva», allora il sistema conosciuto e il processo conoscitivo coincidono. Scrive infatti Gadda che «il flusso fenomenale s'identifica in una deformazione conoscitiva, in un 'processo' conoscitivo».[4]

Sostenere un'identificazione tra fenomeno e conoscenza non significa però ricadere nell'intellettualismo. Innanzitutto perché, come abbiamo visto, in Gadda la

1 Manlio Iofrida, *Le disarmonie di Gadda*, op. cit. p.117.
2 MM, p.869.
3 MM, pp.862-63.
4 MM, pp.862-863.

deformazione non è mai assoluta, ma sempre rapporto tra un essere (che preesiste al mutamento e persiste apparentemente inalterato) e un divenire. Secondariamente perché il conoscente stesso non si trova in un al-di-là conoscitivo, ma, in quanto sistema che interviene con le proprie relazioni a deformare il dato, si trova nel dato stesso avvinto e legato (da notare inoltre che Gadda, non parla di soggetto o di coscienza, ma di «quid teoretico enucleante»). Infine, la deformazione conoscitiva di cui parla Gadda nel corso della *Meditazione milanese* non può essere considerata una forma d'intellettualismo poiché, come lo stesso scrittore precisa, ogni essere conoscente è egli stesso un «dato», un nodo di relazioni psicologico e storico, «una realtà personale e ambientale», e, come tale, egli «è immerso in una più vasta seppure difforme realtà»[1]. Sebbene Gadda parli di un «mettere in ordine», un «coordinare» e un «enucleare» le relazioni reali, il conoscente che organizza questi rapporti non è un «Cogito», non è un essere distinto dalla realtà; al contrario, egli può deformare le relazioni reali solo in quanto «nodo di rapporti» ad esse intrecciato, vulnerabile egli stesso al processo deformativo innescato. La relazione che s'instaura tra conoscente e conosciuto, quindi, non è vettoriale, non è l'azione dell'uno sull'altro: la *deformazione* coinvolge entrambe le posizioni conoscitive. A questo proposito Gadda precisa: «a mano a mano che il processo conoscitivo si attua [vengono] deformandosi sia le parvenze psicologiche e storiche sia l'oscuro e indistinto sistema esterno»[2].

Insistere su questo punto è importante perché esso chiarisce la critica centrale con cui Gadda apre la *Meditazione milanese* intorno alle pregiudiziali classiche di «persona» e «cosa». Deformare significa *inserirsi* su una realtà che ci preesiste, intrecciandosi ad essa, constiurla costituendosi. Facendo coincidere realtà conosciuta e *processo* conoscitivo, dunque, Gadda non procede in direzione dell'intellettualismo, ma, al contrario, critica la possibilità di considerare conoscente e conosciuto come due polarità indipendenti su cui possa fondarsi una teoria gnoseologica. Insieme a questa tendenza, critica la possibilità stessa di un principio metodologico per la conoscenza filosoficamente intesa, sia esso empiristico o razionalistico. Il primo paragrafo del trattato è dedicata proprio alla «Critica del concetto di metodo e delle posizioni euristiche tradizionali». Secondo l'autore, infatti, un metodo che sia fedele all'esperienza

1 MM, p.861.
2 MM, p.861.

è un controsenso, «un'illusione»[1], poiché «un metodo è già conoscenza ed è ragione elettiva: presume nozioni, occlude un'elaborazione critica»[2]

Gadda si riferisce in modo esplicito a Spinoza e al *Trattato sull'emendazione dell'intelletto*[3], opera incompiuta e postuma in cui il filosofo olandese si propone di cercare un metodo in grado di emendare l'intelletto dai pregiudizi e dagli errori, per arrivare alla formazione e alla connessione di idee chiare e distinte. Ciò che Gadda ammira del trattato spinoziano è che la necessità di superare i falsi concetti nella conoscenza non si risolve nell'adozione di un criterio aprioristico, ma nella concezione dell'unità mente-corpo (che guiderà la sua successiva opera, l'*Etica*).

> Si adduce, a ragione dell'incompiutezza del «Tractatus de intellettus emendatione» di Benedetto Spinoza, il fatto ch'egli intuisse il fondamento della correzione non essere se non nell'idea centrale della prima parte dell'«Etica», l'idea della unità.[4]

Gadda chiama dunque in causa Spinoza per sottolineare il tratto che lo accomuna al filosofo olandese: «l'idea di unità». Sebbene non aderisca alla concettualizzazione della Sostanza nei termini spinoziani, Gadda condivide con il filosofo la percezione di un esistente come totalità attiva, in cui il principio metafisico o pensante (*res cogitans*) è indiviso dal sostrato materiale (*res extensa*).

In polemica con il dualismo cartesiano, Spinoza aveva concepito una sostanza *unica*, vale a dire non separata in una sostanza attiva e cogitante e in una corporea. In questo *monismo* (come poi è stato definito) tra essenza metafisica ed essenza materiale, il Dio creatore è immanente alla Natura. La Sostanza, allora, oltre a non essere divisa, non è nemmeno inerte, ma produce tutti gli esseri che la compongono. A questa visione, Gadda sposa la sua concezione dell'esistente, non in quanto sostanza, ma in quanto sistema di relazioni mobile e unitario[5].

Secondo quanto emerge dalla *Meditazione*, dunque, il mondo non è un ente separato dal soggetto conoscente, ma un residuo concreto in cui il soggetto si trova implicato e su

---

1 Nel paragrafo conclusivo del trattato, Gadda riprende la questione del metodo definendolo «un'illusione» e prosegue: «Infatti il reale o euresi precede il metodo e questo non può esercitarsi se non come ordinamento di posizioni reali» (MM, p.835).

2 MM, p.859.

3 Il *Tractatus de intellectus emendatione,* iniziato da Spinoza nel 1658-59, è stato pubblicato postumo nel 1677; cfr. ed italiana Baruch Spinoza, Trattato sull'emendazione dell'intelletto, a cura di Enrico De Angelis, Milano, SE, 1990.

4 MM, p.859.

5 Intendiamo «unitario» nel senso di non dualisticamente diviso in *res cogitans* e *res extensa*. Il termine unitario deve essere inteso solo in questo senso, e non come totalità chiusa.

cui tenta di operare. Nel primo paragrafo del suo trattato, Gadda muove così contro l'atteggiamento astrattivo della filosofia. Il filosofo non deve cadere nell'errore di poter riflettere su una realtà solida, ma deve fare i conti con questa instabilità.

> Il terreno del filosofo è la mobile duna o la savana deglutitrice: o meglio la tolda di una nave trascinata dalla tempesta: è il «bateau ivre» delle dissonanze umane, sul cui ponte, e non che osservare e riferire, è difficile reggersi. Questa nave viaggia mari strani e diversi: ed ora la stella è termine di riferimento, ed ora, nella buia notte, il «metodo» non potrà riferirsi alla stella. Mobile è il riferimento conoscitivo iniziale; diverso, continuamente diverso, il processo.[1]

Con la metafora rimbaudiana del *bateau ivre*, Gadda non fonda la conoscenza del reale né sul soggetto, né sull'oggetto, ma sottolinea la complessità del processo conoscitivo in quanto tale. In questo senso, oltre al proposito esplicito di mettere in discussione le nozioni di «persona» e «cosa», è indicativo che egli non usi termini come «soggetto» e «oggetto» ma prediliga quelli di «sistema dato» e di «volontà coordinatrice» o «vis conoscitiva»[2]. Inoltre, presentando il reale come una «savana deglutitrice», Gadda sottolinea con l'immediatezza espressiva propria delle metafore la presenza e la partecipazione del conoscente al conosciuto, mostrando che la «vis conoscitiva» non è in un *al-di-là* metafisico rispetto al dato che si appresta a conoscere e che non esiste un punto di vista distaccato e stabile sul reale. La stessa volontà conoscitiva, inoltre, è un dato contingente e mutevole, poiché trasformato dallo stesso processo conoscitivo. Gadda. pertanto, relativizza tanto la funzione antropocentrica di un soggetto stabile quanto quella eterocentrica di una realtà immobile e oggettiva, mostrando l'implicazione costante tra queste due polarità nei termini di «deformazione». In questa direzione che potremmo definire antidualistica, egli insiste sul coinvolgimento di interiorità ed esteriorità nel processo conoscitivo:

> Insisto su questi due temi: primo: la nostra analisi ha inizio da un dato psicologico-storico (cioè personale-ambientale) che possiede un suo flusso, una sua velocità: che è labile, mobile. In quanto labile in sé noi lo intuiamo per prima approssimazione come un sistema in sé, cioè qualcosa di non semplice. In quanto mobile noi lo intuiamo per prima approssimazione come appartenente ancora ad un sistema che diciamo esterno [...] Secondo: a mano a mano che il processo conoscitivo si attua, vengono deformandosi sia il dato psicologico e storico, sia il supposto sistema esterno (e intendo ciò non per una mutazione storica, cioè perché nel frattempo esso può acquistare da sé esternamente a noi,

1 MM, pp.627-28.

2 Gadda tratta in modo più specifico questo tema nel pragrafo dedicato ai «sistemi autocoscienti», dove argomenta l'impossibilità di concepire un dato senza coscienza e una coscienza che non sia indirizzata ad un dato. Esamineremo questo aspetto nel paragrafo successivo.

> come di fatto acquista, nuove e diverse relazioni, ma perché, anche se colto e misurato nella sua immobilità momentanea, nell'essere suo di un attimo, noi vi scorgiamo nuovi significati cioè nuove relazioni anche attuali). [1]

Il processo è dunque insieme personale e ambientale, coinvolge un interno ed un esterno e coincide con il fenomeno analizzato.

A differenza dell'analisi dello scienziato, che lavora su posizione matematiche e certe, «e procede da una base nota… alla determinazione di punti ignoti», il filosofo non può basarsi su una «salda ed univoca realità». La differenza tra analisi matematico-scientifica e filosofica è esemplificata da Gadda con un paragone tra la figura del topografo e quella dell'alpinista: mentre il primo lavora su distanze certe, punti fissi, mappe e carte, astraendosi dalle «dissonanti» condizioni umane, l'alpinista è implicato in prima persona nella realtà che indaga, la realtà che lo circonda muta e i riferimenti che egli ha a disposizione non sono mai costanti:

> Così l'alpinista salendo scuopre nuovi riferimenti della cerchia di monti che lo circondano e quella che gli pareva la vetta più alta dell'acrocoro si disvela come affatto secondaria e le distanze mutano e le valli profondano, e i cumuli bianchi delle nubi paiono cosa prossima e vera.[2]

L'analisi del topografo si sviluppa in modo *uniforme*, da basi certe egli determina nuove misure che a loro volta saranno la solida base di successive triangolazioni, il calcolo si arricchisce ma il metodo e gli strumenti restano costanti; la conoscenza dell'alpinista, invece, è continuamente rimessa in discussione dal suo stesso procedere in salita; mano mano che egli avanza, il contesto muta, i riferimenti vengono *deformati* dalla nuova prospettiva per riassestarsi in una nuova e parziale veduta.

La deformazione conoscitiva, allora, oltre a ricollocare la «vis conoscitiva» nella datità del mondo, investe e critica quest'ultimo nella sua presunta oggettività; infatti, sebbene sia concepito come preliminarmente dato (una «preesistenza logica»), il mondo non è dotato di un senso proprio e indipendente dal conoscente, ma è in relazione ad esso che acquista un orientamento e un valore. Fin dalle prime pagine della *Meditazione*, allora, si comprende che la concezione gaddiana della *deformazione* è strettamente connessa al problema dell'attribuzione di senso.

1 MM, p.628.
2 MM, p.628.

Ci avviciniamo così al problema dell'esprimibilità. Se infatti il mondo che ho intorno non è ordinato secondo misure e riferimenti propri, ma sono io con la mia prospettiva a modificarlo, a deformarne l'orizzonte secondo il mio proprio orizzonte, facendolo divenire un mio riferimento e una mia prospettiva, allora anche il suo senso dovrà dipendere da questo processo di appropriazione. Come può dunque il linguaggio esprimere questo senso che sorge solo in quanto deformazione? In questo rapporto conoscitivo tra me e il mondo, in cui io non creo nulla e, nonostante questo, in cui nulla ha senso fuori dal mio conoscere, dove si situa l'atto di espressione? Per rispondere a queste domande (che affronteremo direttamente nella seconda parte di questo lavoro) occorre procedere per gradi.

4. IL PROCEDERE CONOSCITIVO: DALLA *MEDITAZIONE MILANESE* ALLA *COGNIZIONE DEL DOLORE*.

> Quando discese, con un libro in mano, la zuppa sembrò attenderlo in tavola, al suo posto, nel cerchio della lucernetta a petrolio: dal di cui tenue dominio il fumo della scodella vaporava a disperdersi nell'oscurità, fra i costoloni del soffitto, buia plancia. Le intravature spagnolesche si drappeggiavano di ragnateli, come di vele in riserva, appese, andando per il Mare delle Tenebre. [1]

La descrizione è tratta dalla *Cognizione del dolore*. Questo brano è significativo per l'innesto di due immagini frequenti nell'opera gaddiana, la prima riguarda il binomio buio/luce, la seconda quella del rimbaldiano *bateau ivre.* Si tratta due assi metaforici ricorrenti attraverso cui l'autore descrive il processo conoscitivo. In questo passo in particolare, Gonzalo Pirobutirro, sceso dalla sua stanza per desinare, osserva il piatto che lo attende in una stanza della propria casa, quest'ultima percepita come la plancia di una nave piratesca che solca un immaginario, ma significativo «Mare delle Tenebre». Per comprendere l'importanza di questo doppio asse metaforico, occorre procedere con ordine a partire dalla prima immagine del «cerchio della lucernetta» che illumina la zuppa.

1 C, p.692.

Gadda disegna come in un quadro il disperdesi della luce di una lampada a petrolio: l'oggetto del narrare non è la cena preparata e sintetizzata nel dato «scodella di zuppa», ma lo svanire della luce nell'ombra, reso ancora più palpabile dalle onde di vapore che sfumano nel buio. La luce, più che segnalare un oggetto e una presenza, ne rende vivo il contrasto con il campo d'oscurità in cui è immerso. Il procedimento descrittivo non è nuovo in Gadda, già Roscioni aveva segnalato che l'autore non focalizza mai l'attenzione su un unico oggetto, ma lo descrive sempre nella relazione con ciò che lo circonda. Per l'autore, infatti, ogni dato non è un sistema circoscritto, ma una sintesi di relazioni di una rete vasta. Per questo un sistema non si da mai nella sua inseità, ma nel rapporto con una molteplicità indefinita di relazioni.

> La deformazione del reale, già ve lo dissi, coinvolge od annichila. […] Questo processo di dissoluzione-ricostituzione non deve essere visto nei modi gretti di una intuizione che immagina le cose «ab interiore» cioè come tanti piccoli io saputelli. […] Infinite relazioni *apparentemente esteriori* a un sistema pertengono a questo sistema che deve essere pensato nella sua vastità ed onneità, e non soltanto nel suo io saputello di pacco postale chiuso e inceralaccato.[1]

Secondo Gadda ciascun dato non è che una «porzione di realtà»[2]. In quanto annichilimento o coinvoluzione di una molteplicità di relazioni, il dato può essere definito solo in rapporto al campo più vasto da cui è sorto e che perciò, sebbene *apparentemente* esterno (è Gadda stesso a sottolineare quell'«apparentemente»), gli è costitutivo.

Tale condizione del dato è presente anche nella *Phénoménologie de la perception*, in quella che comunemente è conosciuta come la «struttura oggetto-orizzonte» della percezione. Sviluppando la propria concezione sulla base degli studi della *Gestalttheorie*, Merleau-Ponty non considera mai un elemento percettivo isolato: ogni dato sorge sempre da un campo di forze che si attraggono e si respingono creando tensioni, increspature, pieghe e fessure. Questo campo non è una sommatoria o un aggregato di visioni locali e atomiche, ma lo sfondo di innumerevoli relazioni che si innestano l'uno sull'altra. Solo quando si presenta una certa disomogeneità su un certo orizzonte, si producono dei processi e delle figure; è solo nel disomogeneo, nel molteplice, nell'ambiguità che qualcosa accade. Nell'omogeneo non avviene nulla, in

1 MM, pp.812.
2 MM, p.822.

un sistema omogeneo è tutto fermo, è l'entropia. La peculiarità del percepito, pertanto, è «l'ambiguità, il "mosso", il lasciarsi modellare dal suo contesto».[1] Il singolo ente, quindi, assume rilievo e diventa visibile solo in quanto è connesso ad una configurazione ed è inscritto in una corrente di relazioni. Percepito sempre a partire da uno sfondo, l'oggetto si costituisce come «vibrazione» di un orizzonte. Ciò che l'uomo percepisce non è dunque un oggetto semplice, ma una struttura definibile nei termini di «oggetto-orizzonte» o «figura-sfondo».

> Soit une tache blanche sur un fond homogène. Tous les points de la tache ont en commun une certaine « fonction »:. qui fait d'eux une « figure ». La couleur de la figure est plus dense et comme plus résistante que celle du fond; les bords de la tache blanche lui « appartiennent » et ne sont pas solidaires du fond pourtant contigu; la tache parait posée sur le fond et ne l'interrompt pas. Chaque partie annonce plus qu'elle ne contient et cette perception élémentaire est donc déjà chargée d'un sens. Mais si la figure et le fond, comme ensemble, ne sont pas sentis, il faut bien, dira-t-on, qu'ils le soient en chacun de leurs points. Ce serait oublier que chaque point à son tour ne peut être perçu que comme une figure sur un fond. Quand la *Gestalttheorie* nous dit qu'une figure sur un fond est la donnée sensible la plus simple que nous puissions obtenir, ce n'est pas là un caractère contingent de la perception de fait, qui nous laisserait libres, dans une analyse idéale, d'introduire la notion d'impression. C'est la définition même du phénomène perceptif, ce sans quoi un phénomène ne peut être dit perception. Le « quelque chose » perceptif est toujours au milieu d'autre chose, il fait toujours partie d'un « champ ». Une plage vraiment homogène, n'offrant *rien à percevoir* ne peut être donnée à *aucune perception*. La structure de la perception effective peut seule nous enseigner ce que c est que percevoir. La pure impression n'est donc pas seulement introuvable, mais imperceptible et donc impensable comme moment de la perception […] Un champ visuel n'est pas fait de visions locales.[2]

Guardare un oggetto significa *immergersi* in un campo visivo più complesso, non avere «a distanza» un «mosaico» di sensazioni puntuali, ma trovarsi in un orizzonte di relazioni e prendere parte ad un sistema di configurazioni. Le analisi dello scienziato e del filosofo, che «estraggono» il dato dal suo contesto ed lo esaminano come segmento indipendente, non devono essere mai considerate come un atteggiamento «naturale», si tratta invece di procedimenti astraenti e «tardivi» - cioè non immediati o originari. Al contrario, la percezione intesa come esperienza primitiva mi porta «*nell'*oggetto», guardandolo io «vengo ad abitarlo» e scorgo in esso le molteplici prospettive del campo in cui è immerso. Secondo Merleau-Ponty, infatti, il dato è, come la monade leibniziana, «specchio di tutti gli altri oggetti»[3]: penetrato da tutti i lati da un'infinità di sguardi che

1 «Le propre du perçu est d'admettre l'ambiguïté, le "bougé", de se laisser modeler par son contexte » (PP, p.684; tr.it. p.43).
2 PP, p.675-76; tr.it. pp.36-37.
3 «Chaque objet est le miroir de tous les autres» (PP, 746 ; tr.it. p.115).

s'incontrano in profondità, esso è «translucido»; innestandosi sullo sfondo e sorgendo dalla coinvoluzione di prospettive di un orizzonte molteplice, l'oggetto racchiude in sé il proprio sfondo come sintesi di tutti gli sguardi su di esso possibili. Per questo Merleau-Ponty scrive che «l'orizzonte interno di un oggetto non può divenire oggetto senza che gli oggetti circostanti divengano orizzonte»[1]: nel momento in cui esso si mostra, gli altri oggetti provvisoriamente diventano orizzonte. La visione, pertanto, si costituisce di due momenti, o movimenti, simultanei e, come scrive l'autore, «è un atto a due facce»[2]: da un lato un oggetto può essere colto solo in quanto convergenza di molteplici prospettive, secondo la faccia che gli altri oggetti gli rivolgono; dall'altro lato nell'attimo stesso in cui è percepito, questi stessi oggetti svaniscono, le relazioni convergenti nel dato si dissolvono in un declinarsi periferico e divengono sfondo:

> dans la vision, j'appuie mon regard sur un fragment du paysage, il s'anime et se déploie, les autres objets reculent en marge et entrent en sommeil, mais ils ne cessent pas d'être là. Or, avec eux, j'ai à ma disposition leurs horizons, dans lesquels est impliqué, vu en vision marginale, l'objet que je fixe actuellement. L'horizon est donc ce qui assure l'identité de l'objet au cours de l'exploration, il est le corrélatif de la puissance prochaine que garde mon regard sur les objets qu'il vient de parcourir et qu'il a déjà sur les nouveaux détails qu'il va découvrir. [...] La structure objet-horizon, c'est-à-dire la perspective, ne me gêne donc pas quand je veux voir l'objet: si elle est le moyen qu'ont les objets de se dissimuler, elle est aussi le moyen qu'ils ont de se dévoiler. Voir, c'est entrer dans un univers d'êtres qui se montrent, et ils ne se montreraient pas s'ils ne pouvaient être cachés les uns derrière les autres ou derrière moi. [3]

Ogni oggetto non è mai un'inseità chiusa e preliminarmente dotata di senso, ma il senso è svelato dalla percezione nel rapporto tra il percepito e il contesto in cui la percezione si realizza. Questa descrizione merleau-pontiana dell'oggetto percepito (il richiamo alla monade leibniziana, l'idea di un «enuclearsi» di relazioni animate dalla percezione che pone tutte le altre sullo sfondo, la concezione di una configurazione da cui il percepito proviene e su cui si innesta) è profondamente analoga alla sintesi del dato descritta da Gadda. Nella *Meditazione*, in un paragrafo efficacemente intitolato «Impossibile chiusura di un sistema» Gadda sottolinea il fatto che un sistema non può mai essere considerato un'unità circoscritta e definita una volta per tutte:

1 «L'horizon intérieur d'un objet ne peut devenir objet sans que les objets environnants deviennent horizon et la vision est un acte à deux faces » (PP ,p.746; tr.it. p.114).
2 Cfr. nota precedente.
3 PP, p.746; tr.it. p.114.

> Se noi contempliamo un oggetto finito, anche dei più chiusi e circostanziati in sé, di quelli che dentro i loro limiti spaziali temporali organici causali finalistici hanno la più generosa dovizie di giustificazioni e di motivazioni, noi vediamo che esso, così considerato, contiene un errore. Esso è così erroneamente concepito.[1]

Nel corso del suo trattato, Gadda considera il dato come la convergenza di relazioni che, come tali, proseguono verso direzioni periferiche, su cui il dato è necessariamente innestato. Riportiamo di seguito un noto passaggio in cui Gadda afferma non poter ammettere un dato come «nucleo di relazioni definitivo in sé ed avulso dal mondo; come uno gnocco, come un pacco postale», e se gnocco deve essere considerato non è per la sua oggettualità conchiusa, ma per la sua caratteristica di «agglutinato filamentoso»:

> Ho già affermato che tutti gli gnocchi sono unti agglutinati filamentosi per il formaggio e la salsa, e non detersi e politi. Sono impastati gli uni con gli altri, e ognuno dei cento altri mille e ognuno dei mille un milione, e così in infinito.[2]

Questa concezione si accompagna alla considerazione sulla precarietà del conosciuto: essendo infatti inseparabile dal contesto o rete di relazioni in cui esso si determina, il dato non è può essere mai definito una volta per tutte; il suo significato al contrario è sempre passibile di nuove deformazioni. Essendo una «pausa euristica» di una configurazione che rimanda costantemente ad un sistema più vasto, il dato non ha che limiti attuali, continuamente violabili:

> una relazione introdotta in un sistema, lo deforma. Il sistema della deformazione conoscitiva, qualora venga pensato fuori del tempo, ci si presenta necessariamente come un mostruoso logogrifo offrente infinite soluzioni ermeneutiche. Esso è come un sistema mostruoso [orografico in nota, n.d.r] che secondo i punti di osservazione si deforma all'occhio dell'esploratore.[3]

Successivamente, l'autore identifica la «molteplicità dei significati» del reale con il variare delle «posizioni attuali» (cioè delle posizioni contingenti) delle relazioni di un sistema, indicando in tal modo che ogni significato è sempre relativo a una configurazione spazio-temporale determinata. La struttura in cui si sintetizza il dato è dunque simile a quella della «figura su uno sfondo» di cui scrive Merleau-Ponty: il dato non è mai isolato, ma, come il fascio luminoso indirizzato ad un oggetto, è polo di

1 MM, pp.742-43.
2 MM, p.655.
3 MM, p.748.

un'attenzione attrattiva che coinvolge certe relazioni per mettere altre nell'ambiguità dello sfondo (sempre presenti tuttavia come «punti d'osservazione»).

L'analogia con Merleau-Ponty in merito alla concezione del dato, e al suo senso, è ancora più evidente se si considera che entrambi gli autori si interessano all'aspetto di una genesi percettiva, in base alla quale le cose, non ancora cose e non ancora dotate di senso, emergono da una coinvoluzione di prospettive e, prima di solidificarsi nel dato, si danno come organismi nascenti.

Nella concezione strutturale gaddiana, in cui il senso del percepito si dà come coinvoluzione di relazioni nella vastità di un sistema di connessioni, si può collocare una certa predilezione per una descrizione «geometrica» del campo percettivo. Prendiamo ad esempio una famosa pagina della *Meditazione* in cui l'autore descrive il sorgere delle cose al nostro sguardo, rappresentandole come «forme e cubi».

> svegliandoci di soprassalto da un sonno greve, quando l'angoscia e la stanchezza mentale ci privano di una rapida ripresa di una nostra totale e integratrice ragione, noi viviamo di «frammenti di ragione» per alcuni attimi, stropicciandoci faticosamente li occhi. Ecco allora le *forme e i cubi della vita*, veduti da queste nostre ragioni frammentarie […] ecco apparirci come strani sistemi, di cui non ci spieghiamo il perché lì per lì. […] Ma con il michelangiolesco sforzo dello stanco che si risolleva, questi frantumi di ragione cercano di coagularsi e consolidarsi in una più lucida veglia. E allora quelli *oggetti o cubi che intravedemmo al primo aprire delli occhi*, vengono giustificandosi […] E *quel cubo è un sasso*, e *l'altra forma è un fucile*, e il fucile è perché siamo soldati, e il sasso è perché siamo sulla terra del Carso e tutto si ricompone e si cementa nel sistema e viene apoditticamente giustificato (in quell'attimo) dal sistema.[1].

Nel testo *La disarmonia prestabilita*, Gian Carlo Roscioni ha mostrato la predilezione di Gadda per un tipo di scrittura che non è indirizzata a definire oggetti e cose, ma a descrivere quell'attimo del processo conoscitivo in cui, prima di accedere alla loro pienezza, farci «una ragione» d'esse e accordare loro la funzione che gli crediamo propria, le cose si mostrano «come in una radiografia» e rivelano «il disegno che le informa»[2]. La descrizione della *Meditazione* che abbiamo appena citato ricorre anche nei romanzi e nei racconti; non riguarda solo la genesi dell'oggetto nella percezione, ma anche il momento in cui esso svanisce dal nostro orizzonte percettivo. Un esempio lo ritroviamo nell'inizio del racconto *La morte di Puk,* in cui Gadda descrive il dissolversi degli oggetti in figure geometriche, scarne ed essenziali:

1 MM, pp.838-39; c.vo nostro.
2 Gian Carlo Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, op. cit., p.10.

> Quel suo occhio diceva: «Kant ha ragione». Diedri e prismi, luci ed ombre e colori vanivano: le cosiddette mosche avevano lasciato ogni paura […] Adesso moriva: ossia capiva che la rabbia, i prismi, i rumori sospetti e la luce stessa e tutto non erano se non un catalogo vano.[1]

Questa tendenza a mostrare lo «scheletro» delle cose, stilizzandone geometricamente le forme, si collega alla metafora di chiarore-oscurità, o luce-ombra, vista a proposito della *Cognizione*: la presentazione degli oggetti come strutture essenziali, infatti, corrisponde sia alla descrizione del loro svanire e dissolversi nell'ombra, come nel caso appena citato, sia alla descrizione del loro comparire nella luce, in quell'istante del processo percettivo in cui ancora non attribuiamo loro un senso e una funzionalità. Questo «geometrismo» (come è stato anche definito[2]) non è dunque sinonimo di forma e di staticità, ma paradossalmente, indica una struttura amorfa e in divenire. Nella pagina gaddiana ricorre l'immagine di *cubi neri* che vengono sottratti al buio o che svaniscono nell'ombra. Roscioni mostra alcuni esempi che vale la pena riportare. Il primo è in una poesia giovanile, *La Sala di basalte,* dove Gadda indica l'atto di cognizione come l'opera di uno «scalpello luminoso» che, da una sorta di ossimorico «parallelepipedismo informe» della realtà, ricava le cose:

> Così dai *neri cubi dell'ombra* / Il lume cavava le cose: / Erano le porte paurose degli anditi neri / Ed erano immobili e chiuse» [3].

Il secondo esempio lo troviamo nella *Meditazione milanese,* laddove Gadda parla del processo conoscitivo come progresso da zone oscure verso zone luminose:

> Così io penso al conoscere come ad una perenne deformazione del reale, introducente nuovi rapporti e conferente nuova fisionomia agli idoli che talora dissolve o annichila: sicché il loro volto che jeri ci appariva divino è oggi una sciocca smorfia. E nel progresso del conoscere il dato si decompone, altri dati sorgono *dai cubi neri dell'ombra* e quelli da cui siam partiti non hanno più senso, non «esistono» più[4].

E, sempre nella *Meditazione,* leggiamo:

> Egli, immerso nella buia notte, cava dall'ombra le cose con il getto luminoso della potente analisi: ivi sono le porte paurose delli anditi neri, e sono immobili e chiuse. Strane bestie vi dormono nello strame della pigrizia e della sensualità loro e sono li uomani. Ma *neri*

1 Carlo Emilio Gadda, *La morte di Puk,* in *La Madonna dei filosofi*, RR I, p.43.
2 Cfr. Gian Carlo Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, op. cit. p.63.
3 *La Sala di basalte* è una poesia del 1919 oggi contenuta in Carlo Emilio Gadda, *Poesie,* a cura Maria Antonietta Terzoli, Torino, Einaudi, 1993, p. 26, c.vo nostro.
4 MM, p.668, c.vo nostro.

> *cubi di ombra* si sfaldano, come blocchi enormi da una rovinosa frana: e appaiono e si creano forme nuove e distinte e concatenazioni infinite nel flusso e nella deformazione infiniti.[1]

Prima di procedere ad un confronto con il genetismo percettivo di cui parla Merleau-Ponty, vogliamo mettere in rilievo l'analogia tra quest'ultimo brano e la concezione merleau-pontiana della visione come «atto a due facce», secondo cui ogni oggetto percepito si dà solo nella misura in cui gli altri si sottraggono.

Abbiamo già considerato che, secondo Merleau-Ponty, nella struttura percettiva «l'orizzonte interno di un oggetto non può divenire oggetto senza che gli oggetti circostanti divengano orizzonte»[2]. A nostro avviso, questa concezione gestaltica della conoscenza è presente anche nell'ultimo tratto della *Meditazione* appena riportato: nella descrizione gaddiana, infatti, il processo conoscitivo è presentato come il concatenarsi di figure che, sorgendo, ne fanno svanire altre: dove un cubo emerge, un altro si sfalda, dove un oggetto prende forma, un altro si dissolve sullo sfondo.

Il fatto che questa descrizione sia costruita come un concatenarsi di cubi e parallelepipedi, inoltre, non è secondario nel cofronto con Merleau-Ponty. Il «geometrismo» di Gadda, infatti, non dovendo essere compreso come lo spazio della geometria analitica, né come forma prospettica delle cose, può essere messo in relazione con l'attenzione che il filosofo francese dedica ai quadri di Cézanne. Come testimonia Joachim Gasquet nel suo libro sulla vita del pittore[3], nei dipinti di Cézanne assistiamo ad un geometrismo delle figure del tutto particolare. Egli, infatti, pur trattando le forme «come delle sfere, dei cilindri, dei coni»[4], non intende circondare gli oggetti entro un perimetro misurabile, o chiuderli entro una prospettiva oggettiva, ma al contrario «aprire» le figure all'organizzazione complessiva del dipinto, mostrarle come architetture parziali di un campo di forze. Tale struttura *parallélépipédique* permette al pittore di lavorare sulle tensioni che si creano tra le parti del quadro e concentrarsi sui rapporti che si stabiliscono tra le figure e lo sfondo.

Nel saggio *Le doute de Cézanne,* Merleau-Ponty mostra interesse proprio per questo aspetto. Nelle opere del pittore non contano tanto gli oggetti, la loro *forma* o la loro

1 MM, p. 849, c.vo nostro..
2 Cit. PP, p.746; tr.it. p.114.
3 Joachim Gasquet, *Cézanne*, Paris, Bernheim-Jeune, 1921.
4 *Ivi,* ma citiamo da Clara Calza, Saverio Hernandez, Edoardo Viarini, *Lezioni di Arte*, vol. 3, Milano, Bruno Mondadori, 1999, p.210: «Il problema, per Cézanne, non era riprodurre la natura, ma partire da essa, trattando le sue forme come "dei cilindri, delle sfere, dei coni"».

superficie, ma l'ordine architettonico che regola le loro relazioni. Per questo motivo, il filosofo riconosce a Cézanne il merito di essere riuscito a sintetizzare in pittura il fenomeno della visione e di essersi mosso in direzione contraria rispetto ai criteri della *rappresentazione* classica. Nella visione, infatti, non esistono forme determinate o oggetti definiti da un contorno: il contorno delle cose non appartiene alla visione, ma alla geometria analitica; esso è un limite ideale verso cui i lati dell'oggetto fuggono in profondità, è la tensione tra ciò che mettiamo in primo piano e l'orizzonte che lo avvolge.

A questo proposito Merleau-Ponty compie un'analisi molto interessante dello stile di Cézanne. Egli ricorda che il pittore aveva desiderato per tutta la vita dipingere ciò che Balzac aveva descritto in *Pelle di Zigrino*: «una tovaglia bianca, come uno strato di neve caduta di fresco e sulla quale s'elevavano simmetricamente i coperti coronati di panini biondi»[1]. La qualità di quel biancore - neve caduta di fresco – era stata per molto tempo la sfida che Cézanne si era proposto di superare, finché, come rintraccia Merleau-Ponty, egli aveva capito che per raggiungere quella medesima qualità espressiva dei coperti avrebbe dovuto rinunciare a dipingere il loro essere «coronati». Secondo il filosofo francese, l'innovazione pittorica di Cézanne consiste proprio in tale comprensione: se avesse recinto gli oggetti, isolandoli con un contorno, il pittore avrebbe reso il quadro «falso»; se non avesse stabilito *nessun* contorno, d'altronde, avrebbe rischiato di «togliere agli oggetti la propria identità», e se ne avesse segnato soltanto uno, ne avrebbe sacrificato la profondità[2]. Cézanne aveva scelto allora di sopprimere in certi casi i contorni precisi per dare priorità al colore[3], e di segnare il «rigonfiamento» dell'oggetto con alcuni tratti turchini; una sorta di «modulazione colorata» che, non seguendo tutti i profili delle cose, ne evidenziava «parecchi»[4]. Il risultato nei suoi quadri è che lo sguardo viene rinviato dall'uno all'altro di questi tratti e

1 Maurice Merleau-Ponty, *Le doute de Cézannne*, «Fontaine», n. 47, 1945, pp. 80-100, poi ripreso in SNS, infine in Id., *Œuvres,* édition établie et préfacée par Claude Lefort, Paris, Gallimard, 2010, pp. 1306-1323 dell'ultima ed. fr. citata; tr. it. di Paolo Caruso, *Senso e non senso*, Milano, Il Saggiatore, 1962, poi Milano, Garzanti,1974, pp. 27-44 dell'ultima ed.italiana citata.

2 «Ne marquer aucun contour, ce serait enlever aux objet leur identité. En maruqant un seul, ce serait sacrifier la rpofondeur, c'est è dire la dimension que nous donne la chose, non comme étalée devant nous, mais comme pleine de réserve et comme une réalité inepuisable» (*Ivi,* p.1312; tr.it. p.33).

3 Cfr. *Ivi,* p.1309; tr. it. pp.30-31.

4 «Cézanne suivra dans une modulation colorée le renflement de l'objet et marquera en traits bleus *plusieurs* contours» *Ivi,* p. 1312; tr.it. p.33.

percepisce tra di essi un «contorno nascente», come accade nella percezione[1]. La struttura dell'insieme-quadro va oltre l'individuazione dei singoli enti per comprenderli come un orizzonte, e per rilevarne i rapporti di mutua costituzione[2].

Bisogna inoltre considerare che, nei quadri di Cézanne, tale sorta di «imbastitura» di alcuni dei profili dipinti non è mai stabilita secondo le regole della prospettiva classica, ma al contrario è uno stravolgimento della rappresentazione prospettica, una distorsione del piano cartesiano. Quella che sembra essere una struttura «geometrica» delle figure (i cubi, i cilindri e i coni di cui parla Gasquet) dà luogo dunque ad una deformazione.

Nello stile di Cézanne, Merleau-Ponty vede allora il tentativo di ricollocare il pensiero dell'oggetto, che costringe ogni cosa ad una forma chiusa e definita, nel «mistero» e nell'ambiguità della percezione, in cui ciò che vediamo appare non come cosa formata, ma come realtà nascente. Le deformazioni prospettiche dei suoi quadri, pertanto, non sono arbitrarie, ma rendono l'impressione di un paesaggio che sta comparendo, «d'un ordre naissant, d'un objet en train d'apparaître, en train de s'agglomérer sous nos yeux»[3]. In definitiva, la presenza di uno scheletro «geometrico»[4] tra le figure dipinte da Cézanne, rimanda alla concezione gestaltica e merleau-pontiana dell'impossibilità di cogliere un dato percettivo isolato e limitato.

Su questa direzione di uno stretto rapporto entro il «parallelepipedismo» e la deformazione, allora, potremmo collocare Gadda. Per l'Ingegnere prestare attenzione al «parallelepipedismo del mondo»[5] non significa delimitare il dato percepito, né tantomeno fare del mondo un'astrazione geometrica *tout court,* ma esprimere la realtà percepita e conosciuta in una struttura più vasta:

> Quanto più informe e aggrovigliata si presenta la materia che costituisce l'oggetto della rappresentazione, tanto più è necessario individuarne il principio organizzativo, esprimerla in grandezze misurabili.[6]

---

1 «Le regard renvoyé de l'un à l'autre[de ces traits] saisit un contour naissant entre eux tous comme il le fait dans la perception» (*Ibid.*).

2 *Ibid.*

3 *Ivi*, p.1312; tr. it. p.33.

4 Precisiamo che l'aggettivo «geometrico» in questo senso lato associato alle opere di Merleau-ponty, è espressione di Gasquet e nostra, non di Merleau-Ponty, per il quale il termine «geometria» resta connesso all'idea cartesiana dello spazio. Egli parla piuttosto dei «traits bleus» che segnano le linee di forza del quadro, tratti che indicano non chiudono le parti in forme fisse, ma che mantengono lo spessore colorato del mondo: solo mantenendo questo *spessore* «la fuite de la perspective, les contours, les droites, les courbes s'installent comme des lignes de forces, le cadre de l'espace se constitue en vibrant» (*Ibid.).*

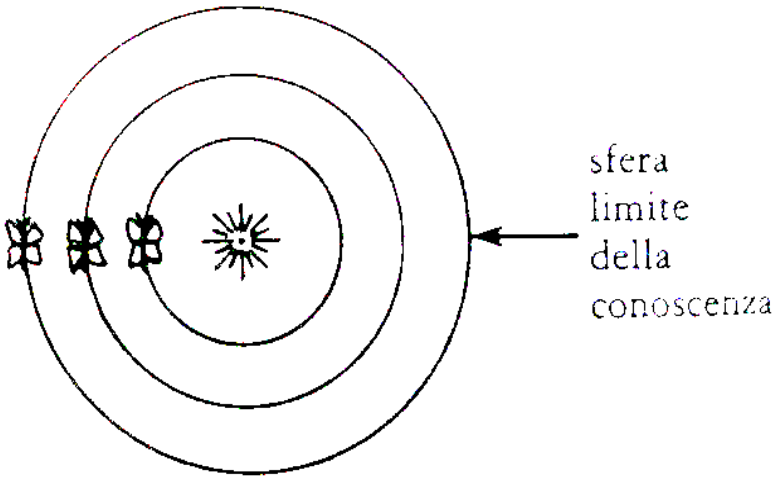
5 Carlo Emilio Gadda, *La Madonna dei filosofi*, Garzanti, Milano 2002, p.63.

6 Gian. Carlo Roscioni, *La Disarmonia prestabilita*, op. cit., p. 8.

Tale comprensione di una sistema di linee di forza che guidano l'informarsi (sempre provvisorio) delle strutture del mondo, mette in luce una posizione comune ad entrambi gli autori: il dato non è mai circoscritto e compiuto, non è mai puramente un oggetto, ma è qualcosa che si costruisce in relazione a un campo di tensioni, e solo nel riferimento ad esso acquista senso.

Ritorniamo ora alla metafora del cerchio luminoso nella *Cognizione*. Come abbiamo già scritto, la luce non ci indirizza al dato, ma a quel vapore che sale dalla zuppa e che lega la scodella all'oscurità. La zona luminosa non indica un limite, ma un percorso di possibile sconfinamento, descrive quindi una possibilità contraria a quella del limite: l'ipotesi di poter superare un confine. Legandosi alla teoria dell'impossibile chiusura di un sistema, Gadda introduce nella *Meditazione milanese* una similitudine tra il binomio luce/oscurità e conosciuto/non-conosciuto. Che egli ne fosse consapevole o meno, il tratto citato della *Cognizione* rimanda a questa parte del suo trattato del 1928 che qui riportiamo per intero.

> «Il sistema di relazioni espresso dalla ragione umana ha dei limiti provvisori o removibli. Esso è un sistema deformantesi e riscatta o redime gradualmente i suoi termini, decomponendoli».
>
> *Ipotiposi illustrativa*: Nella tenebra di una notte senza stelle sia una lampada generante una quantità di luce gradualmente crescente (p-e- una lampada elettrica a cui si fornisca una tensione elettrica crescente) e noi presso la lampada: si formerà d'attorno alla lampada e a noi una sfera di luce entro la quale un certo oggetto p.e. una farfalla ci sarà visibile.
>
> Limite[1] della sfera luminosa supponiamo quella zona sferica in cui la farfalla non si vedrà più, in cui vanirà.
>
> [in nota: [1] Nella matematica infinitesimale il limite non è concepito come un punto rigorosamente determinato, ma come una zona.]



> Crescendo l'intensità luminosa della lampada, aumenterà se pure di poco l'estensione della sfera (in proporzione della radice cubica) e , per sfuggire alla nostra vista, la farfalla dovrà allontanarsi. Oppure, se vi par più chiaro, riusciremo a vedere una farfalla più lontana della prima supposta ferma, e così di seguito. - Io dico che i limiti della conoscenza umana si comportano come queste farfalle. Cioè la sfera della conoscenza aumenta, aumenta nella tenebra (o, se non aumenta, almeno varia) e così variano i suoi limiti.[1]

L'immagine della lampada e della farfalla notturna che vi orbita attorno è l'esempio che Gadda offre a chi voglia apprendere il funzionamento del suo sistema cognitivo. In base a questa similitudine, l'autore mette in rilievo la precarietà e l'instabilità della nostra conoscenza che, procedendo per gradi, sposta continuamente il confine tra il noto e il non noto, tra luce e tenebra.

> Conclusione: Il confine o termine dialettico è una discriminazione di realtà che si comportano polarmente l'una contro l'altra (il mio campo confina con il tuo e il muro è il termine dia-lettico). Il limite (o termine periferico) segna il vanire della realtà della tenebra (in quello che ci appare non-realtà.)[2]

La storia delle scienze così come la storia individuale ci mostrano così un'evoluzione continua, un variare della nostra giustificazione conoscitiva; un «progresso del perché nel perché» fino ad arrivare a quello che oggi ci pare come il perché ultimo. Gadda propone così un elenco di termini dialettici di diversi discipline che sono stati ampliati e deformati fino ad ottenere nuove «zone luminose» nella conoscenza:

> *Esempio grossolano e succinto*: Il sangue era il perché ultimo nel campo "sangue" prima che si scoprisse il microscopio: poi il perché ultimo furono i suoi componenti (globuli rossi, globuli bianchi, piastre di Bizzozero, ecc.)
>
> *Altro esempio succinto e grossolano*: La molecola era il perché ultimo prima di Avogadro. Poi venne l'atomo. Ora si va oltre l'atomo all'elettrone (Bohr, ecc.)
>
> *Altro grossolano e apparentemente simbolico ma in realtà non simbolico e anzi vero*: Il mare oceanum circomfluente tutte le terre era il limite della conoscenza geografica. Oggi la sfericità della terra
>
> *Esempio psicologico*: Io giustificavo da bambino la ruota del mulino con la "forza dell'acqua". Oggi so che tale forza esiste solo se esiste un dislivello, ossia una caduta: (differenza di potenziale geodetico o salto).
>
> E così esempi infiniti storici (cioè inerenti alla conoscenza collettiva della ragione umana) e psicologici (cioè alla conoscenza individuale.)[3]

*

* *

1 MM, p.700.
2 MM, p.699.
3 MM, p.701.

Passiamo ora ad esaminare il secondo asse metaforico rivelato dalla citazione portata a inizio paragrafo. Come in quel brano della *Cognizione*, anche nella *Meditazione* il binomio luce-tenebre si innesta sulla metafora del *bateau ivre*. Leggiamo il passo seguente:

> L'enorme ingenuità umana, quella che spesso anima le polemiche scientifiche e politiche e comunque delle scienze interpretative e della speculazione in genere, consiste nel credere che *il verbo o il ritrovato d'oggi sia il definitivo*. E a questo ci si attacca, come i naufraghi ad una tavola. [1]

La metafora di una nave che percorre mari incerti (il «Mare delle Tenebre» della *Cognizione*) è in costante rapporto dialettico con l'asse metaforico della luce. Se quest'ultimo indica che il dominio della conoscenza procede per gradi e per continue integrazioni, il primo mostra un conoscere mobile e limitato. Abbiamo già considerato l'immagine rimbaldiana del *bateau ivre* con la quale Gadda, mettendo in rilievo la conoscenza come precarietà e divenire, scredita l'oggettività del processo conoscitivo. La conoscenza non si dà nell'assoluta chiarezza, che è invece la criticata pretesa scientifica, ma il percorso conoscitivo si compie su una «mobile duna» o nella «savana deglutitrice» del mondo, è pertanto «labile e mobile».

La concezione esperienziale dell'instabilità su cui si fonda il processo conoscitivo conduce ad un realismo deformato e nega l'esistenza di dati solidi e obiettivi. Si capisce allora perché più che il risultato, Gadda è interessato al processo conoscitivo, all'allargarsi delle zone di luce nell'oscurità, al filo di vapore che si sposta verso la tenebra. La metafora della conoscenza come nave che solca «mari diversi e strani» sposta l'attenzione dal dato al *processo* con cui il dato si forma, e sottintende un itinerario di scoperta che conduce progressivamente a rischiarare zone d'oscurità.

Nel senso di una predilezione per il *percorso* della conoscenza più che per il risultato provvisorio e incerto, non solo è rilevante l'immagine di Gonzalo davanti alla scodella di zuppa nella «buia plancia» e del bollo luminoso rischiarato dalla «lucernetta a petrolio», ma la stessa *Cognizione del dolore* da cui è tratta questa immagine, sia per ragioni che potremo definire «strutturali» e «storiche», legate alla stesura del testo, sia per il contenuto speculativo dell'opera.

1 MM, p.701.

Bisogna anzitutto considerare che, come altre opere dell'autore, anche la *Cognizione* è un *work in progress* che non giunge ad una definitiva compiutezza, e che vede continue evoluzioni e aggiustamenti. Gadda lavora alla *Cognizione* dal 1937, subito dopo la morte della madre e dopo i primi tentativi di vendere la casa di Longone[1]. Dal 1938 al 1941 il romanzo viene stampato in sette puntate (i primi sette capitoli) nella rivista «Letteratura», ma la sua pubblicazione si interrompe nel 1941. Qualche anno dopo, nel 1944, Gadda trasforma e reimpiega alcuni frammenti della *Cognizione* nell'*Adalgisa;* nel 1953 inserisce una parte del testo nelle *Novelle dal Ducato in fiamme* e un'altra nel 1963 in *Accoppiamenti giudiziosi*. *La cognizione del dolore* esce in volume solo nel 1963, dopo il successo che Gadda aveva ottenuto con *Quer pasticciaccio brutto de' via Merulana*, con poche varianti nel testo ed altre piccole modifiche: la riduzione delle note, una poesia in coda alla narrazione, *Autunno* (già uscita nel 1932 in «Solaria»), e una premessa, *L'editore chiede venia del recupero chiamando in causa il lettore*. Nel 1970 il testo viene ampliato degli ultimi due capitoli, già redatti nella prima versione e non apparsi in «Letteratura». La storia del romanzo, continuamente ripresa a distanza di anni e disseminata in frammenti narrativi muniti di una certa autonomia[2], si mescola alla vicende biografiche di Gadda e al suo lavoro di scrittore. La *Cognizione* si presenta così come l'opera di una vita ed, emblematicamente, come esempio *concreto* di una conoscenza sempre in costruzione e mai definitiva, ovvero che si struttura in successive riprese e in continue integrazioni.

Nel nostro esame l'interesse per quest'opera non dipende solo dalla storia che l'attraversa, ma anche da quella che essa presenta. Da un lato per l'evidente autobiografismo: i temi trattati sono strettamente connessi alla vita dell'autore; Gonzalo Pirobutirro è l'incarnazione autobiografica di Gadda. In lui ritroviamo l'«ossessione feudale» della casa, il rapporto conflittuale con la madre, il ricordo dei mesi in Argentina come memoria linguistica, la propria radice lombarda che mescola le descrizioni paesaggistiche del Manzoni ad uno stile carnevalesco e anti-lirico[3]. La

1 «Quest'anno sono riuscito a vendere il mio feudo barcollante di Longone, in Brianza, facendo un pessimo affare, ma liberandomi dell'ossessione feudale»; Carlo Emilio Gadda, *Lettere a una gentile signora*, a cura di Giuseppe Marcenaro, Milano, Adelphi, 1983, p. 72, 12 settembre '37.

2 Cfr. Rinaldo Rinaldi, *Gadda*, Bologna, il Mulino, 2010, in particolare pp.73-74.

3 Cfr ad esempio la pagina in cui Gadda descrive il paesaggio di Lukones (lo pseudonimo della propria Longone) soffermandosi su la composizione delle ville: «Di ville, di ville!; di villette otto locali doppi servissi; di principesche ville locali quaranta ampio terrazzo sui laghi veduta panoramica del Serruchón – orto, frutteto, garage, portineria, tennis, acqua potabile, vasca pozzonero oltre settecento ettolitri: – esposte mezzogiorno, o ponente, o levante, o levante-mezzogiorno, o mezzogiorno-ponente,

Cognizione si pone così a metà strada tra opera narrativa, esperimento filosofico, riflessione psicologica, mostrando che in Gadda non è possibile tracciare un netto confine tra letteratura, filosofia, autobiografismo e psicologia. Dall'altro lato l'opera è di forte interesse per la trama speculativa di cui è intessuta. Il rigore conoscitivo dell'operazione cognitiva è evocato fin dal titolo del romanzo. Oltre a considerare la specificità di un termine come «cognizione», corrente nella trattatistica filosofica e psicologica, non è fuori luogo individuare in questa formula la ripresa di una traduzione di un passo di Arthur Schopenhauer, come Emilio Manzotti ha già indicato[1].

Il nome di Schopenhauer è citato da Gadda solo in tre occorrenze (in *Racconto italiano*, nella *Meditazione* e ne' *I Luigi di Francia*[2]), il passo che qui di seguito presentiamo si accorda significativamente con il rapporto parentale espresso nel libro e, d'accordo con Manzotti che per primo lo ha notato[3], stimiamo che esso non possa aver lasciato indifferente lo scrittore:

> È noto che di tanto in tanto si dànno casi in cui il suicidio si estende ai propri figli: il padre uccide i figli, che egli ama, e poi se medesimo. Riflettiamo che coscienza, religione e tutti i concetti appresi gli fanno scorgere nel delitto il più grave misfatto, e nondimeno ei lo commette nell'ora della sua propria morte, senza poter avere in ciò il minimo motivo egoistico. Il suo atto si spiega solo pensando, che qui la volontà dell'individuo si riconosce direttamente nei figli, ma prigioniera tuttavia dell'errore che scambia il fenomeno con la cosa in sé; e così, profondamente scossa da: *la cognizione del dolore* inerente a ogni vita,

---

protette d'olmi o d'antique ombre deifaggi avverso il tramontano e il pampero, ma non dai monsoni delle ipoteche, che spirano a tutt'andare anche sull'anfiteatro morenico del Serruchón e lungo le pioppaie del Prado; di ville! di villule!, di villoni ripieni, di villette isolate, di ville doppie, di case villerecce, di ville rustiche, di rustici delle ville, gliarchitetti pastrufaziani avevano ingioiellato, poco a poco un po' tutti, i vaghissimi e placidi colli delle pendici preandine, che, manco a dirlo, «digradano dolcemente»: alle miti bacinelle dei loro laghi. […]Poiché tutto, tutto! era passato pel capo degli architetti pastrufaziani, salvo forse i connotati del Buon Gusto. Era passato l'umberto e il guglielmo e il neo-classico e il neo-neoclassico e l'impero e il secondo impero; il liberty, il floreale, il corinzio, il pompeiano, l'angioino, l'egizio-sommaruga e il coppedè-alessio; e i casínos di gesso caramellato di Biarritz e d'Ostenda, il P.L.M. e Fagnano Olona, Montecarlo, Indianòpolis, il Medioevo, cioè un Filippo Maria di buona bocca a braccetto col Califfo: e anche la Regina Vittoria (d'Inghilterra), per quanto stravaccata su di un'ottomana turca: (sic). E ora vi stava lavorando il funzionale novecento, con le sue funzionalissime scale a rompigamba, di marmo rosa: e occhi di bue da non dire, veri oblò del càssero, per la stireria e la cucina; col tinello detto office: (la qual parola esercitava un fascino inimmaginabile sui novelli Vignola di Terepáttola)…» (C, p. 584-588).

1 Emilio Manzotti, *«La cognizione del dolore» di Carlo Emilio Gadda*, in *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere,* 17 voll. in 20 tomi, a cura. di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1996, in particolare vol. IV/2, pp. 6-13.

2 In *Racconto italiano* (SVP, p. 450 - con una "h" di meno: «Schopenauer»). Nella *Meditazione milanese* (SVeP, p. 834): «Quanto al verificarsi di questa genitura o euresi [= il «nuclearsi in sistemi» delle relazioni], la filosofia del romanticismo e segnatamente lo Schelling, il Fichte, lo Hegel, lo Schopenhauer e lo Schiller sembrano averla riconosciuta nel reale: e diverse soluzioni e proposte hanno affacciato». Ne' *I Luigi di Francia* (SGF II, pp. 140-41): «in lui Schopenhauer avrebbe potuto scorgere il *complemento biopsichico* della semispagnola e semitedesca Anna».

3 Emilio Manzotti, *«La cognizione del dolore» di Carlo Emilio Gadda,* op. cit., p.8.

> ritiene allora di sopprimere col fenomeno l'essenza. Quindi se stessa ed i figli, nei quali si vede direttamente rivivere, vuol salvare dall'esistenza e dal suo tormento.[1]

In merito a questa «cognizione», Schopenhauer si era già espresso nei paragrafi precedenti parlando di una coscienza «nata da cognizione della vanità di tutti i beni e del dolore d'ogni vita» che, seppur rivolta all'umanità intera, «può esser dapprima destata da mali personalmente sofferti, soprattutto da un unico grande dolore»[2]. Quell'«unico grande dolore»in Gadda possiamo leggerlo nella morte del fratello Enrico - che cambierà la sua intera giovinezza, il suo rapporto con la casa di Longone e con la madre. È noto infatti che lo scrittore attribuisca alla madre una preferenza per il fratello minore; anche nella *Cognizione* è ricordato il dolore della Signora («il vento che le aveva rapito il figlio verso smemorati cipressi»).

A rinsaldare un legame con Schopenhauer vi è un secondo passo che rivela non solo un interdipendenza tra dolore e cognizione, ma un'interessante accezione del termine «cognizione»:

> Nella stessa misura, dunque, onde la conoscenza perviene alla chiarezza, e la conscienza si eleva, cresce anche il tormento, che raggiunge perciò il suo massimo grado nell'uomo; e anche qui tanto più, quanto più l'uomo distintamente conosce ed è più intelligente. Quegli, in cui vive il genio, soffre più di tutti. In questo senso, ossia rispetto alla conoscenza in genere, e non già al semplice sapere astratto, io intendo e adopro qui quel detto del Kohelet: *Qui auget scientiam, auget et dolorem*[3]

A questo passo, e al rapporto che lega doloro e cognizione, Emilio Manzotti paragona l'intervista televisiva dell'11 maggio 1963, in cui Gadda afferma:

> Il titolo *La cognizione del dolore* è da interpretarsi alla lettera. Cognizione è anche il procedimento conoscitivo, il graduale avvicinamento a una determinata nozione. Questo procedimento può essere lento, penoso, amaro, può comportare esperienze attraverso esperienze strazianti della realtà. La morte di un giovine fratello caduto in guerra può distruggere la nostra vita. Si ricordino i versi disperati del Catullo. Moralmente il titolo è troppo lontano da ogni forma di gioia e d'illusione che mi possa valere il consenso di chi deve pur vivere: di ciò chiedo perdono a coloro che vivono e che ancora vivranno.[4]

---

1 Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, [*Die Welt als Wille und Vorstellung*, prima edizione del 1819] trad. it. di Paolo Savj-Lopez e Giuseppe Di Lorenzo, Laterza, Bari 1928, 1. IV, § 69, c.vo nostro. (Adottiamo l'edizione della traduzione italiana adottata anche da Emilio Manzotti, presumibilmente quella conosciuta e letta da Gadda, cfr. Emilio Manzotti, *«La cognizione del dolore» di Carlo Emilio Gadda,* op. cit*.,* p.8).

2 Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione,* op.cit., § 68.

3 *Ibid.*

4 L'intervista è apparsa in «Approdo Letterario», nuova serie, IX, 1963, 22 pp. 76-83; successivamente in *Gadda al microfono. L'ingegnere e la Rai* 1950-1955, a cura di Giulio Ungarelli, Roma, RAI-ERI 1993, pp. 151-60, quindi in *Interviste*, pp. 87-90. I versi del Catullo a cui Gadda fa riferimento sono quelli del *Catullo-Quasimodo*: «il più tragico dei suoi versi: *Et mutam nequiquam alloquerer*

In questa importante dichiarazione, non solo Gadda ricorda la tragedia del fratello, la sua «personale sofferenza» che lo porta alla «*cognizione* della vanità di tutti i beni e del *dolore* di ogni vita», ma soprattutto pone l'accento sul termine «cognizione» come un itinerario, un processo di conoscenza più che un'acquisizione[1]. Esiste dunque l'idea di un cammino della conoscenza proporzionale a quello del dolore, prospettiva presente anche nel passo di un'altra sua opera, *Eros e Priapo*, nella quale egli lega conoscenza e disperazione in un rapporto di crescita interdipendente:

> ne' bugiardi clamori d'una vita finta, al precipitare di quella istoria sacrificata verso il vacuo del nulla, di minuto in minuto, di dolore in dolore, di rabbia in rabbia, di ejja in ejja, di tamburo in tamburo venivo a mano a mano a raggiungere la mia disperata conoscenza[2].

A questa prospettiva di itinerario e progressiva integrazione nella conoscenza è unita l'indagine e la ricostruzione delle ragioni filosofiche del dolore. Essa concerne non solo il personaggio di Gonzalo, veste autobiografica dell'autore, ma anche la Signora, la madre («la povera madre lentamente aveva compreso. Ora ella vedeva nel buio di quell'anima. Lentamente per aver lottato a lungo nella sua speranza così vivida»[3]) e l'umanità in generale («Oh!, lungo il cammino delle generazioni, la luce!... che recede, recede... opaca... dell'immutato divenire. Ma nei giorni, nelle anime, quale elaborante speranza!... e l'astratta fede, la pertinace carità. Ogni prassi è un'immagine zendado, impresa, nel vento bandiera...)[4]. Il percorso del dolore, non è solo quello proprio di Gadda, ma come la definisce appropriatamente Manzotti, è la «*via crucis* […] lungo la quale crescono 'esperienza', conoscenza del mondo e conoscenza di sé» e lungo il quale il narratore conduce lo stesso lettore nel corso del testo.

La *Cognizione* investe dunque la nozione di una conoscenza nel senso di un processo integrativo legato in modo costitutivo al dolore. In relazione a questo rapporto tra conoscenza e dolore, vediamo l'innesto dell'immagine del *bateau-ivre* sulla metafora della luce come conoscenza: unire l'immagine della luce alla conoscenza non può non rimandare all'idea di ragione dell'illuminismo che identifica il proprio credo filosofico in questa metafora. Infatti, se per l'illuminismo l'immagine della luce indica una fiducia

---

cinerem», in SGF I, p.899.

1 Notiamo tuttavia che in queste parole la conoscenza si rivela sì come processo, ma pare inteso più come adequatio che non come relazione. Vedremo però nelle prossime pagine che per Gadda il dato non è *già formato*, ma, secondo la propria teoria conoscitiva, il conosciuto è una *deformazione*.

2 *Eros e Priapo*, in SGF II, p. 230.

3 C, p.690.

4 C, p.604.

totale nel potere rischiarante della ragione umana[1], in Gadda la metafora diventa ambigua e ambivalente: pur presentando il potere di una «*vis* conoscitiva» nei termini di una zona di chiarore che rischiara le tenebre, in lui è assente una fiducia incondizionata nella ragione, e la metafora del mare in tempesta solcato da un *bateau ivre* coglie l'aspetto più tetro, più oscuro, più doloroso del percorso cognitivo. Le immagini di una tolda instabile e quello del procedere incerto e traballante di una nave che non approda mai in un luogo definitivamente calmo si fanno ancora più significative in relazione all'asse metaforico che abbiamo definito con il binomio luce/buio.

Non bisogna dimenticare che, seppure la cultura di Gadda sia intrisa di positivismo, e forse proprio per questo, esiste nel suo pensiero una considerazione della ragione non totalmente positiva. Immersa nella «savana deglutitrice del reale», la ragione non può offrirsi come punto solido e stabile; essa è costantemente implicata nella realtà dissonante che osserva. Sotto questo aspetto, come abbiamo visto nel terzo paragrafo, l'immagine della «tolda di una nave trascinata dalla tempesta» mostra l'impossibilità di pensare la ragione in un aldilà metafisico che osserva e misura il reale in perfetta distanza e chiarezza: per la ragione il cammino della cognizione è come «il *'bateau ivre'* delle dissonanza umane, sul cui ponte è difficile reggersi»[2]. Non esiste un punto di osservazione che sia esterno e costante, nemmeno alle stelle l'uomo può riferirsi, poiché anche esse sono soggette al cambiamento.

> Questa nave viaggia mari strani e diversi: ed ora la stella è il temine di riferimento, ed ora nella buia notte, il «metodo» non potrà riferirisi alla stella.[3]

Manca allora in Gadda la fiducia nel potere rischiarante di un metodo e di una ragione elettiva. L'uomo è così lasciato a se stesso e ad una cognizione del mondo che sconfina leopardianamente in lirismo *doloroso*[4]. La metafora di una nave disorientata nel mare, inoltre, ripercorre con l'efficacia e la pregnanza di un simbolo il commino tortuoso e doloroso della cognizione, che avanza di pausa in pausa, per tentativi euristici continuamente deformati dallo stesso processo conoscitivo. Questi momenti di «sosta»,

---

1 Cfr. Hans Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia* (titolo originale *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, 1960), tr. it. di Maria Vittoria Serra Hansberg, Bologna, il Mulino, 1969; ora rev. di Marco Russo, Milano, Raffaello Cortina, 2009.

2 MM, p.628.

3 MM, p.628.

4 v. Alessio Ceccherelli, *Un «religioso rispetto». Leopardi in Gadda*, in EJGS, n.2, 2002, URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/monographs/cecche/Ceccherleop1.php.

queste pause, non sono infatti solide, ma predelle traballanti, zattere per il naufrago trascinate qua e là dalle onde.

Nella *Meditazione milanese* il duplice registro di questo asse metaforico, la concezione di una cognizione non guidata da una ragione regolatrice, ma installata nelle «dissonanze umane» e il percorso di una ricerca che si allarga in cerchi concentrici, come nel disegno della lampada e della farfalla, sono sintetizzati in un passaggio significativo, in cui Gadda unisce la tolda traballante del *bateau ivre* all'immagine di un processo euristico che si espande come la macchia dell'olio:

> Io non vedo, noto qui tra parentesi, né il fondo dell'abisso né l'assoluto cielo: ma partendo dal traballante ponte della realtà data cerco di estendere la conoscenza nelle (due) direzioni (ascensionale e involutiva.) Aliter: non parto da un culmine assoluto né da un fondo assoluto, ma dal dato che è un punto del coesistente. E l'indagine si allarga come una chiazza d'olio sulla superficie sferica.
>
> Questo dato, vi ho insistito in principio, non concepisco come un quid certo, irremovibile, secco (fico secco – mummia ultrasecca) ma come una pluralità deformabile dallo stesso processo conoscitivo. […] il dato o realtà è una pausa della deformazione in atto, operantesi come corruzione (sic) o introduzione di relazioni sempre diverse. Il dato è per gli altri uno stacco sicuro dalla terra ferma, una predella ferma per spiccare un bel salto. Per me è lo stacco da una tolda traballante (bateau ivre) o una pradella già essa moventesi.[1]

Il brano qui riportato, già significativo per i sui contenuti, acquista maggiore interesse ai fini della nostra ricerca se si considera il paragrafo in cui è inserito. Gadda, infatti, scrive questo passo della *Meditazione milanese* a proposito della conoscenza *sensoriale* del dato, laddove argomenta che nel processo conoscitivo il soggetto si dà come totalità organica e che il dato è frutto di una *collaborazione* tra i diversi organi di senso. Tale concezione richiama la nozione merleau-pontiana di «sincretismo sensoriale» - considereremo questa analogia nel secondo capitolo della nostra ricerca. Nel prossimo paragrafo, ultimo del primo capitolo, inizieremo quindi a porre le basi per lo sviluppo di questo tema, accostando la teoria della deformazione conoscitiva di Gadda al concetto di intenzionalità di Merleau-Ponty. Il filosofo francese, infatti, nel considerare la concezione di intenzionalità motoria, si dedica all'esame del sincretismo sensoriale e fa del corpo il centro della propria indagine fenomenologica. È sulla teoria di un corpo inteso in senso organico e del suo «commercio» con il mondo, che troveremo nuove e profonde connessioni tra il pensiero di Merleau-Ponty e quello di Gadda.

1 MM, p. 667.

5. DEFORMAZIONE E INTENZIONALITÀ

Abbiamo visto che Merleau-Ponty si oppone ad una visione deterministica e obiettivistica del mondo. Mentre l'universo della scienza valuta l'uomo come un oggetto, riducendolo a una «mera cosa», egli mostra l'importanza del soggetto per la costituzione del senso del mondo in quanto prospettiva che fonda tutte le altre.

> Tout l'univers de la science est construit sur le monde vécu et si nous voulons penser la science elle- même avec ri'gueur, en apprécier exactement le sens et la portée, il nous faut réveiller d'abord cette expérience du monde dont elle est l'expression seconde. La science n'a pas et n'aura jamais le même sens d'être que le monde perçu pour la simple raison qu'elle en est une détermination ou une explication […] e choisis de reprendre ou cet horizon dont la distance à moi s'effondrerait, puisqu'elle ne lui appartient pas comme une propriété, si je n'étais là pour la parcourir du regard.[1]

Secondo Merleau-Ponty, la filosofia deve ristabilire la centralità del mio vissuto grazie al quale il mondo è originariamente colto come una mia veduta personale. Il filosofo riconosce a Kant di aver operato in questo senso, ricollocando il soggetto al centro dell'esperienza. Tuttavia egli non sposa la filosofia kantiana, trova al contrario nel kantismo un'uguale forma di analisi astrattiva, lo abbiamo visto anche nel corso di questo capitolo: se l'obiettivismo scientifico pone il senso delle cose nell'esteriorità dell'uomo, Kant lo fonda nell'interiorità del soggetto, facendone un contenuto aprioriostico e svincolato dal mondo; ripropone, così, un identico dualismo[2]. Per Merleau-Ponty così come non si può pre-ordinare l'oggettività della realtà conosciuta sul soggetto conoscente, escludendo la sua prospettiva esistenziale, allo stesso modo il soggetto conoscitivo non può prescindere dal vincolo alla realtà a cui appartiene; se l'«Io» conosce il mondo, lo conosce a partire dalla sua inserzione in esso e non in maniera astratta e pre-esperenziale. L'errore che Merleau-Ponty rinviene nella filosofia kantiana, dunque, non riguarda l'attività organizzatrice dell'intelletto umano, ma l'idea che esista un insieme di categorie aprioristiche in grado di fornire criteri costanti per la realizzazione dell'esperienza.

1 PP, 659; tr.it. p.17.
2 Cfr. anche Mauro Carbone, «Les sensible et l'excedent. Merleau-Ponty et Kant *via* Proust», cap. in Id. *La visibilité de l'invisible, Merleau-Ponty entre Cézanne et Proust,* Hildesheim-Zürich-New York, G. Olms Verlag, 2001, pp. 151-170.

> Descartes et surtout Kant ont délié le sujet ou la conscience en faisant voir que je ne saurais saisir aucune chose comme existante si d'abord je ne m'éprouvais existant dans l'acte de la saisir, ils ont fait paraître la conscience, l'absolue certitude de moi pour moi, comme la condition sans laquelle il n'y aurait rien du tout et l'acte de liaison comme le fondement du lié. Sans doute l'acte de liaison n'est rien sans le spectacle du monde qu'il lie, l'unité de la conscience, chez Kant, est exactement contemporaine de l'unité du monde, et chez Descartes le doute méthodique ne nous fait rien perdre puisque le monde entier, au moins à titre d'expérience notre, est réintégré au Cogito, certain avec lui, et affecté seulement de l'indice « pensée de...».Mais les relations du sujet et du monde ne sont pas rigoureusement bilatérales: si elles l'étalent, la certitude du monde serait d'emblée, chez Descartes, donnée avec celle du Cogito et Kant ne parlerait pas de c renversement copernicien. L'analyse réflexive, à partir de notre expérience du monde, remonte au sujet comme à une condition de possibilité distincte d'elle et fait voir la synthèse universelle comme ce sans quoi il n'y aurait pas de monde […] L'analyse réflexive croit suivre en sens inverse le chemin d'une constitution préalable et rejoindre dans « l'homme intérieur », comme dit saint Augustin, un pouvoir constituant qui a toujours été lui.[1]

Nella critica al metodo compiuta nella *Meditazione,* anche Gadda formula una riflessione analoga a quella merleau-pontiana: se il geodeta può misurare il mondo a partire da un calcolo pregresso è perché egli si muove sul terreno chiaro dell'astrazione matematica; viceversa nell'esperienza concreta l'incontro con la datità del mondo avviene in tutto il suo carattere di ambiguità, senza che l'uomo sia fornito aprioristicamente di un criterio d'ordine o un insieme di regole trascendenti l'esperienza stessa. Gadda rivolge così una critica alle spiegazione causali e deterministiche della scienza che, procedendo per astrazioni e generalizzazioni, studiano il reale come un insieme di indici, allontanandosi dalla sua complessità e perdendo così completamente il contenuto esperienziale della conoscenza.

> Bisogna riconoscere che il mistero del Peccato Originale non è più mistero dei misteri scientifici. E che proprio la scienza fisica e biologica è il campo dove le persone oneste dovrebbero dire «Non se ne vede il fondo» oppure, se prediligono espressioni popolaresche, «Non se < ne > capisce un accidente» invece di dir sempre «Si capisce» con arie cattedratiche, perciocché si sono poste delle pseudo-cause per spiegare l'inspiegabile. […] Empirismo significa […] processo di generalizzazione logica. Dai molti piccoli e frammentari e sommessi utilitaristici «non rubare» funzionanti da specie (individui) è venuto il categorico e moralistico e squillante «non rubare» funzionante da genere, pronunziato con feroci note dalla tromba della legge. Questo è l'empirismo. Io credo di muovermi su un terreno diverso.[2]

La critica alla scienza e all'empirismo è accompagnata anche in Gadda da un'obiezione al razionalismo e a Kant in particolar modo. Se in Merleau-Ponty si tratta di un'obiezione diretta in modo esplicito al filosofo, in Gadda la critica resta implicita in

1 PP, pp.659-60; tr. it. pp.17-18.
2 MM, p.717.

alcuni tratti, ma non per questo è meno evidente o inconsapevole. Il primo accenno diretto a Kant è nel IV paragrafo della prima stesura, dedicato al «carattere dei sistemi», laddove Gadda critica la nozione di «causa»:

> La «semplicità» io chiamo aggruppamento. Esiste (kantianamente) una attività enucleante che crea queste idee e dispone il reale raggrumandolo. Ma tale attività ordinatrice è una funzione storica del pensiero, non un assoluto. Nei millenni futuri l'applicazione del principio di causa apparirà una grossolana superstizione, come a noi Encelado soffiante lava e lapilli. [1]

Parlare di una «funzione storica» è evidentemente contestualizzare l'«attività enucleante» della ragione nell'esperienza, farne dunque qualcosa di temporale, contingente e non un criterio aprioristico come in Kant. Nel XXIII paragrafo della *Meditazione* troviamo invece una critica indiretta al filosofo, laddove Gadda, sempre riferendosi all'attività enucleante della ragione, parla delle «categorie». È significativo che l'autore usi il vocabolario kantiano per illuminarne un senso diametralmente opposto[2]; infatti, mentre in Kant la categoria è trascendentale e aprioristica e dirige l'esperienza come una funzione innata all'uomo, per Gadda, al contrario, non è pensabile alcun criterio regolatore dell'esperienza che prescinda da essa. Abbiamo già visto la critica gaddiana al concetto di «metodo»: nel sostenere che «il metodo dell'euresi è l'euresi stessa», Gadda contesta la possibilità di una serie di misure stabili in grado di strutturare il dato prima del nostro effettivo incontro con esso. Sotto questo profilo va letta la nozione di categoria gaddiana: un criterio operatore dato solo a *posteriori* e identificabile con lo stesso sistema categorizzato:

> In realtà non si può pensare ad un «sistema» senza pensare ad una sua attività categorica […] direi, spingendo al paradosso le cose, *che ogni organismo o sistema ha le sue categorie*. Voglio insomma insistere su ciò che il processo autodeformatore della conoscenza in quanto organizza il reale viene necessariamente sistemandolo categoricamente; le due cose sono una sola: dicendo «si crea un sistema» e «si creano delle categorie», non si esprime che una necessaria concomitanza logica.[3]

E ancora, indirizzandosi quasi certamente a Kant, l'Ingegnere scrive:

---

1 MM, p.651.

2 Bisogna supporre da parte di Gadda una certa conoscenza della filosofia di Kant, tale da non ammettere che sia «un caso» questa evidente contrapposizione al kantismo. Non bisogna dimenticare che il relatore designato per la sua tesi, seppur solo avviata, è Piero Martinetti, il noto filosofo interprete dell'idealismo kantiano e post kantiano. È dunque molto probabile che l'indirizzo anti-kantiano e anti-razionalistico della *Meditazione,* più che traccia inconsapevole dell'autore, sia manifestamente una filiazione e una critica a Kant.

3 MM, p.733.

> Non esiste una ragione fissa ed eterna con le sue categorie immutabili, poche o molte che siano, ma un sistema autodeformantesi che muta e deforma o almeno raddoppia e triplica e moltiplica i suoi significati. E in ciò fare, e perciò solo, esso deve continuamente κατηγορεῖν.[1]

Nella polemica contro i metodi astratti del filosofare e nella necessità di un nuovo approccio conoscitivo del reale, lontano tanto da un modello scientifico, quanto da un modello razionalistico, Gadda e Merleau-Ponty trovano una comunione d'intenti: entrambi cercano di offrire una chiave per interpretare i problemi classici della speculazione in modo da evitare sia una riduzione positivistica dell'esistenza a un meccanismo oggettivo del mondo, sia una eguale riduzione idealistica del mondo a proiezione della coscienza. Tale vicinanza si risolve in una considerazione ancora più sottile. Come Husserl prima di Merleau-Ponty, e come Merleau-Ponty nella *Phénoménologie de la perception,* anche Gadda mette in discussione la concezione di una coscienza separata dalla realtà indagata, considerando la coscienza nel riferimento ad un sistema più ampio e complesso. Vediamo nel particolare questa nostra asserzione.

Nel processo conoscitivo, pur delineando il mondo come «preesistenza logica» e ancorando ogni «vis conoscitiva» alla concretezza dell'esperienza, Gadda non accorda primato all'ente rispetto alla soggettività; al contrario, egli si difende da questo possibile fraintendimento criticando l'empirismo e negando l'autosussistenza di significazioni preordinate all'«io» conoscitivo.

> Coloro che hanno avuto la religione dell'empirismo hanno dominato e dominano il mondo, perché essi dicono «vediamo cosa dice il dato che ne sa più di noi che siamo dei teoreti ma dei limitati»: il dato invece è un nucleo logico che ha in sé una esauribile ricchezza di riferimenti, un'infinità di riferimenti.
>
> Non incolpatemi, ve ne prego, di materializzare o antropomorfizzare il dato: esso è soltanto una espressione dello spirito, un formidabile sì che deriva dalla somma di un coro di infiniti sì pronunziati da tutte le pieghe dello spirito: lo spirito si piega una prima volta (come un lenzuolo) e dice sì stabilendo le fondamenta del dato che stiamo considerando; poi, come si fa del lenzuolo, si ripiega una seconda lo spirito e dice ancora sì e di questo dato fa il primo piano; e infinite volte si piega, come la pastafrolla, in quattro, in otto, ecc. e tutte le volte dice sì per questo dato: - e il dato è il compiuto: è l'accordarsi di tutte le posizioni dello spirito.
>
> Il dato dunque è un bambino che gioca nel parco 'con il permesso' del papà, della mamma, dello zio, della balia, del guardiano ecc., se vogliamo identificare in queste persone le posizioni teoretiche dello spirito.[2]

1 MM, p.733.
2 MM, p.725.

Il dato è tale in quanto è «il conosciuto», l'acquisito logico; non può dunque distinguersi dall'attività euristica che lo ha costituito come tale. Tuttavia, come sembriamo evincere dalla citazione, esso non è totalmente «creato» da una coscienza, la materialità del mondo sembra porre una resistenza: il dato, infatti, non è conosciuto secondo una forma aprioristica, ma è la *deformazione* di un materiale preesistente. Esso è dapprima molteplicità di relazioni o di riferimenti («è un nucleo logico che ha in sé una esauribile ricchezza di riferimenti, un'infinità di riferimenti»), il «compito» del conoscente è quello di *strutturare* tali riferimenti in infiniti in «ripiegamenti», in una molteplicità di risposte[1] (di «sì») ad esso direzionate. In questo senso il dato è «antropomorfizzato», non nel senso che esso è completamente «a carico»del soggetto, ma io in quanto *relazione* ad una soggettività o coscienza. Il suo significato dipende quindi dal processo euristico («il flusso fenomenale s'identifica con una deformazione conoscitiva»), è manifestazione e sintomo di un'apertura dell'«io» al mondo e si identifica con la nostra percezione d'esso:

> il dato è ciò che ha carattere di esteriorità per un certo aggruppamento conoscitivo […] le cosiddette percezioni forniscono dati o sono dati[2]

Il dato, dunque, è quel «supposto esterno» verso cui lo spirito si dirige; come tale tuttavia non è completamente un «oggetto», ma è una relazione, e non appartiene totalmente né alla dimensione dell'oggettività né a quella della soggettività.

> Io «devo ammettere» il dato che è lo sbocco, la manifestazione «attualmente ultima» dell'accumularsi di lunghe attività teoretiche.[3]

Gadda descrive la realtà come struttura di sistemi, e paragona questi ultimi a meccanismi quali centrali idroelettriche, alternatori, locomotive, navi e fari, ma non si dimentica di specificare, a costo di moltiplicare le note, che ogni sistema non è solo una «macchina», ma comprende «macchina + uomo», «nave+mente», mettendo così in rilievo che il sistema non solo non si dà indipendentemente da una *vis* conoscitiva, ma

1 A nostro avviso, considerare il ruolo della coscienza come un «sì» accordato ai riferimenti che implica il dato, considerandola cioè come *assenso*, o identificarla con *il permesso* di giocare nel parco che i genitori o i tutori concedono al bambino, implica una materialità del mondo che non è mai completamente riducibile ad una coscienza. In altre parole una coscienza non ha potere assoluto, ma è la *risposta* a una domanda che evidentemente è il mondo stesso a porre, è l'«attività enucleante» adi relazioni e riferimenti che le preesistono.

2 MM, p.721.

3 MM, p.724.

sopratutto che il potere euristico si dà solo nell'essere del dato. Potremmo dire, fenomenologicamente, che anche per Gadda vale l'assunto husserliamo (poi ripreso da Merleau-Ponty) secondo cui «ogni coscienza è sempre coscienza di qualcosa».

Per comprendere come l'autore milanese possa declinare questo assunto nella sua concezione gnoseologica, occorre rifarsi alla nozione di «deformazione». Nei paragrafi precedenti abbiamo detto che per Gadda nel processo euristico soggetto e oggetto o, meglio, *vis* conoscitiva e dato non sono isolabili, ma si costituiscono come poli di una deformazione. Si tratta ora di comprendere come avvenga nello specifico questa «deformazione». Gadda descrive il reale come un reticolo di relazioni non ordinato e simmetrico, ma coagulato in diversi nuclei o «gnocchi». Ogni «gnocco» è un dato, un «nodo euristico» coagulato dall'attività conoscitiva, e come tale non è né indipendente dalla soggettività, né dal sistema-mondo da cui proviene.

> Non è possibile pensare un grumo di relazioni come finito, come uno gnocco distaccato da altro nella pentola. I filamenti di questo grumo ci potano ad altro, ad altro, infnitamente ad altro.[1]

Ricorriamo ancora alla similitudine della scacchiera presente nella *Meditazione milanese*: per Gadda conoscere significa introdurre una volontà coordinatrice in un reticolo di relazioni. La relazione che essa introduce come criterio elettivo, analogamente al pezzo giocato negli scacchi, non può che modificare quel sistema, deformando le relazioni preesistenti e facendo venire alla luce nuove configurazioni, nuovi dati. Guardando questa similitudinte dalla prospettiva della configurazione così emersa, possiamo concludere che ogni dato si costituisce sempre sul preesistente, man mano che l'attività euristica varia e deforma. Esso è così continuamente «mosso» o «modificato» dal processo conoscitivo che a partire da esso avanza, allargando il campo-sistema in cui è immerso o annichilendolo per far emergere nuove relazioni. È ciò che abbiamo visto anche a proposito dell'«ipotiposi illustrativa» della luce e della farfalla. Se invece osserviamo la similitudine del sistema-scacchiera dalla prospettiva della volontà coordinatrice, vediamo il suo essere e il suo operare solo a partire dal sistema che essa modifica; essa presenta una «tendenza operatrice» di una certa configurazione che le preesiste e in cui s'inserisce. Secondo questa prospettiva, quindi, l'attività teoretica non solo è indirizzata al dato, ma si confonde in esso, fino ad esserne

1 MM, p.645.

indistingubile. «Deformazione» indica allora una reciprocità tra l'attività di un «aggruppamento conoscitivo» (così come lo chiama Gadda, evitando significativamente di definirlo «soggettività») e «preesistenza logica» di un sistema-mondo.

Nel corso della *Meditazione* Gadda ammette di «confondere i termini della ragione con l'attività sistematrice o categorica», in altre parole l'elemento oggettuale-conosciuto e quello soggettivo-conoscente[1], amalgamando così la coscienza al dato. Nel ventitreesimo paragrafo del trattato, egli precisa il rapporto tra questi due elementi, mostrando che l'attività teoretica dello spirito non è chiusa in una trascendenza metafisica ma s'identifica con la percezione

> la percezione o coscienza è l'attività, è il sistema, è il mettere in ordine il mondo.[...] il sistema allaccia o annoda attualmente il reale, e in ciò e coscienza.[2]

Le ragioni di questa «confusione» tra coscienza e dato vengono chiarite da Gadda negli enunciati del secondo e del quarto teorema della terza parte della *Meditazione*. Il primo di questi, vale a dire il «Teorema 2°», vede unificati nell'attività euristica il sistema e la coscienza:

> Teorema 2°. «ogni sistema è autocosciente».
> […] Un sistema ci si rivela come un operatore del reale (ossia, in generale, esso è un qualche cosa, diviene un qualche cosa, è un è-divenire). È quindi inammissibile che questo operatore non sia conscio della sua funzione, dal momento che esso *è* la funzione ordinatrice; elaboratrice.
> Il sistema è quindi coscienza.[3]

Accanto a questo, Gadda formula il «Teorema 4°»:

> Veniamo ora allo spinoso *Teorema 4°*. «Il sussistere dell'autocoscienza implica il sussistere del sistema.»
> *Dimostrazione*. Se autocoscienza è attività conscia di sé, non può concedersi che il mero semplice sia autocosciente. Infatti il mero semplice è un chiuso in sé e non potrebbe rappresentare alcunché, nemmeno a sé medesimo, non potendo riferirsi ad alcunché, nemmeno a sé medesimo. Ché relazione implica almeno sdoppiamento o polarità. C.d.d.[4]

1 «Il critico: 'Nel corso di quest'ultimo paragrafo avete finito per confondere i termini della ragione o posizioni attualmente ultime della ragione con l'attività sistematrice o categorica, in altre parole soggetto e oggetto. Rispondo: 'Vi è del vero nel vostro richiamo, specie per quanto si riferisce alle mie espressioni affrettate. […] Quanto al soggetto ed oggetto, lasciamo andare! Troviamo un altra strada ché questa è stanca e polverosa!'» (MM, p.735).
2 MM, pp.826-827.
3 MM, p.822.
4 MM, pp.828-29.

Se il sistema è attività conscia del proprio operare, anche l'autocoscienza, in quanto coscienza consapevole della propria attività, non può essere pensata se non in relazione ad un sistema. Dal momento che la coscienza *é* potenza ordinatrice, sussiste in quanto sussiste il dato da essa «enucleato» o «deformato», ed è solo in esso che può sapersi.

Considerati dunque la «confusione» che Gadda ammette di compiere tra soggetto e oggetto, unitamente alla concezione di una coscienza come percezione e ai due teoremi presi in esame, si profila una nozione di coscienza «ambigua» che non si identifica con la soggettività, ma con la prassi conoscitiva, nel riferimento e nell'apertura ad un mondo in cui si protende fino a confondersi. La coscienza è quindi un tendere, un movimento di polarizzazione e di articolazione del campo percettivo che ha come risultato l'approdo ad un dato; il dato a sua volta è la condizione di esistenza di una coscienza, come confusione al mondo.

Nella *Phénoménologie de la perception* troviamo una concezione di coscienza analoga. In quest'opera Merleau-Ponty problematizza il pregiudizio di un mondo «fatto» per mettere in luce il suo significato intenzionale, vale a dire l'atto in virtù del quale ogni oggetto comincia a esistere per la nostra percezione e ad arricchirsi di un certo senso. Riprendendo la concezione husserliana di intenzionalità, secondo la quale ogni atto psichico è sempre indirizzato al mondo, Merleau-Ponty cerca di comprendere la genesi del senso delle cose. Ciò induce a considerare il soggetto non come un osservatore distaccato dal mondo, ma come una volontà direttamente implicata nella realtà percepita. La sua coscienza è così sempre un «tendere verso qualcosa» e non si dà se non come «coscienza di qualcosa».

Tuttavia Merleau-Ponty non si limita a riproporre il significato generale di un protendersi dell'io percepiente verso il percepito: la lettura di alcuni inediti nel 1943, pubblicati poi postumi nel secondo volume di *Ideen* (1952), consente a Merleau-Ponty di porre l'accento sull'intenzionalità irriflessa o fungente, valorizzando così un aspetto forse meno conosciuto del pensiero husserliano. Se di Husserl si era spesso considerata la nozione di un'intenzionalità consapevole di sé, come atto che si effettua nella trasparenza di una coscienza tetica, la lettura di alcuni passi della *Krisis* consente a MP di valutare al di qua di essa la primarietà di un'intenzionalità corporea e immediata, che non si conosce nella «trasparenza» di una coscienza «tematizzata», ma è «già da sempre» presa sul mondo.

Merleau-Ponty sviluppa questo indirizzo di un *Cogito* irriflesso e fungente nel concetto di «*Cogito* tacite» e distingue da esso il « *Cogito* parlé» di Descartes. Mentre quest'ultimo è il *Cogito* mediato dal linguaggio, il *Cogito tacite* precede ogni filosofia in quanto «presenza di sé a sé». Da una parte, il *Cogito tacite* fonda il *Cogito parlé*, (nello stesso senso in cui un linguaggio pressupone una coscienza del linguaggio, un mondo silenzioso che avvolge le parole); ma , d'altra parte, anche il *Cogito parlé* fonda il *Cogito tacite* (nello stesso senso in cui la coscienza non può *pensarsi* senza essere rivelata dall'espressione, per dirsi propriamente *cogito*)[1]. Come vedremo più avanti, tuttavia, nelle note di lavoro di *Le visible et l'invisible*, opera interrotta a causa della prematura morte del filosofo, Merleau-Ponty respingerà la concezione di un *Cogito* tacito, considerandolo come proiezione ingenua del *Cogito* parlato verso una dimensione pre-riflessiva: il silenzio di cui continuerà a parlare non verrà più inteso come coscienza confusa di sé al mondo, ma come logos stesso dell'Essere.

Nella *Phénoménologie de la perception*, tuttavia, quest'accezione del silenzio ancora non compare. In quest'opera, vincolando alla percezione la certezza della realtà e la conoscenza del mondo, Merleau-Ponty non interrompe la tradizione che vede nel *Cogito* il centro di ogni attività euristica. Nella premessa alla *Phénoménologie* egli parla di «*Cogito* in situazione», per mostrare la sua inscindibilità con il nostro corpo e con l'universo percettivo, facendo così del «corpo proprio» (o del corpo-soggetto) la condizione di ogni conoscenza. Occorre però sottolineare che la nozione merleau-pontiana di corpo non si identifica mai completamente con la soggettività e non coincide con il *Cogito* irriflesso: il corpo resta una dimensione di confusione e di appartenenza del «sé» al mondo. L'intenzionalità manifestata dal «*Cogito* in situazione», dunque, pur ancorandosi ad un residuo di soggettività coscienziale e trascendente, si distingue da una sintesi meramente rappresentativa e riguarda l'acquisizione di un sapere spontaneo che il corpo ha di se stesso e del suo ambiente circostante.

Analizzando i meccanismi percettivi in relazione alla funzione motoria del corpo, Merleau-Ponty sviluppa la nozione di intenzionalità. Nel potere di intenzionare e attribuire un significato immediato al proprio ambiente percettivo, egli mostra l'aderenza della coscienza irriflessa al corpo e, a partire da quest'ultimo, l'inscindibilità

1 Cfr. PP, §III.1,«Le cogito», pp.1067-112; tr. it. pp.423-67.

ad un mondo come meta di ogni nostra azione o progetto. Attraverso l'esame di alcuni casi scientifici (come ad esempio il noto caso Schneider) egli comprende che nei propri progetti motori, il corpo si comporta come unità di senso attiva, non subisce cioè il tempo e lo spazio, ma traccia frontiere e direzioni e costruisce «sull'ambiente geografico un ambiente di comportamento, un sistema di significati che esprime all'esterno l'attività interna del soggetto»[1]. Il corpo è dunque è per il filosofo «uno spazio eminentemente espressivo» che sta all'origine di tutti gli altri poiché, proiettando verso l'esterno i propri significati, «assegna ad essi un luogo, ciò grazie a cui questi significati si mettono a esistere come cose, sotto le nostre mani, sotto i nostri occhi»[2].

La coscienza, così concepita come legame con il corpo, oltrepassa l'interiorità del soggetto per protendersi verso il mondo e strutturarlo. Questa concezione di una intenzionalità motoria riunisce l'uomo «in sé» tra una componente psichica e una materiale, direzionando la coscienza verso un atto, e «fuori di sé» verso il mondo. Nel movimento non è perciò possibile distinguere percezione, riflessione e azione; tutte e tre le componenti si trovano sotto il medesimo «arco intenzionale» che, unificandole in modo organico al corpo, proiettano il soggetto nel mondo.

In merito a questa accezione di movimento intenzionale ci interroghiamo sulla posizione di Gadda, chiedendoci se la sua concezione di un «sistema autocosciente» non sia più accostabile alle posizioni husserliane che non a quelle di Merleau-Ponty. Sia il *teorema 2°* che il *teorema 4°* parlano di «autocoscienza», ovvero di una consapevolezza dell'operare del sistema. Tuttavia Gadda non adotta mai il termine «trascendente»; se il dato è avvertito come «esterno» lo è solo «apparentemente» (parla di «*supposto* sistema esterno»); inoltre, come abbiamo già visto, identifica percezione e realtà, spirito e mondo, in un sistema-dato unitario. Di fronte alla questione se in Gadda la coscienza agisca nella trasparenza di sé, la risposta andrebbe dunque cercata nella confusione ineliminabile tra l'essere coscienziale e la datità del mondo, una confusione che non è data solo nei termini di *rappresentazione* ambigua, ma che coinvolge la fatticità del sistema stesso. Inoltre, se il *teorema 2°* stabilisce che un sistema, in quanto operatore, deve essere consapevole dei propri atti, lo fa per dimostrare l'appartenenza dell'essere

1 «[le corps construit] sur l'entourage géographique un milieu de comportement, un système de significations qui exprime au dehors l'activité interne du sujet» (PP, p.793; tr.it. pp.166-67).

2 «[L'espace du corps] est l'origine de tous les -autres, le mouvement même d'expression, ce qui projette au dehors les significations en leur donnant un lieu, ce qui fait qu'elles se mettent à exister comme des choses, sous nos mains, sous nos yeux» (PP, p.829; tr.it; pp.201-02).

coscienziale al dato, e non per rendere la coscienza un atto «tetico». Il *teorema* 4 infatti, indica che la coscienza non opera indisturbata, ma deve sempre confrontarsi con le *contraintes* attuali del sistema. Allora, più che ordinare la struttura in modo «premeditato», la coscienza la deforma nell'immediato. Non bisogna infatti dimenticare la critica mossa a Kant circa l'idea di un principio aprioristico, o la critica mossa alla scienza rispetto alla possibilità di guardare il mondo con lucidità matematica.

Certamente in questi teoremi gaddiani non troviamo la formulazione di un «*Cogito* tacito» analoga a quella merleau-pontiana, ma l'idea di comprendere la coscienza nell'inscindibilità ad un sistema, unitamente alla logica di una percezione «globale» che non distingue il dato da un campo o sistema più vasto,ci sembra sorprendentemente simile alla concezione del «*Cogito* in situazione» formulato da Merleau-Ponty nella *Phénoménologie*.

Come abbiamo letto per Gadda, nella *Phénoménologie* si delinea un'idea dell'io conoscente come di un essere inerente al mondo, preso nella «savana deglutitrice del reale». La veduta personale è dunque la misura, possibilità e genesi di un orizzonte. Ritroviamo così la pausa euristica di cui parla Gadda nella sintesi percettiva merleau-pontiana: nell'esperienza percettiva, il corpo intenziona e polarizza i dati dell'esperienza facendo sorgere in essi una direzione. In merito alla concezione di intenzionalità motoria ravvisiamo inoltre un'altra analogia con Gadda. L'orientamento un orientamento spaziale dinamico che Merleau-Ponty descrive, in cui il conoscente non si inserisce passivamente su uno spazio esterno, ma lo modifica e lo deforma secondo il proprio progetto e il proprio comportamento, porta a riconsiderare la pagina della *Meditazione* in cui Gadda mette a confronto l'esperienza del geologo a quella dell'alpinista, e mostra come per il primo lo spazio o ambiente di esame sia «esterno» e misurabile, mentre per il secondo sia un orientamento contingente che dipende dalla propria prospettiva («L'alpinista scuopre nuovi riferimenti della cerchia di monti che lo circondano e quella che gli pareva la vetta più alta dell'acrocoro si disvela come affatto secondaria e le distanze mutano e le valli profondano, e i cumuli bianchi delle nubi paiono cosa prossima e vera»[1]).

Vedremo nel prossimo capitolo una nuova vicinanza tra i due autori in merito alla concezione dell'unione tra gli organi di senso rivelata nell'atto percettivo, argomento

1 MM, p.628.

che se in Merleau-Ponty è connaturato al problema dell'attribuzione del senso e dell'intenzionalità, in Gadda è strettamente connesso al tema della deformazione.

CAPITOLO II

IL CORPO ESPRESSIVO E L'ESSERE-AL-MONDO

Uno dei tratti caratterizzanti la prosa di Gadda è l'attenzione al corpo umano. Sebbene la corporeità non è un argomento di riflessione esplicito nell'opera teorica e saggistica dello scrittore, la sua descrizione occupa una posizione centrale nei romanzi e nei racconti: il corpo è luogo di una deformazione insieme sublime e grottesca, occasione di divagazione dal fatto narrato verso il dettaglio fisico e il particolare fisiognomico; è il gesto esibito dei personaggi che si sostituisce ai dialoghi; è una prospettiva sensibile che ri-orienta le astrazioni del pensiero, un «principio di abbassamento» che radica ideologie e concezioni metafisiche a bisogni fisiologici primari. La sua presentazione è tuttavia frammentaria e parziale; del corpo dei personaggi a volte non si conoscono che alcuni tratti (anche se significativi); inoltre, la varietà dei registi, delle prospettive e degli stili in cui il corpo si rivela, impediscono una sua definizione unitaria: nella pagina di Gadda il corpo è stato perciò giudicato «indescrivibile»[1].

L'ipotesi della nostra ricerca è che tale « indescrivibilità » sia da attribuire ad una precisa concezione in cui la corporeità non è intesa come «oggetto di rappresentazione» al pari delle cose, ma come un luogo di intersezione tra il fisico e lo psichico, tra la soggettività e il mondo. In questo senso, l'«indescrivibilità» del corpo o, come preferiamo esprimerci, la sua *impossibile rappresentazione* trova alcune giustificazioni e conferme nella *Meditazione milanese.* Cercheremo di esplicitare queste posizioni

1 Cfr. Riccardo Stracuzzi, *Corpo*, in EJGS, n. 2, 2002, URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/corpostracuz.php.

attraverso il confronto attento tra la pratica narrativa e le riflessioni teoretiche di Gadda, sia nel riferimento alla nozione di corpo data da Merleau-Ponty nella *Fenomenologia*. Con questo non intendiamo circoscrivere la ricchezza delle manifestazioni della corporeità che ritroviamo nella pagina gaddiana alla concezione di corpo proprio data nella *Fenomenologia*, né ridurre il contributo di Merleau-Ponty alla sola opera fenomenologica, ma vedere nel riferimento alla corporeità un punto di riflessione comune ai due autori grazie al quale entrambi ripensano la categoria di soggettività nel suo concreto aderire al mondo, e rigettano la separazione tra *res cogitans* e *rex extensa* mettendo in evidenza il potere espressivo del corpo.

1. GESTICOLAZIONE E MIMICA EMOZIONALE

Per un esame della corporeità in Gadda il primo aspetto da considerare è la presenza del gesto e della mimica nella pagina narrativa. I suoi racconti dell'Ingegnere sono attraversati da immagini di «corpi che parlano»; si tratta di un'estesa e complessa serie di codici mimici e simbolici, come cenni del capo, movenze, atteggiamenti del volto, ammiccamenti e pose. Riportiamo direttamente alcuni brani esemplificativi.

> *Alzò le spalle, distese le sopracciglia, come a significare* «Che c'è di più ovvio?»[1]

> Don Ciccio, duro, *aggrottò le sopracciglia*: «Ammettete di conoscere il commendatore qui presente?» e *col mento significò* l'Angeloni.[2]

> «Parente 'e chi?…» fece Ingravallo *accigliandosi*, come a voler respingere ogni propinquità con chi si fosse.
> «Volevo dire, amico…»
> «Amico, che amico! Amico 'e chi?» *Raccolte a tulipano le cinque dita della mano destra, altalenò quel fiore nella ipotiposi digito-interrogativa* tanto in uso presso gli Apuli.

> «S'è trovato la signora… la signora Balducci…»
> «La signora Balducci?» Ingravallo *impallidì*. […] « La signora Balducci, Liliana...» balbettò, guardando negli occhi lo Sgranfia. Si tolse il cappello. *Sulla fronte, in margine al nero cresputo dei capelli, un allinearsi di gocciole: d'un sudore improvviso*.[3]

1 P, p. 45, c.vo nostro.
2 P, p. 46, c.vo nostro.
3 P, p. 57, c.vo nostro.

«Quanto al resto? Mbè: semo ommini. Se viaggia... Un quarche capriccetto extra: se sa...» Il dottor Fumi lo guardava. Ma in quella direzione... *un attimo de titubanza: un certo incremento, sia pur lieve, del naturale rossore de la faccia*.[1]

Don Lorenzo *abbassò le palpebre*, guardando a terra, benché uomo fatto, *poi levò gli occhi ar cielo mezzo* seconno come a dì : nun fateme parlà! *Congiunse le pie manone in una breve altalena sotto ar naso, davanti ar barbozzo : un va e vieni in der piano dell'azimut, di tipo italico decente : «Mejo nun parlanne! »* aveva l'aria d'implorare dal dottor Fumi.[2]

La fotografia di Diomede girò pe tutte le mano. Ingravallo pure *l'allumò di traverso, come di malavoglia, in realtà con una certa stizza segreta: la passò a Fumi, sbadatamente; un gesto che voleva dire l'uggia e la fatica, e la voja d'annà a dormì, ch'era ora*: «uno dei tanti». [3]

Il commissario capo, intanto, *gli aveva significato «viè ccà» con la zampetta dei quattro diti della destra*: e lui s'era dunque accostato: *curvo*, ora, porgeva l'orecchio ai sussurri del dottor seduto, e vi aveva già ripetutamente *annuito col capo, guardando lontan lontano*, cioè contro i vetri incartati od opachi della finestra: che lo sguardo della notte, fuori, osservava trepidando, venerando. Quell'orecchio ascoltava, con lo zelo consueto: e il dottore vi aveva lasciato gocciolare quei bisbigli, come altrettante gocce d'un raro giusquiamo: e il moto dei labbri andava accompagnando con una *digitazione vivace, a tulipano chiuso, a indice e pollice in oscillazione disgiuntiva*.[4]

«Ho capito, sor commissario capo: ma...» «Capille 'e stoppa!»: *sopraccigli e cigli revulsi inesorabilmente a le stelle: tonalità inappellabile: palmo in avanti a respingente, a respingere ogni obiezione lecita o illecita: diti irraggiati ad ostensorio*. (…) «Chelle guaglione sbarcano a l'Immacolatella a ciento cinquanta pe' vota! A 'o molo Beverello! Da 'o Conte Verde!» sentenziò: e stirò i sopraccigli a metà fronte, indice pollice riuniti autorevolmente ad occhiello. (…) «Mah...» e il dottor Fumi *agitò l'occhiello de' due diti, estrinsecato il mignolo*, «galline che ffanno ll' ove d'oro! quanno e' ffanno. 'O pate, 'a mate, a Ccicàgo, se penzano che veneno a vede 'e quadre d' 'o Museo, a studià com'è vestuta la Madonna, com'è bella: com'è bello San Gennaro nuosto, pur'isso»: *e andava scotendone il capo, della certezza de' padri, delle madri.* «'E ggenitori accusì penzano, a Boston, a Borùclin. » *Si battè l'indice in fronte, a martelletto. Fece du occhi avveduti, il viso scaltro, a riprodurre la scaltrezza dei parenti*. «Se penzano ca chiste guaglione viaggeno pe' ll'Italia a vranche, a ci-ento a ci-ento, come 'e peccerelle d' 'o collegio. Ci-ento a 'o Museo, ci-ento a 'o teatro, ci-ento a l'acquario, sapite, addo' ce sta li pisce, sott'acqua; ci-ento a 'e tterme 'e Caracalla, ci-ento a San Calisto appress'a zi' monaco co 'a cannela, che mo se spegne. Chille, Ingra-vallo, vui capite, manco p' 'a capa.» Girò la capa ai subalterni. «Chille, appena scese da 'o barcarizzo, Ingra-vallo, vui m'intendete, frrr, frr»: *svolazzò co' le manocce, buttandole qua e là come fulmini, con gli occhi del fulminatore*.[5]

Gli esempi potrebbero essere ancora numerosi; abbiamo scelto di citare solo alcuni significativi brani tratti dal *Pasticciaccio*, forse l'opera stilisticamente e linguisticamente

1 P, p. 97, c.vo nostro.
2 P, p.134, c.vo nostro.
3 P, pp. 168, c.vo nostro.
4 P, p. 168, c.vo nostro.
5 P, 172-73; c.vo nostro.

più dirompente dell'autore. In questi brevi passaggi una cosa appare evidente: il gesto, la mimica, la posizione dei personaggi, persino il colorito della loro pelle sono tutti elementi *comunicativi*; essi annunciano un'intenzione, tradiscono un'emozione o semplicemente manifestano un sentimento di noia e disappunto. Il limite tra «l'esteriorità» visibile e «l'interiorità pensante» si fa quindi labile: non è l'«io riflessivo» ad esprimersi, ma è il *corpo* stesso a farsi *comunicativo,* proiettando desideri e volizioni verso l'«esterno» ed *esibendo* un pensiero sulla superficie del visibile. Il corpo non è dunque un oggetto muto, né si presenta come involucro esteriore di un *cogito*, essendone piuttosto la sua estrinsecazione immediata, la sua articolazione.

Nei personaggi gaddiani, l'evanescenza del confine tra l'essere pensante-giudicante e l'essere fisico-visibile non è solo *mostrata*, ma anche dichiarata all'interno del testo; si pensi ad esempio a quanto indicato da don Ciccio Ingravallo a proposito delle sue tecniche investigative e di quelle dei suoi assistenti.

> De Pompeo e der Biondone de Terracina il dottor Ingravallo se fidava: l'artri ereno certe capocce toste, a le vorte, prima de faje entra la psicologia! Queli dua ciaveveno er fiuto bono: *sapeveno conosce le persone da la faccia*, così a un'occhiata: e magara senza pare. *Quello che je premeva, a Ingravallo, era più de tutto la faccia*, *il contegno*, *le immediate reazioni psichiche e fisiognomiche,* diceva lui, degli spettatori e de li protagonisti der dramma…[1]

Sono dunque i movimenti del corpo, soprattutto del volto, al centro dello sguardo inquisitore di Ingravallo: in essi il commissario trova l'estrinsecarsi della psiche dei personaggi, le loro reazioni emotive «al dramma».

Consideriamo quando l'occhio investigativo di Ingravallo si dirige su Remo Balducci. Chiamato d'urgenza dal commissario durante un viaggio di lavoro, Remo viene accolto alla stazione dalla tragica notizia della morte della moglie Liliana e don Ciccio, lì presente all'annuncio, non perde l'occasione di studiarne «le immediate reazioni psichiche e fisiognomiche»:

> Quando poco a poco je lo fecero capì, a zì Remo, quello ch'era successo, lui poveruomo pe prima cosa posò a terra la valigia: quell'artre più pesanti l'aveva prese er facchino. La notizia non parve scuoterlo più che tanto. Forse il sonno, la stanchezza di quelle notti in treno. Pareva proprio che stesse con la capoccia per aria, da nun sentì nemmanco quello che je dicevano.[2]

1 P, p. 88, .c.vo nostro.
2 P, p. 87.

Una volta scortato Remo a casa, che è anche il luogo del delitto, il narratore non cessa di dettagliare particolari sul suo comportamento che si fa concitato e teso per la sparizione di due libretti di risparmio:

> «La borsetta era, era... una vorta stava qui. Me lasci un po' vede. » Annaspava co le mano dar sotto in su ner profumo de quer mucchio de seta, de tutte quele sottovesti, quele camicie e quelli fazzolettini ricamati. Sì, sì. Era sparita a sua volta. Anche li du libbretti de risparmio mancaveno a l'appello: «Dio mio! nun se troveno più nemmanco loro!» «Che cosa?» «I libretti de risparmio de Liliana.» «Di che colore?» «Colore! Uno der Banco de Santo Spirito, uno de la Banca Commerciale.» «Intestati a...lei?...» «Sì, a Liliana mia.» «Ereno al portatore?» «Nominativi.» La sottilizzazione del tesoruccio (sui libretti nominativi, poi, non c'era pericolo) parve accasciare il sor Remo: più forse, a giudicarlo dal di fuori, dalle *immediate reazioni psichiche e fisiognomiche,* che non la orribile notizia recatagli a Termini.[1]

Ritorna anche nella voce del narratore il motto del commissario («le immediate reazioni fisiche e fisiognomiche») e, con esso, l'attenzione per l'espressione fisica non calcolata, per il gesto rivelatore di uno stato emotivo, per il movimento di un'idea che si concretizza in un atto o in un atteggiamento del volto. Il corpo dei personaggi è un corpo che *rivela* un carattere o un sentimento, e lo fa nell'immediatezza della situazione in cui è coinvolto; il pensiero e le emozioni dei «colpevoli» o degli spettatori del dramma non sono celati nella segretezza dello loro menti, ma vivono «al di fuori», articolati nella dinamica e nei movimenti del corpo, o meglio: la stessa divisione tra un'interiorità e un'esteriorità viene meno. Dal confronto tra queste due comportamenti «esteriori» di Remo Balducci, e non senza un certo sarcasmo, Gadda mette a fuoco un suo carattere «interiore» che riguarda il valore dato al «tesoruccio» sparito, per il quale la sua apprensione supera, almeno nel contegno e nei modi, quella per la perdita moglie.

Ciò che è significativo in queste descrizioni non è solo l'instaurazione di un legame tra uno certo stato psichico e un comportamento, tra l'elemento fisico-visibile e quello emotivo-invisibile; ma anche il peso che viene dato alla ricezione di questa inerenza da parte del lettore. Il narratore non ha bisogno di analisi introspettive o di rivelare ditrettamente uno stato d'animo perché il lettore possa comprenderlo, è «sufficiente» che egli *mostri* un movimento o descriva *visivamente* l'atteggiamento dei personaggi perché il lettore possa immediatamente cogliere il senso di un gesto o la «tonalità» psichico-emotiva di certe scene. Gadda ci presenta così un «corpo pensante», un essere che è insieme volitivo e concreto, e nella cui mimica, il significato è immanente.

1 P, pp. 88-89.

Questa tematica del gesto come espressione di una «realtà pensante» in un corpo visibile, di un senso espressivo immanente all'espresso, si connette all'esame mereleau-pontiano sull'espressività corporea, e può essere da questo ulteriormente illuminata. Merleau-Ponty esplora il rapporto tra corpo ed espressione, tra mimica e comunicazione nella *Phénoménologie*, ma il motivo che lo ha spinto a cercare in tale direzione, e la riflessione che sta alla base di questa relazione d'immanenza e unità si incontrano già ne' *La structure du comportement*. Abbiamo già accennato a questa Tesi minore di dottorato nel capitolo precedente, contestualizzando la sua portata rispetto alla Tesi maggiore e alle opere successive, si tratta ora di mettere in relazione la concezione della corporeità che ritroviamo nella fase precedente alla *Phénoménologie* con alcuni contenuti sviluppati in quest'ultima opera.

Nella prima tesi del 1938 (pubblicata come abbiamo detto nel 1943), Merleau-Ponty descrive il comportamento come una relazione attiva tra coscienza e natura, e designa il corpo come «luogo pacificatore» tra «ordine mentale» e «ordine materiale». In ogni comportamento umano la coscienza è coestensiva ad ogni movimento e gesto; non c'è un'attività razionale che piloti una materia inerte, ma ogni pensiero si mostra e vive nella dinamica del corpo. Il comportamento mette cioè in luce l'«ordine umano» come categoria filosofica che lega insieme due realtà, l'«ordine psichico o spirituale» e l'«ordine somatico», senza essere riducibile alla loro somma. Già la *Structure du comportement* avanza la tesi di una indistinguibilità tra spirito e corpo, tra la sfera della ragione e quella degli istinti. Una tale opposizione è *funzionale* e come tale adottata nella psicologia classica e nelle scienze, ma non è sostanziale; la separazione tra l'ordine fisico-somatico e quello psichico-spirituale è uno «sguardo secondo», analitico e parcellizzante, mentre il comportamento è l'atto iniziale che non ha bisogno di essere ulteriormente fondato[1]. È un'azione, un movimento o un gesto in rapporto ad una situazione a mostrare l'originaria co-appartenenza di elemento fisico e psichico, biologico e culturale. A partire dal momento in cui il comportamento è preso nella sua unità e nel suo «senso umano», non si ha più a che fare con una realtà materiale né con una realtà psichica, ma con un *complesso significativo* o con una «struttura integrante» che è il compenetrarsi di queste polarità.

1 Cfr. SC, p. 228; tr. it. p. 254.

Cadendo il postulato filosofico secondo cui la ragione si troverebbe a governare una sfera in sé chiusa d'istinti, o del mero materiale biologico privo di qualità espressive e creative, cade anche la validità di un legame causale fra mondo e pensiero del mondo. Dal momento che lo schema corporeo è concepito come l'«*enveloppe vivante* de nos actions»[1] esso cessa di essere pensato come lo *strumento* di un pensiero o l'organo meccanico di una mediazione tra l'«Io» e il mondo, ma diventa la «veste naturale» delle nostre intenzioni.

> Puisque l'âme reste coextensive à la nature, que le sujet percevant ne se saisit pas comme un microcosme où parviendraient médiatement les messages des événements extérieurs, et que son regard s'étend sur les choses mêmes, – agir sur elles n'est pas pour lui sortir de soi et provoquer dans un fragment d'étendue un déplacement local, c'est faire exploser dans le champ phénoménal une intention en un cycle de gestes significatifs...[2]

Merleau-Ponty critica parimenti il filosofo determinista e lo scienziato poiché entrambi traspongono in termini di spiegazione causale la presenza della cosa al soggetto percepiente e considerano la percezione una «imitazione», ovvero «lo sdoppiamento delle cose sensibili in noi... l'attualizzarsi nell'anima di qualcosa che si trova potenzialmente in un sensibile esterno». Merleau-Ponty, al contrario di essi, ritiene che l'uomo viva «in un universo di esperienza, in un ambiente neutro rispetto a distinzioni sostanziali fra l'organismo, il pensiero e l'estensione». Scrive ancora Merleau-Ponty: «la médiation corporelle m'échappe le plus souvent». Io non ho coscienza né ricordo, ad esempio, delle cesure che il battito delle palpebre impone alla visione, so che chiudendole interrompo lo spettacolo che ho di fronte, sono cioè consapevole di vedere *attraverso* gli occhi, ma questa consapevolezza non impedisce di ritenere che io veda le cose stesse quando il mio sguardo si posa su di esse[3]. Ciò che Merleau-Ponty intende dimostrare in *La structure du comportement*, allora, è che la nostra esperienza mostra una continuità tra mondo e pensiero del mondo, tra realtà e percezione, e che il corpo è l'articolazione di questa continuità: esso non è colto come realtà *fisiologica*, cioé una «macchina separata dall'anima», ma è *presente* all'anima come le cose esterne, in commercio diretto con esse[4].

---

1 SC, p. 234; tr. it. p. 263.
2 SC, p.238; tr. it. p.274.
3 «Ce savoir ne m'empêche pas de croire que je vois les choses elles-mêmes quand mon regard se pose sur elles » (SC, p.239; tr. it. p. 275).
4 «Le corps est *présent* à l'âme comme les choses extérieures; là comme ici il ne s'agit pas entre les deux termes d'une relation causale. L'unité de l'homme n'a pas encore été rompue, le corps n'a pas été

Tramite la nozione di comportamento, Merleau-Ponty pone l'uomo in un'inestricabile dimensione organica psichica e spirituale, che è la dimensione della *vita* ed è a partire da ciò che prende le mosse la *Phénoménologie*. In essa il filosofo sviluppa la nozione di corpo proprio facendone il centro di un'analisi fenomenologica e mostrando la sua struttura organicistica. Per comprendere appieno questa concezione della corporeità, occorre riprendere la nozione di intenzionalità che abbiamo esaminato nel capitolo precedente.

Merleau-Ponty, pur partendo dalle riflessioni di Husserl, dà un'importanza maggiore al corpo proprio, attribuendogli una funzione conoscitiva fondamentale. L'attività intenzionale fungente non è più, come per Husserl, appannaggio del *Cogito*, ma del corpo:

> nous sommes au monde par notre corps, en tant que nous percevons le monde avec notre corps. Mais en reprenant ainsi contact avec le corps et avec le monde, c'est aussi nous-même que nous allons retrouver, puisque, si l'on perçoit avec son corps, *le corps* est un moi naturel et comme le *sujet de la perception*.[1]

Il soggetto–corpo, attraverso l'intenzionalità motrice, *inerisce* al mondo, cioè non si limita ad analizzarlo ma lo vive esistenzialmente; questo il senso della nota espressione merleau-pontiana *être-au-monde*. Studiando questo tema troveremo ulteriori analogie con la trattazione della gestualità in Gadda. *La structure du comportement* ci offre, infatti, panorama filosofico che trova riscontro, sebbene implicito, nell'opera gaddiana, vale a dire quello relativo all'immanenza del soggetto pensante nel comportamento e, quindi, nella corporeità. Vedremo che l'ulteriore confronto con la *Phénoménologie* completerà il quadro delle convergenze tra i due autori, sia perché il testo di Gadda potrà porsi come un valido esempio narrativo alle riflessioni merleau-pontiane, sia perché la meditazione di Merleau-Ponty suggerirà ulteriori implicazioni filosofiche al nostro primo esame della mimica e del gesto nella letteratura gaddiana.

Sulla base della nozione d'intenzionalità, Merleau-Ponty designa il corpo come uno «spazio eminentemente espressivo» che non subisce lo spazio e il tempo come luoghi a sé esteriori, ma li assume attivamente, organizzandoli secondo i propri progetti. Grazie

---

dépouillé de prédicats humains, il n'est pas encore devenu une machine, l'âme n'a pas encore été définie par l'existence pour soi. La conscience naïve ne voit pas en elle la *cause* des mouvements du corps et pas davantage elle ne la met en lui comme le pilote en son navire. Cette manière de penser appartient à la philosophie, elle n'est pas impliquée dans l'expérience immédiate». (SC, p.257; tr. it. p. 311).

1 PP, p.895, tr. it. p.281.

al movimento del proprio corpo l'uomo dà senso allo spazio in cui è immerso, in esso traccia frontiere e direzioni e costruisce così, sull'«ambiente geografico», un «ambiente di comportamento»[1].

> Je veux prendre un objet et déjà, en un point de l'espace auquel je ne pansais pas, cette puissance de préhension qu'est ma main se lève vers l'objet. Je meus mes jambes non pas en tant qu'elles sont dans l'espace à quatre-vingts centimètres de ma tête, mais en tant que leur puissance ambulatoire prolonge vers le bas mon intention motrice.[2]

Nel movimento il corpo assegna ad ogni gesto un significato e un luogo; intenzionando l'ambiente in cui è diretto proietta verso l'esterno i propri significati e li fa esistere come cose. Prima di essere un organismo biologico, quindi, il corpo è una unità di spirito e materia, di coscienziale e fisico, una potenza espressiva che si basa su un potere motorio: «nôtre corps n'est pas seulement un espace expressif parmi tous les autres … il est *l'origine* de tous les autres, *le mouvement même d'expression*»[3]. Lo studio della motilità del corpo proprio introduce così un nuovo uso della parola «senso», assegnando a questo termine i caratteri della contingenza, dell'esperienza vissuta, e dell'aderenza a contenuti concreti.

> L'expérience du corps nous fait reconnaître une imposition du sens qui n'est pas celle d'une conscience constituante universelle, un sens qui est adhérent à certains contenus. Mon corps est ce noyau significatif qui se comporte comme une fonction générale et qui cependant existe...[4]

Il corpo è dunque un «nucleo significativo» e comporta una «funzione espressiva» che modula l'ambiente circostante in significazioni *vissute.* «Le corps», scrive Merleau-Ponty, «est notre moyen général d'avoir un monde»; talvolta si limita ai gesti necessari per la conservazione della vita ponendo attorno a noi un mondo biologico; talvolta produce questi primi gesti in senso figurato, manifestando attraverso di essi un

---

1 «C'est que toutes ces opérations exigent un même pouvoir de tracer dans le monde donné des frontières, des directions, d'établir des lignes des forces, de ménager des perspectives, en un mot d'organiser le monde donné selon les projets du moment, de construire sur l'entourage géographique un milieu de comportement, un système de significations qui exprime au-dehors l'activité interne du sujet» (PP, p.792, tr. it. pp.166-167).

2 PP, pp. 829-30, tr. it. p.202.

3 «Or le corps est éminemment un espace expressif […] Mais nôtre corps n'est pas seulement un espace expressif parmi tous les autres. Ce n'est là que le corps constitué. Il est l'origine de tous les autres, le mouvement même d'expression, ce qui projette au dehors les significations en leur donnant un lieu, ce qui fait qu'elles se mettent à exister comme des choses, sous nos mains, sous nos yeux» (*Ibid*. c.vo nostro).

4 PP, p. 831, tr. it. p.203.

nuovo nucleo di significato, talvolta si costruisce nuovi strumenti per raggiungere significati non perseguibili con il solo gesto e proietta attorno a sé il mondo tecnico-culturale[1]. In questo modo Merleau-Ponty mette in relazione la dimensione dell'espressione, in quanto esistenziale, con l'immediatezza del gesto irriflesso, radicando così ogni livello di espressione, anche tecnica e culturale, sul movimento del corpo.

Rispetto a questa nozione di corporeità «indivisa», concepita come «nucleo espressivo» che, nel suo concreto essere-al mondo, orienta e conferisce significato a ciò che lo circonda, Merleau-Ponty deve interessanti occasioni di riflessione alla psicologia freudiana e alla psicologia della *Gestalt* le quali, emancipando la filosofia dai dualismi classici, contribuiscono a fondare la concezione di un soggetto corporeo, in cui l'ordine dello psichico e l'ordine del somatico non sono distinti. Freud, soprattutto nell'esame della sessualità, evidenzia il potere espressivo del corpo e la sua particolare attitudine a significare contenuti psichici rimossi; tale teoria contribuisce così a rendere insensata la dicotomia fra corporeo e spirituale, sebbene con la psicoanalisi prevalga ancora una componente positivistica e meccanicistica ispirata al determinismo istintuale[2].

Ma è soprattutto agli studi della *Gestalt* che Merleau-Ponty si rivolge più diffusamente, sposando la visione di un essere indiviso tra «interiorità» ed «esteriorità», «gettato nel mondo» e legato ad esso «come in virtù di un legame naturale». Non bisogna dimenticare che, anche a proposito della considerazione percettiva del dato che abbiamo esaminato nel capitolo precedente, in cui il dato è concepito come una struttura (o figura-su-uno-sfondo), Merleau-Ponty si era riferito esplicitamente agli studi di Koffka, Whertheimer e Köler. Tale attenzione verso gli studi della *Gestalt*, tuttavia, non significa un allineamento completo del filosofo alle teorie di questa, soprattutto laddove essa pretendeva di spiegare l'esperienza attraverso strutture fisse, come il postulato

1 «Tantôt il [le corps] se borne de aux gestes nécessaires à la conservation de la vie, et corrélativement il pose autour de nous un monde biologique; tantôt, jouant sur ces premiers gestes et passant de leur sens propre à un sens figuré, il manifeste à travers eux un noyaux de significations nouveau: c'est le cas des habitudes motrices comme la danse. Tantôt enfin la signification visée ne peut être rejointe par les moyens naturels du corps. Il faut alors qu'il se construise un instrument, et il projette autour de lui un monde culturel» (PP, p.830, tr.it. p.202).

2 Cfr. Andrea Bonomi, *Esistenza e struttura, saggio su Merleau-Ponty,* Milano, Il saggiatore, 1967; e anche Sigmund Freud, *Zur Psychopathologie des Alltagslebens, Uber Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum*, 1901, edizione definitiva 1924, tr. tr.it di Carlo Federico Piazza, Michele Raneietti, Ermanno Sagittario, *Psicopatologia della vita quotidiana,* Torino, Bollati Boringhieri,1988.

dell'isomorfismo[1], mentre per Merleau-Ponty, lo abbiamo visto, ogni struttura creata è una dinamica contingente, è dunque sempre nuova e mai statica, e sorretta da un'intenzionalità che non può essere ridotta ad una dinamica celebrale bio-elettrica. Per una precisazione in merito alle convergenze e alle divergenze tra Merleau-Ponty e la *Gestalt* rimandiamo in nota[2].

Seguendo l'indirizzo gestaltista, Merleau-Ponty riconosce nella gestualità un senso espressivo in cui segno e significato non sono disgiunti; è sulla mimica emotiva che Merleau-Ponty pone l'origine di ogni comunicazione e il fondamento del linguaggio.

> Je ne comprends pas le geste autrui par une acte d'interprétation intellectuelle, la communication de consciences n'est pas fondée sur le sens commun de leurs expériences, mais elle le fonde aussi bien: il faut reconnaître comme irréductible le mouvement par lequel je me prête au spectacle, je me joins à lui dans une sorte de reconnaissance aveugle qui précédé la définition et l'élaboration intellectuelle du sens. Des générations l'une après l'autre «comprennent» et accomplissent les gestes sexuels, par exemple le geste de la caresse, avant que le philosophe en définisse la signification intellectuelle, qui est est d'enfermer en lui même le corps passif, de le maintenir dans le sommeil du plaisir, d'interrompre le mouvement continuel par lequel il se projette dans les choses, vers les autres. C'est par mon corps que je perçois des «choses».[3]

---

1 Secondo il postulato dell'isomorfismo esiste un'identità strutturale tra il piano dell'esperienza diretta e quello dei processi fisiologici ad essa sottostanti. In base a questo principio la *Gestalt* ritiene che qualsiasi manifestazione del livello fenomenico trovi un corrispettivo nei processi celebrali che presentano caratteri e funzionalità identiche.

2 Per un accenno alla distanza tra Merleau-Ponty e le torie gestaltiste, ci sembra significativo un passo del saggio di Ciro Senofonte, intitolato *Gestalt e Comportamento*, in cui vengono tracciate in modo sintetico ma esaustivo le linee di continuità e discontinuità tra Merleau-Ponty e gli esponenti della *Gestalt*. Scrive Senofonte: «Questa utilizzazione del gestaltismo da parte di Merleau-Ponty non deve indurre a credere che egli si sia semplicemente allineato con i suoi esponenti. Dai gestaltisti egli ha derivato i risultati di imponenti ricerche sperimentali che smentiscono l'associazionismo e il behaviorismo riflessiologico, ma senz'altro, non la sua concezione della realtà organica, umana e fisica. Merleau-Ponty ripensa alla *Gestalt* a modo proprio sulla base di una formazione personale che ha assimilato l'insegnamento husserliano più maturo. Ciò che per lui non si può accettare del gestaltismo è che essovuole intendere la *Gestalt* ad ogni livello come *Gestalt* fisica, cercando di chiarire le sttrutture dell'intenzionalità presenti nella percezione e nell'intellezione come casi specifici di strutture fisiche, cioè di campi elettrici e sistemi di circolazione guidata di cariche elettriche. Contro questo punto di vista che vuol chiarire tutto supponendo una speciale organizzazione dei centri nervosi, Merleau-Ponty avanza delle distinzioni fondamentali […] Mentre il comportamento vitale presenta una forma o struttura diversa da quella della realtà fisica non vivente perché ha la capacità di strutturare autonomamente il proprio ambiente, il comportamento umano costruisce struttura sempre nuove, in modo da andare da strutture definite a strutture sempre più complesse. Costituisce una totalità più integrata delle totalità degli organismi viventi, e non è mai qualcosa di statico perché è sorretto da un dinamismo in cui è presente un'intenzionalità strutturante continuamente impegnata nel conferimento di senso ad una realtà che continuamente rende rispondente alle proprie istanza. Questa prospettiva trasforma profondamente la portata delle ricerche dei gestaltisti e le rende utilizzabili da una filosofia fenomenologica che, pur avendo in origine ispirato la stessa ricerca gestaltista non era stata poi seguita da studiosi che avevano ritenuto necessario adeguarsi a preoccupazioni metodologiche comuni a tutta l'area della psicologia positica dei primi decenni del nostro secolo.» C, Senofonte, *Gestalt e Comportamento,* in *Merleau-Ponty, filosofia, esistenza, politica*, a c. di G. Invitto, Guida editori, Napoli 1982, pp. 133-134.

3 PP, p. 873, tr. it. p.257.

Il corpo non solo *parla*, ma *comprende* il gesto dell'altro. Come possono dunque due corpi comunicare? Merleau-Ponty spiega che il gesto non *traduce* una «esperienza interna», e il suo senso non è colto come riconoscimento di una realtà esterna osservata in rapporto ad una vissuta internamente, al contrario il significato espressivo di un gesto è il gesto stesso, vive manifesto nella dinamica del corpo, ed io lo colgo senza mediazione alcuna.

> La parole est une véritable geste et elle contient son sens comme le geste contient le sien. C'est qui rend possible la communication. Pour que je comprenne les paroles d'autrui, il faut évidemment que son vocabulaire et sa syntaxe soient «déjà connus» de moi. Mais cela ne veut pas dire que les paroles agissent en suscitant chez moi des « représentations » qui leur seraient associées et dont l'assemblage finirait par reproduire en moi la « représentation » originale de celui qui parle. Ce n'est pas avec des « représentations » ou avec une pensée que je communique d'abord, mais avec un sujet parlant, avec un certain style d'être et avec le « monde » qu'il vise. De même que l'intention significative qui a mis en mouvement la parole d'autrui n'est pas une pensée explicite, mais un certain manque qui cherche à se combler, de même la reprise par moi de cette intention n'est pas une opération de ma pensée , mais une modulation synchronique de ma propre existence, une transformation de mon être.[1]

In un'intervista radiofonica del 1948, Merleau-Ponty torna su questo tema aggiungendo un efficace esempio:

> Supposons que je sois en présence de quelqu'un qui, pour une raison ou pour une autre, est violemment irrité contre moi. Mon interlocuteur se met en colère, et je dis qu'il exprime sa colère par des paroles violentes, des gestes, des cris... Mais ou donc est cette colère? On me répondra : elle est dans l'esprit de mon interlocuteur. Cela n'est pas très clair. Car enfin cette méchanceté, cette cruauté que je lis dans les regards de mon adversaire, je ne puis les imaginer séparées de ses gestes, de ses paroles, de son corps. Tout cela ne se passe pas hors du monde, et comme dans un sanctuaire recule par delà le corps de l'homme en colère. C'est bel et bien ici, dans cette pièce, et en ce lieu de la pièce que la colère éclate, c'est dans l'espace entre lui et moi qu'elle se déploie. J'accorde que la colère de mon adversaire n'a pas lieu sur son visage au même sens ou peut-être tout a l'heure des larmes vont couler de ses yeux, un rictus va s'établir sur sa bouche. Mais enfin la colère l'habite, et elle affleure a la surface de ces joues pales ou violettes, de ces yeux injectes de sang, de cette voix sifflante...Et si, pour un instant, je quitte mon point de vue d'observateur extérieur sur la colère, si je tente de me rappeler comment elle m'apparaît à moi-même lorsque je suis en colère, je suis obligé d'avouer qu'il n'en va pas autrement : la réflexion sur ma propre colère ne me montre rien qui soit séparable ou qui puisse, pour ainsi dire, être décollé de mon corps. Quand je me rappelle ma colère contre Paul, je la trouve non pas dans mon esprit ou dans ma pensée, mais tout entière entre moi qui vociférais et ce détestable Paul qui était tranquillement assis là et m'écoutait avec ironie. Ma colère, ce n'était rien d'autre qu'une tentative de destruction de Paul, demeurée verbale, si je suis pacifique, et même demeurée courtoise, si je suis poli, mais enfin elle se passait dans l'espace commun ou nous échangions des arguments à défaut de coups, et non pas en moi. C'est seulement ensuite, réfléchissant sur ce que c'est que la colère, et remarquant qu'elle renferme une certaine évaluation (négative) d'autrui, que je conclus : après tout, la colère

1 PP, p.870, tr. it. p.254.

> est une pensée, être en colère, c'est penser qu'autrui est détestable, et cette pensée, comme toutes les autres ainsi que l'a montré Descartes, ne peut résider en aucun fragment de matière. Elle est donc de l'esprit. J'ai beau réfléchir ainsi, dès que je me retourne vers l'expérience même de colère, qui motive ma réflexion, je dois avouer qu'elle n'était pas hors de mon corps, qu'elle ne l'animait pas du dehors, mais qu'elle était inexplicablement avec lui.[1]

Tramite questa riflessione si può dunque comprendere anche la radice comunicativa del movimento mimico e gestuale messa in evidenza nel *Pasticciaccio*. Anche in Gadda è esibita un'immanenza espressiva del corpo e possiamo scorgere anche nella pagina dello scrittore milanese quelle posizioni che sono propriamente della *Gestalt* e a cui Merleau-Ponty si è riferito[2]: nella pagina gaddiana il gesto non è messo in scena come una «cosa» o un «oggetto», ma al contrario il suo senso si diffonde nel movimento ed è «compreso» nella struttura del mondo che il gesto stesso delinea[3]. È in base a questo «potere del corpo» di cui parla Merleau-Ponty che troviamo un fondamento alle tecniche investigative di Ingravallo. In linea con le ipotesi gestaltiste riprese dalla *Phénoménologie,* anche il commissario del *Pasticciaccio* interroga la mimica e la reazione fisiologica dei sospettati in virtù di un'immediatezza e un'incalcolabilità espressiva che determinano il punto prediletto dal commissario per ogni sua investigazione; in questi elementi Ingravallo non vede un soggetto sdoppiato, in cui un «io» interno e calcolatore è in grado di manovrare e avere il totale controllo dei movimenti del proprio corpo, ma un «soggetto incarnato impegnato tra le cose», un essere che si struttura nel commercio *sensibile* con il mondo e con gli altri.

Approfondiremo in seguito la metafisica del senso nel rapporto tra sé e altri, per ora ci basti considerare che il gesto, primario tanto nella narrazione gaddiana quanto nella riflessione merleau-pontiana, non è né impulso meccanico, né segno esterno, ma indice di un certo rapporto con il mondo sensibile; non in ragione di un'evidenza oggettiva cogliamo il suo senso, ma poiché il gesto esprime un'essenza emozionale.[4] La

---

1 Maurice Merleau-Ponty, *Causeries 1948,* testo stabilito da Sthephan Ménasé, Paris, Éd. du Seuil, 2002, p.21 tr. it di Federico Ferrari, *Conversazioni*, Milano, SE, 2002, p.18.

2 Il riferimento tra Gadda e la *Gestalt* attraverso Merleau-Ponty è ancor più significativo se si considera che, come Merleau-Ponty, anche Gadda rifiuta di considerare ogni configurazione (o *Gestalt*) in modo statico. Entrambi gli autori, infatti, ritengono ogni forma una struttura dinamica e integrante nuove relazioni.

3 «Le sens du geste si 'compris' n'est pas derrière lui, il se confond avec la structure du monde que le geste dessine et que je reprends à mon compte, il s'étale sur le geste lui-même» (PP, p.873, tr.it. p.257).

4 «...le sens émotionnelle du mot, ce que nous avons appelé plus haut son sens gestuel [...]On trouvera alors que le mots, les voyelles, les phonèmes sont autant manière de chanter le monde et qu'ils sont destinés à représenter les objets, non pas comme le croyait la théorie naïve des onomatopées, en raison

gesticolazione emozionale così concepita viene considerata da Merleau-Ponty un atto intenzionale radicato nel corpo, un movimento di ripresa e risignificazione di processi oggettivi che si esprime nella corporeità e classificandola non come oggetto o cosa, ma come *unità espressiva:* il corpo è un nucleo significativo che nell'emozione struttura simultaneamente se stesso e il mondo[1]:

> Il faudrait donc chercher les premiers ébauches du langage dans la gesticulation émotionnelle par laquelle l'homme superpose au monde donné le monde selon l'homme. […] le signe artificiel ne se ramène pas au signe naturel, parce qu'il n'y a pas chez l'homme des signes naturels, et […] déjà l'émotion comme variation de notre être-au-monde […] manifeste le même pouvoir de mettre en forme les stimuli et les situations qui est à son comble au niveau du langage »[2]

In base a questa concezione, il filosofo francese stabilisce non solo l'unità organica del sé, come essere indiviso tra una mente e un corpo, ma anche, attraverso il corpo, l'investimento del soggetto nel mondo e dunque l'inseparabilità tra lo spazio fisico in cui si muove, il mondo naturale, e lo spazio espressivo, il modo culturale. La gestualità del corpo mostra allora un essere ed uno spazio *ambigui*, in cui natura e cultura si compenetrano:

> Ce n'est pas seulement le geste qui est contingent à l'égard de l'organisation corporelle, c'est la manière même d'accueillir la situation et de la vivre. Le Japonais en colère sourit, l'Occidental rougit et frappe du pied ou bien pâlit et parle d'un voix sifflante. Il ne suffit pas que deux sujets conscients aient le mêmes organes e le même système nerveux pour que les mêmes émotions se donnent chez tous deux les mêmes signes […] Il n'est pas plus naturel ou moins conventionnel de crier dans la colère ou d'embrasser dans l'amour que d'appeler table une table. Les sentiments et les conduites sont inventés comme les mots. Même ceux qui, comme la paternité, paraissent inscrits dans le corps humain, sont en réalité des institutions. Il est impossible de superposer chez l'homme une première couche de comportements que l'on appellerait « naturels » et un monde culturel ou spirituel fabriqué. Tout est fabriqué et tout est naturel chez l'homme, comme on voudra dire, en ce sens qu'il n'est pas un mot, pas une conduite qui ne doive quelque chose à l'être simplement biologique, et qui en même temps ne se dérobe à la simplicité de la vie animale, ne détourne de leurs sens les conduites vitales, par une sorte *d'échappement* et par un génie de l'équivoque qui pourraient servir à définir l'homme.[3]

Cerchiamo ora di approfondire quanto doppio aspetto di unità espressiva, insieme organica e culturale, anche nell'opera di Gadda.

---

d'une ressemblance objective, mais parce qu'ils en extraient et au sens propre du mot en expriment l'essence émotionnelle» (PP, p.874, tr. it. p.259).

1 Precisa Merleau-Ponty che quello che conta osservare in due uomini che comunicano è «la manière dont ils font usage de leur corps, c'est la mise en forme simultanée de leur corps et de leur monde dans l'émotion» PP, p. 876, tr. it. pp.260-261.

2 PP, p. 876, tr. it. p. 260.

3 PP, p. 876, tr. it. pp.260-261.

2. IL CORPO NARRATO

Nel paragrafo precedente abbiamo accennato all'impossibilità di *definire* il corpo nella pagina di Gadda, eppure, contemporaneamente abbiamo avanzato l'ipotesi che esista nell'autore una precisa concezione della corporeità, analoga per certi versi a quella merleau-pontina. Si tratta ora di esaminare in modo più particolare questa implicita nozione gaddiana di corpo.

In un articolo del 2002[1], Riccardo Stracuzzi ha evidenziato che le immagini del corpo in Gadda si danno o come iperbolica elevazione al sublime, rarefacendosi, o al contrario come esagerata riduzione al concreto, piegandosi in una materialità gretta e laida, divenendo grottesche e inverosimili. Casi paradigmatici sono nel *Pasticciaccio* i corpi di Liliana (corpo sublime) e di Zamira (corpo grottesco); ne citiamo due brevi ritratti:

> La signora Liliana pur con qualche sospiro mal trattenuto (a giorni) sotto le trasvolanti nubi di tristezza, era una desiderabile donna: tutti ne coglievano l'immagine, per via. All'imbrunire, in quel primo abbandono della notte romana ch'è così gremito di sogni, rincasando... ecco dai cantoni de' palazzi e dai marciapiedi le fiorivano incontro omaggi, o singoli o collettivi, di sguardi: lampi e lucide occhiate giovanili: un sussurro, talora, la sfiorava: come un'appassionata mormorazione della sera. A volte, ad ottobre, da quel trascolorare delle cose e dal tepore dei muri emanava un inseguitore improvvisato[...] Donna quasi velata ai più cupidi, di timbro dolce e profondo: con una pelle stupenda: assorta, a volte, in un suo sogno: con un viluppo di bei capelli castani che le irrompevano dalla fronte; vestiva in modo ammirevole... Aveva occhi ardenti, soccorrevoli, quasi, in una luce (o per un'ombra?) di malinconica fraternità...[2]

> Della Zamira, sì: 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: peggio, si stirava agli angoli in un sorriso buio e lascivo, non bello, e, certo involontariamente, sguaiato. Per quanto, si mormorava, quel rictus, quel vóto, riuscissero a taluni reali o non reali di torbida illecebra.[3]

Nel primo brano Liliana è una donna aerea, impalpabile, immagine ideale che si confonde con la «mormorazione della sera», con le ombre fuggitive di un qualche «inseguitore improvvisato», o con la materia stessa del sogno da cui essa è rapita. A questo ritratto armonico, intessuto di una «nobile malinconia», si contrappone quello della Zamira, immagine grottescamente deforme, un vero monumento di degradazione e rozzezza che il narratore associa a quello di una «maga antica in sacerdozio

1 Riccardo Stracuzzi, *Corpo,* op.cit.
2 P, p.26.
3 P. p.140.

d'abominevoli sortilegi». In entrambi gli esempi, il corpo narrato perde una connotazione realistica e, assieme ad essa, la sua rappresentabilità come «cosa». Il corpo infatti non viene descritto mimeticamente, né si mostra come figura-oggetto; Stracuzzi scrive:

> In ogni caso, il corpo, quale incarnazione più suggestiva della *cosa*, è censurato dalla scrittura di Gadda: frammentato e rarefatto nelle immagini del fulgore o dello splendore; frammentato e appesantito dalla minuzia di uno sguardo grottesco e disgustato, esso semplicemente *manca*. E in questo *mancare* si segnala come l'oggetto privilegiato, ancorché coinvolutivo, della topica descrittiva gaddiana.[1]

Mancando il realismo mimetico della descrizione, dunque, manca anche la figura di un corpo-oggetto; Stracuzzi può parlare di «oggetto privilegiato» solamente in ragione della sua *assenza*. È in virtù della *mancanza di una rappresentazione* (ciò che Stracuzzi definisce «indescrivibilità»[2]) che cercheremo di approfondire una concezione di corporeità in Gadda.

Abbiamo già visto nel capitolo precedente, in relazione alla nozione di unità spinoziana, che Gadda non considera il corpo alla stregua di un oggetto della fisica o della biologia, ma lo concepisce come una struttura organica di elementi psichici e fisici, culturali e biologici. Si tratta ora di comprendere le implicazioni stilistiche di questa struttura. Se nella pagina gaddiana la duplice e oppositiva tensione tra il sublime e il grottesco rende evidente la mancanza di un corpo-oggetto, essa mette anche in evidenza un'altra immagine di corporeità, quella *vissuta* dai personaggi – che è complessa, profondamente intrecciata ai fatti narrati e *in divenire*. Questa immagine si manifesta nel rapporto tra le due polarità, l'ideale e l'iper-materiale, nel loro costante avvicendarsi ed integrarsi l'una con l'atra. Anche Gonzalo Pirobutirro e Francesco Ingravallo, alter-ego letterari di Gadda e portavoce delle sue idee filosofiche all'interno della *Cognizione* e del *Pasticciaccio,* veicolano questa raffigurazione. Nei due romanzi citati, la presentazione di entrambi i personaggi avviene prima di tutto attraverso

1 Cfr. Riccardo Stracuzzi, *Corpo,* op.cit.

2 «Il primo indizio di questa indescrivibilità è l'assoluta mancanza di realismo di tali figure», Ibid. Riccardo Stracuzzi parla di «indescrivibilità», mentre noi preferiamo parlare di «non rappresentabilità»: la rappresentazione, come vedremo nel seguito di questo lavoro, concerne una concezione «cosale» o oggettuale di ciò che viene giudicato come rappresentato (cfr. Leon Battista Alberti, *De pictura* (1436), cura di Cecil Grayson, Roma-Bari, Laterza, 1980; cfr. anche Mauro Carbone, *Sullo schermo dell'estetica: la pittura, il cinema e la filosofia da fare*, Milano, Mimesis, 2008). A nostro avviso, infatti, non mancano tanto le descrizioni relative al corpo, quanto la concezione di corpo come oggetto di rappresentazione. Questo argomento, trattandosi di uno dei temi centrali di questa tesi, sarà ripreso e approfondito in modo più puntuale nei successivi paragrafi.

dettagli fisici e comportamenti, seguendo un impianto narrativo il cui taglio è squisitamente visivo. È la percezione del loro aspetto fisico, della loro immagine *visibile* e dei loro gesti a rendere altrettanto *visibili* le loro qualità caratteriali, emotive e psicologiche: pensiamo al «male» di Gonzalo, che è insieme fisico e psichico, una drastica somatizzazione del dolore della cognizione in un caos gastro-intellettuale; pensiamo anche all'assopimento digestivo del commissario Ingravallo che gli permette di raccogliere e mettere a fuoco gli indizi utili dei casi su cui indaga.

Consideriamo innanzitutto il caso della *Cognizione*. Gonzalo Pirobuturro compare tardi nella struttura narrativa del romanzo e il suo ingresso avviene indirettamente. Dopo che José, il «peone» a servizio nella Villa, annuncia al medico Higueròa «che il figlio della Padrona, con suo comodo, lo avrebbe desiderato per una visita»[1], la figura di Gonzalo prende possesso della scena, investendo il resto del racconto. Inizialmente è quasi esclusivamente attraverso la voce e le riflessioni del medico, nell'avvicendarsi di molteplici immagini, che quel «figlio» si mostra: prima nelle raffigurazioni iperboliche dagli aneddoti di paese, successivamente in quelle piegate nell'ottica e nei racconti della domestica Battistina, infine nella figura percepita direttamente dal medico, nel momento in cui Gonzalo lo raggiunge all'ingresso della villa (entrando così finalmente in scena per la prima volta).

Nel percorrere la strada verso casa Pirobutirro, il dottor Higueròa ci offre la prima presentazione del corpo di Gonzalo attraverso la lente deformante di alcune «barocche fandonie» che circolano in paese. In un lungo e dispersivo rincorrersi di indiretti liberi il medico ripercorre in particolare uno tra i tanti episodi, quello riguardante l'indigestione d'un crostaceo, che alcuni ritengono un riccio, altri un'enorme aragosta;

> qualcuno favoleggiava addirittura di un pesce-spada o pesce-spilla; eh già! Piccolo, appena nato; ch'egli avrebbe deglutito intero (bollitolo appena quanto quanto, ma altri dicevano crudo), dalla parte della testa, ossia della spada: o spilla. Che la coda poi gli scodinzolò a lungo fuor dalla bocca, come una seconda lingua che non riuscisse più a ritirare, che quasi quasi lo soffocava. Le persone colte si rifiutarono di prestar fede a simili barocche fandonie: escluso senz'altro sia l'ittide che l'echinoderma, ritennero di dover identificare l'orroroso crostaceo in una aragosta ... La quasi ferale aragosta raggiungeva le dimensioni di un neonato umano: ed egli, con lo schiaccianoci, ed appoggiando forte, più forte!, i due gomiti sulla tavola, ne aveva ferocemente stritolato le branche, color corallo com'erano, e toltone fuora il meglio, con occhi stralucidi dalla concupiscenza, e poi di più in più sempre più strabici dal di dentro, inquantoché puntati sulla preda, a cui accostava, papillando bramosamente dalle narici, la ventosa oscena di quella bocca!, viscere immondo che aveva

1 C, pp. 595-96: «Il José (il Giuseppe della Villa Pirobutirro) gli venne a dire che il figlio della Padrona, con suo comodo, lo avrebbe desiderato per una visita».

> anticipatamente estroflesso a properare incontro l'agognata voluttà … E aveva anche avuto cuore, in sin vergüenza, d'intingerli in salsa tartara, uno a uno: cioè quei ghiotti e innocentissimi tréfoli, o lacèrtoli (d'un colore bianco o madreperla rosato come d'aurora marina), ch'era venuto a mano a mano faticosamente eripiendo, e con le unghie, dalla vacuità interna delle due branche, infrante!.... scheggiate!.... E, usatori financo delle mani, e dei diti, se li era condotti alle labbra unte e peccaminose con una avidità straordinaria. Poi satollo, dimesso lo schiaccianoci, aveva trincato.[1]

Gonzalo è ritratto come uomo «vorace, avido di cibo e di vino», caratteristiche che, enfatizzate dall'aneddoto, ne stravolgono le forme e l'aspetto, accentuando i gesti brutali e deformandone i lineamenti fino a concretizzare la sua fame pantagruelica in un'immagine grottesca e caricaturale. L'eccesso immaginativo di questa «chiacchiera» dilata ed enfatizza i tratti ferini e mostruosi del suo aspetto, come lo strabismo degli occhi lubrichi, o la bocca-ventosa oscena e immonda che estroflette la lingua prima di raggiungere la preda (sia essa pesce spada, riccio o aragosta), o ancora le narici che «papillano bramosamente» in direzione del boccone. Nelle immagini riportate dal medico si disegna così una figura dalle sembianze molto più bestiali che umane; il suo corpo, presentato nell'eccesso e nella dismisura, viene anche definito con gli attributi di «grifo e porcino»[2]. Anche la descrizione dello spazio che circonda quel Figlio grifagno e divoratore contribuisce alla percezione mitica e selvaggia della scena: «uno stambugio tenebrosissimo» il cui suolo è cosparso di «ossi di pollo e resche iscarnite», carcasse gettate a terra dopo ogni «criminale perpetrato spolpamento»[3].

I tratti della bestialità e della brutalità di Gonzalo non sono però unicamente mostruosi. La deformazione grottesca del personaggio è accompagnata dalla descrizione sensuale delle pietanze. Il brano riportato infatti è inserito periodo più vasto in cui cibi e portate vengono ritratti come materia seduttiva; l'atto stesso di nutrirsene non si presenta come necessità funzionale, ma come momento estatico di rapimento sensoriale in cui la voluttà dei sapori si fa insieme gustativa e tattile. Vengono infatti messi in rilievo la carnosità dell'aragosta, la succosità dei condimenti e la consistenza di alimenti «farinosi al tatto della lingua» che si «sdilinquiscono» in un «involto carnoso». Ancora, viene dettagliato un «diaccio calice» di vino al cui contatto il labbro, «sottile e molato», percepisce «la vitreità destituita di spessore, la purità frigida ed incorpora» del «netto cristallo»[4]. Anche il paesaggio lukonese agisce in direzione di una seduzione carnale: il

1 C, p. 601.
2 Cfr. in particolare C, p.602.
3 C, p.602.
4 Cfr. C.p.602.

medico considera che «forse, l'aspetto della serenità, a lui inconsueto ma nativo a quei colli, in essi così diffuso e dolce, e nelle tremanti stille della campagna, lo invitava a una celebrazione dionisiaca...»[1].

Assistiamo così ad una descrizione fortemente connotata sul piano sensoriale: nell'esibizione delle qualità aptiche degli alimenti irrompono riferimenti sonori e «liquidi» (per le allitterazione delle cosiddette consonanti liquide «r» ed «l») di chele infrante e scheggiate, di commensali che «pasturellano e brucano» e di gole che «glugolano»[2]; oppure la narrazione passa dalla descrizione della sensualità tattile-gustativa degli alimenti a quello visivo-percettivo, dove il narratore descrive il profilo dolce delle colline o le *nuances* coralline dell'aragosta. L'aspetto sensoriale e seduttivo del cibo, la metamorfosi del pasto in immagini eccessive e oscene, la fisionomia animalesca e rozza di Gonzalo, sono tutti elementi che concorrono a delineare un quadro in cui predomina inequivocabilmente l'aspetto dell'incontro sensibile col mondo.

Durante il cammino verso la villa, il dottore incontra un altro personaggio a servizio di casa Pirobuttiro, si tratta di Battistina, la domestica della Signora-Madre. Nel serrato dialogo tra i due ci viene offerta una seconda immagine di Gonzalo; questa volta ad essere messo in evidenza è soprattutto il suo comportamento. Nei discorsi diretti al dottore, la domestica racconta scene di maniacale avarizia e scoppi di furore insensato, di minacce alla «povera madre» e un sacrilego oltraggio verso il ritratto del padre, calpestato selvaggiamente. Anche in questo caso la presentazione del figlio affonda la propria ragione descrittiva in una presentazione fisica e visiva. Non si tratta di «rovistare» nella psicologia di Gonzalo ed entrare nel suo stato d'animo; il suo malessere ci viene viene suggerito da dati visibili, leggibili nei suoi gesti e sul suo volto, nelle direzioni del suo sguardo, nel suo girovagare di stanza in stanza come un'apparizione.

> Comincia a girar per casa con le mani nelle tasche […] e va da una stanza all'altra… e la guarda… e pare che guardi le bòccole […] anche stamattina vedevo che le guardava i brillanti [...] e seguitava a guardare, a guardare […] E lui non le toglieva gli occhi dai brillanti.... La signora si moveva per casa: e lui le andava dietro... e continuava a fissarle un orecchio.... e poi quell'altro.... e lei andava in sala, e lui dietro in sala... e tornava in cucina...e lui dietro in cucina […] E ogni volta le dice di non perderli e di stare attenta.… e

1 C, p.599.
2 Cfr. C. p. 603: «... tutti i rimanenti attavolati che pasturellavano e brucavano con tanto decorosa benignità, e taluno glugolando alcun gotto».

> le dice stringendo i denti: ¡anda, anda!.... che i brillanti non ti salveranno! […] E certe volte tutt'a un botto le urla nella faccia che costano cinquemila pezzi cinquemila pezzi! […] e poi scoppia in un verso che è buono solo lui di farlo […] certe volte, mi creda, il signor don Gonzalo ha una faccia, una faccia! […] Non lo vada a ripeter, ma la signora, nell'aiutarmi ad asciugar i piatti, mi ha raccontato che quest'inverno, giù a Pastrufazio, ha voluto schiacciar sotto i piedi un orologio, come fosse uva.... e poi, subito dopo, ha distaccato il ritratto del suo povero Papà, che è appeso in sala da desinare.... e ci è montato sopra coi piedi.... a pestarlo...»[1].

Nell'ottica della domestica Battistina, il malessere di Gonzalo non è una condizione interna, ma una situazione manifesta, esibita sul suo corpo, che inquieta e spaventa: si dà nel vagare senza direzione, nel gesto iroso del digrignare i denti, nel calpestare oggetti di famiglia, nello sguardo instancabilmente puntato sugli orecchini della madre.

Il racconto della domestica è ridicolizzato dal medico le cui risposte se ne caratterizzano come un parodistico contrappunto. Già nel riferimento agli aneddoti di paese, l'intervento del dottore svolge una funzione ironica, tesa a ridimensionare l'immagine esagerata Gonzalo e a riportare l'attenzione sul suo corpo debole e inelegante, sulle scarpe ortopediche, sulle calze bianche e sulle ginocchia malfatte, tutti elementi che ne sconfessano la violenza bestiale e l'attitudine combattiva:

> Per parte materna il suo cliente veniva di sangue barbaro, germanico e unno, oltreché langobardo; ma l'ungaricità e il germanesimo non gli erano andati a finire nelle calze bianche, suole doppie, e nemmeno nei ginocchi, che ricordavano pochissimo quelli di Sigfrido; e anche nel ruolo di leone magiaro che si risveglia aveva l'aria di valere piuttosto poco.[2]

In una sola immagine, insomma, il dottor Phelipe Higueròa mette in rilievo alcune caratteristiche della figura di Gonzalo che ne contraddicono l'aspetto aggressivo e pericoloso. Nel dialogo con Battisitina, inoltre, il medico contesta con sarcasmo le sue preoccupazioni e minimizza l'inquietudine che la domestica attribuisce alla signora-madre: «....Paura!.... sarà la discordia, la diversità dei caratteri....»; «.... Va, va.... Voi donne vi fate sempre delle idee!.... Che paura volete che abbia!...Ma se è un uomo come gli altri!....»; «Be', povera donna, son cose che si dicono....»; «.... Ma siete matta!....»; «.... Quante storie!.... ma se è un buonissimo diavolo! Voi donne chissà cosa capite.... cosa sognate....»[3]. Il dialogo con la domestica si illumina così di una vena sarcastica, che deforma nuovamente l'immagine di Gonzalo, ammantandola di una luce

1 C, pp.611-15.
2 C, p.606.
3 C. pp.610-12.

sordida e insieme comica. Il secondo ritratto del «figlio» è, come il primo, prevalentemente visivo e deformato in senso caricaturale.

Nell'accostamento di queste due prime immagini, nella presentazioni di un corpo sgraziato e immorale, leggiamo una sorta di manifestazione visibile e viscerale del dolore di Gonzalo. Esite poi una terza immagine del personaggio, quella osservata e descritta direttamente dal dottore una volta giunto alla villa. Questa nuova immagine del Figlio stride con quelle presentate in precedenza. Tuttavia, benché riportata «in presa diretta» e connotata da un realismo distaccato e neutrale, ci troviamo di fronte ad una nuova deformazione del personaggio, disegnata questa volta dal punto di vista del medico. Vale la pena riportare il brano:

> Era alto, un po' curvo, di torace rotondo, maturo d'epa, colorito nel viso come un Celta: ma la pelle alquanto rilasciata e stanco all'aspetto, benché fosse una meravigliosa mattina. Vestito appena decentemente, con delle scarpe accollate di pelle di capretto, nerissime, a stringhe nere: e però poco atte, in campagna, a cattivargli la considerazione dei giocatori di tennis, o la simpatia delle giocatrici. Fu estremamente cortese. La sua persona non era adorna di pull-over, né altro indumento di nome. Un lieve prognatismo facciale, quasi il desiderio di un bimbo che si fosse poi tramutato nel muso di una malinconica bestia, veniva conferendo al suo dire, ma non sempre, quel tono sgradevole di perplessità e d'incertezza: e pareva dar ragione di certo distacco dai vivi. Distacco, opinò il dottore, più forse patito che voluto. In qualche momento, qualche tratto del volto riusciva addirittura bamboccesco, e la domanda predestinata ad ogni maniera di ripulse.[1]

La prospettiva deformante del medico si mostra nel linguaggio obiettivo e piatto in cui è completamente svanito l'accento caustico e beffardo che lo ha contraddistinto nel dialogo con la domestica. La descrizione, piegata nell'ottica dell'uomo di scienza, è impersonale. Il dottore adotta un canone descrittivo naturalista, in forte contrasto, se non addirittura in opposizione, all'esuberanza barocca dei ritratti precedenti.

Il ruolo del personaggio Higueròa cambia a partire da questa terza immagine, che si rivela tanto artificiosa e parziale quanto quella delle «barocche fandonie» che tenta di smentire. La prospettiva scientifica che in essa si manifesta, infatti, verrà via via screditata dal confronto con il paziente. Approfondiamo brevemente questo mutamento poiché ci aiuterà a comprendere e contestualizzare questa terza presentazione del corpo di Gonzalo.

Nelle pagine precedenti e nei tratti finora riportati, il medico aveva rintracciato nel dolore di Gonzalo un aspetto cognitivo ed emotivo, riscoprendo in lui un «male

1 C, p.618.

invisibile». Nella finzione del romanzo, Higueròa adduce l'espressione ai *Mirabilia Maragdagali*, scritti da Padre Saverio Lopez (il testo è evidentemente un'invenzione dell'autore, ma nei *Mirabilia Maragdagali* possiamo intrevedere *Le meraviglie d'Italia* dello stesso Gadda[1]); l'aneddoto espressivo è raccontato in una nota a piè di pagina, in cui il narratore, con lo zelo di una spiegazione extradiegetica, precisa che padre Lopez, descrivendo «il macchinismo interiore della vita di ognuno», è stato in grado di discostarsi tanto dall'argomento etico della predestinazione quanto da quello del libero arbitrio[2]. La nota è di interesse non marginale, anzitutto perché si pone oltre la *querelle* che vede opporsi relativismo ed assolutismo dei valori; secondariamente perché, se nelle *Mirabilia Maragdagali* intravediamo la raccolta *Le meraviglie d'Italia*, nella posizione di padre Lopez possiamo leggere la posizione dello stesso Gadda; infine perché, posta al di fuori del testo, la nota si sottrae al pensiero del dottore e anticipa una certa distanza dalla sua ottica deterministica. Infatti, se da un lato Higueròa lega il dolore fisico del proprio paziente ad un male «interno», rivelando una larghezza di vedute significativa per i suoi tempi (la *Cognizione* si svolge tra il 1925 e il 1933 nel Maradagàl, che nella finzione del romanzo si tratta di un paese modesto, di non molte risorse, dell'America Latina), dall'altro lato ne riduce le cause ad un unico motivo, la solitudine, e fornisce sommariamente, e funzionalisticamente, una mediocre soluzione: una moglie - che egli spera di trovargli tra le sue quattro figlie nubili. Il dottore rivela così le modeste prospettive, il miope determinismo e l'inadeguatezza delle proprie soluzioni.

> D'altronde egli e era coniugato con prole, il buon medico; prole che l'Ufficio Leva del Prado aveva sistematicamente negletto, essendo femmine, cinque: una più signorina dell'altra. E il figlio della Signora, per quanto misantropo, poteva darsi che non fosse però misogino …un uomo... come quello! D'un'ottantina di chili perlomeno!... Un uomo...[3].

Higueròa, portavoce di un'attitudine scientifica all'interno del romanzo, non si esime dal ridicolo. Il sarcasmo che fino a quel momento ha rivolto all'ignoranza dei racconti di paese o all'incompetenza medica della domestica, si proietta infine su se stesso,

1 Per l'equazione Mirabilia-meraviglie cfr. Emilio Manzotti, «*La cognizione del dolore*» *di Carlo Emilio Gadda,* op.cit. p.26.

2 Leggiamo nella nota: «"I Mirabilia di questo buon Padre Lopez, viaggiando e conoscendo quelli strani costumi, paion voler accreditare una sorta di moralità, o etica, per quanto discosto dalla consueta e perenne controversia de' filosafi circa la predestinazione e l'arbitrio libero: e discrivono il macchinismo interiore e propio della vita d'ognuno. L'ultimo suo capitolo, in sul sopravvenir della morte, argomenta la è una discongiuntura o spegnimento d'ogni accozzo di possibilità compatite: tantoché la ti vien tacita, e come la ti camminassi dietro le stiene" (Bandinelli).» C, p.607.

3 C, p.596.

ridicolizzando il suo banale buon senso, lo sguardo distaccato e funzionale, la presunzione dell'uomo di scienza. Il suo intervento, che inizialmente ci era sembrato costruttivo, si rivela inadeguato; la prospettiva razionalista con cui aveva minimizzato le barocche fandonie ci pare ora tanto inadatta a spiegare il complicato malessere del suo paziente quanto riduttiva verso la comprensione delle cose. La caratterizzazione del dottore come uomo di scienza e dunque l'irrisione del suo personaggio come critica al metodo positivista si rivelano in modo significativo in un breve tratto, in cui il medico Higueròa chiama in causa una delle metafore più rappresentative di Gadda, quella del naufrago sul *bateau ivre*:

> In quel momento gli occhi parvero significare la certezza della povertà, guardare con dignità disperata la solitudine. Il medico e padre, tuttavia, persisteva nell'opinione che anche un naufrago, a voler davvero, lo si può ripescar fuori dai flutti, dalla ululante notte: il tessuto sociale interviene allora al soccorso: e agisce contro la cianosi del singolo con il vigore non mai spento della carità; opera come una respirazione d'artificio, che ridona al prostrato, dopo il soffio azzurro della speranza, il rosso calore della vita.[1]

Come abbiamo visto nel capitolo precedente, in Gadda il tema del naufragio unito al motivo della notte o dell'oscurità, è metafora della sfiducia nella ragione illuministica, nella sua capacità di situarsi al di là della complessità del reale per rischiararlo. Il medico, adottando l'atteggiamento distaccato dell'uomo di scienza che giudica possibile recuperare il naufrago da una tempesta, semplifica proprio questa metafora. Per Gadda la tempesta è il mondo, la realtà in cui ciascuno è immerso, e naufraghi sono tutti gli uomini; il dottore, al contrario crede nel terreno solido, quello del tessuto sociale capace di recuperare il singolo. Addentrarci in questo discorso significherebbe toccare nuovi temi e nuovi autori, per esempio Focault e la sua critica alle nozioni di «normalità», «deviazione», «follia» rispetto alle quali potemmo approfondire cosa possa intendere il dottore con espressioni quali quella del «ripescar fuori» qualcuno dalla notte o cosa possa significare per lui «il soccorso» che il tessuto sociale presterebbe al naufrago. Non che questo discorso ci sembri di scarso interesse, ma ci porterebbe troppo lontano dal nostro intento iniziale. Quello che in questo brano ci preme sottolineare è piuttosto il modo in cui la posizione di Higueròa viene screditata, la maniera in cui la sua autorevolezza viene messa in ridicolo da frasi banali, vuote e ridondanti: «il vigore non mai spento della carità», «il soffio azzurro della speranza», «il rosso calore della vita».

1 C, pp. 622-23.

Nella caricatura del medico è allora l'astrazione scientifica ad essere criticata, il suo facile determinismo, la meccanica delle cause e degli effetti, ed insieme ad essa dunque la visione levigata, fintamente obiettiva di quella terza immagine di Gonzalo.

Come le grottesche «fandonie» raccontate in paese e come le posizioni iperboliche della domestica, anche il medico incarna un punto di vista artificioso e parziale, quello proprio all'uomo di scienza «che, come spiega il narratore, sa il fatto suo, ed enuncia in termini impeccabili il dato, dondolando il capo in atto di pietosa diagnosi come potrebbe fare un economista sulla agonizzante legge di Ricardo»[1]. I «termini impeccabili» e la «pietosa diagnosi» sono gli elementi che, denotando la fiducia positivista in una ragione analitica, rendono Higuròa incapace di sbrogliare il complesso dolore di Gonzalo. Se da una parte si rivela un medico attento, capace di ironizzare sull'inopportuno pettegolezzo della domestica, o di intravedere dietro il «mal physique» del proprio paziente un altro e ben più pernicioso male invisibile; d'altra parte tuttavia banalizza il dolore di Gonzalo e si rivolge a lui attraverso formule vuote e frasi fatte, esortandolo con subdoli pretesti ad uscire con la propria figlia.

> «.... delle giornate come queste!.... ma guardi!.... *è un delitto sprecarle*, come fa lei»

> «Così solo, a leggere: o, peggio ancora, a scrivere! Ma cosa diavolo legge, poi!.... Cosa scrive?.... Le sue memorie?.... Ma quelle aspetti un po' a scriverle quando avrà novant'anni!.... In questi giorni! In questi posti!.... Ma si goda l'aria, la luce. Muoversi, muoversi.... andare.... ubriacarsi d'aria, anche lei, come tutti.... guardi un po' gli altri come se *la sanno prendere con filosofia*... il Borella, il Tabacchi, il Pedroni....»

> «Ma non vede? che giornate? che sole?…. Vada, vada!.... E impari anche lei a guidare.... che la Pina le può dar lezione.... *un diavolo simile*... Vedrà, vedrà.... »

> «E creda: si divertirebbe.... Che vuole? Caro signor Gonzalo, a quell'età.... *hanno l'argento vivo addosso*....» [2]

La conversazione tra medico e paziente diventa allora una parodia del rapporto psicanalitico: il dialogo si spezza, da un lato si sviluppa il monologo di Gonzalo, fitto di concezioni euristiche e teoretiche, dall'altro lato incede l'intervento banalizzante e ottuso privo di una reale comprensione del medico.

---

1 C, p.595.

2 C, pp. 623-624. I corsivi, che sono nostri, sottolineano la banalità delle formule e le «frasi fatte» nei discorsi del dottore.

> «.... La mamma è spaventosamente invecchiata.... è malata.... forse sono stato io.... Non so darmi pace.... Ma ho avuto un sogno spaventoso....».
> «Un sogno? …. E che le fa un sogno?.... È uno smarrimento dell'anima.... il fantasma di un momento....».
> «Non so, dottore: badi.... forse è dimenticare, è risolversi! È rifiutare scleròtiche figurazioni della dialettica, le cose vedute secondo forza....».
> «Secondo forza?.... che forza?....»
> «La forza sistematrice del carattere.... questa gloriosa lampada a petrolio che ci fuma di dentro, ….. e fa il filo, e ci fa neri di bugìe, di dentro,.... di bugìe meritorie, grasse, bugiardossissime.... e ha una buona opinione per sé, per sé sola.... ma sognare è fiume profondo, che precipita a una lontana sorgiva, ripullula nel mattino di verità».[1]

Anche il motivo del sogno, indiscutibilmente freudiano, è minimizzato dal medico («Un sogno? …. E che le fa un sogno?.... È uno smarrimento dell'anima.... il fantasma di un momento....»); è Gonzalo, al contrario, a collegare le immagini del sogno con una certa «profondità» della coscienza («la lampada a petrolio che ci fuma dentro»). Higueròa non entra in contatto con il proprio paziente, i suoi accorgimenti si limitano a rintracciare cause e collegare ad esse gli effetti, appianando così l'ambiguità del dolore a cause tipizzate, come il motivo della solitudine e del celibato, ed esercitando il proprio giudizio in modo maldestro e superficiale, senza comprendere effettivamente i termini del problema.

> Il medico taceva, confuso: vergognandosi di quel mezzo centimetro di barba, si sarebbe detto: in realtà meravigliato, addolorato. Senza poter giustificare in alcun modo ciò che udiva, ciò che vedeva, capì tuttavia che qualcosa di orrido stava ribollendo in quell'anima. Pensò di incanalare altrove le idee del malato, se idee eran quelle.[2]

Pur rendendosi conto che qualcosa di «orrido» affligge Gonzalo non riesce a «giustificare» le sue parole a trovarne una causa e, non comprendendone i motivi adotta la sua abituale semplificazione.

Contro l'attitudine semplificativa e i ragionamenti riduttivi che cercano di porre una causa a capo di una catena di effetti, si esprime anche Ingravallo, altro noto alter-ego dell'autore. È nota la critica che nelle prime pagine del *Pasticciaccio* il commissario muove al concetto di «causa al singolare»; ad essa don Ciccio sostituisce la concezione della «rosa di causali convergenti», il cui impianto teoretico era stato espresso e giustificato da Gadda nella *Meditazione milanese.*

1 C, p.632.
2 C, p.631.

> Nella sua saggezza e nella sua povertà molisana, il dottor Ingravallo, che pareva vivere di silenzio e di sonno sotto la giungla nera di quella parrucca, lucida come pece e riccioluta come agnello d'Astrakan, nella sua saggezza interrompeva talora codesto sonno e silenzio per enunciare qualche teoretica idea (idea generale s'intende) sui casi degli uomini: e delle donne. A prima vista, cioè al primo udirle, sembravano banalità. Non erano banalità. Con quei rapidi enunciati, che facevano sulla sua bocca il crepitio improvviso d'uno zolfanello illuminatore, rivivevano poi nei timpani della gente a distanza di ore, o di mesi, dalla enunciazione: come dopo un misterioso tempo incubatorio. […] Sosteneva, fra l'altro, che le inopinate catastrofi non sono mai la conseguenza o l'effetto che dir si voglia di un unico motivo, d'una causa al singolare: ma sono come un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti. Diceva anche nodo o groviglio, o garbuglio, o gnommero, che alla romana vuol dire gomitolo. Ma il termine giuridico «le causali, la causale» gli sfuggiva preferentemente di bocca: quasi contro sua voglia. L'opinione che bisognasse «riformare in noi il senso della categoria di causa» quale avevamo dai filosofi, da Aristotele o da Emmanuele Kant, e sostituire alla causa le cause era in lui una opinione centrale e persistente: una fissazione, quasi: che gli evaporava dalle labbra carnose, ma piuttosto bianche, dove un mozzicone di sigaretta spenta pareva, pencolando da un angolo, accompagnare la sonnolenza dello sguardo e il quasighigno, tra amaro e scettico, a cui per «vecchia» abitudine soleva atteggiare la metà inferiore della faccia, sotto quel sonno della fronte e delle palpebre e quel nero pìceo della parrucca. Così, proprio così avveniva dei «suoi» delitti. «Quanno me chiammeno!… Già. Si me chiammeno a me…può stà sicure ch'è nu guaio: qualche gliummero… de sberretà…» diceva, contaminando napoletano, molisano, e italiano.
>
> La causale apparente, la causale principe, era sì, una. Ma il fattaccio era l'effetto di tutta una rosa di causali che gli eran soffiate addosso a mulinello (come i sedici venti della rosa dei venti quando s'avviluppano a tromba in una depressione ciclonica) e avevano finito per strizzare nel vortice del delitto la debilitata «ragione del mondo». Come si storce il collo a un pollo.[1]

Rivedremo questa concezione nel prossimo paragrafo. Prima di addentrarci nell'esame delle idee teoretiche di Ingravallo, e di Gadda, soffermiamoci sulla breve descrizione fisica del commissario presente in questa citazione per considerare anche nel personaggio di don Ciccio la concezione gaddiana del corpo. In essa scopriamo alcune qualità del commissario che ne travalicano l'aspetto puramente visivo e ne tratteggiano un carattere, una certa attitudine di pensiero e di espressione. Indicativi sono il mozzicone di sigaretta spento all'angolo della bocca che rinvia, nel suo pendere abituale e molle, al sonno greve e costante della parte superiore del volto, e coinvolge le palpebre, la fronte fino a sprofondare nel nero color pece della folta chioma. Attraverso il dettaglio del volto, Gadda descrive un comportamento e richiama un topos ben noto probabilmente alla stragrande maggioranza dei lettori del *Pasticciaccio*. Gadda sembra infatti ricalcare un personaggio tipico dei *gangster-movies* degli anni Quaranta, il cui emblema, Humphrey Bogart, è spesso ritratto in identiche pose: sigaretta all'angolo

1 P, pp.16-17.

della bocca, atteggiamento greve e stanco della parte superiore del volto, e l'espressione amara e scettica delle labbra piegate in un «quasighigno»[1]. Anche in virtù di questa citazione, probabilmente consapevole, il volto di Ingravallo annuncia molto più di quello che mostra. La sonnolenza a cui qui brevemente si fa cenno è uno dei motivi dominanti dell'aspetto di Ingravallo e trova una sua giustificazione nelle abitudini alimentari. Nelle primissime righe del romanzo viene fatto riferimento alla sonnolenza del commissario in relazione alla fatica digestiva, il sonno che leggiamo nel volto e nei comportamenti di Ingravallo trova quindi un «correlativo oggettivo» nelle immagini di cibi e pietanze, nella passione di don Ciccio per la cucina. Il riferimento al cibo, che avevamo visto essere un carattere dominante in Gonzalo, diviene anche per Ingravallo elemento caratteristico della sua personalità; il ricorso al motivo del pasto e, con esso, ai processi digestivi riporta su un piano concreto una certa inclinazione meditativa del personaggio. Riportiamo *l'incipit* del romanzo:

> Tutti ormai lo chiamavano don Ciccio. Era il dottor Francesco Ingravallo comandato alla mobile**:** un dei più giovani e, non si sa perché, invidiati funzionari della sezione investigativa**:** ubiquo ai casi, onnipresente su gli affari tenebrosi. Di statura media, piuttosto rotondo della persona, o forse un po' tozzo, di capelli neri e folti e cresputi che gli venivan fuori dalla metà della fronte quasi a riparargli i due bernoccoli metafisici dal bel sole d'Italia, aveva un'aria un po' assonnata, un'andatura greve e dinoccolata, un fare un po' tonto come di persona che combatte con una laboriosa digestione**:** vestito come il magro onorario statale gli permetteva di vestirsi, e con una o due macchioline d'olio sul bavero, quasi impercettibili però, quasi un ricordo della collina molisana.

Il legame tra attività teoretica e attività digestiva, l'attenzione al dettaglio fisico come rivelatore di qualità caratteriali e la predominanza dell'elemento visivo e materico per caratterizzare certe attitudini meditative (si vedano ad esempio i «bernoccoli metafisici» di Ingravallo**)** ci offrono un quadro significativo della particolare connessione mente-corpo in Gadda grazie alla quale emerge un secondo approccio alla nozione di

---

1

Ecco alcune delle immagini dell'attore tratte dal sito IMDB, URL: http://www.imdb.com/name/nm0000007.

corpo rispetto a quella già studiata del gesto, vale a dire del corpo come «radicamento al concreto».

All'inizio di questo nostro secondo paragrafo sono stati definite due direzioni descrittive del corpo, una ideale e l'altra materiale, che si incontrano e si incrociano nel testo e nei personaggi gaddiani. Si tratta ora di osservare questo «incontro» da un punto di vista teorico. Due tra i personaggi complessi di Gadda, senza dubbio i più noti, veicolano una concezione della corporeità in cui le qualità sensoriali e cognitive, concrete ed emotive non sono separabili. I presupposti teorici di questa concezione li abbiamo esaminati nel capitolo precedente; si tratta ora di portare avanti questo esame nel rapporto tra deformazione conoscitiva e descrizione della corporeità. Ci riferiremo nuovamente alla *Meditazione milanese* per approfondire nel confronto con essa nuove implicazioni alle analisi testuali fin qui operate. L'ipotesi che cercheremo di dimostrare è che esiste implicitamente nell'opera di Gadda una nozione di corporeità *vissuta* (utilizziamo un termine merleau-pontiano) in cui il corpo non solo si presenta come unità indivisa tra l'elemento psichico e quello fisico, ma anche nel legame con la realtà che lo circonda, come «essere-al-mondo».

3. IL CORPO SENSIBILE-SENZIENTE

Nella *Meditazione milanese* Gadda scredita una concezione *analitica* della corporeità, tesa a scomporre l'esperienza nei «cinque sensi», a favore di una visione strutturale e sincretica degli organi sensoriali. Il problema per Gadda non è quello di domandarsi se le qualità di un dato gli appartengano di natura o se siano inferite dal soggetto senziente, ma quello di sconfessare la stessa visione determinista che vede il dato e il soggetto sensibile su due piani distinti, posti uno di fronte all'altro. Nel settimo paragrafo del suo manoscritto, l'Ingegnere paragona l'organo di senso ad un faro, proponendo una variante della metafora della falena e della lampada. Considerato dal punto di vista della farfalla, il faro è un oggetto unico che l'attrae e attorno al quale essa ruota; considerato in quanto meccanismo, invece, il dato-faro è tutt'altro che un dato

semplice e la sua esistenza e il funzionamento dipendono dalla convergenza di dati e sistemi apparentemente distanti ed esterni:

> Anche questo concetto «i sensi», i cinque o sei o sette o dodici sensi, già decomposto da attivi indagatori, ha prima gravato il pensiero umano. Anche qui il pensiero è partito dalla nozione d'un complesso dato che gli è apparso come unità nella sua infanzia, e a questo complesso di relazioni ha lasciato la sua unità apparente e anzi l'ha rinculcata più anche conferendogli addirittura una individualità o personalità che esso non possiede. E ha girato e rigirato intorno ad esso complesso di relazioni (da lui supposto individualità) come il pazzo farfallone di primavera attorno al faro voltaico, escogitando ogni sorta di miti. E mai non s'è dimandato se per avventura il faro fosse non persona o individuo, ma grumo o nucleo o groviglio di rapporti, in cui le condizioni stabilite dalla lontana centrale elettrica e dai presenti carboni e da infinite determinazioni della realtà trovano espressione di luce dal centro di un globo di vetro[1].

Come il faro anche l'organo di senso non è un elemento semplice e definito nella propria funzione in modo indipendente dal mondo, ma un punto di aggregazione in cui convergono molteplici rapporti o, ancora più chiaramente, un nucleo di relazioni sotto cui vengono raggruppate alcune determinazioni della realtà. Attraverso questa similitudine, Gadda nega sia che ciascun organo di senso abbia il monopolio assoluto di certi attributi della realtà («l'occhio non ha il monopolio delle relazioni circa i fatti luce; da poi che la pelle risente o avverte effetti luminosi e si abbronza e si schiarisce e li comunica al corpo»[2]), sia che ciascun organo di senso sia deputato ad un unico scopo (Gadda scrive: «che lavori ad un unico patto»[3]). La critica è dunque duplice: la realtà non è percepita come somma di qualità distinte e separabili nei diversi sensi, e, a sua volta, l'organo di senso non è un elemento chiuso e preposto da una necessità interna a riconoscere certi caratteri del reale ed ignorarne altri. In merito a questo secondo aspetto, Gadda precisa che ciascun senso, poiché si costituisce su una realtà condivisa, non è mai isolato, ma integra e comunica con tutti gli altri:

> cadaun senso non è persona, ma un polipaio di relazioni stabilite sulla trama di una preesistenza logica. Essi poi, e ciò è ora idea secondaria, si integrano e controllano e sono uniti o meglio (kantianamente) portati nel più vasto sistema della coscienza. L'a priori logico può simboleggiarsi con un apriori storico […] I sensi sono relazioni lentamente nucleantesi nei millenni di millenni sopra il soppalco logico di preesistenze reali; sopra la luce (già complesso di relazioni) si è nucleata una conoscenza della luce.[4]

1 MM, p.661.
2 MM, p.665.
3 MM, p.665:
4 MM, p.661.

Nella *Meditazione* sono precisati i motivi per cui i sensi devono essere considerati come un tutto organico e non in modo indipendente. In primo luogo perché tutti i sensi si riferiscono ad una stessa realtà ed è da questa comune trama sensibile che man mano si differenziano come aggruppamenti o nodi di relazioni in rapporto sistemico con una configurazione più vasta. Questi «nuclei» o «sistemi» sensoriali possono essere distinti tra loro poiché ciascuno di essi raggruppa le relazioni reali secondo criteri differenti. Il loro principio di individuazione, allora, è stabilito dalla ragione (in senso logico) o dalla funzione (in senso matematico) che diventa principio di discernimento e fondamento specifico di ogni aggruppamento. La distinzione tra i diversi organi, pertanto, non è sostanziale, ma è un valore criterio enucleante all'interno di un certo aggruppamento conoscitivo. È dunque il riferimento condiviso ad uno stesso mondo sensibile che lega e insieme differenzia i cosiddetti «cinque sensi» secondo una logica diacritica di individuazione e scarto rispetto ad una configurazione comune.

> Un complesso di relazioni può sempre acquistar fisionomia di individuo per rapporto a un sistema più generale nel quale esso sia elemento. In ciò è veramente individuo o elemento o monade. […] Anzi dirò che un complesso di relazioni diviene individuo allorché si scopre almeno una relazione comune o un fattore comune che conferisca alle relazioni del complesso un riferimento comune identificandole tutte rispetto ad altro. Così come un distintivo o una divisa identifica il carattere comune di una categoria di cittadini. […] un complesso di complessi di relazioni diviene individuo allorché in tutti i complessi componenti figurano relazioni comuni rispetto ad altro. Queste relazioni comuni «legano ad un patto» i complessi e dal patto nasce l'elemento composto (complesso dei complessi). L'«altro», poi, sono tutti gli infiniti complessi esterni (per dir così, e parlo di esteriorità logica, non spaziale) ad esso.[1]

Gli organi di senso si strutturano come «individualità» solo in un rapporto di scambio e di reciproca costituzione. Gadda precisa inoltre due caratteristiche dell'organo di senso e dei sistemi in generale. In primo luogo parla di «integrazione»: l'organo di senso integra ed accumula nuove relazioni o nuovi nuclei di relazione e si fa via via più complesso, fino a divenire organismo. In secondo luogo Gadda parla di «deformazione»: l'organo di senso infatti, nell'organizzarsi in quanto struttura, deforma necessariamente la realtà differenziandosi da essa. Il mondo ci appare così come complesso di relazioni «deformantesi e nucleantesi» che «si accumulano in aggruppamenti più vasti e superordinati, creando così gli organi di senso e gli

1 MM, pp.664-65.

organismi in generale; sempre più complessi. Organismi biologici, economici, politici, ecc.»[1].

Come abbiamo visto nel capitolo precedente, in Gadda ogni complesso di relazioni ordinate in una configurazione introduce un criterio elettivo nel sistema reale, deformandolo. L'organo di senso, pertanto, si caratterizza proprio per un duplice movimento di deformazione verso l'interno (convergere di relazioni) e verso l'esterno (differenziazione) ed è quindi contemporaneamente deformato e deformante. I sensi dunque non hanno solo una funzione *ricettiva* ma anche, e sopratutto, una capacità *creativa*[2]. Della loro duplicità parleremo nei capitoli seguenti approfondendo il ruolo della passività nella creazione. Quello che ci preme ora sottolineare e che Gadda riconosce già a livello degli organi di senso un significato espressivo o, come egli stesso lo definisce, «una funzione inventiva». In questo senso ritroviamo un'analogia con la riflessione di Merleau-Ponty il quale, allo stesso modo, ritiene che la percezione sia già espressione. Anche secondo il filosofo francese infatti la sensazione «non riposa in sé come una cosa, ma si protende e significa al di là di se stessa», intenziona un oggetto, si riferisce ad esso e lo sottintende continuamente. Il termine a cui mette capo, tuttavia, non è costituito e dato in piena chiarezza, ma (in quanto intenzionale) è una confusa sollecitazione, la cui forma e il cui senso sono dati solo nella collaborazione con il soggetto:

---

1 MM, p.669.

2 Cfr. anche la critica al determinismo causale della sensazione, condotta da Gadda nella *Meditazione milanese:* «Difficilmente noi raggiungiamo o potremo raggiungere delle relazioni elementari o pure, come il concetto che nel magnetismo s'incontra di polarità, e che forse potrà essere decomposto a sua volta, o come quello meccanico di azione-reazione, che nella nostra realtà fisica sono sempre manifeste come gemelle, sebbene per comodità di studio si astragga talora dall'una, o dall'altra. Noi siamo sempre in presenza di una pluralità o collettività di relazioni che, a certi caratteri, possono divenire grumi ovverosia sistemi» (MM, p.663). Così come abbiamo visto a proposito dell'esempio della struttura-scacchiera, in ogni sistema il movimento di un elemento in una certa configurazione modifica tutti gli altri; sebbene la pedina spostata è una, l'effetto che essa produce non è legato solo alla sua nuova posizione, ma dipende dal valore che tutte le pedine hanno assunto. La causa deformante pertanto non è unica, ma «deve essere pensata al plurale»; se la scacchiera è stata deformata è perché è mutato il valore di tutti gli elementi, non di uno solo. «Ogni effetto ha la sua causa" è un'asserzione che non comprendo assolutamente. Io dico "ogni effetto (grumo di relazioni) ha le sue cause" […] L'effetto non è che una mutata relazione, una intervenuta deformazione in un sistema […] Ma è possibile un fattore deformante solo, una causa sola? No: ciò è un non senso. Un atto deformante non è individuo, ma una sinfonia di relazioni intervenenti: abbiamo visto che lo spostamento in un sistema è spostamento di tutti gli elementi di un sistema: non è concepibile una mutazione d'un elemento, da solo […] Ciò vale a dimostrare che non solo le cause sono sempre da pensarsi al plurale, in quanto l'atto deformante non è individuo, ma una somma di relazioni intervenenti, ma anche gli effetti. Non esiste l'effetto, ma gli effetti: l'effetto non esiste e non è individuo:esistono degli effetti cioè relazioni nuove» (MM, pp.648). A questo discorso fa eco la concezione d'Ingravallo della «rosa delle causali convergenti» citata nel paragrafo precedente.

> parce que je trouve dans le sensible la proposition d'un certain rythme d'existence, – abduction ou adduction, – et que, donnant suite à cette proposition, me glissant dans la forme d'existence qui m'est ainsi suggérée, je me rapporte à un élément extérieur; que ce soit pour m'ouvrir ou pour me fermer à lui.[1]

Su questo doppio movimento di apertura e di chiusura vediamo allora convergere la riflessione gaddiana di una sensazione duplice, deformante e deformata, il cui riferimento al mondo è ineludibile e necessario. Merleau-Ponty prosegue scrivendo:

> Dans cet échange entre le sujet de la sensation et le sensible on ne peut pas dire que l'un agisse et l'autre pâtisse, que l'un donne sens à l'autre. Sans l'exploration de mon regard ou de ma main et avant que mon corps se synchronise avec lui, le sensible n'est rien qu'une sollicitation vague […] Ainsi un sensible qui va être senti pose à mon corps une sorte de problème confus. Il faut que je trouve l'attitude qui va lui donner le moyen de se déterminer et de devenir du bleu, il faut que je trouve la réponse à une *question mal formulée*. Et cependant je ne le fais qu'à sa sollicitation, mon attitude ne suffit jamais à me faire voir vraiment du bleu ou toucher vraiment une surface dure. Le sensible me rend ce que je lui ai prêté, mais c'est de lui que je le tenais.[2]

Riconosciamo anche in questo passaggio della *Phénoménologie* merleau-pontiana un'analogia con il pensiero di Gadda. Anche per Gadda la sensazione non è un *effetto* del mondo, una sua immagine seconda, ma è la modalità con cui il conoscente lo *abita*, organizzandolo in un sistema di significati. A questo proposito Gadda parla anche di «antropomorfizzazione del dato». Abbiamo già affrontato nel capitolo precedente il processo secondo cui l'oggetto si realizza come «espressione» di una soggettività giudicante: «il dato è … un formidabile sì che deriva dalla somma di un coro di infiniti sì pronunziati da tutte le pieghe dello spirito... il dato è l'accordarsi di tutte le posizioni dello spirito»[3]. In Gadda come in Merleau-Ponty, dunque, perché il sensibile abbia senso, occorre che il senziente si animi e dia ascolto alla sua sollecitazione.

Un'altra analogia tra i due autori riguarda la concezione del sensibile a cui mette capo la sensazione. Come Gadda, anche Merleau-Ponty ritiene che la sensazione non sia qualcosa di puntuale, ma una sintesi contingente di rapporti, una struttura di connessioni. Anche in Merleau-Ponty, inoltre, è presente la concezione di una sensazione integrativa che, accumulando e sedimentando relazioni, dà luogo a esseri sempre più complessi, tra i quali è il nostro stesso essere. Pur tenendo presente la necessità di un mondo preliminare, di «già là» che precede ogni nostra percezione,

1 PP, p. 903, tr. it. p.291.
2 PP, p. 904, tr. it. p.291.
3 MM, p.725.

Merleau-Ponty pone l'accento sul divenire, sulla conoscenza come processo, in cui il dato si definisce come pausa euristica, contingenza nel flusso di esperienza che procede per sedimentazioni continue. La concezione di un divenire integrativo abbiamo visto essere un tratto tipico della gnoseologia gaddiana. Riguarda il concetto della «grama sostanza» che per Gadda coinvolge gli esseri tutti, costituendoli non come qualcosa di solido, ma come struttura in divenire, in accrescimento o complessificazione continua.

Nella *Meditazione milanese*, l'organismo stesso è descritto come *superordinazione* di sistemi integrantesi. Dalla collaborazione tra gli organi di senso l'organismo si costituisce come unità strutturata «al suo interno» secondo la logica del sistema in cui le parti non sono nettamente separate ma formano un tutto organico disomogeneo ma unitario e strutturante la realtà secondo la logica della continua enucleazione e deformazione. In questa direzione deve essere letta la seconda ragione che Gadda adduce riguardo l'impossibilità di pensare i sensi come individui nettamente separati: il motivo della loro reciproca integrazione non riguarda solo il riferimento ad una stessa realtà che è complessa e relazionale, e dunque inconoscibile come somma di qualità puntuali (ricordiamo che per Gadda «il mero semplice non esiste»), ma anche dal fatto che l'organo di senso non è mai isolato nel suo compito, poiché collabora con tutti gli altri sensi integrandoli nell'organismo («integrandoli alla nostra persona» scrive Gadda, intendendo con quest'ultima, come specifica lui stesso, una struttura fisica e storica, biologica e culturale):

> l'organo di senso non lavora ad un mestiere, ma a più mestieri […] p.e. L'occhio non ha il monopolio dei delle relazione circa i fatti-luce, da poi che la pelle risente o avverte effetti luminosi e si abbronza e si schiarisce e li comunica al corpo. [...] Le note basse dell'organo si sentono nello stomaco.[1]

La sensazione non è dunque un fenomeno localizzabile nell'organo o nel dato sensibile, e se è strutturata dall'organo di senso, non si riferisce ad esso in quanto apparato ricettivo, ma in quanto espressione di una corporeità organicistica e attiva, come struttura integrante protesa nel mondo.

Anche in merito a questa concezione di organismo unitario e indiviso, deformante ed espressivo, esiste una corrispondenza con Merleau-Ponty. Nella *Phénoménologie*, il filosofo francese procede valutando inizialmente l'unità interna di ogni organo di senso,

1 MM, pp.665-66.

considerandolo una struttura organica (o campo) di stimoli. Successivamente esamina l'intero processo sensoriale come unitario e sinergico: il sentire, nella sua concretezza e originarietà, non è mettere insieme i dati elaborati da diversi sensi, ma una strutturazione totale e d'insieme dell'oggetto. Merleau-Ponty parla di uno «strato originario del sentire» che è adesione unitaria del nostro corpo con l'unità del mondo, un modo di percepire sinestetico in cui i sensi si riferiscono simultaneamente l'uno all'altro.

> Si donc, prise comme des qualités incomparables, les «données des différents sens» relèvent autant de monde séparés, chacune, dans son essence particulière, étant une manière de moduler la chose, elles communiquent toutes par leur noyau significatif.[1]

In altre parole, secondo Merleau-Ponty si possono certamente considerare i sensi come campi diversi, così come Gadda scrive che ciascun organo è un «mondo» poiché a ciascuno pertiene una certa modalità di esperire e modulare il mondo, ma ciascun organo, come tale, non è chiuso in sé; il riferimento comune al medesimo oggetto, al medesimo «nucleo significativo» è già un modo di aprirsi e di comunicare con esso e attraverso di esso con gli altri campi o «mondi» sensoriali. In questo caso il riferimento di Merleau-Ponty sono Leibniz e *La monadologie*[2], solo che, a differenza di quest'ultimo, egli ritiene che ciascun senso-monade non sia chiuso, ma aperto, e che quindi le prospettive simultanee si integrino in un solo nucleo significativo (esiste qui un primo accenno alla simultaneità temporale, che verrà poi ripresa nei capitoli successivi): il corpo, come sistema sinergico, conosce un mondo unitario e indivisibile, una struttura di continui rinvii e rimandi, non una somma divisibile di qualità puntuali. Anche in Gadda troveremo il medesimo riferimento a Leibniz e la medesima critica alla chiusura delle monadi in se stesse.

Esaminiamo con quali modalità argomenta l'unità del dato sensoriale in rapporto alle sintesi operate dal corpo soggettivo. Il filosofo francese ritiene che nella la sinergia tra campi sensoriali differenti si ritrovi il dato unitario, inteso quest'ultimo come il *nucleo significativo* sotteso da ogni senso e al quale ciascun senso rimanda. Per spiegare l'idea

---

1 PP, p.921, tr. it. p.309.

2 Gottfried W. Leibniz, *La monadologie,* scritta in francese da Leibniz nel 1714, è stata pubblicata dopo la sua morte in traduzione tedesca da Heinrich Kœhler (1721). L'originale in francese è pubblicato da Erdmann en 1840. Nel 1881, Émile Boutroux pubblica la *Monadologie* accompagnata da « Vie de Leibnitz », « Philosophie de Leibnitz », « Notice sur la Monadologie » et d'« éclaircissements » d'E. Boutroux. È seguita da « Note sur les principes de la mécanique dans Descartes et dans Leibniz » di Henri Poincaré. Tale edizone è ripubblicata. Cfr. Librairie Delagrave, Paris, 1978; tr.it. di Salvatore Cariati, *Monadologia*, testo francese a fronte, Milano, Bompiani, 2001.

del corpo come sistema sinergico, Merleau-Ponty si rifà alla diplopia, il disturbo visivo causato da uno sdoppiamento dell'immagine. L'esempio che riporta è il seguente: quando guardo con insistenza verso 'l'infinito' ho un'immagine sdoppiata degli oggetti vicini; non appena invece focalizzo l'oggetto che mi è prossimo, lo sdoppiamento scompare. In questo passaggio dalla visione binoculare a alla visione normale, l'oggetto che ritrovo non è il risultato della sovrapposizione delle due immagini precedenti, ma è qualcosa che le *sostituisce*; non è dunque una risultante nozionale ma un' unità *intenzionale*[1]. Merleau-Ponty stabilisce così la presenza dell'oggetto percepito al Sé e, insieme, la sua distanza; esso, infatti, proprio perché afferrato come dato intenzionato, resta sempre celato dietro un alone di mistero e la sua aseità non è mai completamente dispiegata di fronte a noi: nel momento in cui lo abbiamo davanti nella sua interezza, ci sfugge e si «trincera» dietro al proprio mistero. La dinamica dell'intenzionalità ci pone dunque di fronte al duplice aspetto di una trascendenza empirica: mentre ci nega il possesso dell'oggetto ce lo fa conoscere nel proprio spessore concreto.

> L'aseité de la chose, sa présence irrécusable et l'absence perpétuelle dans laquelle elle se retranche sont deux aspects inséparable de la transcendance.[2]

Merleau-Ponty descrive l'intersensorialità a partire da questo esempio delle diplopia: così come la visione binoculare mette capo ad un oggetto unico e non doppio, allo stesso modo si comportano i diversi sensi, che, pur essendo campi differenti («mondi» , scrive Gadda), mettono capo ad un dato unitario.

> Non seulement je me sers de mes doigts et de mon corps tout entier comme d'un seul organe, mais encore grâce à cette unité du corps, les perceptions tactiles obtenues par un organe sont d'emblée traduites dans le langage des autres organes, par exemple le contact de notre dos ou de notre poitrine avec le lin ou la laine demeure dans le souvenir sous la forme d'un contact manuel, et plus généralement nous pouvons toucher dans le souvenir un objet avec des parties de notre corps qui ne l'ont jamais touché effectivement. Chaque contact d'un objet avec une partie de notre corps objectif est donc en réalité contact avec la totalité du corps phénoménal actuel ou possible. Voilà comment peut se réaliser la constance d'un objet tactile à travers ses différentes manifestations. C'est une constance-pour-mon-coprs, un invariant de son comportement total. Il se porte au-devant de l'expérience tactile par toutes ses surfaces et tous ses organes à la fois, il a avec lui une certaine typique du «monde» tactile.[3]

1 «Ce n'est pas le sujet épistémologique qui effectue la synthèse, c'est le corps quand il s'arrache à sa dispersion.» (PP, p.923, tr. it. p. 311).
2 PP, p.924, tr.it. p.312.
3 PP, p.1015, tr.it. p.414.

Le sinestesie, o integrazioni di sensi diversi, non sono giustapposizioni di qualità distinte che si operano a posteriori, ma condotte esistenziali ed espressive che modificano il tenore dello spettacolo a cui si assiste, conferendogli un senso particolare. Quando dico di vedere un suono o di sentire un colore, ad esempio, non attribuisco a posteriori una certa vibrazione di colore ad un suono, ma percepisco direttamente l'unione di queste due qualità nell'oggetto sonoro o colorato che ho di fronte. Le sinestesie, cioè, sono per Merleau-Ponty esperienze dirette e sinergiche, riguardano una certa condotta esistenziale, o meglio sono «l'épreuve d'une modalité de l'existence, la synchronisation de mon corps avec elle»[1].

> Quand je dis que je vois un son, je veux dire qu'à la vibration du son, je fais écho par tout mon être sensoriel et en par ce secteur de moi-même qui est capable des couleurs. Le mouvement, compris non pas comme mouvement objectif et déplacement dans l'espace, mais comme projet de mouvement ou « mouvement virtuel», est le fondement de l'unité des sens.[2]

Paragoniamo questo passo della *Phénoménologie* ad uno della *Meditazione :*

> Così l'occhio umano si occupa dei fatti o relazioni luce elementare; dei fatti o relazioni colore, che sono la tonalità onde ogni luce si manifesta […]; dei fatti o relazioni della sterometria, in cui è potentmente coadiuvato dall'orecchio e particolarmente dal labirinto; e attraverso ciò fornisce alla coscienza ogni genere di determinazioni. *Cioè introduce relazioni nel sistema di relazioni della nostra persona* sia in senso fisico sia in senso che dirò simbolico o ultrafisico. *Come quando vedendo un nero serpe nell'erba, stringiamo il bastone tra mano; o se vediamo passare le belle, ci rivolgiamo*[3].

Per Gadda, lo abbiamo già considerato, il dato conosciuto non è sintesi coscienziale, ma deformazione. Nel paragrafo dedicato all'esame dell'organo di senso, Gadda considera questa attività deformante già a livello della sensazione. L'ipotesi che avanziamo, è che nella riflessione gaddiana venga così a profilarsi l'idea di una una soggettività concreta e sensoriale, che integra le sensazioni in una struttura complessa, insieme biologica e coscienziale. Gadda non parla mai di «corpo vissuto», che è un termine merleau-pontiano, ci sembra però che le sue riflessioni muovano in questa direzione. Entrambi gli autori, infatti, riflettono in termini di sincretismo sensoriale in relazione ad un'esperienza del mondo immediata e concreta. L'integrazione tra sensi «diversi» avviene dunque non solo perché la realtà non è divisa in qualità distinguibili e

1 PP, p.925, tr.it. p.313.
2 PP, p. 925, tr. it. p.313.
3 MM, p.665, c.vo nostro.

già significative, ma anche perché le sensazioni si trovano integrate e superordinate in una struttura unica, il corpo umano, il quale si delinea così come un complesso di rapporti che ingloba le relazioni reali nel proprio movimento di esistenza. Tanto per Gadda quanto per Merleau-Ponty, allora, gli organi di senso hanno capacità deformante, creativa ed inventiva e il corpo sensoriale non è mero oggetto, ma è caratterizzato da un potere espressivo.

Una cosa resta da chiarire: come può il corpo, inteso quale struttura integrativa di sensibile e di senziente, insieme deformante e deformata, organizzarsi come sistema unitario, distinguersi come identità rispetto al mondo? In Gadda abbiamo visto che il concetto di individualità si struttura nel rapporto ad altro. Nella costituzione dell'organo sensoriale, in particolare, l'autore precisa che ogni individuo è un nodo di relazioni aggregantesi secondo un movimento di convergenza verso un criterio comune e, contemporaneamente, di differenziazione rispetto al sistema generale. Naturalmente questa concezione non è priva di rischi e di ambiguità, poiché come accade per la sensazione, ogni nucleo di relazioni, per quanto vasto e complesso, non è mai completamente isolabile dal campo a cui appartiene: esso è definito nel suo movimento, nella dinamica continua di deformazione e integrazione. Non bisogna dimenticare poi che, nonostante nei romanzi di Gadda la corporeità sia una presenza forte, la sua nozione non è tematizzata come invece lo è nell'opera di Merleau-Ponty; l'unica riflessione esplicita in merito al corpo è legata alle concezioni di organismo e organi di senso, in cui Gadda smarca l'idea del corpo dal dominio della biologia e lo valuta sotto un profilo che potremmo definire fenomenologico.

In Merleau-Ponty, il concetto di corpo non è meno problematico, nonostante esso costituisca il centro attorno a cui ruota la *Phénoménologie.* Nella prima parte dell'opera il filosofo francese vede nel movimento la possibilità di esperire l'unità cinestetica del nostro corpo, ed è dunque nel flusso di intenzionalità che attraversa il corpo e nella percezione dell'ambiente esterno che egli valuta la struttura corporea coem unità espressiva. Nella seconda parte del testo, egli attribuisce all'esperienza sensoriale un identico movimento esistenziale e organico: il sincretismo tra i diversi sensi conferma la concezione unitaria del corpo, da un lato, e, dall'altro lato, mette capo all'unità dell'oggetto esperito: infatti, se il corpo è la prospettiva fondante di ogni esperienza e lo

spazio all'origine di tutti gli altri, la sua unità espressiva investe la struttura stessa dell'esperito, comunicando verso «l'esterno» la propria costruzione unitaria e organica.

> Le corps […] s'il est une unité expressive qu'on ne peut apprendre à connaître qu'on ne peut pas apprendre à connaître qu'en l'assumant, cette structure va se communiquer au monde sensible. [1]

A questo punto ci troviamo davanti ad un problema: sebbene in alcuni passaggi Merleau-Ponty giustifica la sinergia tra i sensi nel riferimento ad un unico oggetto e percepisce l'organicità del corpo proprio a partire dal confronto con il mondo (*protensione intenzionale*), in altri passaggi, come quello appena citato, egli sostiene che il senso unitario del dato dipende dall'unità del corpo, rendendo così l'unità del corpo fondativa dell'unità del mondo[2]. L'espressione dunque, se è significazione del mondo, lo è in virtù di un'apertura del corpo al mondo e di una dispersione e trascendenza del sé percpiente-senziente verso il dato percepito, in una struttura di rinvio e reciprocità in cui il conoscente, installato nella propria corporeità, è ancora il punto di partenza imprescindibile dell'analisi fenomenologica. A nostro parere esistono nella *Phénoménologie* alcune problematiche non risolte che conferiscono all'opera un senso di incompletezza e la proiettano verso soluzioni più mature. Nelle sue ultime opere, infatti, Merleau-Ponty rivedrà proprio questa nozione di corpo proprio. Come considereremo già nel prossimo paragrafo, è il concetto stesso di corporeità che porta in sé i motivi del suo superamento o, per meglio dire, al superamento della categoria di soggettività che nella concezione di corpo proprio ancora resiste.

---

1 PP, p. 894, tr. it. p. 281. Dal momento che l'esperienza che abbiamo del mondo è sempre a partire dal nostro corpo, in quanto « nous sommes au monde par notre corps, en tant que nous percevons le monde avec notre corps» (*Ibid.*), l'unità espressiva del soggetto deve necessariamente investire la struttura stessa dell'oggetto. Il termine trasferire non deve perciò essere declinato nel senso di « tradurre all'esterno » proprio perché se l'unità del corpo è aperta al mondo, il passaggio non è mediato.

2 Cfr. PP, p.1015, tr. It. p. 414: «Non seulement je me sers de mes doigts et de mon corps tout entier comme d'un seul organe, mais encore grâce à cette unité du corps, les perceptions tactiles obtenues par un organe sont d'emblée traduites dans le langage des autres organes, par exemple le contact de notre dos ou de notre poitrine avec le lin ou la laine demeure dans le souvenir a sous la forme d'un contact manuel et plus généralement nous pouvons toucher dans le souvenir un objet avec des parties de notre corps qui ne l'ont jamais touché effectivement. Chaque contact d'un objet avec une partie de notre corps objectif est donc en réalité contact avec la totalité du corps phénoménal actuel ou possible. Voilà comment peut se réaliser la constance-pour-mon-corps, un invariant de son comportement total. Il se porte au-devant de l'expérience tactile par toutes ses surfaces et tous ses organes à la fois, il a avec lui une certaine typique du"monde" tactile».

4. IL CORPO COME IDENTITÀ «APERTA» AL MONDO

L'esame fin qui operato porta a comprendere il corpo come una «unità espressiva». Esso, dunque, non è concepito come il *mezzo* o lo *strumento* dell'«io giudicante», ma come un nodo di elementi che sono insieme cognitivi e sensoriali, culturali e biologici. L'«io» riflessivo» vive nell'intreccio con gli organi di senso e nella mescolanza con essi s'investe nel mondo (apparentemente «esterno» ed «altro» da lui) strutturandolo secondo valori che sono prima di tutto percettivi ed emozionali. In virtù di questa protensione del corpo, l' «io giudicante» è parte di una realtà più vasta e ne è a sua volta implicato.

Sia Merleau-Ponty che Gadda specificano che alla soggettività preesiste una realtà irriducibile e imprescindibile, un «già qui» che interagisce conla nostra corporeità. Come abbiamo già specificato, ciò significa che la relazione tra soggetto e mondo non è unilaterale, e che il soggetto è a sua volta influenzato dallo «spettacolo» a cui si rivolge. Nelle sue opere ultime, *L'œil et l'esprit* e *Le visible et l'invisible*. Merleau-Ponty porterà questo assunto alle sue estreme conseguenze ontologiche; senza addentrarci in questa fase del suo pensiero, è nostra intenzione esaminare ancora questo nodo di soggettività e mondo sul piano fenomenologico. Anche per quanto riguarda la teoria euristica di Gadda, siamo di fronte alla medesima problematica di un conoscente che non vive in un involucro separato dal mondo conosciuto, ma che si costruisce in esso, lo deforma e ne è a sua volta deformato. In merito all'autore italiano non parliamo comunque di una teoria ontologica, ma ci limitiamo ad esplorare le interazioni tra la posizioni euristiche contenute nella *Meditazione* e l'opera narrativa (con riferimento particolare alla *Cognizione* e al *Pasticciaccio*) precisando alcuni contenuti filosofici inespressi.

Nella *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty definisce il corpo come orientamento imprescindibile che fonda ogni mia veduta sul mondo, «spazialtà esistenziale» che è all'origine di ogni «spazialità oggettiva», punto di ribaltamento e d'incontro tra «interiorità» ed «esteriorità». L'esempio più famoso in questo senso è quello ripreso da Husserl della mano che è percepita, alternativamente, come toccante e toccata, parodosso esperienziale che dimostra l'ambigua appartenenza di ogni mio organo di senso tanto ad una soggettività senziente quanto ad un mondo sensibile. Cifra

di questa ambiguità è i riconoscimento che fa del nostro corpo un luogo di *sensazioni doppie*, tematica questa che era già stata cara ad Husserl[1]:

> Mon corps, disait-on, se reconnaît à ce qu'il me donne des «sensations doubles»,: quand je touche ma main droit avec ma main gauche, l'objet main droit a cette singulière propriété de sentir, lui aussi. […] les deux mains ne sont en même temps l'une à l'égard de l' autre touchées et touchantes. Quand je presse mes deux mains l'une contre l'autre, il ne s'agit donc pas de deux sensations que j'éprouverais ensemble, comme on perçoit deux objets juxtaposés, mais d'une organisation ambiguë où les deux mains peuvent alterner dans la fonction de « touchante » et de « touchée ». Ce qu'on voulait dire en parlant de ««sensation double», c'est que, dans le passage d'une fonction à l'autre, je puis reconnaître la main touchée comme la même qui tout à l'heure sera touchante – dans ce paquet d'os et de muscles qu'est ma main droite pour ma main gauche, je devine un instant l'enveloppe ou l'incarnation de cette autre main droite, agile et vivante, que je lance vers les objets pour les explorer. Le corps se surprend lui-même de l'extérieur en train d'exercer une fonction de connaissance, il essaie de se toucher touchant, il ébauche « une sorte de réflexion » et cela suffirait pour le distinguer des objets, dont je peux bien dire qu'ils « touchent » mon corps, mais seulement quand il est inerte, et donc sans jamais qu'ils le surprennent dans sa fonction exploratrice. [2:]

In questa direzione antidualistica si inserisce anche la riflessione sulla continuità tra natura e cultura: non esiste l'oggetto-Natura da un lato e l'operare umano o cultura dall'altro, l'esperienza modella e rende inestricabili l'elemento naturale-biologico da quello operato dall'uomo. Abbiamo visto che nella *Phénoménologie* Merleau-Ponty parla del rapporto natura-cultura in riferimento al gesto, il quale, in quanto mimica emozionale preriflessiva, non appartiene completamente alla dimensione culturale e, in quanto non riducibile a un meccanismo organico-biologico, non appartiene nemmeno completamente alla dimensione naturale.

Cerchiamo ora di approfondire il rapporto tra la dimensione culturale e quella naturale nella corporeità descritta da Gadda. Dal confronto tra *Meditazione milanese* e romanzi, abbiamo visto che, rinunciando a distinguere la realtà interna da quella esterna, Gadda si pone in linea con la concezione merleau-pontiana di un «essere-al-mondo». Sebbene l'autore milanese non descriva paradossi esperienziali come quello della mano toccante che diventa toccata, egli considera l'organo di senso come una struttura integrativa che lega una realtà personale (storica e biologica) ad una realtà ambientale, Gadda ritiene dunque estremamente labile e poroso il confine tra ciò che è «sé» e ciò

1 Si veda Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Kluwer Academic Publishers B.V. 1950-1952, trad. di Vincenzo Costa, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, a cura di Elio Franzini , Einaudi, Torino 2002, p. 539 e ss.

2 PP, p. 772, tr. it. p.144.

che è «altro», e fa del corpo il luogo di *uno scambio* tra soggetto e mondo naturale. Le pagine precedenti hanno messo in rilievo che, tanto per Merleau-Ponty quanto per Gadda, i processi conoscitivo ed espressivo non sono spiegabili attraverso il ricorso a due polarità, una attiva ed una passiva, che si fronteggiano, ma sono una mescolanza e un groviglio che si articola nella corporeità. Per comprendere la struttura di questo groviglio nella concezione gaddiana occorre ancora un approfondimento del rapporto uomo-natura capace di evidenziare le relazioni tra la complessità dell'universo percettivo, l'organo di senso e il sistema-persona; ci riferiremo anzitutto al contesto narrativo.

Nei romanzi di Gadda la presenza dell'elemento naturale non è occasionale. La precisazione del dettaglio biologico o genetico, la descrizione minuziosa delle componenti minerali degli oggetti o il riferimento ai processi embriologici degli organismi occupano intere pagine, tracciano direttrici genealogiche e geografiche, divenendo una sorta di sistema di riferimento tale che quando le cose descritte e i fatti narrati vengono riferiti ad esso mutano di valore, trovandosi caricati di una significazione più vasta[1]. L'esempio più noto in questo senso lo troviamo nel *Pasticciaccio*, si tratta del tratto dedicato ai gioielli ritrovati dopo il furto alla signora Menegazzi, una pagina resa famosa da Roscioni nel saggio *La disarmonia prestabilita* attraverso cui l'autore esemplifica la complessità digressiva che è presente nell'opera gaddiana:

> una crocetta di pietra dura verde cupo […] un bel cilindretto verde nero lustro, da tirarne oroscopi i sacerdoti stronzi ad Egitto più che farneticazioni […] e due bùccole, con due gocciolone d'un azzurro cielo a triangolo isoscele, arrotondate nei vertici, dondolone e pese, d'una meravigliosa felicità-facilità, per i lobi di una popputa ridanciana vestita di celeste […]. E un grosso anello a cilindro d'oro fasciante, che aveva cerchiato il pollice all'Enobarbo o l'alluce a Elagàbalo, […] e un dondolino ultimo, un gingilluccio, quasi una palletta di blu di metilene da cavare il giallo al bucato, tenuto da una calottina d'oro e da un pippolo: e tramite questo appendibile, per maglia d'oro, ad altro e altrettanto essenziale organo del finimento, vuoi della ricolma bellezza d'un seno, come anche del maschio risvolto del bavero o della panciatica e orologiata autorità del tutore di codesto seno, amministratore, morigeratore e in definitiva consorte, «e babbeo del diavolo!» ideò il Pestalozzi a denti stretti. Una croce di granati, momenti rosso cupi dell'ombra domestica.
>
> Rubino e smeraldo si nominarono corporalmente sulla povertà bigia del panno, o del liso, nel chiuso, muto splendore che è connaturato all'autonomia di certi esseri e ne significa la rarità, la dignità naturale ed intrinseca: quella mineralogica virtù che per mentiti squilli ed ammicchi è trombettata tanto, nei trombettosi carnovali, da tanti culi di bicchiere, quanto, in detti deretani, inesistente del tutto. Il corindone, pleòcromi

1 Cfr. Carla Benedetti, *La storia naturale in Gadda,* op.cit.

> cristalli, si appalesò tale di fatto sul bigio-topo dell'ambienza, venuto di Ceylon o di Birmania, o dal Siam, nobile d'una sua strutturante accettazione, o verde splendido o rosso splendido, o azzurro notte, anche, un anello, del suggerimento cristallografico di Dio: memoria, ogni gemma, ed opera individua dentro la memoria lontanissima e dentro la fatica di Dio: verace sesquiossido AI2 Os veracemente spaziatosi nei modi scalenoedrici ditrigonali della sua classe, premeditata da Dio […] Gemme erano, quei risplendenti rubini, lo si vedeva, incubate e nate nei millenni originari del mondo. Il perito lo poteva riscontrare e garantire non ostante il taglio, cioè sfaccettatura e politura d'arte. Gemme d'aver cristallizzato naturalmente dal sesquiossido fuso, lungo le direttrici del sistema[1]

Ogni pietra viene descritta in riferimento alla propria genealogia, presentata come la cristallizzazione di millenni di storia; il passato di gemme e di pietre «incubate e nate nei millenni originari del mondo» si confonde con la storia della Terra, divenendone la sua memoria concreta.

Nel convegno di studi su Gadda tenutosi all'*Université Paris X-Nanterre* nel 1994, Carla Benedetti mette in rilievo il tema della «storia naturale in Gadda» (questo è anche il titolo dell'articolo pubblicato negli Atti del 1995)[2]. Nel suo contributo, la Benedetti sottilinea le frequenti descrizioni di processi biologici-vegetali, di sintesi chimiche minerali e di fenomeni fisico-meterologici che occupano la pagina gaddiana, e in particolare nel testo del *Pasticcaccio* appena citato. Tali riferimenti colpiscono il lettore non solo perché sono talmente numerosi da non risultare paragonabili a quelli di nessun altro scrittore contemporaneo, ma sopratutto perché si tratta di descrizioni tanto esatte e tanto particolareggiate da alterare il registro della narrazione: inserendo ripetutamente ogni evento in un sistema di riferimento vasto come quello della storia naturale, infatti, il narratore modifica e «acquieta» stati d'animo (del lettore, dei personaggi) e scrittura, anche solo momentaneamente, il tempo della digressione. Ciò avviene, ad esempio, nella pagina del *Pasticciacio* qui riportata in cui, immettendo la storia di ogni pietra al centro dell'azione dei personaggi, Gadda compie un vertiginoso mutamento di prospettiva e porta la vicenda narrata a confrontarsi ed integrarsi ad un orizzonte complesso, che la comprende e la supera. Come un cambiamento di fuoco della macchina da presa, il narratore mette in rilievo lo sfondo di ogni scena - che è un tessuto di elementi organici, fisici, meteorologici a cui si intreccia ogni situazione[3].

---

1 P, p.231-32.

2 Cfr. Carla Benedetti, *La storia naturale in Gadda*. op.cit.

3 Gadda si confronta con un'ampia rete di dettagli concreti che innestano ogni essere vivente nell'ampio contesto degli elementi naturali. La natura stessa prende così parola nel testo riportando ogni situazione alla complessità dei particolari concreti che concorrono a costituirla; rimettendo ogni fatto in un contesto o sfondo che ne è insieme il presupposto, punto di partenza e di rinvio.

Tale sfondo, o sistema della realtà a cui ogni fatto di riferisce, si caratterizza dunque come un richiamo alla matericità del vissuto, alla realtà esperita nel particolare sensibile e nel dettaglio concreto; quasi un «principio di abbassamento» che richiama ogni essere vivente alla complessità naturale, ogni uomo alla radice fisiologica e biologica dei suoi bisogni primari, ogni impulso e desiderio manifestati ad elementi organici ed istinti animali. Anche l'uomo è descritto in continuità con l'elemento naturale. Abbiamo già considerato a proposito di Gonzalo e di Ingravallo il ricorso al cibo e alle funzionalità metaboliche come fattori di presentazione del personaggio e abbiamo brevemente mostrato, soprattutto nel caso di Gonzalo, una certa vicinanza con l'animalità. Entrambi questi *leitmotive* (i due riferimenti alla funzione digestiva e alla continuità con l'animale) sondano la corporeità dei personaggi da un punto di vista biologico e concreto, definendo il soggetto umano nel flusso naturale delle cose, interno ad ritmo vitale che ne è insieme sfondo e presupposto.

*
* *

In direzione di una convergenza e implicazione tra ordine naturale e ordine umano possiamo valutare una certa corrispondenza tra poetica gaddiana e prospettive evoluzionistiche. In uno studio del 2004 dedicato a *Gadda e il darwinismo*, comparso in articolo per l'«Edinburgh Journal of Gadda Studies», Pier Paolo Antonello mostra alcune consonanze tra le teorie evolutive (non solo darwiniane) e gli aspetti teorici e stilistici dell'opera gaddiana. La prima analogia concerne il rapporto tra organo e funzione. L'evoluzionismo, abbandonando la spiegazione dualistica e deterministica del comportamento umano, non concepisce questo rapporto come biunivoco, ma come relazione complessa e potenzialmente ridondante. È questa «ridondanza» o complessità a permettere che un tratto sviluppatosi per una certa ragione adattativa possa essere convertito per una funzione anche del tutto diversa dalla precedente, in una sorta di «cooptazione» integrativa. In Gadda esiste un medesimo rapporto tra organo e funzione, tale per cui non è solo vero il principio evoluzionista e lamarckiano secondo cui «è la funzione che crea l'organo» nel radicamento del proprio essere alla realtà in cui è immerso, ma è altresì presente nell'autore la concezione secondo cui è l'organo a creare ad una funzione («il corpo non è meccanismo, ma ha capacità inventiva»[1]).

1 MM, p. 101.

Una seconda analogia con l'evoluzionismo, questa volta più precisamente con quello di Darwin, Spencer e Häckel, Pier Paolo Antonello la illustra nella continuità uomo-animale. Innanzitutto bisogna considerare i numerosi riferimenti al mondo animale che si possono reperire nei racconti gaddiani; alcuni esempi sono presenti nei ritratti deformati di Gonzalo nella *Cognizione*, alcuni dei quali li abbiamo già presi in considerazione. Anche il *Pasticciaccio* è ricco di immagini in cui l'essere umano è caratterizzato da particolari «animaleschi»: le aggettivazioni canine nella descrizione di don Ciccio[1], le allusioni alla figura del centauro per raffigurare il dottor Fumi in sella alla sua moto**,** il ricorrente paragone tra galline e persone. In molti altri racconti gaddiani sono presenti inoltre palesi metafore ispirate ad oche e tacchini per indicare le ciarle e lo sproloquio, o per illustrare il narcisismo maschile[2]. Come suggerisce Antonello, a tale prospettiva si può ricondurre l'interesse di Gadda per «l'intelligenza degli animali», testimoniato sia dalla lettura diretta di Darwin, sia dai testi come *L'intelligenza del mondo animale* di Tito Vignoli che Gadda cita ne *I miti del somaro* così commentandolo: «libro un po' tosto a leggerlo, ma pieno di veridico succo. Ch'io diciottenne lo lessi, nell'ambito delle mie collazioni psicologistiche»[3]. Annota ancora Gadda:

> Contro il mito obbligatorio che le bestie sragionano, lo studio delle manifestazioni d'intelletto o d'una prammatica associativa (intelletto collettivo) negli insetti […] nella scatola cranica degli antropoidi superiori, degli equidi perissodattili, dei canidi.[4]

Antonello aggiunge:

---

1 Riportiamo alcune citazioni: «Don Ciccio lo affisò, caninamente.» (P, p. 23 ; « Ingravallo ebbe un sussulto, che contenne, un ringhio dell'anima: quasi un mastino sonnecchiante nel suo professionale sospetto, che ridesti, a notte, il passo felpato e cauteloso del Probabile, dell'Improbabile. » (P, p. 77); «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» (P, p. 111); «(Quel come te, come te, fece strizzare i denti al bulldog.)» (P, p.46, citazione sempre riferita a Ingravallo durante il colloquio con il cugino di Liliana Balducci, Giuliano Valdarena).

2 Per una più dettagliata analisi del bestiario gaddiano si consultino anche le seguenti opere: Federica G. Pedriali, *La Bibbia illustrata dell'ingegnere,* in «Modern Language Notes 117», n. 1/2002, pp.194-206; oggi pubblicato in URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/themes/pedrialibestiario.php; Claudio Vela, *Le cicale (e altro bestiario) della Cognizione*, in Mario Porro (a cura di), *Gadda e la Brianza. Nei luoghi della «Cognizione del dolore»*, Atti del convegno internazionale di Longone, 6-7 Maggio 2005, Edizioni Medusa, Milano 2007, pp.93-117; oggi pubblicato in URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/cognizione/velacddcicale.php.

3 *I miti del somaro*, in SVP, p.913.

4 *I miti del somaro*, in SVP, p.912.

> Probabile anche la mediazione sia di Spinoza dell'*Etica*, sia di Pietro Martinetti che nel 1920 presso la *Società milanese di studi filosofici* aveva tenuto una serie di conferenze su *La psiche degli animali*[1]

È dunque anche in una prospettiva di una continuità con l'animalità che Gadda considera il corpo umano e le sue funzioni intellettive. Facendo proprie le posizioni e di Darwin, Spencer, o Häckel, egli radica ogni processo psichico nelle funzioni del vivente annullando ogni netta dicotomia tra uomo e animale o uomo e natura. La continuità è però duplice. Non solo l'uomo entra con il proprio corpo a far parte di un universo animale e naturale, ma la natura stessa si ammanta di una storia umana e culturale, il suo concetto non esclude la «capacità inventiva» del corpo umano e travalica i confini di una concezione materiale ed organica *tout-court* fino a comprendere l'operato dell'uomo. La reciprocità tra uomo e natura, tra la dimensione culturale e la dimensione naturale, è esplicita nella *Meditazione milanese.* Gadda scrive:

> Una centrale telefonica automatica; una stazione radio […] non son men reale natura che il sulfuroso vulcano, o l'arido greto del torrente, o lo sterco delle bestie quadrupedi, o bipedi. Quei fatti dell'invenzione son fatti e dunque natura: ché la mente disegnatrice è natura, e la storia degli uomini tutta è natura.[2]

O ancora, riferendosi all'idea di Natura in Rousseau:

> È un peccato che il Rousseau abbia artificiosamente separato l'autore delle cose […] o almeno la natura dall'artificio umano, che mutila e sovente deforma le cose. Questa inutile distinzione ha allontanato i nostri occhi dall'osservazione del *processo euristico*, *che nel nostro mondo si svolge nel tempo*. […] Il motore elettrico non è meno natura d'un ciottolo o d'un Vulcano. La distinzione di Rousseau è arbitraria.[3]

«La storia degli uomini è tutta natura»[4], scrive ancora Gadda, e in questo senso la concezione della natura è storicità concreta, sedimentazione genetica e tecnica, a cui l'uomo partecipa e in cui è definito come struttura biologica e culturale.

L'importanza dello studio di Antonello è quella di riuscire ad illustrare in Gadda una concezione di essere umano organico e biologico, in continuità con l'animale e la natura, mostrando nell'autore una certa appropriazione dell'evoluzionismo in chiave

---

1 Pier Paolo Antonello, *Gadda e il darwinismo,* in *Disharmony Established. Festschrift for Gian Carlo Roscioni. Proceedings of the first EJGS international conference, Edinburgh 10-11 April 2003,* a cura di Emilio Manzotti e Federica G. Pedriali in EJGS, n.4, 2004, URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue4/issue4.php.

2 MM, pp.661-62.

3 MM, p.782-83.

4 MM, p. 662.

organicistica e antidicotomica. La comprensione della prospettiva darwiniana nella gnoseologia conoscitiva di Gadda comporta così l'abbandono del cartesianesimo e contribuisce a fare del corpo organico il centro di una mediazione conoscitiva.

*
* *

Insieme alla scienza darwiniana, nell'opera di Gadda è presente un'altra componente che coopera a definire la soggettività nello stretto legame con il corpo e a decostruire la sua centralità nello schema naturale; si tratta del riferimento alla psicanalisi. Il rapporto con Freud emerge sotto diversi aspetti: come riconoscimento e sviluppo di un nucleo traumatico iniziale originato nell'infanzia (*La cognizione del dolore*), come comprensione psicanalitica del carattere nevrotico della vita associata e come presentazione delle relazioni sociali sotto l'ottica di un confuso campo di impulsi erotici anteriori ad ogni razionalità (*Pasticciaccio* ma anche *Eros e Priapo*). Troviamo sparsi un po' ovunque nei suoi testi accenni a frustrazioni sessuali o a dinamiche erotico-seduttive svincolate da pulsioni procreative; sono tratti tipici della dimensione psicanalitica che si esemplificano nei personaggi delle «isteriche» e dei «celibi» (casi paradigmatici sono la signora Menegazzi e il cugino Valdarena nel *Pasticciaccio*). L'accento freudiano è posto poi nel riferimento alla psiche dei personaggi, conoscibile senza alcuna forma d'introspezione e presentata solo dall'esterno, grazie a un'attenta analisi dei loro atti mancati, dei lapsus e dei sintomi.

Alberto Arbasino, nel testo *Genius loci,* riporta una dichiarazione dello stesso Gadda sul suo rapporto con la psicanalisi, in cui ammette di aver tratto da essa idee e conoscenze:

> A proposito di psicanalisi devo dire che mi sono avvicinato ad essa negli anni fiorentini dal '26 al '40, quando l'insieme delle dottrine e delle ricerche di questa grande componente della cultura moderna era visto popolarmente come operazione diabolica e quasi infame, per la crassa opaca ignoranza di molti grossi tromboni della moraloneria e della cultura ufficiale dell'epoca. […] Alla psicanalisi mi sono avvicinato e ne ho largamente attinto idee e moventi conoscitivi con una intenzione e in una consapevolezza nettamente scientifico-positivistica, cioè per estrarre da precise conoscenze dottrinali e sperimentali un soprappiù moderno della vecchia etica, della vecchia psicologia, e della cultura che potremmo chiamare parruccona e polverosa di un certo tardo illuminismo lombardo.[1]

1 Alberto Arbasino, *Genius Loci*, in*Certi romanzi,* Einaudi, Torino 1977, pp. 339-71; ora anche in EJGS,http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/classics/arbasinogeniuslocii.php.

In uno scritto del 1949, Gadda inoltre muove altre dichiarazioni contro le acquisizioni della psicologia classica:

> Le teorie fisiche, cioè fisico-matematiche, biofisiche, psicologiche, psichiatriche recenti, hanno profluito contro l'idolo io, questo palo: torbida e straripante conluvie sono pressoché pervenute a sommergene, col divin permesso, la coglionissima capa. Hanno inespiabilmente corrotto l'imagine-feticcio d'un io che persiste, che resiste, immanente al tempo (di sua storia), trionfante (nel giorno di gloria). [1]

L'appropriazione della prospettiva psicanalitica mostra a Gadda le interrelazioni tra le componenti psichiche e somatiche dell'essere umano, sottolineando i limiti cognitivi che lo contraddistinguono, e destituendolo da una posizione centrale nell'ordine conoscitivo. Come avevamo accennato nel paragrafo precedente, e proprio in ragione dell'inseparabilità del corpo, l'«Io» gaddiano non è un *unicum* solido e aprioristico. Contro la nozione di un «ego-feticcio», narcisistico e solitario, Gadda parla di un'identità concreta presa nelle relazioni del mondo, ed è nell'estrinsecarsi di situazioni concrete che Gadda considera ogni uomo:

> è assolutamente impossibile pensare Carlo come persona, come uno, come pacco postale di materia vivente e pensante. Ciò vien praticato su larga scala: eppure è cosa grottesca puerile, degna di mentalità pleistoceniche. Il suo apparire al mondo ha dato luogo a rapporti sociali, economici, psicologici, ecc.: le galline della fattoria "si sono accorte di lui" starnazzando spaventate ai suoi primi strilli, il testamento d'uno zio è stato mutato a suo favore, la levatrice, il prete, la balia, il sindaco, l'ufficio anagrafe e l'ufficio leva hanno dovuto scomodarsi per lui, accorgersi della sua presenza. Poi volle mangiare, bere, giocare, lavorare. Sono intervenuti nel mondo, dal fatto Carlo, milioni di milioni di rapporti.[2]

*
* *

In merito alla relazione tra la complessità dei rapporti reali e l'identità del singolo uomo, Carla Benedetti, sempre nel contributo *La storia naturale in Gadda*, pone a confronto il rapporto tra Giobbe e Dio analizzato da Gregory Bateson[3] e il rapporto tra individualità e Natura in Gadda. Il 24 marzo del 1974, nella sua ultima conferenza, Bateson ha sviluppato il significato della risposta divina al tormento di Giobbe, il quale

1 *Come lavoro,* in VM, p. 428.
2 MM, p. 650.
3 Cfr. Gregory Bateson, *Intelligenza, esperienza e evoluzione*, tr. it. In «Linea d'ombra» n.39, giugno 1989, pp. 56-60 (è il testo di una conferenza tenuta il 24 marzo del 1974, tre giorni prima della morte); citato in Carla Benedetti, *La storia naturale in Gadda ,* op.cit. p.71.

chiedeva a Dio le ragioni della propria disgrazia (perché mai dovesse ricevere da Lui tanto male). Solo apparentemente infatti Dio non risponde a Giobbe, deviando verso quella che sembra essenzialmente una lezione di storia naturale e invitandolo ad osservare la complessa architettura del creato, gli elementi della Terra, gli animali che vi abitano, spaziando dalla meteorologia all'astronomia, dagli animali agli oceani. Bateson mostra come questa non-risposta sia molto più pertinente di quanto sembri: il lungo tragitto nel mondo «di fuori», infatti, ridimensiona il dolore di Giobbe, aiutandolo a percepirsi come parte di un tutto e a correggere così l'assurda pretesa di spiegare il mondo a partire dal suo parziale punto di vista. Carla Benedetti riconduce questo discorso batesoniano all'opera di Gadda e ritrova in essa le due prospettive di Giobbe e di Dio. Il punto di vista dell'individualità da cui muovono il risentimento e lo sdegno gaddiani si oggettiva in modo esemplificativo nel personaggio di Gonzalo, nel dolore della *Cognizione*, mentre la posizione divina è quella che richiama ad un «sistema più vasto», è l'invito gaddiano a non separarsi dalla vivente euresi che informa la totalità dell'universo. È nella posizione divina di cui parla Bateson che ritroviamo la prospettiva della storia naturale in Gadda, concetto che come abbiamo visto va inteso in senso ampio e complesso: per entrambi gli studiosi questo punto di vista, capace di mostrare all'individuo la propria parzialità, è un sistema di riferimento integrante che invita sempre a riferire e a collegare ogni cosa (ogni dato cognitivo) ad altro (a qualcosa di apparentemente esterno, al di fuori, ma che lo comprende), senza avere mai la pretesa di definirla o isolarla. Tanto l'individualità di Giobbe quanto quella di Gonzalo sono strutturate a partire dal riferimento ad un sistema di relazioni indeterminabile e complesso. Per questo Gadda scrive che «il così detto "uomo normale" è un groppo, o gomitolo o groviglio o garbuglio»[4].

La nozione di complessità è un dunque un concetto fondamentale tanto per Bateson quanto per Gadda, e ad esso vanno riferiti tutti gli altri, compresa la nozione di «Io» e «corpo». Il concetto di complessità, come si può dedurre, non è per Gadda un'idea generale; ma l'esito di un'aderenza alla realtà sensibile. La prima implicazione epistemologica di questa nozione, che Gadda significativamente definisce «sensazione della complessità», consiste proprio nella critica ad ogni tipo di astrazione. Vediamo due estratti della della *Meditazione*.

4 *Come lavoro*, VM, p.440.

> Altra idea centrale sul metodo […] riguarda quella che io chiamo «la sensazione della complessità».
>
> Troppo poveramente si schematizza, troppo arbitrariamente si astrae dal mostruoso groviglio della totalità: e ragionando così, sulle parti (cioè su ragioni logiche) si addiviene a conclusioni logicamente regionalistiche che il giudizio di ricorso alla corte suprema della realtà totale respinge orinandone la cassazione. Il trascurare qualunque fatto della vita o del mondo è menomazione della potenza e della certezza nella prossima sintesi che di questa vita o di questo mondo si farà.[1]
>
> Il senso del complesso deve essere il metodo di un animo nobile.
>
> La facilità schematica è rozza testardaggine e sebbene molte volte, nella battaglia, occorrano schematici "impetus", particolari assalti, come violenti impulsi che la mazza conferisce al cuneo e il cuneo riconsegnasse al leccio nello forre dell'antico Appennino, purtuttavia un pensiero vasto, una motivazione *integrale* deve dar ragione ed ordine ai battiti singoli. [2]

L'analisi euristica della realtà deve essere condotta a partire da situazioni contingenti, dagli aspetti geografici del territorio nella battaglia, dai fatti della vita e del mondo in tutte le sue specificità. In queste citazioni si legge un appello alla concretezza dell'esperire simile al ritorno fenomenologico alle cose stesse proclamato anche da Merleau-Ponty. Se ogni teorizzazione ed ogni filosofia non possono prescindere dai particolari che la costituiscono, ma formano assieme ad essi un sistema ampio e complesso, anche il particolare, il «minimus» logico-euristico, non potrà essere pensato se non nel riferimento alla struttura totale della realtà. Sebbene non la menzioni, forse non ne sia consapevole, Gadda descrive una visione gestaltica del reale in cui ogni forma si dà come un insieme indivisibile. In questa concezione viene così confermata la nozione di corporeità solo come sistema in sé, ma anche come sistema in relazione al mondo. Ogni sistema infatti per Gadda non solo è pensabile come groviglio in sé ma è anche inseparabile dalla totalità delle relazioni reali.

> Ho già affermato che tutti gli gnocchi sono unti agglutinati filamentosi per il formaggio e la salsa, e non detersi e politi. Son impastati gli uni con gli altri da innumerevoli filamenti: e un gnocco tira cento altri, e ognuno dei cento alti mille e ognuno dei mille un milione e così in infinito.[3]

In riferimento alla *Gestalt* e Bateson consideriamo la concezione della mente in Gadda. Come Bateson, e come la *Gestatpsychologie* Gadda pone l'accento sul fatto che la mente non sia *interna* al soggetto, ma costituita dalle relazioni che intercorrono tra l'organismo e l'ambiente.

---

1 MM, 142.
2 MM, 145.
3 MM, p.655.

> nessun sistema, cioè nessun agglomerato logico operante nel reale (sistema operatore del reale) è pensabile se non dotato di mens. Della sua mens. Centrale elettrica + uomo + direttore ecc, è mens , è cogitans[1]

Descrivendo la realtà come struttura di sistemi, Gadda specifica che ogni sistema è sempre «macchina + uomo». Ogni sistema, cioè, in quanto operatore del reale, è sempre autocosciente[2].

> Non si può pensare che un nodo o nucleo ordinatore di relazioni non sia conscio del criterio di annodamento: anzi quel nodo è criterio di annodamento. È però assolutamente escluso che quel criterio sia un semplice, un puro ed elementare legame, o nucleo. Ché, se ciò fosse, sarebbe una relazione dissolta dalla realtà.

La mente non è per Gadda una pura intelligenza, qualcosa di staccato dal mondo in cui opera, ma, integrata in un sistema, è la risultante di un rapporto continuo tra la «tendenza operatrice» e «preesistenza logica»; anche il dato reale, a sua volta, così ordinato e significato, entra a far parte del sistema, integrandolo, rendendosi così indistinguibile l'«in sé» e il «fuori di sé», il deformato e il deformante. Come ogni organo, dunque, anche la mente non è polarità totalmente attiva né totalmente ricettiva, ma coinvoluzione di significati integrati nel sistema persona. In questo senso, l'euresi gaddiana, notamente conosciuta come «teoria della deformazione conoscitiva» postula l'indistinguibilità tra mente, corpo e mondo.

*
* *

Siamo arrivati alla fine del nostro esame della corporeità, si tratta ora di trarre le fila di questo discorso, riassumerne le parti e mettere in luce gli interrogativi. La vicinanza tra Gadda e Merleau-Ponty si sviluppa in diverse direzioni. L'esame della gestualità effettuato a partire dal *Pasticciaccio* ha mostrato un corpo espressivo, direzionato al mondo senza distinzione tra un sé interiore e un sé apparente. Partendo da questa tematica comunicativa, abbiamo poi approfondito la concezione dell'organicità del corpo cosi come è esperita nella sensazione, mettendo in rilievo che, tanto per Merleau-Ponty quanto per Gadda, la sua unità non è situata né in esso né fuori di esso, ma nel suo legame spazio-temporale con il mondo. Nella pagina gaddiana il corpo viene inoltre eletto come momento fondativo d'ogni riflessione, come movimento che ha presa

1 Nota al testo, MM, pp.1355-356.
2 MM, p.822.

sul mondo, come punto da cui si osserva ogni evento e che, nel contempo, si fa esso stesso osservato. Contro il presupposto della filosofia classica, che tratta il corpo come un oggetto, Gadda e Merleau-Ponty ne rilevano il carattere di ambiguità, il suo essere limite mobile e tutt'altro che discreto. In quest'ultimo paragrafo in particolare, abbiamo valutato il complesso rapporto tra corporeità e natura sopratutto in Gadda per mostrare che, nonostante la tematica fenomenologica non sia esplicita, anche Gadda considera il corpo nel legame indissociabile al mondo.

La corporeità, in definitiva, da un lato riporta concretamente la categoria di soggetto conoscente nel mondo conosciuto, fondandola non nella chiusura di *Cogito,* ma nell'apertura verso una vasta realtà naturale e storica, dall'altro lato, contemporaneamente, rende l'idea di soggetto qualcosa di instabile, un agglomerato di relazioni precario e in divenire:

> La nostra individualità è il punto di incontro, è il nodo o groppo di innumerevoli rapporti con innumerevoli situazioni (fatti o esseri) a noi apparentemente esterne. [1]

In questa direzione può essere letta la morte di Liliana Balducci nel *Pasticciaccio*. La descrizione del suo corpo senza vita occupa diverse pagine del romanzo, ed è caratterizzata da un elevato registro linguistico. Il narratore, attraverso gli occhi di Ingravallo, mostra così la scena del delitto:

> 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. Tra l'orlatura e le calze, ch'erano in una lieve luce di seta, denudò se stessa la bianchezza estrema della carne, d'un pallore da clorosi: quelle due cosce un po' aperte, che i due elastici - in un tono di lilla - parevano distinguere in grado, avevano perduto il loro tepido senso, già si adeguavano al gelo: al gelo del sarcofago, e delle taciturne dimore. L'esatto officiare del punto a maglia, per lo sguardo di quei frequentatori di domestiche, modellò inutilmente le stanche proposte d'una voluttà il cui ardore, il cui fremito, pareva essersi appena esalato dalla dolce mollezza del monte, da quella riga, il segno carnale del mistero... quella che Michelangelo (don Ciccio ne rivide la fatica, a San Lorenzo) aveva creduto opportuno di dover omettere. Pignolerie! Lassa perde!
>
> Le giarrettiere tese, ondulate appena agli orli, d'una ondulazione chiara di lattuga: l'elastico di seta lillà, in quel tono che pareva dare un profumo, significava a momenti la frale gentilezza e della donna e del ceto, l'eleganza spenta degli indumenti, degli atti, il secreto modo della sommissione, tramutata ora nella immobilità di un oggetto, o come d'uno sfigurato manichino.[2]

1 *L'Egoista,* in VM, p.654.
2 P, pp.58-59

Le descrizioni del cadavere della signora Balducci si protraggono fino alla fine del secondo capitolo con lo stesso stile di questo primo frammento, la stessa attenzione linguistica, la medesima ricerca del temine preciso, e l'identica premura per la descrizione del particolare. Tanto più la narrazione si fa ricca e dettagliata, tuttavia, tanto più Liliana diventa quasi una *cosa* (*Leib).* Nella citazione riportata, il suo corpo senza vita è colto come un essere che ha «perduto il suo tepido senso», un «oggetto» o un «manichino». Se la nostra identità è un agglomerato di relazioni intrecciate a situazioni a noi apparentemente esterne, la morte è lo sfaldarsi questi rapporti, la «decombinazione» dei legami trattenuti solo provvisoriamente dalle determinazioni di un corpo.

> La morte gli apparve, a don Ciccio, una decombinazione estrema dei possibili, uno sfaldarsi di idee interdipendenti, armonizzate già nella persona. Come il risolversi d'una unità che non ce la fa più ad essere e ad operare come tale, nella caduta improvvisa dei rapporti, d'ogni rapporto come realtà sistematrice.[1]

Il corpo vivente è «realtà sistematrice», ma una volta sopraggiunta la morte, il suo potere si sfalda e le relazioni che in esso sono armonizzate si disgregano.

Se dunque per Gadda «la nostra individualità è un punto di incontro di innumerevoli rapporti» e se al disgregarsi del corpo si sfalda questo groppo di relazioni, se dunque esiste una corrispondenza tra il dissolversi delle idee «armonizzate nella nostra persona» e la morte del corpo, allora la nozione di «io» e quella di corpo sono da pensarsi come interdipendenti Al disgregarsi del corpo, alla scomposizione nelle sue parti, corrisponde lo svanire della individualità e della persona, il decomporsi della relazioni, la fine di quel potere enucleante ed espressivo che faceva del corpo non un semplice organismo biologico, ma *un'esistenza*.

È allora plausibile che Gadda possa condividere la concezione merleau-pontiana di *corps vécu.* In questa direzione possiamo rileggere un passo della *Meditazione* già commentato nel capitolo precedente, in cui l'autore commenta il punto di partenza di ogni atto conoscitivo:

> La nostra analisi deve aver inizio da un nostro dato psicologico e storico, cioè personale e ambientale, che si devolve in un flusso, che è in una velocità; che è labile e mobile. [2]

1 P, p. 70.
2 MM, p. 860.

Similmente alla concezione di un «nostro dato psicologico e storico» che tuttavia non è fisso ma «labile e mobile» Merleau-Ponty scrive:

> Je suis une structure psychologique et historique... Et cependant je suis libre... C'est en m'enfonçant dans le présent et dans le monde, en assumant résolument ce que je suis par hasard, en voulant ce que je veux, en faisant ce que je fais que je peux aller au-delà[1]

Il filosofo francese conclude la *Phénoménologie* citando Saint-Exupery. Nel frammento di *Pilote de guerr*e a cui Merleau-Ponty si riferisce ritroviamo la concezione del sé come nodo di relazioni:

> Ton fils est pris dans l'incendie, tu le sauveras.. Tu vendrais, s'il est un obstacle, ton épaule contre un coup d'épaule. Tu loges dans ton acte même. Ton acre, c'est toi... Tu t'échanges... Ta signification se montre, éblouissante. C'est ton devoir, c'est ta haine, c'est ton amour, c'est ta fidélité, c'est ton invention... L'homme n'est qu'un nœud de relation, les relations comptent seules pour l'homme.[2]

5. IL RUOLO DEL CORPO NEL RAPPORTO IO-ALTRO

Riassiumiamo brevemente quanto raccolto dallo studio della *Phénoménologie*. Nell'esame del corpo Merleau-Ponty concepisce l'individuo come «veduta preoggettiva» ed «esperienza antepredicativa» del mondo, e radica la soggettività (come categoria filosofica) in un ambiente vissuto. L'espressione «essere-al-mondo» definisce quest'adesione dell'io alle cose e indica il legame originario tra l'intenzionalità motoria di un corpo e il mondo intenzionato. Ma «essere-al-mondo», oltre ad esprimere questa *contingenza radicale* dell'io *e* del mondo, indica anche la *trascendenza attiva* dell'io *nel* mondo , in quanto il corpo, nella propria progettualità motoria, compie una metamorfosi del senso grezzo delle cose installando in questa dinamica il proprio progetto esistenziale. L'unità tra i due termini io e mondo si realizza, allora, come processo di significazione esistenzialmente orientato.

> Avant autrui, la chose réalise ce miracle de l'expression: un intérieur qui se révèle au dehors, une signification qui descend dans le monde et se met à y exister et qu'on ne peut comprendre pleinement qu'en la cherchant du regard en son lieu. Ainsi la chose est le corrélatif de mon corps et plus généralement de mon existence dont mon corps n'est que la

1 PP, p.1162; tr.it. p.580.
2 PP, p. 1163, tr. it. p.581.

> structure stabilisée elle se constitue dans la prise de mon corps sur elle, elle n'est pas d'abord une signification, elle se constitue dans la prise de mon corps sur elle, elle n'est pas d'abord une signification pour l'entendement, mais une structure accessible accessible à l'inspection du corps et si nous voulons décrire le réel tel qu'il nous apparaît dans l'expérience perceptive nous le trouvons chargé de prédicat anthropologique[1].

L'intenzionalità percettiva, dunque, connota l'adesione dell'«Io» al mondo secondo un duplice movimento di *immanenza* e *trascendenza*. Questo paradosso del corpo è all'origine del potere di significazione di ogni dinamica espressiva; è dunque in esso che deve essere valutato il fenomeno linguistico. L'*apertura concreta* di ogni essere-al-mondo, o il doppio aspetto di immanenza-trascendenza, è infatti la condizione necessaria del *parlare* e del *comprendersi*: è la mia corporeità ad aprirmi mondo ed è grazie ad essa che sono inserito in un universo di alterità che mi *somigliano*. Io colgo l'Altro innanzitutto come corpo e, in quanto tale, gli attribuisco lo stesso potere espressivo che riconosco a me stesso, ritenendolo cioè «portatore di un'esistenza nello stesso modo in cui la mia esistenza è portata dall'apparato conoscitivo che è il mio corpo»[2].

> Par la réflexion phénoménologique, je trouve la vision, non comme « pensée de voir », selon le mot de Descartes, mais comme regard en prise sur un monde visible, et c'est pourquoi il peut y avoir pour moi un regard d'autrui, cet instrument expressif que l'on appelle un visage peut porter une existcnce comme mon existence est portée par l'appareil connaissant qu'est mon corps. Quand je me taurne vers ma perception et que je passe de la pcrception directe à la pensée de celle perception, je la ré-effectue, je retrouve une pensée plus vieille que moi à l'œuvre dans mes organes de perception et dont ils ne sont que la trace. C'est de la même manière que je comprends autrui. Ici encore, je n'ai que la trace d'une conscience qui m'échappe dans son actualité et, quand mon rcgard croise un autre regard, je ré-eflectue l'existence étrangère dans une sorte de réflexion.[3]

Questa concezione non è senza implicazioni; nella percezione dell'Altro, infatti, se da un lato riconosco un Ego simile al mio che con il suo comportamento conferma la mia percezione del mondo, dall'altro lato esperisco anche lo scacco della mia soggettività e scopro nel corpo una duplicità che mi rende fragile poiché manifesta il mio essere come vedente e, **c**ontemporaneamente, visibile. In quanto vedente, intenziono il mondo e gli altri, sono portatore di una veduta del mondo; in quanto visibile sono intenzionato dallo sguardo altrui (secondo quella stessa logica che mi consente di percepire la mia mano sia toccante che toccata). Il mondo allora si fa terreno un comune sentire, punto di

1 PP, p.1019, tr.it pp.417-418.
2 PP, p.1052, tr. it. p.456.
3 PP, p.1052, tr. it. p.456.

convergenza di vedute e prospettive che si incontrano ma che non coincidono mai del tutto, affermandosi e contemporaneamente negando l'assolutizzazione di un unico punto di vista[1].

Sotto un certo aspetto, quindi, l'alterità sostiene la mia visione, condividendola e «generalizzandola», poiché con il proprio comportamento l'Altro mi restituisce la stessa percezione che anche io ho del mondo, in lui ritrovo una *maniera familiare* di trattare le cose, come se fosse il «prolungamento miracoloso» delle mie proprie intenzioni. Il mio corpo e quello altrui formano allora un sistema, «un tutto unico», «il dritto e il rovescio di un solo fenomeno» ed io scopro che «l'esistenza anonima, di cui il mio corpo è in ogni momento la traccia, abita contemporaneamente questi due corpi»:

> Quelqu'un se sert de mes objet familiers. Mais qui? Je dis que c'est un autre, un second moi-même et je le sais d'abord parce-que ce corps vivant a la même structure que le mien. J'éprouve mon corps comme puissance de certaines conduites et d'un certain monde, je ne suis donné à moi-même que comme une certaine prise sur le monde; or, c'est justement mon corps qui perçoit le corps d'autrui et il y trouve comme un *prolongement miraculeux de ses propres intentions*, une *manière familière de traiter le monde*; désormais, c*omme les parties de mon corps forment ensemble un système*, *le corps d'autrui et le mien sont un seul tout, l'envers et l'endroit d'un seul phénomène et l'existence anonyme dont mon corps est à chaque moment la trace habite désormais ces deux corps à la fois*.[2]

Proprio in questa comunione del mio corpo e quello dell'altro in un identico mondo, tuttavia, io trovo contemporaneamente la nostra irriducibile distanza. L'alterità infatti parzializza quella stessa visione che per un verso ci accomuna poiché, al pari mio, anche l'Altro è «luogo di una certa elaborazione e di una certa 'veduta' del mondo» che relativizza la mia pretesa di universalità.

> Mon regard tombe sur un corps vivant en train d'agir, aussitôt les objets qui l'entourent reçoivent une nouvelle couche de signification: ils ne sont plus seulement ce que je pourrais en faire moi-même, ils sont ce que ce comportement va en faire.[3]

---

1 Non è solo nell'esame dell'Altro che Merleau-Ponty sostiene questo incrociarsi di orrizzonti diversi, ma riguarda anche la percezione dell'oggetto. «chaque objet est le miroir de tous les autres, Quand Je regarde la lampe posée sur ma table, je lui attribue non seulement les qualités visibles de ma place, mais encore celle que la cheminée, que les murs, que la table peuvent «voir », le dos de ma lampe n'est rien d'autre que la face qu'elle « montre lt à la cheminée. Je peux donc voir un objet en tant que les objets forment un système ou un monde et que chacun d'eux dispose des autres autour de lui comme Spectateurs de ses aspects cachés et garantie de leur permanence. Toute vision d'un objet par moi se réitère instantanément entre tous les objets du monde qui sont saisis comme coexistants parce que chacun d'eux est tout ce que les autres "voient" de lui.» (PP, pp.746-47; tr.it. pp.82-3). L'alterità conferma questo stile della visione in un altro essere senziente.

2 PP, p.1054, tr.it. p. 459.

3 PP, p.1054, c.vo nostro, tr.it pp.458-459.

Così come la riflessione mi fa accedere ad un irriflesso, allo stesso modo l'esperienza dell'Altro mi fa accedere ad un'esistenza altra dalla mia. E se la corrispondenza tra riflessione e irriflesso è garantita dallo schema corporeo, che assicura un accordo immediato tra ciò che vedo e ciò che faccio, l'esistenza dell'Altro risulta doppiamente fondata: da un lato dall'irriducibilità del mondo ad un'esperienza privata, dall'altro lato dall'adesione di ogni soggetto cosciente ad un sostrato prepersonale e anonimo. In questo senso nella *Phénoménologie* la nozione di soggettività cartesiana è doppiamente destituita: innanzitutto perché il mio corpo mi fa accedere ad un universo indiviso tra *res cogitans* e *res extensa* (è cio che a più riprese abbiamo cercato di mettere in evidenza in questo capitolo), secondariamente perché la percezione dell'Altro mette in questione la centralità della mia prospettiva; il *Cogito* altrui depotenzia il valore del mio proprio *Cogito* «e mi fa perdere la sicurezza, che avevo nella solitudine, di accedere all'unico essere per me concepibile, all'essere così come viene intenzionato e costituito da me»[1].

L'inattuabilità di un soggetto solipsistico, come lo definisce Merleau-Ponty, è ciò che della fenomenologia merleau-pontiana vorremo trattenere e discutere in rapporto a Gadda. La convergenza di diversi orizzonti su un sostrato comune porta Merleau-Ponty a parlare di «systhème»[2], un termine e una concezione che non sono affatto estranei a Gadda e che il filosofo francese approfondirà in *La prose du monde*. Questa concezione di struttura (sistema, o campo) intesa come convergere di prospettive su un medesimo sostrato[3], trova nella comunicazione la sua più riuscita manifestazione. Abbiamo visto infatti che essa non è prerogativa del rapporto io-altro, e che caratterizza la percezione in generale[4]; ma è nel dialogo con un altro Ego che Merleau-Ponty mette a fuoco in modo decisivo il movimento della trascendenza (riprendendolo anche nella successiva

1 PP, p. 1053; tr.it, p, 458.
2 Cfr. PP, p.1054; tr. it. p.459.
3 Nella *Phénoménologie*, pur considerando una molteplicità di orizzonti nel medesimo mondo, Merleau-Ponty concentra la propria riflessione su due soli orizzonti, quello dell'Io e quello dell'Altro, riducendo la complessità d'interazione e la differenziazione delle prospettive molteplici (comunque teorizzate all'interno dell'opera) alla logica di una polarità tra due prospettive, insieme antitetiche e complementari, in cui il mondo è il loro terreno di scambio. Solo successivamente alla *Phénoménologie* darà rilievo alla complessità dell'integrazione di orizzonti diversi, approfondendo la nozione di sistema, struttura o campo non solo la compresenza simultanea di due orizzonti, ma anche la sedimentazione di orizzonti passati e l'integrazione con quelli futuri. Più che considerare le polarità della relazione nella polartà sé-Altro, infine, Merleau-Ponty concentrerà la propria riflessione sulla loro unione, e l'espressione di «massa opaca» prenderà una connotazione ontologica nella formulazione dell'«essere grezzo».
4 Cfr. il cap I di questo lavoro.

Prose); in esso mostra il sistema degli orizzonti come un «essere a due» in cui il «sé» e l'«Altro» si fanno «collaboratori di una reciprocità perfetta»[1]:

> Il y a, en particulier, un objet culturel qui va jouer un rôle essentiel dans la perception d'autrui: c'est le langage. Dans l'expérience du dialogue, il se constitue entre autrui et moi un terrain commun, ma pensée et la sienne ne font qu'un seul tissu, mes propos et ceux de l'interlocuteur sont appelés par l'état de la discussion, ils s'insèrent dans une opération commune dont aucun de nous n'est le créateur. Il y a là un être à deux, et autrui n'est plus ici pour moi un simple comportement dans mon champ transcendantale, ni d'ailleurs moi dans le sien, nous sommes l'un pour l'autre collaborateurs d'une réciprocité parfaite, nos perspectives glissent l'une dans l'autre, nous coexistons dans un même monde.[2]

Nel dialogo, le prospettive di chi parla e di chi ascolta scivolano l'una nell'altra, l'Io viene svincolato da sé stesso e nelle parole dell'Altro coglie e pensa pensieri altrui:

> Dans le dialogue présent, je suis libéré de moi-même. Les pensées d'autrui sont bien des pensées siennes, ce n'est pas moi qui les forme, bien que je les saisisse aussitôt nées ou que je les devance, et, même l'objection que me fait l'interlocuteur m'arrache des pensées que je ne savais pas posséder, de sorte que, si je lui prête des pensées, il me fait penser en retour[3].

Questo appropriarsi di un pensiero non proprio è reso possibile poiché nel linguaggio, come accade nella mimica, la parola deve essere concepita come un *gesto:* non strumento del pensiero, ma atto immediato; *modulazione* e *adempimento* del pensiero nel mondo. Nella *Prose* Merleau-Ponty riprenderà questa radice espressiva della parola al suo originario significato gestuale, ribadendo che il pensiero non è una rappresentazione trasparente né un'operazione «interiore» del *Cogito*, e che la parola non ne è il suo rivestimento esteriore. Ma già nella *Phénoménologie* troviamo la mimica corporale a fondamento del senso della parola. Nel paragrafo dedicato a *Le corps comme expression et parole*, Merleau-Ponty scrive:

> Si la parole présupposait la pensée, si parler c'était d'abord se joindre à l'objet par une intention de connaissance ou par une représentation, on ne comprendrait pas pourquoi la pensée tend vers l'expression comme vers son achèvement, pourquoi l'objet le plus familier nous paraît indéterminé tant que nous n'en n'avons pas retrouvé le nom, pourquoi le sujet pensant lui-même est dans une sorte d'ignorance de ses pensées tant qu'il ne les a pas formulées pour soi ou même dites et écrites, comme le montre l'exemple de tant d'écrivains qui commencent un livre sans savoir au juste ce qu'ils y mettront. […] Ainsi, la parole, chez celui qui parle, ne traduit pas une pensée déjà faite, mais l'accomplit. À plus fort raison faut-il admettre que celui qui écoute reçoit la pensée de la parole elle-même.

1 Per questo Merleau-Ponty scrive che «La subjectivité transcendantale est une subjectivité révélée, savoir à elle-même et à autrui, et à ce titre elle est une intersubjectivité » (PP, p.1062, tr. it. p. 468).
2 PP, p. 1055. tr. it. pp. 459-60.
3 PP, p. 1055. tr. it. pp. 459-60.

> [...] Il y a donc une reprise de la pensée d'autrui à travers la parole, une réflexion en autrui, une pouvoir de penser *d'après autrui* qui enrichit nos pensées propres. Il faut bien qu'ici le sens des mots soit finalement induit par les mots eux-mêmes, ou plus exactement que leur signification conceptuelle se forme par prélèvement sur une *signification gestuelle* qui, elle, est immanente à la parole.[1]

Il «significato gestuale» che è inscritto nella parola radica il suo «senso concettuale» alla corporeità e gli conferisce uno spessore affettivo e un senso esistenziale. La parola pertanto non deve essere pensata come «une manière de désigner l'objet ou la pensée», ma *corpo del pensiero* nel mondo sensibile[2].

> C'est donc que la parole ou les mots portent une première couche de signification qui leur est adhérente et qui donne la pensée comme style, comme valeur affective, comme mimique existentielle, plutôt que comme énoncé conceptuel.[3]

Sotto il significato della parola scopriamo dunque un senso affettivo ed esistenziale, una mimica emozionale che non proviene dalla coscienza rappresentativa ma dall'intenzionalità motoria del corpo proprio.

Ritornare alle origini dell'espressione linguistica significa quindi *ritrovare* questo rapporto inscindibile tra una «gesticolazione» verbale e il suo senso intenzionale che è radicato nella struttura della corporeità. Ma ancora una volta è questo riferimento imprescindibile al corpo che, pur rendendo possibile la comunicazione, impedisce una coincidenza totale tra il colui che parla e colui che ascolta, e ripropone la struttura di presenza-distanza che caratterizza anche la percezione delle cose:

> Je perçois autrui comme comportement; par exemple je perçois le deuil ou la colère d'autrui dans sa conduite, sur son visage et sur ses mains, sans aucun emprunt à une expérience "interne" de la souffrance ou de la colère et parce que deuil et colère sont des variations de l'être au monde, indivises entre le corps et la conscience, et qui se posent aussi bien sur la conduite d'autrui, visible dans son corps phénoménal, que sur ma propre conduite telle qu'elle s'offre à moi. Mais enfin le comportement d'autrui et même les paroles d'autrui ne sont pas autrui. Le deuil d'autrui et sa colère n'ont jamais exactement le même sens pour lui et pour moi. Pour lui, ce sont des situations vécues, pour moi ce sont des situations appréhendées. Ou si je peux, par un mouvement d'amitié, participer à ce deuil et à cette colère, ils restent le deuil et la colère de mon ami Paul: Paul souffre parce qu'il a perdu sa femme ou il est en colère parce qu'on lui a volé sa montre, je souffre parce

1 PP, p.863-65, tr.it. pp. 247-48. Ricordiamo che in nota Merleau-Ponty distingue «une parole authentique» formulata per la prima volta, e «une expression seconde» che solitamente troviamo nel linguaggio empirico e solo nel primo caso egli riconosce l'identicità con il pensiero: «seule la première est identique à la pensée» (PP, nota 2 p.864; tr.it nota 4 p.272).

2 Cfr. PP p.869; tr. it. p.253: «Il faut que, d'une manière ou de l'autre, le mot et la parole cessent d'être une manière de désigner l'objet ou la pensée, pour devenir la présence de cette pensée dans le monde sensible, et, non pas son vêtement, mais son emblème ou corps».

3 PP, p.869; tr. it. p. 253.

> que Paul a de la peine, je suis en colère parce qu'il est en colère, les situations ne sont pas superposables. Et si enfin nous faisons quelque projet en commun, ce projet commun n'est pas un seul projet, et il ne s'offre pas sous les mêmes aspects pour moi et pour Paul, nous n'y tenons pas autant l'un que l'autre, ni en tout cas de la même façon, du seul fait que Paul est Paul, et que je suis moi. Nos consciences ont beau, à travers nos situations propres, construire une situation commune dans laquelle elles communiquent, c'est du fond de sa subjectivité que chacun projette ce monde « unique ».[1]

I modi con cui Merleau-Ponty designa il sistema Io-mondo-Altro fin qui incontrati («adhésion», «réciprocité», «communion») non significano annullamento dell'Io nel mondo o nell'Altro, o dell'Altro in me, ma indicano piuttosto una intersezione di orizzonti, un convergere di prospettive a partire dal «fondo di ciascuna soggettività». L'Io esperisce quindi, insieme, sia lo scacco della propria universalità, sia l'impossibilità di coincidere con un altro Ego. Questi due momenti di comunicazione e solitudine, tuttavia, come ogni paradosso merleau-pontiano, non devono essere concepiti come due termini alternativi, ma come due momenti di un unico fenomeno[2]. La chiave per comprendere questo paradosso è colta dallo stesso Merleau-Ponty nell'espressione «*je suis donné à moi même »*, dove « je suis donné » significa che io sono *al mondo,* che per essenza inerisco a una situazione, e «à moi même» significa che questa situazione è sempre ripresa in un progetto esistenziale e che io non mi colgo mai come *cosa*. Immanenza e trascendenza dell'Ego sono così riuniti in un unico postulato.

Provando a riassumere potremmo dire che la presenza dell'Altro afferma e contemporaneamente nega la trascendenza del mio essere-al-mondo: l'afferma poiché mi fa accedere ad un'intenzionalità diversa dalla mia e mi coinvolge nella sua prospettiva, la nega perché mi fa sperimentare l'impossibilità di coincidere effettivamente con il suo sguardo e mi riporta nel qui e ora della mia contingenza. Il dialogo conferma questo doppio movimento: nel momento in cui comprendo le parole e i gesti di un altro Ego, partecipo ad una situazione comune; ma comprendere le sue parole e i suoi gesti mi fa rendere conto che essi sono implicati in un'esistenza *altra* che non è la mia, che tra di noi non ci sarà mai una vera coincidenza, e che, infine, la mia veduta è parziale e provvisoria. Il paradosso immanenza-trascendenza è così compresente nel mio stesso essere fenomenologico, ed io non assumo l'una o l'altra percezione poiché i due momenti sono intrecciati e reciproci.

---

1 PP, p.1057; tr. it. p.462.

2 «La solitude et la communication ne doivent pas être les deux terme d'une alternative, mais deux moments d'un seul phénomène, puisque, en fait, autrui existe pour moi» FP p.1060, tr.it. p. 465.

*
* *

Veniamo ora a Gadda. Sebbene l'autore della *Meditazione* non formuli in questi termini il problema della soggettività e non faccia riferimento alle nozioni di immanenza e trascendenza, coglie analogamente a Merleau-Ponty la crisi di un Ego cartesianamente inteso, e al pari del filosofo francese destituisce il fondamento di un Io cogitante. Emblematico è il caso di Gonzalo nella *Cognizione*. L'invettiva di Gonzalo contro i pronomi personali è forse uno dei brani più citati de romanzo, ma vale la pensa riportarla ancora una volta:

> «...I think; già: but I'm ill of thinking...» mormorò il figlio. «...I pronomi! Sono i pidocchi del pensiero. Quando il pensiero ha i pidocchi, si gratta, come tutti quelli che hanno i pidocchi... e nelle unghie, allora... ci ritrova i pronomi: i pronomi di persona...».[1]

L'attacco di Gonzalo si volge in modo particolare contro l'«Io accentratore», il falso idolo di un'identità stabile e determinata, tra tutti i pronomi l'Io è definito dal personaggio «il più lurido». Confrontiamo questa accusa con la riflessione sul rapporto Io-Altro compiuta da Merleau-Ponty. La posizione gaddiana contro un Ego «isolato» dalla realtà fisica e sociale è approfondita in un saggio del 1953, *L'egoista.* Scrive Gadda:

> Chi immagina o percepisce se medesimo come un essere «isolato» dalla totalità degli esseri porta il concetto di individualità fino al limite della negazione, lo storce fino ad annullarne il contenuto. L'io biologico ha un certo grado di realtà: ma è sotto molti riguardi apparenza, vana petizione di principio. La vita di ognuno di noi pensata come fatto per sé stante, estraniata da un decorso e da una correlazione di fatti, è concetto erroneo, è figurazione gratuita. In realtà la vita di ognuno di noi è una «simbiosi

1 C, p.637-38: «Io, tu… Quando l'immensità si coagula, quando la verità si aggrinza in una palandrana… da deputato al Congresso,… io, tu… in una tirchia e rattrappita persona, quando la giusta ira si appesantisce in una pancia… nella mia per esempio… che ha per suo fine e destino unico, nell'universo, di insaccare tonnellate di bismuto, a cinque pesos il decagrammo… giù, giù, nel duodeno… bismuto a palate… attendendo… un giorno dopo l'altro, fino alla fine degli anni… Quando l'essere si parzializza, in un sacco, in una lercia trippa, i di cui confini sono più miserabili e più fessi di questo fesso muro pagatasse… che lei me lo scavalca in un salto… quando succede questo bel fatto… allora… è allora che l'io si determina, con la sua brava mònade in coppa, come il càppero sull'acciuga arrotolata sulla fetta di limone sulla costoletta alla viennese… Allora, allora! è allora, proprio, in quel preciso momento, che spunta fuori quello sparagone d'un io… pimpante… eretto… impennacchiato di attributi di ogni maniera… paonazzo, e pennuto, e teso, e turgido… come un tacchino… in una ruota di diplomi ingengrereschi, di titoli cavallereschi… saturo di glorie di famiglia… onusto di chincaglieria e di gusci di arselle come un re negro…».

> dell'universo».La nostra individualità è il punto di incontro, è il nodo o il groppo di innumerevoli situazioni (fatti od esseri) a noi apparentemente esterne. Ognuno di noi è limitato, su infinite direzioni, da una controparte dialettica: ognuno di noi è il no di infiniti sì e il sì di infiniti no.[1]

In questa dialettica di affermazione e negazione, e nelle concezioni di limite, di simbiosi e d'incontro, rivediamo la dialettica merleau-pontiana tra Io-Altro definita dal filosofo francese come doppio movimento di affermazione e negazione della trascendenza dell'Io. È a questa duplicità che anche Gadda sembra riferirsi. L'espressione tramite la quale egli determina l'identità come «il no di infiniti sì» e «il sì di infiniti no», tuttavia, necessita di un approfondimento. Esaminiamo innanzitutto questa formula all'interno della citazione. L'espressione è riferita alla concezione d'identità come punto d'incontro di infinite situazioni. Questa convergenza rende l'individuo, per un verso, una struttura in *simbiosi con l'universo* (e per questo Gadda scrive che chi concepisce l'Io isolato porta l'individuo al limite della propria negazione), ma contemporaneamente questi stessi fatti o esseri «apparentemente esterni» lo limitano in modo concreto «su molteplici direzioni» rendendo la nostra identità e la realtà esterna due esseri oppositivi in rapporto dialettico. Affermare l'Io come concetto definito e dato è allora contemporaneamente negarlo, perché laddove lo si isola lo si snatura; ma d'altra parte riconoscere il suo essere sistemico e relazionale significa accettare la sua condizione ambigua: Gadda non dice cosa sia l'Io o il nostro essere, ma lo qualifica come distanza e differenza rispetto ad un ambiente di riferimento (negazione di sì e affermazione di no), determinando allo stesso tempo la sua appartenenza imprescindibile a questo riferimento «esterno» come alterità dialettica.

A questo proposito vediamo come Gonzalo prosegue nel suo scatto d'ira contro i pronomi personali. Nel dialogo con il dottore Higueròa, infatti, il figlio Pirobutirro deplora e condanna proprio questa dialettica:

> ...Il solo fatto che noi seguitiamo a proclamare... io, tu... con le nostre bocche screanzate... con la nostra avarizia di stitici predestinati alla putrescenza... io, tu... questo solo fatto... io, tu... denuncia la bassezza della comune dialettica... e ne certifica della nostra impotenza a predicar nulla di nulla,... dacché ignoriamo... il soggetto di ogni proposizione possibile...[2]

In questo frammento della *Cognizione* Gonzalo denuncia l'impossibilità di cristallizzare i termini della relazione dialettica io-tu, identità-alterità in due polarità

1 *L'egoista,* in VM, p.654-67.
2 C, p.637-638.

conchiuse. Essendo la dialettica costituita di due movimenti reciprocamente inversi, uno di unificazione e uno di divisione, i termini del rapporto dialettico non possono essere due entità fisse e solide, ma polarità in continua formazione. Accostando questo brano della *Cognizione* con quello citato de' *I viaggi la morte*, infatti, notiamo che Gadda non solo considera l'insussistenza dell'Io e pone l'identificazione del nostro essere all'interno di un rapporto, ma rivaluta le stesse categorie concettuali di questo rapporto, tradizionalmente designate con i pronomi Io e tu, per restituirgli tutto il suo carattere di ambiguità. Nella concezione dell'identità come rapporto di «affermazione e negazione» di relazioni «presunte esterne», oltre radicare ogni essere in un movimento dialettico di opposizione, differenziazione e scarto, Gadda si affranca dai residui aprioristici e astratti che sono contenuti nei termini «Io» e «Tu» («dacché ignoriamo il soggetto di ogni proposizione possibile). In questo senso si pone su delle posizioni più radicali di quelle della *Phénoménologie*.

Questa interpretazione della dialettica di «affermazione» e «negazione» ha ancora un altro argomento di conferma nella *Cognizione del dolore,* nella relazione tra Gonzalo e la madre. La vicenda del libro, per altro notevolmente statica, è ordita attorno a questo rapporto tra il Figlio e la Signora influenzato e a più riprese intrecciato alle vicende personali di Gadda. Com'è noto, il romanzo è immediatamente successivo alla morte di Adele Lehr, madre dell'autore. Gadda scrive ripetutamente del dolore provato per la sua perdita: «Mi ha lasciato in un grande dolore e una disperata solitudine»; «la perdita della mia Mamma mi ha lasciato in una disperata solitudine»; «la morte di mia madre mi ha completamente stroncato»[1]. In particolare, i una lettera del 27 dicembre 1936, indirizzata al cugino Piero Gadda Conti, Gadda dichiara:

> […] crisi di malessere, crisi dovuta soprattutto al dolore e alla disperazione per la morte della Mamma verso cui sono stato certe volte così poco umano […] L'immagine di Lei vecchia e senza aiuti mi ritorna e oltre tutto un indescrivibile rimorso mi prende per i miei scatti, così inutili e così vili. Io ho troppo sofferto e certo non ero padrone di me, ma ciò non toglie che la mia angoscia sia ora grandissima.[2]

1 Le citazioni provengono rispettivamente da Carlo Emilio Gadda, *Lettere a Gianfranco Contini a cura del destinatario 1934-67*, Milano, Garzanti, 1988, p. 19, 30 aprile ’36; Id., *A un amico fraterno – Lettere a Bonaventura Tecchi*, Milano, Garzanti, 1984. p.125, 30 aprile ’36 e p.126, 3 luglio ’36.

2 «Io sono molto abbattuto: la morte della mamma è un dolore lento e terribile, in me si è complicato di un lungo e doloroso tormento» (C.E: Gadda, *A un amico fraterno*, op.cit., p. 126, 3 luglio ’36).

Il dolore è complicato ed esacerbato dal rimorso. Ancora in una lettera a Silvio Guarnieri del 27 gennaio 1937 spiega:

> La nevrosi che ho dominato (come ho potuto) per anni e anni è nuovamente esplosa: il ricordo di mia madre è diventato una ossessione. Tutti i nodi vengono al pettine, e, orribile fra tutti, il rimorso. Non posso e non voglio intrattenermi su un argomento simile; la questione è un labirinto nel quale mi perdo. Essa motiva e caratterizza la mia grande debolezza e la mia disperazione: molte cose con una lucidità spaventosa e nulla più mi resta per vivere. Una grande angoscia succede a una tensione insopportabile, con alternazioni continue. Non so se dal dolore si possa ogni volta risorgere, come una lavandaia a mattina. Troppo l'ho sperimentato, non tanto negli anni da che ci conosciamo, quanto negli anni lontani.[1]

La propria pena è complicata dalla vendita della villa di Longone (la casa-castello di Lukones della *Cognizione*); la decisione contemporanea alla morte della madre di liberarsi del peso sia materiale che mentale di quel «feudo», se da un lato lo libera dall'onere economico e dall'oppressione psicologica legati alla villa, dall'altro lato approfondisce una cesura col passato. Nel 1936 scrive a Gianfranco Contini dei «grattacapi» dati dalla casa di cui vuole immediatamente disfarsi: «sono le fisime casalinghe, brianzuole e villerecce di un mondo che è tramontato per sempre lasciandoci solo stucchevoli tasse da pagare. - Mi vendicherò»[2]. In questa minaccia finale Contini vede, probabilmente non a torto, il primo germe della Cognizione.

Una volta venduta la villa, tuttavia, il sollievo sperato si intreccia a sentimenti contrastanti:

> Ogni tanto assaporo la gioia di essermi liberato dal verme solitario Longone, con Resegone sullo sfondo e odor di Lucia Mondella nelle vicinanze. Ma poi mi prende tristezza grande, (come direbbe quel fesso di Panzini) e piango la mia vita perduta e tutte le cose profanate. Dei dolori e dissidi interni non voglio parlarti, dato che sei convalescente: ma sono gravi a portare e terribili a subire.[3]

Su questo nucleo doloroso della propria vita, Gadda struttura la vicenda di Gonzalo e della Madre. La villa-castello identifica icon uno slittamento metonimico il loro rapporto ed è motivo da parte di Gonzalo degli stessi sentimenti ambivalenti descritti dall'autore nella lettera al cugino. Da un lato è movente di una una incontrollata e rancorosa collera nei confronti della madre; la casa di Lukones infatti, emblema di

---

1 Carlo Emilio Gadda, «Lettera a Silvio Guarnieri del 27 gennaio '37 da Roma»; riprodotta nella «Repubblica» del 10 novembre 1990, p. 5, e ivi datata erronamente «27 gennaio 1936». Noi citiamo da Emilio Manzotti, *«La cognizione del dolore» di Carlo Emilio Gadda*, cit., p. 18, nota 45.

2 Carlo Emilio Gadda, *Lettere a Gianfranco Contini*, op.cit., p. 19, 26 maggio '36.

3 Piero Gadda Conti, *Le confessioni di Carlo Emilio Gadda*, Milano, Pan, 1974, p.48, gennaio '38.

un'infanzia austera e fonte di problemi finanziari, è ragione di un risentimento che si manifesta a più riprese: nel livore pungente per le erogazioni materne ai «parassiti» del paese, nel gesto ostentato di calpestare il ritratto del padre sotto agli occhi della Signora-Madre, nelle sfuriate contro gli inutili domestici accolti dalla madre con immeritata indulgenza e nei rimproveri bruschi per le lezioni ch'ella elargisce ai «somarelli» del vicinato. Dall'altro lato, tuttavia, la villa è nucleo di un amore familiare «sacro», è testimone di una tragedia (la morte di un altro figlio a cui si fa cenno nel corso dei primi capitoli, Enrico Gadda) che solo Gonzalo e la Madre possono condividere; è pertanto luogo da proteggere e da custodire contro gli sguardi dei curiosi e l'insolenza degli intrusi: l'ira gettata contro «il viavai di estranei» viene così giustificata da un bisogno di pace e da una amorevole preoccupazione per la salute della mamma, trasformandosi in rimorso verso i propri scatti umorali e in dolore per il destino familiare:

> Insaccato nelle spalle, intento a guardare, il figlio aveva le due mani alla balaustra di legno, le braccia divaricate ed aperte, come stanche ali. Guardava dolorosamente. «...Mia madre è invecchiata...», disse. Poi con violenza: «...Sono anni... sono disperato... Pronunciò queste ultime parole come in un sogno: e l'ora da una torre lontana sembrò significare: «gli atti sono tutti adempiuti». […] Si ritrasse. Il medico lo guardò. Aveva ora le mani congiunte sotto il ventre, come sogliono tenerle i monaci, le dita tra le dita, quasi pregasse, bianche, lunghe, un po' ingrossate alle nocchie: inesperte, era chiaro, d'ogni meccanica, o motore, o pompa, o sporca fatica. Il viso triste, un po' bambinesco, con occhi velati e pieni di tristezza, col naso prominente e carnoso come d'un animale di fuorivia (che fosse tra il canguro e il tapiro), si rivolse di là dal muretto di cinta verso la montagna, e l'azzurro oltremonte: forse, di là, i cieli e gli eremi, e nulla. La madre, tornando dal cimitero, avrebbe dovuto apparire da dietro il canto della casa, col vecchio ombrellino che le serviva ad appoggiarsi: la mamma! Dopo aver disceso i gradini al piccolo cancello da cui entravano tutti, senza chiedere; curva, forse la sorreggeva la donna, per un braccio, che non mettesse il piede a inciampare. Dopo aver percorso adagio il vialetto lungo il muro, dimessamente, annunciandosi col cri cri lieve, sgretolato dei tardi passi. «...Non capisco che cosa m'è venuto in mente... Ho protestato con lei perché non c'erano fiori sulla tomba... e allora ha voluto andar lei... con queste strade!». Si portò fino all'angolo della casa: guardava angosciato alla straducola che discendeva dalle ville più alte, che la mamma avrebbe dovuto percorrere, un ciòttolo dopo l'altro, tornando dal cimitero... Rivenne sul terrazzo. «...Glie l'avevo detto perché lo dicesse lei a José, al suo caro José, al peone... all'adorato concittadino di cui paghiamo le tasse... a cui paghiamo...»: il medico, a capo chino, si frustò col bastoncello il polpaccio destro: «...la luce... l'alloggio... la legna... l'inchiostro... come di diritto... perché si degni di zoccolar per casa con le più lerce brache che gli riesce d'infilare... Due piantine di geranio, via, su quella tomba!... ma dice che non attecchiscono... E la mamma c'è voluta andar lei, allora, per paura ch'io gridi...».[1]
>
> «...Non so che cosa m'è venuto in mente...», ripeté il figlio: «...non so più che cosa fare... perché non torna, ora?... è spaventosamente invecchiata. La sua faccia, le sue labbra, si

1 C pp.629-630.

> direbbe che nascondono un pensiero non suo... che tacciono parole indicibili... ma la lontananza è già in lei... La mia mamma!... E alcune settimane che non la vedevo; come aiutarla ora?... le mani sono scheletrite...». Come ogni giudice taceva, riprese a giustificarsi: «...ho gridato, è vero: ma non per lei... ma per quella canaglia a cui paghiamo le tasse...»[1].

L'apprensione per la salute della madre è legata soprattutto al pericolo di aggressioni all'interno della villa. L'inquietudine e il fastidio di Gonzalo ricadono sul muro di cinta della casa, troppo basso per garantire la protezione domestica:

> Ed ecco qua i muri: ho dovuto buttare il mio sangue nelle rovine, qua dentro... al rinzaffo dei muri... alle tasse... a tamponare la falla della ipoteca... […] E poi che muri, che cinta? [….] Del rimanente, mia madre è una testarda: questo è sicuro: Mille volte! glie l'avrò detto. Tienti qualcuno in casa, almeno di notte. Tieni una serva, un contadino, un cane, quello che vuoi... Ma che un qualcheduno ci sia. Si può sempre aver necessità d'un aiuto... sentirsi poco bene... I sette anni li ha compiuti da un pezzo. Tienti una serva sola, dico, invece di cinquanta a zoccolare per casa. Ma quell'una che ci stia di notte. La Peppa, la lavandaia dei lenzuoli, se credi, dal momento che la ti va... oh! le reclute di Pomerania, alla visita, ci farebbero una puranche magra figura: in confronto della Peppa [….] Quella lì per liquidare un malvivente non ha bisogno di schioppo, né di coltello... Si toglie uno zòccolo, e slànfete: il ladro te lo ha bell'e che fottuto...». Parve riconfortarsi tutto all'idea della Peppa. Il feudo pirobutirrico vigilato, garentito, communito dalla Peppa: vista la carenza del muro...[2]

L'idea di mancata protezione del muro di recinzione della villa ha una doppia valenza, effettiva e simbolica: è sia la barriera materiale che dovrebbe scoraggiare intrusi e possibili aggressioni, il segno tangibile di una proprietà privata, ma è anche il limite tra una dimensione intima e privata e un mondo estraneo, segna lo spazio del ricordo e del passato dove è cristallizzato il dramma familiare. In entrambi casi, tuttavia, sia come barriera fisica-sociale che affettivo-psicologica, il muro si rivela inefficace:

> «..Il muro è gobbo, lo vedo, e anche le anime dei morti lo scavalcherebbero... dei poveri morti! per tornare a dormire nel loro letto... che è lì, bianco... come lo hanno lasciato al partire... e par che li aspetti... dopo tanta guerra!... È storto, tutto gobbe: lo so: ma il suo segno, il suo significato rimane, e agli onesti gli deve valere, alla gente: deve valere. Per forza. Dacché attesta il possesso: il sacrosanto privato privatissimo mio, mio!... mio proprio e particolare possesso... che è possesso delle mie unghie, dieci unghie, delle mie giuste e vere dieci unghie!...»[3]

In una lettera indirizzata a Gianfranco Contini del 1963, scritta in occasione dell'uscita della *Cognizione* in volume unico, Gadda riferisce la radice del romanzo ad un bisogno di espiazione che, oltre al rimorso per la vendita della villa e per il

1 C p. 634.
2 C p.642-43.
3 C p.639.

burrascoso rapporto con la madre, ha radici più profonde nella dimensione del proprio Ego:

> La sua essenza -del romanzo- il movente vero, è un disperato tentativo di giustificare la mia adolescenza di destinato al fallimento dallo egoismo narcisistico e follemente egocentrico dei predecessori, dei vecchi, e degli autori de' miei anni in particolare.[1]

Questo frammento costituisce un altro interessante commento alla *Cognizione.* Insieme a quelli precedentemente citati, contribuisce a delineare due nuclei centrali che sono all'origine del romanzo; entrambi hanno a che vedere con il concetto di identità. Il primo riguarda l'identità del del legame Figlio-Madre rispetto agli «altri»: i domestici, i parassiti, i ladri e tutti gli «estranei» alla casa[2]. Il secondo, compreso e annunciato nel primo, riguarda l'identità dello stesso Gonzalo-Gadda rispetto al soma del proprio passato, dei ricordi e del rapporto ambiguo e bipolare con la madre.

In un saggio del 1997[3], Manuela Bertone scrive che nell'immagine di Gonzalo Pirobutirro il «narcisistico legame distruttivo con la madre...dissolve l'unità dell'io in uno stato indifferenziato di identità e antagonismo»[4]. È dunque un bisogno di affermazione dell'Io che conduce allo stesso tempo all'annullamento dell'identità gonzaliana, ed è l'esigenza di un riscatto disperato del proprio Ego, attuato nella negazione dell'Altro attraverso la disapprovazione, il conflitto e la rabbia, che conduce al rimorso, al pentimento, alla compassionevole partecipazione al dramma familiare e all'incapacità di un reale distacco. Su questa problematica leggiamo anche il commento alla *Cognizione* di Emilio Manzotti,

---

1 Gianfranco Contini, *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Torino, Einaudi, 1989, p.42.

2 A questo proposito si veda anche la scenata di Gonzalo per le lezioni di francese che la madre elargisce ai nipoti e ai vicini, o come dice il figlio «per gli altri.. per gli altri!»: «...Quel che so è che mia madre è rimbambita... come tutti i vecchi...»: parlò concitatamente. Il dottore si batteva il polpaccio con la bacchetta. «...che ha bisogno di bavare bontà sul primo vitello che le càpita tra i piedi... sul primo cane randagio che viene a oltre... Anche i nipoti dei colonnelli in vacanza, adesso... da fàrgli ripetere choux, bijoux, cailloux, poveri tesori... Perché si diventa buoni, buoni!». Gridava. Pareva ammattire. «Buoni, buoni!... si diventa... Fino a che i gerani, le màmmole, ci premiano della nostra buona condotta... della nostra bontà definitiva...» [...] Urlava. «Le lezioni di francese, arrivano! In coppa ai vitelli... A gratis. Sull'orlo della fossa... per gli altri...! per il peone... per il nipotino... qualunque cosa, pur che sia per gli altri... per gli altri!». (C pp. 79-80).

3 Cfr. Manuela Bertone, Robert.S. Dombroski, *C.E. Gadda, Contemporary Perspectives,* Toronto, University of Toronto Press, 1997 e Robert S Dombroski, *Gadda e il barocco*, Torino, Bollati & boringhieri, 2002.

4 *Ibid*. pp.84-85

> Le contraddizioni di cui è intessuto l'«io» di Gonzalo, che annullandosi a vicenda ingenerano una angosciosa atonia, hanno modo di manifestarsi nel lungo colloquio col medico: da una parte Gonzalo è «solitario, egoista, bisbetico» (così Gadda stesso del personaggio in una dichiarazione del '62) , a momenti totalmente «centrogravitato» su se stesso e totalmente privo di «pietà» (spietata è ad esempio l'accoglienza riservata nel III tratto al «nipotino del Di Pascuale»: «"Vattene!" imperò il figlio. Con una severità inconcepibile, che lo fece sparire: e lasciò interdetto il medico». Dall'altra, purtuttavia, Gonzalo è avido di contatti, di prossimità, di soccorso. […] Lo stesso medico (o per lui il narratore) legge nello sguardo del paziente bisogni contraddittori: «Gli occhi parevano desiderare e nello stesso tempo respingere ogni parola di conforto». Si tratta di una costante nella rappresentazione di personaggi autobiografici – misantropi a cui la presenza d'altri è indispensabile – rinvenibile sin dagli inizi, nel Racconto italiano. [1]

La villa è il simbolo privilegiato di un'antinomia tra la misantropia di Gonzalo e il suo bisogno d'altri, è il luogo di un doppio movimento di simbiosi e antagonismo tra il Figlio e la Madre, ed è la concretizzazione di un essere che si rivela contemporaneamente come affermazione e negazione.

Nella *Cognizione* possiamo esaminare due livelli di alterità: la prima è l'alterità materna e familiare che si oppone all'Ego di Gonzalo, e che giustifica la sua rabbia e il gesto distruttivo del ritratto del padre, la seconda è l'alterità del mondo «esterno» alla villa, a cui si oppone come nucleo identitario il rapporto Gonzalo-madre, in cui si realizza il miracolo di quell'«essere a due» di cui scrive Merleau-Ponty nella *Phénoménologie,* e che Gonzalo vorrebbe isolare e rinchiudere nella protezione della villa. Emblematica in questo senso è la descrizione del muro di cinta a cui prima abbiamo fatto riferimento che è insieme limite e certificazione di un'impossibile chiusura della villa, o dell'io in sé stesso. Non a caso il monologo sul muro di cinta della casa si intreccia a quello sui pronomi, divenendo l'immagine-modello dell'impossibile isolamento dell'Io. Da una parte Gonzalo vorrebbe che il muro isolasse la sua casa, sancendo così un'identificazione tra la villa e il rapporto figlio-madre, e che marcasse un «interno» ed un «esterno», un «al di qua» privato e indipendente rispetto ad un «al di là»:

> «…. Dentro, io, nella mia casa, con mia madre: e tutti i giuseppi e le Battistine e le Pi…. le Beppe, tutti i nipoti ciuchi e trombati in francese o in matematica di tutti i colonnelli del Maradagàl…. Via, via! fuori!.... fuori tutti!»[2].

D'altra parte, tuttavia, il figlio è consapevole dell'inefficacia del muro, che viene così paragonato all'inanità del pronome Io:

1 Emilio Manzotti, *«La cognizione del dolore» di Carlo Emilio Gadda*, op.cit., pp.84-85.
2 C, p.639.

> Quando l'essere si parzializza, in un sacco, in una lercia trippa, i di cui confini sono più miserabili e più fessi di questo fesso muro pagatasse... che lei me lo scavalca in un salto.[1]

> Quel muro, difatti, era solo per la veduta: come ogni muro, forse, d'ogni terreno possedimento. Assai basso, particolarmente in quel punto, cioè in corrispondenza del canto nord-occidentale della casa. […] Ma quel mezzo metro o anche tre quarti se lo mangiavano i paracarri: tantoché un po' d'occhio, uno slancio, bastava di sicuro a mettersi in groppa.
>
> Rimasto sopra pensiero, il figlio esitò un poco. Disse: «già». Poi disse: «In fondo non è che un segno... Come il cancello grande, laggiù: che è mezzo marcio: e basterebbe un calcio a smontarlo... D'altronde a che servono mai tutti questi muri, stanghe, sbarre, cancelli? Sono anche più inefficaci del "vietato sputare" che c'è sui tram, a Pastrufazio. [2]

La resistenza di un Io accentratore, la coesistenza di due volontà opposte, l'una tesa a radicare l'Ego nel mondo, l'altra ad affermarne una sua chiusura impossibile, fino a negarlo, la coappartenenza dei due movimenti dialettici di affermazione e negazione, e dell'Io all'Altro, il carattere di irrinunciabile socialità in cui ogni individuo è immerso ci riportano a quella dimensione di «mondo sociale» come dimensione di *coesistenza* di cui parla Merleau-Ponty:

> il nous faut donc redécouvrir, après le monde naturel, le monde social, non comme objet ou somme d'objets, mais comme champ permanent ou dimension d'existence: je peux bien m'en détourner, mais non pas cesser d'être situé par rapport à lui. Notre rapport au social est, comme notre rapport au monde, plus profond que toute perception expresse ou que tout jugement.[3]

Abbiamo visto che in Merleau-Ponty il problema Io-Altro e il problema della modalità esistenziale del sociale è inerente al problema della trascendenza che designa insieme l'apertura del soggetto al mondo, la «trascendenza attiva»[4], e l'opacità del mondo. Sebbene Gadda non adotti la nozione di trascendenza per designare il movimento di un essere «gettato» nel mondo e verso gli altri, l'orientamento del nostro essere, polarizzato continuamente dall'appartenenza ad un riferimento esterno, ci porta a conclusioni analoghe a quelle del discorso merleau-pontiano.

Esiste tuttavia una differenza tra i due autori che potrebbe sembrare ancora più marcante: se Merleau-Ponty coglie la nostra appartenenza al mondo e al sociale come sostrato originario inerente al nostro essere, Gadda, specie in Gonzalo, lotta contro questa apertura, riconosce la disperazione, l'oltraggio e il dolore, e per quanto non possa

1 C, p.638.
2 C, p.641.
3 PP, p.1063, tr.it. p.468.
4 PP, p. 1031 tr. it. p. 431.

negarla, si muove con donchisciottesco sforzo per distinguersi, proteggere il proprio io da ogni intrusione. La distanza tra Gadda e Merleau-Ponty a questo proposito, però, non è assoluta o fondamentale. Anche per Merleau-Ponty, infatti, l'apertura ad un mondo comune e ad una esistenza sociale non è senza *dolore.* Nella *Phénoménologie* designa la la percezione delle cose e degli altri come un «atto violento» che mi impegna anche contro la mia stessa volontà nel mondo fisico e sociale, destituendomi dalla mia presunta universalità: «c'est à se prix qu'il y a pour nous des choses et des «autres», non par une illusion, mais par un *acte violent* qui est la perception même»[1]. Merleau-Ponty mette così in evidenza «il sentimento della mia contingenza» al mondo, identificando l'«atmosfera sociale» ad una «massa opaca» caratterizzata dall'«angoscia di essere sopraffatto» da una «essenza di morte»:

> Cependant *cette même nature pensante qui me gorge d'être m'ouvre* le monde à travers une perspective, je reçois avec elle le sentiment de ma contingence, l'angoisse d'être dépassé, de sorte que, si je pense ma mort, je vis dans une atmosphère de mort en général, il y a comme une essence de mort qui est toujours à l'horizon de mes pensées. Enfin, comme l'instant de ma mort est pour moi un avenir inaccessible, je suis bien sur de ne jamais vivre la présence d'autrui à lui-même. Et cependant chaque autre existe pour moi à titre de style ou milieu de coexistence irrécusable, et ma vie a une atmosphère sociale comme elle a une saveur mortelle.[2]

In questa direzione può essere colto in maniera significativa anche quel malessere di Gonzalo che abbiamo visto essere intessuto sul rapporto madre-figlio, sul sentimento di dispersione dell'Io, sull'affermazione di un «Ego malato» che per affermarsi si nega.

Concludiamo questo secondo capitolo riassumendo brevemente gli assunti più importanti a cui siamo giunti. Merleau-Ponty concepisce il corpo come un'unità espressiva il cui potere di significazione, tuttavia, non è mai assoluto: sia perché è sempre aderente alle cose, sia perché è limitato dal corpo dell'Altro che, pur consolidando le sue vedute, nega loro una universalità. Abbiamo notato a questo proposito che la crisi dell'Ego centripeto e universale, così come si connota nella *Phénoménologie*, presenta delle corrispondenze con la nota invettiva contro pronomi di Gonzalo. In Merleau-Ponty tale crisi o de-centralizzazione dell'Io si misura nella concezione di corpo proprio, in Gadda cogliamo il medesimo riferimento ad una

1 PP, p.1062, tr.it p.468; c.vo nostro.
2 PP, pp.1065-66, tr. it. p.471.

corporeità conoscente ed espressiva[1]. Se la nozione di soggettività, sia pur parzializzata, resiste nella *Phénoménologie*, in Gadda il termine «soggetto» è quasi assente, al suo posto adotta quello di «conoscente»; nella sua opera risulta quindi più immediato il legame tra corpo e conoscenza come un'unica struttura che ha presa sul mondo. Inoltre l'esame del corpo nella pagina gaddiana ci ha portato anche relativamente all'autore italiano ad una riconsiderazione delle categorie filosofiche di Io e di soggettività. Il potere «inventivo» del corpo organico, fisico e biologico, presentato da Gadda, dunque, mette in discussione l'identificazione tra conoscente e *cogito* e mostra un Ego inerente al mondo concreto e sociale. Si tratta ora di continuare il nostro esame e vedere quali implicazioni e quali limiti siano presenti nella dinamica partecipativa dell'«essere-al-mondo»:

> La question est toujours de savoir comment je peux être ouvert à des phénomènes qui me dépassent et qui, cependant, n'existent que dans la mesure où je les reprends et les vis, *comment la présence à moi-même (Urpräsenz) qui me définit et conditionne toute présence étrangère est en même temps dé-présentation (Entgegenwärtigung) et me jette hors de moi.* [2]

1 Ci riferiamo alla corporeità del conoscente e alla «incorporazione» delle relazioni reali in un sistema integrativo che fonda l'Io nel mondo secondo un principio di coinvoluzione e, dunque, senza una distinzione sostanziale tra conoscente e conosciuto.

2 PP, p.1064-1065, tr. it. p.470.

SECONDA PARTE: IL BAROCCO

CAPITOLO III

STRUTTURE, MONADI, MOLTEPLICITÀ

L'«Io» che Gadda delinea nella propria opera non è un'unità solida, ma una figura che si dispiega e si definisce nel rapporto al mondo. L'attacco di Gonzalo ai pronomi personali è rivolta contro questa assenza di stabilità e contro la falsa pregiudiziale di un'identità determinata e autonoma. Abbiamo già menzionato la teoria gaddiana secondo cui l'identità di un sistema è sempre in *relazione ad altro* da sé, ed è precisamente in questa direzione di *rapporto al mondo* che ogni essere va colto. Così come per l'individuazione del dato e dell'organo di senso, anche la nostra individualità è un'unità *posta*, cioè non sostanziale, che si costituisce nello «scarto» tra una rete di relazioni.

Della concezione sistemica del reale abbiamo trattato anche nel primo capitolo citando l'ormai noto esempio del gioco degli scacchi; tramite esso, oltre a screditare il concetto di sostanza permanente, Gadda critica anche la nozione di elemento semplice, comprendendolo come «groviglio» o «nodo» di una vasta rete di relazioni. È in questa direzione che va inteso anche l'individuo gaddiano: un nodo di relazioni integrato alla trama del reale, un sistema di rapporti coagulati attorno a fattori storici e biologici. L'«Io» è dunque definito come «polarità» e «rapporto ad altro», e non può essere colto se non nel riferimento a una rete di relazioni vasta e complessa che lo eccede. In questa concezione, allora, il mondo, inteso come realtà naturale[1] e storica, si configura come quel «sistema altro» che fonda e permette il «sistema persona». I termini «esterno» ed

1 Ricordiamo che in Gadda la Natura è un concetto ampio che comprende tanto gli aspetti prettamente naturalistici, fisici e biologici, quanto l'operato dell'uomo. È in questa accezione ampia e complessa che adottiamo qui l'aggettivo «naturale».

«altro», proprio per questa ragione devono essere intesi in senso logico e parziale; ogni presunta esteriorità, infatti, contribuendo alla strutturazione del sé individuale, non si trova in un «al di là» rispetto ad esso e non ne costituisce un *limite esterno*, ma è piuttosto un orizzonte di riferimento e di rinvio costante, secondo quella la logica di campo che caratterizza la percezione di ogni dato e che abbiamo visto anche a proposito di Merleau-Ponty. La struttura figura-sfondo che interviene nella percezione delle cose, dunque, guida anche la percezione del nostro «Io», definendolo come sistema precario, aperto ad un orizzonte di relazioni e «minacciato» dalle sue deformazioni continue.

La comunione tra la struttura della percezione del sé e la struttura della percezione del dato è spiegata dall'esame precedente sulla corporeità. Il corpo, infatti, poiché integra la coscienza alla realtà naturale e storica, immette il soggetto cartesiano nella dimensione del materiale e del concreto (o delle *supposte* oggettività), fondando non solo una reciprocità logico-gnoseologica tra conoscente e conosciuto, ma sancendo la mescolanza tra la dimensione materiale e quella cogitante come caratteristica *costitutiva* di ogni individuo. In altre parole, iscrivendo ogni attività conoscente nel conosciuto, ogni pensiero nella concretezza con il mondo naturale e storico, la corporeità rende ogni Io un «dato» con le stesse caratteristiche di precarietà, labilità e inconclusività di quest'ultimo.[1] Grazie al proprio corpo ogni individuo è insieme deformante e deformato, contemporaneamente percepiente e percepito, e può essere caratterizzato merleau-pontianamente come «essere doppio».

La materialità del mondo, entra così a far parte della struttura del soggetto e ne ridefinisce la nozione stessa - tanto che i termini «soggetto» e «oggetto», o «soggettività» e «oggettività», non sono presenti nella filosofia di Gadda e quando li incontriamo è in funzione critica e in chiave ironica. Queste posizioni sono significative non solo perché spiegano la concezione che sta alla base dell'invettiva di Gonzalo contro i pronomi personali, ma anche perché sono motivo di raccordo tra la visione dell'Io gaddiano e la concezione merleau-pontiana di un essere in «commercio con il mondo». Occorre ora approfondire quest'ultimo aspetto affinché la *Meditazione* di Gadda non venga automaticamente ridotta al concetto di *être-au-monde* della *Phénoménologie*, da cui lo stesso filosofo francese si distanzierà. Merleau-Ponty, infatti,

1 In questa direzione si colloca anche la dimensione dell'autocoscienza, esaminata nel cap.II di questo lavoro. Rileggiamo a questo proposito il *Teorema 2°* e il *Teorema 4°* della terza parte della *Meditazione milanese*, cit. MM, pp.822 e 828-29.

nel corso delle riflessioni successive al 1945 corregge l'intento descrittivo dei fenomeni proposto nella sua Tesi di dottorato per trovare il fondamento del rapporto tra Io e Altro non nel corpo percepiente, ma nell'Essere stesso[1]. L'intento delle ultime riflessioni di Merleau-Ponty sarà quello di rimuovere ogni residuo di soggettività che, nonostante l'indirizzo antidicotomico della *Phénoménologie*, resiste nell'opera del 1945, e che anche noi abbiamo cercato di mettere in luce nel precedente capitolo.

Questo lavoro non vuole isolare alcuni concetti chiave tra i due autori, decontestualizzandoli, per poi metterli a confronto, ma esplorare quella che ci sembra un'analogia più vasta e radicale tra la filosofia di Merleau-Ponty e le posizioni di Gadda, considerate nella loro complessità e nel loro sviluppo: per questa ragione, pur accorgendoci di una importante vicinanza tra lo scrittore italiano e il filosofo francese, non intendiamo far coincidere la concezione dell'«Io» gaddiano con quella di essere-al-mondo, ma, attraverso questa prima convergenza, far emergere nuovi temi e problemi che a nostro parere coinvolgono le riflessioni e le opere di entrambi gli autori, non solo quindi nel riferimento ad un testo in particolare, ma nell'evoluzione del loro pensiero.

1. IL SISTEMA E LA MONADE

Per comprendere il rapporto tra uomo e mondo senza ridurre la riflessione gaddiana alla sola tematica fenomenologica, ritorniamo per un momento ad una citazione esaminata nel capitolo precedente in cui Gadda scrive che

> è assolutamente impossibile pensare Carlo come persona, come uno, come pacco postale di materia vivente e pensante. Ciò vien praticato su larga scala: eppure è cosa grottesca puerile, degna di mentalità pleistoceniche. Il suo apparire al mondo ha dato luogo a rapporti sociali, economici, psicologici, ecc.: le galline della fattoria "si sono accorte di lui" starnazzando spaventate ai suoi primi strilli, il testamento d'uno zio è stato mutato a suo favore, la levatrice, il prete, la balia, il sindaco, l'ufficio anagrafe e l'ufficio leva hanno dovuto scomodarsi per lui, accorgersi della sua presenza. Poi volle mangiare, bere, giocare, lavorare. Sono intervenuti nel mondo, dal fatto Carlo, milioni di milioni di rapporti.[2]

1 «Ce n'est pas nous qui percevons, c'est la chose qui se perçoit là-bas - Ce n'est pas nous qui parlons, c'est la vérité qui se parle au fond de la parole» (*Notes du travail*, VI, p.239; tr.it. p.202).
2 MM, p.650.

Lo scrittore definisce l'uomo Carlo a partire da molteplici rapporti che egli provoca nel mondo, cioè da una serie di circostanze apparentemente «altre» che tuttavia dipendono dalla sua persona: le galline che starnazzano perché infastidite dal suo passo, il testamento di uno zio, la levatrice chiamata alla sua nascita, gli uffici d'anagrafe e di leva scomodati per inserire il suo nome nei registri, nonché tutte le persone e tutti gli atti implicati dai suoi bisogni di nutrimento, di gioco e di lavoro. È una serie di esempi evidentemente non esaustiva, che mostra significativamente il diretto rapporto tra l'identità dell'uno e la realtà molteplice.

Se con l'esame del corpo siamo giunti a constatare la concretezza e la labilità di un Io *aperto* al mondo, si tratta ora di mettere in luce la struttura di questa concezione gaddiana del mondo in rapporto alla nozione di unità, nozione che è intesa su due fronti: da un lato nel riferimento all'*individuazione* dei sistemi, e dall'altro lato nel riferimento alle loro relazioni e avvolgimenti, nel riferimento cioè all'idea di *totalità* integrativa. Ci porremo cioè lo stesso problema che si è posto Gadda in merito all'ipotesi che ogni «nodo» o «groviglio» sia un sistema dotato, sia pur precariamente, di una certa stabilità, e alla possibilità o impossibilità di concepire una configurazione «totale» al quale il suddetto sistema si integra e, insieme, si differenzia.

Abbiamo visto che per Gadda «non è possibile pensare un grumo di relazioni come finito, come uno gnocco distaccato da altro nella pentola» poiché «i filamenti di questo grumo ci potano ad altro, ad altro, infinitamente ad altro».[1] Nell'*Introduzione* della *Meditazione milanese*, Gian Carlo Roscioni riassume in una sola, significativa domanda la ragione dell'intero manoscritto: «Che cosa vuol dire sistema?». Il problema è posto dallo stesso Gadda nel corso del testo[2] e secondo l'autore della *Disarmonia prestabilita* è a questo interrogativo che risponde ogni sua posizione filosofica. La considerazione di Roscioni è tutt'altro che riduttiva; ogni teoria che Gadda espone, infatti, ha come riferimento una concezione sistemica della realtà[3] che nella *Meditazione* è esemplificata

1 MM, p.645.

2 «Insomma dico: punto difficile della mia dissertazione è: 'Che cosa vuol dire sistema? Come o perché esistono [in nota: si formano] dei sistemi o gruppi?' E per ora io dico: 'Sembra che da nebulosi accenni si vadano nucleandosi sistemi o gruppi di relazioni esprimenti nuovi significati del reale. Essi ammettono un preesistente informe'» (MM, p.750).

3 Inseriamo l'aggettivo «personale» perché in Gadda l'idea di sistema è problematica e complessa. Come vedremo in queste pagine, benché la forte analogia con De Saussure, il sistema gaddiano non è un «cosmo chiuso» capace di rappresentare fedelmente un aspetto della realtà, ma è un modello gramo, capace però di mettere in evidenza che la realtà tutta è un aggregarsi e disgregarsi di relazioni e che ogni elemento non è che un «groviglio» provvisorio, o meglio, le cui relazioni si differenziano costantemente a seconda della prospettiva (storica o logica) da cui lo si comprende.

dal gioco degli scacchi. Nel modello della scacchiera Roscioni ritrova il paradigma dell'antisostanzialismo linguistico adottato da Ferdinand De Saussure nel *Cours de linguistique générale*, e nel riferimento al gioco degli scacchi (esempio adottato sia da De Sassure che dall'Ingegnere) egli imposta lo studio del testo gaddiano:

> Il confronto che s'impone è con il *Cours de linguistique générale*. In esso si legge che negli scacchi come nella «langue», «on est en présence d'un système de valeurs et on assiste à leurs modifications»[...] Nella *Meditazione milanese* Gadda scrive: «Giocando agli scacchi, si ottengono situazioni logiche continuamente difformi: quel gioco è, in misura tipica, una perenne deformazione logica». Le «situazioni logiche» sono i saussuriani «états du jeu», corrispondenti agli «états de langue». Quanto alla «deformazione», è il fenomeno per cui «le système […] varie d'une position à l'autre».[1]

Secondo Saussure la lingua è, come la scacchiera, un «système de valeurs», vale a dire una struttura di connessioni, non una totalità di elementi discreti; i cosiddetti «elementi» sono dei rapporti, pertanto sono significativi solo in quanto compresi nei loro condizionamenti reciproci. Come il linguista, anche Gadda si riferisce al gioco degli scacchi per indicare la struttura relazionale complessa che fonda ciò che comunemente, ed erroneamente, viene definito «elemento semplice». Ogni cosiddetto «elemento» non è mai per Gadda un *minimum* logico-euristico, ma è il frutto di una convergenza di relazioni ed emerge da essi non come nucleo solido, ma in quanto «valore differenziale» di un sistema relazionale. «La semplicità è aggruppamento»[2], leggiamo nella *Meditazione.*

Gadda paragona dunque la propria concezione del «dato» alle «situazioni logiche» creantesi negli scacchi; Saussure adotta il modello della scacchiera per spiegare le trasformazioni della *langue*. Tanto i «dati» gaddiani quanto gli «états de langue» saussuriani vengono così compresi come momenti-pause di una coinvoluzione di relazioni pertinenti ad un sistema. Per entrambi gli autori inoltre il modello scacchiera svolge una duplice funzione: da un lato mostra che la trasformazione o l'integrazione di una relazione all'interno di una certa configurazione modifica l'intera configurazione presa in esame; dall'altro lato evidenzia il «necessario persistere» dei fondamenti logici che governano la trasformazione e che garantiscono al sistema una continuità rendendo

1 Gian Carlo Roscioni, «Introduzione» alla *Meditazione milanese*, op.cit., p.VII. L'edizione del *Cours de linguistique générale* a cui Roscioni si riferisce è quella a cura di Charles Bally e Albert Secheaye , Payot, Paris, 1965.

2 MM, p. 651.

così possibile il riconoscimento delle sue variazioni. A questo proposito Roscioni mette a confronto due passaggi del *Cours* con due della *Meditazione*:

> Chaque coup d'échecs ne met en mouvement qu'une seule pièce […] Malgré cela le coup a un retentissement sur tout le système.[1]

> i pezzi non giuocati risentono qual più qual meno della nuova situazione: in quanto ciascuno di essi è un «garbuglio o gomitolo di rapporti logici attuali», il suo valore logico attuale, la sua essenza logico-storica, per l'operarsi della deformazione è mutata.[2]

> Il est vrai que les valeurs dépendent aussi et surtout d'une convention immuable, la règle du jeu, qui existe avant le début de la partie et persiste après chaque coup.[3]

> Permangono inalterati in ciascun pezzo certi fondamenti logici a priori (e cioè le mosse astratte che ciascuno potrebbe fare se fosse onninamente libero, se, avulso dalla partita reale, venisse collocato sopra una scacchiera vuota).[4]

L'analogia tra queste citazioni è evidente. Nonostante il *Cours* non figuri nella biblioteca del nostro scrittore[5] (ma avrebbe forse potuto, considerato che la prima pubblicazione risale al 1916, precede cioè di 12 anni il manoscritto gaddiano[6]) il riferimento comune al gioco degli scacchi costituisce un solido terreno per un confronto tra l'antisostanzialismo linguistico di Saussure e l'antisostanzialismo conoscitivo di Gadda. L'intervento di Roscioni non consiste nell'*interpretare* o nel piegare l'uno all'altro autore, ma nel metterli l'uno accanto all'altro per mostrare la vicinanza tra il sistema della deformazione conoscitiva e quello saussuriano della *langue*.

Non bisogna credere tuttavia che il modello scacchiera di Saussure spieghi adeguatamente la posizione di Gadda. Infatti, dopo aver messo in rilievo la continuità tra i due autori proprio in merito a questo comune paradigma, Roscioni sottolinea le

---

1 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1965, p. 126.
2 MM, pp.879-880.
3 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, op. cit., p.126.
4 MM, p.870.
5 Andrea Cortellessa, *Il Fondo librario Gadda alla Biblioteca Trivulziana di Milano (provenienza Roscioni*) in *I quaderni dell'ingegnere. testi e studi gaddiani: nuova serie*, Milano, Parma, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda Editore, 2011, vol. 2/3, pp.235-44. Cfr. anche Andrea Cortellessa, Giorgio Patrizi, Walter Pedullà (a cura di), *La biblioteca di don Gonzalo: il fondo Gadda alla Biblioteca del Burcardo*, Roma, Bulzoni, 2001.
6 Rispetto all'ipotesi di una conoscenza di Saussure da parte di Gadda ci fidiamo del parere dell'amico Roscioni, secondo il quale «Gadda non ha letto Saussure (né prima né dopo il 1928)». Roscioni avanza l'ipotesi che l'affinità indiscutibile tra i due autori possa provenire dall'economia di Vincenzo Pareto. Per un approfondimento del tema, cfr. le pagine in cui Roscioni mostra come la logica del sistema gaddiana e de l'«axe de simultanéités» sassuriana possa avere in comune con il «principio della molteplicità delle cause» dell'economia paretiana. Cfr. Gian Carlo Roscioni, «Introduzione» alla *Meditazione milanese*, op. cit., pp.XVII-XXI.

diverse implicazioni che esso ha nella teoria della deformazione gaddiana e nella linguistica saussuriana. Le analogie ravvisate con il linguista, allora, più che sottolineare un certo strutturalismo nella *Meditazione*, ne mettono in luce la sua originalità; Saussure diventa cioè quel punto di riferimento che, per differenziazione e contrasto, fa emergere il carattere innovativo del pensiero gaddiano mostrandone, proprio nel rapporto di continuità e discontinuità con il *Cours,* la modernità dei temi e dei problemi affrontati[1]. Resterebbe così da chiarire la chiosa di «dilettantismo filosofico» posta dal critico in questa stessa «Introduzione» dal momento che, come constatiamo, proprio in queste pagine egli mette in luce la grandezza e il valore anticipatore della riflessione gaddiana. Probabilmente, come vedremo, il giudizio espresso da Roscioni non è da prendere alla lettera, ma da ricontestualizzare sia in base alle conclusioni delineate nelle pagine immediatamente seguenti, sia in base al seguito e agli sviluppi che questa «Introduzione» avrà in altri studi – i quali metteranno in evidenza la partecipazione gaddiana al panorama filosofico italiano del Novecento a partire dalle suggestioni roscioniane.

Dopo aver istituito un paragone tra «l'état du jeu» saussurriano e la «situazione logica» di Gadda, Roscioni prosegue mostrando in questa struttura comune due diversi modi di procedere. Abbiamo visto che sia Gadda che Saussure basano il proprio ragionamento sul principio secondo cui ogni «coup d'échecs» non modifica solo la posizione di un elemento, ma investe i rapporti dell'intera struttura-scacchiera e condiziona il valore di tutte le pedine; si tratta ora di comprendere il rilievo dato a questo meccanismo di trasformazione e il suo differente sviluppo in ciascuno dei due autori. Infatti, mentre Saussure insiste sulla *distinzione* dei successivi equilibri separando movimenti sincronici e diacronici, e dedicando attenzione marginale allo sviluppo temporale, Gadda sottolinea invece lo stretto *rapporto* tra la «mossa attuale» e le future «situazioni logiche», integrando così sincronia e diacronia e considerando la temporalità come l'ingrediente essenziale di ogni sistema:

> Per Gadda esiste infatti uno stretto rapporto tra le successive situazioni logiche: Saussure non ignora questo rapporto ma, nell'intento di distinguere nettamente i fatti sincronici dai diacronici, relega nello sfondo della discussione i problemi che ne derivano. La situazione

1 Cfr. Cristina Savettieri, Carla Benedetti, Lucio Lugnani (a cura di), *Gadda. Meditazione e racconto*, Pisa, Edizioni ETS, 2004.

> o «pausa logica» è, nella *Meditazione milanese*, un momento (momento logico e non temporale) di un indefinito sovrapporsi e «internuclearsi» di sistemi.[1]

A questa prima differenza Roscioni aggiunge un'altra considerazione più sottile, ma egualmente importante: per Gadda ogni elemento del sistema è a sua volta un sistema o «garbuglio o gomitolo di rapporti logici attuali», cosicché una modificazione che intervenisse nel primo sistema più ampio comporterebbe la deformazione anche di questo secondo e meno vasto nucleo, nonché di tutti i rapporti che lo concernono, poiché, come scrive l'autore della *Meditazione*, «in quanto appartiene al sistema l'elemento ha subito una deformazione: se non l'ha subita, non appartiene al sistema».[2] Saussure, al contrario, ammette che alcune modificazioni introdotte nella langue, come quelle fonetiche, siano limitate ad alcuni fenomeni e non interessino la totalità dell'elemento perturbato.

Ma ciò che secondo Roscioni allontana profondamente e radicalmente Gadda e Saussure riguarda il diverso grado di adeguatezza al reale che essi riconoscono al modello-scacchiera: mentre Saussure ammette una corrispondenza tra il modello e la situazione naturale della *langue*[3], Gadda denuncia l'impossibilità di trovare in natura un cosmo logico che, come la scacchiera, sia finito e chiuso. Una volta stabilito il carattere convenzionale dei limiti di ogni sistema, un certo grado di arbitrarietà e di approssimazione della definizione di un «état de langue», Saussure prosegue il proprio lavoro entro quei limiti, mentre Gadda li mette in discussione. Lo abbiamo visto anche a proposito delle osservazioni di Gonzalo sul muro di cinta: ciò che caratterizza il metodo euristico di Gadda è la tematizzazione della labilità di ogni termine periferico, di ogni frontiera o confine. Secondo l'autore infatti, ogni limite che imputiamo ad una struttura o sistema è un «termine periferico removibile e provvisorio» teso ad essere riscattato ad ogni nuova deformazione. In questa direzione leggiamo il teorema sulla removibilità dei limiti periferici della conoscenza, il primo formulato da Gadda nella seconda parte della *Meditazione*:

1 Gian Carlo Roscioni, «Introduzione», op. cit., p.IX.
2 MM, p.870.
3 Cfr. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, op. cit., p.125; o Gian Carlo Roscioni, «Introduzione», op. cit., p. X.

> Il sistema di relazioni espresso dalla ragione umana ha dei limiti provvisori o removibili. Esso è un sistema deformantesi e riscatta o redime gradualmente i suoi termini, decomponendoli. [4]

A questo primo teorema ne segue un secondo in cui Gadda considera il limite attuale non solo come termine parziale e provvisorio, ma nel senso più profondo e ineluttabile di «errore» o contraddizione.

> Chi ha da fare, o presume di avere da fare con la totalità giunge sempre ad un punto dove è forza confessare 'Hic nequeam consistere'. Il secondo teorema puo' dunque annunciarsi cosi': 'il sistema di relazioni espresso dalla conoscenza [in nota: *ragione*] umana ha in sé [in nota: *contiene*], anche attualmente, un errore o più errori.[2]

Dal momento che ogni sistema è parziale, le relazioni che esso raggruppa non riguardano che una «porzione» della realtà esaminata e non possono pretendere di esprimere una «verità» ultima e definitiva. Tale assunto è presente anche nel tratto della *Meditazione* dedicato alla «dissoluzione dei miti»:

> La nostra ragione pensata come situazione attuale (cioè in una storia della ragione) si vale di mezzi attuali o provvisori (cioè pensati come labili e removibili) per la interpretazione del mondo.' Aliter: 'Le nostre idee sono provvisorie.[3]

In questi aspetti troviamo dunque la maggiore differenza tra Gadda e De Saussure, ma non solo. All'interno di questa concezione di parzialità e d'integrabilità dei limiti di un sistema, infatti, Roscioni marca un altro importante disaccordo tra lo scrittore e il linguista, ed è in merito ad esso che potremmo effettuare un primo confronto tra Merleau-Ponty e De Saussure (che tuttavia verrà sviluppato nel prossimo paragrafo). Abbiamo già incontrato nel primo tratto della *Meditazione* (e nel primo capitolo di questo lavoro) il riferimento ai differenti panorami che un alpinista osserva a partire dalle diverse vette di una catena montuosa. Attraverso quest'esempio Gadda spiega la *variabilità* del senso del dato, la sua inserzione in una configurazione contingente e, dunque, l'impossibilità di un metodo che preceda l'esperienza. Così come nello scalare la montagna, ad ogni nuova altezza raggiunta dall'esploratore, la geografia del luogo si modifica e si deforma, integrando o contraddicendo le precedenti visioni (e permettendo all'alpinista solo in un secondo momendo di costituire la «visione d'insieme del

4 MM, p.700.
2 MM, p.741.
3 MM, p.677.

paesaggio»), allo stesso modo nella conoscenza ogni dato è esperito da una certa prospettiva, e ad ogni tappa o pausa conoscitiva il conoscente può vedere integrate o contraddette le sue convinzioni, ma mai può averne una visione «totale» e «non collocata». Gadda ritiene infatti «astratto» ogni sistema-visione che sia a-situato o costituito da un unico osservatorio. Saussure al contrario giudica assurdo disegnare un panorama delle Alpi a partire dalle loro differenti cime[1] e ritiene che il panorama, come la lingua, debba essere considerato da un solo punto di vista[2].

Se entrambi gli autori riferiscono i propri sistemi linguistico e conoscitivo alle «prese di visione» di un paesaggio, lo fanno dunque secondo due modelli differenti: Saussure ritiene che la prospettiva debba essere unica, Gadda non ammette alcun tipo di astrazione e generalizzazione, e considera ogni fenomeno nella logica di una pluralità indefinita di punti d'osservazione. È rispetto a questa idea di molteplicità, allora, Gadda può parlare di una inevitabile «contraddizione» o di «errore» di ogni sistema: sia qualora venga pensata nel *divenire* (cioè nella temporalità), sia qualora venga pensata nella *contingenza* (cioè nell'estensione) ogni configurazione suppone una molteplicità di prospettive integrantesi o contrapponentesi; in un caso si tratta di pensare la deformazione come processo di evoluzione o involuzione di un sistema, nel secondo caso di pensare logicamente un numero indeterminabile di sistemi simultanei.

Soggiace in questa concezione un chiaro principio monadologico di matrice leibniziana. Forse non c'è bisogno di sottolineare ancora che Leibniz è uno dei filosofi che, insieme a Kant e Spinoza, ha lasciato più tracce nel pensiero di Gadda, ed è forse il filosofo a cui l'autore riconosce maggiormente il proprio debito[3]. Nel riferimento a Leibniz, Gadda scrive:

> Leibniz stesso ammise che la monade ne coinvolgesse altre ∞te[4]
>
> È un'idea monadica, che può essere ammessa: come esistono regioni nello spazio: esistono regioni logiche ed euristiche nella euresi logica e totale. Come esistono quanti d'acqua di

1 «Il est absurde de dessiner un panorama des Alpes en le prenant simultanément de plusieurs sommets du Jura» (Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, op. cit., p.125. Cfr, inoltre Gian Carlo Roscioni, «Introduzione», op. cit., p.X).

2 «un panorama doit être pris d'un seul point. Du même pour la langue...» (*Ibid.*)

3 Gadda confida all'amico Arbasino: «La lettura dei *Nuovi saggi* di Leibniz (tradotti da Cecchi) e della *Teodicea* stessa, si può dire che siano stati nettamente formativi per il mio sviluppo e i miei interessi logico-teoretici posteriori […] Ancor oggi sento di dover molto a Leibniz e di riviverne oscuramente i suggerimenti e i pensieri nella ormai declinante vita intellettuale, avviata alla chiusura…» (in Alberto Arbasino, *Genius loci*, in *Certi romanzi*, Torino, Einaudi, 1977, pp.339-71).

4 MM, p.760.

> che il fiume risulta come totalità, esistono determinazioni conoscitive, aggruppantesi in sistemi, sia pure incongruenti, sia pure diversamente sovrapponibili, sia pure allacciati e separati secondo mille e mille ordini e modi. [1]

Con il rapporto alla *Monadologie*, viene ribadita da Gadda l'idea di una parzialità del sistema conoscitivo.

Il debito gaddiano verso la monadologia leibniziana non è però acritico. A differenza delle monadi leibniziane «chiuse» e «perfettamente contornate», Gadda descrive le proprie monadi come «baracche sconquassate»:

> La mia monade e il mio io sono delle baracche sconquassate rispetto alle pure sfere d'acciaio di Leibniz e hanno mille finestre e fessure.[2]

Questo contrasto tra la propria concezione e il pensiero leibniziano è rafforzata dalle parole del critico che Gadda inserisce come voce polemica alle proprie meditazioni:

> I vostri concetti artificiosi sono antileibniziani e rivelano una ignoranza crassa degli elementi d'ogni vera filosofia. Non ricordate che monade o io è un assolutamente semplice: e che la monade è la casa buia senza finestre?… è il chiuso pensiero, puro io, che non ha bisogno di luce dal di fuori, ché ha in sé la luce?… Un sistema è invece, secondo le vostre espressioni, un mostro indescrivibile, che fa pettegolezzi con tutti, come certe serve che coinvolgono nella loro curiosità malefica tutti i coinquilini. E qui, presso di voi, si tratta di coinquilini nella casa del mondo universo.[3]

Se dunque per un verso la monade leibniziana può essere il modello su cui considerare il multiprospettivismo del proprio sistema conoscitivo, per un altro verso il modello rivela un errore di fondo, lo stesso che Roscioni valuta a proposito di Saussure: la chiusura di ogni monade o sistema in sé stesso. La monade e il sistema gaddiano devono quindi essere considerati entrambi come un orizzonte di relazioni in cui si intersecano altri orizzonti, in una proliferazione e concatenazione continua di nuclei e strutture non isolabili.

Possiamo notare un analogo principio monadico anche nel pensiero di Merleau-Ponty. Per dichiarazioni rilasciate dallo stesso scrittore, per il numero dei riferimenti sparsi nella *Meditazione* al pensiero leibniziano e per la Tesi mai discussa sui *Nuovi Saggi*, il richiamo a Leibniz è quasi istintivo nel caso di Gadda; ma il riferimento

1 MM, p.832.
2 MM, p.832.
3 MM, p.804.

al filosofo tedesco è incisivo anche nell'opera merleau-pontiana, e non mancano efficaci studi sull'importanza della filosofia leibniziana in Merleau-Ponty[1].

*
* *

Nel primo capitolo abbiamo messo a confronto l'esempio dell'alpinista con l'analoga concezione merleau-pontiana di una visione concretamente situata. In questa direzione possiamo anticipare un primo motivo di distanza tra il filosofo e De Saussure. Nonostante infatti il «debito» che Merleau-Ponty riconosce al linguista, e le posizioni del *Cours* ch'egli riprende in *La prose du monde*, la lettura saussuriana resta declinata in una versione personale, come vedremo nella prossime pagine. Fin dalla *Phénoménologie de la perception*, il filosofo francese critica l'ipotesi di una visione unica e totale, e benché la sua posizione non si rivolga in modo particolare contro Saussure, Merleau-Ponty non avrebbe potuto condividere la posizione del linguista. L'obiezione contro una «visione di sorvolo» resta una tematica ricorrente in Merleau-Ponty, attraversa tutta la sua opera e si interseca con il problema della «prospettiva geometrica» criticata dall'autore in ambito artistico. La critica tuttavia, più che ricondurre questo problema alla citazione Saussuriana, di cui in effetti non abbiamo trovato cenni, è stato giustamente messo in relazione (e in opposizione) alla filosofia di Leibniz, essendo quest'ultima un riferimento presente e costante in Merleau-Ponty[2]. Come non soffermarci, allora, anche solo brevemente, su questo riferimento comune a Merleau-Ponty e a Gadda, su cui s'incrociano e si esplicitano i rispettivi nessi al *Cours* saussuriano?

Nelle note di lavoro di *Le visible et l'invisible*, troncate bruscamente dalla sua morte, Merleau-Ponty dedica alcune pagine alla teoria monadologica del filosofo tedesco. In esse si propone di conservare alcune caratteristiche della descrizione leibniziana di monade («certaines description leibniziennes – que chacune des vues du monde est un

1 Cfr. Renaud Barbaras, *De l'être du phénomène. Sur l'ontologie de Merleau Ponty, Grenoble,* Millon, 1991; Mauro Carbone, *Ai confini dell'esprimibile. Merleau-Ponty a partire da Cézanne e da Proust*, Milano, Guerini *e* Associati, 1990; Claudio Rozzoni, *Une courte note sur le pli «Une histoire comme celle de Merleau-Ponty», «*Chiasmi International», n. 13, 2011, pp. 161-64; Emmanuel de Saint Aubert, *«Le chiasmé vérité de l'harmonie pretablie». La critique merleau-pontyenne de Leibniz* in *Le scénario cartésien*, op. cit, pp. 185-240.

2 Il riferimento è infatti presente in modo meno articolato nella *Phénoménologie de la perception,* per poi essere ripreso quai vent'anni più tardi nel *Visible et l'invisible* (cfr. in particolare *Notes du travail* VI, «Leibniz» décembre 1959, p.276, tr. it. p.236).

monde à part, que pourtant «ce qui est particulier à l'un soit public à tous», que les monades soient entre elles et avec le monde dans un rapport d'expression, qu'elles se distinguent entre elles et de lui comme des perspectives, - sont à conserver entièrement»[1]), ma, analogamente a Gadda, anche Merleau-Ponty rifiuta di considerare la monade un universo in sé, perfettamente contornato e in accordo alle altre monadi in ragione di una «armonia prestabilita» («certaines description leibniziennes... sont …à séparer de l'élaboration substantialiste et ontothéologique que L. leur fait subir- L'expression de l'univers en nous, elle n'est certes pas l'harmonie entre notre monade et les autres, la présence en elle des *idées de toutes les ch*oses – mais elle est ce que nous constatons dans la perception, à prendre tel quel au lieu de l'expliquer»[2]).

La posizione merleau-pontiana, tuttavia, è in un certo senso «più fedele» alla concezione di monade di quanto non lo sia quella di Gadda. Proprio per questa ragione il pensiero dei due autori, di primo acchito, ci sembra divergere. Merleau-Ponty infatti prosegue questa nota su Leibniz asserendo: «Notre âme n'a pas de fenêtres: cela veut dire *In der Welt Sein*»[3]. La contraddizione tra l'impossibile inseità della monade e la sua mancanza di finestre, tuttavia, è solo apparente. Il fatto che Merleau-Ponty concluda su «l'assenza di finestre» del nostro essere monadico non implica affatto la nostra «chiusura» al mondo o all'esterno. Al contrario, tale considerazione mette in evidenza l'assenza di un interno e di un esterno, sottolineando al contrario che l'*In-der-Welt-Sein* è un'appartenenza originaria, che non necessita di finestre o fessure per realizzarsi. Se dunque, contrariamente a Gadda, il filosofo francese non ammette che il proprio modello di monade abbia «finestre e fessure», non per questo le considera realtà isolate e finite.

Abbiamo già considerato e dobbiamo ricordare ancora, che con la stesura di *Le visibile e l'invisible* Merleau-Ponty si propone di rivedere l'orizzonte fenomenologico delle nozioni di «intenzionalità» e «corpo proprio». In esse infatti è conservata l'idea di una soggettività cogitante[4]. È in questo contesto di autocritica che si inserisce il commento del filosofo francese. In esso deve perciò essere letto il tentativo di andare

1 *Ibid.*
2 *Ibid.*
3 *Ibid.*
4 Il problema fondamentale della conciliazione tra soggetto e oggetto, infatti, è inizialmente risolto dal filosofo con il «Cogito tacito», ma nelle note del VI egli stesso critica questa nozione che conserva, nonostante tutto, una divisione tra l'Io cogitante e il mondo materiale. (Cfr. *Notes du travail* VI, pp.188,196)

oltre l'idea di intenzionalità soggettiva delineata nella *Phénoménologie de la perception.* A partire da questa considerazione, possiamo valutare il rapporto tutt'altro che oppositivo tra l'idea di una monade non chiusa e isolata con quella della mancanza sulla sua superficie di finestre e fessure. Tale ipotesi trova una conferma nella lezione che Gilles Deleuze tiene nel 1987 sul concetto di *pli* (piega) in Leibniz[1] e che Claudio Rozzoni ricapitola in un articolo dedicato allo stesso concetto in Merleau-Ponty[2]. Nell'excursus storiografico sulla nozione di «piega», Deleuze si riferisce a Heidegger, mostrando nella filosofia di quest'ultimo un primo tentativo di adottare i concetti leibniziani di monade e piega per superare il problema dell'intenzionalità (la monade è «senza finestre» poiché è espressione di un essere nel mondo, non ne ha bisogno poiché in un certo senso è già «aperta»). È in Merleau-Ponty, tuttavia, che Deleuze trova una migliore comprensione di Leibniz, ed è nella comparazione tra Heidegger e il filosofo del *Visible et l'invisible* ch'egli riprende la nota merleau-pontiana citata poc'anzi: «Notre âme n'a pas de fenêtres: cela veut dire *In-der-Welt-Sein».* Rozzoni mostra che nel confronto compiuto da Deleuze possiamo chiarire il valore di questa nota di lavoro: la «chiusura trascendentale» della monade consente «l'apertura infinita del finito», permettendo così alla filosofia di Merleau-Ponty di superare quel fondamento residuale di Io cogitante presente nella *Phénoménologie:*

> Selon Deleuze, si Heidegger semble vouloir dépasser l'intentionnalité en recourant au concept de monade qui, comme expression d'un être-dans le monde, n'a pas besoin de fenêtres parce qu'elle est déjà ouverte – et en cela la position de Heidegger se distingue de celle de Leibniz– , Merleau-Ponty lui, – qui tente [...] de mieux comprendre Leibniz que Heidegger – semble dépasser l'intentionnalité en concevant la monade leibnizienne, et le même *In der Welt Sein,* comme un «être-pour le monde» ayant besoin de fermeture. Une fermeture transcendantale qui permet «l'ouverture infinie du fini». [3]

È interessante sottolineare che, mentre Deleuze compie una storia della «piega» leibniziana a partire da questa nota del *Visible et l'invisible,* il testo deleuziano *Le pli. Leibniz et le baroque*[4]*,* in cui ricorre lo stesso riferimento a Merleau-Ponty, sia divenuto

1 Gilles Deleuze, *Un inédit: Cours Vincennes - Saint Denis (20/01/1987)*, in «Chiasmi International», n. 13, 2011, pp. 173-178. L'anno successivo, nel 1988, Deleuze pubblicherà il famoso testo *Le pli: Leibniz et le baroque,* Paris, Éd de Minuit, 1988.

2 Claudio Rozzoni, *Une courte note sur le pli*, op. cit. pp. 161-64.

3 Ivi, p. 163.

4 Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque,* op.cit. In questo testo Deleuze elabora una nuova concezione del Barocco, allargando tale «fenomeno» a tutte le arti e a tutte le epoche. Come nota Jean-Paul Manganaro, Deleuze non presenta il Barocco «dans un rapport antithétique obligé avec le classicisme, mais comme un phénomène ayant sa force propre» (Cfr. Jean-Paul Manganaro, *Le Baroque et l'Ingénieur. Essai sur l'écriture de Carlo Emilio Gadda*, Paris, Éd. Du Seuil, 1994, nota 1,

oggetto di esame e di comparazione negli studi gaddiani. È infatti grazie a questo testo di Deleuze che il concetto di piega è entrato a far parte del vocabolario adottato dalla critica gaddiana[1], ed è a questa tematica barocca che vorremmo dedicare l'ultimo capitolo di questo lavoro. Per ora, quindi, cercheremo solo di delineare le premesse teoretiche del comune rapporto di Gadda e Merleau-Ponty al filosofo tedesco.

Abbiamo considerato che l'interpretazione di monade «senza finestre» delineata da Merleau-Ponty è indubbiamente più prossima alla formulazione leibniziana che non la «monade sconquassata» di Gadda. Abbiamo tuttavia ipotizzato una similitudine nella loro presa di distanza dalla concezione monadologica di Leibniz riconoscendo che in entrambi la visione della monade è contraria all'idea di una sostanza come inseità «impenetrabile», incapace cioè di ricevere alcunché dal «di fuori» («Les Monades n'ont point de fenêtres par lesquelles quelque choses y puisse entrer ou sortir»). Se Gadda, pur rifacendosi alla monadologia, risolve l'impasse dell'«impenetrabilità» della monade conferendogli «mille finestre e fessure»; come interpreta invece Merleau-Ponty il carattere di chiusura rispetto all'*In-der-Welt-Sein*?

Il volume che raccoglie gli Atti del Convegno Internazionale su «Monadi e monadologie», tenutosi a Salerno nel 2004, riporta un passo che riteniamo utile per chiarire questo interrogativo; nell'introduzione riepilogativa dei curatori del congresso (D'Ippolito, Montano e Piro) troviamo infatti una risposta al problema delle «monadi senza finestre». Secondo la loro sinossi, più che una «ammissione della liceità teorica del solipsismo», con la *chiusura* di ciascuna monade Leibniz problematizza la relazione tra «identità»e «alterità»: l'Altro (che non solo non è escluso, ma è considerato necessario) *non coincide* con la percezione di un «io-monade», perché essa, in quanto chiusa, non può che supporlo. Rispetto alle inferenze o attribuzioni dell'Io, quindi, l'essere-Altro *non è certezza e pienezza*, ma *variazione* e *scarto*. È nella volontà di affermare questa impossibile coincidenza che leggiamo il senso di *monades sans fenêtres*:

> La famosa immagine della «monade senza finestre» fa pensare a un'individualità chiusa nel proprio guscio, preventivamente immune al contatto con l'esterno, incomunicante per

p.11).

1 Tra questi studi, oltre il testo citato nella nota precedente di Jean-Paul Manganaro, ricordiamo anche Robert Dombroski, *Gadda e il barocco,* Torino, Bollati Boringhieri, 2002, e Maurizio De Benedictis, *La piega nera. Groviglio stilistico ed enigma della femminilità in C.E. Gadda,* Anzio, De Rubeis, 1991.

> definizione. Si tratta di un controsenso nei confronti del quale protestava già l'autore dell'immagine delle monadi senza finestre: «si tratta di monadi, non di monache», sbotta Leibniz già nel 1968. Per Leibniz, la monade partecipa ad un mondo al quale è intrinsecamente legata in ogni momento […] Certamente è vero che per Leibniz le monadi costituiscono ognuna un «mondo a parte» e che sarebbe possibile a Dio creare effettivamente una sola monade dandole esattamente stesse percezioni che di fatto ha. Come l'Ego di Cartesio non può sapere se effettivamente vi sono altri Ego al mondo, così la monade di Leibniz non può sapere se vi siano altre monadi. Nondimeno, il senso che Leibniz dà a questa tesi è molto particolare e finisce con l'indicare – più che un'ammissione della liceità teorica del solipsismo – una sorta di condizione di obbligo alla quale non possiamo né sottrarci né adempiere compiutamente. Per Leibniz, *di fatto* noi supponiamo che esistano altri individui e anzi abbiamo bisogno di farlo, perché altrimenti la ricchezza e varietà dei fenomeni percepiti (cioè del mondo *intra*-soggettivo) resterebbero insensate e inspiegabili. Ciò che dunque la tesi di Leibniz afferma è che questo processo di attribuzione non è mai privo di rischio e di incertezza e che la nostra rappresentazione dell'altro non *coincide* con l'altro. [1]

L'interesse per questo passo è determinato dai due atteggiamenti che esso delinea nei confronti dell'interpretazione delle «monadi senza finestre». Da una parte «l'ammissione della liceità teorica del solipsismo», ovvero l'atteggiamento respinto (che tuttavia spiegherebbe la posizione di Gadda) che considera la monade come Cogito cartesiano e «mondo *a parte*»[2]: questa ipotesi, stabilendo un parallelismo tra l'assenza di apertura della monade e il suo essere un'entità *separata*, chiarisce la particolare accezione di «monade sconquassata» che Gadda oppone a Leibniz. Il secondo atteggiamento messo in evidenza dalla citazione, quello privilegiato dagli studi del convegno, presenta invece il carattere di *chiusura* della monade come principio di scarto tra l'Io e l'Altro, ovvero una *condizione* del nostro essere che, senza isolarci, garantisce la specificità dell'individuo come «differenziazione», permette cioè l'individuazione pur preservando la dimensione intersoggettiva. In questo secondo caso viene rimessa in gioco la nozione di piega come relazione di non coincidenza, come *variazione* di un intreccio, come differenziazione e mescolanza, ed è in questo secondo atteggiamento, e nelle sue implicazioni, che vediamo collocarsi la lettura merleau-pontiana di «anima senza finestre».

La nostra ipotesi può essere considerata in riferimento ad un noto passaggio della *Phénoménologie* in cui Merleau-Ponty parla del nostro essere in termini di «piega», smarcandosi così dall'idea hegeliana di «buco»:

---

1 Bianca Maria D'Ippolito, Aniello Montano, Francesco Piro (a cura di), *Monadi e monadologie. Il mondo degli individui tra Bruno, Leibniz e Husserl. Atti del Convegno Internazionale di studi (Salerno 10-12 giugno 2004),* Salerno , Rubettino Editore, 2005, p.5.

2 *Ibid.*

> Je ne suis pas, selon le mot de Hegel, un 'trou dans l'être', mais un creux, un pli qui s'est fait et qui peut se défaire.[1]

La nozione di «trous dans l'être» implica una *trascendenza* dell'essere individuale rispetto all'essere del mondo: per questo è necessaria una «fermeture trascendentale» come quella della monade, per permettere al nostro Io di rivelarsi *al* mondo non come *partes extra partes,* ma mescolandosi ad esso, nella «ouverture infinie du fini», come scrive anche Rozzoni. L' *In-der-Welt-Sein* hedeggeriano si caratterizza dunque nella filosofia di Merleau-Ponty come intreccio, confusione e «plurivocità»; è allora in questa direzione che si presenta una profonda analogia tra Gadda e Merleau-Ponty, nonostante la loro differente definizione di monade. È rispetto a questa interpretazione, inoltre, che la lettura gaddiana di Leibniz si mostra riduttiva – da cui dunque la differente formulazione delle caratteristiche della monade rispetto a Merleau-Ponty.

Come abbiamo già indicato, anche la relazione che il filosofo francese riconosce tra la propria filosofia e quella di Leibniz non è senza riserve: se da una parte riprende la concezione di «monadi senza finestre», d'altra parte nega la concezione onto-teologica dell'armonia prestabilita[2] - che vede l'accordo tra tutte le monadi in un principio divino. È proprio la negazione di un'apertura trascendentale che permette a Merleau-Ponty di negare la tesi di un Dio o Monade superiore come principio di accordo e correlazione universale**.**

> Si la synthèse pouvait être effective, si mon expérience formait un système clos, si la chose et le monde pouvaient être définis une fois pour toutes, si les horizons spatio-temporels pouvaient, même idéalement, être explicités et le monde pensé sans point de vue. C'est alors que rien n'existerait, je survolerais le monde, et loin que tous les lieux et tous les temps devinssent à la fois réels, ils cesseraient tous de l'être parce que je n'en habiterais aucun et ne serais engagé nulle part. Si je suis toujours et partout, je ne suis jamais et nulle part. [3]

Il problema che si presenta a Merleau-Ponty è allora quello di spiegare l'espressività di ogni monade in assenza della garanzia divina. Scrive Paolo Gambazzi che nell'*In-der-Welt-Sein* merleau-pontiano «domina l'infinito senza l'Uno»: il mondo «non è più retto da una trascendenza, e la sua 'profondità' non ha più altro luogo e profondità che la superficie del proprio senso»[4]. In questa direzione di immanenza del molteplice, e nell'assenza di uno «sguardo di sorvolo» che possa dominare l'unità totale e dispiegata

1 PP, pp.904-5, tr. it. p.292, c.vo nostro.
2 *Notes du travail* VI, p.276; tr. it. p.236.
3 PP, pp.1031, tr. it. p.431.

del mondo, ritroviamo l'ormai nota posizione gaddiana dell'alpinista e l'allegoria del *bateau ivre.*

Ritorniamo così a Gadda e alla rivendicazione di fessure e finestre alle «proprie» monadi. In base alle posizioni euristiche e teoretiche di Gadda, occorre forse precisare che la propria posizione rispetto alla monadologia è inficiata dal vizio teorico di vedere nella chiusura della monade un isolamento. È qui infatti che occorre collocare il valore oppositivo delle «monadi sconquassate» rispetto alle «sfere di acciaio di Leibniz» (termini gaddiani). Per questo gli «squarci» non sono sinonimi di trasparenza e coincidenza[1], né tanto meno pongono la monade in un «al di là» rispetto all'essere in una posizione e trascendenza (come i «*trous dans l'être*» hegeliani). Al contraro nelle monadi di Gadda va letto un altro modo di dire «sistemi»: esse sono momenti-pause della deformazione, nodo precario di relazioni. L'attribuzione di un'apertura delle monadi è connesso direttamente alla concezione della provvisorietà dei sistemi e alla teoria della «removibilità dei limiti della conoscenza»: la monade, o sistema, non è un insieme di percezioni circoscrivibile in un unità perfettamente contornata e isolata, ma è una struttura in evoluzione e integrazione continua. In altre parole la formula gaddiana della «monade sconquassata», contro quella leibniziana di «monade senza finestre» è legittimata dalla necessità di salvaguardare il proprio debito a Leibniz e, contestualmente, la concezione di una impossibile chiusura di un sistema:

> Questo 2° teorema, più che un'aggiunta al primo, è un modo diverso di presentare le cose. Noi sappiamo che i 'termini' sono provvisori, hanno senso storico, sono la situazione del giorno; e percio' *errori* rispetto all'integrazione. [...] E in certo senso *solo un sistema che abbia coscienza della impossibilità di questa 'chiusura ermetica' è valido in quanto sistema.* [2]

---

4 Paolo Gambazzi, M*onadi, pieghe e specchi, sul leibnizianesimo di Merleau-Ponty e Deleuze,* op. cit. p.28.

1 Cfr. MM, pp.818-19: «I sistemi reali sono cioè aggruppamenti diversi di sottosistemi, aventi fattori comuni e non comuni l'uno rispetto all'altro. Questa è una intrinseca necessità della deformazione o coinvoluzione, ché non si può pensare ad una "diverso" o a un "più vasto" se non come a una coinvoluzione difforme. Questo concetto elementare chiamerò, tanto per dargli un'etichetta di cui non possono fare a meno i negozianti di barolo, concetto della incongruenza o imperfetta sovrapponibilità dei sistemi reali. Questa incongruenza è necessaria, intrinsecamente necessaria. Essa si può rappresentare con l'immagine spaziale di due poliedri che siano solo parzialmente componibili l'uno all'altro o di due o più figure piane che abbiano porzioni comuni. E le porzioni, rappresentanti i gruppi, possono essere bi-comuni (cioè comuni a due sistemi) o tri-comuni (dico così per dire ma in realtà saranno comuni a miliardi di trilioni di sistemi)».

2 MM p.741. Il termine *errore* è corsivo nel testo, mentre nell'ultima frase della citazione il corsivo è nostro.

L'impossibilità di concepire una totalità chiusa in un limite è anche l'impossibilità di concepire una definizione, un significato isolato. L'assenza di una chiusura ermetica si coniuga con la mancanza di un punto di vista assoluto e di fine ultimo[1] che possa dirigere la realtà verso un senso. Come scrive Paolo Gambazzi a proposito di Merleau-Ponty, dunque, anche nel pensiero gaddiano il mondo non è retto da una «profondità» metafisica o da un sguardo assoluto da un altrove, la sua 'profondità' dunque «non ha più altro luogo e profondità che la superficie del proprio senso».

2. LEIBNIZ E DE SAUSSURE: IL PROBLEMA DELL'ESPRESSIONE

Emmanuel de Saint-Aubert, in una delle sue efficaci ricognizioni sul pensiero merleau-pontiano, ha approfondito la critica di Merleau-Ponty a Leibniz, in particolare al tema lebniziano dello «sguardo di sorvolo»[2]. La differenza più evidente tra i due filosofi, come suggerisce Saint-Aubert, è che mentre Leibniz «est l'homme de l'algoritme»[3] e il «maestro» di coloro che ambiscono ad una logica ed ad una lingua universali, Merleau-Ponty lavora esattamente contro questa ambizione. Da *La phénoménologie* a *Le visible et l'invisible* la sua posizione a riguardo, se è mutata, è per assumere un posto ancora più centrale e significativo rispetto alle riflessioni del 1945:

> Le sens plein d'une langue n'est jamais traduisible dans une autre. Nous pouvons parler plusieurs langues, mais une d'elle reste toujours celle dans laquelle nous vivons. Pour assimiler complètement une langue, il faudrait assumer le monde qu'elle exprime et l'on n'appartient jamais à deux mondes à la fois. S'il y a une pensée universelle, on l'obtient en reprenant l'effort d'expression et de communication tel qu'il a été tenté par une langue, *en assumant toutes les équivoques, tous les glissements de sens dont une tradition linguistique est faite et qui mesurent exactement sa puissance d'expression.* Un algorithme conventionnel - qui d'ailleurs n'a de sens que rapporté au langage – n'exprimera jamais que la Nature sans l'homme. Il n'y a donc pas à la rigueur de signes conventionnels, simple notation d'une pensée pure et claire pour elle-même, il n'y a que des paroles dans lesquelles se contracte l'histoire de toute une langue, et qui accomplissent la communication sans aucune garantie, au milieu d'incroyables hasards linguistiques.[4]

1 Cfr. MM. Nel VI tratto , Gadda parla del fine o del «richiamo finale» non in senso assoluto, ma come caso parziale e riferito a situazioni concrete. Cfr. anche con il III tratto della prima stesura (il IV nella seconda) in cui Gadda contesta il fine utlimo aristotelico della felicità.

2 Cfr. Emmanuel de Saint Aubert, *«Le chiasmé vérité de l'harmonie pretablie». La critique merleau-pontyenne de Leibniz*, in Id., *Le scénario cartésien,* op. cit.

3 Ivi, p.202.

4 PP, p.875, tr.it, p. 257, c.vo nostro.

Già nel 1945 Merleau-Ponty ritiene che la «potenza espressiva» di una lingua risieda non nella referenzialità dei suoi singoli segni, ma negli «slittamenti di senso», nello scarto dunque, e nell'*equivoco*.

Contro l'ipotesi della lingua come algoritmo, Merleau-Ponty si esprime ancora durante le conferenze che tiene in Messico nel 1949[1], in occasione di un semestre di congedo consacrato ad una missione all'Università del Messico, le cui note sono parzialmente riportate e commentate da Saint-Aubert nei suoi scritti[2]. In America latina il filosofo torna ad esporre il primato della percezione ma, a differenza della famosa conferenza del 1946[3] in cui aveva messo alla prova davanti ai membri della *Societé française de Philosophie* le idee elaborate nella *Phénoménologie de la perception*, nel 1949 Merleau-Ponty inserisce il quadro percettivo entro il contesto più ampio dell'espressione e torna a far valere la concezione di una «puissance linguistique» contro l'ipotesi di una lingua-algoritmo:

> *langage universel* (Descartes) (Leibniz). Remplacer langage par algorithme, système de signes sans équivoque construit d'après système de pensées. Rôle du langage est vêtement, *transmission, indices.* Signes morts et signification vivante. Pas de communication: conscience trouve dans les signes ce qu'elle y a mis: sujet qui parle associe message. Au contraire: pas de Cogito non situé, donc problème d'autrui et de l'expression, donc langage mêlé à pensée et véhiculant communication effective: Pas de rapport clair signes-signification, extérieur-intérieur, mais ambiguïté. Pensée est expression […] Il ne s'agit pas de de réduire le non-sensible au sensible. Mais de rendre l'esprit sensible aussi bien que le sensible. C'est là le sens de notre notion générale de perception. L'expression est la solution même du problème que nous étudions, puisqu'elle est transcendance, passage de moi en autrui. [4]

La critica alla concezione di un codice linguistico puramente referenziale e senza equivoci torna ne' *La prosa del mondo*, opera iniziata tra il 1950 e il 1951 e interrotta probabilmente nell'autunno-inverno del 1951 o agli inizi del 1952[5]. La ragione dell'interruzione, come abbiamo già accennato nel primo capitolo, non è da ascriversi ad

1 Anno che si situa a cavallo tra l'edizione della *Phénoménologie de la perception* e la redazione della *Prose du monde* dove Merleau-Ponty elabora una teoria dell'espressione significativa per le sue opere successive e che porterà alle riflessioni più mature di *Le visible et l'invisible*.

2 Ci riferiamo in particolare a a Emmanuel de Saint-Aubert, *Le scénario cartésien,* op.cit e Id. *Du lien des êtres aux éléments de l'être ; Merleau-Ponty au tournant des années 1945-1951,* Paris, Vrin, 2004; cfr. anche Id., *Vers une ontologie indirecte*; op.cit.

3 Maurice Merleau-Ponty, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, in «Bulletin de la Société française de philosophie», tome XLI, no. 4, octobre-décembre 1947; ripubblicato in Id., *Le primat de la perception et ses conséquences philosophique*s, Lagrasse, Éditions Verdier, 1996; tr. it. R. Prezzo e F. Negri (a cura di), *Il primato della percezione e le sue conseguenze filosofiche (1946),* Milano, Medusa, 2004.

4 Maurice Merleau-Ponty, Notes de préparation inédites des *Conférences de Mexico*, version 1, début 1949 citato da Emmanuel de Saint Aubert, *Le scénario cartésien*, op.cit.; pp. 202-203 nota 2.

un ripensamento dei temi in essa elaborati, quanto piuttosto all'urgenza colta da Merleau-Ponty di riconsiderare le categorie filosofiche di soggetto e mondo. Anche le ricerche condotte in quest'opera riprendono e proseguono l'esame della percezione, ma, ancor più che le conferenze messicane, sono proiettate verso un ripensamento della coscienza percettiva in un più attento e dedicato esame all'espressione[1].

Nelle pagine della *Prose* il filosofo elabora in modo più approfondito ciò che resta il tema a nostro avviso più originale della sua precedente Tesi: la concezione di un pensiero non come fatto «interiore» all'uomo, ma come articolazione di un essere-al-mondo. Il fondamento corporeo del linguaggio è mantenuto, ma più che sottolineare l'intenzionalità del soggetto nella percezione, esso spiega l'adesione concreta del nostro essere al mondo e la co-implicazione del Sé e dell'Altro nella costituzione del senso di un discorso[2]. Sul fondamento della corporeità, infatti, e *contro* la teoria del *cogito* cartesiano, Merleau-Ponty torna a motivare l'immanenza del senso nell'espressione e il presupposto di ogni comunicazione in una intersoggettività originaria. Nel testo, Merleau-Ponty ribadisce che la «parola espressiva» è nel «*glissement*» (come aveva scritto nella *Phénoménologie de la perception*) e nello «scarto» tra una *parole parlée* (il cui significato è istituito) e il movimento di un ripresa e ricostituzione del parlante. Ma ancor più che nella *Phénoménologie,* in quest'opera successiva egli approfondisce la relazione tra il Sé e l'Altro messa in evidenza dal linguaggio, accentuando in essa il motivo di uno *spossessamento* del Sé ed esplorando il potere che il linguaggio dell'Altro ha di «conquistarci», di sottrarci a noi stessi trascinandoci fuori dal nostro pensiero[3]: la parola non si limita ad enunciare ciò che già

---

5 Ricordiamo che Merleau-Ponty non intese portare a compimento quest'opera. L'opera appare per la prima volta in Francia nel 1969 (*La prose du monde*, sous la direction de Claude *Lefort*, Paris, Gallimard). Claude Lefort, che è stato il curatore dell'opera, nell'avvertenza che premette al testo ci fornisce alcuni preziosi elementi che portano a collocare la redazione dell'opera tra la fine del 1950 e il 1952, ma più probabilmente Lefort è orientato a credere che l'opera sia stata scritta nell'arco di un unico anno, il 1951. Ricordiamo che la traduzione di Mauro Sanlorenzo, è pubblicata per la prima volta in Italia nel 1984 con una introduzione di Carlo Sini (*La prosa del mondo,* Editori Riuniti, Roma 1984).

1 Cfr. Emmanuel de Saint Aubert, *Le scénario cartésien*, cit; pp. 185-240.

2 Non che questi aspetti siano assenti nella *Phénoménologie*, ma i termini con cui vengono discussi nella *Prosa*, come cercheremo di spiegare di seguito nel testo e nei prossimi paragrafi, toccano e sollevano problemi differenti. Già nella *Phénoménologie* il tema dell'intersoggettività si presenta non solo nella dimensione della «parola parlata», ma anche là dove Merleau-Ponty considera il dialogo un «essere a due», come inerenza ad una esperienza comune a me e all'Altro,che non è creata da nessuno dei due e che purtuttavia è condivisa da entrambi.(Cfr. PP, terza parte).

3 «Il faut donc ici que j'admette que je ne vis pas seulement ma propre pensée mais que, dans l'exercice de la parole, je *deviens* celui que j'écoute» (PM, p.1516, tr.it. p.125).

conosciamo, ma ci introduce a «nuove e sconosciute esperienze», «a prospettive che non saranno mai le nostre»[1]. La letteratura è l'ambito privilegiato di questa indagine del linguaggio come potere di uno scambio effettivo, in cui Io e Altro si trovano uniti in un unica trama. È in tali riflessioni che Merleau-Ponty porta, per così dire, al limite delle possibilità la nozione di «corpo proprio». Nelle pagine di quest'opera, infatti, il filosofo attesta la «generalizzazione» del corpo soggettivo in una «universalità del sentire»[2].

Torneremo su queste problematiche nei prossimi paragrafi, ma sottolineiamo fin d'ora che proprio la riflessione sul linguaggio condotta nella *Prose* fa cogliere a Merleau-Ponty l'esigenza di riformulare la nozione di corpo fenomenologico e, con essa, le categorie filosofiche del soggetto e dell'oggetto. Tale ipotesi, avanzata da Claude Lefort nell'*avvertissement* premesso alle pagine della *Prose*[3], spiegherebbe l'interruzione del manoscritto, riconducendola appunto all'urgenza di riconsiderare e rifondare le nozioni di soggetto e mondo. In questo senso, la necessità che guida la successiva riflessione ontologica del filosofo non si sovrappone ai contenuti della *Prose*, ma sorge da essi; l'incompiutezza del testo non va quindi colta come rinuncia alle tematiche qui espresse, ma come loro approfondimento. È Lefort a mostrarci che *La prose du monde* sia la prima parte di un dittico che, nelle intenzioni dell'autore, avrebbe dovuto essere subordinata ad un altro testo, *Origine de la verité*, nel quale Merleau-Ponty intendeva svelare il senso ontologico della teoria espressiva; questo secondo lavoro, sempre secondo la ricostruzione di Lefort, è poi confluito nelle pagine di *Le visible et l'invisible*[4]. Nelle due opere Merleau-Ponty considera la tematica espressiva e linguistica nella dimensione *carnale* dell'esistenza, dove «carne» (*chair*) non deve essere considerata la dimensione del corpo proprio. In essa, infatti, il filosofo non cerca di rielaborare una dialettica tra concreto e astratto per vedere nel primo termine la radice di ogni concettualizzazione, ma mira a recuperare una sorta di «infrastruttura corporea» del concetto, rendendo la *chair* non il fondamento di ogni

1 Cfr. PM, «Le langange indirect et les voix du silence», p.1474; tr.it. p.67.
2 «Il y a une universalité du sentir- et c'est sur elle que repose notre identification, la généralisation de mon corps, la perception d'autrui» (PM, p.1531; tr.it., p.140).
3 Cfr. PM, pp.1425-34, tr. it pp.19-27.
4 Cfr. la prefazione di Claude Lefort , Ivi, p.1432, tr. It. p.25. In particolare: «la pensée du *Visible et l'invisible* germe dans la la première ébauche de *La Prose du monde*, au travers des aventures qui, de modification en modification, trouvent leur aboutissement dans l'interruption du manuscrit – de telle sorte que l'impossibilité de poursuivre l'ancien travail n'est pas la conséquence d'un nouvel choix, mais son ressort» (Ivi, p.1432, tr.it. p.25). Ricordiamo inoltre che la ragione dell'incompiutezza di quest'ultima opera, come sappiamo, è data dalla prematura morte dell'autore.

immagine mentale o espressione linguistica, ma *l'In-der-Welt-Sein* stesso, inteso come forma corporea e spirituale. In modo chiarificante si esprime Mauro Carbone che nella presentazione all'edizione italiana di *Le visible et l'invisible* scrive:

> Non che con ciò [ovvero la distinzione tra visibile e l'invisibile delineata nell'opera] Merleau-Ponty si limiti a rovesciare l'impostazione platonica che afferma la derivazione del mondo sensibile da quello intellegibile […] fra questi non vi è distinzione radicale e contrapposizione di caratteri, né quindi primato di uno e derivazione dell'altro, bensì una relazione di reciproca implicazione e vicendevole rinvio - di «chiasma».[1]

Il «chiasma», altra figura importante nell'ontologia di Merleau-Ponty, è adottato dal filosofo a partire dal suo significato nella retorica, nella quale esso designa l'incrociarsi di una coppia di termini secondo uno schema sintattico «AB,BA». Analogamente alla figura stilistica, anche la figura ontologica il chiasma indica la «reversibilità» di una coppia di concetti filosofici: interno ed esterno, visibile e invisibile, parola e silenzio. Approfondiremo in un altro capitolo questo aspetto complesso e affascinante dell'ontologia merleau-pontiana. Potremmo temporaneamente anticipare e riassumere, però, che formulazione della struttura chiasmatica dell'*In-der-Welt-Sein* trova la sua origine da un'esigenza posta dall'esame espressivo e linguistico condotto nella *Prosa*, precisamente nell'idea di un linguaggio che non è mai rivestimento di un pensiero interiore, ma trama comune tra Io-mondo-Altri. La tensione qui ancora irrisolta tra fondamento del linguaggio nel corpo fenomenologico e il suo superamento nella *carne* come trama comune tra gli esseri si annuncia in filigrana nel tema della «coesistenza» o «situazione comune» tra il Sé e l'Altro.

Manca tuttavia ancora un commento che ci permetta di portare a conclusione l'esame del rapporto che lega Merleau-Ponty a Leibniz. Date queste premesse, si può comprendere infatti che sul tema del linguaggio le posizioni dei due autori divergono, muovendosi in direzioni uguali e contrarie. Saint-Aubert le sottolinea in tutta la loro tensione oppositiva, mostrando altresì che la riflessione di Merleau-Ponty è *volutamente* antitetica rispetto al modo di procedere leibniziano: mentre Leibniz parte dal concreto per tendere al linguaggio universale dell'algoritmo, Merleau-Ponty cerca di restituire anche all'algoritmo la dimensione carnale dell'esistenza:

> La phénoménologie du langage de Merleau-Ponty adopte alors, pour mieux la condamner, une démarche inverse à celle de Leibniz: autant ce dernier a cherché à soumettre

1 Mauro Carbone, Presentazione all'edizione italiana de *Il visibile e l'invisibile,* in VI tr.it pp.11.

> l'univocité et la nécessite de l'algorithme toute la dimension charnelle de la vie expressive (jusqu'à la dimension la plus charnelle et la mois univoque qu'est l'analogie), autant Merleau-Ponty cherche à restituer le dimension charnelle et contingente de toute vie expressive en commençant par celle qui en paraissait la plus dépourvue, l'algorithme.[1]

La critica ad un «linguaggio puro»[2], la teoria di un potere espressivo delle parole che sorga da un «glissement» e da una «ambiguïté» di base, sono posizioni che Gadda avrebbe potuto condividere: in ogni sua opera infatti (nei diari come nei racconti, nei saggi e nelle pagine filosofiche come nei romanzi) lo scrittore ha lavorato contro l'univocità di senso del segno linguistico aprendolo alle più inusitate deformazioni, compiendo audaci associazioni e vertiginosi cambi di registro stilistico, mescolando linguaggi diversi, decomponendo le parole in forme ibride e dialettali, stravolgendo anche l'uso della punteggiatura per mostrare la polifonia dei sensi che sono sottesi alle parole, o meglio, che vivono *tra* di esse. Per quanto nella gnoseologia gaddiana il conoscente conservi un potere di coordinazione o delle relazioni reali in nuclei o sistemi significativi, - un potere che, come abbiamo introdotto, viene sconfessato da Merleau-Ponty nelle sue ultime riflessioni- , nella prassi narrativa, nel *mélange* degli stili letterari e nelle contaminazioni dialettali, Gadda mette in primo piano il linguaggio come dimensione di costituzione reciproca di conoscente e conosciuto: la lingua dei suoi racconti e romanzi si costituisce come trama di significati continuamente ripresi e deformati dai personaggi, come una sorta di tessuto comune tra di essi che se da un lato li identifica e li differenzia, dall'altro crea un sostrato indifferenziato, un tessuto magmatico tra di essi. Prima però di azzardare una similitudine tra l'essere chiasmatico merleau-pontiano e la struttura del linguaggio nelle opere di Gadda occorre innanzitutto confrontare la nozione gaddiana di sistema con il concetto di «struttura» in Merleau-Ponty, concetto che evolve nel pensiero del filosofo e che prenderà via via i connotati di «chiasma».

*
* *

In via preliminare si possono fare alcune considerazioni sui rispettivi legami che uniscono Gadda e Merleau-Ponty a De Saussure, poiché affini sono i motivi di convergenza e divergenza tra il padre dello strutturalismo linguistico e i due autori presi

1 Emmanuel de Saint-Aubert, *Le scénario cartesién*, cit. p.205.
2 Cfr. PM, 1° tratto, «Le fantôme d'un langage pur».

in esame. Analogamente a De Saussure, infatti, sia Gadda che Merleau-Ponty ragionano in termini di «sistema», ritengono cioè che il dato conosciuto non sia un elemento discreto, ma una «unità strutturale» il cui senso non è dato dal valore dei singoli elementi, ma risiede piuttosto negli scarti e nei vuoti che si costituiscono tra di essi - analogamente al modello saussuriano (e gaddiano) della scacchiera, in cui il gioco non è dato dalla posizione dei singoli pezzi, ma dalle possibilità che si inscrivono tra di essi, dalle relazioni che si instaurano tra la collocazione di un elemento e quelle di tutti gli altri.

In Gadda abbiamo visto che il sistema è la «forma»[1] provvisoria del dato conosciuto, un'unità sistemica priva di «contorni puliti», contingente e «mobile». In Merleau-Ponty la nozione di struttura attraversa tutta la sua opera da *La structure du comportement* a *Le visible e l'invisible*[2], ed è connessa alla concezione di forma gestaltica, già parzialmente considerata in ambito fenomenologico e percettivo, ovvero una «totalità strutturata» in cui la funzione delle parti è determinata dall'organizzazione dell'intero[3]. La *Gestalt* non esaurisce tuttavia la problematica strutturale nell'opera del filosofo. Innanzitutto perché in Merleau-Ponty il collegamento con la Psicologia della Forma non è costante nell'opera del filosofo, secondariamente perché non è l'unico riferimento che egli adotta nell'ordine della struttura: intorno agli anni Cinquanta, infatti, la sua riflessione si arricchisce di un più attento esame della linguistica saussuriana che accentua le caratteristiche della struttura corpo-mondo già discusse nella *Phénoménologie*, ma senza ricadere nelle intenzionalità soggettive.

---

1 Il termine è tra virgolette perché se il sistema può essere inteso come forma, essa non può essere che in senso lato, come forma-deformata, o come forma «grama», mobile e provvisoria. Cfr. cap. I di questo lavoro.

2 A questo proposito si veda anche Silvia Chiletti, *Ai limiti di fenomenologia e strutturalismo. Il concetto di struttura nella filosofia di Maurice Merleau-Ponty*, «Segni e Comprensione», n.62, XX, maggio-agosto 2007, pp.102-118. Nell'articolo, Silvia Chiletti mostra efficacemente l'evoluzione del concetto di struttura nel pensiero di Merleau-Ponty, contestualmente, la sua presenza costante all'interno delle riflessioni del filosofo. Se inizialmente la *struttura* spiega il carattere della percezione e del comportamento umano, nelle considerazioni sul linguaggio diventa modello di un significato che si compie negli scarti e negli slittamenti di un linguaggio che è inteso come suolo comune, luogo di scambio collettivo tra gli individui, per poi connotare il dispiegamento sensibile dell'Essere come *chiasma*.

3 Ricordiamo tuttavia che Merleau-Ponty mira ad un'appropriazione personale della concezione di forma gestaltica: rifiutando qualsiasi principio realista-materialista e, con esso, l'idea che le strutture fisiche siano il sostrato di quelle biologiche e psichiche, Merleau-Ponty si scosta dalle conclusioni e dagli scopi della Psicologia della Forma.

Come mostra Renaud Barbaras in un articolo dedicato al rapporto tra il pensiero merleau-pontiano e la *Gestatpsychologie*[4], nella *Structure du comportement* e nella *Phénoménologie de la perception* Merleau-Ponty introduce il concetto di forma gestaltica per definire la struttura del percepito come una *signification incarnée* di cui sappiamo disporre senza conoscerne punto per punto la definizione e che coincide con il rapporto immanente di senso che si instaura tra il nostro organismo e l'ambiente[5]. Con questa nozione il filosofo intende ricongiungere la coscienza al mondo superando alcune aporie della psicologia e della filosofia tradizionale, come le teorie associazioniste, il causalismo meccanicista e il dualismo anima-corpo che in esse sono sottese. Il problema fondamentale della dicotomia tra soggetto e oggetto, mondo intellegibile e mondo sensibile, non viene tuttavia superato: esso è risolto con la concezione di Cogito tacito che in numerose critiche, tra cui quella di Merleau-Ponty stesso nelle note di *Le visibile e l'invisibile*[6], rappresenta uno scoglio insormontabile per conciliare in maniera radicale la componente spirituale con quella materiale dell'esperienza. Il riferimento alla Psicologia della Forma viene allora abbandonato negli scritti successivi al 1945, per tornare nel *Visible et l'invisible* con uno statuto differente: usata non a titolo descrittivo per spiegare la condizione percettiva, la *Gestalt* viene adottata «in senso positivo» come struttura ontologica dell'Essere[7].

---

4 Renaud Barbaras, *Merleau-Ponty et la psychologie de la Forme*, «Les études philosophiques», avril-juin 2001, pp.151-163. Anche Barbaras inoltre dichiara: «En effet, il n'est pas exagéré de dire que, du début jusqu'à la fin, Merleau-Ponty a tenté de penser la forme, découverte par la gestaltpsychologie, et que, en ce sens, la forme tient lieu de la « chose même » à laquelle le précepte husserlien nous enjoint de faire retour : toutes les descriptions merleau-pontiennes, du comportement comme du monde perçu, sont guidées par la *Gestalt* et comme enserrées en elle» (Ivi, p.151)

5 «Si nous nous reportons aux recherches objectives elles-mêmes, nous découvrons d'abord que les conditions extérieures du champ sensoriel ne le déterminent pas partie par partie et n'interviennent qu'en rendant possible une organisation autochtone, - c'est ce que montre la *Gestalttheorie*.» (PP, p.683; tr. it., p.43). Cfr. anche con il seguente passo: «C'est justement la Gestalttheorie qui nous a fait prendre conscience de ces tensions qui traversent comme des lignes de force le champ visuel et le système corps propre-monde et qui l'animent d'une -ie sourde et magique en imposant ici et là des torsions, des contractions, des gonflements. » (PP, p.724; tr.it p.86). E ancora: «la Gestalt n'étant pas un événement psychique du type de l'impression, mais un ensemble qui développe une loi de constitution interne» (PP, p.726, nota 1; tr. it. p. 93 nota 45).

6 Cfr. VI, pp. 188, 196.

7 Cfr. Ivi, pp.152-153:«[La *Gestalt*] n'est plus seulement ce qui est invoqué à titre échantillon descriptif pour critiquer la pensée objective sous ses deux formes, intellectualiste et empiriste – comme c'était le cas jusqu'à la Phénoménologie de la perception – mais elle est pensée pour elle-même et positivement comme ce qui "tient la clef du problème de l'esprit" et nous contraint à une révision profonde de nos catégories. La philosophie de la forme, que Merleau-Ponty appelait de ses vœux, semble alors se confondre avec l'ontologie. Ainsi, alors que, dans un premier temps, la forme est utilisée au profit d'une philosophie de la conscience, contre l'interprétation naturaliste de la psychologie, elle en vient à constituer l'instrument même de la critique de la philosophie de la conscience et des catégories qui la sous-tendent».

È negli anni che intercorrono tra questi due momenti che Merleau-Ponty si volge verso lo strutturalismo saussuriano e redige la *Prose du monde*[1]. Il tema linguistico offre al filosofo una nuova comprensione del rapporto che lega il vivente con il mondo: non più fenomeno di espressione del corpo proprio, il linguaggio viene esplorato come luogo privilegiato di una co-implicazione e co-appartenza degli esseri umani.

La domanda che guida la redazione della *Prose* è la stessa di un famoso testo sartriano, a cui Merleau-Ponty con quest'opera avrebbe voluto riferirsi: *Qu'est-ce que la littérature?*[2] Sotto questo interrogativo generale, tuttavia, ne è sotteso un altro più specifico che si potrebbe sintetizzare nella formula seguente: «come il linguaggio *comunica*[3]?». Ovvero, come il linguaggio può essere un sistema di segni condivisi e contemporaneamente dirci qualcosa che non sappiamo? E in definitiva, come definire questo *potere delle parole*?

Merleau-Ponty parte dal presupposto che il linguaggio, e la letteratura in particolare, sono capaci di esprimere a chi ascolta o a chi legge lo spessore del pensiero di colui che parla o che scrive: «une langue est capable de signaler ce qui n'a jamais été vu»[4]. Questo non potrebbe avvenire se le parole fossero puri segni convenzionali, perché il loro senso, già prestabilito, senza equivoci e referenziale come gli elementi di un algoritmo, sarebbe noto da tutti i partecipanti del discorso - tanto da colui che parla, quanto da colui che ascolta, tanto dallo scrittore, quanto dal lettore del libro. Dalla nostra esperienza, invece, sappiamo che la parola è in grado di portarci «al di là del nostro proprio pensare»[5]: molto spesso sembriamo inconsapevoli di quello che pensiamo, ma nel momento stesso in cui esponiamo i nostri dubbi o le nostre idee a qualcuno, il nostro pensiero cessa di essere un'istanza vaga e inafferrabile per chiarirsi nelle nostre parole.

---

1 In Merleau-Ponty il confronto con Ferdinand De Saussure è presente fin dalla *Phénoménologie de la perception*, ma è solo con i lavori successivi espressamente dedicati al linguaggio che il rapporto con il linguista diviene esplicito. È grazie a questo incontro, sviluppato nelle pagine dell'incompiuto *La prosa del mondo* e in quelle di *Segni*, che troveremo delle analogie con Gadda in merito alle problematiche del sistema, del senso e del rapporto con la dimensione temporale.

2 Cfr. anche Claude Lefort «Avertissement» a PM, op.cit., e Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?,* saggio pubblicato per la prima volta, in più parti, nella rivista Q «*Les Temps modernes* ». Il saggio viene pubblicato in volume nel 1948, in *Situations II,* da Gallimard.

3 Nella primissime pagine della *Prose,* Merleau-Ponty scrive «une langue est capable de signaler ce qui n'a jamais été vu. Mais comment le pourrait elle..?» (v. PM, p.1437; tr. it.pp.8-9). E ancora: «Comment serait-elle [la communication] capable de nous entreiner au-de là de notre propre pouvoir de penser...?» (PM, p.1441; tr.it., p. 13).

4 PM, p.1437, tr. it, p.31.

5 Cfr. PM, p.1444, tr. it. p.39: «Mais le livre ne m'interessait pas tant s'il ne me parlait que de ce que je sais. De tout ce que j'apportais, il s'est servi pour m'attirer au-delà».

Allo stesso modo, mentre ascoltiamo qualcuno o mentre leggiamo un libro siamo in grado di cogliere e comprendere i pensieri di un altro uomo: un senso emerge dalla sue parole e sorge nel suo linguaggio un senso nuovo[1]. Questo perché il mio pensiero e quello dell'altro non vivono nell'inaccessibilità di un *cogito*, in un *al di là* rispetto al linguaggio, ma si sviluppano e si articolano nel movimento stesso dell'espressione. Tra linguaggio e pensiero, o tra segno e senso, non esiste quindi un rapporto di traduzione; la parola non interpreta un pensiero *già formato*, il pensiero al contrario *si forma* nelle parole, snodandosi e avvolgendosi nel loro comporsi.

Nel delineare il rapporto tra segno e senso, Merleau-Ponty recupera il fondamento gestuale dell'espressione corporea delineato nella *Phénonménologie.* Pur tralasciando la forte connotazione soggettiva che il gesto e la mimica emozionale hanno nel testo del 1945, nella *Prose* il filosofo conserva il loro tratto precipuo: l'idea che nel comportamento gestuale il senso dell'espresso non è una *traduzione esteriore* di un pensiero, ma *immanenza* di un pensiero nel mondo e che, nella dinamica dei corpi che si esprimono, L'Io e l'Altro sono partecipi di un unico sistema di senso.

Mantenendo il fondamento gestuale e pre-verbale del linguaggio, Merleau-Ponty può sostenere anche nella *Prose* il rapporto antidualistico tra pensiero ed espressione: come il gesto, anche la parola non è il segno *esteriore* di un *cogito interiore*, ma vita espressiva di un essere «incarnato» il cui pensiero prende corpo nel mondo e, muovendosi da colui che parla a colui che ascolta, li lega in un «pensiero comune».

In questa direzione si chiarisce un altro assunto merleau-pontiano, già presente nell'indirizzo gestaltico della *Phénoménologie*, quello del senso come «forma» e «configurazione»: così come il significato di una figura percepita non è rintracciabile punto per punto nelle sue singole parti, allo stesso modo il senso di un discorso o di un romanzo non è colto fonema per fonema, e segno per segno - tale ipotesi infatti suggerirebbe quello che il filosofo smentisce, ovvero che dietro ciascun segno esista un significato e un pensiero già costituito. Il significato del linguaggio si genera invece tra le parole, nel loro strutturarsi in una configurazione; nelle relazioni e nei rapporti che esse creano. La via preferenziale dell'esame merleau-pontiano, come abbiamo già accennato, è la letteratura.

1 Cfr. PM, p. 1450-1451; tr.it. p.41.

> Un grand livre, une grande pièce, un poème est dans mon souvenir comme un bloc. Je puis bien, en revivant la lecture ou la représentation, me rappeler tel moment, tel mot, telle circonstance, tel tournant de l'action. Mais en le faisant, je monnaie un souvenir qui est unique et qui n'a pas besoin de ces détails pour demeurer dans son évidence, aussi singulière et inépuisable qu'une chose vue. [1]

È nella logica del linguaggio come «struttura» che Merleau-Ponty si rivolge a Saussure, recuperando dal linguista la distinzione tra un *langage parlé* e un *langage parlant* - distinzione che già nella *Phénoménologie* era presente come rapporto tra una «parola parlata» e una «parola parlante». Le «langage parlé» o «langage après coup» è il linguaggio acquisito, il cui rapporto segno-senso è consolidato e il cui spessore sensibile sparisce davanti al significato di cui è portatore; «le langage parlant» invece è il linguaggio che si crea nel momento dell'espressione e che, riprendendo e trasformando il linguaggio istituito, è capace di mostrare quello che non è stato mai visto[2]. È dunque al *langage parlant* che Merleau-Ponty riconosce quel potere comunicativo che costituisce la magia di ogni espressione riuscita:

> Le moment de l'expression c'est celui où le rapport se renverse, où le livre prend possession du lecteur. Le langage parlé, c'est celui que le lecteur porte avec lui, c'est la masse de rapports de signes établis à significations disponibles, sans laquelle en effet, il n'aurait pas pu commencer de lire, qui constitue la langue et l'ensemble des écrits de cette langue, c'est donc aussi l'œuvre de Stendhal une fois qu'elle aura été comprise et viendra s'ajouter à l'héritage de la culture. Le langage parlant, c'est l'interpellation que le livre adresse au lecteur non prévenu, c'est cette opération par laquelle un certain arrangement des signes et de significations déjà disponibles en vient à altérer, puis à transfigurer chacun d'eux et finalement à secréter une signification neuve, à établir dans l'esprit du lecteur, comme un instrument désormais disponible, le langage de Stendhal. Une fois acquis ce langage, je peux bien avoir l'illusion de l'avoir compris par moi-même : c'est qui m'a transformé et rendu capable de le comprendre.[3]

È chiaro per Merleau-Ponty che un romanzo non è un insieme di «segni» che «stanno per le cose», ma un sistema di rapporti e di valori[4], e l'espressione non è un modo di designare un oggetto o una situazione, come potrebbe fare il dito della mia mano, ma è una trasformazione delle relazioni preesistenti ad un certa configurazione linguistica.

---

1 PM, pp. 1442-43; tr. It pp.37-8.

2 Cfr. PM, p.1443 tr. it. p.38: «Disons qu'il y a deux langage: le langage après coup, celui qui est acquis, et qui disparaît devant le sens dont il est devenu porteur – et celui qui se fait dans le moment de l'expression, qui va justement me faire glisser des signes au sens -, le langage parlé et le langage parlant».

3 PM, p.1445; tr.it p.40.

4 «Le français, ce n'est pas le mot de soleil, plus le mot d'ombre, plus le mot de terre, plus un nombre indéfini d'autres mots et formes, chacun doué de son sens propre - c'est la configuration que dessinent tous ces mots et toutes ces formes selon leur règle d'emploi langagier» (PM, p.1461; tr.it. p.55).

Merleau-Ponty si rifà così al *Cours de linguistique générale* e all'idea di un potere espressivo come relazione diacritica tra gli elementi del sistema linguistico.

> [Nous définissons] avec Saussure les signes, non pas les représentant de certaines significations, mais comme des moyens de différentiation de la chaîne verbale et de la parole, comme des «entités oppositives, relatives et négatives». Une langue est moins une somme de signes, (mots et formes grammaticales et syntaxiques) qu'un moyen méthodique de discriminer des signes les uns des autres, et de construire ainsi un univers de langage.[1]

Il segno linguistico non possiede quindi un potere di *rappresentazione,* ma un valore di *differenziazione*, non è vettore di un significato che è *dato* al di là di esso, ma il suo senso sorge nel sistema della lingua come *glissement* e scarto. Merleau-Ponty recupera da Saussure la concezione del segno come unione indissociabile di *signifiant* et *signifié*:

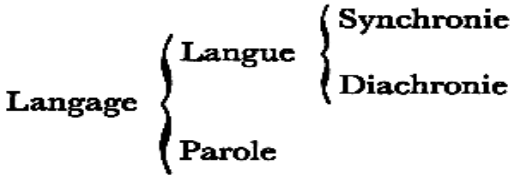
> Dans la langue, il n'y a que des différences sans termes positifs. Qu'on prenne le signifié ou le signifiant, la langue ne comporte ni des idées, ni des sonnes qui préexisteraient au système linguistique, mais seulement des différences conceptuels et des différences phoniques issues de ce système.[2]

Dalla linguistica saussuriana Merleau-Ponty riprende inoltre la distinzione tra *langue*, come fenomeno *collettivo* e sociale, e *parole*, come fenomeno *individuale*. Ad essa associa un'altra differenziazione sempre mutuata dal linguista ginevrino, quella tra l'aspetto sincronico e quello diacronico del sistema linguistico. Di quest'ultima separazione, tuttavia, Merleau-Ponty si appropria in modo del tutto personale: infatti, mentre Saussure considera sincronia e diacronia come due momenti della *langue*, il filosofo francese associa rispettivamente il momento della *diacronia* con la *langue*, e quello della *sincronia* con la *parole*. Possiamo individuare questa deviazione nel testo di un intervento del 1951 al primo *Colloque international de Phénoménologie* di Bruxelles in cui Merleau-Ponty dichiara:

> Saussure distinguait une linguistique synchronique de la parole et une linguistique diachronique de la langue.[3]

1 PM, p.1461; tr.it. p. 54.
2 Cit. in PM, p. 1461, tr.it., pp.54-55. Cfr. anche Ferdinand de Saussure, *Cours,* op.cit., p.172.
3 Maurice Merleau-Ponty, *Sur la phenomenologie du langage* in Herman Leo Van Breda (a cura di), *Problèmes actuels de la phénoménologie*, Bruxelles, Éditions Desclée de Brouwer, 1952, pp.89-109. (Testo riprodotto in S, pp. 105-122.)

Maurice Lagueux, in un articolo su *Merleau-Ponty et la linguistique de Saussure*[1], mette in evidenza proprio questa adozione personale ed eccepibile da parte del filosofo di alcuni principi base della linguistica saussuriana. Nel breve ma efficace studio, Lagueux considera che la lettura merleau-pontiana di Saussure, più che un fraintendimento del *Cours*, debba piuttosto essere considerata come una precisa scelta interpretativa. Nelle note pubblicate del *Cours de linguistique* saussuriano, infatti, esiste persino uno schema che riassume in modo evidente ed incisivo questa doppia distinzione saussuriana tra *langue* e *parole* da un lato e tra *synchronie* e *diachronie* dall'altro: sincronia e diacronia non riguardano che indirettamente la *parole* e sono riferiti alla sola *langue. S*i tratta di una sintesi grafica talmente semplice ed incisiva che sembra difficile sostenere che Merleau-Ponty abbia potuto non notarla o, notandola, equivocarla[2]:



[3]

Langueaux spiega l'associazione merleau-pontiana tra *synchronie* e *parole* con l'esigenza di conservare nel linguaggio il fondamento gestuale. Radicare il linguaggio sul gesto, infatti, significa porre alla base di ogni dinamica espressiva un movimento individuale, movimento che, nella distinzione saussuriana, è quello della *parole* e non della *langue.* Ecco perché, secondo Langueaux, Merleau-Ponty reinterpreta Saussure situando il momento sincronico del linguaggio nella parola.

> Saussure interprété rigoureusement semble bien prendre en considération la langue comme entité sociale au dépense de la parole comme geste individuel et, se situer à un niveau méthodologique où signes et significations peuvent encore, le long de deux chaînes, être

1 Cfr. Maurice Lagueux, « Merleau-Ponty et la linguistique de Saussure », *Dialogue*, 1965, IV, nº 3, p. 351-365.

2 Cfr. Ivi p.358: «Il est pourtant évident chez Saussure que synchronie et diachronie sont deux aspects de la linguistique de la langue et que pour lui, ils ne concernent que très indirectement une linguistique éventuelle de la parole. Il traduit même la chose dans le schéma suivant […] Il serait trop facile de parler ici de mésinterprétation pur e et simple. Mieux vaut s'efforcer de comprendre la chose dans la perspective d'une réinterprétation de l'œuvre saussurienne qui, bien sûr, n'a pas fait sa part aux exigences d'une saine méthode historique, mais qui pourrait traduire le fait que pour Merleau-Ponty les thèses centrales de l'œuvre rejaillissent sur l'ensemble de sa formulation et la situent bien au delà du point où elle s'est elle-même située.»

3 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, op. cit., p. 139.

> étudié séparément. Il ne serait donc, en ces conditions, d'aucun secours à Merleau-Ponty. Le Saussure que nous présentera ce dernier ce sera avant tout celui qui peut apporter des structures au mouvement d'expression qui est geste, parole et non langue, et, qui plus est, à ce mouvement situé au moment précis où signes et significations naissent ensemble d'un sens déjà présent dans les choses.[1]

Il potere espressivo del linguaggio è dunque conferito alla *parole:* l'emergenza gestuale del senso spiega la sua originalità espressiva situandola nel qui e ora del contesto espressivo. La parola pronunciata si stacca dall'orizzonte «istituito» (ovvero il sistema linguistico condiviso da colui che parla e colui che ascolta, dallo scrittore di romanzi e dal lettore) per articolare e condurre un senso nuovo e originale nel discorso: proiettando le relazioni acquisite tra *signifiant* et *signifié* in un nuovo contesto espressivo, essa *deforma*[2] il sistema della lingua e fa emergere in esso un *nuovo* senso.

> La langue pour Merleau-Ponty, c'est, bien sûr, un tout organisé qui a ses structures propres, sa force, son inertie propre, mais qui demeure en quelque sorte un dépôt de la parole; c'est une parole déjà «parlée» qui pourra entraîner sans doute le sujet parlant mais dont les articulations ne prennent consistance, ne redeviennent vivantes et opérantes que si un sujet parlant les «apprend», les utilise et leur fait une place dans son univers d'expérience. Le mystère que Saussure dévoile dans la langue et selon lequel une structure surgit de masses amorphes, pour Merleau-Ponty, c'est essentiellement dans la parole qu'il se produit.[3]

È dunque nel *movimento espressivo* della *parole*, nel gesto di un individuo che attinge da un sistema condiviso per articolare un nuovo rapporto tra sentimento ed espressione, che Merleau-Ponty scopre il senso come *surgissement* e come *écart.*

Occorre precisare ancora che, a differenza della radice gestuale dell'espressione così come viene messa in luce nella *Phénoménologie*, nella *Prose* il fondamento pre-verbale della parola della non è più legato alla concezione di corpo proprio. In quest'opera, al contrario, Merleau-Ponty tende ad approfondire il problema del linguaggio oltre i confini della soggettività, accentuando il problema della parola come «corpo del

---

1 Maurice Lagueux, « Merleau-Ponty et la linguistique de Saussure », op. cit., p.360.

2 Il termine «deformazione» è adottato da Merleau-Ponty stesso nella *Prose.* Il filosofo francese riprende l'espressione di «deformazione coerente» (*déformation cohérente*) adottata da André Malraux nelle pagine su «La création artistique» del volume *Les Voix du silence* (cfr. PM, p.1482 nota 2). In questo senso il termine deformazione non è adottato come concetto filosofico, come al contrario lo è in Gadda, ma vedremo nel prossimo capitolo che le posizioni teoretiche che sottendono il riferimento di Merleau-Ponty a questa espressione di Malraux confermano alcuni aspetti di vicinanza con Gadda, e trovano nuove analogie con il rapporto tra lo stile gaddiano e il concetto di «deformazione» che esamineremo nei prossimi paragrafi.

3 Maurice Lagueux, « Merleau-Ponty et la linguistique de Saussure », *op. cit.*, p. 360.

pensiero nel mondo»[1] verso l'idea di un sistema di senso «incarnato» nel mondo che unisce il Sé e l'Altro[2].

*
* *

La concezione diacritica saussuriana si sposa con l'idea di Merleau-Ponty di una «sovrabbondanza» o «eccedenza» del significato rispetto al segno linguistico – il senso deve essere cercato quindi nel rapporto *tra* le parole, nella struttura del linguaggio inteso come *organismo*, sistema vivente di acquisito e di acquisendo. Ma il filosofo francese non può portare fino in fondo l'analogia con Saussure a causa dello stesso presupposto sul quale egli instaura il confronto: la radice gestuale del linguaggio.

Il fondamento corporale dell'espressione, infatti, non solo devia dalla lezione saussuriana perché porta a instaurare un legame tra *synchronie* e *parole,* legame che non è presente nel *Cours,* ma soprattutto perché contraddice la convinzione di un linguaggio convenzionale, presente invece nella linguistica di Saussure. La concezione saussuriana dell'arbitrarietà del segno, poco sembra conciliarsi con la posizione merleau-pontiana secondo la quale in ogni nostra azione siamo «condannati al senso». A rigor di termini, infatti, non si può parlare di segno convenzionale se esso è frutto di un comportamento pre-logico, analogo a quello del gesto.

Merleau-Ponty, dunque, chiama in causa Saussure e la sua concezione diacritica del linguaggio non certo per sostenere la convinzione saussuriana dell'arbitrarietà del segno, quanto al contrario per mostrare come il linguaggio, inteso come totalità strutturata, sia in grado di fornire le garanzie per quella che Paul Valéry, citato nella *Prose*, considera come «la mistica unione»[3] che avviene in poesia tra la forma sensibile

1 In questo uso del termine corpo ci rifacciamo all'espressione merleau-pontiana della parola come «corpo del pensiero nel mondo». Cfr. PP.

2 Claude Lefort fonda la teoria linguistica di Merleau-Ponty sulla scoperta del corpo come potenza attiva ed espressiva messa in luce nella *Phénoménologie.* Cfr. l'«Avertissement» alla *Prose*, in cui Lefort riporta una parte della lettera di Merleau-Ponty a Guéroult del febbraio del 1952, in cui Merleau-Ponty rivela che lo scopo dei due libri a cui lavora è quello di fondare sulla scoperta del corpo come potenza attiva e simbolica delineata nella *Phénomenologie*, una teoria concreta della mente che possa ordinarsi attorno ad una teoria dell'espressione e all'analisi del gesto, fino al lignuaggio matematico.

3 .«Que voulons-nous, - si ce n'est de produire l'impression puissante, et pendant quelque temps continue, qu'il existe entre la forme sensible d'un discours et sa *valeur d'échange en idées*, je ne sais quelle union mystique, quelle harmonie, grâce auxquelles nous participons d'un tout autre monde que le monde où les paroles et les actes se répondent ?» (Paul Valéry, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1957, vol. 2, p. 647).

del discorso e il suo senso – e che il poeta, dopo averla individuata, sconfessa come illusione.

Prima di concludere questo paragrafo, occorre considerare ancora un'altra differenza tra Merleau-Ponty e Saussure, divergenza che riguarda il modo stesso in cui i due autori concepiscono il sistema. L'esame compiuto dal filosofo francese nella *Prose*, infatti, non può spingersi fino a considerare la struttura della lingua una relazione «senza termini positivi», come invece fa Saussure. Sostenere che il significato di ogni parola dipende esclusivamente dal significato delle altre presenti in un dato contesto, genera, secondo Merleau-Ponty, un circolo vizioso. Per quanto la *parole* sia un'unità relazionale, essa approda infine ad un significato, per quanto non sia in grado di racchiuderlo, e genera un rapporto di senso tra *signifiant* et *signifié* che il filosofo francese definisce con come *parole parlé*: «à l'intersection de tous ces gestes linguistique [les signes], apparait enfin ce qu'ils veulent dire et à quoi ils nous ménagent un accès si complet qu'il nous semble n'avoir plus besoin d'eux pour y référer»[1].

Mentre, dunque, il filosofo sostiene erroneamente che la *parole* saussuriana sia un valore diacritico di relazioni mobile nella dimensione sincronica (per via di quell'eccedenza di senso in divenire), sembra rimproverargli di non approfondire il fatto che essa sia anche una struttura stratificata dal punto di vista diacritico (per via del diverso spessore di senso che essa acquista ad ogni nuovo movimento espressivo). Merleau-Ponty critica dunque Saussure per essersi limitato ad esaminare la parola sopratutto come unità labile dal punto di vista sincronico, marginalizzando il suo spessore diacritico. In altre parole, la critica mossa dal filosofo al linguista è la stessa che Roscioni riconosce come una delle principali divergenze tra Saussure e Gadda. Come per lo scrittore milanese, quindi, anche il Merleau-Ponty della *Prose* pone l'accento tanto sul divenire del senso nel qui ed ora dell'espressione, quanto sulla sedimentazione di relazioni che si offrono come pause stratificate del divenire temporale, tanto sull'azione creatrice quanto sulla ricezione (questo secondo polo avrà sempre uno spazio sempre maggiore nelle riflessioni a venire): il linguaggio pertanto non è solo continua rigenerazione, ma anche passività e «sedimentazione». Approfondiremo questo aspetto nell'ultimo capitolo. Per ora ci basti porre l'accento sulla

1 PM, p. 1059 ; tr.it. p.113.

personale e storiograficamente inattendibile[1] interpretazione merleau-pontiana di Saussure. Scrive a questo proposito Sandro Mancini:

> Merleau-Ponty allora non si rivolge a Saussure e allo strutturalismo soltanto per apprendervi una definizione del segno come scarto, ma soprattutto per scoprire nell'approccio strutturale al linguaggio "un nuovo modo di vedere l'Essere" a partire da un'idea "dialettica" non statica della struttura. Egli infatti crede che proprio la linguistica di Saussure attui il ritorno alla lingua vivente, anteriore alla scrittura[2].

3. «IL PREGIUDIZIO CHE HA NOME DI PERSONA E DI COSA»: ANTISOSTANZIALISMO E NOMI PROPRI NELL'OPERA DI GADDA

In Gadda il sistema non è solo un modello gnoseologico per la comprensione del dato conosciuto, ma è anche espressione di un certo stile narrativo che caratterizza tanto la composizione del racconto quanto la lingua e la sintassi della prosa gaddiana. Abbiamo già menzionato il caso esemplare messo in rilievo da Roscioni (e poi da Carla Benedetti[3]) della descrizione dei gioielli nel *Pasticciaccio*. Oltre a porre l'accento sulle diverse componenti minerarie, storico-geologiche e mitiche con cui Gadda connota le pietre e i ciondoli del furto, l'esempio mette in evidenza il prolungarsi d'ogni oggetto in immagini e situazioni «altre» e inattese (reali o presunte, antiche o attuali); il senso di ogni dato-gioia si sfalda e si ricompone in un caleidoscopio di rifrazioni che portano ogni pietra o gemma al centro di una vasta rete di relazioni, differenziandole e deformandole in ambiti sempre diversi e in sempre diverse architetture descrittive. In questo contesto, anche la parola perde un potere di designazione, che tradizionalmente le si crede proprio, divenendo un sistema di rapporti lessicali da cui il senso emerge come rilievo diacritico.

Gian Carlo Roscioni apre le prime pagine della *Disarmonia prestabilita* proprio su questo problema, marcando il legame tra il «discorso letterario» gaddiano e le sue «premesse teoretiche ed euristiche»[4]. Il critico e letterato mostra sul piano espressivo, e

1 Cfr. Mauro Carbone, *Ai confini dell'esprimibile. Merleau-Ponty a partire da Cézanne e da Proust*, op.cit., p. 85 e Sandro Mancini, *Sempre di nuovo. Merleau-Ponty e la dialettica dell'espressione,* Milano, Mimesis, 2001 , nota 11, p. 49.
2 Cfr. Sandro Mancini, Ivi, p.49.
3 Cfr. cap II, par.4 di questo lavoro.
4 Gian Carlo Roscioni, *La disarmonia prestabilita: studio su Gadda*, op.cit., p.3.

in particolare proprio a proposito dell'episodio dei gioielli appena menzionato, l'assenza di forme verbali definitive e autonome. Scrive Roscioni:

> Piuttosto che nominare gli oggetti e le cose, Gadda li sorprende nel loro farsi e testimonia della loro provvisoria esistenza. Si direbbe che un'invincibile diffidenza verso «la lingua dell'uso», di qualsiasi «uso», sia alla radice dell'esasperato metaforismo delle sue pagine.[1]

La radice di questa «diffidenza» verso «la lingua dell'uso» è esposta nelle pagine della *Meditazione milanese.* Espresso il teorema della «removibilità dei limiti della conoscenza», secondo il quale lo scrittore asserisce che «il sistema di relazioni espresso dalla ragione umana ha dei limiti provvisori o removibili […] e riscatta o redime gradualmente i suoi termini decomponendoli»[2], Gadda ritiene evidente e necessario che anche l'espressione linguistica sia caratterizzata della medesima labilità e precarietà. Definendo una «enorme ingenuità umana» l'opinione diffusa di credere «*che il verbo o il ritrovato dell'oggi sia il definitivo*»[3], lo scrittore asserisce:

> La parola di oggi non è l'ultima, è una pausa o grado della conoscenza: una «situazione» così come nella società non esiste una situazione definitiva di bilancio, cristallizzata in aeternum, ma semplicemente la 'situazione del giorno'.[4]

Tanto quanto la forma del dato anche il valore della parola è provvisorio, e il campo di senso che essa tenta di circoscrivere è «evanescente»[5] come il limite di ogni sistema.

Per questo come suggerisce Roscioni nella pagina gaddiana piuttosto che il riferimento diretto agli oggetti, troviamo la narrazione del meccanismo con cui sorgono nella nostra percezione: invece che indicare le cose, entità sempre incompiute e sempre «da farsi», Gadda mostra il lento germinare del loro significato da una serie di aggettivazioni digressive o dalle continue divagazioni nelle descrizioni d'immagini che esse implicano (o che potrebbero implicare). Il linguaggio torna continuamente su se stesso, si modifica nel dialetto, decompone i propri termini in etimologie, assonanze e analogie, e mostra «come in una radiografia il disegno che [li] informa»[6]. L'oggetto si

---

1 *Ibid.*
2 MM, p.667.
3 MM, p.701, in c.vo nel testo: «L'enorme ingenuità umana, quella che spesso anima le polemiche scientifiche e politiche e comunque delle scienze interpretative e della speculazione in genere, consiste nel credere c*he il verbo o il ritrovato di oggi sia il definitivo*. E a questo ci si attacca come naufraghi ad una tavola».
4 MM, p.702.
5 Cfr. MM, p.699.
6 Gian Carlo Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, op. cit., p. 10.

presenta allora nel riflesso e nello scarto tra tutte queste componenti descrittive, sintattiche e lessicali che lo aprono continuamente verso nuove relazioni.

Nei capitoli precedenti abbiamo messo in luce che il dato per Gadda è frutto di una deformazione e che è costituito già dalla sua origine percettiva di un senso espressivo. Questa una posizione costituisce un primo tratto in comune con Merleau-Ponty. La prima parte delle nostre ricerche è stata dedicata proprio a mettere in rilievo nei due autori l'analoga concezione antidicotomica tra mondo e pensiero del mondo. Il senso delle cose non è in noi né fuori di noi, ma si sviluppa nella reciproca implicazione tra noi e le cose, come deformazione, come modulazione di un gesto e come espressione[1]. La nozione gaddiana di deformazione connota tanto una condizione conoscitiva quanto una potenzialità espressiva.

Fedele al senso espresso nel nostro rapporto con le cose, allora, anche la lingua letteraria di Gadda non è strumento di designazione di un significato certo, ma espressione di una relazione: come il dato conosciuto è struttura di relazioni indefinibili, anche il linguaggio è una trama di rapporti lessicali in cui gli le situazioni e gli oggetti prendono forma a partire da un gioco di rimandi linguistici e dialettali, di aggiustamenti successivi, quasi tentennamenti, senza che vengano definiti con un solo nome o una sola formula.

Nel primo capitolo di questo lavoro ci siamo soffermati sul significato di un titolo come quello di *La cognizione del dolor*e, mostrando come in esso siano riuniti lo sforzo conoscitivo con quello letterario: scrivere per Gadda non è solo descrivere la realtà, ma un tentativo di comprenderla e comprendersi. L'autobiografismo, presente in modo particolare (e particolarmente esplicito) in questo testo, ne è un sintomo evidente. È

1 Precisiamo ancora una volta che la deformazione per Gadda non indica un rapporto di prevaricazione di un conoscente sul conosciuto, ma piuttosto un atto a due direzioni, un intervento organizzatore del conoscente sugli aggruppamenti del reale, e contemporaneamente il riconoscimento di un senso in queste stesse organizzazioni che non è lui ad attribuire, ma a cui sembra piuttosto rispondere. (la deformazione implica tanto la struttura del dato, quanto la struttura del conoscente). «a mano a mano che il processo conoscitivo si attua [vengono] deformandosi sia le parvenze psicologiche e storiche sia l'oscuro e indistinto sistema esterno. E dicendo del deformarsi non alludo più tosto a un cangiare storico del dato o delle parvenze che a un suo logico ed attuale derogarsi a significati nuovi» (MM, p.861). Il rapporto tra conoscente e cosa conosciuta implica un reciproco condizionamento:«L'io giudicante non preesiste in un'attesa logica, o in una incubazione partenogenetica, alla cosa giudicata, narrata. L'io ha veste di modo, di strumento potenziale del giudizio: e nel giudizio soltanto si manifesta, come termine polare della tensione fra lui e la cosa, che è l'altro termine. La cosa giudicata (rappresentata) è istanza, è sollecitazione apparentemente occasionale: in realtà inserita in una consecuzione, in una totalità di eventi che infinitamente si articola: ottiene dall'io critico, dall'io rappresentatore, una risposta immancabile» (VM, p.430).

interessante considerare allora che nella prosa gaddiana, non solo la materia narrata, ma anche (e forse sopratutto) il linguaggio diventa veicolo di conoscenza e sintomo della deformazione.

Se conoscere è deformare cioè «inserire alcunché nel reale»[1], anche scrivere è inserire relazioni nuove nel tessuto della «lingua d'uso» e deformarlo. Gli interventi di idiomi stranieri (come lo spagnolo della *Cognizione*) o dei dialetti; le nevrosi, le tensioni libidiche e i lapsus che operano nella parlata dei personaggi (spesso ripresi con sarcasmo dal narratore), le inserzioni di un registro sublime (inteso come «sublime alto» e «sublime basso»[2]), l'inclusione di proverbi; l'adozione di registri provenienti da ambiti espressivi diversi da quello letterario: sono tutti aspetti che contraddicono la concezione referenziale del linguaggio e ne mostrano, al contrario, tutta l'ambiguità e la complessità espressive.

I nomi propri delle cose, dunque, laddove compaiono, devono fare i conti con questo universo polimorfo e polisemantico; non sono vettori di un senso unico, ma assumono piuttosto il valore di «elementi del sistema» (nell'accezione gaddiana per cui ogni elemento è già, esso stesso, sistema), sono portatori di relazioni nuove in relazioni preesistenti e, piuttosto che organizzare e riassumere l'universo molteplice in cui si collocano, ne moltiplicano i rapporti, trasformandolo e trasformandosi a loro volta. Come un sasso gettato nello stagno, la parola gaddiana provoca «increspature» sulla superficie della lingua sviluppando una serie di pieghe e ondulazioni in una traiettoria di apparenti divagazioni: come le circonferenze provocate dal sasso sull'acqua, che si diradano in anelli sempre più ampi e sempre meno definiti, anche la parola gaddiana trasforma la lingua di deformazione in deformazione, ponendosi così al centro di una serie di relazioni via via più estesa e delineando un senso sempre più vago e impreciso.

Le modificazioni del sistema-parola sul sistema-lingua si attuano a due livelli, complementari e compresenti nella pagina gaddiana: sia su un piano che potremmo definire «di contenuto» del discorso, e riguarda la proliferazione dei riferimenti associati ad un nome (l'autore esplora e descrive una moltitudine di immagini e di situazioni che convergono in un vocabolo e che ne determinano un certo spessore di senso); sia su un piano strettamente sintattico e lessicale (è ad esempio il caso degli elenchi, dei dialetti,

1 MM, p.863.
2 Cfr. Giorgio Patrizi *Dal movimento delle parole al movimento delle strutture, in La critica e Gadda*, Bologna, Cappelli, 1975, pp.9-26.

del trattino che unisce due parole, dell'uso originale della punteggiatura: sono soluzioni che decompongono la linearità del discorso, e l'agibilità della lettura, in continue puntualizzazioni e precisazioni, o che frantumano i vocaboli in lemmi sempre più piccoli, moltiplicando di divisione in divisione i rapporti tra le unità semantiche della frase). In questo doppio movimento di *accumulazione* e *scomposizione*, la parola è esperita dal lettore come un *aggregarsi e disgregarsi* di relazioni, come come *eccedenza* rispetto ai segni e *scarto* di senso tra di essi.

*
* *

La descrizione dei gioielli nel *Pasticciaccio* è un caso emblematico della grammatica e dello stile combinatorio di Gadda. L'assenza di un confine netto tra la pietra attuale e le sue «variazioni» mette in evidenza l'inattuabilità di un linguaggio referenziale e l'impossibilità di assicurare ad ogni ente un nome unico. Questa poetica gaddiana del nome come «pluralità» o «aggregazione», se così la possiamo chiamare, accompagna tutta la produzione dell'autore e mette in evidenza il legame tra il piano espressivo e quello teoretico-euristico, come anche Roscioni ha messo in evidenza con questo esempio.

Adottiamo ancora un esempio dal *Pasticciaccio* in merito al termine e alla nozione di «nipote». Il vocabolo è significativo nello sviluppo della trama poiché in esso si avvolgono una serie di fatti e di problemi che attraversano l'intrigo e svelano i caratteri e i comportamenti dei personaggi. «Sì, sì. Dietro quel nome "nipote", ci doveva star nascosto tutto un groviglio... di fili, un ragnatelo di sentimenti, dei più rari,... delicati»[1], commenta Ingravallo-Gadda. Il nome «nipote» mostra allora un convergere di variabili e situazioni che, a loro volta, ne trasformano peso e valore all'interno del racconto. Esaminiamo alcune variazioni del senso e spessore del vocabolo.

Il nome «nipote», usato anzitutto per esprime la posizione di parentela tra Liliana e le ragazze ospiti della coppia Balducci, non indica semplicemente un grado di consanguineità, ma identifica enigmaticamente l'ossessione di una donna che, non riuscendo ad avere figli, devia il proprio appetito di maternità sulle nipoti; accogliendole una dopo l'altra nella sua casa, in funzione sostitutiva della «prole sperata»[2]:

1 P, p.23.

> una nipote in quelle condizioni non era una nipote ordinaria: una Luciana o un'Adriana che oggi viene in città dagli zii, poi se ne va, poi torna, poi telegrafa, poi parte, poi arriva a casa sua, poi manda una cartolina con tanti bacioni, poi riarriva da Viterbo o da Zagarolo perché deve riandare dal dentista: e così di seguito. «Ccà ce sta una nepote cchiù 'mbrogliata» rimuginò tra sé e sé [Ingravallo]. Lei [Liliana] [...] ha pescato 'a nepote, dopo anni: pene, lacrime, la notte, e di giorno candele a sant'Antonio pe tutte le chiese de Roma: e speranze, e cure di Salsomaggiore, sia in loco che a domicilio, e visite del professor Beltramelli e del professor Macchioro. A ogni nuova candela una speranza. A ogni nuova speranza un nuovo professore.[1]

Al personaggio di Don Lorenzo Corpi, confessore di Liliana, dobbiamo un elenco completo delle nipoti succedute presso i Balducci. Durante l'interrogatorio del 21 marzo, quattro giorni dopo l'omicidio, Don Lorenzo passa in rassegna i nominativi di «quel po' po' de regazze... una mejo de quell'altra»: «Quattro [Liliana] se n'era già tirate in casa in tre anni, una dopo l'artra […] Quattro! in tre anni!»[2]. Tanto che quelle «adozioni provvisorie» erano diventate una «teoria, ormai, un'infilata di perle»[3]. Vi era «la Gina di Zagarolo», l'ultima, «la nepote in carica» ricordata nel testamento, più tre giovani «pupille»: «La prima, la Milena», bugiarda e ladra; la seconda, «la Ines», convolata a nozze con uno studente all'ottavo anno di legge, infine «la terza, la Virginia!», procace e strafottente, la più capricciosa e pericolosa delle nipoti che sembra avesse «stregato» o «ipnotizzato» entrambi i coniugi, avendo, come suggeriscono le sue amiche «er diavolo da la parte sua...»[4]. Sono queste le tormentose adozioni[5] di Liliana che innestano un primo strato di relazioni complesse e ambigue nel nome «nipote», collocandolo così in una trama complessa di elementi biologici, psicologici, morali e, come pensa Ingravallo, intrecciandolo a «tutto un groviglio... di fili, un ragnatelo di sentimenti, dei più rari... delicati».

---

2 «La signora Liliana, non potendo scodellare del proprio... Così ogni anno : il cambio della nipote doveva di certo valere nel suo inconscio come un simbolo, in sostituzione del mancato scodellamento[…] D'anno in anno... una nuova nipote: quasi a simboleggiare, nel cuore, i successivi natali della prole» (P, p.24).

1 P, p. 23.

2 P, p.130.

3 P, p.130.

4 P, p.136.

5 Cfr. P, p.130: «E intanto, còme per ingannà la disperazione, *adottava.* Adottava "provvisoriamente", adottava pe' modo de dì. A parole, adottava: benché, però, aveva sostituito un testamento con l'artro. Tre vorte aveva rivoluta indietro la busta gialla, co li cinque sigilli de ceralacca. Tre volte j'aveva spiccicato i sigilli, poi ne aveva ricreata la figura. "Testamento olografo di Liliana Balducci." Adottava, a parole, se pure in una effusione vera dell'animo, con tutta la sincerità d'una speranza: risorgente a ogni nuovo incontro: a ogni nuovo abbandono delusa».

Il ruolo della nipoti si interseca inoltre ad un'altra presenza femminile di casa Balducci, quella delle ragazze prese «a servizio». Durante un pranzo domenicale da Remo e Liliana, Ingravallo nota una somiglianza tra Virginia, la nipote bella e prepotente incontrata mesi prima ed ora assente, e la domestica Assunta, presente invece quella domenica: «la domestica era una faccia nuova, per quanto somigliasse, vagamente, alla nipote di prima»[1]. La sovrapposizione Assunta-Virginia è nuovamente suggerita nel momento in cui il commissario riconosce nell'attrazione per Assunta «lo strano fascino della sfolgorante nipote dell'altra volta»[2]. È interessante notare, inoltre, come Ingravallo instauri una continuità logica tra il pensiero delle nipoti di Liliana che si susseguono una dietro l'altra, e il succedersi delle domestiche.[3]

Assunta e Virginia in particolare, ma con esse il ruolo più generale di nipote e donna di servizio, vengono così ad accavallarsi e a confondersi nella mente del lettore[4]. Al termine «nipote» si aggiunge anche questa ambigua connotazione di domestica; esso, più che determinare una differenza rispetto alle altre figure di serve-governanti di casa Balducci, ne acquisisce le qualità: la nipote allora è insieme una domestica, pronta ad servire il doloroso desiderio della zia, e viceversa la sostituzione di mese in mese delle donne di servizio mima la processione delle nipoti, facendo da cassa di risonanza al tormentato desiderio di Liliana e contrassegnandolo sempre più come un tratto capriccioso e maniacale del suo carattere[5]. Ulteriore riprova è l'interrogatorio a cui

1 P, p.18.

2 «Non pensò, non crede opportuno di pensare di chieder nulla: né della nuova nipote né della nuova serva. Cercò di reprimere l'ammirazione che l'Assunta destava in lui: un po' come lo strano fascino della sfolgorante nipote dell'altra volta: un fascino, un imperio tutto latino e sabellico, per cui gli andavano insieme i nomi antichi, d'antiche vergini guerriere e latine o di mogli non reluttanti già tolte a forza ne la sagra lupercale con l'idea dei colli e delle vigne e degli scabri palazzi, e con le sagre e col Papa in carrozza, e coi bei moccoloni di Sant'Agnese in Agone e di Santa Maria in Porta Paradisi a la Candelora, a la benedizione dei ceri: un senso d'aria dei giorni sereni e lontani tra frascatano e tiburtino, soffiata a le ragazze del Pinelli tra le rovine del Piranesi, vigendo le efemeridi e i calendari della Chiesa, e, nella vivida lor porpora, tutti gli alti suoi Principi. Come stupende aragoste. I Principi di Santa Romana Chiesa Apostolica. E al centro quegli occhi dell'Assunta: quell'alterigia: come fosse una sua degnazione servirli a tavola. Al centro... di tutto il sistema... tolemaico: già, tolemaico. Al centro, parlanno co rispetto, quer po' po' de signorino. Gli bisognò reprimere, reprimere.» (P, p.20).

3 «La Virginia! (l'immagine fu un lampo di gloria, un repentino fulgore nella tenebra): e prima della Virginia, chell'ata 'e Monteleone: comme se chiamava? E le serve! Sta bene che frullan via come passere al primo stormire d'un capriccio: ma i Balducci, via! ne cambiavano, si può dire, una al mese» (P, pp.23-24).

4 Cfr. Giorgio Pinotti, *Liliana Balducci e il suo boja?,* in «Nuova rivista di letteratura italiana», n. 6, 2003, pp.349-65. Ora anche in EJGS, URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/pasticciaccio/pinottililiana.php.

5 Don Lorenzo Corpi ricorda quella gentilezza materna di Liliana che «accarezzava le domestiche, e je perdonava sempre, si rompeveno un piatto: Le confortava a sperare nel Signore» (P, p.131).

abbiamo appena accennato a don Lorenzo Corpi, in cui il prete, imbrogliandosi, conferisce a Liliana la parte di una «padrona» nei confronti della nipote Virginia anziché quello di «madrina» o «zia»:

> ...Certo è che lei [Virginia] abbracciava e baciava la padrona.
> « Padrona? » interruppe il dottor Fumi aggrottando i cigli.
> « Padrona, madrina : fa lo stesso.» La baciava come pò bacià una pantera...

Dietro al nome «nipote» troviamo ancora un'ulteriore trama di significati. Nella complessa connotazione del termine e nella pluralità di relazioni e situazioni a cui esso porta, viene suggerita una possibile pista da seguire per rintracciare il colpevole dell'omicidio di Liliana. Nel canovaccio *Il palazzo degli ori*[1], Virgina è indubbiamente l'assassina, mentre è fortemente indiziata nella quarta puntata nella versione apparsa in *Letteratura* (1946). Nonostante lo spazio a questa terza nipote sia ridotto drasticamente nell'edizione del romanzo in volume nel 1957, la sua figura, o piuttosto il binomio Virginia-Assunta, rimane il sospetto più convincente per la soluzione del delitto.

In un articolo comparso sull'«Edimbourg Journal of Gadda Studies», Robert De Lucca mette in rilievo la confusione presente anche nelle diverse voci critiche tra la domestica Assunta (secondo Aldo Pecoraro la principale indiziata nella versione del 1957) e la nipote Virginia (che resta nell'ottica di Federica Pedriali la colpevole del delitto). Scrive De Lucca:

> è altrettanto chiaro (per quanto chiare non ne siano le ragioni) che fra la versione di *Letteratura* e il romanzo in volume (per non parlare della sceneggiatura) avviene uno slittamento dal personaggio di Virginia a quello di Assunta. Anzi, e riprendendo un concetto che Gadda applica ai due crimini e alle rispettive indagini, attraverso un «processo di degeminazione, di sdoppiamento amebico», Assunta (la *serva*) e Virginia (la *nipote*) finiscono per risultare *gemelle*, per condividere i tratti diabolici, gli occhi conturbanti, ecc.[2]

La questione deve essere guardata con attenzione[3]. Durante l'interrogatorio del dottor Fumi ad Ines Cionini compare per la prima volta nel romanzo quello che sembra essere, scrive Federica Pedriali, «un vero identikit dell'assassina»[4]: si tratta della descrizione di

1 Ricordiamo che con questo titolo è uscita postuma la sceneggiatura del romanzo scritta da Gadda per il cinema, pubblicata nel 1983 ma databile probabilmente al 1947-48.

2 Robert de Lucca, *Virginia*, URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/virginiadeluc.php,

3 Sul ruolo chiave dell'interrogatorio a Ines Cionini, v- Giorgio Pinotti, *Liliana Balducci e il suo boja?,* op.cit.

4 Cfr. Federica Pedriali, *Il «Pasticciaccio» e il suo doppio*, URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue0/articles/pedrialidoppio.php#Anchor-23522.

«un'amica di un'amica» dell'interrogata, ovvero di un'amica di Camilla Mattonari, sua collega alla bottega di Zamira (è in casa di Camilla che verranno ritrovati, sul finale del libro, i gioielli del furto Menegazzi). Ines rivela che questa amica di Camilla lavorava «a Roma a servizio, ma non proprio a servì tutto er giorno»[1] e «stava da certi signori che j'aveveno fatto la dote»[2]. Ammette inoltre di averla anche incontrata, ma una sola volta, e la sola cosa che riesce a descrivere del suo volto sono gli occhi da strega, o da zingara .

> E l'aveva incontrata lei pure, una sera... du occhi!
> «Che occhi !» : e Fumi si seccò, fece spallucce.
> «Mbè, sì, du occhi, » ribattè la Ines: « ma diversi. Diversi da come ce l'avemo tutte. Come fussi una strega, una zingara. Du stelle nere de l'inferno. All'Ave Maria, quanno che annotta, pareva ch'er diavolo se fussi vestito da donna. Quell'occhi te metteveno paura. Ciaveveno come un'idea, dentro, de volesse vendica de quarcuno.»[3]

Ricordiamo che «l'inferno e il diavolo», come scrive Giorgio Pinotti, «sono il *senhal* di Virginia»[4]. Anche Don Lorenzo Corpi è colpito dagli occhi stregoneschi di quella «terza nipote» («La sua procace bellezza, la sua salute, de diavola de corallo dentro de quela pelle d'avorio, i suoi occhi! davvero c'era da crede che avessero ipnotizzato marito e moje»[5]). E persino le amiche di Virginia, lo abbiamo accennato, le conferiscono un carattere diabolico («Quella? quella cià er diavolo da la parte sua... Quella cià Farfarello in corpo»[6]).

Lo stesso Ingravallo, la domenica a pranzo dai Balducci, subisce l'incanto di «due occhi fermi, luminosissimi, quasi due gemme»[7] a causa dei quali si trova costretto a soffocare un'accesa «ammirazione» per la portatrice di quello sguardo, («Gli bisognò reprimere, reprimere»[8]), ma gli occhi qui messi al centro delle fantasie del commissario sono quelli di Assunta, non di Virginia («E al centro quegli occhi dell'Assunta: quell'alterigia: come fosse una sua degnazione servirli a tavola. Al centro... di tutto il sistema... tolemaico: già, tolemaico»[9]). Tuttavia è proprio l'ammirazione generata dal «luminosissimo» sguardo della domestica, il

1 P, p.162.
2 P, p.162.
3 P, p.162.
4 Pinotti, Giorgio, *Liliana Balducci e il suo boja?*, op.cit.
5 P, p.135.
6 P, p.136.
7 P, p.19.
8 P, p.20.
9 P, p.20.

cui potere infernale resiste solo come dominio di fascinazione e tentazione, che porta don Ciccio a rimemorare «lo sfolgorante» fascino della nipote. Ecco allora che dalla coincidenza tra le caratteristiche di Assunta e quelli di Virginia, oculatamente collegate dalla «memoria pronta, anzi infallibile: una memoria pragmatica»[1] del commissario, sorge un volto unico per due ragazze, un ritratto a loro comune in cui è possibile scorgere l'indiziata numero uno.

A questa prima convergenza tra la descrizione rivelata da Ines e le caratteristiche della Virginia-Assunta, si consideri anche l'elemento della dote che menziona Ines, inusuale per una domestica, e l'equivoco generato dallo scrupolo con cui l'interrogata precisa che quell'amica «stava a servizio, ma non proprio a servì tutto er giorno»[2]; entrambi fattori che portano il lettore a sovrapporre nuovamente Assunta a Virginia in una serva-nipote o nipote-a-servizio :

> la cosa più *visibile*, dunque, rimane la confusione, o la conflazione fra le due ragazze: l'una serva, e l'altra possibilmente una sua amica (in *Letteratura* sono addirittura cugine). Tutto sommato, un «groviglio, o garbuglio, o gnommero» anagrafico, mai risolto dai critici, che hanno identificato l'*amica dell'amica* o come Assunta (Pecoraro) o come Virginia (Pedriali). [3]

Benché nel romanzo in volume Gadda, più che elaborare indizi a carico di qualcuno, sembra confondere le piste e le testimonianze tra loro, e nonostante la mancata imputazione dell'omicidio alla fine del racconto, i critici sono stati propensi a leggere il *Pasticciaccio* alla luce delle informazioni contenute nella versione di «Letteratura» e nella sceneggiatura *Il Palazzo degli Ori,* vedendo nella nipote adottiva l'assassina più probabile, sia essa considerato come Virginia, sia nella sostituzione dei suoi panni con quelli dell'Assunta[4].

In ultimo, e per completare il più possibile la nostra analisi del termine «nipote», possiamo considerare un altro canovaccio di immagini. La parola infatti trova un'eco nel personaggio più distante e diametralmente opposto a Liliana Balducci, quello della sarta-sibilla Zamira Pacòri. Nel romanzo leggiamo che «disponeva, la Zamira, di un

---

1 P, p.18: «don Ciccio, non ostante la sonnolenza, aveva memoria pronta, anzi infallibile: una memoria pragmatica, diceva».

2 Rispetto a questa precisazioni, infatti, il dottor Fumi aggiunge: «"A mezzo servizzio, vói dì": "Embè, nun lo so si era mezzo : stava da certi signori che j'aveveno fatto la dote, e ora, sicché, doveva sposare"» (P. p.162).

3 Robert de Lucca, *Virginia*, op.cit.

4 «la presunta colpevole, fatta uscire dalla porta per intervento dell'autore, rientra dalla finestra a opera del critico» Pecoraro, Aldo, *Gadda*, Roma-Bari, Laterza, 1998, p.139.

buon organico di nipotine apprendiste»[1]. Le ragazze «a servizio» da Zamira sono collocate in un luogo antitetico a quello del Palazzo di via Merulana, sono le praticanti del suo harem-laboratorio di sartoria. Ma, come giustamente commenta Giorgio Pinotti, «come non pensare a Liliana e alle sue dolorose adozioni?»[2]. Anche nella bottega-postribolo di Zamira ritroviamo delle «nipoti» putative, delle «nipoti-apprendiste» o «nipoti-a-servizio», i cui destini si intrecciano a quelli della vicenda narrata.

Nelle trame disegnate dal nome «nipote» (e nelle sue variazioni al plurale, «nipoti», o nel vezzeggiativo -più che diminutivo- di «nipotine») pare dunque intessersi un intrigo di fatti e sentimenti, di zone d'ombra e di luce, in cui convergono le diverse direttrici che compongono il romanzo. Seguendo e percorrendo i fili molteplici che si dipanano da questo nome sarebbe possibile attraversare tutto il romanzo. Segno che, come diceva Gadda, «tutta la materia è legata» e tutti i grovigli «sono impastati gli uni con gli altri da innumeri filamenti: e un gnocco tira cento altri, e ognuno dei cento altri mille, e ognuno dei mille un milione, e così in infinito»[3].

*
* *

Le considerazioni fin qui rilevate sembrano tuttavia non tenere conto di un fattore esibito nella prosa di Gadda: la ricerca di un linguaggio *esatto* e l'attenzione al vocabolo tecnico-scientifico[4]. La concezione di un nome che *non designa*, ma che si caratterizza come aggregazione ambigua e precaria di relazioni, non esclude infatti, o non contraddice, l'adozione di un lessico tecnico e specialistico?

La nostra risposta è senz'altro negativa. Nella prosa gaddiana, anche la parola scientifica non è mai definitiva[5]. Ogni tecnicismo, al contrario, è inserito in un

1 P, p.153.
2 Pinotti, *Giorgio, Liliana Balducci e il suo boja?*, op. cit.
3 MM, p.655.
4 Il linguaggio scientifico adottato da Gadda va messo senz'altro in relazione con gli studi al Politecnico e la pratica lavorativa d'Ingegnere degli anni successivi. È inoltre già stata fatto notare la discrepanza tra il linguaggio adottato dal nostro autore nei suo scritti e le *Norme per la redazione di un testo radiofonico* elaborate da Gadda nel 1953 per gli uffici della RAI (ora in SGF I).
5 Per un esame approfondito dei tecnicismi e del linguaggio scientifico nella pagina di Gadda cfr. Paolo Zublena, *La scienza del dolore. Il linguaggio tecnico-scientifico nel Gadda narratore*, URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue3/booknews/zublebkn3.php.

linguaggio composito fatto di diversi registri e diversi «livelli»[1], e nel rapporto con esso si «svuota» di tutta la sua supposta esattezza e referenzialità, per porsi come elemento di una composizione, come tensione, come fattore di scomposizione e ricomposizione della scrittura. Il gergo tecnico e specialistico che Gadda adotta non deriva solo dalle scienze matematiche[2], ma comprendono anche termini del linguaggio giuridico («le causali» di Ingravallo o «la colluttazione» tra Liliana e il suo assassino), della filosofia (il «fenomènico mondo» e l'«appercezione» di Gonzalo, le «idee teoretiche» di Ingravallo, il leibniziano incontro dei «vitali compossibili» rappresentato dal laboratorio di Zamira nel *Pasticciaccio*), della psicologia (Don Ciccio si riferisce alle «reazioni psichiche e fisiognomiche», a «un quanto di erotia» che si mescola ai delitti, parla di «sintomo», e di«ossessione»), della botanica (l'olea fragrans nella *Cognizione*), dell'anatomia e della biologia (la descrizione del corpo di Liliana nel *Pasticciaccio*). Nelle pagine del racconto sono inseriti, parole in latino (*ad hoc, gratis, qui pro quo, ultima ratio*), in greco (δυναμις)[3] o altre espressioni straniere (gli ispanismi della *Cognizione),* parole poetiche e dotte (priapavano), persino formule matematiche (si veda ad esempio il calcolo presente nell'*Adalgisa*[4]). Anche il dialetto potrebbe essere giudicato un linguaggio «specialistico» poiché specifico di un certo ambiente, connotato tanto geograficamente quanto socialmente (come il dialetto naturalista di Verga).

---

1 Con l'espressione «livello linguistico» ci riferiamo ad una classificazione fatta da Pasolini nel 1960, in Id. *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti 1960, pp.344-56**:** «l'Italia, e nella fattispecie Roma, si present[a]no a Gadda come una Babele, un coacervo di tre strati linguistici, che rappresentano tre culture a tre diversi livelli: il linguaggio letterario (cultura europea della poesia d'avanguardia), la *koinè* (cultura della piccola borghesia prima fascista, poi democristiana), dialetto (cultura delle classi operaie, che qui sono meridionali, quindi di tipo sottoproletario)».

2 Cfr. anche Gian Carlo Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, op.cit., p.57: «Che anche nelle pagine più ariose e più liriche di Gadda sia possibile individuare le tracce degli anni trascorsi nelle aule del Politecnico, nei cantieri e nelle centrali elettriche, è certo. Ma un attento esame del lessico, delle metafore e, in generale, dell'*imagerie* gaddiana rivela che il peso di queste esperienze non è certo esorbitante, e non supera, per esempio, quello di scienze come la medicina o la fisiologia. Il contributo della filosofia è senz'altro più rilevante di quello dell'ingegneria idraulica, così come quello della gastronomia supera, forse, quello di tutte le tecnologie».

3 Ma sono presenti anche latinismi, con specificazioni dell'autore in nota: «di legno di fico. È voce latineggiante. «Olim truncus eram ficulnus, inutile lignum» (Or., Sat., I, VIII, I); cfr. P. p.163.

4 «la contessa Giulia, dicevo, era donna di elevato sentire, stando alla enunciazione più frequente, e talora invece, eletta gentildonna lombarda di squisito sentire, mentreché vi farò grazia delle

$$\frac{n\,(n-1)\,(n-2)\,(n-3)\,(n-4)}{5!} - 2$$

varianti che il calcolo combinatorio ci attesta realizzabili dopo le suddette, dalla permuta di n parole senza senso prese a cinque e cinque» (*L'Adalgisa*, in RR 1, p.365).

Sembra in Gadda esserci una volontà doppia, quasi una schizofrenia: da un lato la passione per il vocabolo «esatto», dall'altro la consapevolezza che il reale non è il regno dell'esattezza matematica, ma quello della complessità. Egli, è vero, ritiene che le scienze matematiche, in quanto astratte e convenzionali, siano in grado di effettuare calcolali e possiedano una precisione che invece è impossibile nel vissuto concreto della realtà e della storia (ne è un esempio il caso del geodeta contro quello dell'alpinista messi in rilievo nel primo tratto della *Meditazione*), ma è altrettanto vero che il loro campo di applicazione resta quello dell'analisi e della generalizzazione, *idest* dell'astrazione. Il lessico specialistico non è adottato in funzione definitoria e non arriva a designare l'oggetto più di quanto non facciano i nomi comuni[1]. Il vocabolo tecnico specifico, anziché venire in soccorso al caos generato dalla molteplicità, si pone al contrario come «parola tra tante». Inserendosi in un contesto corale della pagina gaddiana, nella polifonia di linguaggi, accenti e stili diversi, anche la «parola dotta» dell'esperto o dello scienziato diventa una delle note molteplici della sinfonia complessa; così come i nomi a fianco dei quali si pone, anch'essa contribuisce a frammentare il dato e a creare quel «senso del complesso» messo in luce nella *Meditazione milanese*. Il lessico preciso e puntuale di Gadda, quindi, anziché «correggere» la precarietà dei significati del reale, accentua la loro labilità e la loro parzialità.

Come scrive Guido Guglielmi[2], Gadda «cerca dilatazioni del racconto» per contestarne la linearità, e l'univocità del senso. Più che l'evento narrato, diventa protagonista la «parola»:

> L'interesse che guida la lettura è per i registri della parola, per le intonazioni delle voci che sono, per così dire, l'ambiente, lo spazio di risonanza, dei due *fattacci* e di tutti gli eventi del romanzo. Gli eventi sono mediati dai discorsi che li raccontano. Ed è la parola in primo piano.[3]

1 Il tecnicismo, dunque, non è adottato, come potrebbe sembrare, per *indicare* l'oggetto che l'uso comune del linguaggio *non riuscirebbe* a nominare. (Il condizionale è usato di proposito, poiché come stiamo cercando di mostrare, la questione non è se il linguaggio *riesca* o meno a definire l'oggetto. In questi termini il problema è mal posto: non si tratta di "riuscire" perché la precarietà e il carattere sistemico e parziale della lingua è lo stesso del dato e del suo senso.

2 Guido Guglielmi, *Sulla parola del «Pasticciaccio»*, n.0, 2000, URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/coursematerial/lectures/guglielmiintornopasticcio.php.

3 *Ibid.*

L'adozione di registri vari e nomi provenienti da lessici differenti, il rimando tra il vocabolo letterario, «anche dott[o] o prezios[o]», e il vocabolo romanesco diviene un «gioco parodico» che colpisce e destituisce la «lingua funzionale». L'«incongrua moltiplicazione di piani di significato, di riferimenti culturali e simbolici» diventa così indizio e sintomo della molteplicità degli aspetti del mondo, una molteplicità che non può essere essere conciliata in un «superiore criterio di valutazione o di verità»: Gadda, pertanto, nella sua poetica della parola, «lascia che questo criterio si mantenga precario, instabile, problematico»[1].

La parola tecnica o la parola esatta non è mai unica e isolata. Il tecnicismo viene accostato a termini dialettali, elegiaci o concreti, in una prosa dalla sintassi costantemente spezzettata. La punteggiatura, i trattini tra le parole, gli incisi, il moltiplicarsi dei due punti in una stessa frase indicano un susseguirsi di precisazioni, esplicitazioni e rimandi; così come i «siccome» e i «nonostante»[2] con cui Gadda immergere nomi e parole in una fluenza linguistica copiosa e digressiva.

In questa direzione ritroviamo le figure retoriche dell'enumerazione e dell'accumulazione, i «prediletti esercizi di Gadda»[3]. Accostando le parole una all'altra, lo scrittore, anziché catalogare in modo ordinato qualificazioni salienti dell'oggetto narrato, amplifica le sue caratteristiche, complessificandolo. Da un aggettivo o un sintagma, Gadda procede in un progressivo accoppiamento di termini, elevandosi verso lirismi o, più spesso, degradando nel grottesco. Il risultato è sempre quello di introdurre il fatto narrato in un'organizzazione complessa e articolata, mostrando così la molteplicità dei fattori che concorrono e «cospirano» attorno ad un solo referente (e che quindi, come non abbiamo mancato di ricordare in diverse occasioni, non è «solo», ma dipende da una pluralità di concause).

Parafrasando il *Tractatus* di Leibniz, possiamo parlare in Gadda di un'arte e una genetica «combinatoria»[4] in cui il senso è germinante nella composizione dei «possibili»[5] o, come scrive anche Gadda, dei «compossibili». In questo senso, allora, il

1 *Ibid.*
2 Cfr. Gian Carlo Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, op. cit, in particolare p.34.
3 *Ivi*, p. 24.
4 *Ivi*, inparticolare pp.38. Cfr. inoltre con RI, p.407: «La combinazione, l'istinto della combinazione, è nell'universo - L'equilibrio è l'affermazione cosciente della combinazione, mentre ciò che non sussiste in equilibrio è l'incombinabile, cioè l'irreale».
5 Cfr. con il *Pasticciaccio*: il laboratorio di Zamira è luogo emblematico in quanto «punto d'incontro dei vitali compossibili: magia, maglieria, sartoria, pantaloneria, vino de li Castelli e de Bitonto», P, p.71.

catalogo non è un semplice esercizio di stile, ma riassume lo «sforzo [dell'autore] di indagare le interdipendenze di ciò che contempla»[1].

*
* *

Abbiamo già considerato che Roscioni considera lo stile di Gadda come un «tentativo di sorprendere quell'attimo del processo percettivo, essenziale ai fini della conoscenza, in cui la realtà appare come mutamento e deformazione, e le cose, non ancora cose, accettano di rivelare all'io non ancora io il segreto del loro farsi»[2]. Questo «attimo magico», di cui Gadda parla anche nella *Meditazione,* non può essere detto in altro modo che con un'espressione altrettanto mobile, il cui significato è colto come genesi e formazione, e in cui l'Io stesso (non ancora, e forse mai, definito) lo coglie e coglie se stesso in una continua germinazione di significati.

La corrispondenza che esiste tra la precarietà del dato e l'incertezza di ogni definizione si estende anche ai nomi dei personaggi del romanzo: la concezione dell'identità come aggregazione precaria è visibile nella continua trasformazione dei nomi propri e di famiglia, ricorrente sia nella *Cognizione*[3] che nel *Pasticciaccio,* in quest'ultimo in modo quasi sistematico.

Si notino ad esempio nella *Cognizione* i nomi delle varie Giuseppa, Peppa, Beppa o Beppina, Pina o Pinina o Giuseppina: sono parole di un unico catalogo, come sfumature blande e vaghe di un' identico essere corale. I nomi, in questo caso adottati per stabilire identità diverse, si intrecciano e si confondono in un unico balbettamento, come continue deformazioni di uno stesso oggetto.

> Tra i primi la lavandaia Peppa, dalla cesta ricolma di lenzuoli strizzati […] Seconda o tra i secondi, la pescivendola a piè scalzi Beppina. […] Questa seconda Giuseppa o Beppa era sbrigativa anche nel dire, martellante anzi, monosillabica […] E poi, non c'è due senza tre,

1 Gian Carlo Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, op. cit., p.20.
2 *Ibid.*
3 Cfr. Guido Guglielmi, *Sulla parola del «Pasticciaccio*, op. cit. «Non ci sono invero omonimie nel Pasticciaccio, ma ci sono nomi, come quelli di Enea Retalli e Diomede Lanciani, che appartengono a personaggi che non figurano mai in prima persona, di cui siamo informati indirettamente (attraverso la parola della Ines Cionini e della Lavinia Mattonari) e che non è facile distinguere l'uno dall'altro. E si pensi al gusto di Gadda per le complicazioni genealogiche: alle intricate parentele di Liliana per esempio. è un altro modo per «far crescere confusione». Invece che giochi omonimici, abbiamo nomi di personaggi diversi che sembrano l'uno l'immagine speculare dell'altro. E il raddoppiamento rende incerte le identità. (Si tratta di un procedimento che potremmo già definire manieristico).».

> la Pina, detta anche Pinina del Goeupp, ai registri Giuseppina Voldehagos maritata Citterio...[1]

È nell'accostamento dei nomi, nella successione di sillabe pressoché identiche (tutte consonanti labiali) che può istituirsi una differenza tra le «Giuseppe» lukonesi. Dimostrativa è la gaffe di Gonzalo con il medico quando, inalberandosi contro «i Giuseppi e le Battistine» a servizio in quella casa, rischia di annoverare tra la propria collera anche «Pina» (la figlia del medico) frenandosi all'ultimo e arrestando il suo nome sulla prima sillaba:

> «…. Dentro, io, nella mia casa, con mia madre: e tutti i Giuseppi e le Battistine e le Pi.... le Beppe [...] Via, via! Fuori!....»[2].

Nel *Pasticciaccio* assistiamo ad un altro caso esemplare, e inverso: quello della vedova Menegazzi. Nel corso del romanzo il cognome della prima vittima di via Merulana subisce continue metamorfosi e, a seconda delle occasioni, diventa *Menecacci, Menegatti, Mantecazzi, Martinazzi, Mantegazzi* e *Martegozza.* Nelle dichiarazioni dei personaggi del racconto e negli atti dei carabinieri, nelle comunicazioni telefoniche e nella rievocazione della voce narrante, il nome della contessa (o più precisamente il nome del marito deceduto) viene distorto e storpiato. Ognuna di queste alterazioni ha una ragione apparente (errori di battitura nei fascicoli ufficiali, cattiva qualità delle comunicazioni telefoniche...), ma molto più spesso la «deformazione» rivela un lapsus (del personaggio che pronuncia il nome o del narratore stesso) che si fa portatore di una nuova connotazione, di un rapporto apparentemente estemporaneo che tuttavia contribuisce a formare un ritratto complessivo della vedova-contessa, un ritratto per lo più comico.

> …in fianco a li Balducci ce steva na signora, na contessa, che teneva nu' sacco 'e solde pure essa, na vedova: la signora *Menecacci*, *che a cacciaje na mano in quarziasi posto ne veniva fori oro, perle, diamanti..*

> …pervenne a Santo Stefano (al collegio romano) *comunicazione telefonica* per il «*caso Menegatti».*

1 C, p.579-80.

2 C, p.639. Nella *Cognizione*, un altro e ben più diretto gioco tra nome e identità dei personaggi è quello del vigilantes Pedro o Gaetano Palumbo (Pedro è il nome dell'identità che lui stesso si era costruita e Palumbo quello dell'Identità rivelata dall'amico-commerciante che di passaggio a Lukones lo riconosce). I due nomi del vigilantes nel racconto del narratore sono intercambiabili.

> Al Pestalozzi venne deferita copia d'un elenco, dattiloscritto, di turchesi e di *topazzi*, nel quale tutte le o (occhio di gatto, crisoberillo, spinello) si raffiguravano in altrettanti buchi o fori nella velina, rotondi appunto come delle o: ulceri d'una esattezza e d'una deliberatezza operative non adeguatamente confortate dai bilanci. Alcuni erano *topazi* propriamente detti, per quanto sprovveduti di accento circonflesso, altri erano *topo-zii*: le gioie della domicilio aggredita e *detopaziata Menecazzi,* che si reintegrava, questa volta, nel *definitivo possesso e pieno godimanto* di diritto e di fatto delle proprie zeta*: giulivamente commutata, peraltro, la ga padana in una ca centro italica*.
>
> Il Pestalozzi […] giudicò di poter via via riconoscere, nello sparso splendore, il discutibile ed ultrasuspicando vezzo perle, due o tre gingilli, un'ametista, la croce di granati, la palletta di lapillaruli (così ce steva scritte), i coralli, i gioielli, titolari dei nomi e delle designazioni che figuravano, consoci e consobrini del topaccio, nei primi righi e via via nel foglio e nel secondo foglio dell'elenco *Martinazzi, o*vverosia cioè per più preciso dire *Mantegazzi.*
>
> Sui preziosi eventuali della Balducci, con quell'elenco a mezzo, gravava ancora l'ambiguità delle ipotesi: il riconoscimento e la discriminazione dei pezzi singoli erano da effettuarsi in caserma, su a Marino, o forse a Roma a Santo Stefano del Cacco, mentre dei gioielli della *contessa Mantegazza ch'erano distinti nella nota relativa conclamava ognuno, con istante evidenza, la propria rapinata identità*. [1]

La vedova Menegazzi non è il solo bersaglio di questa deformazione. Anche nel nome del principale accusato del furto, Enea Retalli, si gioca l'equivoco, il fraintendimento, la distorsione. Il nome dell'indiziato, trasmesso dalla Tenenza in via ufficiosa, benché inizialmente ben identificato e definito genealogicamente, viene frainteso, decomposto in sintagmi (Lui-Ginio) e ricomposto (Luigino) per poi essere nuovamente modificato e corretto (Iginio):

> il proprietario della sciarpa verde (non più radicalmente verde a quell'ora) era stato identificato per tale *Retalli Enea detto Luiginio* d'anni 19, di Anchise e di Venere Procacci, nato e dimorante in località « il Torraccio », non lontano da le Frattocchie : *Lui-ginio! Eh, sì, sì," Lui-ginio!* momentaneamente irreperibile. […] Da quanto le diligenze auricolari del Di Pietrantonio pervennero infine a racimolare dal naufragio del testo (il crepitio del microfono e l'induttanza della linea sonorizzavano il testo: interferenze varie, da contatto urbano, intercicalavano, straziavano la recezione), apparve a un dipresso che l'incauto *Enea Retalli o Ritalli, sive Luiginio (ma evidentemente Luigino*) aveva dato a tinger la sciarpa […] Intanto il Retalli Enea d'anni diciannove, di Anchise e di Venere Procacci, si pervenne a chiarire che *aveva nome di battaglia Iginio e non Luiginio: «che non ha senso, che non ha senso!»* bociarono concordi. [2]

1 P, pp. 19, 139, 185, 232, 234; c.vo mio.

2 P, pp. 139, 142, c.vo nostro. A questo esempio se ne aggiungono altri. L'incertezza dei nomi riguarda quasi tutti i nomi propri del romanzo: la vedova Bolenfi o Sbolenfi [p.79], il nonno di Valdarena Romilio o Rutilio [p.113]; la probabile complice del furto Camilla Mattonari che diventa Mattonati [185], la cugina di questa, Cionini, diventa Ciampini [p.144], Diomede Lanciani diventa Luciani e Lanciere («"E la fotografia d'o guaglione fotografata accà": si batte la mano sul cuore, con patetica enfasi "d'o guaglione bello, la fotografia d'o... 'o Diomede Luci-ani..." "Lanci-ani,"corresse Ingravallo. "Va buono, va buono, Ingravallo! D'o Lanciani, d'o Lanci-ere"» [p.172]). Anche il nome di un albergo subisce modificazioni («"Là dove?","Là, ne li quartieri alti, a via Boncompagni, a via Veneto. Io che ne so? So che se chiama Burger... Borges…"; "Ho capito, la pensione Bergèss," fece Pompeo, pronunziando a

In questo contesto di precarietà dei nomi, di slittamenti si sensi, di scomposizione e ricomposizione dei nuclei semantici, Gadda mette in gioco anche il proprio cognome e le deformazioni che si sono succedute lungo le diramazioni del proprio albero genealogico:

> Così accade, nei documenti della implacabile amministrazione da cui abbiamo l'onore e il piacere d'esser ministrati delle carte e dei bolli necessari a vivere, che il recupero di un Carlo Emilio da un precedente Paolo Maria, succeduto a sua volta al nome del gran morto di Canne, sia risarcito da un Gadòla: cui vien fatto, pertanto, di rifulgere nella esecrazione civica al posto di un Gadda.[1]

«Piuttosto che nominare» Gadda «sorprende le cose nel loro farsi e nel disegno che le informa», scrive Roscioni. Ma laddove si trova necessitato ad adottare dei nomi, egli non manca di metterci sull'attenti, indicando che ogni nome, come ogni identità, è un aggregato provvisorio di relazioni, che ogni situazione entra in gioco nella sua storia, comprendendolo e oltrepassandolo. Ogni nome allora, come il limite di ogni sitema, è revocabile.

4. LA *MAGLIA* E IL *GARBUGLIO*, «FORME» DELLA MOLTEPLICITÀ

> L'ipotiposi della catena delle cause va emendata e guarita, se mai, con quella di una maglia o *rete*: ma non di una maglia a due dimensioni (superficie) o a tre dimensioni (spazio-maglia, catena spaziale, catena a tre dimensioni), sì di una maglia o rete a dimensioni infinite.[2]

Abbiamo già considerato le implicazioni teoretiche dei due assi metaforici del *bateau ivre* e della lanterna. Esiste però una terza direttrice di immagini che non è stata ancora esaminata, si tratta della linea metaforica qui definita della maglia o della rete a dimensioni infinite, che si declina anche nelle varianti del groviglio, dello «gnocco filamentoso», e del «pasticcio». Questo terzo asse metaforico, come i due precedenti, è connesso alle concezioni della *grama* sostanza e della conoscenza come deformazione;

---

suo modo. "All'ufficio stranieri, Pompe', allo schedario. Pensione Bergesse. E bbuona pesca…" […] Tre agenti armati, due di moschetto. Non però lo Sgranfia, comandato a la pensione Burgess…»[pp. 171, 263]).

1 P, p.185-86.

2 MM, p.650.

tuttavia mentre con le due precedenti linee metaforiche Gadda esemplifica sopratutto le condizioni del processo conoscitivo, con questa terza tipologia di immagini egli si riferisce alla struttura del reale stesso per mostrarne l'architettura[1].

Le metafore della rete e del garbuglio sono direttamente connesse alla concezione di un reale molteplice, concepito leibnizianamente come trama di monadi, ma le cui prospettive interagiscono e si integrano reciprocamente. Si tratta ora di comprendere questa struttura di realtà definita da Gadda come «universo in deformazione perenne, che mai è identico a se stesso, se non nella grossa apparenza»[2] e di approfondire questa concezione di molteplicità come «germinazione costante» tra le due polarità di essere e divenire.

Nella *Meditazione milanese*, Gadda dedica un paragrafo al rapporto tra materia e molteplicità[3]. Nella prima stesura del trattato questa parte corrisponde quinto tratto della *Meditazione*; l'autore la riprenderà qualche mese dopo, nella seconda redazione del trattato - che come sappiamo è interrotto e consta di soli quattro paragrafi – anticipandolo rispetto alla prima versione al terzo paragrafo. In quest'ultima versione lo scrittore, pur non modificando la teoria espressa e mantenendo molte parti della prima formulazione, riprende e circostanzia le argomentazioni relative al rapporto tra materia e molteplicità. In modo particolare, Gadda introduce una distinzione tra materia e sostanza (nella prima stesura tale distinzione compare solo in una nota autografa a margine del testo[4]). Abbiamo visto che l'autore adotta il modello della scacchiera per definire la sostanza come nozione imperfetta e *grama,* relativa ad un certo grado di «permanenza» nel divenire, ma sul finire del paragrafo ad essa dedicato si riferisce ad

1 In merito al rapporto conoscenza-realtà non bisogna dimenticare che in Gadda il processo euristico e la realtà conosciuta coincidono: sebbene «logicamente» preesistente ad ogni individuazione, il reale di cui parla si identifica con la deformazione conoscitiva.

2 MM, p.760.

3 «La materia e la molteplicità». Nella *Meditazione milanese* Gadda dedica inoltre un altro paragrafo alla molteplicità («La molteplicità dei significati del reale») che si trova nella seconda unità del testo, precisamente è XVI tratto. Il titolo di questo paragrafo è compreso in quello adottato per designare l'intera unità di cui fa parte (Ricordiamo che la *Meditazione milanese* è divisa in tre parti, più una prefazione e una nota finale. La seconda Gadda la aveva provvisoriamente intitolata «I limiti attuali della conoscenza e la molteplicità dei significati del reale. Teoria della deformazione del reale: coinvoluzioni di sistema reali»). La distinzione che opereremo in questo nostro lavoro tra i due paragrafi è legata al fatto che mentre nel paragrafo III (o V) il molteplice è considerato nella sua simultaneità, nel XVI il molteplice è considerato come fattore di un divenire diacronico dei significati. Dedicheremo a quest'ultimo aspetto alcune riflessioni nell'ultimo capitolo di questa ricerca.

4 Cfr. con il V tratto della prima stesura (MM, pp.652-56) e con le «Postille e note dell'autore» poste in fondo all'edizione da cui citiamo, in particolare p.304: «La sostanza è la memoria del tempo, la materia è la memoria dello spazio».

un'altra «sostanza fisica o materia». Cos'è dunque questa sostanza? E in che modo la nozione di materia, di aristotelica memoria, entra nella sua definizione? Il discorso prende avvio da una polemica operata dal 'Critico', ossia la contro-voce dialogante dell'autore che Gadda adotta nel corso della *Meditazione* come pretesto per chiarire possibili equivoci, per portare avanti nuove argomentazioni o per introdurre postille digressive alla sua filosofia. In questo caso, dunque è il critico che pretende chiarimenti sull'uso del termine sostanza e quello di materia, offrendo l'occasione all'autore di introdurre una distinzione tra le due nozioni e mostrare così i modi della loro interazione[1]. Tale confronto permette inoltre all'autore di chiarire come intendere la «molteplicità». Il carattere del molteplice, infatti, non è solo frutto di un atteggiamento conoscitivo e non si confonde banalmente con il relativismo: prima che caratterizzare il processo conoscitivo, il molteplice è una potenzialità connaturata alla stessa realtà materiale. Solo distinguendo una materia come estensione e potenza, *quid* morfologico di ogni sostanza, da una sostanza come pausa della deformazione e «forma della temporalità», Gadda potrà considerare il molteplice non solo ipotesi di una «ermeneutica a soluzioni multiple» (in cui, pur nella interazione tra conoscente e conosciuto; la presenza del conoscente resta irriducibile) ma caratteristica intrinseca e fondativa del reale stesso.

Nella seconda versione del paragrafo, dunque, Gadda distingue materia e sostanza come due direttrici di esperienze complementari e indissociabili: la prima («memoria dello spazio») è «connaturata e co-necessaria ad ogni deformazione e a ogni divenire»[2], la seconda («memoria del tempo») implica la prima come proprio sviluppo spaziale concreto. Sono dunque due nozioni differenti che tuttavia si co-appartengono nei modi di un «necessario procedere» e di un «necessario coesistere».

> E diciamo un certo nostro aforisma: 'la sostanza è la memoria del tempo; la materia (pensata come tale) è la memoria dello spazio'. La sostanza è il grado di permanenza del tempo, la materia il grado di identità dello spazio. Qui tempo e spazio hanno senso di necessario procedere e necessario coesistere.[3]

1 Il critico:«Nel conchiudere il paragrafo precedente avete avuto un accenno alla 'materia o sostanza fisica'; e nell'esercizio che, qual codicillo, avete aggiunto al paragrafo l'idea della 'materia' è entrata nuovamente in scena, e forse anche più disinvolta. Non amo questo disordine. Decidetevi: sostanza o materia?» (MM, p.878).

2 Cfr. MM, p.878.

3 MM, p.879.

Sostanza e materia sembrano dunque costituirsi in un unico «sinolo», in cui la sostanza è compresa come forma provvisoria della materia, e la materia ingrediente spaziale della sostanza. A differenza di ogni filosofia finalistica e aristotelica, tuttavia, da cui mutuiamo il termine sinolo, le deformazioni del sistema gaddiano non sono guidate finalisticamente verso una forma-ideale[1], ma la loro trasformazione è sempre una configurazione contingente, una «nascente organizzazione»[2], il cui fine non si pone mai come modello[3]. Nel paragrafo dedicato a (e intitolato) «i fini», significativamente designati al plurale, Gadda riconosce il movimento e la deformazione di un sistema *n* verso un sistema *n*+1, ma considera questo tendere verso una «superordinazione» come un'organizzazione spontanea.

> Dappoiché l'*n*+1 è un discendere da *n*-2, *n*-1 in n nulla vieta di considerare un tendere di *n*-1 ad *n*, ad *n*+1 ecc. E dicendo 'un tendere' non volevo dire che il modello finale n+1 fosse già davanti ai conosci n: ma che essi intravedevano in sé una nascente organizzazione o sistemazione, verso *n*+1.[4]

Da questo assunto, tuttavia, non si deve derivare che la deformazione di un sistema in una più vasta configurazione sia completamente dettata dal caso. La materia reale infatti pone dei limiti e delle possibilità all'informarsi nel sistema, condizionandone il divenire. Gadda ammette inoltre che un sistema «superiore» n+1 possa in certi casi porsi come scopo («chiamata finale») o come condizione di possibilità per l'esistenza di un sistema n; ma anche in questo caso si tratta di un fine parziale e contingente, elaborato sulla materia e non a prescindere da essa. Nella *Meditazione* troviamo due esempi chiarificatori:

> Così il modello *n* del mio corpo (consolidato dal lavoro degli evi) valendosi de' suoi agenti (cioè modalità fisiologiche e chimiche subordinate) organizza duramente il cibo, l'ossigeno dell'aria, ecc. - come modello finale agente su ciò che abbranca e che pare materia. [5]

> Così la relazione impalcatura agisce da chiamata finale sulla relazione "assi" E la segheria producente assi è sorta perché il mercato e la tecnica chiedevano imperiosamente impalcature in legno. L'operaio che accudisce al taglio delle assi ha un "fine" - quello di fornir assi a chi si occupa di pontature o impalcature di legno. [6]

---

1 Il termine «ideale» è qui usato in senso assoluto, come forma intrinseca o estrinseca al divenire della materia.
2 MM, p.776-77.
3 A questo tema è dedicato il XIX tratto.
4 MM, pp.776.
5 MM, p.779.
6 MM, p780.

Come si può ben vedere da questi casi, anche i fini che si caratterizzano come *scopo* o *guida* per certe configurazioni non sono mai assoluti: il tendere del sistema verso una più ampia organizzazione deve essere sempre considerato come «groviglio estremamente complesso [e] confuso» i cui i fini sono, quando ve ne sono, sempre parziali e molteplici:

> Considerate, e con ciò come ultimo avvertimento, che questa superordinazione deve essere veduta come un groviglio estremamente complesso e direi confuso, e non con facile e banale schematismo.[1]

L'unione di materia e sostanza non è dunque guidata da alcun modello ideale e assoluto, e, anche nel momento in cui l'esigenza di un fine sembra costituire la condizione di esistenza di un certo sistema, esso resta sempre situato e incapace di dar ragione della complesse relazioni che intervengono a determinarlo:

In queste formulazioni del pensiero gaddiano ritroviamo uno dei presupposti basilari della sua filosofia, già discusso in diverse occasioni: quello della pluralità delle cause che convergono a determinare i fatti del reale. Nella teoria che potremmo definire «della complessità dei fini», inoltre, vediamo delinearsi il duplice aspetto di sincronia e diacronia nella determinazione di una realtà molteplice. Secondo la logica qui esposta da Gadda, infatti, ogni sistema si differenzia sia diacronicamente, come divenire di un n-1 ad un n e ad un n+1 (o viceversa[2]), sia sincronicamente, come appartenenza in uno stesso momento a differenti configurazioni (al sistema *n* subordinate o super-ordinate).

Così compresa, l'idea gaddiana del rapporto tra sostanza e materia si inserisce nella teoria della deformazione conoscitiva, e converge con l'assunto fenomenologico di una identificazione tra realtà e «flusso fenomenale»: la sostanza non è compresa come entità noumenica al di là della nostra esperienza, ma come rapporto intrinseco tra il permanere e il divenire di una certo sistema, ed è dunque colta come qualcosa di relativo e posto; anche la materia a sua volta è conosciuta come ingrediente spaziale e morfologico della

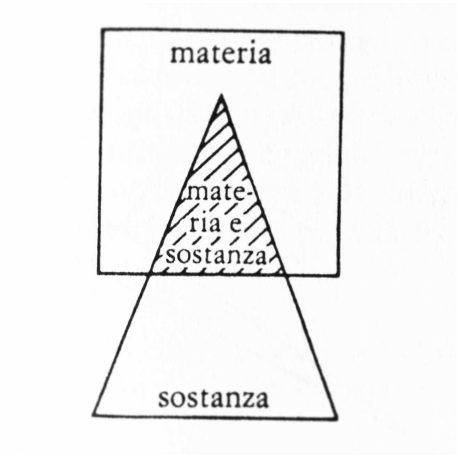
1 MM, p.777.

2 Ricordiamo infatti che Gadda non pensa il divenire come evoluzione e come progresso, ma come *deformazione*. Cfr. MM, pp.777-78: «I termini *n, n*+1, *n*+2 sono modi di esprimermi relativi ad una singola discendenza, ad una traccia coinvolutiva, ad un lacerto astratto dal muscolo, ad una 'gens' di relazioni reali. Ma le relazioni reali, le 'gentes' di relazioni sono infinite nella summa della nazione (i lacerti nel compatto muscolo): e si mescolano e si aggrovigliano, e si disperdono e nascono e crescono…».

sostanza[1], ed è dunque conosciuto nel suo informarsi e nel suo divenire sistema[2]. Aggiungiamo inoltre che, pur distinguendo materia e sostanza l'una come riferimento spaziale, l'altra come riferimento temporale, Gadda non arriva a credere kantianamente nell'esistenza aprioristica delle categorie di spazio e tempo[3], né a contraddire la radice empirica della propria filosofia che considera l'astratto solo come dimensione appartenente a quella del concreto.

*
* *

Questi presupposti presentano tuttavia una difficoltà. Nella seconda stesura del paragrafo sulla «la materia e la molteplicità», infatti, Gadda non esclude che sostanza e materia possano pensarsi separatamente. Oltre alla «sostanza fisica» intesa come convergere della materia fisica nella forma provvisoria della sostanza, «sostanze altre vi sono, consegnate ad aspetti immateriali del mondo […] e così vi è materia che non è sostanza»[4]. Lo scrittore illustra questa più rigorosa distinzione in un'immagine sintetica ed eloquente:



[5]

Questo passaggio esclude quindi le nostre ipotesi? O Gadda stesso si contraddice? Per non essere frainteso, il disegno necessita un approfondimento. La distinzione qui schematizzata sembra infatti negare, almeno apparentemente, l'assunto fenomenologico

1 Gadda definisce la materia come «quid morfologico» che è comune ad ogni differenziazione.
2 Per quanto spaziale, proprio perché considerato come genere della sostanza, la materia, come la sostanza «può pensarsi come 'mnemosynum' nei regni del tempo», MM, p.878.
3 Cfr. con il cap.I di questo lavoro.
4 MM, p.879.
5 MM, p.879.

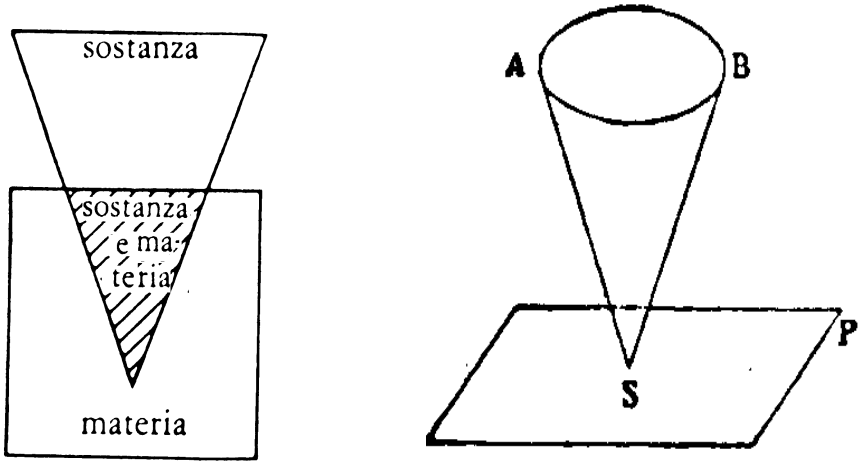
avanzato da Gadda di una coincidenza tra realtà e fenomeno così come sembra escludere l'indirizzo antidicotomico tra concretezza e astrazione, fin qui messo in luce. Cerchiamo allora di capire in modo più approfondito cosa intende l'autore quando parla di sostanza senza materia e di materia senza sostanza.

Consideriamo prima di tutto la sostanza. Per quanto Gadda la definisca come persistere o «perdurare» di certe relazioni non deformate in rapporto ad un sistema deformantesi, la sua concezione al fuori della materia non deve essere confusa con una «durata pura» in senso bergsoniano. L'eco di Bergson è tuttavia presente. L'espressione con cui lo scrittore riferisce la sostanza alla «memoria del tempo» e il disegno con cui intende chiarire la distinzione tra questa e la materia, infatti, ricorda l'illustrazione che Bergson traccia in *Matière et mémoire*. Se si considera inoltre che Gadda legge Bergson e che forma il proprio pensiero anche a partire dalla sua filosofia, il rischio di sovrapporre la concezione del filosofo francese al nostro scrittore potrebbe aumentare. Per quanto Bergson sia un autore scarsamente citato nell'opera gaddiana, il cui nome non ha mai una ricorrenza nella *Meditazione*, è tuttavia probabile che i riferimenti alla filosofia bergsoniana, anche indiretti, siano consapevoli. Riguardo invece il peso e l'influenza del pensiero di Bergson nelle posizioni teoretiche di Gadda, la critica ha pareri differenti[1]. Noi ci limitiamo a riconoscere una certa similarità tra alcune

1 L'ipotesi di un riferimento a Bergson nella filosofia di Gadda è una *quaestio* ancora irrisolta. Come riassume efficacemente Federica Pedriali in una nota al saggio *Il vettore, la cartolina, lo stemma. Da «Meditazione» a «Pasticciaccio»* (in EJGS, URL http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue1/articles/pedrialispazio.php#Anchor-52645, nota 28), le posizioni in merito ad un bergsonismo gaddiano possono riassumersi in: «bergsonismo no» poiché il nome del filosofo non figura nel trattato (Cfr. Albert Sbragia, *The Modern Macaronic,* in Id. *Carlo Emilio Gadda and the Modern Macaronic,,* Gainesville, University of Florida Press, 1996*);* «bergsonismo sì ma non troppo» (Robert Dombroski, Gadda e il barocco, op.cit, in particolare pp. 45-47, 49-50), «bergsonismo sì e come parte di quella "disordinata polistoria con cui Gadda recepisce i molteplici segnali di crisi del positivismo ottocentesco"» (Gianfranco Gabetta, *Gadda e il caleidoscopio dell'euresi,* in «aut aut», n.256, 1993, pp.15-46.). Ricordiamo inoltre che Gian Carlo Roscioni sfrutta la menzione che Gadda fa di Bergson ne *I viaggi la morte* per confermare l'innesto di «elementi vitalistici» su una «psicologia evoluzionistica di marca spenceriana» (Gian Carlo Roscioni, La disarmonia, op.cit, in particolare pp. 21, 36). Non sono diverse le posizioni di Andrea Calzolari (*Gadda filosofo,* in «Poliorama» n.4, 1985, pp.102-47, in particolare pp.115-16) e di Niva Lorenzini, (*Gadda, la ciclicità, la «deformazione»* in Id. (a cura di), *Mito e esperienza letteraria. Indagini, proposte, letture,* Bologna, Pendragon, pp.319-51.). Giulio De Jorio Frisari propone invece un *Glossario* bergsoniano (in Id., *Carlo Emilio Gadda filosofo milanese,* Bari, Palomar., 1996 pp.211-38). Giuseppe Bonifacino, infine, dichiara che tanto la *durée* bergsoniana quanto il sapere scientifico sono incapaci di reintegrare «la declinazione entropica della memoria», e colloca gli interessi e le ragioni del soggetto gaddiano al di là di entrambi, in una «cognizione senza durata» (*«L'ora buia o splendente» Tempo ed etica nella* Cognizione, in Id., *Il groviglio delle parvenze. Studio su Carlo Emilio Gadda*, Bari, Palomar, 2002, pp.127-174, e. in particolare pp. 133-34, 143, 149, 162. Ora in EJGS, URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue2/booknews/bonifacinogroviglio.php). Anche noi ci

asserzioni dello scrittore e la filosofia bergsoniana della temporalità senza tuttavia ammettere una posizione analoga in merito alla concezione di durata.

Si può cogliere innanzitutto una certa similarità tra questo schema della *Meditazione milanese* e il noto disegno riportato in *Matière et mémoire* tramite cui il filosofo sintetizza graficamente il rapporto tra la durata, pensata come flusso continuo, e lo spazio contingente. Per maggiore chiarezza, proviamo a ribaltare lo schema gaddiano: vediamo che l'aerea situata alla base del triangolo (sostanza o «memoria del tempo») corrisponde alla base del cono AB, (durata reale o memoria) della figura bergsoniana, mentre il vertice del triangolo interseca il quadrato (materia o estensione o potenza) allo stesso modo in cui il vertice del cono si inserisce sul piano rettangolare della percezione spaziale P.



troviamo piuttosto di questo avviso, mettiamo solo l'accendo su quello che ci sembra un certo "debito" nei confronti di alcune "svolte" introdotte da Bergson nella storia pensiero filosofico. In particolare, è l'esigenza di considerare una temporalità diversa da il tempo fisico adottato dalla scienza, che l'autore milanese sembra riprendere direttamente Bergson. Manca però in Gadda la collocazione diretta di questa durata nella coscienza. Ricordiamo inoltre che il nome del filosofo non compare nella *Meditazione*. Affidandoci ai testi conservati nella sua biblioteca, sappiamo che l'unico testo bergsoniano che porta una data antecedente la stesura della Meditazione milanese è un compendio della filosofia accolto da Giovanni Papini in *La filosofia dell'intuizione*, pubblicata nel 1919 e contentente la traduzione di Introduzione alla metafisica ed estratti di altre opere di Bergson (Cfr. con *Il Fondo Gadda. Biblioteca del Burcardo,* Catalogo a cura di Andrea Cortellessa & Maria Teresa Iovinelli, Bulzoni, Roma 2001, Approntato per EJGS da F. G. Pedriali, URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/catalogues/burcardoB.php#Anchor-Henri-11481)
D'altronde anche Guido Lucchini sostiene che la conoscenza filosofica di Gadda sia manualistica e che egli legga libri su filosofi piuttosto che di filosofi; ipotesi che, tuttavia, non esclude l'influenza del pensiero di Bergson nella sua filosofia.

Eccezione fatta per la tridimensionalità dell'una rispetto all'altra, le due immagini sembrano notevolmente simili. Tuttavia, mentre per Bergson l'area alla base del cono, o durata, è principio che abbraccia il tempo di ogni cosa vivente e fuori della quale nessuna cosa esiste, la sostanza gaddiana che designa l'area alla base del triangolo è un «perdurare gramo ed imperfetto»; per quanto immateriale la sostanza resta un concetto situato, cioè collocato in un conteso reale: essa riguarda ad esempio il «perdurare» logico di una partita di scacchi, quello storico di una tradizione di pensiero o quello psicologico di un individuo:

> …sostanze altre vi sono, consegnate ad aspetti immateriali del mondo, come il greve ed imperfetto perdurare logico nella partita di scacchi, o come una tradizione di pensiero, per esempio una tradizione umanistica: o, generalmente, come un identico perdurare[1] psicologico e storico. [in nota: «Sempre gramo ed imperfetto, secondo quanto ho precisato nel §2 'La grama sostanza'»].[2]

Il «perdurare» della sostanza non riguarda quindi una durata metafisica, ma piuttosto una nozione logico-gnoseologica: essa non designa la memoria di tutto il tempo e di tutte le cose, non è cioè da considerarsi il fluire dell'eternità o l'*aión* aristotelico, come è invece il caso della *durée* bergsoniana, ma riguarda piuttosto situazioni parziali, un perdurare che resta inscindibile dalle situazioni che lo comportano; per questa ragione si rivela dunque «gramo ed imperfetto». Inoltre, come sottolineano gli esempi riportati, la sostanza non è un concetto unico e assoluto: Gadda parla di «sostanz*e* consegnat*e* ad aspetti immateriali del mondo»[3], significando così non solo che la sostanza è da pensarsi al plurale, ma anche che, pur slegata dalla materia, essa appartiene al mondo e a situazioni logiche, psicologiche o culturali designabili concretamente.

Nonostante questa importante differenza con Bergson tuttavia, si può vedere la concezione gaddiana della «durata grama ed imperfetta» contrapporsi, come la durata bergsoniana, all'idea della temporalità seriale della scienza. Mentre il tempo designato da quest'ultima, è concepito come una sequenza infinita di istanti misurabili, la cui scansione segue un ritmo uniforme (la similitudine che adotta Bergson è quella di una collana di perle uguali, perfettamente allineate in una successione regolare), il perdurare

1 Per l'immagine cfr. Henri Bergson, *Matière et mémoire* (1896), Paris, PUF, 4éme Ed., 1984, p. 293; tr. it. Adriano Pessina, *Materia e memoria*, Bari-Roma, Laterza, 1996 .
2 Cfr. MM, p.768.
3 Cfr. MM, p.878.

gaddiano implica una temporalità diversa, un divenire integrativo, in cui il passato non è mai cancellato una volta per tutte e continua ad interagire nel presente, secondo quell'ottica d'integrazione diacritica dei sistemi che anche Roscioni ha messo in evidenza nell'introduzione alla M*editazione*. Come la durata bergsoniana, la conoscenza che Gadda tematizza è un *divenire*, un processo di ampliamento dell'esperienza. Il dato conosciuto esiste in quanto immerso in un flusso, nell'integrazione mobile e continua dei sistemi. Nel confronto tra i due autori, inoltre, non bisogna cadere nell'errore di credere che sia possibile cogliere la durata bergsoniana nella sua purezza, situandola all'estremo opposto del divenire temporale gaddiano: così come per Gadda nel divenire del dato resta una traccia di ciò che era, e non è mai un divenire puro perché presenta sempre un certo «persistere», anche per Bergson il mutamento è sempre mutamento di *qualcosa* e non può mai essere considerato al di fuori dell'esperienza. Questo spiegherebbe allora alcuni posizioni gaddiane fortemente comuni a Bergson, senza escludere evidenti differenze.

In ultima analisi, allora, potremmo concludere, come sostiene Giuseppe Bonifacino, che la visione del divenire temporale in Gadda si pone tanto al di là della temporalità della fisica e della scienza quanto al di là della *durée* bergsoniana[1].

*
* *

Senza limitarci a rilevare una somiglianza con Bergson, consideriamo ora un'altra caratteristica degna di nota dello schema gaddiano. Distinguendo la sostanza dalla

1 Cfr. Giuseppe Bonifacino, *«L'ora buia o splendente» Tempo ed etica nella* Cognizione, op. cit: «La memoria non è più forma salvifica dell'esperienza, struttura del significare, estrema dimora dell'autentico; la *durée* bergsoniana si rivela incapace di conservare-presentificare il passato, o di restituire una direzione e un ordine all'itinerario senza scopo dei pianeti. La rappresentazione scientifica del tempo nella mappatura astronomica del cosmo non reintegra, ma conferma la declinazione entropica della memoria, non ne ricompone la forma. Non la colma della razionale, geometrica oggettività di una cognizione da quella cercata a risarcire il deperimento di ogni durata reale, a risanare la frantumazione del soggetto che le sottende, a invertirne la mortuaria teleologia che ne corrode il fondamento e ne rende discontinua e precaria la ragione conoscitiva. […] L'ellisse è la figura di questo *falso movimento* del tempo. […] icona ricurva e senza centro di una disperata prigionia *nel* tempo e *del* tempo [...] è la forma di un movimento invariato e privo di sbocchi, di un tempo curvato a ripetersi e insieme, come per sempre, a perdersi in uno spazio bifocale e scentrato[...] L'utopia bergsoniana della ricomposizione della soggettività nella *durée* può rivivere solo come proiezione estetica. Mentre è evocata, della continuità del soggetto è subito denunciata la radice immaginaria, la costituzione tautologica. E la scrittura, nella pacata meditazione lirica intessuta dall'indiretto libero, sposta e dilata incessantemente i margini della rappresentazione. Non fa centro in una immagine stabile, ma si piega come a duplicare, in una affollata sequenza visionaria, il percorso scentrato del tempo, la irraggiunta «curva del mondo».

materia, Gadda può pensare quest'ultima slegata dalla prima, non dunque come ingrediente spaziale di un divenire temporale, in relazione al farsi o disgregarsi di un dato, ma come «potenza» della molteplicità germinante compientesi nell'attimo e nella simultaneità. Vediamo nel particolare questa seconda accezione della materia.

Dopo aver considerato la materia come un genere sotto la specie della sostanza[1] (è ciò che chiama «materia fisica» e che considera come ingrediente spaziale del sistema), l'autore precisa che è possibile pensare anche a «della materia che è solo materia» e che può essere compresa come «stoffa della molteplicità simultanea»[2]. Essa è sostrato concreto di ogni divenire, base comune» e «necessaria» della molteplicità e la sua nozione è direttamente connessa con quella di «potenza».[3;]

> A noi una siffatta materia appare estensiva e matrice de' corpi, ma conosciamo anche in questo mio senso 'materia' non estensiva: così la 'potenza' comune derivante a due giovani dalla comune natura: poi s'avvieranno a strade diverse. D'altronde ogni attitudine è sempre correlata a fatti estensivi.[4]

Da un lato, dunque, Gadda considera la materia in senso aristotelico come «sostrato comune del mutamento» e «principio di individuazione», dall'altro lato prende molto probabilmente da Leibniz l'idea di una materia costituita, oltre che dall'estensione, da una forza o energia.

La separazione tra sostanza e materia sembra dunque essere attivata per spiegare che la materia non deve essere considerata solo «specie sotto il genere della sostanza», un ingrediente inerte, ma è «potenza» del divenire molteplice. Il divenire e la deformazione, infatti, non sono per Gadda solo evoluzioni concernenti l'attività conoscitiva del conoscente sul conosciuto, ma sono caratteri del reale stesso considerato come «preesistenza logica» , un «già là» materiale a cui, ricordiamo, l'individuo è partecipe («ogni attitudine è sempre correlata a fatti estensivi»). La materia non è oggetto, non è sostanza conosciuta, ma «stoffa» del molteplice che caratterizza il reale stesso, in cui conoscente e conosciuto si trovano co-implicati. In questa prospettiva, il molteplice è un potere di differenziazione che è presente nella materia:

---

1 «Si può e si deve pensare la materia fisica *anche* come sostanza» MM, p.879; c.vo nel testo.
2 MM, p.879.
3 Scrive Gadda: «creato lo stile o maniera del Rinascimento, una *base comune (materia)* sopporterà le differenziazioni dei singoli ingegni»; e prosegue «Se più lavori dell'arte hanno una c*omune, intrinsecamente necessaria base*, questa *base necessaria è, come comune, materia*» (MM, 656, c.vo nostro).
4 MM, p.653.

> La nozione di materia è legata intrinsecamente alla nozione di molteplice attuantesi o molteplice in quanto diviene. [1]

Materia non è solo passività o ricettività o, come sostiene Bergson, un arresto potenziale del movimento della vita, una inerzia contrapposta al vivente, ma una capacità effettiva di produzione, una possibilità indeterminata. Dal momento che la molteplicità deriva da un «meno molteplice», cioè, scrive lo stesso Gadda, «da una molteplicità meno frazionata» - così come «il 32 deriva dal 16 e il 16 dall'8 e l'8 dal 4»- bisogna che la possibilità di una moltiplicazione o differenziazione sia presente in ogni termine, come potere del mutamento:

> Ma come può l'otto dar sedici e sedici dar trentadue? Bisogna che ogni termine dell'otto, ogni chicco dell'otto, *rechi in sé la possibilità* della prossima differenziazione: e non è questo prossima un futuro temporale, quanto più tosto un futuro teoretico […]. A noi una siffatta materia appare estensiva e matrice di corpi, ma conosciamo anche, in questo mio senso, materia non estensiva: così la 'potenza' comune derivante da due giovani dalla comune natura[...] così le possibilità meccaniche consegnate a due ordegni apparentemente eguali, per esempio a due cannoni da 305 mm.: i quali recheranno molestia a caserme diverse.[2]

La materia e la molteplicità sono dunque due nozioni «coesistenti»:

> Voglio proseguendo avvertire che, come all'idea del molteplice non dissocio quella del suo germinare, dirò, e vi insisterò, di questa sua *germinazione o attuazione: dirò d'un molteplice attuantesi*.[3]

Ora, questa «potenza» di cui Gadda parla a proposito della materia non è da considerarsi come un «fine intrinseco» capace di guidarla verso l'attuazione di una forma prestabilita (abbiamo visto poco fa in che termini Gadda parli di «finalità»), ma come potere effettivo della materia di suddivisione e differenziazione potenzialmente infinito. Lo scrittore ricorre ad un esempio ordinario e grossolano, ma efficace e coerente con l'esigenza gaddiana di un'aderenza alla realtà vissuta e quotidiana: si tratta del riferimento alla differenziazione di uno stesso modello automobilistico della Ford nelle sue molteplici realizzazioni. Le componenti tecnologica e meccanica sono considerate come «materia differenziantesi», mentre la costruzione di ogni singola macchina come il realizzarsi di una molteplicità.

1 MM, p. 654.
2 MM, p.883, c.vo nostro.
3 MM, p.881, c.vo nostro.

> Il critico «Quando Ford compone diecimila e centomila automobili eguali, sosterrete ancora che la materia serve per la differenziazione?»
> Rispondo «Non le mie assurdità, ma la limitatezza del pensiero comune. Osservo anzitutto che quelle macchine non sono, a rigor di forma, eguali, ché, già Leibniz lo disse, non vi è nulla di eguale: in una un certo bullone sarà più serrato, e meno, nell'altra: ed esaminandole, per così dire, con il microscopio, vi si distinguerebbero differenze infinite. Pesandole, si reperirebbe che l'una è grave per 999 kili e l'altra per 1001, sebbene il catalogo di Ford predichi, per ragionevole approssimazione, che tutte sono simili…».[1]

Pure laddove l'intervento dell'uomo è ridotto ai minimi termini e sostituito dalla precisione dei macchinari, come nelle officine della Ford, assistiamo ad un differenziarzi molteplice. Il non identico, il continuamente diverso, avvengono inoltre per uso e destinazione delle auto stesse. Devolversi della materia ad una pluralità irrisolvibile, un continuo devolversi della materia a nuove strutture a nuovi raggruppamenti[2]:

> Una automobile è desiderata per il lavoro o per il piacere e occlude siffatte motivazioni: e percorre una strada o quell'altra: pian piano o sfrenatamente: ed è ben tenuta, spazzolino e piumino, o strapazzata come un vecchio cavallo: e vi siede una bella, o un pancione. E dura un anno, o due. E l'una va in una rimessa, l'altra in un'altra. E l'una imbroccando la curva del cataclisma, giù dalla strada e dallo spalto pauroso del cañon precipita giù nell'abisso, e l'altra, composta febbrilmente da Ford, si decompone contro un deplorevole paracarro: in minor tempo ancora si smonta; che non ci sia voluto a montarla. E l'una insomma, dal deformarsi incessante della realtà, è devoluta ad una operazione e ad un compito, e l'altra a diversa operazione e governo. [3]

Se dunque la *materia* può essere compresa aristotelicamente come potenza ed estensione, la sua mancanza di un fine intrinseco e il suo devolversi non verso una

---

1 MM, pp.887.

2 La concezione della materia come potenza del mutamento e come «gramo permanere» che consente l'attuazione del diverso è prefigurato già nel *Timeo* di Platone e viene ripreso da Aristotele per spiegare il fenomeno del mutamento da una *privazione* a una *forma*. In senso aristotelico, la materia è definita come «sostrato che consente il mutamento», non solo come materiale fisico, dunque, ma anche come principio metafisico. È in questo senso che Gadda parla della materia come condeterminarsi della molteplicità, ma non come forma nel senso di atto compiuto e determinato, o come fine ultimo. Manca inoltre in Gadda la concezione di una forma come ordine e specie (ripresa anche da Kant). Consapevolmente contro questa tradizione, nella *Meditazione* scrive: «E mi si lasci proseguendo avvertire che, comparate sostanza e materia, come la prima così anche questa riscontriamo imperfetta; la prima per le già descritte ragioni: quest'altra per ciò che l'identità sussiste nel simultaneo, soltanto 'sub quadam specie' e non affatto 'sub omni specie'. Voglio dire: proposto uno schema per la cognazione dell'identico, ne' limiti solo di questo schema vi è identità coattuale, e non relativamente ad ogni concetto che possa super ordinarsi ai fattori o gestori dell'identità, separatamene considerati. Se vi è identità d'obblighi nella molteplicità dei soldati, quanto allo schema per cui vengono detti soldati, non sono identiche le fattezze dei visi o le relazioni famigliari o le stature o le mani. Non ci è assoluta identità nelli oggetti, ma solamente una certa similarità: cioè identità relaztiva solo ad alcun cànone, o schema che postula da essi oggetti la nota comune dell'identito coattuale», (MM, p.881).

3 MM, pp.887-88.

forma, ma verso una «molteplicità di forme» labili e mobili, mette in questione tale riferimento aristotelico. Il reale gaddiano si presenta allora come groviglio, maglia a dimensioni infinite, «mostruoso logogrifo offrente infinite soluzioni ermeneutiche».

*
* *

Le concezioni di un molteplice simultaneo sono alla base del *Pasticciaccio,* il romanzo probabilmente più emblematico per riuscire a cogliere il terzo asse metaforico della rete o del groviglio. L'opera rivela fin dal titolo le ingarbugliate catene degli indizi che sono sottese ad ogni fatto del reale e mette in luce il groviglio delle passioni umane che governano ogni situazione. Nelle prime pagine del romanzo, Ingravallo anticipa il meccanismo dell'intreccio narrativo esponendo la teoria della rosa delle causali convergenti (già discussa nel capitolo precedente) tramite cui indica la molteplicità di fattori che concorrono a determinare ogni caso su cui indaga. In questa teoria, come abbiamo già visto, riecheggia un passo della *Meditazione milanese*, in cui Gadda, oltre a screditare la concezione di «causa al singolare», si propone di sostituire al modello della «catena delle cause» quello della maglia o rete a dimensioni infinite.

L'immagine della catena implica l'idea di regolarità, linearità e prevedibilità delle connessioni di causa ed effetto, secondo un processo temporale rettilineo, suddivisibile in un prima e in un dopo; il modello della maglia, invece, risponde all'idea di una trama vasta e irregolare che consta di molteplici direzioni: in essa ogni anello ha infinite articolazioni ed è implicata in un numero indefinibile di altri anelli: ciascuno di essi, come scrive Gadda, «cento ne traina, e ognuno dei cento poi mille e ognuno dei mille, milioni: e così *in infinitum*»[1].

Nel *Pasticciaccio* il proposito di emendare il pensiero dalla concezione di una linearità delle cause non solo è presente come un'eco nelle riflessioni di Ingravallo, ma è leggibile anche come criterio pratico di composizione dell'intreccio; l'immagine della «maglia a dimensioni infinite» è la sinopia su cui si disegna la struttura complessa, incompiuta e inesaustiva del romanzo. La vicenda che ha inizio in via Merulana, infatti, potrebbe proseguire indefinitamente sulle linee digressive che si disegnano attorno ai personaggi, il romanzo si conclude senza che i motivi del crimine si riescano a sbrogliare. La linea che guida l'intreccio si aggroviglia continuamente attorno ai

1 MM, p.665.

dettagli, alle voci diverse dei personaggi che entrano in scena, la vicenda principale è così interrotta e decentrata in nuclei di racconto paralleli; il *plot* è franto temporalmente e spazialmente in nodi narrativi multipli, ciascuno dei quali dà avvio a nuovi impulsi nella descrizione, dividendo e moltiplicando il filo principale del racconto. È qui che si realizza la teoria della molteplicità come proliferazione e continua: la composizione del narrato riflette nella logica della descrizione la teoria del molteplice attuantesi, secondo la quale ogni dato o evento porta in sé il germe di una differenziazione che si produce in maniera esponenziale:

> È vero che della molteplicità serbiamo consueta una idea, come se quella fosse cristallizzata, […] E penso invece la molteplicità come attuantesi ogni attimo, e germinante come da una continua vibrazione dell'essere. E allora se il molteplice si devolve e si attua, allora procede dal meno molteplice; come allorché la mia pelle si sviluppa, dov'era una cellula se ne fan due; e, se si avviluppa una patria, da ogni madre e marito, nascon più di due figli. E un abete ricrea più che un abete, quando la serva loro riveste le terre e il vento con le nuvole di primavera vi promuove e raccoglie religiose, profonde mormorazioni.[1]

Come la moltiplicazione biologica della cellula o come l'aumento e la diversificazione dei rami in un albero, anche il racconto del *Pasticciaccio* si sviluppa secondo una complessificazione crescente di situazioni che «germinano» l'una dall'altra. L'immagine del garbuglio e del pasticcio si rifanno a questa struttura del reale molteplice e ne sottolineano le prime difficoltà in termini di significato e verità.

La domanda sottesa a tutta la produzione gaddiana, come aveva sostenuto Roscioni, sembra essere quella del senso del sistema; non di un sistema inteso come concetto chiuso e isolato, ma concepito come «mostruoso logogrifo» tentacolare; incircoscrivibile e in continuo movimento e deformazione.

> Il sistema della deformazione conoscitiva, qualora venga pensato fuori del tempo, ci si presenta necessariamente come un *mostruoso logogrifo offrente infinite soluzioni ermeneutiche*. Esso è come un sistema montuoso [orografico in nota, n.d.r] che secondo i punti di osservazione si deforma all'occhio dell'esploratore.[2]

L'esempio riportato si riferisce al caso dell'esploratore intento a scalar le cime di una catena montuosa, lo stesso che Roscioni considera nel confronto tra sistema gaddiano e sistema saussuriano. Nel XVI tratto della Meditazione, Gadda torna sul tema del sistema montuoso per ribadire la struttura della conoscenza come un variare continuo di

1 MM, 882-883.
2 MM, p. 748, c.vo nostro.

prospettive, che si integrano e si moltiplicano, impedendo una visione della realtà da una prospettiva di sorvolo.

È in quest'ottica che il *Pasticciaccio*, sia a livello del soggetto narrativo che nell'impostazione strutturale e stilistica, è divenuto simbolo della visione gaddiana del mondo e della storia. L'opera segue nel contenuto e nella forma la struttura stessa di un reale molteplice, il cui senso e il cui valore di verità non è mai stabile e definito, ma si disegna sul groviglio dei fatti narrati. Il significato è precario e labile poiché continuamente deformato dalle nuove relazioni che vengono implicate dal caso - che possono essere tanto gli indizi dell'investigazione, quanto gli affetti e gli umori che guidano le inchieste di Ingravallo. L'indagine alla ricerca dei colpevoli non avanza per esclusione, ma moltiplica le storie al suo interno producendo continui scarti e conferendo continuamente un nuovo significato ai crimini che hanno dato il via all'inchiesta.

È questa variazione continua di aspetti del reale che per svelarsi si nascondo reciprocamente, integrandosi o contraddicendo il nostro sistema conoscitivo, è questa molteplicità magmatica che impedisce la risoluzione del delitto. Non esiste una conclusione al caso perché non esiste un unico punto di vista definitivo su di esso e perché non esiste un «caso unico»: man mano che le indagini procedono, i punti di osservazione sul delitto mutano e si moltiplicano, «plasmando e riplasmando» la realtà osservata impedendo all'esploratore-Ingravallo di trovare una verità stabile sul caso. A questa concezione di realtà si riferisce la teoria della «rosa delle causali convergenti»: ogni caso, facendo parte di un sistema, muta di valore in rapporto alle relazioni in cui è inserito; è sufficiente che una relazione nuova intervenga nel sistema d'indagine perché tutte le relazioni si deformino, integrino nuovi rapporti e convergano in altre configurazioni, cosicché per il commissario diventa impossibile seguirne tutte le tracce o sbrogliarne gli innumerevoli nodi. Il romanzo anticipa già nel titolo il tema del garbuglio e del «pasticcio», la digressione delle cause e delle concause che deformano la «porzione di realtà» indagata, variandola continuamente di forma e senso. La trama si sviluppa così in un concatenarsi indefinito di situazioni, una maglia non più bidimensionale, ma che ha asperità, profondità, pieghe e involuzioni e che pone il commissario al centro di un irredimibile groviglio di un enigma che ha un numero indecifrabile di risposte e soluzioni:

> Io devo necessariamente proporre qui lo sgradevole tema della *Molteplicità dei significati d'un tessuto reale* – e affermare che la pulsante deformazione logica (pensata fuori dal tempo) implica di necessità questa attuazione di un'ermeneutica a soluzioni multiple: come un enigma che avesse un numero infinito di soluzioni.[1]

In questo senso l'immagine-sintesi di questo sistema deve essere corretta rispetto a quella della scacchiera, incapace di dar ragione della complessità irriducibile del reale gaddiano. L'ipotesi della maglia a dimensioni infinite o quella del goviglio è certo la più adeguata. Essa è presente come struttura narrativa e stilistica non solo nel *Pasticciaccio*, che come annuncia il titolo, è un romanzo emblematico in questo senso, ma anche nelle pagine della *Cognizione*. Le descrizioni digressive che abbiamo già considerato a proposito di Gonzalo, e che accumulano una rete di informazioni in parte discordanti e in parte complementari sul personaggio, ripetono lo schema del groviglio di prospettive che si intrecciano, e danno spessore al racconto non tanto per le informazioni che contengono, quanto piuttosto per le zone di ombra che escludono dalle loro asserzioni, per il fatto di tratteggiare un perimetro attorno alle cose che non è mai esaustivo, la cui forza espressiva è data proprio da questa evidente inesaustività, da un'incapacità di trattenere l'informarsi di un disegno in un solo registro, sia esso grottesco, lirico, comico o ancora altro. È il discorso del barocco in Gadda, che così magistralmente è stato descritto dagli autori di cui qualche pagina fa abbiamo accennato. È nel gioco della deformazione, degli scarti fra i diversi piani, nei movimenti delle digressioni, nelle risacche del loro allontanarsi dal filo principale del discorso e nel loro ritornarne con un nuovo aggregato di informazioni, nel differenziarsi continuo degli stili e delle prospettive che il molteplice simultaneo, come groviglio o come rete di infiniti nodi, si attua.

Il modello della maglia e della rete, inoltre, deve essere precisato in qualche suo dettaglio. Innanzitutto perché abbiamo parlato di rete di infinite dimensioni, ma anche di garbuglio, nodo e pasticcio. Sono infatti immagine che pongono accenti diversi: mentre l'una indica espansione, le altre mostrano l'avvolgimento (delle cause, dei significati, delle prospettive) e l'implosione del reale nei suoi significati molteplici. Sono però modelli compresenti nel pensiero gaddiano. Inoltre se adottate *tout court* come spiegazioni di una teoria del molteplice, rischiano di portare fraintendimenti. Innanzitutto il groviglio gaddiano, per quanto disordinato e caotico, informe e in

1 MM, p.748.

continuo divenire, non è puro caos, un divenire completamente insensato della materia. Per quanto l'effetto sia quello del pasticcio e della pluralità di significati, posti anche in contraddizione l'uno con l'altro, il divenire del molteplice non è affidato al caso. Parlare di una molteplicità di cause, per quanto indefinita, che concorrono a determinare ogni dato non equivale a parlare di completa casualità. Come abbiamo visto, il differenziarsi della materia procede secondo una logica, quella della divisione e della differenziazione. Non è che una parvenza di regola, ma che spiega un'esigenza o un'attitudine gaddiana che fin dalle indagini di Roscioni non è passata inosservata: quella di «dipanare» il garbuglio, di seguire di digressione in digressione il reale molteplice, non per avere quella «visione di sorvolo», quella prospettiva assoluta della catena montuosa che Gadda nega agli occhi dell'esploratore, ma quantomeno per poterne redigere una mappatura provvisoria del reale e degli individui. È a questo che sembra mirare il serbatoio e laboratorio di idee del Racconto italiano.

A questo aspetto «enciclopedico» della volontà di Gadda fa riferimento anche Calvino nelle famose *Lezioni Americane*[1], legando la descrizione gaddiana del molteplice al mirabile esperimento letterario di Musil ne' *L'uomo senza qualità*[2].

Il modello della maglia a dimensioni infinite, tuttavia, come ogni modello, rischia di essere riduttivo e impreciso anche per un altra ragione, ben più evidente. Non solo infatti esso rischia di essere considerato genericamente come modello di un disordine irresolvibile, quando invece sembra nascere proprio dal tentativo di Gadda di «mettere in ordine il caos», ma esso fornisce altresì un'immagine di un molteplice statico, estensivo, cioè spazialmente connotato (sono gli stessi caratteri della materia). Tuttavia, come abbiamo visto anche nelle pagine precedenti, il molteplice è tale «in quanto diviene»:

> noi siamo condotti ad affermare questa molteplicità dei significati del reale e a interpretarla come flusso e creazione più che stasi.[3]

Nella contingenza espressiva non è però possibile descrivere il divenire in altro modo che ponendo simultaneamente le successive trasformazioni del dato-sistema, ecco

1 Italo Calvino, *Lezioni Americane, Sei proposte per il prossimo millennio,* Milano, Garzanti, 1988.
2 Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften,*(1930 I vol.,1932 II. vol.); tr.it. di Anita Rho, Gabriella Benedetti, Laura Castoldi, *L'uomo senza qualità*, nuova edizione italiana a cura di Adolf Frisé, Torino, Einaudi, 1996.
3 MM, p.754.

perché, scrive Gadda, «della molteplicità conserviamo consueta una idea, come se ella fosse cristallizzata, fissa, anzi che germinante e nascente: marmellata di susine consegnata per il tempo eterno ad un baràttolo, il mondo, e questo baràttolo sigillato in eterno» ma, continua l'autore, «un cotale concetto […] repungna la mia mente [e] penso invece la molteplicità come attuatesi ad ogni attimo, e germinante come da una continua vibrazione dell'essere»[1].

Il reale può dunque essere sintetizzato nell'immagine di un reticolo di rapporti, un tessuto enucleato in molti nodi, ma occorre sempre ricordare che per Gadda la molteplicità non è statica, riguarda il modo in cui le relazioni del sistema si collegano, il loro annodarsi provvisorio e attuale, il legame con la funzione di un pensiero *storico*, cioè non assoluto, che «dispone il reale raggrumandolo». Vedremo nello specifico questo aspetto di una molteplicità diacronica nel prossimo capitolo.

5. UNA *ESQUISSE* CINEMATOGRAFICA: IL SISTEMA COME FORMA TEMPORALE

Il cinema, inteso come espressione artistica e linguaggio specifico, è presente sia nella riflessione di Merleau-Ponty che nello stile di Gadda. Merleau-Ponty ha manifestato un interesse particolare per il cinema, usandolo come momento di esame e confronto con le proprie posizioni filosofiche. Noto e ancor oggi citato è il saggio dedicato al rapporto tra il cinema e la *Gestaltpsychologie*, in cui Merleau-Ponty porta nella percezione del film i ritrovati della «nuova»[2] Psicologia della Forma, già discussi e trattati nella *Phénoménologie de la perception*[3]. Gadda invece non ha mai preso una esplicita posizione nei confronti del cinema; tuttavia ritroviamo nei suoi scritti un interesse non occasionale nei confronti di questo dispositivo: non solo il racconto

1 MM; pp.882-83.

2 L'aggettivo lo mutuiamo dallo stesso titolo della conferenza, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, apparso per la prima volta in «Les Temps Modernes» (III no. 26, Novembre 1947), pp. 930-943, poi in *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1948.

3 Nonostante le riflessioni più interessanti sul cinema siano reperibili altrove (soprattutto suoi *Résumés de Cours*, ma anche in modo indiretto nei *La prosa del mondo, L'occhio e lo spirito, Il visibile e l'invisibile*) in questo paragrafo ciò che ci interessa mostrare è l'idea merleau-pontiana di struttura temporale come nodo o groviglio di temporalità implicantesi, e in questo caso il brano più significativo ci sembra quello della conferenza del 1945.

Cinema[1] in cui lo descrive come fenomeno sociale di massa, o la trasposizione del *Pasticciaccio* in una sceneggiatura per il grande schermo[2]; ma è anche, e soprattutto, nello stile narrativo eminentemente visivo e nell'adozione di tecniche e principi propri al linguaggio filmico che Gadda dimostra un legame non trascurabile con l'estetica cinematografica.

Nella *Weltanschauung* inaugurata con l'avvento del cinema sono due gli aspetti che ci preme sottolineare: da un lato la riabilitazione della visione come dimensione di comunicazione, in cui espresso ed espressione sono inscindibili, dall'altro la concezione del film come *struttura*, il cui senso emerge nella dinamica totale dei rapporti tra i quadri. Nel secondo capitolo di questo lavoro abbiamo considerato il valore espressivo del gesto e alla mimica emozionale confrontando le pagine del *Pasticciaccio* con la riflessione merleau-pontiana sull'espressività corporea. È proprio nel riferimento ad un ruolo espressivo del corpo che si possono vedere le prime analogie tra l'estetica tipicamente cinematografica e i nostri due autori. Come spiega Béla Balázs, critico, sceneggiatore e regista cinematografico[3], l'avvento del cinema, mettendo in rilievo *un corpo che parla,* opera un'inversione di tendenza rispetto alla cultura concettuale che lo precede, definita da Balázs «era della cultura verbale». Mentre quest'ultima aveva istituito un dualismo tra anima e corpo, separando la dimensione intellettuale-sentimentale da quella fisica, il film, mostrando una storia che si svolge prima di tutto sui volti e sui gesti, reintegra lo spirito al corpo e permette «all'uomo interiore» di diventare «nuovamente visibile»:

> L'anima si è raccolta e cristallizzata nella parola; ma il corpo ne è ormai privo: senz'anima è vuoto. Il nostro volto è ormai ridotto a un piccolo faro tremulo e incerto posto sulla sommità del corpo: così si esprime l'anima. Lo aiutano talvolta le mani, ma esse si esprimono come se fossero monche […] Nel torso di una statua greca acefala si può vedere ancor oggi, chiaramente, se il viso perduto piangeva o rideva. I fianchi della Venere sorridono non meno espressivamente del viso, e un velo gettato sul capo non sarebbe stato

1 Comparso in *La madonna dei filosofi*, raccolta di racconti pubblicati tra il 1927 e il 1928 nelle riviste «Solaria» e «La Fiera letteraria», oggi in RR I.

2 Carlo Emilio Gadda, *Il palazzo degli ori*, Torino, Einaudi, 1985. Ora in SVP, pp.929-987.

3 A questo proposito si vedano gli studi di Herbert Bauer, meglio conosciuto sotto lo pseudonimo di Béla Balázs, il cui pensiero si sviluppa su due presupposti fondamentali: (I) il riconoscimento di una *evidenza conoscitiva alla visione* (la visione non è accessoria alla parola né meno importante di essa); e (II) il fondamento della comunicazione nelle *facoltà espressive del corpo*, (il corpo non è *mezzo* attraverso cui il pensiero si esprime, ma il *luogo* in cui sentimenti e emozioni sono immediatamente comprensibili). La sua concezione estetica è espressa in *Der Geist des Films* (1930; trad. it. 1954), rielaborato in *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst* (1949); tr.it. di Grazia e Fernaldo Di Giammatteo, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Torino, Einaudi, 1987.

> sufficiente a celare il suo pensiero e i suoi sentimenti. L'uomo, allora, era «visibile», in tutto il corpo. Nell'era della parola, l'anima, così facilmente udibile, è divenuta invisibile […] Il cinema vuole ora imprimere una nuova svolta al corso della civiltà. Milioni di uomini siedono ogni sera nelle poltrone dei cinematografi e attraverso gli occhi rivivono vicende caratteri sentimenti e stati d'animo, senza aver bisogno delle parole. Tutta l'umanità si trova oggi a reimparare la lingua dimenticata della mimica e dei gesti.[1]

La diffusione del linguaggio cinematografico ha reso nuovamente evidente l'esistenza e l'efficacia di una comunicazione che è soprattutto corporea, screditando un rapporto di divisione tra la dimensione spirituale dell'uomo e quella meramente fisiologica. Ciò che vediamo non è accessorio al verbo, ma è esso stesso immediatamente significante:

> nella cultura visiva «l'uomo non vuole sostituire con i suoi gesti la parola, come fanno ad esempio i sordomuti col linguaggio figurato. I suoi gesti non esprimono concetti, ma l'"Io" immediato e irrazionale dell'uomo: ciò che il volto e i suoi movimenti dicono, nasce da uno stato d'animo che mai potrebbe essere rivelato dalle parole»[2]

Il rilievo filosofico del pensiero balázsiano è chiaro: nel cinema, l'improvviso emergere del corpo nel suo aspetto comunicativo nega ogni dualismo tra pensiero ed espressione. L'esame di Balázs, sebbene inizialmente formulato sul cinema muto, è esteso anche al film sonoro: il linguaggio «delle parole» come quello del gesto visivo non è *traduzione* di un pensiero o di un'emozione verso l'esterno, ma presenza stessa di un senso[3].

Oltre a queste più ovvie considerazioni sul rapporto tra cinema e visione, il problema che vorremmo approfondire in questo paragrafo è un altro e riguarda il secondo aspetto che abbiamo elencato poc'anzi, quello della concezione del film come struttura organicistica, sistema di rimandi e relazioni che realizza il suo senso nel divenire temporale.

*
* *

Nel periodo in cui Balázs mette a punto la propria concezione estetica del film (i due libri più noti sono *Der Geist des Films* del 1930 e *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst* del 1949[4]), Merleau-Ponty partecipa con un intervento su *Le cinéma et la*

1 Béla Balázs, *L'uomo visibile*, in Id. *Il film*, cit. p. 32.
2 Ivi, p. 31; c.vo nostro.
3 Il cinema sonoro non è il proseguimento o il compimento estetico del cinema muto, al contrario, proprio perché le parole e la musica *non si sommano* alla visione e non ne sono una didascalia, per Balázs il film sonoro è un'arte a sé stante.
4 Opp. cit.

nouvelle psychologie ad una conferenza organizzata da *Marcel L'Herbier* per l'*Institut des hautes études cinématographiques* di Parigi (IDHEC, oggi *La fémis*)[1]. Il filosofo francese interroga il dispositivo cinematografico a partire dai risultati della *Gestaltpsychologie*, individuando nel film il luogo d'evidenza dei criteri che regolano la struttura percettiva. Per la *psicologia della forma* la percezione non è una somma di stimoli, ma un sistema sensoriale complesso in cui l'oggetto si offre *d'emblée* in una struttura unica, indivisa e significante; una *Gestalten* che si organizza spontaneamente e la cui totalità è qualitativamente differente dalla somma dei singoli elementi che la compongono, perciò irriducibile ad essi. Merleau-Ponty considera anche il film una *forma* nel senso gestaltico: esso è una struttura di elementi o *quadri* posti in uno sviluppo e in un'unità temporale; il suo senso non è dunque distribuito immagine per immagine ma si genera nella loro sinergia e nella loro organizzazione complessiva che Merleau-Ponty chiama «forma temporale» o «unità melodica del film»[2].

L'esempio che Merleau-Ponty riporta nell'articolo è una celebre sequenza cinematografica che ha come protagonista l'attore Mozzuchin e che fu girata non già da Pudovkin, come sostiene il filosofo, ma dal suo maestro Kulešov[3]. Riportiamo il passo dell'articolo di Merleau-Ponty:

> Disons d'abord qu'un film n'est pas une somme d'images mais une forme temporelle. C'est le moment de rappeler la fameuse expérience de Poudovkine qui met en évidence l'unité mélodique du film. Poudovkine prit un jour un gros plan de Mosjoukine impassible, et le projeta précédé d'abord d'une assiette de potage, ensuite d'une jeune femme morte dans son cercueil et enfin d'un enfant jouant avec un ourson de peluche. On s'aperçut d'abord que Mosjoukine avait l'air de regarder l'assiette, la jeune femme et l'enfant et ensuite qu'il regardait l'assiette d'un air pensif, la femme avec douleur, l'enfant avec un lumineux sourire, et le public fut émerveillé par la variété des expressions, alors qu'en réalité la même vue avait servi trois fois et qu'elle était remarquablement inexpressive. Le sens

1 L'articolo, dopo essere apparso ne «Les temps modernes», è stato inserito da Merleau-Ponty in *Sens et non sens*, nella I parte intitolata *Opere*, insieme a *Le doute de Cézanne*, alla recensione dell'*Invitée* di Simone de Beauvoir e un saggio in difesa di Sartre. Significativo che Mauro Carbone lo ricordi (cfr. *Sullo schermo dell'estetica. La pittura, il cinema e la filosofia da fare*, Milano-Udine, Mimesis, 2008) perché la comparsa di una parte dedicata oltre che al cinema alla letteratura e all'arte in generale, mostra l'importanza che Merleau-Ponty riconosce a «dinamiche culturali» differenti dalla filosofia e che tuttavia, in comune con la filosofia hanno «una certa maniera d'essere, una certa visione del mondo» (Merleau-Ponty, *Le cinéma et la nouvelle psychologie* in Id., *Sens et non sens* [1948], Gallimard, Paris 1996, p. 81; tr. it. di *Senso e non senso,* Saggiatore, Milano, 1967, p. 69 e sgg.).

2 La melodia, infatti, è una configurazione di note il cui senso non si avverte mediante la scomposizione dei singoli suoni che la compongono: avviene un'influenza reciproca tra la prima e l'ultima nota. Vedremo questo aspetto poco più avanti.

3 Cfr. anche Mauro Carbone, *Il filosofo e il cineasta. Una discussione sull'arte cinematografica*, «Paradigmi», n.3, 2009.

> d'une image dépend donc de celles qui la précèdent dans le film, et leur succession crée une réalité nouvelle qui n'est pas la simple somme des éléments employés.[1]

Secondo il filosofo francese, il montaggio, una delle caratteristiche più tipiche del linguaggio cinematografico, anziché frammentare la percezione del film, rivela la struttura stessa di ogni visione. Ma nell'indagine del film come modello percettivo, Merleau-Ponty compie osservazioni ancora più profonde. Da un lato egli ribadisce la struttura della *Gestalt* come forma in «divenire», rapporto tra le parti e il tutto il cui senso non è stabilito punto per punto come somma di significati di ciascuna immagine, ma generato nelle interazioni e negli scarti tra i quadri, come qualcosa di nuovo che si crea e si organizza nel film stesso. Dall'altro lato egli pone chiaramente il proprio obiettivo polemico contro una concezione di temporalità lineare e parmenidea, in cui ogni istante è concepito come frutto di quello precedente e anticipatore di quello successivo, in un inanellarsi uniforme di istanti uguali.

A partire dal famoso paradosso di Zenone, il tempo è stato concepito come insieme di istantanee, frammenti isolati che si dispongono uno dopo l'altro, ed è questa una concezione astratta del tempo che Merleau-Ponty contesta: una spazializzazione del tempo come successione lineare di fotogrammi[2]. Se il senso del film è dato dalla sua struttura globale è proprio perché il tempo nel film è un sistema di rapporti e implicazioni irriducibile all'idea di una catena di sequenze, ma elaborato come *forma* o configurazione, in cui le parti interagiscono con il tutto. La temporalità filmica non è molecolare e seriale, ma una «unità *melodica*».

---

1 Maurice Merleau-Ponty, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, op.cit. p. 69, tr.it. p. 78. Cfr. il passo di Merleau-Ponty con Pudovkin, *Tipi e non attori*, in *La settima arte*, Editori Riuniti, Roma 1974, pp. 126-7: «Prendemmo da alcuni vecchi film alcuni primi piani del celebre attore Mozzuchin e li scegliemmo statici e tali che non esprimessero alcun sentimento. Unimmo poi questi primi piani, che erano del tutto simili, con altri pezzi di pellicola in tre diverse combinazioni. Nel primo caso, il primo piano di Mozzuchin era immediatamente seguito dalla visione di un piatto di minestra sopra un tavolo; ed era cosa ovvia e sicura che l'attore guardava quella minestra. Nel secondo caso, la faccia di Mozzuchin era seguita da una bara nella quale giaceva una donna morta. Nel terzo era seguito da una bambina che giocava con un buffo giocattolo raffigurante un orsacchiotto. Quando mostrammo i risultati a un pubblico non prevenuto e totalmente ignaro del nostro segreto, ottenemmo un risultato tremendo. Il pubblico delirava di entusiasmo per la bravura dell'artista. Era colpito dall'alta pensosità con cui egli guardava la minestra, era scosso e commosso dalla profonda afflizione con cui guardava la donna morta,era ammirato dal luminoso sorriso con cui guardava la bambina. Ma noi sapevamo che in tutti I tre casi la faccia era la stessa» (La citazione è tratta da Gianni Rondolino e DarioTomasi, *Manuale del film: Linguaggio racconto analisi*, op. cit., pp. 179-180).

2 Cfr. questa concezione anti-seriale del tempo, con il concetto di *durée* bergsoniana e il rapporto che abbiamo istituito tra Gadda e Bergson nel paragrafo precedente.

Il riferimento alla melodia è ricorrente nel pensiero di Merleau-Ponty, adottata anche e soprattutto in opere successive, essa designa una struttura temporale «sistemica» e organicistica. Nella misura in cui in una melodia ogni nota non è significativa in sé stessa, ma nell'interazione con le altre, l'adozione dell'esempio melodico può spiegare la struttura della temporalità non come successione di momenti, ma come totalità che integra il momento presente al passato e al futuro. In un brano musicale la prima e l'ultima nota non sono realmente poste una l'inizio e l'altra alla fine, una *prima* e l'altra *dopo*, sono al contrario due momenti di una sola unità di senso, la melodia, che rinviano l'uno all'altro. Nelle note al corso sulla Natura, l'autore specifica che «nel momento in cui comincia la melodia, l'ultima nota è a suo modo presente»[1]. In questo contesto Merleau-Ponty, si rifà ad una frase di Uexküll che definisce il dispiegamento della *Umwelt* («l'ambiente che l'animale si forma»[2]) come una melodia, ma si connette direttamente anche alla celebre «petite phrase» della *Sonata di Vinteuil,* narrata da Proust nella *Recherche*. Grazie a questo riferimento Merleau-Ponty interpreta il «tema della melodia animale»[3] come *struttura organicistica*, *forma-sistema*, o *rapporto tra le parti e il tutto*[4]. L'idea di melodia è presente in Merleau-Ponty fin da *La structure du comportement*, dove il filosofo sostiene che «ciascuna nota nella melodia […] contribuisce per parte sua ad esprimere qualcosa che non è contenuto in nessuna di esse e che le lega interiormente».[5] Se nel cinema la linearità seriale delle immagini è sostituita dall'idea di un nodo temporale in cui le parti sono in connessione reciproca, il taglio allora, anziché identificarsi come apperecchio di divisione e spazializzazione del tempo in una catena di sequenze, rivela la struttura melodica della temporalità.

Le ipotesi sul montaggio sono condivise anche nell'opera di Balázs. Il teorico ungherese racconta di una ragazza siberiana, acculturata e intelligente, che «per una serie di strane coincidenze non aveva mai visto un film». Un giorno, finalmente, ebbe occasione di andare al cinema e quando rientrò a casa («pallidissima e imbronciata») raccontò di non avere visto altro che «uomini fatti a pezzi; la testa, i piedi, le mani, un

1 Maurice Merleau-Ponty, *Nature*, op. cit, p. 255.
2 *Ivi,* p. 253.
3 *Ivi*, p. 260.
4 Si veda a questo proposito anche Mauro Carbone, *Una deformazione senza precedenti. Marcel Proust e le idee sensibili*, Macerata, Quodlibet, 2004, in particolare il paragrafo «Melodia e specie», pp. 28-31.
5 SC, p.148, tr. it. p.152.

pezzo qui e un pezzo là in luoghi diversi»[1]. La ragazza siberiana, pur riconoscendo le immagini dei singoli quadri, non le aveva poste in relazione, le era così sfuggito il senso del film. Anche Balázs conclude la sua analisi con una posizione del tutto simile a quella di Merleau-Ponty; secondo il critico, infatti, la mancanza di senso avvertito dalla ragazza non era dipeso dalla frammentazione delle immagini, ma dal fatto ch'ella pretendesse di trovare un senso a *ciascuna* di esse, senza immergerle in una composizione temporale. Similmente a Merleau-Ponty, inoltre, anche Balázs ricorre alla similitudine tra film e melodia:

> Il significato di una macchia di colore in un dipinto può esser compreso e valorizzato solo se nasce dai rapporti interni che sorreggono tutta l'opera. Lo stesso dicasi per il significato di un tono nella melodia, o di una parola nella frase: riesce comprensibile soltanto se emerge dalla compiutezza realizzata e "chiusa" della melodia e della frase. Lo stesso significato hanno, nell'ambito del film, le singole immagini, le inquadrature singole.[2]

Per queste ragioni il cineasta ungherese considera il taglio e il montaggio i due elementi più significativi dell'innovazione cinematografica, definendo la tecnica cinematografica del *découpage,* con la formula di «forbici poetiche». Secondo Balázs questi due caratteri precipui al linguaggio del cinema permettono di mostrare allo spettatore un certo polimorfismo del mondo, la plurivocità e l'ambiguità dei significati del reale. È in questi termini di pluralità e di divenire del senso che cercheremo ora di valutare l'adozione gaddiana di un certo «*découpage* narrativo».

*
* *

Abbiamo concluso il paragrafo precedente sul problema della molteplicità in Gadda considerando che, sebbene sia legata alla temporalità, l'immagine che ne abbiamo è riferita al simultaneo. Come arriva dunque Gadda a mettere in scena il molteplice come genesi? Come ovviare al problema della simultaneità data dall'immagine del garbuglio e

1 Béla Balázs*, Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, op. cit, p. 25.
2 Béla Balázs, *Il film. Rivoluzione ed essenza di un'arte nuova*, op. cit., pp.116-117. In questo passo si noti il riferimento alla macchia di colore presa ad esempio da Balázs per confrontarla con un noto passo della *Phénoménologie*: «Cette tache rouge que je vois sur le tapis, elle n'est rouge que compte tenu d'une ombre qui la traverse, sa qualité n'apparaît qu' en rapport avec les jeux de la lumière, et donc comme élément d'une configuration spatiale. D'ailleurs, la couleur n'est déterminée que si elle s'étale sur une certaine surface, une surface trop petite serait inqualifiable». PP, pp.676-77, tr. it. pp.10-11.

del groviglio? È in questa problematica che vediamo inserirsi una soluzione tipicamente cinematografica: quella del *découpage* e del montaggio.

Secondo le teorie balázsiane, in alcuni tratti sorprendentemente simili alle posizioni di Merleau-Ponty, il montaggio mostra in modo esemplare l'inseparabilità del simultaneo e del divenire. Spazializzando il tempo e ponendo lo spazio in una forma temporale, il cinema reinverte le credenze in uno spazio e in un tempo omogenei, come contenitori di forme indipendenti e separabili l'una l'altra. Nel film lo spazio e il tempo si implicano e sono reversibili. La scena esce dall'immobilità; non solo le carrellate, le panoramiche e i movimenti di macchina interni alle scene portano movimento alle immagini, ma la dinamicità del film è generata soprattutto dalla frammentazione spaziale e cronologica dei quadri (suddivisione di una scena in elementi distinti, parcellizzazione dello spazio attraverso improvvise focalizzazioni, intervalli di piani lunghi o primi piani, messa a fuoco di dettagli secondari). La scomposizione e la successiva ricomposizione della continuità tra le parti del racconto visivo crea legami inediti e suggerisce relazioni, mostrando così un senso in divenire.

I ritorni nel tempo (*flash back* e *cut back*- cocktail dei passati e dei presenti nella stessa temporalità) immettono nella contingenza del vedere una compresenza di temporalità diverse: passate e future, reali o deformate dal sogno e dall'immaginazione. il carattere normale, evidente nel cinema, dell'inserzione del passato nella temporalità presente. Come diceva Epstein[1], nel film il divenire è dato nella simultaneità e il tempo è «ridotto al rango di una dimensione analoga a quella dello spazio».

Questa dinamicità che potremmo definire intrinseca al dispositivo cinematografico, può essere adottata anche per mettere in luce il suo opposto, la staticità. Tagliando e ricomponendo il ritmo cronologico di un certo evento, attraverso dilatazioni o accelerazioni, il film produce effetti di immobilità. Deformando la temporalità dell'evento narrato e considerandola come un elemento o una pausa espressiva del proprio racconto, allora, il linguaggio cinematografico se da un lato mostra l'origine del divenire nel simultaneo, dall'altro coglie nel flusso della temporalità la sintesi contingente di un senso.

*
* *

1 Jean Epstein, *Intelligence d'une machine*, Paris, Jacques Melot, 1946, p. 44.

In un testo che non è largamente citato dalla critica gaddiana, ma che riteniamo di grande interesse, Micaela Lipparini mette a confronto la componente «futurista» dello stile di Gadda con l'ipotesi di una tecnica narrativa «cinematografica»[1]. In quest'analisi non solo troviamo una spiegazione originale della coesistenza tra «essere» e «divenire» in Gadda, ma soprattutto, nel paragone tra racconto e film, la Lipparini mostra l'unità provvisoria del sistema-romanzo gaddiano come una configurazione temporale basata sul «montaggio», avvicinando quindi lo stile narrativo dello scrittore alla teoria merleau-pontiana dell'espressione come struttura e come forma.

Come abbiamo accennato all'inizio del capitolo, non è solo la fisicità del cinema muto o la descrizione visiva di stampo cinematografico che Gadda recupera nella sua prosa. È soprattutto nella struttura della prosa frazionata e dinamica che il nostro autore adotta, consapevolmente o meno, possibilità espressive note e diffuse dal cinema. Prima di Micaela Lipparini, Jean Paul Manganaro ha messo a fuoco l'aspetto cinetico della narrazione gaddiana; in particolare nel riferimento al racconto *Teatro*. La scrittura di Gadda determina associazioni inusuali, provoca rimbalzi continui da un immagine all'altra, mettendo insieme materiali più disparati. Il narratore stesso sembra non comprendere niente dello spettacolo che osserva, e ne riporta le scene in successione come se la sua funzione non fosse altro che quella dello sguardo libero di una macchina da presa, che dettaglia e osserva senza operare una sintesi che, quindi, viene lasciata al lettore-spettatore. Nel momento in cui dettaglia una scena o un movimento, egli si ritira subito a margine; la descrizione passa ad un'altra immagine decomponendo la pagina in un nuovo gioco di parole o in una nuova associazione. La scrittura di Gadda si costituisce così di frammenti che urtano l'uno contro l'altro, «*mouvement contre mouvement, digression contre digression*»[2].

---

1 Micaela Lipparini, *Le metafore del vero. Percezione e deformazione figurativa in Carlo Emilio Gadda*, Bologna, Pacini Editore, 2001. In particolare si vedano i due capitoli «Il Cinema di Gadda» e «Il cinema in Gadda, il rapporto con Longhi critico futurista». Per un esame approfondito si rimanda allo scritto della Lipparini di cui in questo lavoro prenderemo spunto, senza avere occasione di approfondire pienamente l'argomento. Nel quarto capitolo, quello dedicato al cinema *in* Gadda, Lipparini scrive: «l'influenza della tecnica cinematografica ha inciso profondamente nella scrittura gaddiana, dove lascia tracce che segnano l'acuta sensibilità del narratore, a volte inconscia probabilmente, a cogliere e a far propri procedimenti di rappresentazione peculiari del cinema». Eccetto il termine «rappresentazione», certamente usato in senso generale e senza le implicazioni estetiche e filosofiche che noi vi vediamo, concordiamo con la tesi della Lipparini.

2 Jean-Paul Manganaro, *Le baroque et l'Ingénieur*, op.cit., p. 98.

> Rimasi al buio.
> Non vidi più Giuseppina, né i Biassonni, né i Pizzigoni, né il grand'ufficiale Pesciatelli. In preda a un leggero batticuore, mi chiedevo che stesse accadendo, allorché apparvero delle rocce, percorse da un fremito: si gonfiavano come la vela toccata dal marezzo: come per bonaccia poi si abbiosciavano. Qualche metro più in là, il cielo dell'alba, con lo zaffiro richiesto dal caso: da un lato aveva assunto un aspetto lievemente verdastro in seguito a una riparazione.
> Da dietro le rocce sbucarono, suscitando la curiosità generale, un uomo corpulento e una donna assai pingue, stretta per altro nella ritenutezza d'un robusto fasciame cosparso di vetruzzi.
> C'era per aria un vecchio dispiacere.
> Presero infatti a rinfacciarsi l'un l'altra i loro diportamenti: ella con lodoleschi trilli e occhi di ex-vipera. Egli bofonchiò truce le più spropositate assurdità. Parevano dapprima un po' timidi, oh! ma si rinfrancarono tosto.
> Inorgogliti dalle luci color indaco, violetto e giallo canarino che gli aiuti-elettricisti proiettavano sopra di loro, eccitati dall'invidia e dall'ammirazione che venivan suscitando in tutti gli altri, rimasti così miseramente al buio, essi tranghiottivano a tratti, nelle pause, la tenue saliva del loro magnifico «io».
> Egli, poi, andava giustamente superbo d'un elmo dorato e d'una scimitarra argentata dal tintinnìo metallico come di posateria presso l'acquaio.
> Vestiva lo smagliante costume dell'ammiraglio persiano, con calzari di cuoio al cromo riccamente adorni di gemme di vetro; aveva vinto Sardanapalo e i suoi temibili congiunti Agamennone e Pigmalione: si esprimeva concitamente, mediante settenari sdruccioli e tronchi. I più significativi provocavano dei violenti starnuti in ottanta uomini ordegni che un signore in frack teneva a disposizione dell'ammiraglio.
> La donna, una faraònide, vestiva a sua volta in modo superiore ad ogni previsione. Dodici lunghi pennacchi, rigidi ed aperti a ventaglio, corroboravano di un'aureola tacchinesca, il santuario della pettinatura. Per diademi e collane fascinanti barbàgli, come ai bastioni di Genova, con altri timpani, quella che il serpente carezza. Diademi, collane; occhiaie bleu. L'abito rosa trapunto di stupende pagliuzze metalliche; lo strascico una scopatrice stradale.[1]

Come nel montaggio cinematografico, il narratore cambia rapidamente scala dei campi e dai piani: da campi lunghi, in cui i personaggi sono indistinta folla, massa di movimento e suono, la scrittura passa a dettagliare soggetti della scena in veloci primi, o primissimi, piani. In altri casi procede con lunghe carrellate di elenchi passando in rassegna uno ad uno gli attori, muovendo il proprio occhio e la propria penna come un obiettivo cinematografico, proseguendo in una successione e stratificazione che riconsegnano al lettore l'effetto caotico della folla. L'assembramento degli attori sul palco si riflette nella calca della platea, come un suo apologo. Lo stile descrittivo si ripete nell'inventario del pubblico, nei rapidi accostamenti, nei dialoghi, nelle fugaci pennellate dei particolari, nella focalizzazione delle collane di perle delle signore, con lo stacco di due frasi nominali, che prendono possesso della scena:

1 *Teatro,* in MDF, p.11-12.

> [Sul palco:] Gli accorsi erano divenuti folla. si distinguevano agevolmente, ai vari e tipici costumi di tela stampata, pescatori, arcieri, peltasti, prefetti del popolo, mugnai assiro babilonesi, indovini, legionari romani, navarchi, fabbricanti di vasi di Samo, chiromanti di Circene, piloti mauri, il pretore d'Oriente con tre persone del seguito, pubblicani, farisei, dentisti, tornitori di gambe di seggiola, ex ministri di Sardanapalo ed altre persone di moralità indiscussa, dotate comunque di buona volontà mesopotamica o di solida cultura classica, come testimoniavano le varie fogge del loro abbigliamento. Eppure presero a delirare tutti in una volta, inseguendo con laceranti unissoni i fonismi di quei due: urlavano a perdifiato le più roboanti stravaganze, le più imprevedibili assurdità, senza muoversi, senza guardarsi, rossi, gonfi, turgidi le vene del collo, il mastoide indafarato come un ascensore, le mani in mano: e come rivolti al nulla e a nessuno; e come assolti da ogni riferimento alla realtà delle cose. Ogni faccia, maschera della follia, defecava la sua voce totale nella cisterna vuota dell'insensatezza.[1]

> [La platea:] Quella sera la più colta società babilonese s'era data convegno al Ponchielli. Il fondo del ferro di cavallo era percorso da signorini serissimi. Nei palchi più costosi, gli sparati perfetti, le attilate bande dei frack, i polsi immacolati, un distratto sussiego dicevano: "Noi conosciamo i retroscena della vita! Le spole secrete del mondo noi siamo a passarle per mezzo l'ordito della grossezza plebea. La nostra scienza, il nostro ingegno, il nostro potere, i nostri denari permettono al genio che ci divaghi, come un giullare. Poiché questo è genio autentico". Difatti i buongustai, i cultori, i critici si congratulavano gli uni con gli altri. In alto si sentiva gridare aranciata. Bacche di perle sui seni burrosi della seconda giovinezza. Stille di brillanti. Non s'era mai vista una cosa simile. Un diffuso profumo di paste e di farine da tavoletta mi faceva pensare a un favoloso gineceo, dove purtroppo è proibito entrare, se non a speciali personaggi un po' grassocci.[2]

Dieci anni più tardi, Gadda riprende questo tipo di descrizione allargandola in un racconto più vasto, *Un concerto di centoventi professori,* in cui viene descritto il dinamico e variegato fluire di una folla, secondo lo stesso procedimento narrativo fatto di elenchi e dettagli, associazioni di immagini, metonimie e primissimi piani, ma il procedimento cinetico e cinematografico della scena è ancora più evidente:

> Via del Conservatorio diventò una fistola in succhio. Come acqua precipite in una gora, *piedi e piedi, scarpe e scarpe* vi si buttavano dal corso Manforte. […] Le lunghe e nere scarpe degli ingegneri milanesi […] *inseguivano* come fumosi *cacciatorpediniere* il ticchettìo secco e preciso delle scarpette femminili, *siluranti* leggere […] che già *insidiavano* e ben tosto avrebbero *minacciato di torpedinare senza misericordia* i posti più vantaggiosi […].Valerio come un automa si ogiva il capello a ripetizione, nel *sorpassare* parenti e congiunti […] Alcuni Caviggoni ormai li *stringevano* d'appresso, d'un ramo laterale e cadetto, e un po' arioso, non però meno *vitalmente aggressivo* o meno prolifico del titolato di maggiorasco; ed egli, preso dall'angoscia, aveva creduto di *accelerare* a sua volta: una fuga, come Guerra, nella vana speranza di arrivare a *seminarli*. Si buttava, intanto, all'inseguimento dei Lattauda di Moncucco mentre stava già delineandosi *l'attacco proditorio* di quegli e altri peggio […] Ma i Normanni erano apparsi inopinatamente a via della Passione, da quei gran tattici che erano in ogni contingenza […]. Qui però la *manovra* fallì: perché nel contempo, dal camminamento defilato di via Donizzetti, per il pertugio di via Bellini, dopo aver *strisciato come pellirossa*, lungo la fiancata della chiesa, sfociavano già nella piazzola, in due distinte *coorti*, i Ghiringhelli

1 RR 1, MDF pp.13-14.
2 RR 1, MDF, p.15

> maschi con *pattuglie d'avanguardia* dei Trabattoni, dei Berlusconi, dei Bambergi e alle calcagna però il grosso dei Tremolada.[1]

La sequenza della folla di via del Conservatorio, franta e concitata, ricorda lo snocciolarsi di fotogrammi di un film. Come sostiene la Lipparini, che sceglie proprio quest'ultimo racconto per mostrare la tecnica gaddiana del *découpage* e del montaggio narrativo, lo scrittore traccia davanti al lettore «la traiettoria del movimento» suddividendo la scena «in frammenti e dettagli che, ricomposti, costruiscono l'immagine in una dimensione spazio-temprale nuova», ce lo conferma egli stesso, quando in margine al brano annota: «le traiettorie della iterata proiezione si susseguono con tale prestezza che la risultante immagine persisté nella retina *con effetto cinematografico*, come d'una via lattea»[2].

Questo tratto del *Concerto di centoventi professori* richiama la scena di Corso Garibaldi descritta nel racconto *Cinema,* in cui il Gadda presenta una folla simile a quella del *Concerto di centoventi professori*. Anche in questo caso leggiamo una «successione fantasmagorica di luci e delizie» montate insieme in un ritmo incalzante, in una successione di visioni lapidarie, la cui potenza espressivo-visiva è data dalle rapide sequenze di frasi nominali:

> tabaccherie con abbeveratoio, vinai, smacchiatori, posti di pronto soccorso, trattori, biscottai-confettieri e lattaî-gelatieri, parrucchieri in bianco e avorio: […] e poi calzolai meridionali, venditori di bretelle celesti, rivenditori di pantaloni usati ma in ottimo stato, ortolani smontabili con attendamento completo da cui fuoriescono enormi cardi, e bancate di pomidoro e spinaci; dozzine di donne con ceste e polpacci come nelle carte de' tarocchi e vestiti da far imbizzire i cavalli; repentine biciclette commesse alla consumata perizia ed esperimentata prudenza de' garzoni panettieri, i quali pur avendo il malvezzo di pedalare a più non posso, [...] con tuniche sciammannate che gli svolazzano dietro, tuttavia ben raramente rovesciano fuor dalla gerla i loro centocinquanta panini fra un tram e un taxi frenati di colpo, rilevandosi poi da sé soli e rimanendo stupefatti a gambe larghe in piedi, con la bicicletta però per terra, sotto: donde le urla, i chiarimenti di posizione, e le trombe o i clacson dei retrostanti bloccati.[3]

Un altro racconto esemplare in cui Gadda ha lasciato chiare indicazioni di una sua attenzione ai procedimenti filmici è *L'incedio di via Keplero*[4]. Nelle scene del raccconto il problema che si presenta a Gadda è quello di riuscire a descrivere contemporaneamente gli eventi che coinvolgono via Keplero nei tre minuti in cui le

1 *Un concerto di centoventi professori*, in RR I, pp.168-69.
2 Micaela Lipparini, *Le metafore del vero*, op.cit., p.63.
3 *Cinema,* in MDF, p.57.
4 *L'incendio di via Keplero*, in *Accoppiamenti Giudiziosi* (racconti *1924-1958),* Raccolta di racconti pubblicati nelle *Novelle dal Ducato in fiamme* (1953) e altri inediti in volume,.ora inRR II.

fiamme aggrediscono il civico 14. Sono tre minuti carichi di azioni che «neppur Sua Eccellenza Filippo Tommaso Marinetti avrebbe potuto simultaneare […] come subito invece gli riuscì fatto al fuoco». Lo scrittore tuttavia non si arrende e mette in scena l'azione travolgente del fuoco, lo fa valendosi degli effetti di rapidità e simultaneità consentiti dal taglio cinematografico: frantuma lo svolgimento lineare e diacronico della scrittura in una serie di rappresentazioni parziali che contribuiscono poco a poco a materializzare davanti ai nostri occhi una scena vibrante e inquieta.

> … allora, infine, dalle due finestre a destra del terzo, e poco dopo anche del quarto, il fuoco non poté fare a meno di liberare anche le sue proprie e spaventose faville, tanto attese!, e lingue, a tratti subitanei, serpigne e rosse, celerissime nel manifestarsi e svanire, con tortiglioni neri di fumo, questo però pecioso e crasso come d'un arrosto infernale, e libidinoso solo di modularsi a globi e riglobi o intrufolarsi come un pitone nero su di se stesso, uscito dal profondo e dal sottoterra tra sinistri barbagli; e farfalloni ardenti, così parvero, forse carta o più probabilmente stoffa o pegamoide bruciata, che andarono a svolazzare per tutto il cielo insudiciato da quel fumo, nel nuovo terrore delle scarmigliate, alcune a piè nudi nella polvere della strada incompiuta, altre in ciabatte senza badare alla piscia e alle polpette di cavallo, fra gli stridi e i pianti dei loro mille nati. Sentivano già la testa, e i capegli, vanamente ondulati, avvampare in un'orrida, vivente face. Urlarono le sirene dalle ciminiere o dagli stabilimenti vicini verso il cielo torrefatto: e la trama criptosimbolica delle cose elettriche perfezionò gli appelli disperati dell'angoscia. Dalle stazioni lontane, spalancatesi, le batterie delle autopompe fuoriuscirono in corsa, impulsi pronti e celeri a sovvenire a ogni subito male delle fiamme, nel mentre l'ultimo pompiere del quinto drappello, spiccato un salto, gli riuscì d'abbrancare con la sinistra l'ultimo ferro del reggiscala dell'autoscala di coda già in volata fuori dal portone, e viceversa con la destra si finiva ancora d'abbottonare la bottoniera della giacca di sevizio…[1]

Si tratta di una vera e propria sequenza di montaggio narrativo che coinvolge uomini e mezzi nel ritmo frenetico del fuoco che avanza. L'occhio di Gadda, come quello di una macchina da presa, procede a ritmo del fuoco seguendo la fuga delle ciabatte o dei piedi scalzi e delle onde di capelli scarmigliati che sfilano di corsa scendendo le scale; avanza lungo traiettorie diverse dirigendosi verso l'alto, muovendosi con il fumo che sale dal palazzo, o verso il basso, scendendo le scale dietro la folla scomposta degli inquilini, o ancora avanza nella direzione opposta, verso l'immobile, seguendo l'avanzare delle autopompe e dei pompieri. Il narratore non risparmia di focalizzare i dettagli (il pompiere che si abbottona la giacca di servizio) di giocare con le associazioni (torna anche uno dei leitmotiv più tipici di Gadda, quello del cibo, con cui descrive il fumo «pecioso e crasso come d'un arrosto infernale») o di apostrofare ironicamente i «mille nati», le cui urla e pianti trovano eco e rimandi negli scoppi «criptosimbolici» del

1 *Ivi*, pp.701-02.

materiale elettrico coinvolto nel fuoco. La scena procede così verso una concitata accelerazione delle sequenze, secondo un procedimento noto anche ai film comici.[1]

La scrittura di Gadda non è mai riassuntiva di un fatto, ma indugia in certi particolari, focalizza dettagli, compie associazioni inedite, segue con una carrellata un movimento lasciando sullo sfondo tutti gli altri per poi da questo muovere in modo digressivo, passando di relazione in relazione. Come nel *découpage* cinematografico, inoltre, la scrittura di Gadda si pone come sguardo parziale e mobile, continuamente integrantesi di diverse prospettive, spesso tradotte con incalzanti frasi incisive, solitamente nominali, divise da due punti:

> «L'incendio», dissero poi tutti, «è una delle cose più terribili che sia.» ed è vero: fra la generosità e la perplessità de' pompieri d'oro: fra cataratte d'acqua potabile sopra le ottomane pisciose e verdi, ma stavolta minacciate da ben brutto rosso, e, sopra i cifoni e i credenzoni, custodi magari d'un mezz'etto di gorgonzola sudato, ma leccati già dalla fiamma come il capriolo dal pitone: con zampilli, spilli liquidi, dai serpi inturgiditi e fradici dei tubi di canapa, e lunghe, lancinanti zagaglie dagli idranti d'ottone, che finiscono in bianche zazzere e nube nel cielo dell'agosto torrido: e isolatori di porcellana semi-usati cader giù a pezzi a frantumarsi del tutto contro il marciapiede patapràf!: e fili di telefoni bruciati che svolavano via nella sera dalle lor mensole fatte roventi, con penisole nere e

1 «Invece la signora Arpàlice Maldifassi, cugina del famoso baritono Maldifassi, Eleuterio Maldifassi! ma sì!…andiamo! che aveva cantato anche alla Scala, in del 1908… nel «Mefistofele»… durante la stagione primaverile, oh! Un trionfo, un vero trionfo! E una gloria autentica della nostra Milano, quella nel cercare di precipitarsi in salvo insieme a tutti gli altri, urtata e sballottata dall'«egoismo» degli inquilini del quinto», che piovevano giù dalle scale come tante lepri, non va a prendere con la scarpetta, brutti vigliacchi! Tra il gradino di marmo di Carrara e il ferro storto e mal combinato della ringhiera? […] E tutto, poi, perché aveva voluto salvare ad ogni costo il ritratto del suo Eustorgio, povera donna, e i suo preziosi, ch'erano anche quelli un ricordo del suo povero Eustorgio, ed era rientrata di corsa a riprenderli fuori dal comò […] quando in uno spavento e in una confusone di quel genere la si sentì sbatacchiata contro la ringhiera, e poi contro il muro dallo «spietato egoismo della natura umana», e poi di novo contro la ringhiera a rischio di precipitare nel vuoto! e allo spavento e alla debilità del sesso si aggiunge tutt'a un tratto anche lo strappo al piede, quello spasimo improvvisamente lancinante seguito da un dolore orribile di tutta la gamba, per cui cadde seduta sull'orlo di un gradino e poi slittò giù con il culo ancora per un poco, in un tobòga orribile, a ogni nuovo tracollo di gradino e gradino acciaccandosi e riacciaccandosi di bel nuovo l'osso sacro ogni volta, o coccige che dir si voglia, che andava così poco difeso dalla deficienza dei glutei, di cui fin da giovane era tanto dolorosamente mal provveduta, povera signora Maldifassi! Tossiva e starnutiva nella fuliggine acre e strillava: «Sofèghi! Sofèghi; ahi ahi la mia gamba salvatemi! Per critàa del Signor! ahi, ahi! Madonna, Madonna, La gamba, la gamba, sofèghi! sofèghi!» E non finiva più di mettere senari a coppie dalla bocca scontorta; dall'anima terrificata, dal corpo straziato. E a dovette trascinar giù per le scale, fra urla inaudite di dolore e in quella tosse e in quel fumo orrendo, il bravo garzone Balossi di Gesualdo, d'anni 17, da Cinisiello, il quale in mutande, e con un pallore nel viso, era in procinto di salvare le sue proprie gioie anche lui, non impegnabili queste, ahimè!, a nessun Monte […] Finché apparve anche lui sull'ultima rampa, stravolto, rosso macero nel suo sudore, con quella benda rossa e gialla del fazzolettone intorno alla testa, con un baffo nero sulla guancia, con in braccio la signora Maldifassi ululante «ahi ahi! A mia gamba!, la gamba la gamba! Signor madonna jutèmm vi alter!» e intanto però la stringeva in d'una mano un schettino di tela e la si vedeva che non lo voleva mollare a nessun patto: e lui con le mutande in posizione bassa di estrema emergenza, che quasi quasi stavano già per venir meno, inciampando a ogni nuovo gradino nei bindelli, coi ditoni aperti dei piedi, come due pettini.» RR II, *Ivi,* pp.707-10.

> volani di cartone e mongolfiere di tappezzeria carbonizzata, e giù, tra i piedi degli uomini, e dietro le scale mobili, anse e rigiri e impennate di tubi che sprizzano zampilli parabolici da tutte le parti nella mota della strada, vetri i briciole in un pantano d'acque e di melma, pitali di ferro smaltato ripieni di carote buttati giù di finestra, ancora adesso!, contro gli stivaloni dei salvatori, i gambali dei genieri, dei carabinieri, degli ingegneri comandanti dei pompieri: e il protervo e indefesso ciciàc, e cicìc e cicìac, delle ciabatte femmininea racoglier pezzi di pettine, o schegge di specchio, e immagini benedette di San Vincano de' Liguori dentro lo sguazzo di quella catastrofica lavanderia.[1]

Questo procedimento, fatto di stacchi improvvisi, tagli e montaggi, condivide con l'estetica del montaggio balásziano l'ipotesi di una realtà molteplice, mai definibile con una sola prospettiva, e da presentare attraverso la visione simultanea dei suoi diversi aspetti. Come il montaggio cinematografico rompe lo spazio tradizionale costruito da un punto di vista fisso e stabilisce una diversa idea del tempo, così il continuo «extra-vagare» del narratore (che senza freno segue le possibili infinite tracce di ciascun oggetto) frantuma la rappresentazione in frammenti e dettagli: come riflessa in uno specchio infranto, la realtà è costruita nei suoi multiformi aspetti e nelle sue molteplici prospettive. Gadda taglia la linearità della scena, distruggendo così l'idea di uno spazio costruito da un punto di vista fisso e l'idea di un tempo unico e diacronico.

Abbiamo visto che tanto per Balàzs quanto per Merleau-Ponty il senso del film non è dato punto per punto, ma è il risultato della composizione dei quadri in una forma temporale, dove le singole parti sono sprovviste di un loro senso specifico e puntuale. Come il montaggio, allora, anche il romanzo gaddiano obbliga il lettore a cercare assieme al narratore il testo, lo trascina nel percorso narrativo dello scrittore, permettendogli di scoprire nella lettura il senso complessivo del narrato. Fin dal cantiere del *Racconto italiano* Gadda si è espresso contro l'ipotesi di un tempo lineare ed evolutivo, significativo punto per punto, in cui ogni istante è cumulazione e progressione del precedente, teorizzando una scrittura capace di considerare una struttura in relazione ad un più complesso sistema di coordinate:

> Da tener presente: il momento n_1 non è detto che sia migliore, preferibile, più esatto (teoricamente superiore cioè più legato alla curva dell'universale, più approssimato) del momento n, cui riflette e giudica. Il momento n_1 non è che un'allòiosis e può essere più barocco e sconclusionato e miserabile di n. La serie può essere involutiva anzi che evolutiva.Comunque: relatività dei momenti, polarità della conoscenza, nessun momento è assoluto, ciascuno *è sistema di coordinate da riferirsi ad altro sistema*, ecc.[2]

1 RR , pp.705-06.
2 *Racconto italiano di ignoto del novecento*, in SVP,p.473; c.vo nel testo.

Non si vuole qui affermare che le soluzioni stilistiche adottate da Gadda si rifacciano espressamente ad un'estetica cinematografica[1], ma indubbiamente la *Weltanschauung* affermatasi anche ad opera del cinematografo si riflette nelle continue digressioni, specificazioni, alternanze di punti di vista che caratterizzano la sua scrittura animata e nevrotica e che permettono al narratore un'esplorazione dello spazio in diverse direzioni, procedendo per salti successivi e continui, organizzando rapporti tra le cose, individuando similitudini e stabilendo proporzioni.

*
* *

Nei passi dei racconti gaddiani qui riportati abbiamo osservato due dei procedimenti più tipici della prosa gaddiana, l'elenco e l'accumulazione, *topoi* a volte gemelli, messi a fuoco da Roscioni nella *Disarmonia prestabilita.* Anche queste due figure retoriche sono ascrivibili negli «effetti cinematografici» della forma-racconto di Gadda. L'elenco e l'enumerazione mettono in evidenza quella «articolazione combinatoria del mondo»[2] di cui Gadda parla ne' *I viaggi la morte*, è questa *combinazione* che dà origine ad ogni evento reale[3], da cui si evince anche la teoria delle concause già discussa precedentemente. Nell'enumerazione nell'accumulazione, come spiega Roscioni, ciò che più conta non è la ripetizione dell'identico, ma la *variazione* tra un elemento e un altro, e lo scarto che si mette in evidenza tra di essi. L'elenco permette a Gadda di testimoniare attraverso la pluralità degli elementi chiamati in causa il loro «differenziale logico e semantico» e la plurivocità dei punti di vista che essi implicano.

Nell'adozione delle enumerazioni e degli elenchi ritroviamo una componente filosofica leibniziana, il cui presupposto può essere riassunto da una frase della *Monadologie*:

---

1 Consideriamo tuttavia che l'interesse di Gadda per questa estetica è da lui stesso dichiarata. Nel 1926 proponendosi a Carrocci per «collaborare con uno scritto al suo numero cinematografico, che ritengo utilissimo», ossia *Letterati al cinema* edito nel marzo 1927, si confessa un «*deciso fautore del cinematografo*», anche se l'affermazione «modern*a* e diciamo così futurista» (*Lettere a «Solaria»*, a cura di Giuliano Manacorda, Roma, Editori Riuniti,1979, p.16) non sarà poi confermata dalla successiva attività critico letteraria dello scrittore.

2 VM, p. 430.

3 «La combinazione, l'istinto della combinazione è nell'universo – L'equilibrio è l'affermazione cosciente della combinazione, mentre cio' che non sussiste in equilibrio è l'incombinabile, cioè l'irreale»; Nota di *Racconto Italiano*, SVP. p.407.

> une même ville regardée de différents côtés paraît tout autre chose et est comme multiplie perspectivement[1]

Per Roscioni l'«istinto combinatorio» di Gadda è però strettamente connesso ad un altro bisogno primario, l'esigenza di ordine che, nonostante si presenti come sforzo donchisciottesco e impossibile, resta tuttavia presente nell'autore, soprattutto negli espedienti dell'elenco e dell'enumerazione[2]. Ritroviamo un simile sforzo anche in Gonzalo (per il «rovello interno a voler risalire il deflusso delle significazioni e delle cause»[3]) e Ingravallo (la metafora epistemologica del garbuglio e dello «gnommero»); due dei personaggi più autobiografici dello scrittore.

In questo «rovello» dell'ordine, nello «spirito meticolosamente analitico di un organizzatore di servizi tecnici»[4] o, come si definisce lo stesso Gadda nella «precisione del nevrastenico», Roscioni legge una tensione verso la *totalità*. Nella *disarmonia* «Singola enumerare» ed «Omnia circumspicere» sono i due capitoli dedicati a questo problema. Lo sforzo di risalire le cause e le connessioni, ricollocando in ordine i fatti, rispecchiano l'aspirazione ad una cultura che abbracci la totalità delle discipline. È il mito delle enciclopedia dei filosofi e degli scrittori del Cinquecento e del seicento, ed è anche il motivo per cui Calvino unisce nelle sue *Lezioni americane* Gadda e Musil sotto la nozione di molteplicità[5]. Il nesso che Gadda pone tra tutte le discipline della propria formazione, nonché quello presente tra tutta la materia del suo narrare, nella dialettica tra enumerazione ed associazione, suggerisce la volontà di tenere insieme tutti i dati dell'esperienza, poiché, come spiega lo stesso scrittore, nessun sistema è isolato ma sono tutti concatenati tra loro. Per Roscioni allora questa sorta di «inventario generale» è sintomo dell'esigenza di un «sistema di sistemi» capace di comprendere il concatenarsi indefinito della realtà. L'antinomia è evidente tanto al critico quanto allo scrittore, ciò non toglie che proprio questa contraddizione possa porsi all'origine dei suoi racconti[6].

---

1 Leibniz, *Monadologie,* op.cit., §57, p.500; citato anche da Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, op. cit., p. 46.

2 È lo sforzo che si definisce nell'istante precario in cui sembra possibile «organare il groviglio conoscitivo», «mettere in ordine il mondo» (MM, pp.735, 742, 827). Cfr. anche VM, p.578: «Se abbiamo camminato e navigato, non era a cercare immagini e sogni, ma per mettere in ordine il mondo».

3 C, p.764.

4 L'espressione è usata da Gadda per designare le componenti presenti nella sua persona, cfr. Carlo Emilio Gadda *Lettere a «Solaria»,* op.cit, p. 75.

5 Italo Calvino, *Lezioni americane,* op. cit.

6 Precisiamo che nemmeno Roscioni presenta il problema nei termini di una contraddizione in cui l'autore ingenuamente incorre, si tratta più che altro di una *impasse* tra il retaggio di una cultura positivista, di cui Gadda si è certamente nutrito nei suoi studi d'ingegneria, e la sua cultura umanistico

Ogni romanzo equivarrebbe allora «ad aprire un'istruttoria, a indagare le ragioni di una cospirazione (di circostanze più che d'individui), a dipanare una matassa di intricati e interrelati incidenti»; caso paradigmatico è il *Pasticciaccio*.

A nostro parere, questa tensione verso la «totalità», che certamente è una componente della scrittura gaddiana, più che spiegarsi come bisogno di un «Assoluto» o «sistema onnicomprensivo», conferma piuttosto un'esigenza già messa in evidenza in Gadda, ovvero quella di pensare la realtà come globalità irriducibile e vitale contro l'ipotesi di una somma o un insieme puntuale di fenomeni[1]. Più che una contraddizione con la componente digressiva, nella tensione gaddiana verso l'unità siamo portati a leggere la nozione di *forma* in senso gestaltico e merleau-pontiano. Anche nell'elenco e nell'enumerazione, forse in modo ancor più generale che nel montaggio, Gadda mostra di concepire la realtà come concatenarsi continuo, infinita connessione dei possibili, rimando e implicazione tra tutte le sue parti.

Tale concezione è sottolineata anche in un passo contenuto ne' *I Viaggi, la morte* in cui l'autore precisa il legame inscindibile che sottende fatti anche lontanissimi tra loro: «se una libellula vola a Tokio, innesca una catena di reazioni che raggiungono me»[2]. A quest'osservazione fa eco una frase di Gonzalo nella *Cognizione:*

> Perché la colpa ce l'avremo noi, noi Pirobutirro. E dunque dovremmo pagare. Dacché siamo colpevoli di ogni cosa. Abbiamo la colpa di tutto..... qualunque cosa succeda.... anche a Tokio.... a Singapore.... la colpa è nostra.[3]

È allora in questo senso noi leggiamo l'invito ad avere «riguardo alla totalità delle cause postulatrici» espresso da Gadda nelle *Meraviglie d'Italia* e messo in rilievo anche da Roscioni nella *Disarmonia*. Accanto all'espressione roscioniana «Omia circumspicere», allora, si potrebbe affiancare quella di «omnia includere», nel senso più diretto di annettere, aggregare. Se dunque all'origine del romanzo può essere visto lo sforzo di creare un «sistema di sistemi» o una forma di «ordine» nel caos, esso lo è in quanto provvisorio e parziale; come scrive Federico Bertoni, la prosa di Gadda «deve continuamente misurarsi con un diluvio di eccezioni, di deroghe ai patti, di particolari

e letteraria, nonché le sue posizioni filosofiche.

1 Gian Carlo Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, op.cit., p.29.

2 VM, p. 654.

3 C, p.654.

infiniti, di prospettive parziali e relative che deformano la visione dell'insieme e che rendono definitivamente sospetta qualunque pretesa di verità».[1]

Il procedimento narrativo di Gadda assume dunque una connotazione che potrebbe essere definita, secondo la formula coniata da Lyotard[2], «post-moderna»: la frantumazione della linea spazio-temporale che guida l'evento narrato, le digressioni, le deformazioni linguistiche e sintattiche che fanno del racconto un'originale sinfonia di «frammenti», ci conducono a considerare il romanzo di Gadda fuori dal progetto della modernità che, secondo Lyotard, era quello di ricercare un senso lineare e unitario alla realtà. Questo non significa che l'originalità della composizione gaddiana si limiti banalmente ai salti temporali compiuti nella sua scrittura, i cosiddetti *flashback* o *flashforward*. L'andamento irregolare, ellittico della sua scrittura lo ritroviamo anche nel *Pasticciaccio*, il romanzo che dimostra meglio di tutti l'abilità dello scrittore nel presiedere con esattezza e fedeltà alla configurazione dei luoghi, così come nello scandire con precisione cronologica tutte le fasi della vicenda. Ma per quanto tutto venga minutamente descritto e millimetricamente disegnato, «registrato con minuzia e comunicato al lettore per dissipare ogni possibile dubbio sulla collocazione cronologica degli avvenimenti»[3], ogni evento sembra essere sospeso ed inconcluso, ogni descrizione sfuma nei rivoli delle digressioni. In questa perdita e ripresa della voce narrante nel gioco delle associazioni e degli elenchi, nel contrappunto tra le sequenze liriche e quelle materiche, nel gesto e nell'azione tipizzata dei personaggi che prende il sopravvento sui discorsi e sulle parole abbozzate, nell'indugiare sulle «reazioni psichiche e fisiognomiche» degli attori del dramma o della commedia umana, nella composizione dei colori e delle forme di una Roma antica e pagana, Gadda altera distorce e storpia l'andamento delle indagini, la ricerca della verità sul caso.

---

1 Federico Bertoni, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà,* Torino, Einaudi, 2001, pp. 39-58. Ora anche in EJGS, URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue1/articles/bertonireale.php#Anchor-63368.

2 Cfr. Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Éd. de Minuit, 1979; e Id., *Le postmoderne expliqué aux enfants: Correspondance 1982-1985*, Paris, Galilée, 2005.

3 «Date, ore, intervalli, fasi del giorno: tutto viene registrato con minuzia e comunicato al lettore per dissipare ogni possibile dubbio sulla collocazione cronologica degli avvenimenti. E lo stesso si può dire per lo spazio: i luoghi, la città, i dintorni, le strade, le distanze si traducono in altrettante linee, cifre, contrassegni che Gadda riporta in una perspicua e fedelissima carta topografica, simile a quell'immagine aurorale di Roma che appare d'un tratto, sotto gli occhi del brigadiere Pestalozzi, distesa 'come in una mappa o in un plastico'» (Federico Bertoni, *La verità sospetta,* op. cit., p. 48*)*

La teoria della deformazione conoscitiva entra così nella prosa gaddiana come *deformazione figurativa*[1]: lo scrittore abbandona la linearità del romanzo per uno stile narrativo che costruisce l'immagine per salti e associazioni, riduce improvvisamente le distanze focali esasperando piccoli dati, rallenta e allontana continuamente il filo narrativo principale e crea in tal modo rapporti imprevedibili. Sebbene Gadda riconosca la complessità inenarrabile del mondo, la dinamicità e la vitalità del gioco filmico gli permettono di comunicare simultaneamente gli elementi eterogenei che concorrono a determinare il campo percettivo. La potenzialità del taglio cinematografico costituisce così la possibilità narrativa più prossima al reale: la sua traslazione nella prosa consente all'Ingegnere di risolvere il problema di descrizione del reale come divenire molteplice e aggregato provvisorio, e della conoscenza d'esso come deformazione.

*
* *

Resta un'ultima questione da chiarire e riguarda il possibile rischio di un'antinomia tra l'ipotesi del montaggio narrativo e il realismo che connota la pagina gaddiana. A partire dalle prime posizioni di Roscioni, infatti, il plurilinguismo e la molteplicità di piani narrativi e di stili non hanno impedito di vedere nella scrittura di Gadda una profonda aderenza alla realtà. Al contrario è proprio questo modo di scandagliare il reale, la plurivocità di una scrittura capace di sfaldare la compatezza e l'apparente solidità del dato, il rifiuto dell'ingenuità positivista, il senso del complesso, del molteplice e del provvisorio che fanno «il programma letterario di Gadda fondamentalmente 'realistico'»[2].

Nel saggio di Federico Bertoni, *Conoscere, scrivere, rappresentare,* viene messo in evidenza questa «fissazione realistica»[3] dello scrittore, in cui la maniacale esattezza con cui tenta di riprodurre il reale e la vita si coniuga con il plurilinguismo e il *pastiche* letterario. Il «realismo» gaddiano non ci meraviglia. Non bisogna dimenticare infatti che il punto di partenza di ogni posizione euristica di Gadda è del tutto empirico, e che il

1 L'espressione è quella del titolo di Micaela Lipparini, *Le metafore del vero: percezione e deformazione figurativa in Carlo Emilio Gadda*, op. cit.
2 Gian Carlo Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, op. cit., pp. 59-60.
3 Carlo Emilio Gadda, «*Per favore mi lasci nell'ombra». Interviste 1950-1972,* a cura di Claudio. Vela, Milano, Adelphi, 1993, p.133.

suo progetto filosofico, come scrive Angelo Guglielmi[1], può essere definito come un «corpo a corpo con la realtà». Commenta a questo proposito Bertoni:

> Esiste davvero, in lui, una «fissazione realistica», una maniacale istanza mimetica, l'esigenza di trasformare il discorso letterario in un referto assolutamente veridico, quasi notarile, capace di aderire con la massima, accanita fedeltà a tutto il ribollente spettacolo della vita.[2]

Nel *Racconto italiano* troviamo la prima conferma del realismo gaddiano. L'obiettivo da perseguire sembra consistere infatti nel dare «una rappresentazione un po' compiuta della società»[3] e di fare del romanzo uno «specchio» della vita:

> Ecco letterariamente ad esempio: il fanatico in politica, per successive meditazioni o studi od esperienze o per guarigione fisico-mentale, si accorge dell'erroneo punto di vista n, col suo presente punto di vista n_1. - E deride, od accusa o altrimenti giudica il se stesso di prima, il già n.- E questo non è commento né contraddizione, *ma è la vita: e il romanzo che la rispecchia*.[4]

A queste analisi si aggiungono altri elementi, alcuni dei quali sono stati già esaminati nel corso di questo lavoro: il proposito ossessivo di Gadda aderire ai «fatti e fatterelli della vita quotidiana», così come quello di presentare le proprie concezioni filosofiche sotto la «congerie del materiale realistico»[5]; le polemiche (dirette e indirette) contro le generalizzazioni e l'astrazione speculativa[6]; la radice della sua predilezione letteraria del Manzoni che è «da ricercare nel preciso e assoluto spirito di realtà con cui lui ha ritratto i caratteri, specialmente i caratteri degli umili»[7], l'atteggiamento critico e negativo nei confronti di «viaggiatori e simbolisti» che «sognano vivendo e così non vivono»[8]. Sono

---

1 Angelo Guglielmi, *La riscoperta di C.E. Gadda negli anni sessanta,*p.18, *i*n Marcello Carlino, Aldo Mastropasqua, Francesco Muzzioli (a cura di), *Gadda progettualità e scrittura,* Roma, Editori Riuniti, 1987, pp.19-30.

2 Federico Bertoni, *La verità sospetta,* op. cit., p.42.

3 *Racconto italiano*, SVP, p.414.

4 *Racconto italiano*, SVP, p.472, c.vo nostro.

5 Riportiamo ancora una volta un famoso passo con cui Gadda introduce la *Meditazione milanese*: «E d'altronde un certo rozzo realismo, anche filosoficamente parlando, ha diritto di cittadinanza nella città de' filosofi, tanto più quando esso è connaturato come aspectus parziale a un pensiero affermante realtà e idealità» (MM, p. 623).

6 «Troppo poveramente si schematizza, troppo arbitrariamente si astrae dal mostruoso groviglio della totalità: e ragionando così sulle parti (cioè su regioni logiche) si addiviene a conclusioni logicamente regionalistiche che il giudizio di ricorso alla corte suprema della realtà totale respinge ordinandone la cassazione» (MM, p.842).

7 Carlo Emilio Gadda, «*Per favore mi lasci nell'ombra»,* cit., p.90.

8 VM, p.564. Si veda anche l'osservazione compiuta qualche pagina dopo: «La realtà etica di un padre che fa sacrifici per mantenere i figli al ginnasio, prega Dio che Carluccio non isciupi il dizionario, così poi servirà per Pieruccio: questa realtà è aborrita dai sognatori ad ogni patto. Ma è realtà, realtà buona, non demenza» (VM, p.570).

tutti aspetti che si innestano sulla rara «incapacità di mentire» che Roscioni attesta nella biografia dell'autore e che rappresenta, soprattutto negli anni della giovinezza, «un tratto distintivo» della personalità di Gadda[1].

Si tratta allora di capire come il realismo, sebbene in questa accezione particolare che non significa «naturalismo» ma piuttosto «aderenza al reale», possa coniugarsi con l'ipotesi del «montaggio» che molto spesso, almeno sul piano cinematografico, è stato considerato come strategia descrittiva opposta: pensiamo in particolare alle critiche mosse da André Bazin al *découpage* classico. Facciamo il nome di Bazin non a caso. Non è nuova infatti l'analogia tra le teorie percettive del cofondatore dei *Cahiers du Cinéma* e la filosofia merleau-pontiana. Non si può allora non notare una contraddizione tra il legame teorico che unisce da un lato Merleau-Ponty a Balàzs, sostenitore del taglio cinematografico, e dall'altro a Bazin, l'«avversario» del *découpage*. È proprio questa contraddizione che ci spinge a indagare meglio il rapporto tra «realismo» e «montaggio», tanto nel cinema, quanto al di fuori di esso, come principio espressivo e stilistico che supera i confini di una definizione esclusivamente cinematografica.

Tra le idee che hanno influenzato, ispirato e formato André Bazin, vi sono sicuramente quelle di Merlau-Ponty[2]. Sembra inoltre che sia stato proprio Bazin a volere fortemente il Merleau-Ponty all'IDHEC nel 1945, quando il filosofo presentò la lezione già ricordata su «Il cinema e la nuova psicologia»[3]. Nel suo lavoro di critico militante, Bazin ha presentato il cinema come «arte fenomenologica per eccellenza» disegnando un'idea di cinema molto vicina alle acquisizioni che ritroviamo non solo nella *Phénoménologie de la perception*, ma anche in opere merleau-pontiane ad essa successive. La problematica che più lo avvicina alle riflessioni del filosofo riguarda l'ambiguità della visione: secondo il cineasta gli oggetti non sono entità chiuse e sostanziali, ma relazioni in un campo d'esperienza; il senso di ogni cosa deve quindi essere compreso a partire dalla realtà in cui è inserita e, per questo, non è mai un ritrovato definitivo, ma un cammino sempre da fare, un'esperienza da vivere. In questa direzione egli sviluppa una concezione di «realismo ontologico» cinematografico,

1 Gian Carlo Roscioni, *Il duca di Sant'Aquila*, op.cit., p.130.

2 Cfr.. Laurent Le Forestier, *La « transformation Bazin » ou Pour une histoire de la critique sans critique*, «*Mille huit cent quatre-vingt-quinze»,* n.62, mars 2010, pp. 9-27. URL: www.cairn.info/revue-1895-2010-3-page-9.htm.

3 Cfr. Mauro Carbone, *La chair des images: Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Paris, J. Vrin, 2011; e Pietro Montani, *L'immaginazione narrativa: il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario*, Milano, A. Guerini e associati, 1999.

secondo un'accezione del termine che tenteremo ora di chiarire. L'accezione baziniana di realismo non è assimilabile al naturalismo di stampo positivista, come in letteratura, ma è un carattere estetico radicato nelle possibilità ottiche, meccaniche e chimiche proprie a dispositivi che potremmo definire «riproduttivi», quali la fotografia e il cinema.

Il punto di partenza della teoria cinematografica di Bazin è proprio la fotografia[1]. Per Bazin esiste da sempre nell'uomo l'esigenza strappare le apparenze carnali al deperimento e al fluire del tempo, immobilizzandole in immagini[2]; è ciò che egli definisce «il complesso della mummia» o il tentativo di «salvare l'essere mediante l'apparenza»[3]. Secondo il cineasta la fotografia è più *realistica* della pittura; non perché soddisfi completamente l'inganno ottico («la photographie restera longtemps inférieure à la peinture dans l'imitation des couleurs»[4]), ma perché, basandosi su principi meccanici che escludono l'intervento creativo dell'uomo, ad essa compete un grado di «objectivité» a cui non partecipa la pittura. Il termine «objectivité», o «obiettività» non ha in questo caso un valore gnoseologico, bensì psicologico, si riferisce ad un «appetito di illusione»[5]: la macchina fotografica consente di formare un'immagine del mondo eliminando il più possibile il limite umano. Seguendo questo ragionamento, Bazin riconosce nel cinema il *compimento* della fotografia poiché con lo stesso grado di «obiettività» di quest'ultima porta sullo schermo non solo l'immagine delle cose, ma

1 Cfr. André Bazin, *Ontologie de l'image photographique*, in Id., *Qu'est-ce que le cinéma*?(1958), Paris, Les Édition du Cerf, 1985, pp.9-17 ; tr.it. di Adriano Arpà, *Ché cos'è il cinema?,* Milano, Garzanti 1973, pp. 3-10.

2 È questo anche il tentativo barocco di strappare le apparenze alla morte e al tempo in fuga. É in questo contesto che Jean-Paul Manganaro legge l'opera di Gadda. Anche l'opera dello scrittore può essere letta come tentativo di cogliere una realtà mobile, «in fuga»: «L'œuvre aura tout essayé de saisir une réalité toujours en fuite […] Du début à la fin, on retrouve […] le tentative de saisir, d'accrocher à quelque chose, un réel qui échappe à toute prise » (Jean-Paul Manganaro, *Le Baroque et l'Ingénieur*, op. cit., pp. 287). Il risultato della sua opera, più che quello di produrre immagini, è quello di far indietreggiare il Tempo (e con lui «una delle suo allegorie, la Morte») producendo tempo: «[l'écriture de Gadda] lui sert à faire du temps. Tout ce travail pour lui faire reculer le Temps et une de ses allégories, la Mort. […] Gadda n'aura cessé emblématiquement le Temps et la Mort par une écriture qui, écartant toute solution de continuité, livrait un combat à ces deux éléments de l'espace humain.» (Ivi, p.288).

3 André Bazin, *Ontologie de l'image photographique*, op.cit., tr.it. p. 3.

4 Ivi, p. 12; tr.it. p.6.

5 Per Bazin il bisogno d'illusione è un bisogno mentale, non dell'inganno ottico: «le phénomène essentiel dans le passage de peinture baroque à la photographie ne réside-t-il pas dans le simple perfectionnement matériel (la photographie restera longtemps inférieure à la peinture dans l'imitation des couleurs), mais dans un fait psychologique : la satisfaction complète de notre appétit d'illusion par une reproduction mécanique dont l'homme est exclu. La solution n'était pas dans le résultat, mais dans la genèse» (*Ibid*).

anche il loro movimento e le loro interazioni. In questo senso il realismo è un carattere connaturato al cinema.

Non è tuttavia la macchina da presa a determinare l'estetica realista, bensì la scelta del regista che decide di assumere nella propria poetica questa potenzialità del dispositivo cinematografico. Se invece non l'adotta, il regista rinuncia alla possibilità di presentare il mondo; il film cede allora il potere di illusione mentale (che resta intrinseco alla macchina da presa) all'immagine e non alla realtà, divenendo così strumento di ideologia. È nel *découpage* classico in particolare che Bazin vede il realizzarsi di un artificio «intellettuale» e «ideologico». Il montaggio infatti, anziché presentare una percezione naturale delle cose, anziché inserire oggetti e azioni nella continuità del campo che li avvolge, isola e frammenta i fatti che descrive, decompone la visione in una serie di quadri isolati e impone ad essi una prospettiva unica, una specificità innaturale, che ricomposta in una successione temporale univoca, dona al film una significazione unilaterale, obbligando lo spettatore a vedere solo ciò che vede il regista.

Bazin distingue le due tipologie di registi con due formule; i primi sono i «registi che credono nella realtà», i secondi i «registi che credono nell'immagine». Questi ultimi, sostituendosi all'occhio del pubblico, azzerano la polisemia del reale e pongono l'immagine al di fuori dell'ambiguità, promuovendo in essa la propria personale interpretazione dell'evento. I «registi dell'immagine» contraddicono la peculiarità propria al cinema, ovvero il «realismo obiettivo della macchina da presa» che, eliminando il più possibile il ruolo del soggetto dalla visione, mira a restituire allo spettare una visione *che si compie* e non una percezione *già compiuta*, una visione nella sua complessità e non un *oggetto* già finalizzato e per così dire «digerito» da un regista. I «registi che credono nella realtà» invece reintroducono l'ambiguità nella struttura dell'immagine senza parzializzare il reale nel cosiddetto «taglio». Caso paradigmatico per Bazin è Orson Welles che unendo il piano sequenza alla profondità di campo[1]

1 «La notoriété de *Citizen Kane* ne saurait été surfaite. Grâce à la profondeur de champ, des scènes entières sont traitées en une seule prise de vue, la caméra restant même immobile. Les effets dramatiques, demandés antérieurement au montage, naissent tous ici du déplacement des acteurs dans le cadrage choisi une fois pour toutes. . Certes, pas plus que Griffith le gros plan, Orson Welles « n'inventait » la profondeur de champ; tous les primitifs du cinéma l'utilisaient, et pour cause. Le flou dans l'image n'est apparu qu'avec le montage. Il n'était pas seulement une servitude consécutive à l'emploi des plans rapprochés, mais la conséquence logique du montage, son équivalence plastique. Si, à tel moment de l'action, le metteur en scène fait, par exemple, comme dans le découpage imaginé plus haut, il est normal qu'il l'isole aussi dans l'espace par la mise au point de l'objectif. Le flou des

ristabilisce la polisemia dell'immagine, restituendo così allo spettatore la libertà di muoversi all'interno della scena e di contribuire al senso dell'immagine senza assumerne uno in modo passivo.

> La profondeur de champ place le spectateur dans un rapport avec l'image plus proche de celui qu'il entretient avec la réalité. Il est donc juste de dire, qu'indépendamment du contenu même de l'image, sa structure est plus réaliste; […] elle implique par conséquent une attitude mentale plus active et même une contribution positive du spectateur à la à la mise en scène. Alors que dans le montage analytique il n'a qu'à suivre le guide, couler son attention dans celle du metteur en scène qui choisit pour lui ce qu'il faut voir, il est requis ici un minimum de choit personnel. [...] En somme, le montage s'oppose essentiellement et par nature à l'expression de l'ambiguïté. […] L'expérience de Chouleur le démontre justement par l'absurde en donnant chaque fois un sens précis au visage dont l'ambiguïté autorise ces trois interprétations successivement exclusives. Au contraire, la profondeur de champ réintroduit l' l'ambiguïté dans la structure de l'image...[1]

A differenza del montaggio *analitico*, Welles salvaguarda una relazione realistica tra la struttura dell'immagine e lo spettatore. È interessante notare che Bazin si riferisca allo stesso esperimento di Kulešov citato da Merleau-Ponty nella sua conferenza sul cinema del 1945 (attribuito però a Pudovkin), ma che adotti su di esso una prospettiva completamente diversa. Per Bazin, infatti, il montaggio del volto di Mozzuchin associato a quello di un piatto di minestra, di una donna morta o di un bambino, si offre come esempio inequivocabile di un artificio plastico in cui non viene mostrato alcun avvenimento, ma vi si allude soltanto. Si tratta, come spiega il teorico, di un'equazione matematica: «*Mosjouchine souriant + enfant mort = pitié*»[2]. Il senso così espresso, allora, non è nelle immagini, ma è vincolato ad un valore-simbolo introdotto dal regista, il risultato è perciò astratto.

> De la même manière on peut imaginer: des filles + fleur de pommier = espérance. Les combinaisons sont innombrables. Mais toutes ont ceci de commun qu'elles suggèrent l'idée par l'intermédiaire de la métaphore ou de l'association d'idées. Ainsi entre le scénario proprement dit, objet ultime du récit, et l'image brute s'intercale un relais supplémentaire, un «transformateur» esthétique.[3]

Il montaggio ha dunque il difetto di considerare «analiticamente» il reale trattandolo come somma di atomi divisibili, dandoci il valore assoluto degli elementi isolati trasformando la nostra percezione «naturale» per farne un prodotto «raffinato» e

---

arrière-plans confirme donc l'effet du montage, il n'appartient qu'accessoirement au style de la photographie, mais essentiellement à celui du récit». Ivi, p.73; tr.it. pp.85-86.

1 Ivi, pp.75-76; tr.it. p.86.

2 Ivi, p.65, tr.it pp.76-77.

3 *Ibid.*

«intellettualizzato». La riflessione sull'esperimento di Kulešov si rivela fondamentale per comprendere la distanza che separa la teoria baziniana da quella di Balázs e, soprattutto, dalle considerazioni espresse da Merleau-Ponty in merito alla stessa sequenza filmica; ma contemporaneamente è anche quel riferimento comune capace di mettere in luce una diversità solo apparente e superficiale. Infatti, sebbene i giudizi sull'opera siano discordanti, il fondamento delle loro concezioni è il medesimo: la plurivocità di senso dell'immagine, la complessità di una visione irriducibile ad una somma di elementi, la struttura del percepito come sistema ambiguo e il rifiuto di un procedimento analitico che astrae e falsifica il nostro rapporto con la realtà. Il motivo della polemica di Bazin all'opera di Kulešov, dipende chiaramente dalla serialità unilaterale e piatta con cui egli interpreta le associazioni dei fotogrammi, e a causa della quale egli li considera dei simboli chiusi e astratti; si tratta della stessa posizione di Merleau-Ponty contro il tempo astratto e seriale, ma in cui, contrariamente al cineasta, il montaggio dei volti di Mozzuchin rappresentano una validissima ed esemplare critica. Inoltre, la difesa baziniana della polisemia dell'immagine, della complessità del reale e della libertà dello spettatore è la stessa che si coglie nei principi fondanti le teorie balázsiane, e che vedono il cineasta ungherese muoversi in senso contrario a Bazin, sposando proprio quelle tecniche di taglio e montaggio o di primo piano contro cui il cineasta francese si esprime.

Secondo Balázs, lo abbiamo già considerato, è nei tagli e nelle associazioni inedite che il cinema esprime al meglio l'aspetto polimorfo e ambiguo del mondo: se il reale non ha contorni assoluti, ma varia secondo l'angolo in cui lo si guarda, è proprio grazie alla frammentazione degli spazi e degli oggetti in prospettive parziali, assemblate in sequenze sempre nuove, che il film mette in evidenza la mobilità dei significati della realtà, la loro simultaneità e la parzialità di un senso che rimane sempre aperto a nuovi incrementi o modificazioni. Per questo, sempre secondo il cineasta ungherese, il taglio non è uno strumento analitico e assolutizzante, ma al contrario il presupposto per conservare l'ambiguità della percezione e per mantenere viva agli occhi dello spettatore la complessità di ogni visione. Abbiamo visto anche a proposito di Gadda che nelle sequenze di elenchi e associazioni non è imposto un senso al lettore, il quale al contrario è chiamato a ricostruire il testo narrativo: è grazie al suo intervento infatti che il senso del narrato si costituisce non come «riconoscimento» né come «interpretazione», ma

come significato che si compie tra gli scarti e che si genera via via nella visione-lettura. Allo stesso modo, proprio perché la visione del film non è una somma di immagini e ciascuna delle immagini non possiede un significato proprio, il suo senso non è già stabilito, ma qualcosa di emergente e situato nella totalità degli scarti e dei rimandi annunciati dalla forma-film.

*
* *

Ritorniamo per un momento sull'ultima citazione di Bazin: egli considera la metafora e l'associazione a guisa di un «trasformatore estetico» che intellettualizza e astrae. Su quest'idea di *trasformazione* occorre discutere. Si tratta cioè di comprendere se davvero il montaggio, trasformando il reale, si ponga contro il realismo, tanto nel caso Bazin, quanto in quello Gadda. Questo esame ci aiuterà a chiarire non solo il rapporto Bazin - Merleau-Ponty - Balázs, ma anche quello di Gadda tra montaggio e realismo.

Iniziamo con Gadda. Il progetto estetico formulato nelle note preparative per il *Racconto italiano* consiste nella rivalutazione dell'intreccio dei vecchi romanzi atto a rendere fedelmente l'ingarbugliata complessità della vita. In questo testo del 1924, l'indissolubile quesito gaddiano consiste nel verificare se la letteratura sia in grado di rendere in modo fedele e completo il garbuglio della realtà. Se dunque nel suo primo progetto estetico la mimesi sembra venir intesa in senso classico, alla prova dei fatti, per così dire, lo scrittore si stacca da quest'interpretazione accademica. Il rapporto con il reale non viene espresso in termini di referenzialità pura e trasparente, ma costituisce un approccio valutativo. Riprova ne sono l'ironia, il sarcasmo e l'invettiva con cui Gadda giudica aspramente e condanna senza pietà la realtà che descrive. È l'istanza globalizzante (definita poco fa con l'espressione «Omnia includere») che spinge l'autore ad indagare e a scavare nel profondo del reale per scoprire e delucidare le ragioni dell'essere. Il suo lavoro, come egli spiegherà anche in un'intervista negli ultimi anni della sua vita, non è l'approssimazione alla realtà, non mira alla costruzione di un suo «doppione», ma è invenzione e creazione:

> Il lavoro, bello o brutto che sia, non è l'approssimazione maggiore o minore a un preesistente paradigma […]: è invenzione e costruzione, sia pur lenta, sgraziata, infelice, che bisogna strapparsi dall'anima.[1]

1 Carlo Emilio Gadda, «*Per favore mi lasci nell'ombra»,* op. cit., p.55.

In *Un'opinione sul neorealismo*[1], un brevissimo commentario alla poetica di quel movimento, Gadda critica la «supposta obiettività» dei neorealisti e la «pseudo-narrativa che essi adottano»:

> Nella «poetica del neorealismo», quale mi si è rivelata da alcuni esempi, direi che ogni fatto, ogni quadro è (cioè riesce ad essere) nudo nocciolo, è (cioè riesce ad essere) grano di un rosario dove tutti i grani sono giustapposti ed eguali di fronte all'urgenza espressiva. [2]

Leggendo questa dichiarazione potremmo posizionare Gadda sulla linea che va da Balázs a Merleau-Ponty, ma che per ragioni diverse coinvolge anche Bazin. Lo scrittore condivide in particolare con Merleau-Ponty e Bazin la convinzione che «cose, oggetti, eventi, non [...] valgono per sé, chiusi nell'involucro di una loro pelle individua, sfericamente contornati nei loro apparenti confini (Spinoza direbbe modi); [ma] valgono in una aspettazione, in una attesa di ciò che seguirà, o in un richiamo di quanto li ha preceduti e determinati»[3]. Ma analogamente a Merleau-Ponty e Balázs crede che tale «aspettazione o mistero non emani dalla catena crudamente obiettivante della cronaca neorealista»:

> Enumerati in serie, infilati in una filza, questi fatti avvicinati così per «asindeton» non vengono coordinati in una consecuzione che valga a più profondamente motivarli, a disporli in una architettura, quella che essi realmente ebbero… Direi che la poetica neorealistica riesce a un racconto astrutturale, granulare.[4]

Siamo nuovamente di fronte ad una critica contro l'idea di una *misurabilità* del tempo, in cui fatti ed eventi sono messi in successione in modo seriale, senza alcuna precisa architettura. Gadda trova nella poetica neorealista un'assenza di struttura e di architettura, una forma granulare in cui «le figure, talora, diventano simboli». Contrariamente a Bazin, dunque, Gadda vede l'astrazione e la simbologia «isolata, sospesa nel vuoto» non nel taglio e nel montaggio, ma nel film neorealista che, proprio per la sua pretesa di obiettività, si ammanta di un «tono asseverativo che non ammette replica, e che sbandisce a priori le meravigliose ambiguità di ogni umana cognizione…»[5].

---

1 Scritto nel 1950, ora contenuto in VM, pp.629-30 e consultabile anche in EJGS, URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/essays/opinioneneorealismo.php.
2 *Un'opinione sul neorealismo,* VM, p.629.
3 *Ivi*, p.629.
4 *Ibid*.
5 *Ivi*, p.629.

Gadda non si esprime in modo esplicito sul montaggio e sul taglio cinematografico, ma potremmo facilmente ricavare una sua posizione in merito leggendo il resto dell'articolo gaddiano. Egli rifiuta la concezione di «personaggio» per una più «ricca e multiforme natura di uomo» che non sia riducibile alla semplice presa di visione «dei temi, dei motivi, dei 'personaggi' che la realtà ci propone»: «il fatto in sé, l'oggetto in sé, non è che il morto corpo della realtà, il residuo fecale della storia»[1]. Più che in questa «realtà obiettivata», occorre invece descrivere un «fenomeno» che abbia «il senso di una parvenza caleidoscopica»[2]. Piuttosto che nascondere l'irritazione e dipingere un reale «tetro e talora dispettoso» in cui restano implicite le rivendicazioni, è meglio far entrare nella narrazione «la polemica aperta, la diatriba, il grido, l'ingiuria»[3]. Solo così è infatti possibile secondo l'autore ristabilire «l'ambiguità, l'incertezza, il 'può darsi ch'io sbagli', il 'può darsi che da un altro punto di vista le cose stiano altrimenti'»[4]. Gadda suggerisce dunque che nell'arte cinematografica, ma potremmo dire nell'arte in generale, le deformazioni sono «più reali» del realismo.

Nonostante l'assenza di dichiarazioni esplicite sul montaggio, i cambiamenti repentini di prospettiva nella presentazione di un individuo, il grido e l'ingiuria che rompono il realismo, la trasformazione e la tensione tra i piani narrativi e linguistici, l'accostamento vertiginoso delle possibili combinazioni di un fatto, ragionevoli o irragionevoli che siano, caratterizzano indubbiamente la scrittura di Gadda e sono espresse tanto teoricamente (come in questo articolo) quanto teoreticamente (nei presupposti già considerati della *Meditazione*). In un autore che vede realtà e deformazione coincidere (anche gnoseologicamente) è lecito supporre che realismo e trasformazione non siano due poli in contraddizione. Anzi, come suggerisce Federico Bertoni, in Gadda la verità e il realismo si fondano proprio sulla frantumazione del dato e la rottura dell'apparente compattezza della realtà. La realtà non per questo scompare, resta un presupposto solido, ma che continuamente si sfrangia e si parzializza:

> per Gadda la realtà immediata (topografia, cronologia, corpo, materia, ecc.) esiste, ma […] questa realtà, da sola, non può bastare, […] ha bisogno di essere in qualche modo sovvertita, ricollocata, deformata da una prospettiva diversa. Per incrinare il supporto, per sfaldare la compatezza e l'apparente solidità del dato...[5]

1 *Ibid.*
2 *Ibid.*
3 *Ibid.*
4 *Ibid.*
5 Federico Bertoni, *La verità sospetta,* op. cit., p.42.

La fede nella realtà, componente che resta centrale in Gadda, si traduce tanto nella maniacale precisione e il rigore con cui l'ingegnere descrive il reale (il linguaggio tecnico, lo sguardo cinico sugli eventi, i ritratti precisi e dettagliati delle cose, ma si veda anche i tratti lirici della sua scrittura che conducono a descrizioni che paiono brevi ma intensi ritratti naturalistici) quanto nel suo modo di scomporla, deformarla creando e ricreando insieme ad essa il proprio linguaggio. Da una parte, si assiste ad una *fisicizzazione della realtà* cioè ad una sua descrizione nei particolari minimi, calcolabili, misurabili, ma l'attitudine ingegneristica rivela subito il suo contrario: il *detournement* è spesso fatto in chiave parodistica, denuncia un reale fuggevole, il cui senso si muove *tra* le apparenze (o *parvenze* come le chiama Gadda). La mimesi intesa in senso classico è quindi per Gadda il pretesto per un'indagine critica e ironica di una realtà multiforme, sfuggente a qualsiasi intento descrittivo oggettivante.

*
* *

Si tratta ora di chiarire il realismo ontologico baziniano. Il problema è non solo quello di chiarire l'accezione del termine, ma di capire anche se, come sembrerebbe, realismo e montaggio, realismo e deformazione, possano coesistere. Considerate la continuità ravvisata dal cineasta tra montaggio e ideologia, nonché la separazione tra immagine e realtà con cui classifica la poetica dei registi, sembrerebbe che Bazin ribadisca il vecchio dualismo platonico tra la realtà e la sua immagine mistificante. Tuttavia, oltre alle analogie ravvisate con Merleau-Ponty e Balázs (e in certa misura anche con Gadda) esistono altre ragioni interne alla sua teoria che portano a smentire questa ipotesi dicotomica[1].

Innanzitutto, come abbiamo messo in evidenza fin dall'inizio del paragrafo, il realismo obiettivo che compete alla macchina da presa non riguarda un inganno ottico, ma risponde ad un esigenza psicologica, che è riconducibile ad una delle tematiche più tipiche del barocco: quella di congelare e imbalsamare le apparenze fisiche e carnali per

1 Cfr. a questo proposito anche l'articolo di Toni D'Angela, *Ontologia, tradizione, modernità, libertà. Il cinema wellesiano a partire dall'interpretazione di André Bazin*, in «Magazzino di Filosofia», n.9, 2002. D'Angela compara il realismo ontologico di Bazin ad alcuni passi della *Phénoménologie de la perception*. Conclude D'Angela: «..il concetto di realismo è forse discutibile, ma tutt'altro che ingenuo, e soprattutto niente affatto riconducibile alla semplice idea di "realtà filmata". Il realismo baziniano non è da intendersi come il calco dell'oggettivo concepito come misurabile, calcolabile, manipolabile. Piuttosto, l'oggettivo è l'*infinità inesauribile*, l'ambiguità, la profondità di campo, la compresenza, che segnano immancabilmente l'esperienza di ogni essere umano» (*Ivi*, p. 21).

sottrarle al fluire del tempo e alla morte. Mentre nella fotografia l'apparenza è chiusa nell'istante, il cinema rende possibile «imbalsamare» l'istante con maggiore inganno di realtà, poiché «per la prima volta, l'immagine delle cose è anche quella della loro durata»[1].

Secondariamente il realismo baziniano non deve essere confuso con l'idea di *mimesi* e non è riconducibile alla semplice idea di «realtà filmata»: il piano sequenza e la profondità di campo elogiati nel cinema wellesiano denotano l'uso di tecniche che condizionano la ripresa, sconfessando quindi l'ipotesi di una registrazione passiva degli eventi. Ogni strumentazione adottata da Welles indica che per mostrare la realtà occorre intervenire sulla realtà stessa, modificando il nostro sguardo *abituato* alle cose per restituire all'oggetto e alla scenografia «la consistenza del loro esistere, il peso della loro presenza»[2].

> L'image – dans sa structure plastique, son organisation dans le temps – parce qu'elle prend appui sur un plus grand réalisme, *dispose ainsi de beaucoup plus de moyens pour infléchir, modifier du dedans la réalité*. [3]

Non bisogna infine cadere nell'errore di credere che Bazin, esaltando il piano sequenza di *Citizen Kane*, non abbia colto la centralità del montaggio nei film di Welles. La critica è stata avanzata più volte a Bazin, ma risulta parziale e dimostra una sostanziale incomprensione del suo pensiero. In un articolo dedicato a *Il cinema wellesiano a partire dall'interpretazione di Bazin*[4], Toni D'Angela ci rivela che il cineasta francese

> è stato tra i primi a cogliere, già in Quarto potere, la complessità del montaggio wellesiano. Perché se è vero che il realismo ontologico di Welles restituisce «all'oggetto e alla scenografia la consistenza del loro esistere, il peso della loro presenza» e «si rifiuta di separare l'attore dall'ambiente, il primo piano dagli sfondi», è altrettanto vero che «in opposizione a questa messa in scena "realista", che procede per pianisequenza colti dalla macchina da presa come blocchi di realtà, Welles utilizza frequentemente un montaggio astratto, metaforico o simbolico, per riassumere lunghi periodi dell'azione». Questo secondo procedimento, osserva Bazin, è molto antico, risale al cinema muto. Ma in Welles

1 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, op.cit., tr.it. p. 9.
2 «Les plans-séquences de Welles» scrive Bazin «ne sont nullement 'l'enregistrement' passive d'une action photographiée dans une même cadre, mais au contraire, que le refus de morceler l'événement, d'analyser dans le temps l'aire dramatique est une opération positive dont l'effet est supérieur à celui qu'aurait pu produire le découpage classique» (Ivi, p.74 ; tr.it, p. 86).
3 Ivi, p.80; tr. it, p.92, c.vo nostro.
4 Cfr. Toni D'Angela, *Ontologia, tradizione, modernità e libertà*, op. cit.

> acquista un nuovo senso, quello di contrapporsi al realismo del primo procedimento, dando luogo così a due modalità della narrazione essenzialmente differenti. [1]

La passione wellesiana per il montaggio non è rimasta incompresa da Bazin e certo, proprio quest'uso massivo del taglio che ha valso al regista l'appellativo di «barocco», non può essere stata tralasciata da Bazin che fonda la propria concezione di realismo ontologico proprio sull'atteggiamento tipicamente barocco di «congelare» in un istante una realtà caduca[2]. Il cinema di Orson Welles, il regista forse più amato da Bazin, coniuga il realismo al barocco, annullando così l'ipotesi di una dicotomia tra realismo e immagine deformata del reale.

*
* *

Ci resta da approfondire l'ultimo e forse più interessante aspetto della nozione di realismo ontologico promossa da Bazin. In essa, come abbiamo detto, Bazin connota le possibilità date dalla macchina da presa di eliminare la componente soggettiva dell'esperienza. Per questa ragione riteniamo che il realismo baziniano, più che essere espressione di una «percezione fenomenologica», come la definisce lo stesso Bazin, si avvicini più propriamente ad una concezione merleau-pontiana di visione, nozione più tardiva di quella messa in luce nella *Phénoménologie de la perception* e nella quale Merleau-Ponty supera la categoria di soggettività.

In Bazin il superamento del soggetto non coincide con l'ingenua convinzione di poter annullare la mano (e l'occhio) del regista; a riprova di questa nostra convinzione, se fosse necessario, basta il riferimento alla *politique des auteurs*. Nella sua teorizzazione, Bazin rifiuta di ridurre il ruolo del regista ad un semplice *metteur en scène* per riconoscergli lo statuto creativo di *auteur;* la sua figura assume dunque eguale dignità di un autore letterario, e il cinema, contestualmente, acquista il valore di un *linguaggio*. Questo significa che al film non è attribuita la funzione di semplice mezzo di riproduzione e d'illustrazione visiva; il film al contrario diviene un organo poetico di *espressione* e *creazione*. Bazin non nega l'intervento creatore e trasformatore dell'artista.

---

1 *Ivi*, p.19.

2 «Le film ne se contente plus de nous conserver l'objet enrobé dans son instant comme, dans l'ambre, le corps intact des insectes d'une ère révolue, il délivre l'art baroque de sa catalepsie convulsive. Pour la première fois, l'image des choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement» (André Bazin, *Qu'est ce que le cinéma?,* op.cit., p. 14; tr.it. p.7).

L'assenza di punti di osservazione dichiaratemene soggettivi e parziali allora, se non è da leggersi nel senso scientifico e positivista, è da considerarsi a nostro avviso come il presupposto teoretico di un precisa concezione di visione che, travalicando le possibilità percettive di uno sguardo soggettivo, non può essere mostrata che a partire dalla sua ambiguità. Con l'obiettivismo della macchina da presa, il regista non vuole cercare uno «sguardo assoluto» sul reale, ma mettere in primo piano una visione che non è lui a fare, ma che in lui si compie. È questa la posizione filosofica, e non fenomenologica, nella quale ritroviamo il legame tra l'ontologia baziniana e quella di Merleau-Ponty. Ed è in merito al tema del barocco che l'unione Bazin – Merleau-Ponty – Balázs – Gadda può compiersi.

Già nella *Phénoménologie*, Merleau-Ponty aveva invitato a non considerare una struttura «obiettiva» *delle* cose, ma piuttosto ad esplorare la struttura del nostro vissuto *nelle* cose. Ne'*L'oeil et l'esprit* Merleau-Ponty torna su questo argomento, commentando la visione a partire dallla pittura, dalla fotografia e dal cinema. Egli compara queste tre arti a seconda del *movimento* che esse sono in grado di esprimere, concludendo che quest'ultimo non è un risultato analitico a posteriori, ma una «vibrazione *interna* alle cose», una «discordanza *interna*» all'immagine. Se dunque il cinema produce movimento, questo non avviene per una sorta di obiettivismo della macchina capace di riprende da vicino il cambiamento di luogo, ma dalla risonanza che avviene tra i tagli, dai loro *raccordi fittizi* in cui l'unione di «incompossibili» fa «sorgere la transizione e la durata»:

> Le cinéma donne le mouvement, mais comment? Est-ce que comme on croit, en copiant de plus près le changement de lieu? On peut présumer que non, puisque le ralenti donne un corps flottant entre les objets comme une algue, et qui ne se meut pas. Ce qui donne le mouvement donne le mouvement, dit Rodin, c'est une image où les bras, les jambes, le tronc, la tête sont pris chacun à un autre instant, qui donc figure le corps dans une attitude qu'il n'a eu à aucun moment, et impose entre ses parties des raccords fictifs, comme si cet affrontement d'incompossibles pouvait et pouvait seul faire sourdre dans le bronze et sur la toile la transition et la durée[1].

L'unione combinatoria di elementi «différents, 'extérieurs', étranges l'un à l'autre» e che sono tuttavia «absolument ensemble»[2] ci rimanda innanzitutto a Gadda, per via dell'inattuabilità di una visione «pacificata» del mondo e per l'impossibilità, toccata con

1 OE, p.1620, tr.it. pp.53-54.
2 Cfr. OE, p.1624, tr. it. p.58.

mano anche dallo scrittore, di poter aderire allo spettacolo del reale nella sua totalità. Come l'arte nella filosofia di Merleau-Ponty, anche la narrazione gaddiana più che offrci direttamente una visione mondo, mostra il nostro modo di *partecipare* ad esso. L'idea di una vibrazione di «incompossibili» da cui il movimento scaturisce in un modo che potrebbe essere definito «indiretto» più che diretto, mette inoltre in luce un altro aspetto caratteristico della visione merleau-pontiana, quello dell'integrazione tra creazione passività. Il presupporre un movimento che *non è dato* e che *non è* ripreso, ma «costruito» da «raccordi fittizzi», e che tuttavia si genera come scarto e vibrazione tra questi, mette in evidenza un mondo non è risolto e dominato dalla rappresentazione, in cui spettatore stesso è incitato a partecipare, non in quanto prospettiva esterna, ma in quanto partecipe, chiamato da una visione che non è solo lui a compiere, ma che piuttosto si compie in lui. La visione mette così in gioco una soggettività sopssessata da sé. Sono quaste riflessioni che costituiscono il cuore dell'*Oeil et l'esprit,* e che Merleau-Pony amplia ed approfondisce in misura maggiore nell' incompiuto *Visible et invisible* nella nozione di *voyance*[1].

Christine Buci-Glucksmann, in un ntoto ed efficace studio sull'estetica barocca[2], riconduce quest'ultima riflessione merleau-pontiana, ai *topoi* del barocco, quelli «vedere come 'essere visto'», del « mondo onnivoro», di una «visione divorante». La Buci-Glucksmann sottolinea inoltre che con la nozione di *voyance* Merleau-Ponty contribuisce ad elaborare una nuovo modo di «vedere» che si diffonderà anche nelle riflessioni di filosofi a lui successivi, e che problematizza la nozione stessa di rappresentazione[3]. Svilupperemo questo aspetto nel prossimo capitolo. Per ora resta da domandarsi se sia possibile, in base alle considerazioni finora compiute, comprendere Bazin nella direzione del discorso merleau-pontiano. Se la visione di Merleau-Ponty emerge come eccedenza e scarto, fino a ribaltarsi sullo stesso vedente, in una reciprocità tra vedente e visto che decentra e depotenzia il soggetto; se questo presupposto, elaborato dal filosofo in ambito artistico e cinetagrofico, si coniuga con una concezione di realtà e di visione barocche; se infine il termine termine di questa riflessione approda

1 Il concetto di «voyance» è spesso tradotto in italiano con «visione». Tuttavia non si può omettere la specificità del termine francese, rispreso da Rimbaud, che letteralmente indica «veggenza», «dono della doppia vista»; cfr. a questo proposito Mauro Carbone, *Una deformazione senza precedenti*, op.cit., in particolare pp. 31-32.

2 Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir. De l'esthétique baroque*, Paris, Galilée, 1986.

3 «Un voir qui excède la vue, un visuel affranchi du seul cadre optique représentatif» (Ivi, p.70).

ad una nuova concezione dello stesso statuto ontologico delle immagini cinematografiche, come non notare la somiglianza con alcuni degli aquisiti più importanti formulati da André Bazin? Non solo a proposito di un realismo barocco, formulato dal cineasta francese, ma soprattutto in merito alla condizione ontologica del soggetto nel rapporto alle immagini: abbiamo visto infatti che l'eliminazione del soggetto nella macchina da presa ipotizzata da Bazin non è da comprendersi come introduzione di una passività oggettiva, potrebbe pero' essere colta in termini merelau-pontiani, ovvero come introduzione nella visione di una passività creatrice (come abbiamo evinto con la *poétique des auteurs*). Ammettiamo allora che le teorie del cineasta francese, nonostante le prime differenze riscontrate in termini di montaggio con Merleau-Ponty, possono divenire un valido riferimento nella ricognizione di una «ontologia contemporanea» che, come sostiene il filosofo francese, pertiene il realizzarsi di un nuovo nodo tra l'artista e il visibile.

Di quest'ultima ipotesi non potremmo dare ragione in modo approfondito nel nostro lavoro, il quale muove su un altro binario, seppur ad essa collegato. Valeva la pena tuttavia anticipare questo problema non solo per portare ad una conclusione, per quanto provvisoria, il nostro esame sul realismo baziniano, ma soprattutto, vista l'istanza barocca in Gadda, per delineare un'altra problematica nel confronto tra lo scrittore milanese e Melreau-Ponty. Considerato infatti quanto detto fin'ora del particolare realismo nella prosa gaddiana, e se ad esso aggiungiamo le considerazioni fatte sul tema della nozione di identità in Gadda, ci domandiamo se anche lo scrittore milanese, seppur con le dovute differenze, metta in luce con la propria opera narrativa un nuovo rapporto tra artista e realtà simile a quello che, negli ultima anni della sua vita, Merleau-Ponty vedeva realizzarsi non solo nell'arte, ma «nella letteratura specialmente»[1]

1 Cfr. anche Maurice Merleau-Ponty, *Notes des cours.1959-1961*, édition établie par Stéphane Ménasé, Paris, Gallimard, 1996. In Italia il testo è uscito a cura di Mauro Carbone, *È possibile oggi la filosofia?*, tr. it. di Franco Paracchini («Prefazione», «Corso del 1960-61» e «Abbozzo di una redazione») e Andrea Pinotti («Corso del 1958-59» e Appendici), Raffaello Cortina Editore, Milano 2003, p. 30.

CAPITOLO IV

«QUESTO MONDO BAROCCO»: DIRE L'INDICIBILE, OVVERO IL CHIASMA TRA PAROLA E SILENZIO.

Abbiamo visto che Merleau-Ponty riprende da Saussure la diversificazione tra una *parole parlée* o *langage parlé*[1], ovvero il linguaggio acquisito di una collettività, ed una *parole parlante* o *langage parlant* nella sua funzione creatrice e vitale, nella contingenza della parola pronunciata da un individuo. Tuttavia, mentre Saussure sostiene il parallelismo tra un dato significante e un dato significato, Merleau-Ponty mostra uno squilibrio e uno sbilanciamento a favore del significato[2], indicando che quest'ultimo non si esaurisce mai nel significante, ma lo abita e lo anima continuamente, permettendo così alla parola di dire molto più di quello che esprime. La parola o il linguaggio parlante designano lo scaturire di un nuovo rapporto di senso per un segno linguistico[3], rapporto che successivamente si standardizza per sedimentazione e diviene «acquisito», ovvero parola parlata (o linguaggio parlato). Quest'ultima a sua volta, può essere ripresa in un nuovo atto espressivo, trasformandosi nuovamente in parola parlante.

1 Merleau-Ponty lo definisce anche «langage après-coup» (PM, p.1443 ; tr.it. p.25).
2 A questo proposito cfr. anche Nicolò Seggiaro, *La* chair *et le* pli*: Merleau-Ponty, Deleuze e la multivocità dell'essere,* Milano-Udine, Mimesis, 2009. In particolare v. par. «Merleau-Ponty e l'ombra di Saussure», pp.105-11.
3 Ricordiamo che qui il termine «segno» è saussurianamente inteso come unione di *signifiant* e di *signifié.*

Come si evince dalla differenza tra un participio passato (*parlé*) e uno presente (*parlant*), la distinzione che interviene tra i due momenti del *langage* è principalmente temporale: è infatti grazie alla dinamica tra un acquisito e un acquisendo, tra il senso come dimensione *istituita*, da un lato, e come dimensione di ripresa e creazione personale dall'altro, che si comprende il potere del linguaggio di poter mostrare qualcosa che non è mai stato visto[1] pur permettendo agli individui di comprenderlo e di comprendersi tra loro. Nella costituzione di un segno linguistico significativo, la dimensione della temporalità mette allora in rilievo un duplice dialogo intersoggettivo, dialogo verticale (presente-passato-futuro) in cui il linguaggio accumula e addensa relazioni tra significanti e significazioni, e dialogo orizzontale (presente simultaneo) in cui la parola espressiva sorge e si differenzia. Grazie a questo doppio movimento, il linguaggio non viene quindi compreso né come qualcosa di posto e di puramente convenzionale, né come formulazione totalmente creativa e personale.

L'accento è posto dunque sulla dinamica di differenziazione che avviene nella temporalità, intesa come struttura diacritica di istituzione e innovazione, che immette ogni espressione personale in un orizzonte collettivo: in questo modo - pur ancorando il sorgere dell'espressività di un segno nella contingenza dell'espresso, come aveva fatto per il gesto e la mimica emozionale - Merleau-Ponty pone ogni significato nello scarto o variazione rispetto ad orizzonte collettivo, svincolandolo dall'intenzionalità del «corpo proprio» e oltrepassando così lo scoglio del «Cogito tacito». Il tema della sedimentazione, infatti, non mette in evidenza tanto il potere personale e l'intenzionalità degli individui parlanti, quanto un potere intrinseco al linguaggio stesso: il significato non viene prima delle parole, ma nasce in esse; non proviene dall'interiorità dell'individuo, ma fa parte di una realtà linguistica a cui egli partecipa e in cui il suo pensiero è intrecciato.

Nella raccolta *Signes*, nel paragrafo dedicato a «Husserl e le problème du langage», Merleau-Ponty scrive che se il significante può continuamente essere oltrepassato dal significato è perché «*è la natura del significante a rendere possibile ciò*»[2]. Ma già nella *Prose du monde* possiamo vedere che l'importanza accordata al *langage parlant*, come

1 «Une langue est capable de signaler ce qui n'a jamais été vu» (PM, p.1437; tr.it. p.31).

2 «Admettons comme fait fondamental de l'expression *un dépassement du signifiant par le signifié que c'est la vertu même du signifiant de rendre possible*» (« Husserl et le problème du langage », in S, p.89, tr. it. p.124 , in c.vo nel testo. Ora anche in *Œuvres,* testo stabilito da Claude Lefort, Paris, Gallimard, 2010,« Sur la phénoménologie du langage », p.1194.).

dimensione personale e creativa degli individui, non supera quella accordata al *langage parlé,* senza il quale la rigenerazione del linguaggio non sarebbe possibile. Se da un lato ogni individuo, pur ricevendo una lingua che lo precede, resta libero di modificarla e di apportare in essa il proprio personale contributo, dall'altro lato appare evidente che questa libertà si fonda su una situazione necessitante, e che tale contributo per esistere richiede un linguaggio condiviso e istituito.

La dimensione «acquisita» e «parlata» del linguaggio mette così in evidenza un certo grado di «spersonalizzazione» intrinseca alle parole che pronunciamo, una zona di de-soggettivizzazione necessaria in ogni nuova espressione. Nel capitolo precedente abbiamo brevemente fatto cenno, sia pur in ambito visivo, a questa dimensione di «spossamento» della soggettività da se stessa. Le riflessioni merleau-pontiane sul linguaggio precedono tuttavia quelle in merito al concetto di *voyance* accennato nelle pagine precedenti. Si tratta a questo punto di indicare il legame tra la dimensione della «visione» e quella del linguaggio che il filosofo francese delinea già a partire della *Prose* e che prosegue negli anni seguenti nelle note per i corsi al *Collège de France* e in *Le visible et l'invisible*. Tale relazione non solo mette in evidenza le implicazioni della teoria linguistica sulle successive posizioni ontologiche di Merleau-Ponty, ma altresì fonda nel linguaggio e nella letteratura in modo particolare la riflessione sulla *voyance,* il cui carattere barocco è stato messo in evidenza dalla Buci-Glucksmann.

1. SILENZIO E DEFORMAZIONE: DAL MONDO MUTO DELLA VISIONE AL LINGUAGGIO

Nella *Prose du Monde*, Merleau-Ponty parte dal presupposto che «colui che parla o scrive è dapprima *muto*, teso verso ciò che vuole esprimere, verso ciò che sta per dire, e che a un tratto il fiume di parole viene in soccorso a *questo silenzio,* e ne dà un equivalente così giusto, così capace di restituire allo scrittore stesso il suo pensiero quando egli lo avrà dimenticato, che bisogna credere che fosse già stato detto nell'altra faccia del mondo»[1]. Come si evince da queste prime parole, il punto di partenza

1 PM, p.1439, tr.it. p.33.

dell'analisi merleau-pontiana sul linguaggio espressivo è *l'attesa* che la circonda la parola prima che questa si compia, l'universo muto che precede l'espressione, il «brancolare» attorno ad una intenzione di significare:

> La parole vraiment expressive […] ne choisit pas seulement un signe pour une signification déjà définie, comme on va chercher un marteau pour enfoncer un clou ou une tenaille pour l'arracher. Elle *tâtonne autour d'une intention de signifier* qui ne dispose d'aucun texte pour se guider, qui justement est en train de l'écrire. Et si nous voulons saisir la parole dans son opération la plus propre, et de manière à lui rendre pleine justice, il nous faut évoquer toutes celles qui auraient pu venir à sa place, et qui ont été omises, sentir comme elles auraient autrement touché et ébranlé la chaîne du langage, à quel point celle-ci était vraiment *la seule possible*, si cette signification devrait venir au monde... Bref, *il nous faut considérer la parole avant qu'elle soit prononcée*, sur le fond du silence qui la précède, qui ne cesse pas de l'accompagner, et sans lequel elle dirait rien ; davantage, il nous faut être sensible à ces fils de silence dont le tissu de la parole est entremêlé.[1]

Questa tensione silenziosa verso il linguaggio è l'orizzonte integrativo del sentire personale alla collettività linguistica ed ciò che permette alla parola di essere realmente espressiva. Il valore e il senso del linguaggio parlante, quindi, non è da ricercare nelle singole parole intese come entità positive e referenziali, ma nello «sfondo di silenzio» che le investe. Per questa ragione, secondo Merleau-Pontyl'operazione propria alla «*parole vraiment expressive*» deve essere considerata *prima* di essere pronunciata, nel suo statuto di *possibilità* rispetto ad altri vocaboli tra i quali essa dispiega a poco a poco le sue qualità. In merito a questa nozione di possibilità, Merleau-Ponty puntualizza a margine:

> Notion du possible: non-surgissement arbitraire, ex nihilo – mais apparition latérale d'un appareil de sens qui ne déploie que peu à peu son contenu...[2] .

La precisazione non è secondaria. In essa il filosofo sottolinea che ogni nuova espressione, proprio in quanto *possibilità,* non è provenienza da un nulla, creazione pura, ma implica lo scarto di altri vocaboli, una scelta rispetto ad un orizzonte dato o «istituito». Come abbiamo già accennato, infatti, la parola espressiva è sempre rigenerazione da un acquisito e il suo significato non può prescindere dal suo divenire storico.

1 PM, p.1473, tr. it. pp.65-66, c.vo nostro.
2 PM, p.1473, tr. It p.66.

Nella stessa nota a margine inoltre, Merleau-Ponty mette in rilievo quella che definisce l'«apparizione laterale» del senso. Contro il pregiudizio oggettivista che vede il segno linguistico come referente diretto e positivo di un significato determinato, il filosofo mostra il suo senso «obliquo»[1] e indiretto. Mentre nel primo caso il linguaggio non dice nulla di veramente nuovo e conserva un senso che corrisponde «punto per punto» ai suoi segni, nel secondo caso il senso si installa non tanto *nei* vocaboli, quanto *tra* di essi, mostrando così che la parola non esprime mai compiutamente un significato e che, per questo, è avvolta da un alone di ambiguità, indicibilità e silenzio. Sono proprio l'eccedenza e l'indicibilità del significato sul segno linguistico che caratterizzano la forza espressiva di ogni discorso, sono le forze che «scuotono»[2] il linguaggio dall'interno facendolo vibrare e rinnovandolo continuamente. Nella «parola parlata» e acquisita, dunque, se la significazione è *diretta* e puntuale è perché il silenzio è stato «oblitéré», cioè progressivamente cancellato; mentre nel caso dell'espressione nascente se il senso della *parole* è *indiretto* o *laterale* è perché il silenzio resta in essa vivo e operante[3]. Sono queste, infine, le ragioni per cui Merleau-Ponty ritiene che il valore della parola sia da considerarsi *prima* di essere espressa, nell'attesa e nel *tâtonnement* che precede il suo pronunciarsi.

Ciò non significa che le parole *derivino* dal silenzio né, viceversa, che il silenzio *derivi* dalle parole: silenzio e parola sorgono insieme e si co-determinano, sono due polarizzazioni di una stessa relazione espressiva:

> Le langage exprime autant par ce qui est entre les mots que par les mots eux-mêmes, et par ce qu'il ne dit pas que par ce qu'il dit, comme le peintre peint, autant que par ce qu'il trace, par les blancs qu'il ménage, ou par les traits de pinceau qu'il n'a pas posés. [4]

Il silenzio è dunque parte integrante del linguaggio, lo scarto che differenzia le parole, il tessuto che innerva ogni discorso. Non è «assenza» di suoni, come abitualmente siamo

1 «C'est un sens latéral ou oblique qui résulte du commerce des mots eux-mêmes (ou des significations disponibles)» (PM, p.1473; tr. it. p.66).
2 PM, p. 1473; tr.it. p.66.
3 «Il y a pour les expressions déjà acquises, un sens direct, qui correspond point pour point à des tournures, des formes, des mots institués; justement parce que ces expressions sont acquises, les lacunes et l'élément de silence y sont oblitérés, mais le sens des expressions en train de se faire ne peut par principe être de cette sorte» (PM, p.1473; tr. it. p.66).
4 PM, p.1471; tr.it. pp.61-62.

portati a pensare, ma *tensione* verso la parola; non una privazione, ma una pienezza di significati che avvolge i segni[1].

*
* *

Riassumendo brevemente quanto considerato nella *Prose,* potremmo dire che la forza della teoria espressiva merleau-pontiana qui elaborata poggia sulla tematizzazione della diacriticità temporale tra un linguaggio parlante e uno parlato, nel cui scarto vengono messi in risalto la dimensione di attesa e di ricerca da cui sorge ogni espressione, l'eccedenza del significato sul significante, e un silenzio costitutivo alle parole.

L'idea del senso come divenire temporale originato da un movimento di conservazione e differenziazione è presente anche in Gadda. Tale concezione, sviluppata soprattutto in ambito gnoseologico-percettivo all'interno della *Meditazione milanese*, si ritrova anche come considerazione linguistico-espressiva - sia in alcuni passi del trattato del 1928-29, sia in saggi successivi. Nonostante l'impossibilità di definire una compiuta teoria dell'espressione, è possibile tuttavia riconoscere tra la congerie sparsa del materiale teoretico, saggistico e letterario di Gadda, se non una meditazione poetica[2],

1 Cfr. anche Mauro Carbone, *Silence, silences, testo dell'Intervento al Colloque international "Espace de l'esthétique, esthétiques de l'espace"*, Lyon 5-7 mars 2009, URL: http://www.maurocarbone.org/lyon/docs/text/Mauro_Carbone-Lyon_Silence.pdf. «La "parole parlante" se présente donc, non pas comme le contraire du silence, mais comme son *envers*, puisqu'elle ne cesse jamais d'en être nourrie et d'y être entremêlée, tout comme les notes d'une phrase musicale sont nourries et entremêlées de silence. Ainsi, dans sa Recherche, Marcel Proust décrit Swann, désormais déçu par son amour pour Odette, écoutant une fois encore la "petite phrase" de la sonate de Vinteuil qui, autrefois, avait été "l'air national" de cet amour, et comprenant enfin que "cette impression de douceur rétractée et frileuse" que la "petite phrase" lui évoquait était due "au faible écart entre les cinq notes qui la composaient et au rappel constant de deux d'entre elles"». (Ivi, p.4).

2 Le affermazioni gaddiane contro un metodo precedente l'euresi si riflette nell'assenza di una poetica, intesa nel senso di un sistema normativo astratto e aprioristico. Cfr. a questo proposito le posizioni di Giuseppe Stellardi (Cfr Giuseppe Stellardi, *Gadda postmoderno?,* in EJGS, URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp3atti1/articles/stellaconf1.php). Stellardi considera riduttivo il tentativo di parlare di una "poetica" in Gadda. La sua argomentazione potrebbe essere riassunta in quattro punti, da lui stesso delineati: «1) C'è in Gadda, indubbiamente, una "ricerca di poetica", ma [dopo la *Meditazione*] si fa meno sistematica [...] 2) Nelle idee di Gadda in materia di poetica non c'è uniformità […] 3) la scrittura gaddiana, dunque, per quanto è dato vedere, non corrisponde a nessun sistema normativo coerente che (sia esso di origine intenzionale o inconscia) possa risultare chiaramente identificabile al lettore; anche se localmente, com'è ovvio, emergono momenti di auto-consapevolezza, e corrispondenze fra certe idee dell'autore e certi modi della sua scrittura […] 4) non c'è alcun bisogno di crocifiggere Gadda a una poetica, sua o altrui; ed è significativo che quando una poetica gaddiana sembra effettivamente profilarsi, dalle carte o dal cerebro di qualche solerte interprete, l'inadeguatezza a illuminare il testo non tarda a manifestarsi. Questo, del resto, mi pare il destino inevitabile di ogni poetica» (Ivi).

alcune riflessioni esplicite sul linguaggio. Nelle sue opere narrative, inoltre, è possibile rintracciare una pratica stilistica coerente a queste posizioni teoretiche.

Nell'esame della *Meditazione* abbiamo già messo in rilievo il rapporto tra essere e divenire dei sistemi reali, approfondendo la posizione gaddiana sulla provvisorietà dei limiti periferici di ogni struttura. Se nel corso del precedente capitolo l'esame di questa problematica ci ha portato a considerare soprattutto la molteplicità del reale sotto una prospettiva sincronica, si tratta ora di mettere in luce la labilità di ogni limite nella prospettiva diacronica, in particolare facendo riferimento al tratto XIV dedicato a *La molteplicità dei significati del reale*. In questa parte Gadda mette in rilievo il *divenire* della molteplicità considerandola come flusso o creazione più che come stasi[1]. Egli valuta inoltre la parzialità dei concetti di «creazione» e di «invenzione». In particolare, riferisce l'azione creativa ed inventiva alla *trasformazione* e al *mutamento* di un *acquisito*, cioè alla sua deformazione, negando così una generazione *ex-nihilo*. Come Merleau-Ponty, lo scrittore parla di una «possibilità» rispetto a situazioni già esistenti:

> Io chiamo 'costruzione o invenzione' indifferentemente la scoperta d'un nuovo significato d'un oggetto (o sistema di relazioni) sia esso già esistente, sia esso semplicemente possibile.
>
> Il critico: «che modo d'esprimervi! Se l'oggetto non esiste ancora non potrete scoprire un nuovo significato, ma dargli il suo primo significato, la sua prima medaglia al valore.»
>
> Rispondo: «ciò non ha per me una grande importanza, essendoché non si inventa o si crea ex-nihilo nella mia filosofia, ma si aggruppa, si ordina, si chiarisce, si finalizza, si fornisce di piano o coscienza, ciò che prima era barlume o possibilità: e aveva già, per così dire, accenni di significato proprio, come lanugine sul labro dei puberi.»[2]

Creare è per Gadda *trasformare* il significato di un certo nucleo di relazioni, o integrandolo ad altri rapporti, o slegandolo da un sistema di appartenenza per comprenderlo in altri. È ciò che egli chiama un «deformarsi integrativo»[3]. Questo processo è esemplificativo nell'immagine ormai nota e citata da molti lettori della *Meditazione* di un «granulo» di sabbia che, impastato con altri granuli, diviene prima mattone, poi casa, poi città[4]. Benché questo esempio sembri gerarchizzare i sistemi reali nella simultaneità, esso al contrario tocca il problema di una gerarchia di significati solo marginalmente e indica più che la logica del molteplice pensata fuori dal tempo, le

1 Cfr.capI, par.4 di questo lavoro.
2 MM, pp.748-49.
3 MM, p.755.
4 «La realtà sembra una città e la città è fatta di case; e la casa è fatta di muri: e il muro è fatto di mattoni; e il mattone è fatto di granuli» (MM, p.752).

implicazioni temporali della deformazione. A questo proposito possiamo considerare il dialogo tra autore e critico che figura in queste pagine della *Meditazione*:

> Il critico: «Ciò sembra avviarci verso una Gerarchia di sistemi. Essi sono nella vostra filosofia non realtà statiche, ma realtà operanti e attuano perenne deformazione "da se ipsis" […] La realtà sembrerebbe dunque possedere nel suo infinito deformarsi dei vortici o urti, come i quanti dell'acqua di un ruscello […] dando luogo a nuove formazioni d'equilibrio.»
>
> «Accetto le vostre osservazioni […] Quanto a una gerarchia di significati, l'elaborazione di un'Etica può soltanto occuparsene. Qui ci basta aver proposto l'attenzione che il reale si sviluppa per sistemi avendo molteplici significati, secondo il grado di coinvoluzione in cui essi immergono se medesimi…»[1]

Il problema del molteplice è dunque quello di un «divenire significato», un problema di deformazione che può essere colto sia come pausa (rispetto al nucleo o sistema di riferimento in cui lo si considera), sia come movimento temporale (l'appartenenza ad un certo aggruppamento di relazioni dipende anche, e forse soprattutto, dal loro divenire storico).

In questo paragrafo della *Meditazione* è interessante notare che il problema del significato viene trattato senza fare direttamente menzione all'intervento dell'io conoscitivo sul reale. Nel corso del trattato Gadda chiarisce che ogni concetto definito «sistema» comprende conoscente e conosciuto insieme[2]. Le affermazioni compiute dall'autore in merito a una deformazione del sistema che avviene «*da se ipsis*», l'adozione della metafora dei vortici d'acqua che nel loro scontrarsi generano un senso, il fatto che l'autore definisca l'invenzione un «deformar*si* integrativo» - adottando cioè il pronome impersonale «si» - o che attesti una variazione dei significati secondo il grado di «coinvoluzioni» in cui questi significati «immergono *se medesimi*», sposta l'attenzione del discorso dalla soggettività conoscente-giudicante, ad un divenire degli enti che sfugge al pieno controllo dell'io conoscente, un divenire che potremmo così definire un «divenire ontologico»[3].

L'ipotesi di un'analogia tra deformazione e intenzionalità ammessa nel primo capitolo deve essere dunque problematizzata e messa in relazione con l'esame fino ad ora condotto. Abbiamo già specificato che il senso di un dato, sebbene non possa essere scollato dal conoscente, non può nemmeno essere appiattito nella sua prospettiva. Non è

1 MM, p.752.
2 Cfr. capp. I e II di questo lavoro.
3 Cfr. anche Mario Porro, *Accenni eraclitei nell'ontologia di C. E. Gadda*, Supplement no. 9, EJGS 7/2011, URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp9decennial/articles/porroaccenni09.php.

solo l'individuo a condizionare i significati del reale, «enucleando» e deformando le relazioni dei sistemi che lo implicano: la sua percezione e la sua operazione di deformazione sono inserite in un tessuto più vasto, che sembra comprenderlo e oltrepassarlo. Nel corso dei diversi capitoli di questo lavoro abbiamo visto che con la nozione di deformazione, Gadda non solo mette in discussione una dicotomia tra conoscente e conosciuto per mettere in luce il *rapporto conoscitivo* che li costituisce, ma altresì mostra che ogni cognizione e ogni operazione di attribuzione di senso si attua in una relazione doppia, di deformante e deformato, che si riflette sull'io operante per destituirlo della sua centralità[1], mentre l'intenzionalità di cui parla Merleau-Ponty nella *Phénoménologie* non presenta questo livello di reciprocità - che sarà invece presente in opere come *La prose*, *L'œil et l'esprit*, *Le visible et l'invisible.*

*
* *

La concezione di una significazione che non si appiattisce sull'intenzionalità soggettiva per insediarsi in una realtà che avvolge e oltrepassa l'individuo; la contestazione di una produzione *ex-nihilo* del senso, l'«invenzione» come adesione ad un tessuto di significati esistenti e, dunque, l'idea di una dimensione creativa inseparabile da una dimensione necessitante, sono aspetti che accomunano la riflessione gaddiana a quella di Merleau-Ponty. Tuttavia, mentre Merleau-Ponty traccia una linea di continuità esplicita tra la dimensione gnoseologico-visiva e quella espressivo-linguistica (non solo nella *Prose*, ma la vedremo anche in *L'œil et l'esprit*, *Le visible et l'invisibile* e nelle note ai corsi al *Collège de France*) il legame tra conoscenza-percezione-espressione resta in Gadda piuttosto implicito. L'Ingegnere commenta *a posteriori* il suo stile e il lavoro di scrittura; il suo esame in merito all'espressione è frammentario, disperso in articoli e saggi. Inoltre in Gadda, a differenza di Merleau-Ponty, il tema dello scarto, come vedremo, pur essendo presente manca di una vera formulazione filosofica.

1 Abbiamo visto infatti che nella concezione di un sistema, le due polarità conoscitive (conoscente/conosciuto; realtà materiale/realtà psichica...) si costituiscono come relazioni contemporanee, interdipendenti e in rapporto di reciproca deformazione. Nel XIX tratto della *Meditazione milanese*, inoltre, Gadda parla di una «*auto*deformazione» del reale («il processo euristico è dunque l'autodeformazione del reale» MM, p.783).

Quello che intendiamo dire dunque è che non sono assenti nell'opera gaddiana momenti di riflessione critica dedicati al linguaggio, anche se le sue posizioni in merito più che essere sistematizzate in una teoria restano in gran parte devolute alla «pratica» e sono rintracciabili nello stile della propria scrittura. Nell'opera di Gadda, così come non è presente una poetica «programmatica» (salvo forse nel *Cahier d'études*, le cui proposte metodologiche tuttavia non sempre vengono seguite), allo stesso modo manca una teoria linguistica in senso filosofico che possa misurarsi a quella gnoseologica ed etica espressa nella *Meditazione milanese*. Crediamo che sia possibile far emergere nel confronto tra le pagine critiche e teoriche e le scelte narrative e stilistiche adottate dall'Ingegnere, un filo rosso che possa costituire, se non una vera e propria teoria, almeno una *prassi* estetica ed espressiva.

Tenendo presenti le analogie tra Gadda e Merleau-Ponty fin qui delineate in merito alla struttura gnoseologica del nostro rapporto al mondo, e considerando l'orizzonte di continuità che il filosofo francese esprime tra mondo della visione e mondo dell'espressione, intendiamo se possibile presentare e problematizzare anche in Gadda il rapporto tra visione del mondo e la sua manifestazione nel linguaggio. Abbiamo già visto nella *Cognizione* che per lo scrittore milanese conoscenza ed espressione sono due aspetti co-implicantesi nella narrazione. Esiste infatti un assunto di base ricavato dallo studio finora condotto, ed è quello che tanto per Merleau-Ponty quanto per Gadda la conoscenza non avviene e non si fonda nel pensiero di una soggettività, poiché non esiste pensiero (e non esiste dunque soggettività) separato dalla realtà esaminata: la conoscenza è dunque *deformazione* tanto dell'io quanto delle cose, tanto del conoscente quanto del conosciuto. Il problema della scrittura e quello più in generale dell'espressione, fondandosi su questo postulato antisostanzialista e sul significato come pausa di una molteplicità in divenire, mostra tra l'io esprimente e il mondo espresso una relazione complessa e non referenziale. Il segno linguistico non dipende dall'io conoscente, e non designa qualcosa, ma parla di un'esperienza complessa e ambigua, in cui vedente e visto non sono totalmente e nettamente distinguibili. Già nel capitolo precedente abbiamo anticipato questa problematica nel riferimento a *Un'opinione sul neorealismo*, lo scritto che Gadda compone nel 1950 e ripubblica otto anni dopo nella

raccolta *I viaggi la morte*[1]. È in quest'antologia di scritti gaddiani che si trovano riunite posizioni critiche e teoriche di estremo interesse per il nostro lavoro.

*
* *

Il testo con cui si apre la raccolta *I viaggi la morte* è l'articolo *Come lavoro*[1], un breve scritto contemporaneo a *Un'opinione sul neorealismo* che similmente a quest'ultimo pone il problema della «rappresentazione» della realtà - nozione che noi mettiamo tra virgolette poiché, come gran parte dei concetti che Gadda presenta, deve essere inteso in modo parziale e gramo. Nonostante non vi sia una particolare adozione critica di questa nozione da parte dell'autore, e in fondo proprio per questo, ci pare necessario un suo chiarimento. Il concetto di rappresentazione, se tradizionalmente inteso infatti, contraddice lo stesso principio chiave sotteso all'immagine del *bateau ivre* che guida la filosofa gaddiana. Sia come nozione storica che come significato etimologico, il verbo «rappresentare» indica l'azione di «rendere presente sotto gli occhi di qualcuno», quella di «porre di fronte» ad un soggetto un dato *compiuto* e perciò riproducibile nella sua interezza[2]. Implica quindi non semplicemente una realtà oggettivabile, ma anche un

1 L'opera raccoglie scritti pubblicati su vari giornali e riviste in un periodo che va dal 1927 al 1957.

1 Pubblicato per la prima volta nella rivista «Paragone», n.2, febbraio 1950, Firenze, ora in SGF I pp.427-43.

2 Dal dizionario etimologico Zanichelli: Anche le Centre National de Étymol. et Hist. : «1. "Replacer devant les yeux de quelqu'un" […] 2. "mettre en avant" [...] 3. "remplacer quelqu'un, tenir lieu de" [...] Empr. au lat.*repraesentare* "rendre présent, mettre devant les yeux", "reproduire", "rendre effectif, faire sur le champ" et au lat. médiév. "amener devant quelqu'un" vi^{e}s. ds Nierm.; spéc. "amener pour être jugé, livrer à la justice" viii^{e}s., *ibid.* et "remplacer quelqu'un" fin v^{e}s., *ibid.*, dér. à aide du préf. *re-* à valeur intensive de *praesentare*, v. *présenter*». Cfr inoltre Mauro Carbone *Sullo schermo dell'estetica*, op.cit. Carbone ha approfondito il problema di un mutamento nella concezione di rappresentazione elaborata dalla modernità cartesiana e kantiana nel Novecento filosofico e artistico. Carbone indica il declino della nozione di rappresentazione e del modello corrispettivo adottato in pittura da Leon Battista Alberti, che nel *De Pictura* concepisce il quadro come *finestra,* in favore di un nuovo modo di concepire il rapporto tra uomo e mondo e di un nuovo modello capace di dare ragione di un'unione *anti*metafisica tra il sé e la natura. Incrociando le riflessioni di Merleau-Ponty, Lyotard, Maldiney, Deleuze, Derrida, Carbone mostra così una riflessione filosofica che trova nell'arte e nel cinema sopratutto un interlocutore privilegiato e indica nello *schermo* un nuovo modello della visione e del nostro rapporto al sensibile: «è noto come la nozione di rappresentazione elaborata dalla modernità cartesiana e kantiana descrivesse il nostro rapporto col mondo quale fronteggiamento fra soggetto e oggetto. Il termine tedesco *Vorstellung,* che appunto con l'italiano di "rappresentazione" viene tradotto, deriva infatti dal verbo *vor-stellen*, che letteralmente significa "porre" (*stellen*) "di fronte" (*vor-*), rinviando così alla stessa area semantica del latino *obiectum*, che a sua volta indica quanto ci è "posto" (*iectum*) "contro" (*ob-*). Se già l' "evento- Caravaggio" scava secondo Neri... una "profonda divaricazione" con una simile descrizione nel nostro rapporto col mondo, che ne è dunque di essa – che ne è della rappresentazione- dopo le esperienze del XX secolo che nell'arte hanno trovato espressione?» (Cfr. Mauro Carbone, *Sullo schermo dell'estetica*, op.cit., p. in particolare pp.12-13).

soggetto capace di averne una prospettiva fissa ed «esterna» - quella visione «da tutti i punti di vista» di cui parla Saussure che, come afferma Roscioni, Gadda criticherebbe, perché antitetica alla prospettiva *mobile, parziale* e «*in fieri*» della nostra posizione nel mondo che lo scrittore traccia nelle similitudini del naufrago, della «savana deglutitrice»e dell'alpinista[1]. Anche Merleau-Ponty, lo vedremo, si esprime sul tema della rappresentazione, contrapponendo questa nozione al concetto di *voyance* (il cui termine, come quello gaddiano di *bateau ivre*, è tratto da Rimbaud). Procediamo per gradi, a partire da Gadda e cercando di capire perché e come l'Ingegnere non rinunci all'uso di questo vocabolo, pur problematizzando proprio l'opposizione frontale di soggetto e oggetto sottesa alla rappresentazione.

Nelle pagine di *Come lavoro*, Gadda approfondisce la propria concezione dell'«io» e sviluppa a partire da essa una riflessione sullo statuto del rapporto autore-narrazione. Contro «l'immagine-feticcio d'un io che persiste, che resiste, immanente al tempo», egli parla di un «groppo, o nodo, o groviglio», un «rapporto sospeso.. tenuto in equilibrio... da una tensione polare», la quale non è altro che l'operazione conoscitiva»[2]. Abbiamo già considerato il problema della soggettività in Gadda. La destituzione della centralità della soggettività all'interno di ogni giudizio viene qui sottolineata dalle parole dell'autore:

> i fatti registrabili da una biografia esterna e, in modo più lato, da una storiografia dell'«ambiente», sovvertono in misura orrenda, fino qualche volta ad annientarle, nobili costellazioni d'agganciamenti interni, dovuti all'operosità nativa dello spirito[3].

---

1 «Il terreno del filosofo è la mobile duna o la savana deglutitrice: o meglio la tolda di una nave trascinata dalla tempesta: è il 'bateau ivre' delle dissonanze umane, sul cui ponte, nonché osservare e riferire, è difficile reggersi. Questa nave viaggia mari strani e diversi: ed ora la stella è il termine di riferimento, ed ora, nella buia notte, il 'metodo' non potrà riferirsi alla stella […] Così l'alpinista salendo scuopre nuovi riferimenti della cerchia dei monti che lo circondano e quella che gli pareva la vetta più alta dell'acrocoro si disvela come affatto secondaria e le distanze mutano e le valli profondano, e i cumuli bianchi delle nubi paiano cosa prossima e vera» (MM, pp.627-28).

2 Le citazioni di questo periodo sono tratte da VM, pp.439-40. Cfr. inoltre con un passo successivo: «Non sono, non riesco ad essere, un lavoratore normale, uno scrittore «equilibrato»: e tanto meno uno scrittore su misura. Il cosiddetto «uomo normale» è un groppo, o gomitolo o groviglio o garbuglio, di indecifrate (da lui medesimo) nevrosi, talmente incavestrate (enchevêtrées), talmente inscatolate (emboîtées) le une dentro l'altre, da dar coàgulo finalmente d'un ciottolo, d'un cervello infrangibile: sasso-cervello o sasso-idolo: documento probante, il migliore si possa avere, dell'esistenza della normalità: da fornire a' miei babbioni ottimisti, idolatri della norma, tutte le conferme e tutte le consolazioni di cui vanno in cerca, non una tralasciata. Tra queste, l'idea-madre che quel sasso, o cervello normale, sia una formazione cristallina elementare, una testa d'angelo di pittore preraffaellita: mentre è, molto più probabilmente, un testicolo fossilizzato» (VM, p.440).

3 VM, p.428. Gadda critica una dicotomia senza screditarla alla base, parla di una tensione tra due polarità decentrante, destituite dalla loro fissità, piuttosto che di una «tensione polarizzante» che crea e identifica queste due polarità. Pone cioè, almeno logicamente, una divisione, sebbene precaria e

Questa sorta di «invasione di campo» tra «un'esteriorità» che arriva a sovvertire «l'interiorità» dell'individuo è una tematica tanto cognitiva quanto espressiva:

> Accade che tanto l'operazione conoscitiva […] quanto gli impulsi (espressivi) che ne vengano liberati alla pagina, siano perturbati dal sistema storico (e gnoseologico) ambiente, da accadimenti del tutto esterni al processo analitico-sintetico che costruisce il testo – che intesse il tessuto del testo[1].

Abbiamo già mostrato che il concetto gaddiano di deformazione non è unidirezionale e che lo scrittore non governa mai completamente il proprio impulso espressivo. Come il soggetto epistemologico che non precede il giudizio, ma in esso prende forma[2], il narratore-Gadda non preesiste all'espressione, ma si manifesta in essa. La parola non può essere dunque «emanazione di un io», o un atto di designazione - né di un oggetto che consideriamo a noi esterno, né di un pensiero «interiore» - ma l'esperienza di un rapporto, realizzazione di un nodo tra sé e mondo. In questa direzione Gadda esprime posizioni antitetiche al modello rappresentativo.

> L'atto critico, l'atto espressivo non è concepibile per sé, come una emanazione funzionale del bamberottolo io, come polla che ci si ostini a rendere indipendente, mentre che il monte, del suo secreto, le sovviene di continuo. L'atto espressivo è il risultato, o meglio il sintomo, di quella polarizzazione che ho detto: quella che si determina tra l'io giudicante e la cosa giudicata: fra l'io rappresentante e la cosa rappresentata.[3]

Tuttavia, come evinciamo da questo passo, nonostante l'atto espressivo venga concepito come rapporto tra l' *io rappresentante-giudicante* e la *cosa rappresentata-giudicata*, Gadda non abbandona la logica di un ragionamento dicotomico. Distinguendo un «rappresentante» da un «rappresentato», infatti, più che uscire dal modello che mette in discussione, ne forza i limiti dall'interno. Questa considerazione si fa più palese nel corso del testo, specialmente laddove scrive:

> L'attore del giudizio e la cosa giudicata, lo scrittore e la scritta, il narratore e la narrata, stanno fra loro come combattenti in duello, di cui l'uno si creda aver sospinto al muro

---

mobile, antecedente ad un rapporto – che dunque non si fa più costitutivo, ma secondo. A differenza di certi momenti delle narrative, in cui nello Gadda sembra costituire le identità dei personaggi a partire da un tessuto linguistico comune, come vedremo nel corso di questo capitolo, nelle pagine teoriche e critiche, pur arrivando a definire la co-necessità dell'Io e del dato, non mette espressamente in questione la loro priorità rispetto alla relazione.

1 VM, p.430.

2 «L'io... nel giudizio soltanto di manifesta» (VM, p.429).

3 VM, p.429.

> (acculé au mur) il su' rivale. Il giudizio, la rappresentazione, la Vorstellung (il duello) non può celebrarsi, è ovvio, senza il coesistere e il convenire dei due.[1]

L'antinomia che sussiste nel ragionamento gaddiano tra il duello contrapponente il narrante al narrato da una parte, e la necessità di un loro «convenire» dall'altra, è probabilmente voluta. Anche in questo caso, tuttavia, pur criticando il fondamento stesso della rappresentazione, vale a dire la netta distinzione tra le due polarità conoscitive ed espressive, la riflessione gaddiana non problematizza fino in fondo la nozione di *Vorstellung*. Resta però presente nello sviluppo del saggio una critica esiziale alla concezione dell'artista-rappresentatore:

> L'io rappresentatore-creatore veduto nella sua saldezza, e nella fissità centrica che è propria di quel cavicchio ch'egli è, circonfuso d'un tempo stolido e inerte, a versar luce nella tenebra come riflettore nelle paure della notte, è idolo tarmato, per me. Codesto bambolotto della credulità tolemaica, in ogni modo, non ha nulla di comune con la mia identità di ferito, di smarrito, di povero, di «dissociato noètico»[2].

La «rappresentazione» di cui parla Gadda, se non può coincidere con l'io rappresentatore, non può nemmeno esaurirsi nel «rappresentato», nel «già espresso» e nel noto. L'Io autoriale dello scrittore non può erigersi a costitutore dell'universo-romanzo, ma non può nemmeno sottoscrivere il già detto, adottare *tout court* le parole di altri. Nell'espressione «propria», intesa come manifestazione originale, la libertà assoluta come la necessità assoluta sono entrambe sconfessate:

> L'imagine tradizionale e ab aeterno romantica dello scrittore-creatore, dell'ingegnoso demiurgo, che cava di sé liberamente la libera splendidezza dell'opera e nei liberi modi d'un suo stile, […] è imagine in sul nascere viziata. Non meno di quell'altra, del *dover* essere quello che gli altri si attendono: fabulatori vani da miracolar le genti aspettanti, e lasciarle sazie ebefatte: al suono di quelle concupitissime parole che le son più loro che nostre: anzi soltanto loro, e non nostre.[3]

Nonostante dunque nella riflessione gaddiana permanga una dicotomia tra le due polarità di una relazione espressiva, il loro rapporto non si costituisce come opposizione tra un soggetto «esprimente» ed un oggetto «espresso». Dove si situa allora l'espressione? Come sorgono e a chi appartengono i vocaboli se non sono né in noi, né fuori di noi?

---

1 VM, p.430.
2 VM, p.431.
3 VM, pp.427-28.

Nel tratto della *Meditazione* sulla «molteplicità dei significati del reale» abbiamo già considerato (su un piano prettamente gnoseologico) che ogni nuovo senso del dato emerge come deformazione rispetto a un tessuto di significazioni già esistenti. Dobbiamo ammettere che lo stesso accade anche in ambito espressivo. Similmente a Merleau-Ponty, esiste in Gadda la possibilità di un significato nuovo in un segno dato, vale a dire una parola che non è né creazione *ex-nihilo* dall'immaterialità dell'idea, né ripetizione mimetica o adozione del già detto e del «non nostro».

In *Come lavoro* Gadda sostiene che «la parola convocata sotto penna non è vergine mai»[1]: la lingua dello scrittore, dapprima la lingua di tutti, immersa in una trama di espressioni note e preesistenti, trae da questa storia data e collettiva una significazione propria. La parola di ciascuno è dunque contemporaneamente parola comune ad altri uomini, e l'invenzione non è che deformazione e rigenerazione di un materiale linguistico che non ci appartiene mai pienamente:

> Le parole nostre, pazienterete, ma le son parole, di tutti, pubblicatissime: che popoli e dottrine ci rimandano. Sono un collutorio comune di che più o meno bravamente ci gargarizziamo, risputandone ognuno in bocca all'altro e finalmente tutti in un guazzo, come in quella scodella di noce cocco del Salgari dove scaracchiavano a circolo i cresputi maggiorenti dei Cèp-Cèp con anelli d'oro in nel naso e cerebottana tra i ginocchi: e, poi, la porgevano bere al missionario, in segno d'onore.[2]

Con una delle allegorie caricaturali che connotano i suoi esempi, Gadda mostra il divenire dell'espressione in tre movimenti: da un passato comune (il collutorio che i popoli e le dottrine ci rimandano), i vocaboli sono ripresi in un presente e deformati in atti espressivi personali (il liquido «gargarizzato» che passa di bocca in bocca) per poi essere finalmente riconsegnati ad un «serbatoio comune» (la scodella di noce di cocco). In un movimento simile a quello discusso da Merleau-Ponty, questi tre momenti del linguaggio vengono poi sviluppati in una prospettiva che, anche lessicalmente, è coerente con il postulato espresso nella *Meditazione milanese* del significato come «momento di sosta» o «pause» del divenire deformativo:

> Le frasi nostre, le nostre parole, sono dei momenti-pause (dei pianerottoli di sosta) d'una fluenza (o d'una ascensione) conoscitiva-espressiva. Durano quel che durano: un decennio, un cinquantennio, due secoli, otto secoli. Mutano di significato col costume, col variare delle lune, con il lento o con il rapido consumarsi del tempo: e mutano talora di valore, di peso. *La loro storia, che è la pazza istoria degli uomini, ci illustra i significati di*

1 VM, p.436.
2 VM, p.436.

> *ognuna*: quattro, o dodici, o ventitré: le sfumature, le minime variazioni di valore: in altri termini il loro differenziale semàntico. Buon gusto, impegno o necessità narrativa, ci inducono a rivivere *parodisticamen*te i ventitré, uno dei ventitré, uno alla volta: o invece a rifuggire dalla parodia conferendo un significato nuovo al vocabolo, per un arbitrio inventivo che resulterà poi, alla pagina, più o meno saggio e felice. Sfocia talora, presso taluno, codesto arbitrio, ad orribili torsioni: a contaminazioni intollerabili. […] La frase e il vocabolo, sotto più esperta mano e più sottilmente operante, si spogliano delle tonalità loro parodistiche: venute in carta al cri-cri lieve della penna, si libera, ognuna, a un tono novo, a un timbro perverso. Si demanda loro novo incarico. La nova utilizzazione le strazia: la lor figura si deforma, comparativamente all'usato, come d'un elastico teso. Orazio, nell'epistola «Humano capiti», ha indicato esser pensabile, attuabile un siffatto impiego della parola già nota: lo «spasmo», «l'impiego spastico», può comportare una dissoluzione-rinnovazione del valore. L'impreciso ma, nella stessa imprecisione, ricreante uso del popolo non più e non meno che la preziosità meditata dei barocchi, ha tolto a mano bandiera: fiamme in chiesa, diavolo al convento: s'e sfondato il setaccio. Non è immanente ai millenni, il vocabolo: non è querce, è una muffa: è un prurito dei millenni.[1]

Gadda qui riprende e sviluppa lo stesso tema del «collutorio linguistico» in tono meno caustico e provocatorio di quello adottato nell'esempio precedente: l'«arbitrio inventivo» dello scrittore, seguendo esigenze personali e narrative, interviene sulle parole già acquisite (la pausa espressiva che corrisponde al momento di «essere» e pausa del dato) inserendole in nuovi contesti, modificandole di senso, deformando in modo più o meno manifesto il loro significato. Le torsioni delle parole, riconsegnate poi alla pagina, sono così nuovamente offerte alla deformazione: secondo quel movimento di «dissoluzione-rinnovazione» immanente ai millenni, i vocaboli divengono così come il materiale acquisito a nuovi «spasmi» linguistici.

*
* *

Vi è un altro saggio raccolto ne' *I viaggi la morte,* che precede di vent'anni le pagine di *Come lavoro,* dedicato a *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*[2]*,* in cui Gadda si riferisce ad una dimensione collettiva della lingua, uno «sfondo preindividuale», come egli stesso lo definisce, da cui si genera ogni l'espressione personale. L'Ingegnere descrive questa dimensione nei termini di un'esperienza comune e storica, cristallizzata nelle forme del linguaggio, presentandola come prodotto del tempo, un «consuntivo semantico» del mutare incessante delle relazioni tra gli uomini e il mondo:

1 VM, pp.436-37
2 Pubblicato per la prima volta in «Solaria», maggio 1929, Firenze.

> La tecnica di uno scrittore tallisce in certa misura da uno sfondo preindividuale che è la comune adozione del linguaggio vale a dire del consuntivo semantico (signiferatore) d'una storia-esperienza che sia stata raggiunta e consolidata[1]

Il passo qui riportato ricorda da vicino la concezione merleau-pontiana del *langage parlé* . È infatti la dimensione di un'esperienza linguistica «consolidata», e cioè *acquisita* e collettiva, che l'autore mette in rilievo in queste pagine. Egli descrive la scrittura come un processo di «rielaborazione» di una materia prima sovraindividuale che avviene «per accettazione o per antitesi, per arricchimento o per degenerazione di determinati modi espressivi»[2]; una deformazione di un «materiale espressivo già definito»[3] che è costituito dall'accumulo di un precedente lavoro linguistico.

Gadda insiste sulla combinazione tra sviluppo storico e lavoro collettivo che costituisce il linguaggio, mettendo così in primo piano la sua dimensione pre-personale da un lato, e dall'altro lato l'eccedenza del senso sui vocaboli grazie alla quale l'autore-scrittore può appropriarsi di un segno linguistico per conferirgli una sfumatura nuova. Analogamente allo scritto *Come lavoro*, Gadda denuncia anche in questo saggio un antiplatonismo di metodo: lo scrittore non è un demiurgo che trae la sua ispirazione dal mondo delle idee per modellarla nella realtà. Egli è piuttosto un fabbro o uno scultore che fa i conti con una materia data, un linguaggio preesistente considerato allo stesso tempo come limite concreto e come occasione d'ogni espressione personale. Le idee e i significati non preesistono in una dimensione aldilà della materialità, ma vivono e si compiono in essa.

> L'adozione del linguaggio è riferibile a un lavoro collettivo, storicamente capitalizzato in una massa idiomatica, storicamente consequenziato in uno sviluppo, o, più generalmente, in una deformazione; questa esperienza insomma travalica i confini della personalità e ci dà modo di pensare a una storia della poesia in senso collettivo. Insisto sul concetto di lavoro collettivo e sviluppo storico in che esso si manifesta: lo scrittore ha davanti a sé delle realtà storiche, esterne, come il cavatore ha dei cubi di granito da rimuovere.[4]

A sostegno di questa concezione di un linguaggio radicato nella concretezza, Gadda rileva che il materiale storico e collettivo da cui trae origine ogni espressione nuova è

1 VM, p.475.
2 VM, p.475.
3 VM, p.476.
4 VM, p.475. Il passo è molto simile ad un altro contenuto in una poesia di Gadda citata anche nella *Disarmonia* da Roscioni in cui Gadda parla del senso come operazione di *sottrazione* dall'ambiguità: «Così dai neri cubi dell'ombra | il lume cavava le cose» (C.E. Gadda *Poesie,* a cura di M.A. Terzoli, Torino, Einaudi 1993; cfr. anche G.C. Roscioni, *La disarmonia*, op.cit., pp.3-23).

formato da apporti linguistici differenti, sviluppati da diversi ambienti della tecnica (da cui la ragione del titolo del saggio, *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*). Tali ambienti possono essere «officine, esercito, marineria, arti e mestieri, commercio, bollettini ufficiali, scienze, moda, malavita, medicina e clinica e manicomi, borsa, affari, abbigliamento, giornalismo, polizia, amministrazione, diritto, agricoltura, marioleria[…]»[1]. Il materiale espressivo viene prima elaborato dalle persone che operano in questi ambienti specifici («essa elaborazione risulta perciò intensissima, per quantità di sforzi convergenti ad un punto»), fino ad entrare nel loro linguaggio quotidiano, per poi estendersi «all'esterno» in contesti diversi. Lavorando direttamente «sui fatti , sugli atti, sulle cose, sulle relazioni, sull'esperienza», i vocaboli di ciascuna disciplina si «aggrumano» in una pratica o in un'abitudine che travalica i limiti di quell'esperienza tecnica, e poiché l'individuo partecipa ad una realtà collettiva, il comportamento espressivo così fatto proprio, si estende ad altri campi della sua esperienza, raggiungendo una comunità variegata, sedimentandosi in essa e venendo a contatto con altri individui «elaboratori»:

> L'elaborazione espressiva, nell'ambito proprio d'una tecnica determinata, morde «in corpore veritatis»- e cioè lavora sui fatti, sugli atti, sulle cose, sulle relazioni, sulla esperienza insomma […] Gli operatori ed elaboratori del materiale estetico, nel chiuso dei singoli ambienti, sono un po' tutti, tutte le respiranti foglie del faggio, le fibre di innumeri della collettività: agricoltori, avvocati, operai, preti, ingegneri, ladri, puttane, maestri, nottambuli, monache, bancarotttieri, marinai, madri, ex.amanti, marchese, politicanti, vecchi danarosi, fattucchieri, malati, notai, soldati. Tutti, tutti; ciascuno il suo: e ciascuno nell'ambito suo e nella sua espressione potente, perché interessato, certo, perché vincolato a un riferimento pragmatico.[2]

A questo proposito occorre considerare che per Gadda non esiste una vera distinzione tra comportamenti naturali e artificiali: tutto è tecnica e tutto è natura, le due dimensioni si coinvolgono e confondono. L'artificio, modellato dalla disciplina, entra nell'abitudine, investe il comportamento quotidiano fino a divenire un atteggiamento connaturato.

Nello scritto del 1940 *Tecnica e poesia*, raccolto anch'esso in *I viaggi la morte*[3], Gadda mette in luce proprio questo aspetto di continuità tra tra artificio e natura:

> officina, montaggio: montaggio, officina: il tornio e il raschino, e le pinze, e la limetta, e lo scalpello: come frullar l'ova; un istinto oramai; i bicipiti, i fasci muscolari, i flessi

1 VM, pp.484-85.
2 VM, p.485.
3 Comparso la prima volta in «Nuova Antologia», 1 giugno 1940, Roma.

> dell'avambraccio e della mano e di tutti i diti parevano ultimarsi dentro la virtù dell'utensile: questo si era fatto l'organo di una lor prassi istintiva.[1]

O ancora:

> Nel genere compressori, poi, aveva la stessa competenza che ha una balia ad allattare e governare un bambino: voglio dire una cosa naturale, disposizione che pareggia l'attitudine d'un senso, d'un organo apposito: esperienza lontana tradottasi in una facoltà biologica. [2]

Il «gesto tecnico» e «l'espressione specialistica» entrano quindi a far parte del comportamento espressivo e linguistico degli individui che si estende anche fuori dal contesto lavorativo; movimenti e vocaboli travalicano gli ambienti tecnicistici e specializzati per venire a far parte di una realtà più vasta, integrandosi nella collettività idiomatica con cui entrano in contatto, fino a confondersi in essa. È così che «le parole tecniche 'attraccare', 'ipoteca', 'rotore' sono accettate non da molti: da tutti»[3], spiega Gadda. Ogni elaborazione personale non è mai quindi del tutto nuova, e si sedimenta pian piano in una comunità che la trascende; ogni linguaggio è dunque da considerarsi come accumulazione, aggruppamento.

«Ogni elaborazione è storia… e storia... è il linguaggio»[4], scrive ancora Gadda in *Le belle lettere*. La prassi quotidiana elabora la specificità delle parole tecniche per applicarle in altri campi, portandoli così all'interno del linguaggio comune «che è thesaurum di una civiltà, d'una cultura, d'una tradizione espressiva legata a innumeri fatti»[5]. Il linguaggio è allora da concepirsi come realtà collettiva, molteplice e disomogenea: «Tutta l'aggrovigliata storia del dire è un seminario intricato ove confluiscono da mille zone della pratica i vivaci apporti degli interessati».

*
* *

L'attenzione che Gadda pone nel delineare una dimensione *comune* e *storica* della lingua si accompagna non solo ad un'attenzione per la concretezza e la prassi costitutiva di ogni parola, ma mette anche in risalto la difficoltà per l'individuo di ritagliare

1 VM, p.468.
2 VM, p.470.
3 VM, pp.478-79.
4 VM, p.479.
5 VM, p.479. Gadda inoltre precisa che il limite di queste «pause» è «arbitrario», nel senso che «si sposta da persona a persona: e, in una medesima persona, secondo momenti» (VM, p.481).

un'espressione propria dal questo «thesaurus» collettivo. Per dire qualcosa di nuovo e personale è infatti necessario uno sforzo di coordinazione e di rielaborazione della pluralità dei «precedenti espressivi» compositi e accumulati in un groviglio di significati. Gadda parla a questo proposito della «fatica di adeguazione al dato linguistico preesistente e poi di rielaborazione (meglio 'coordinazione')» dello scrittore[1]. Solo attraverso «un continuo e arduo dibattito fra l'impulso coordinatore-espressore proprio e originale d'ogni singolo e… un materiale espressivo già definito in termini, già concreto in figurazioni comuni»[2] lo scrittore può creare e dire qualcosa di nuovo e di proprio.

Anche in questo caso non possiamo fare a meno di notare un'antinomia tra il linguaggio come movimento di differenziazione da un indistinto aggruppamento (di individui, di significati) e il movimento che vede opposti «il singolo» e «il materiale collettivo». Tale dibattito tuttavia mette in rilievo non tanto l'impulso del singolo o la resistenza della materia (che restano senz'altro non assolutizzate in Gadda), quanto il movimento di coordinazione, la dimensione che precede l'espressione, l'impegno dello scrittore nel rimuovere dalla materia che ha a disposizione un'espressione nuova organizzando i significati disponibili in un «supersignificato»[3] e riarticolando così il linguaggio acquisito in un nuovo «organismo espressivo»[4]. Ripercorrendo e riorganizzando il groviglio dei vocaboli e le pause espressive di una lingua, lo scrittore può arrivare a raggiungere «proposizioni vivide, esatte, ben congegnate, e tirate certe volte in gradazioni di toni così accettabili, che uno scrittore bravo esclamerebbe: "toh!" e un mediocre ci vorrebbe aggiungere addirittura la sua firma»[5]. Tali elaborazioni vengono poi a loro volta *tesaurizzate* in una storia della lingua[6].

Lo sforzo «adeguativo» e «rigenerativo» del materiale linguistico qui delineato da Gadda ricorda così la dimensione di attesa e di tensione rilevata da Merleau-Ponty e con essa, l'idea di una vibrazione interna al sistema dei segni («secouer l'appareil du

1 VM, p.475.
2 VM, p.475-76.
3 «Lo scrittore a sua posta rimuove e coordina queste realtà date (storiche, esterne), o le ricrea o, meglio, conferisce ad esse quel supersignificato che è il suo modo d'espedirsi» (VM, p.475).
4 VM, p.486.
5 VM, p.482.
6 Occorre considerare che per Gadda non sono solo gli scrittori e i letterati a compiere questo rinnovamento linguistico, ma tutti i partecipanti di una collettività idiomatica. Gadda precisa:«avviene talora che lo scrivere de' notai, de' tecnici, degli avvocati e, quello che più impressiona, degli spedizionieri e de' ragionieri, sia più che comparabile con quello di certi scrittori» (VM, p.481).

langage»[1], scrive Merleau-Ponty) per arrivare a dire quello che non prima d'ora non era mai stato detto. Il filosofo francese associa a questo momento di riorganizzazione il silenzio. Egli riflette e tematizza su questa tensione muta che comporta lo scarto tra il parlato e il parlante, tra l'istituito (o «il tesaurizzato», per adottare il termine gaddiano) e il nuovo. Gli scritti teorici di Gadda, invece, benché trattino di questo rapporto di tensione, eccedenza e rigenerazione del linguaggio, non hanno mai come oggetto lo scarto in quanto tale, o il silenzio. Gadda considera l'espressione un atteggiamento conoscitivo, legandolo come ogni conoscenza alla nozione di deformazione, e benché trapeli anche nelle sue indagini una zona di disavanzo del significato sul segno linguistico, egli non approfondisce questa dimensione di eccedenza in senso filosofico.

Malgrado l'orientamento antiplatonico di entrambi gli autori, inoltre, l'antinomia presente negli scritti gaddiani tra la nozione di rappresentazione e quella di deformazione lo porta ad un livello di riflessione differente rispetto a quello merleau-pontiano. Il superamento del livello personale avanzato nelle ultime riflessioni di Merleau-Ponty, non è presente in Gadda. Negli scritti teorici e in quello teoretico dell'Ingegnere resta l'Io come «pidocchio del pensiero», una soggettività seppur grama che si sente schiacciata dal mondo. Per questo probabilmente nelle proprie argomentazioni resta un residuo della nozione di rappresentazione. A differenza di quanto cerca di fare Merleau-Ponty a partire dagli anni Cinquanta[2], dunque, la riflessione gaddiana non sembra fare a meno dei concetti della filosofia tradizionale, pur problematizzandoli.

Eppure entrambi gli autori considerano un linguaggio una trama di legami e differenziazioni tra gli individui, un tessuto comune da cui gli esseri deformano espressioni nuove, concedendo alla parola un potere che va oltre il nostro controllo, che ci sorpassa e ci supera. La realtà della parola si associa quindi alla realtà del nostro essere individuale: così come la prima sorge deformandosi da un aggregato linguistico complesso e collettivo per poi ricollocarsi nuovamente in un tessuto condiviso, allo stesso modo anche la vita degli individui sorge come differenziazione da una

1 PM, p.1473; tr.it. p.68.

2 Occorre tuttavia considerare che persiste nel pensiero critico successivo a Merleau-Ponty l'opinione che nella riflessione del filosofo permanga ancora un soggetto trascendentale, una relazione fenomenologica tra l'io e il mondo. Cfr. anche le posizioni di Deleuze e Guattari che commenteremo nei prossimi paragrafi, in particolare Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, les Editions de Minuit 1991, pp. 168-169.

dimensione comune e indistinta (le relazioni reali) di cui non è che provvisorio aggruppamento[1]: a cui è destinata a tornare un differenziarsi provvisorio destinato tuttavia a smarrirsi (nonostante la riluttanza del singolo-pausa) nell'indistinzione:

> Tutta la questione è una questione di particolari, di minuzzoli: ma anche di vita: poiché la vita è il differenziarsi e il rifrangersi de' motivi per entro i motivi, in situazioni infinite e nucleate ciascuna in un attimo, in un caldo attimo, in una colorita pausa, in una permanenza caparbia e malvagia del particolare e del singolo, in una sua reluttanza a smarrirsi verso il buio indistinto. [2]

Mentre nell'opera del filosofo francese questo rilievo si fa riflessione filosofica, nei testi di Gadda il superamento dell'io nel linguaggio più che essere argomentato, diventa stile, un crattere specifico della su prosa e della sua narrazione.

A nostro avviso è presente dunque in modo diverso ma in entrambi gli autori esiste dunque una dimensione «creativa» e personale del linguaggio, così come esiste, contestualmente, una dimensione acquisita e passiva. Il presupposto di una prassi tecnica che diventa abitudine espressiva e comportamentale che abbiamo visto in Gadda, le concezioni di un silenzio che opera all'interno del linguaggio e che non permette mai allo scrittore di avere un pieno controllo sulle parole che scrive che abbiamo visto in Merleau-Ponty portano a constatare in entrambi gli autori la presenza «dell'altro» nelle mie parole, una zona di passività nel centro della creazione espressiva, la consapevolezza che un'espressione vivida e veramente riuscita si «faccia in noi» più di quanto siamo noi a fare. Il termine «deformazione» è forse quello che riassume meglio questi due momenti del linguaggio che approfondiremo nei prossimi due paragrafi.

---

1 Abbiamo già visto a questo proposito il pensiero di Ingravallo sulla morte di Liliana Balducci nel *Pasticciaccio* «La morte gli apparve, a don Ciccio, una decombinazione estrema dei possibili, uno sfaldarsi di idee interdipendenti, armonizzate già nella persona. Come il risolversi d'una unità che non ce la fa più ad essere e ad operare come tale, nella caduta improvvisa dei rapporti, d'ogni rapporto come realtà sistematrice» (P, p.755).

2 VM, p.488.

2. DEFORMAZIONE COME *CREAZIONE*: IL PROBLEMA DELLA VERITÀ

Gadda e Merleau-Ponty condividono l'idea di una deformazione linguistica che, muovendo da una struttura di segni condivisa, decompone e ricompone le connessioni abituali tra una parola e il suo senso, generando così un'espressione nuova ed efficace. In Gadda questa nozione di deformazione ha una sua precisa formulazione filosofica nella *Meditazione milanese*, e spiega tanto il divenire significato del dato conosciuto quanto, come abbiamo visto ora, del dato linguistico.

Benché non investita di una formulazione filosofica, anche Merleau-Ponty adotta nella *Prose* la nozione di «deformazione» in relazione al linguaggio. In particolare il filosofo parla di una «déformation cohérente», riprendendo in ambito linguistico un'efficace espressione che André Marlaux formula nel contesto pittorico. Significativamente, il problema di una deformazione espressiva è trattato nell'unica parte della *Prose* edita da Merleau-Ponty, estrapolata, seppure con qualche modifica, nel 1952 nell'articolo *Le langage indirecte et les voix du silence*, pubblicato in «Les Temps Modernes», e poi riedito nel 1960 nella raccolta *Signes*. La pubblicazione di questo tratto da parte di Merleau-Ponty, prima nel 1952, poi nel 1960, è sintomo di una persistenza del problema linguistico nel pensiero del filosofo, ed è indice del fatto che i problemi affrontati da Merleau-Ponty nel 1950 restano attuali anche nel periodo che vede l'elaborazione di una concezione estetica e ontologica fondata sul concetto di *voyance*[1]. In queste pagine, attraverso un paragone tra scrittura e pittura, Merleau-Ponty approfondisce la concezione di una «signification latérale ou indirecte» dell'espressione. Stimolato dal saggio di André Malraux evocato anche nel titolo, *Les voix du silence*, il filosofo mette in rilievo l'importanza di un silenzio coestensivo al linguaggio.

Con l'espressione di «deformazione coerente» Marlaux si riferisce al modo di dipingere degli artisti moderni che, schiacciati per anni dal pregiudizio oggettivista di un'arte intesa come *rappresentazione* di una natura obiettivata, rivendicano la propria soggettività e, con essa, un'*espressione creatrice*. In contrasto con la pittura classica, allora, la pittura moderna si prefigge secondo Marlaux, di mostrare la «trasformazione» o la «metamorfosi» della natura nella prospettiva del pittore.

1 Cfr. a questo proposito Christine Buci-Glucksmann, *La folie du voir, op.cit.*; in particolare p.71: «la voyance... définit... le surgissement simultané d'une esthétique et d'une 'ontologie'».

Merleau-Ponty in realtà non sottoscrive pienamente queste posizioni, e osserva che la pittura dei classici non si è fermata alla sola rappresentazione[1]: senza esserne sempre coscienti, anche gli artisti del passato operavano già alcune «metamorfosi»[2]. La stessa legge della prospettiva classica, secondo Merleau-Ponty, non è un'«oggettiva» legge di funzionamento della percezione, ma un'invenzione dell'uomo: dipende dall'ordine della cultura, non della natura, è un tentativo di arbitrare la rivalità tra gli oggetti visivi che interpellano simultaneamente l'occhio[3].

Se dunque la pittura «oggettiva» è anch'essa creazione, non ha più senso considerare la pittura moderna come «passaggio al soggettivo» o come «cerimonia di glorificazione dell'individuo»[4]. Il problema della pittura moderna non è tanto quello del ritorno all'individuo, quanto quello di capire come si possa comunicare senza una natura prestabilita, già decifrata e acquisita; come possa esserci una comunicazione *prima* della comunicazione:

> La peinture moderne pose un tout autre problème que celui du retour à l'individu:le problème de savoir comment on peut communiquer sans le secours d'une Nature préétablie et sur laquelle nos sens à tous ouvriraient, comment nous sommes entés sur l'universel par ce que nous avons de plus propre.[5]

Il tema dell'interrogazione filosofica alla pittura moderna non è dunque quello di un «ritorno al soggetto», ma quello dell'*espressione* e dello *stile* perché, come scrive Merleau-Ponty, «ce que le peintre met dans le tableau, ce n'est pas le soi immédiat, la nuance même du sentir, c'est son *style*»[6]. Nelle pagine successive dell'articolo, Merleau-Ponty tematizza questa nozione di stile, mostrando come esso non sia né il

---

1 «Reste que le peintres classiques étaient des peintre et qu'aucune peinture valable n'a jamais consisté à représenter simplement. Malraux indique que la conception moderne de l peinture» (PM, p.1475; tr.it. p.70)

2 «Au moment même où, les yeux fixé sur le monde, [les peintres classique] croyaient lui demander le secret d'une représentation suffisante, ils opéraient à leur insu cette *métamorphose* dont plus tard la peinture est devenue consciente» (PM, p. 1475; tr.it. p.70).

3 «La perspective est beaucoup plus qu'un secret technique pour imiter une réalité qui se donnerait telle quelle à tous les hommes; elle est l'invention d'un monde dominé, possédé de part en part dsns une synthèse instantanée dont le regard spontané nous donne tout au plus l'ébauche quand il essaie vainement de tenir ensemble toutes ces choses dont chacune le veut en entier.» (PM, pp, 1477-78; tr.it. p.72). Tale idea di prospettiva come deformazione, e come quantificazione «seconda» e innaturale di una visione «divorante», viene ripresa in *L'œil et l'esprit*, in particolare nel cap. III, in cui Merleau-Ponty critica la concezione cartesiana di profondità come «terza dimensione» derivante da altezza e larghezza.

4 PM, p.1478; tr.it. p.73.

5 PM, p.1479 ; tr.it. p.74.

6 PM, pp.1479-80, tr. it p75, in c.vo nel testo.

mezzo, né il fine dell'opera, ma un modo di *abitare* il mondo da parte del pittore, di cui egli stesso non è pienamente consapevole: lo stile è un modo di esprimere un'esperienza percettiva, si confonde con essa, è mescolato e ripreso nei gesti quotidiani del pittore prima ancora che sulla tela[1]. Secondo Merleau-Ponty, Marlaux scrive giustamente che «la perception déjà stylise»[2]. Tutti noi, infatti, pur senza essere pittori, possiamo fare esperienza di una «stilizzazione» che avviene nella nostra visione del mondo e che conferisce a uomini, cose e oggetti un valore affettivo o sensuale. Una cosa non è semplicemente un oggetto, ma nel momento in cui la guardiamo la deformiamo nella nostra esperienza, conferendole una «tonalità emotiva». Quando vediamo una donna passare, ad esempio, essa non è per noi, di primo acchito, un semplice profilo femminile orientato in un certo modo in un certo spazio, ma un particolare accento dell'essere femminile, una maniera singolare di *modulare* i modi di camminare, di parlare o di guardare rispetto a quelli che conosciamo. È dunque un modo *tipico* di abitare il mondo e di trattarlo. Scrive Merleau-Ponty:

> Une femme qui passe n'est pas d'abord pour moi un contour corporel, un mannequin colorié, une spectacle, c'est « une expression individuelle, sentimentale, sexuelle », c'est une certaine manière d'être chair donnée toute entière dans la démarche, ou même dans le seul choc du talon sur le sol.[3]

La visione di quella donna è una certa *variazione*[4] rispetto alla nostra vita ed esperienza, o più precisamente, «c'est une certaine manière d'être chair»[5], una variazione dell'essere carne. L'uso che Merleau-Ponty fa del termine *chair* precede qui la formulazione ontologica delle sue successive opere, costituendosi più come totalità della nostra esperienza o norma generale della nostra vita che come materia dell'Essere.

A partire da questo presupposto Merleau-Ponty mostra che lo stile *precede* la creazione del quadro, il suo valore è dunque della stessa natura dell'*attesa* e della stessa consistenza del silenzio in cui si genera l'espressione di una parola. Come lo scrittore

---

1 Cfr. in particolare PM, pp.1480-81; tr.it. p.77.
2 Cfr. PM, p.1481-82; tr. it. pp.76-77. Tuttavia secondo Merleau-Ponty, Marlaux non tiene debitamente conte delle proprie posizioni: il filosofo ritiene infatti che sia questa la considerazione che negare l'idea di come oggetto, mentre Marlaux lo definiscecome «moyen de recréer le monde selon les valeurs que l'homme découvre» o «réduction d'une fragile perspective humaine du monde». Tali definizioni sono per Merleau-Ponty «retrospettive», non si pongono cioè nel momento in cui lo stile opera, ma ad opera compiuta, nelle sue conseguenze.
3 PM, p. 1481, tr.it. p.77.
4 Merleau-Ponty parla di una «variation de la norme» (PM, p. 1481, tr.it. p.77).
5 PM, p. 1481, tr.it. p.77.

che non parla *nei segni,* ma *tra* i segni, anche il pittore esprime non *direttamente*, ma *tra* il materiale e le componenti visive del quadro la particolare maniera in cui la passante «ha parlato» al suo corpo e al sentimento della sua vita. Egli non dipinge «una donna», ma il valore sensuale o vitale che ho scovato in lei; «deforma» i tratti, i colori, i punti affinché quel suo particolare *modo di modulare il mondo e di essere carne* possa finalmente emergere. È questa la «deformazione coerente»: un modo di modulare i segni pittorici per concentrare nel quadro il significato ancora sparso della percezione, facendolo così «esistere espressamente»:

> Le style est chez chaque peintre le système d'équivalences qu'il se constitue pour cette œuvre de manifestation, l'indice universel de la «déformation cohérente» par lequel il concentre le sens encore épars dans sa perception et le fait exister expressément. [1]

Al pari del linguaggio, allora, anche la pittura è un sistema di equivalenze, un ordine di rapporti tra i segni e le significazioni che l'artista trasforma in nome di un urgenza espressiva. È nel «sovvertimento» di un certo ordine dato dalle associazioni già disponibili, è nella trasformazione del materiale pittorico già esistente, che l'artista riesce a far vibrare una significazione differente e far emergere nel quadro un senso e un'esperienza che sfuggono al «già detto» delle opere conosciute.

Il senso di un quadro, come il senso di ogni espressione, è allora una *deformazione*. Esso è indissociabile dall'operazione stessa del dipingere, non esiste come idea «non deformata» nel pensiero del pittore poiché ogni senso è questo stesso movimento di ripresa e trasformazione di un acquisito. Analogamente al rapporto tra pensiero e parola, messo in luce da Merleau-Ponty nelle prime battute della *Prose*, anche l'opera d'arte e il suo senso si co-determinano e si strutturano contemporaneamente. Occorre dire pertanto non già che un quadro «manifesta» un senso, ma piuttosto che il senso *impregna* il quadro, costituendosi *tra* la materia di cui esso è composto[2].

Il disordine generato da questo «bouleversement» è sempre un altro ordine: la deformazione è un altro modo di ristrutturare i legami ordinari tra segno e significazione in nome di quello che Merleau-Ponty chiama un rapporto «più vero» tra di essi. Spiega infatti il filosofo francese:

---

1 PM, p.1482; tr. it. p.78.

2 «Le sens s'enlise dans le tableau, tremble autour de lui "comme un brume de chaleur", plutôt qu'il n'est manifesté par lui» PM, p.1482; tr. it. p.78.

> Un certain équilibre ou déséquilibre péremptoire de couleurs et de lignes bouleverse celui qui découvre que la porte entrouverte là est celle d'une autre monde». *Un autre monde* -entendons : le même qui le peintre voit, et parlant son propre langage, seulement libéré du poids sans nom qui le retenait en arrière et le maintenait dans l'équivoque. Comment le peintre ou le poète diraient-ils autre chose que leur rencontre avec le monde ? Toujours donc le tableau dit quelque chose, c'est un nouveau système équivalences qui exige précisément ce bouleversement-ci, et c'est au nom d'un rapport plus *vrai* entre les choses que leurs liens ordinaires sont dénoués. [1]

È interessante approfondire la nozione di «plus vrai»in questo contesto. Se infatti la verità di un'espressione non riguarda l'adeguamento di questa stessa espressione ad un senso che la precede, situato in un «al di là» rispetto ad essa, ma si costituisce come un'organizzazione sempre nuova di segni che si compie nella materia stessa del quadro, allora è evidente che essa non possa che coincidere con un *bouleversement* o una deformazione. D'accordo con quanto scrive Jean-Paul Sartre, Merleau-Ponty riporta una sua nota affermazione: «Comme toujours en art, mentir pour être vrai»[2]. Il senso di questo «mentire» non riguarda l'arbitrarietà e la finzione di un soggetto, ma una certa esperienza del mondo, uno stile inteso come *deformazione coerente*. La verità di cui parla Merleau-Ponty, dunque, non assomiglia alle cose, non ha modelli esteriori e non copia rapporti *dati*, ma *crea un senso*.

> [L'œuvre d'art] n'est pas de l'arbitraire ou, comme on dit, de la fiction. La peinture moderne, comme en général la pensée moderne, nous oblige à admettre une vérité qui ne ressemble pas aux choses, qui soit sans modèle extérieur, sans instrument d'expression prédestinés , et qui soit cependant vérité.[3]

La creazione dell'artista, Merleau-Ponty lo sottolinea anche in queste pagine, non è *ex-nihilo* e non si pone come annullamento del passato, ma in esso si fonda: dalla sedimentazione delle elaborazioni espressive di coloro che lo hanno preceduto, l'artista ristruttura il bagaglio culturale disponibile rinnovandolo, per esprimere in esso il proprio stile[4]. «L'expression recrée et métamorphose»[5], scrive ancora il filosofo. Questo fatto, secondo Merleau-Ponty, è sempre stato vero. Qualsiasi espressione, infatti, anche quella che ha come scopo l'imitazione, presenta la traccia di un'elaborazione umana. Lo sconvolgimento dei canoni rappresentativi dunque, e con esso l'espressione di una verità

1 PM, p.1484, tr. it. p.80. In c.vo nel testo.
2 PM, p.1485; tr. it. p.80.
3 PM, p.1485; tr. it. p.80.
4 « Certes, l'homme qui décide d'écrire prend à l'égard du passé une attitude qui n'est que à lui. Toute culture continue le passé. La peinture entière présente nie trop délibérément le passé pour pouvoir se libérer de lui», PM, p.1507 ; tr.it p.109.
5 PM, p.1478; tr. it. p.74.

di volta in volta sempre creata, è un acquisito che nella contemporaneità è solo reso esplicito, ma che, in quanto condizione stessa della creazione artistica, esiste in qualsiasi epoca.

Le elaborazioni antimimetiche e deformanti dell'arte contemporanea devono quindi essere lette in continuità con l'arte del passato. Anche nel XX secolo, infatti, l'artista che sembra voler recidere il legame con la storia o con la realtà, non compone qualcosa di totalmente soggettivo per trasformare il quadro nello specchio della propria interiorità, ma, al contrario, egli afferra una *possibilità* di un mondo culturale comune ad altri individui. L'artista perciò non esclude il mondo a vantaggio di una «interpretazione» privata, ma parla *nel* mondo e ci invita a seguire il suo modo di prenderne parte. La verità di cui parla Merleau-Ponty, dunque, non è da confondere con il relativismo. Le possibilità espressive, sebbene vaste, hanno tutte alla propria origine un terreno comune, emergono tra gli scarti e gli slittamenti di un contesto condiviso e complesso.

Per questa ragione il significato di ogni opera d'arte non è *vettoriale*, ma *esperienziale*(come d'altronde quello di ogni segno linguistico): un quadro «parla» non perché conosciamo il significato simbolico di ciascun segno che lo compone – per cui ad un tratto verticale disegnato corrisponderebbe l'albero «vero» o a una certa forma allungata di giallo corrisponderebbe un limone «reale» – ma perché nella visione del sistema-quadro e nelle interazioni tra i suoi elementi scorgiamo il compiersi di un senso – solo riferendoci allo stile del quadro, quindi, quel segno giallo diventa un limone, o un albero sorge da quel tratto di verde.

La differenza tra l'arte classica e quella moderna è dunque questa comprensione della deformazione, la *consapevolezza* che ogni artista applica una *metamorfosi* al visibile, e non, come sostiene Marlaux, l'esigenza del pittore di imporre la propria individualità. Se si seppellisce l'opera d'arte nel profondo dell'individualità del soggetto creatore, come ha fatto Malraux, si è costretti a presupporre l'esistenza di uno «Spirito della Storia» per giustificare le incredibili convergenze di stile tra opere prodotte in luoghi lontani fra loro. Merleau-Ponty, al contrario, nega l'esistenza di una Potenza esteriore, di una storia-idolo come tessuto connettivo astratto, come fondamento metafisico del divenire concreto, considerandola un mito dovuto alla secolarizzazione della concezione di Dio e ad una lettura nevrotica della dialettica hegeliana. Le convergenze tra gli stili possono essere comprese solo se si postula una realtà vissuta e condivisa dagli artisti, in cui

l'opera di ciascuno si pone non come separazione e rivalità rispetto alle opere del passato, ma come continuazione di una storia comune. Nella creazione artistica l'individuo non impone la propria soggettività artistica sugli altri, non esclude il passato per affermare il nuovo, ma si inserisce in un universo culturale condiviso senza il quale non gli sarebbe nemmeno possibile un tentativo di espressione. Egli rivive così il passato come esperienza che struttura la propria aderenza al mondo, divenendo quindi parte del proprio stile di visione del mondo. In pittura e in arte, quindi, passato e presente, individualità e alterità sono indissolubilmente legati.

*
* *

Nelle pagine successive di *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio* (tanto nell'articolo quanto nel paragrafo della *Prose*) Merleau-Ponty applica al romanzo le riflessioni compiute in merito alla pittura e allo stile della visione. Già nelle prime battute del saggio, egli mette quadro e romanzo l'uno accanto all'altro[1], riprendendo da Marlaux l'idea che scrittore e pittore siano legati da un tentativo comune, quello di un'*espressione creatrice*. Pittura e scrittura possono pertanto essere considerate in una relazione di «parentela»[2]: sebbene il pittore comunichi «in silenzio» mentre lo scrittore si esprime verbalmente, le loro opere sono entrambe deformazioni del visibile. «Le sens du roman n'est d'abord perceptible, lui aussi, que comme une déformation cohérente imposée au visible», scrive Merleau-Ponty[3]. Così come il pittore che per comunicare un'esperienza, un «certo sapore della vita molto preciso», «rimaneggia» un mondo culturale con i propri codici «istituiti», allo stesso modo lo scrittore «sceglie, riunisce, maneggia e tormenta» il già dato «delle parole, delle forme, delle costruzioni, della

1 Sia nelle prime pagine della versione postuma che nell'articolo pubblicato, sebbene con qualche variazione, è presente il riferimento al legame che unisce pittura e scrittura. Tuttavia questo legame non si risolve in un parallelismo totale del problema espressivo presentato da un quadro con quello presentato da un romanzo. Mentre la pittura è un'arte muta, il cui senso è tacito, nel romanzo il senso è dato in una struttura linguistica che gli preesiste e in esso sussiste: «Le langage dit, et le voix de la peinture sont voix du silence… Quand donc on compare le langage aux formes muettes d'expression -au geste, à la peinture- il faut ajouter qu'il ne se contente pas de dessiner à la surface du monde des directions, des vecteurs, une "déformation cohérente", un sens tacite... la nouvelle structure se donne comme déjà présente dans l'ancienne, celle-ci subsiste en elle...» PM, p.1509-10; tr.it, p.111.

2 «Marlaux observe que la peinture et le langage ne sont comparables que lorsqu'on les a détachés de ce qu'ils 'représentent' pour les réunir sous la catégorie de l'expression créatrice. C'est alors qu'ils se reconnaissent l'un l'autre comme deux figures de la même tentative. Pendant des siècles les peintres et les écrivains ont travaillé sans soupçonner leur parenté. Mais c'est un fait qu'ils ont connu la même aventure» (PM, p.1474; tr. it. p.70).

3 PM, p.1506; tr.it. p.108; in c.vo nel testo.

sintassi e dei generi letterari» in modo da dispiegare tra gli slittamenti delle significazioni quel sentimento della vita che lo anima[1]. È nel tentativo di «aprire una strada tra la sua vita e quella degli altri, ossia di esprimersi»[2], che lo scrittore, come l'artista, mentre compie la propria stilizzazione del mondo, deforma il sistema dei segni e far sorgere *tra* essi nuovi emblemi, nuove maniere di essere al mondo.

> La peinture entière se présente donc comme un effort avorté pour dire quelque chose qui reste toujours à dire. L'homme qui écrit, s'il ne se contente pas de continuer la langue, ne veut pas davantage la remplacer par un idiome qui, comme le tableau, se suffise et se ferme sur son intime signification. Il détruit, s'il on veut, la langue commune, mais en la réalisant. La langue donnée, qui le pénètre de part en part et dessine déjà une figure générale des ses pensées les plus secrétés, n'est pas devant lui comme une ennemie, elle est tout entière *prête pour* convertir en acquisition tout ce que lui, écrivain, signifie de nouveau. [3]

La posizione merleau-pontiana suggerisce tuttavia che il tentativo dello scrittore e dell'artista di dare forma ad un particolare sentimento esperito è destinato a non essere mai veramente *riuscito* e compiuto: dal momento che ogni comunicazione è un eccesso di qualcosa che ancora è da dire su quanto è già stato detto[4], e che sorge dal rinnovamento e dalla trasformazione della struttura dei segni, le possibilità espressive del linguaggio sono infinite e sempre provvisorie. Nel momento stesso della creazione, inoltre, ciascun artista o scrittore, rilevando il fallimento delle espressioni già adottate da altri uomini, riconosce implicitamente anche il proprio fallimento. Ogni parola, ogni costruzione, una volta scritta o pronunciata contiene infatti, tacitamente, l'ammissione della propria precarietà: essa non è che un «equilibrio», una pausa espressiva di un linguaggio che continuamente diviene e si trasforma. Ogni struttura espressiva, ogni romanzo e ogni opera si pone necessariamente come incompiuta.

Merleau-Ponty pone così l'accento sulla vitalità del linguaggio, sull'impossibilità di costringere l'espressione in un unica «formula riuscita» e su una concezione del divenire temporale come accumulazione e deformazione. A questo proposito egli distingue due concezioni di «storicità». Una, l'«historicité de mort», è quella promossa dai musei e dalla biblioteche, le cui funzioni, non sempre positive, contribuiscono a isolare l'opera d'arte dall'esperienza dell'artista, considerandola come prodotto finito ed estraniarla

1 PM, pp.1473-74; tr. it. p.67.
2 PM, p.1508, tr.it. p.110.
3 PM, p.1508, tr.it. p.110.
4 Cfr. PM, p.1480, tr. it. p.70.

dalla vitalità e dal divenire che le sono propri[1]. L'altra, l'«historicité de vie», si contrappone alla prima e valuta ogni espressione artistica in un vivo dialogo con il passato e il futuro, senza slegarla dall'esperienza vissuta dagli artisti, e considera ogni opera nel flusso del divenire e della deformazione.

> Le Musée tue la véhémence de la peinture comme la bibliothèque, disait Sartre, transforme en « messages » des écrits qui ont été d'abord les gestes d'un homme. Il est historicité de mort. Et il y a une historicité de vie, dont il n'offre que l'image déchue : celle qui habite la peinture au travail, quand il noue d'un seul geste la tradition qu'il reprend et la tradition qu'il fonde, celle qui le rejoint d'un coup à tout ce qui s'est jamais peint dans le monde, sans qu'il ait quitter sa place, son temps, son travail béni et maudit, et qui réconcilie les peintures en tant que chacune exprime l'existence entière, en tant qu'elles sont toutes réussies – au lieu de les réconcilier en tant qu'elles sont toutes finies et comme autant de gestes vains.[2]

*
* *

L'idea di un'opera che non può essere mai conclusa, la concezione di un divenire creativo e integrativo entro cui l'espressione si configura come equilibrio momentaneo o pausa, sono posizioni tipicamente gaddiane, tanto riconoscibili nella prassi narrativa dello scrittore milanese, quanto assunte consapevolmente negli scritti critici. Abbiamo già considerato che Gadda invita a «rimmergere le parole nel flusso della lingua», rimettendo ad esse un «mandato provvisorio». L'impossibile isolamento e definizione di ogni significato è inoltre attestato dalla teoria dell'indeterminatezza dei sistemi reali secondo cui «infinite relazioni *apparentemente esteriori* ad un sistema pertengono a questo sistema che deve essere pensato nella sua vastità ed onneità, e non soltanto nel suo io saputello di pacco postale chiuso e inceralaccato»[3].

Non esiste dunque un sistema significativo concluso e isolato dalla realtà. Ciascuno è «pausa» provvisoria di una «deformazione incessante», «equilibrio» in una «complessificazione crescente», «gramo persistere» di un divenire continuo. Ogni significato conosciuto ed espresso è indice di questa precarietà. «Io credo che esistano

1 Musei e biblioteche non sono totalmente negativi. Merleau-Ponty ricorda anche che queste istituzioni permettono di mostrare insieme, quindi considerarle come momenti di un unico sforzo, opere di civiltà ed epoche diverse. Cfr. in particolare PM, p.1490; tr.it. pp.87-88.
2 PM, p.1491; tr.it. pp.88.
3 MM, p.814, in c.vo nel testo.

misteriose relazioni di equilibrio fra l'acquisito e l'acquisendo, fra il consolidato e il consolidando»[1], scrive ancora Gadda.

Il riconoscimento del precario equilibrio di ogni sistema di senso, la provvisorietà di ogni espressione e la revocabilità dei limiti di ogni significazione oltre ad essere «riflessioni seconde» sono anche caratteri primi della sua scrittura, procedimenti *in fieri* della narrazione che concorrono a determinare sia a livello formale che stilistico l'aspetto di «non-finito» dei suoi romanzi e racconti. Ci riferiremo in particolare ai due testi di cui abbiamo prevalentemente trattato nel corso di questo lavoro, la *Cognizione* e il *Pasticciaccio*, a cominciare dalla singolare storia dei due che, negli anni, vedono riscritture e metamorfosi continue, tanto da integrare nella loro stessa costituzione l'estetica del non-finito e da assumere così lo statuto di «opere incompiute»[2].

Il *Pasticciaccio* compare per la prima nel 1946 nella rivista «Letteratura». Nel 1957 il romanzo viene rimaneggiato dal suo autore per l'edizione in volume unico, edito da Garzanti: gli interventi rispetto alla prima stesura sono numerosi, tra questi i più visibili riguardano l'aumento del numero dei capitoli (da sei a dieci) e, contemporaneamente, l'eliminazione dell'episodio che rivela l'assassino del delitto. Questo intervento di «epurazione», se da un lato si confà maggiormente al clima di tensione e suspense dei romanzi polizieschi, dall'altro, a differenza di questi ultimi, impedisce la soluzione del romanzo: il *Pasticciaccio* anziché concludersi con il ritrovamento dei colpevoli dei due delitti (il furto alla vedova Menegazzi, l'assassinio di Liliana), porta a galla solo la refurtiva della rapina, senza tuttavia spiegare o smentire il possibile legame tra i due reati commessi in via Merulana. Anche per il caso apparentemente risolto, tuttavia, non è chiaro l'esatto coinvolgimento di quelli che sembrano esserne i colpevoli, il nodo non viene completamente districato e il dubbio sugli agenti del crimine persiste:

---

1 MM, p.765.

2 Per il *Pasticciaccio* si veda in particolare Walter Pedullà che ha dedicato un saggio al "mancato" finale del romanzo (Walter Pedullà, *Il finale di «*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*»* in Beatrice Alfonzetti e Giorgio Ferroni (a cura di), *I finali. Letteratura e teatro,* Roma, Bulzoni 2003, p. 177-190). Cfr inoltre Giuseppe Papponetti, *«Fusse quisse l'assassine?» Per il finale del Pasticciaccio gaddiano*, in EJGS n.4, 2004, URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue4/articles/papponqp04.php. Per la *Cognizione* cfr. invece la posizione di Emilio Manzotti che parla di «incompiutezza e irregolarità formale» - che nascono con il testo e si perpetuano nelle successive riedizioni dell'opera (Emilio Manzotti, *Carlo Emilio Gadda,* in Enrico Malato (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, vol. IX: Il Novecento, Roma, Salerno Editrice 1999, pp. 605-81).

> «Fuori il nome!» urlò don Ciccio. «La polizzia lo conosce già chesto nome. Se lo dite subbito, » la voce divenne grave, suasiva: « è tanto di guadagnato anche pe vvoi.» «Sor dottò,» ripetè la Tina a prender tempo, esitante, « come j' 'o posso dì, che nun so gnente?» «Anche troppo lo sai, bugiarda,» urlò Ingravallo di nuovo, grugno a gnigno. Di Pietrantonio allibì. «Sputa 'o nome, chillo ca tieni cà: ot' 'o farà sputare 'o brigadiere, in caserma, a Marino: 'o brigadiere Pestalozzi.» «No, sor dottò, no, no, nun so' stata io!» implorò allora la ragazza, simulando, forse, e in parte godendo, una paura di dovere: quella che nu poco sbianca il visetto, e tuttavia resiste a minacce. Una vitalità splendida, in lei, a lato il moribondo autore de' suoi giorni, che avrebbero ad essere splendidi: una fede imperterrita negli enunciati di sue carni, ch'ella pareva scagliare audacemente all'offesa, in un subito corruccio, in un cipiglio: «No, nun so' stata io!» Il grido incredibile bloccò il furore dell'ossesso. Egli non intese, là pe' là, ciò che la sua anima era in procinto d'intendere. Quella piega nera verticale tra i due sopraccigli dell'ira, nel volto bianchissimo della ragazza, lo paralizzò, lo indusse a riflettere: a ripentirsi, quasi.[1]

Insomma, anziché «chiudersi» sul finale, il libro si apre ad una serie di interrogativi: sebbene la soluzione al caso sia «prevedibile», non semplicemente non è annunciata, ma viene smentita da quell'ultima riflessione di Don Ciccio. Il giallo non designa dei veri colpevoli, non trova l'assassino del crimine e non offre quindi una conclusione ai fatti narrati. Efficacemente si esprime a questo proposito Walter Pedullà che definisce il *Pasticciaccio* «un romanzo dove l'incompiutezza stessa è conclusione provvisoria e insieme definitivamente ambigua»[2].

Nella storia delle «riscritture» del testo, non bisogna dimenticare inoltre il suo adattamento cinematografico: alla fine degli anni Quaranta, Gadda riprende l'opera (allora pubblicata solo in letteratura) per modificarla non solo nella forma ma anche nel genere letterario. La sceneggiatura, mai girata, sarà edita soltanto nel 1983, per Einaudi, con il titolo *Il palazzo degli ori.* Nel 1959, inoltre, esce il film di Pietro Germi, *Un maledetto imbroglio,* adattamento del *Pasticciaccio* compiuto dallo stesso Germi in collaborazione con Alfredo Giannetti e Ennio De Concini, a cui Gadda non è coinvolto[3]. L'opera cinematografica compie non poche variazioni dal romanzo[4], p

Queste metamorfosi del romanzo contribuiscono così a conferire al *Pasticciaccio* un carattere multiforme e incompiuto.

Ancora più complesso e tormentato è il caso della *Cognizione*. Gadda lavora al testo dal 1937, subito dopo la morte della madre e dopo i primi tentativi di vendere la

1 P, p.276.
2 Walter Pedullà *Il finale di «*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*»,* op.cit., p. 177-190.
3 Il film verrà premiato con due Nastri d'Argento , tra cui uno è proprio per la "Migliore Sceneggiatura".
4 Nel film di Germi del libro non è rimasto che lo scheletro: l'azione è spostata dall'epoca fascista agli anni Cinquanta, e l'assassino viene infine svelato.

«casa-feudo» di Longone[1]. Dal 1938 al 1941 il romanzo viene stampato in sette puntate (i primi sette capitoli) nella rivista «Letteratura», ma la sua pubblicazione si interrompe nel 1941. Qualche anno dopo, nel 1944, Gadda trasforma e reimpiega alcuni frammenti di questa prima versione nell'*Adalgisa;* nel 1953 inserisce una parte del testo nelle *Novelle dal Ducato in fiamme* e un'altra nel 1963 in *Accoppiamenti giudiziosi*. *La cognizione del dolore* esce in volume solo nel 1963, dopo il successo che Gadda aveva ottenuto con *Quer pasticciaccio brutto de' via Merulana*, con poche varianti nel testo ed altre piccole modifiche: la riduzione delle note, una poesia in coda alla narrazione, *Autunno* (già uscita nel 1932 in «Solaria»), e una premessa, *L'Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore*. Nel 1970 il testo viene ampliato degli ultimi due capitoli, già redatti nella prima versione e non apparsi in «Letteratura»[2].

Anche in questo caso vediamo quindi un'opera continuamente ripresa e interrotta, rimaneggiata in contesti diversi, mutata di forma. In altre parole un'opera che è insieme una e molteplice. Inoltre, alla travagliata stesura del romanzo che si intreccia a più riprese con le vicende biografiche di Gadda e al suo lavoro di scrittore, si mescola l'evidente autobiografismo della materia narrata (l'ossessione «feudale» della casa, il rapporto conflittuale con la madre, la perdita del fratello). La *Cognizione* si presenta così come «l'opera di una vita», un *work in progress* mai definitivamente compiuto.

Anche in questo romanzo non abbiamo un vero e proprio finale del testo. Le ultime pagine restano sospese e aperte. Dopo un desolante ritratto del volto della madre morta, il narratore porta l'attenzione non tanto sull'orrore o sull'ipotesi di un colpevole (viene brevemente descritta solo la presunta modalità del delitto), ma sull'assurdità, sull'abbandono sulla secca costernazione davanti agli accadimenti della natura e della storia. Il mondo cupo e solitario di Gonzalo emerge così nelle ultime righe del romanzo, e suggerisce se non la propria colpa in quell'atto terribile, un peccato di coscienza ancor più profondo. La conclusione del romanzo sottolinea così una tragedia che resta potenziale: l'assassino, il motore e artefice primo del delitto si maschera e si disperde nelle infinite relazioni della «catena di cause» e dei «sistemi subordinati» che condizionano l'intera esistenza.

---

1 «Quest'anno sono riuscito a vendere il mio feudo barcollante di Longone, in Brianza, facendo un pessimo affare, ma liberandomi dell'ossessione feudale» ; C. E. Gadda, *Lettere a una gentile signora*, a c. di G. Marcenaro, Milano 1983, p. 72, 12 settembre '37.

2 Per una storia più esaustiva delle riscritture della *Cognizione* v. Emilio Manzotti, «La Cognizione del dolore», *Note ai testi* in RR I; pp.851.80.

> Ora tumefatto, ferito. Inturpito da una cagione malvagia operante nell'assurdità della notte; e complice la fiducia o la bontà stessa della signora. Questa catena di cause riconduceva il sistema dolce e alto della vita all'orrore dei sistemi subordinati, natura, sangue, materia: solitudine di visceri e di volti senza pensiero. Abbandono.
> «Lasciamola tranquilla», disse il dottore, «andate, uscite».
> Nella stanchezza senza soccorso in cui il povero volto si dovette raccogliere tumefatto, come in un estremo recupero della sua dignità, parve a tutti di leggere la parola terribile della morte e la sovrana l'impossibilità di dire: Io. L'ausilio dell'arte medica, lenimento, pezzuole, dissimulò in parte l'orrore. Si udiva il residuo d'acqua e alcool dalle pezzuole strizzate ricadere gocciolando in una bacinella. E alle stecche delle persione già l'alba. Il gallo, improvvisamente, la suscitò dai monti lontani, perentorio ed ignaro come ogni volta. La invitava ad accedere e ad elencare i gelsi, nella solitudine della campagna apparita. [1]

*
* *

L'incompiutezza caratteristica dei romanzi di Gadda non è solo un problema storiografico o di forma, ma anche caratteristica della sua prosa. L'architettura digressiva e barocca dei suoi componimenti, le divagazioni nel dettaglio, le contaminazioni di idiomi e di generi letterari sono aspetti che contribuiscono a torcere la linearità del racconto disperdendo l'evoluzione della trama in frequenti digressioni e duplicando o triplicandole le direzioni della vicenda verso racconti corollari. Il senso del romanzo si disperde così in molteplici «punti di fuga», ciascuno dei quali apre a concatenamenti di relazioni che potrebbero proseguire all'infinito, il romanzo assume così una morfologia molteplice, ambigua, priva di un centro e di perimetro.

La cognizione del dolore, in modo esemplificativo, si apre con quello che ad una prima impressione appare come il tentativo di fissare il racconto in una cornice referenziale, ambientando così l'azione narrativa. Ma il mondo del Maradagàl contingente e storico attira il narratore in una coinvoluzione di immagini, che si integrano e si differenziano: facendo parte dello stesso mondo, sono giustamente chiamate in causa nel tentativo di completare il quadro, ma contemporaneamente sospendono ogni discorso iniziato allontanando il lettore dalle prime descrizioni per riferirgliene nuove, disegnando così un tessuto narrativo complesso in cui il narratore attinge l'italiano di Macchiavelli e quello Manzoni, ma anche quello contemporaneo[2]; inserisce lingue straniere (lo spagnolo) e dialetti (nella fattispecie nell'incipit vi è il

1 C, pp.754-55.
2 Cfr. Rinaldo Rinaldi *Gadda*, op.cit, p.79: «l'italiano della *Cognizione* deve molto alla lingua rinascimentale di Macchiavelli e Guicciardini, ma anche l'italiano dell'Ottocento e a quello parlato contemporaneo»

toscano) adibendo questo materiale linguistico a registi diversi: l'umoristico, il logico-razionale, il sublime e lirico[1]. Traiamo alcuni brani dall'incipit del romanzo a guisa di esempio:

> In quegli anni, tra il 1925 e il 1933, le leggi del Maradagàl, che è paese di non molte risorse, davano facoltà ai proprietari di campagna d'aderire o di non aderire alle associazioni provinciali di vigilanza per la notte – (Nistitúos provinciales de vigilancia para la noche); e ciò in considerazione del fatto che essi già sottostavano a balzelli ed erano obbligati a contributi molteplici, il cui globale ammontare, in alcuni casi, raggiungeva e financo superava il valsente del poco banzavóis che la proprietà rustica arriva a fruttare, Cerere e Pale assenziendo, ogni anno bisestile: cioè nell'anno su quattro in cui non si sia verificata siccità, non pioggia persistente alle semine ed ai raccolti, e non abbi avuto passo tutta la carovana delle malattie. Paventata, più che ogni altra, la ineluttabile «Peronospera banzavoisi» del Cattaneo: essa opera, nella misera pianta, a un disseccamento e sfarinamento delle radicine e del fusto, proprio nei mesi dello sviluppo: e lascia ai disperati e agli affamati, invece del granone, un tritume simile a quello che lascia dietro di sé il tarlo, o il succhiello, in un trave di rovere. In talune plaghe bisogna poi fare i conti anche con la grandine. A quest'altro flagello, in verità, non è particolarmente esposta la involuta pannocchia del banzavóis, ch'è una specie di granoturco dolciastro proprio a quel clima. Clima o cielo, in certe regioni, altrettanto grandinifero che il cielo incombente su alcune mezze pertiche della nostra indimenticabile Brianza: terra, se mai altra, meticolosamente perticata.
>
> Il Maradagàl, come è noto, uscì nel 1924 da un'aspra guerra col Parapagàl, stato limitrofo con popolazione della […] Ognuno dei due paesi sostiene di aver vinto la guerra e ne addossa all'altro la terribile responsabilità. Negli anni seguenti al 1924 vi erano perciò, tanto nel Maradagàl quanto nel Parapagàl, dei reduci di guerra, alcuni dei quali appartenevano e appartengono tutt'ora alla benemerente categoria dei mutilati: e zoppicavano, o avevano sul volto cicatrici, o un arto irrigidito, o erano privi di un piede, o di un occhio. Non è infrequente, nei più ciaccolosi caffè del Maradagàl o del Parapagàl, venir fissati da un occhio di vetro. Di taluni reduci si sapeva che erano stati feriti, per quanto non apparisse; le cicatrici, nascoste dai panni, venivano così defraudate della quota di ammirazione a cui avevano diritto. Vi erano poi anche dei sordi di guerra.
>
> Ora appunto, trattandosi di arruolare i vigili dei Nistitúos de vigilancia para la noche, si deliberò venisse data la prelazione ai reduci di guerra, senza escluder dal novero i gloriosi feriti, quandoché beninteso apparissero idonei all'ufficio: il che torna a dire fisicamente ancor validi: e tanto prestanti, anzi, da poter assolvere a un incarico del genere, il quale può richiedere interventi manu armata e presume comunque, nel vigile, un certo grado di robustezza e di conseguente autorevolezza, affinché il vigile possa efficacemente persuadere al fuorilegge ch'egli deve senz'altro seguirlo al più vicino posto di guardia. Seguirlo, o per dir meglio precederlo, visto che certi tipi è meglio metterseli davanti, che dietro. Vero è che nel Maradagàl ci sono anche dei vigili alti come du soldi di cacio: ma questa, oltre all'essere una bella espressione toscana, è più l'eccezione che la regola.[2]

Il racconto introduce poi un personaggio, Pedro Mahagones, protagonista di uno «scandalo» in paese; ma anziché raccontare questa storia (che comunque allontana l'arrivo dei personaggi principali attorno a cui ruota la *Cognizione*, ovvero il figlio e la madre), il narratore interrompe continuamente la vicenda per discorrere su scene

1 *Ibid*.
2 C, p. 571-73.

secondarie, ponendola come debole filo rosso che attraversa un intricato groviglio, anche linguisticamente impossibile da gestire:

> Un bel giorno, tutt'a un tratto, si venne a sapere universalmente che certo Pedro Mahagones, e cioè appunto il vigile ciclista di quella zona, che tutti lo conoscevano per Manganones o Pedro, non era affatto Manganones, né (per dir meglio) Mahagones, e tanto meno Pedro: ma quello era il nome e cognome di un prozio materno e il suo vero nome, invece, era Gaetano Palumbo. In quei due anni di vigilanza egli aveva lungamente commemorato, e un po' con tutti, la bontà dello zio nonché padrino, di cui portava in giro pel mondo, ad onorarlo sempre di più, il nome e cognome; e cicchettava ogniqualvolta, commosso, e magari con il luccichio d'una qualche mezza lacrima dentro il virile sorriso, alla di lui salute, che non altro era, questa, né altro poteva essere, se non la salute dell'anima, cioè la vera, definitiva ed eterna salute, la sola che realmente conti; visto che le spoglie mortali del caro zio erano già sottoterra da otto anni.
>
> Ma lo zio lo aveva allevato, lui Pietruccio fattosi poi Pedro: e curato, amato, custodito, allattato, (col biberon), protetto, educato, consigliato, bastonato: oh! per il suo bene, e davvero lo meritava, certe volte!.... e financo fatto fare la pipì, e la cacà, e poi lavato il cocò, da bimbo questo, s'intende, come una balia. Proprio come fosse un figlio.
>
> Sicché lacrime e bitter alla memoria, ma più che tutto sigarette gratis, in tutte le tabaccherie della zona.
>
> Il nuovo nome destò una certa sorpresa, sia nei villici che nei villeggianti, taluni dei quali ultimi ebbero occasione di trovare «che c'era un qualche cosa nella sua faccia....». Era, sopra la corpulente imponenza della persona, e sul collo chiuso dell'uniforme, una faccia larga e paterna dai corti baffi, a spazzola e rossi, dal naso breve, diritto: gli occhi affossati, piccoli, lucidi, assai mobili e con faville acutissime d'una luce di lama nello sguardo, cui la visiera attenuava ma non poteva spegnere interamente. Quando levava il berretto, come a lasciar vaporare la cabeza, allora la fronte appariva alta, ma più stretta degli zigomi, e sfuggiva con alcune modulazioni di tinta nella cupola del cranio calvo, bianco, e, a onor del vero, assai pulito, cioè senza lentiggini di crassume e di polvere impastati assieme. Allora, senza visiera, gli occhi rimanevano soli al comando, ferivano l'interlocutore con una espressione di richiesta e di attesa, si aveva la sensazione di dover assolutamente pagare qualche cosa, una specie di multa virtuale, per legge: perché così voleva la legge: ricevendone in adeguato concambio uno scontrino rosa, o cilestro, come ricevuta, spiccato da un libercoletto a matrici ch'egli sapeva estrarre da una tasca laterale della giubba con una naturalezza straordinaria. Tutti, o almeno quasi tutti, d'altronde, nella zona di Lukones, s'erano messi d'impegno e di buona volontà, visto che pagare avevan pagato, a farsi un'idea di quelle pericolose ronde nel buio: e avevano finito per mandar giù anche l'importanza e la delicatezza dell'incarico che gravava sulle sue spalle, per quanto è lunga e buia la notte, e tutti oramai ci credevano, all'importanza: dacché non sempre la buona fama d'un uomo, nel Sud-America, o la notorietà di un funzionario, dipende dalla inutilità delle sue mansioni.[1]

Emblematici di queste aperture continue e di questa indeterminazione della prosa di Gadda sono i piccoli elementi ambigui che attraversano la narrazione dei suoi romanzi. Uno di tali elementi, ad esempio, è la sciarpa che maschera il volto del ladro nel *Pasticciaccio*[2], un indizio confuso e inafferrabile da cui si diramano piste sfuggenti e testimonianze vaghe: « “Una sciarpa?” Sì... questo sì... “Una specie de sciarpa o de

1 C, p. 575-77.
2 Cfr. Rinaldo Rinaldi, *Gadda*, op.cit, p.122.

fazzolettone de lana verde?...” Sì, sì. “Verde come l'erba nera.”». L'elemento in questione, di già difficile definizione, nel corso del racconto viene fatta tingere dal proprietario per sfuggire all'identificazione, e diventa marrone. Come rileva Rinaldo Rinaldi, allora, l'oggetto chiave che dovrebbe aiutare a risolvere il caso del furto è «inafferrabile come inafferrabile è la realtà gaddiana, in perenne metamorfosi, perennemente disgregata e riaggregata in grovigli di particolari»[3].

La descrizione di questi elementi, non sempre giustificati dalla trama e spesso descritti con una precisione che va oltre le esigenze informative del racconto, arrestano la dinamica del romanzo, sospendendola per qualche attimo a uno sguardo affascinato sul dettaglio marginale e superfluo. Si veda ad esempio, sempre nel *Pasticciaccio,* il racconto relativo all'opale della catenina d'oro dei Valdarena, a cui Liliana aveva fatto sostituire «un diaspro sanguigno incastrato verde lustro, scuro scuro come la pimpinella, con du vene de corallo... rosse! che pareno du vene der core». La ricostruzione delle vicissitudini di questo «gioiello di famiglia» occupa alcune pagine del secondo capitolo del romanzo, andando ben oltre il bisogno esplicativo richiesto dalla narrazione. Il tempo si arresta sulla descrizione, catalizzando l'attenzione a dispetto della trama in una digressione irrecuperabile, lasciata anch'essa senza seguito e senza effetti.

> Notò subito il Balducci che il grosso ciondolo bilicante aveva mutato, di pietra. Era una specie di reliquiario : ovale: una minuscola pace orolegata e tenuta da una staffa d'oro, sì da poter altalenare e anzi revolversi affatto sotto quell'arco, pungendola ai fianchi due pernetti invisibili : oro, oro : tutta fu oro, oro pieno, oro zecchino, oro bello, oro rosso, oro giallo, su le nocchiute dita e su le panze secche dei nonni, ciò che ad oggi l'è carta frusta e schifosa piena di miseria e di peste, o vuota ciancia nel vento. Fetente vento da carestia, cor sapone a trecento lire il chilo. Nella cornice era incastonato un bellissimo diaspro, con tegumento d'una lastrina d'oro, de dietro, a rivoltallo fra li diti. Di forma ellittica pure lui: è naturale. Un diaspro sanguigno: pietra verdecupa in un tono lucido quasi di foglia palustre che tirava a certi nobili tagli, o canti, o spicchi d'arco, da signoria secreta in palagio nelle architetture del forlivese o del Mantegna, o ne' riquadri marmo dell'Andrea Castagno a parete: con esigue venuzze d'un cinabro vermiglione come striature de corallo: quasi cagliato sangue, dentro la verde carne del sogno. In carattere detto gotico, e interlegate e intrecciate nel glùteo, le due cifre G.V. Sul verso, liscia, esatta, la piastrina d'oro chiaro.[...] Pietra sublunare, pietra elegiaca, dalle dolci e soffuse lattescenze come di cielo nordico (nuits de Saint Petersbourg) o forse di colla di silice, posata e raggelata adagio a luce fredda, nel crepuscolo-alba del 60° parallelo. In una faccia era inciso il monogramma RV, Rutilio Valdarena: liscia l'altra. Il nome der nonno, dell'archetipo di tutti i Valdarena: che da pupetto era bionno de capelli: biondo rosso, dicevano. Morto il nonno, la catena (col ciondolo) era andata allo zio Peppe, sul cui gilè di velluto nero a puntolini gialli aveva gravitato quarche mese, la domenica e

3 *Ibid.*

l'altre feste de precetto. A Liliana l'aveva destinata il nonno, certo: a Liliana: nonno Rutilio: che però l'aveva provvisoriamente legata allo zio Peppe, in una sorta di fidecommesso equitativo.

Nei confronti dello zio Peppe il ciondolo di opale aveva agito senza por tempo in mezzo: non però come ciondolo, con il tepore benigno e benefavente di tutti i ciondoli e di tutti li corni e cornétti, ma con le sinistre attitudini cancheromotrici di che andò perfusa ab-aeterno la nobile e malinconica frigidità della gemma. Dopo sette mesi e mezzo dalla morte del nonno, lo zio non aveva potuto sottrarsi all'obbligo, prettamente opalino, di trasferire a Liliana la proprietà della catena d'oro, a norma del testamento paterno: con attaccato quel balocco. Poiché fu allora, dichiarò cupo il Balducci, che lo zio si era reso indimenticabile.

«Povero e caro zio Peppe!» lacrimavano i superstiti. [...] il ciondolo azzurrino del dì del Signore soleva albergare sul di lui nero panciotto in corrispondenza del duodeno-fegato. Titillata dai magri, cerei diti del fidecommissario, la gemma li soprastava entrambi, tanto il duodeno che il fegato: un po' per uno, magari: come una ragazza che tenga a bada du innamorati a la volta. Fu precisamente di un cancro al fegato, concomitato da un confratello al duodeno, che il portatore di opale si trovò ridotto a soccombere.

Potente emanazione dello scarognato biossido! a carico del pacco addominale, madonnabona, e di metà le trippe del Peppe! Presenza testimoniale d'una luce invisibile, era figlio, quel talismano all'incontrano, della non imitata elegia; alfiere all'alba lontana di settembre, paggio all'azzurrolattea reticenza del semestre polare. Degno, per la sua nobiltà, di aver ingemmato il dito a un conte de palazzo addormitosi a Roncisvalle con sette finestre nel cuore: o ad un visconte, impallidito a un tratto nelle prigioni di settembre. Portatore della jella doppia, congetturava Ingravallo, data la doppia faccia. La biscarogna doveva uscire dal biossido. Il cancro abbinato duodeno-fegato è degli ambi che più raramente si estraggono in cancherologia, dalla moderna cabala cancherologa: tanto in Europa che fuori.

Come mostra chiaramente questo brano, spesso in Gadda le divagazioni non sono «solitarie» e occasionali, ma si legano in successione l'una all'altra, provocando lunghi periodi di rallentamenti e dilatazioni nel racconto. Il filo della narrazione è così continuamente perduto e ripreso in struttura ellittica e polimorfa, in cui è indeterminabile un centro preciso in cui far convergere il caleidoscopio di immagini e visioni di volta in volta dipanato. La realtà del racconto si moltiplica e nelle traiettorie tracciate da questi dettagli che prendono così uno spazio via via maggiore. Seguendo queste digressioni verso l'elemento marginale, il lettore si muove nella profondità del testo, verso uno sfondo che contribuisce a dare un senso all'intera scena; attraverso le descrizioni marginali e i dettagli che si perdono verso il fondo della scena - presentati in un linguaggio di notevole realismo- egli è coinvolto nella profondità stessa della materia narrata e interagisce sui significati del discorso.

La sospensione temporale nella divagazione è una tecnica che, potenziata nel *Pasticciaccio*, è già «collaudata» nella *Cognizione*. Come scrive ancora Rinaldi, «l'effetto ritardante delle divagazioni e delle descrizioni è potenziato dalla struttura dislocata del racconto, con la storia del furto che occupa il capitolo I ma subito

s'interrompe per riprendere solo più tardi; mentre la storia dell'assassino sostituisce la prima per interrompersi a sua volta e riprendere solo in chiusura»[1]. Ogni episodio del romanzo agisce dunque sospendendo la vicenda principale, che resta piuttosto statica, e intreccia in essa riflessioni e temi di intensità e profondità teoretiche non diverse da quelli affrontati nella *Meditazione*. Come nel *Pasticciaccio*, e come abbiamo visto per l'episodio dello «scandalo rurale», in tutta la *Cognizione* (cioè non solo episodicamente) il narratore non riproduce un fatto o una serie di fatti, ma un insieme di fenomeni aggrovigliati, in cui è impossibile dire dove finisca l'uno per dare spazio all'altro, quale sia tra di essi la causa e quale l'effetto, se sia la vicenda narrata a condizionare la narrazione e, viceversa, se sia la narrazione a stabilire criteri di priorità alla vicenda, fino a creare un complesso narrativo polimorfo e policentrico.

Al rapporto tra il Figlio e la Madre si intrecciano diverse e complementari tematiche biografiche: il male della guerra, il tema della nevrosi e del rapporto psicanalitico, il rapporto con la patria italiana (qui trasfigurata nel Maradagal), l'esperienza argentina e il suo «mestiere» di ingegnere-scrittore. Il materiale biografico si amplifica e si moltiplica, intrecciandosi con richiami più o meno espliciti alla letteratura, canonizzati ormai dalla critica gaddiana: sono -per citare i più menzionati- Shakespeare, Dostoevskij, Céline, Dante, Parini, Carducci, Manzoni[2]. Materia biografica e materia letteraria si mescolano, in un agglomerato digressivo e stratificato. Le continue divagazioni accentuano un sentimento di «anti-provvidenza» che, invece di dipanare gli imbrogli, li complica sempre di più sino a rompere e rendere frammentario ogni discorso, disarticolando così qualsiasi ricerca di senso.

Lo stile è sgretolato, deviato verso visioni marginali o dettagli periferici che entrano prepotentemente nel discorso e che, come abbiamo detto, focalizzano l'attenzione tanto dei personaggi quanto del lettore. Tale procedimento narrativo -che rispecchia lo stesso procedimento conoscitivo teorizzato nella *Meditazione*

1 Ivi, p.123.

2 Cfr. ivi, in particolare p.77. Nella *Cognizione* «il nucleo doloroso della propria bibliografia …. è subito complicato da un procedimento di amplificazione e moltiplicazione degli echi, ottenuto mediante richiami più o meno espliciti alle grandi opere della letteratura: così la vicenda di Carlo Emilio e Adele Leher diventa quella del Figlio e della Madre, con citazioni o allusioni alla tragedia greca, a Livio, a Orazio, Svetonio, Shakespeare, Cervantes, Molière, Dostoevskij, Céline ma anche Dante, Parini, Carducci e sopratutto Manzoni».

milanese - viene evocato dallo stesso Gonzalo durante il dialogo con il medico, quando quest'ultimo gli racconta del «quasi incidente» tra la figlia Giuseppina e l'alpigiano che portava formaggi ai mercati.

> Il figlio dové concedere ai formaggini di entrare anche loro nel cerchio doloroso dell'appercezione. Il figlio dové concedere ai formaggini di entrare anche loro nel cerchio doloroso della appercezione. Era il bagaglio del mondo, del fenomènico mondo. (…) E le cose narrate dal tempo e dalle anime frànano giù nella evidenza del giorno, dal loro limbo sciocco: come da piena cornucopia cataratta maravigliosa di pomi, spaccarelle, fichi secchi.
>
> Li sistemò come poté, i formaggini, in quel campo oltraggiato di non-forme: in quel caravanserraglio di impedimenti d'ogni maniera: cicale cipolle zòccoli, bronzi ebefrenici, Giuseppi paleo-celtici, Battistine fedeli lungo i decenni, gozzocretine dalla nàscita: tutto l'acheronte della mala suerte brodolava giù dal senno e dal presagio dei padri, che vi leggevano ilari, giulivi, in quel fiume di catrame, la cara normalità della contingenza, la ingenuità salubre del costume villereccio. [1]

Questa nota metanarrativa è esplicativa di un procedimento tipico di tutta la prosa gaddiana: il narratore, moltiplicando gli echi, i riferimenti e i dettagli, mentre si propone di offrire visioni sempre più esaustive al romanzo, lo complica e lo deforma, franando in immagini apparentemente sempre meno pertinenti che, come i formaggi lungo il pendio scosceso, corrono lungo direzioni «altre» rispetto alla vicenda, entrano di forza «nel cerchio doloroso dell'appercezione» guidando il lettore «fuori» dal racconto. Se da un lato questo procedimento testimonia un certo realismo e un'attenzione verso i modi e i caratteri dell'esperienza concreta (in cui ogni visione non è mai isolata e in cui ogni dato è connesso ad altri, in una «complessificazione crescente» di sistemi, come scrive Gadda nella *Meditazione*), dall'altro lato la frammentazione, la digressione e lo spostamento continuo del fuoco narrativo, tessono nel racconto relazioni e nodi che non possono essere mai esaurienti e completi, ma che rimandano indefinitamente «ad altro» la vicenda narrata.

*
* *

Nel primo capitolo della presente ricerca, abbiamo già citato l'*Intervista al microfono* del 1950, in cui Gadda dichiara:

1 C, p.627.

> Nella mia vita di « umiliato e offeso » la narrazione mi è apparsa, talvolta, lo strumento che mi avrebbe consentito di ristabilire la «mia» verità, il «mio» modo di vedere, cioè: lo strumento della rivendicazione contro gli oltraggi del destino e de' suoi umani proietti: lo strumento, in assoluto, del riscatto e della vendetta. Sicché il mio narrare palesa, molte volte, il tono risentito di chi dice rattenendo l'ira, lo sdegno. [1]

Per stessa ammissione dell'Ingegnere, dunque, la narrazione gaddiana è motivata dal riscatto verso i soprusi e dal bisogno contro questi oltraggi di palesare una propria verità[2]. Come abbiamo visto a proposito di Merleau-Ponty, esiste anche in Gadda una stretta correlazione tra la deformazione espressivo-conoscitiva, l'impossibile conclusione di un'opera e il problema della verità. Per lo scrittore milanese, lo abbiamo già considerato, ogni posizione conoscitiva è un «annodarsi provvisorio» di relazioni facenti parti di un «infinito allacciamento». Nella scoperta o invenzione di un nuovo significato, contro l'ipotesi di una certezza e di una finitudine del sistema messo così in luce, egli parla di «posizioni arbitrarie e fluenti»:

> Pensiamo dunque il sistema come un infinito allacciamento, un indestricabile nodo o groviglio di relazioni: codeterminato anche da quelle relazioni o da quei sistemi che apparentemente gli sono esterni. Questo infiniesto annodarsi, *verschlingen*, del reale si ragguma, si coagula in tipi o sistemi che sono posizioni della conoscenza, pause dell'euresi:trovate dell'euresi per tirare il fiato:ma non posizioni certe, finite, chiuse oggettive; sì (e fino ad un certo punto) arbitrarie e fluenti[3].

L'arbitrarietà qui esposta l'autore, tuttavia, non significa relativismo e non implica riferimento ad un pensiero e ad un'interiorità soggettiva (« il 'ciasuno a suo modo'» pirandelliano, scrive Gadda), ma indica piuttosto una situazione di esperienza personale ineludibile alla conoscenza, una prospettiva vissuta, incarnata: ciò che Merleau-Ponty indica con il termine *stile*. Gadda stesso sottolinea nel periodo successivo a questo brano

---

1 Cfr., *Intervista al microfono*, in VM, p. 503.

2 Cfr. anche il testo di *Tendo al mio fine,* risposta di Gadda ad un referendum indetto da *Solaria* nel 1931, circa le «tendenze» degli scrittori interrogati. Lo scritto viene poi posto dall'autore in apertura del suo secondo volume di prose, pubblicato nel 1934 presso le Edizioni Solaria col titolo *Il castello di Udine*. «Tendo a una brutale deformazione dei temi che il destino s'è creduto di proponermi come formate cose ed obbietti: come paragrafi immoti della sapiente sua legge. Umiliato dal destino, sacrificato alla inutilità, nella bestialità corrotto, e però atterrito dalla vanità vana del nulla, io […] vorrò dipartirmi un giorno dalle sfiancate sèggiole dove m'ha collocato la sapienza e la virtù de' sapienti e de' virtuosi[...] Era ed è la legge che custodisce ed impone l'inutilità marmorea del bene, che ignora o misconosce le ragioni oscure e vivide della vita, la qual si devolve profonda: deformazione perenne, indagine, costruzione eroica.» (RR I, p. 120) Lo scritto viene poi posto dall'autore in apertura del suo secondo volume di prose, pubblicato nel 1934 presso le Edizioni Solaria col titolo *Il castello di Udine*. La medesima funzione gli viene data nel 1955, nella collezione narrativa de *I sogni e la folgore* del 1955. Oggi, all'interno dell'edizione Garzanti delle *Opere*, la prosa *Tendo al mio fine* si ritrova nella veste proemiale scelta dall'autore nel 1934.

3 MM, p. 815.

che «posizioni conoscitive arbitrarie» non sono da intendersi nel senso di un «facile relativismo», ma indicano il sistema di riferimento in cui sono comprese; spiega l'autore infatti che «l'acrocoro può essere visto da molte sue quote; e ogni sistema è riferibile ad assi coordinati infiniti: è presentabile in modi infiniti»[1].

Ancora una volta Gadda si riferisce alla metafora della posizione conoscitiva di un alpinista o scalatore che è temporalmente e spazialmente situata ad *una certa* altezza della catena montuosa, e non al di sopra di *tutte* le vette. È in rapporto a questa immagine che l'autore aggettiva le posizioni conoscitive come «arbitrarie» e «fluenti». I due termini adottati devono perciò essere compresi in rapporto al postulato gaddiano di una conoscenza come divenire esperienziale e storico, sono da intendersi quindi non in senso assoluto, ma in opposizione critica rispetto all'idea di una realtà univoca e di una soggettività metafisica sovrasensibile capace di compiere una sintesi obiettiva dei molteplici aspetti della realtà.

Si deve così ammettere che nella riflessione gaddiana esiste una «oggettività» che, come un ossimoro, è «arbitraria», «fluente» e «infinita»; una dimensione che consente elaborazioni personali e che, contemporaneamente, costituisce il loro limite, impedendo così il relativismo[2]. Una tale oggettività non è un concetto metafisico, bensì un aspetto della realtà comune agli individui: è una dimensione concreta e storica, sovraindividuale, antecedente e successiva ad ogni operazione di deformazione personale, compartecipata da tutti gli esseri, ed è ciò che garantisce un mondo comune al di qua di ogni visione soggettiva e pensiero personale.

La realtà sovraindividuale è presente in Gadda prima di tutto come *materia* linguistica[3]. La concretezza della nostra esperienza è devoluta al linguaggio, ad una «parola della materia» ovvero ad una parola che, come scrive il nostro, «morde *in corpore veritatis*» e che lavora «su fatti, sugli atti, sulle cose, sull'esperienza insomma, che vengono vivamente, immediatamente, proposti agli occhi ed al cervello di tutti»[4].

---

1 MM. p.815: «E dico arbitrarie non per sfoggiare un facile relativismo, o perché ammetta il senso caricaturale il 'ciasuno a suo modo' del nostro grande tragico: ma perché realmente, lo ripeto una seconda o una terza volta, l'acrocoro può esser visto da molte sue quote; e ogni sistema è riferibile ad assi coordinati infiniti: è presentabile in modi infiniti».

2 Cfr con l'ultima citazione fuori testo, in cui Gadda scrive tra parantesi che le posizioni sono arbitrarie e fluenti «fino ad un certo punto».

3 Cfr. Giorgio Patrizi, *Le parole della materia: Gadda e la letteratura*, in Id. *Prose contro il romanzo*, Napoli, Liguori Editore 1996, pp.91-101; in particolare p. 91:«la pagina [gaddiana] è sttraversata da un'ossessione della materia, anzi della materialità, della sostanza che sembra costituire il fondo della realtà degli oggetti».

4 *Le belle lettere*, SGF I, p.479.

Mario Porro sottolinea che è nell'esperienza linguistica in generale e nell'espressione empirica in particolare che Gadda celebra il lascito dell'empirismo galileano – che è parte integrante della propria cultura[1]. È dunque nel linguaggio che Gadda riconosce e manifesta l'aderenza della nostra conoscenza alla realtà concreta e pre-personale. Anche Giorgio Patrizi scrive che, proprio attraverso il linguaggio, Gadda «rivela, al fondo dei fenomeni, la realtà dura di una oggettività non scomponibile né removibile e la "verità" di una lingua capace di parlare di questa oggettività»[2].

La riflessione e la formulazione di un «linguaggio della materia» è la problematica che unisce e attraversa alcuni dei più famosi saggi della raccolta del 1953: essa è presente in modo diffuso nello scritto del 1929 che abbiamo considerato poco sopra, *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche,* e nella più lunga composizione del 1927, *I viaggi, la morte,* che dà il titolo alla raccolta[3]. I due scritti sono in un certo senso complementari, in entrambi Gadda si interroga sulle dinamiche della ricerca espressiva, ma se in *Le belle lettere* lo fa ponendo l'accento sul linguaggio come movimento di differenziazione e rinnovamento, cioè come movimento *dall'uno al molteplice*, nel componimento del 1927 le sue posizioni mettono in rilievo l'altro fuoco del differenziarsi espressivo, ovvero l'integrazione del *molteplice* nella *totalità*[4]:

> Il problema dell'espressione non sembra potersi disgiungere da un riferimento alla totalità. La poesia-vita non può essere avulsa dalla realtà: perduta, episodica.[5]

È questo, posto in termini non troppo dissimili, il problema merleau-pontiano della «historicité de vie». Secondo la riflessione gaddiana, infatti, un poema non può essere isolato dalla totalità storica-espressiva-vitale in cui è immerso, e come tale, nel legame con il tempo. Gadda mette in rilievo queste sue concezioni nell'esame di due oper simboliste, *Le voyage* di Baudelaire e il *bateau ivre* di Rimbaud. Entrambe, pur isolando l'esperienza in simboli spaziali «atemporali» e pur collocando l'immagine del viaggio in un «al di là topografico», non riescono, non possono negare il tempo[6]. La realtà

1 Cfr. Mario Porro, *Galielo Galilei*, in EJGS, n.1, 2008, URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/galileoporro.php.
2 Giorgio Patrizi, *Le parole della materia*, op.cit., p.91.
3 Apparso per la prima volta in «Solaria», aprile-maggio 1927, oggi in VM, pp.561-86.
4 Cfr. con Giorgio Patrizi che prima di noi ha messo in luce quessta che noi chiamiamo la "complementarietà" dei due saggi, in *Le parole della materia*, op.cit, in particolare pp.92-93.
5 VM, p.580.
6 Nel *voyage* simbolista Gadda ritrova le caratteristiche del «sogno» capace di «dimenticare i vincoli onde la realtà grava ogni singolo fatto» proponendo ciò che nell'esperienza reale è impossibile: separare lo spazio dal tempo. Il sogno in questo caso non ha ancora il carattere di fenomeno che

temporale anche se «dimenticata» nel simbolo (trasformato da mezzo a fine espressivo) resta la condizione dell'espressione, senza la quale non vi può essere poesia: «la poesia non è una dissertazione logica o paralogica, non una dissertazione spaziale, non una figurazione nominale»[1]. Come scrive Giuseppe Bonifacino, dunque, per Gadda «la fuga avventurosa del *bateau* […] non consegue una liberazione estetica dal tempo […] l'ansioso "migrare dei simbolisti", il loro "perdersi nella casualità oceanica", resta confitto nella tirannide temporale che vorrebbe trascendere».[2] Laddove vuole assolutizzarsi e divenire «teleologia», la «migrazione estetica» del viaggiatore simbolista fallisce il suo scopo.

È la materialità, componente ineludibile dell'esperienza, che rende impossibile negare le determinazioni temporali: il divenire non può essere puramente spaziale e figurato perché la «materia» pone una resistenza che corregge ogni impulso assolutizzante e finalistico della poesia:

> la finalità eccede ed erra e viene in questo errore a negarsi: la materia è incaricata di rappresentarle i vincoli logici del mondo, le premesse proprie di essa finalità: la materia è la memoria logica, la «premessa logica» su cui lavora ogni impulso finalistico, ogni «forma» attuante se stessa (chiara idea platonica rielaborata dagli evoluzionisti e poi da Bergson). Così nella economia di ogni evoluzione possibile non è lecito distruggere il meccanismo proprio, il sopporto della evoluzione. [3]

La materialità implica una spazialità non slegata dal tempo e il rifiuto di valori letterari assoluti. Anche la concezione di «totalità» linguistica, quindi, è in Gadda concezione essenzialmente materiale e temporale. Come abbiamo già visto in *Come lavoro* e in *Le belle lettere*, tutto il linguaggio è divenire e sedimentazione di sforzi

---

psichico che Gadda gli riconoscerà negli anni successivi (Cfr. con Federico Bertoni, *Sogno*, in EJGS n.2, 2002, URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/sognobertoni.php.): spoglio di qualsiasi riferimento freudiano, il sogno è qui compreso come «fantasia pura» (v. VM; p.561). Proprio in quanto fantasia e astrazione, esso è antitetico alla realtà: isolando l'esperienza in simboli e figure spaziali esso non interpreta più il contenuto della vita «come successione temporale, quindi come attività, quindi come attività storicamente consequenziata e legata ad effetti, quindi come dovere» (pp.561-562). Separato dalla concretezza del divenire temporale, il viaggio diventa un fine in sé stesso, una «"migrazione estetica" del simbolista, insofferente di ogni atteggiamento realistico dell'espressione». (p.562). L'*aisthesis* slegata dal tempo dei viaggiatori simbolisti sembrerebbe così «dissolvere nell'irreale tutti i vincoli della realtà» (p.562) . Ma non esiste espressione fuori dal tempo, non esiste questo «al di là topografico» vagheggiato (p.563) e il poeta simbolista deve presto fare i conti con un tempo che è divenire concreto, obbligo, costrizione, e che tuttavia contemporaneamente non è «impedimento» ma condizione di ogni realtà.

1 VM, p.580.

2 Giuseppe Bonifacino, *Bateau ivre*, in EJGS n.2, 2002, URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/bateaubonif.php .

3 VM, p.581.

espressivi fondati sulla prassi, legati all'esperienza del concreto; tentativi che man mano si accumulano in un linguaggio comune e in una storia collettiva. La lingua si presenta dunque come totalità integrata e integrante alimentata dagli sforzi e dalle deformazioni individuali. Anche il simbolo e del viaggio, allora, non può essere assolutizzato al di là dell'esperienza del poeta e dell'appartenenza di ogni corrente letteraria ad una realtà sovraindividuale: «l'ultimo viaggio, l'ultima partenza, non è un monopolio lirico dei simbolisti: questo motivo è stato pizzicato un po' da tutti»[1]. Nel rapporto ineludibile con un linguaggio e una tradizione letteraria, Gadda dissolve i soggetti della deformazione nella totalità materia linguistica.

In queste considerazioni Gadda si trova su posizioni non dissimili da quelle di Merleau-Ponty. Innanzitutto per il richiamo alla concretezza del divenire significato che colloca ogni espressione in un orizzonte critico rispetto all'idealismo, come per il filosofo francese. Anche lo scrittore, infatti, nell'appello alla materialità, rifiuta l'idea di un divenire ideale e di uno storicismo assoluto, portato nella cultura italiana dalla filosofia crociana[2]. L'estetica di Gadda si costruisce attorno questa poetica della concretezza: il processo della deformazione implica l'aderenza ai fatti del reale, agli impedimenti e ai vincoli della materia. Qualsiasi idea di fine assoluto posto all'origine del divenire, è quindi smentito: «in realtà l'idea di fine (come modello tematico per uno sviluppo o lavoro) implica in sé una conoscenza teoretica del punto da raggiungere che è assolutamente smentita dai fatti», scrive Gadda nella *Meditazione*[3]. Ogni espressione, pertanto, è genesi di una trasformazione concreta, non segue nessuna Potenza metafisica, ma le leggi stesse della materia e del suo divenire molteplice.

In secondo luogo, l'analogia delle concezioni gaddiane a quelle merleau-pontiane è nell'ipotesi di un *divenire* che si inserisce in ogni operazione espressiva individuale, portandola all'intero di una storia cumulativa. Il confronto tra i saggi del'27 e del '29 con rifiuto del finalismo tratto nella *Meditazione* mette in luce un rapporto tra «totalità» e «differenziazione» non dissimile da quello presentato nell'estetica merleau-pontiana. Analogamente a Merleau-Ponty, anche la realtà che Gadda presenta è integrazione e «coinvoluzione» di significati: «essa non è, non può essere un sistema avente un unico

1 VM, p.581.
2 Per un esame del rapporto tra Gadda e il pensiero crociano, nonché di «alcuni luoghi di derivazione crociana» del *Racconto Italiano*, cfr. Giorgio Patrizi, *Le parole della materia*, op.cit., in particolare pp.97-100.
3 MM, p.761.

significato, a meno che non si intenda per tale l'affermazione della molteplicità»[1], scrive l'Ingegnere. Impossibile pensare dunque all'esistenza di un'unica «espressione vera»: la verità non è un'ideale esterno alla realtà (anti-idealismo storicistico) né il raggiungimento di un'esattezza ultima (in base anche a quanto già detto sull'impossibile limite conclusivo di ogni espressione), ma è aderenza alla realtà materiale e molteplice («materia è l'intrinseco medio onde ci accade di dar ragione del diverso in quanto esso germina coattualmente, del diverso cioè allorché sia pensato come cognazione infinita»[2]). È dunque una variazione dell'esperienza concreta, analoga al variare delle posizioni sull'acrocoro.

Quando allora nel 1952 Gadda scrive: «L'opera d'arte […] può essere e perciò deve essere l'indefettibile strumento per la scoperta e la enunciazione della verità»[3], a *quale* verità egli si riferisce? Dopo le considerazioni fatte finora, sembra probabile che la scoperta del vero di cui parla lo scrittore milanese non sia affatto «lo svelamento» di qualcosa di preesistente, né l'affermazione di una conclusione logica inattaccabile, ma che essa sia la formulazione di una *variazione* rispetto ad un già dato, e che la sua enunciazione coincida con quello sforzo di riorganizzazione del sistema delle significazioni che Merleau-Ponty chiama «bouleversement au nom d'un rapport plus *vrai* entre les choses» coerente allo stile della propria visione.

Alcune conferme a questa ipotesi le troviamo già in un passo del del *Racconto Italiano* in cui Gadda, più che avanzare una concezione personale in merito, presenta piuttosto il «disagio» della ricerca espressiva, sottolineando la difficoltà di far aderire il proprio sentire di un momento in uno stile letterario «pre-voluto»

> realmente ho provato nel comporre (anche negli ultimi studi) che lo stile mi è imposto dalla posizione (intuizione) del momento e che o scrivere con uno stile pre-voluto è uno sforzo bestiale, se questo non è lo stile corrispondente al 'mio momento conoscitivo'.[4]

Nel 1945, nello scritto *«Amleto» al teatro Valle*, l'allusione al disagio di doversi conformare al «già dato» diventa un assunto estetico, delineandosi come il «dramma» di uno scrittore che, sollecitato da «una gnosi propria», rompe i vincoli con la forma,

1 MM, p.761.
2 MM, p.885.
3 *«Amleto» al teatro Valle*, SGF I, p.541.
4 *Racconto Italiano*, SVP, p.461.

facendo irrompere nella tradizione, nella «dottrina che si superordina all'io», gli impulsi rivendicatori della propria autonomia:

> Costruire, definire le proprie modalità espressive: raggiungere lo stile necessario, è il dramma di chi dapprima ignora, poi percepisce, poi rompe i vincoli che avevano legato la sua 'forma' insorgente. Le premesse esterne della edificazione e della abitudine: il grande sistema del mondo, la dottrina che si superordina all'io: la tradizione, la conservazione: la cascata delle idee e dei modi da un presupposto centrale che è a sua volta silloge ed epitome di un coacervo di dati d'ogni origine, e talora contraddittori. E, da dentro, lo irrompere degli impulsi immaginifici, rivendicatori di un'autonomia del discernere. Le intime sollecitazioni di una gnosi propria.[1]

La rivendicazione di un sentimento personale non può essere espresso nella completa soggettività. Il rimando gaddiano è a Giuseppe Gioacchino Belli: anche il poeta, prova il «dramma» dei vincoli espressivi- che sono insieme limiti e occasioni. Egli trova non *in sé*, ma nella «parlata del popolo», o *maccheronea*, «uno spostamento spastico della conoscenza dal tritume delle correnti obbligative»[2]. Egli cerca quindi «il massimo avvicinamento possibile a quanto la propria consapevolezza certifica per vero, in eventuale opposizione ai rimandi pigri d'ogni verbale conformità»[3]. Il Belli, come Gadda, attinge quindi non ad una interiorità, ma «ai limiti egualmente dolorosi ed egualmente fecondi d'un conato di rivendicazione gnoseologica e d'un dissolvimento della inanità della maccheronea»[4]. Ecco allora che rispetto alla totalità idiomatica o maccheronea concretamente fatta e disfatta nel farsi e disfarsi delle cose e della storia, anche in Gadda vengono messi in evidenza due movimenti, quello della genesi dello sforzo espressivo personale e quello del suo dissolvimento nella collettività.

1 *«Amleto» al teatro Valle*, VM, p.548. A scanso di equivoci, ricordiamo che il «dentro» di cui qui parla, o «le intime sollecitazioni» non devono essere intese come creazioni, emanazioni di una interiorità sull'esteriorità. Nella scrittura di Gadda, lo abbiamo già sottolineato, persiste una terminologia dicotomica nonostante il tentativo di far cortocircuitare alcune categorie filosofiche, come quella di «soggetto» e di «oggetto», o quella appunto di «interiorità»e di «esteriorità».
2 *Arte del Belli*, VM, p.555.
3 *Arte del Belli*, VM, p.554.
4 VM, p.556.

3. DEFORMAZIONE COME *PASSIVITÀ*: IL MONDO BAROCCO

Nel 1934, in una nota a *Il Castello di Udine*, De Robertis è il primo a evocare la categoria del barocco in relazione alla scrittura di Gadda, una definizione che pare dispiacere molto allo scrittore milanese[1]. Tuttavia il barocco entra presto a far parte del vocabolario dello stesso Gadda, che inverte così quel giudizio di primo acchito sentito come una «imputazione a difetto» in un arma a cui ricorrere contro la vacuità della retorica:

> La retorica dei buoni sentimenti, che è l'erba fine che induce la nostra lingua in salive e mena per pagina le penne, mi appare essere non altro, a me, se non il relitto, il guscio voto, d'una storia bugiarda: quando non addirittura d'una storia mancata. Mi aduggia, codesta luce falsa d'una commozione d'obbligo, codesta «beauté de l'âme» di terza mano, che vorrebbe recuperare la disciplina mia poca, e la nulla mia contrizione, ai paradisi di scempiaggine. Codesto falso faro mi dirotta, nonché salvarmi: e risospinge me verso la risacca e la dissolutezza del mare, a un cinismo che non era affatto in programma[...] La falsità frusta o melensa d'alcuni ideogrammi regolamentari mi astringe a tentar d'inscriverne altri sulle pareti dello speco, più adeguati a conoscenza: tali, almeno, che non appaiano menzogna in sul nascere. Appariranno falsi a lor volta, un giorno, allorché tutto sarà vero e sarà certo nella stagione chiarezza, sotto l'arcobaleno della gloria. Da ciò discende, altresì, quello che mi viene imputato a difetto, con gentilezza che d'altronde supera, molto caritatevolmente, i miei troppi demeriti: il barocco. [2]

Le frasi retoriche, o «parole della frode» come Gadda le definisce altrove[3], sono quelle vuote, «stanche» e «ripetute» che non derivano direttamente dall'esperienza, ma da vacui «esercizi di stile». Verso di esse il barocco gaddiano rivendica onestà, ovvero un linguaggio più adeguato alla nostra esperienza del mondo, capace di recuperare la mobilità di ogni posizione conoscitiva. L'espressione barocca non è quindi artificio o ornamento, ma espressione pragmatica. Famosa ormai è l'argomentazione in difesa del proprio stile, *L'Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore*[4], che nel 1963 Gadda premette alla *Cognizione del dolore* e nella quale lega il barocco della propria prosa ad una qualità intrinseca alla storia e alla natura. È il mondo ad essere «baroccheggiante», il barocco esiste prima di tutto nelle cose:

> La sceverazione degli accadimenti del mondo e della società in parvenza o simboli spettacolari, muffe della storia biologica e della relativa componente estetica, e in moventi

1 Cfr. Raffaella Rodondi, «Il castello di Udine», in *Note al testo*, RR I, pp. 803-37.
2 VM, pp.453-54.
3 *Fatto personale...o quasi* (1947), in VM, p.496.
4 C, pp.759-65.

> e sentimenti profondi, veridici, della realtà spirituale, questa cérnita è metodo caratterizzante la rappresentazione che l'autore ama dare della società: i simboli spettacolari muovono per lo più il referto a una programmata derisione, che in certe pagine raggiunge tonalità parossistica e aspetto deforme: lo muovono alla polemica, alla beffa, al grottesco, al «barocco»: alla insofferenza, all'apparente crudeltà, a un indugio «misantropico» del pensiero. Ma il barocco e il grottesco albergano già nelle cose, nelle singole trovate di una fenomenologia a noi esterna: nelle stesse espressioni del costume, nella nozione accettata «comunemente» dai pochi o dai molti: e nelle lettere, umane o disumane che siano: grottesco e barocco non ascrivibili a una premeditata volontà o tendenza espressiva dell'autore, ma legati alla natura e alla storia: la grinta dello smargiasso, ancorché trombato, o il verso «che più superba altezza» non ponno addebitarsi a volontà prava e «baroccheggiante» dell'autore, sì a reale e storica bambolaggine di secondi o di terzi, del loro contegno, o dei loro settenarî: talché il grido-parola d'ordine «barocco è il G.!» potrebbe commutarsi nel più ragionevole e più pacato asserto «barocco è il mondo, e il G. ne ha percepito e ritratto la baroccaggine»[1].

Nella prosa gaddiana possiamo riconoscere alcuni caratteri costanti e sintomatici del barocco che studi più illustri del nostro hanno già messo in luce[2]. La tematica del narcisismo, ad esempio, è uno di questi tratti. Indissolubilmente legata alla concezione dell'io, il narcisismo di cui tratta lo scrittore milanese non ha molto a che vedere con lo specifico tema freudiano, ma è piuttosto un modo per polemizzare contro l'Ego accentratore[3]. Come efficacemente mostra Jean Paul Manganaro nell'introduzione a *Le Baroque et l'Ingénieur*[4]*,* l'adozione da parte di Gadda di numerosi alter-ego letterari è uno dei tratti distintivi della «messa in scena barocca»: sintomatico dell'inclinazione gaddiana al realismo, il narcisismo diffuso nelle sue opere determina una scissione della propria identità in molteplici «doppi» attraverso i quali egli accresce e differenzia le prospettive sul reale, riportando sulla pagina la varietà e la complessità del mondo esperito. Tra gli alter-ego dell'io autoriale vi sono il capitan Gaddus, l'Ingegner Baronfo, lo scrittore Alì Oco De Madrigal (anagramma di Carlo Emilio Gadda[5]); vi sono inoltre i personaggi di Gonzalo e Ingravallo che condividono con l'Ingegnere tratti biografici, fisici o caratteriali. Anche il riferimento all'opera *I Mirabilia Maradagali,* citata in una nota della *Cognizione,* non è che una citazione camuffata del suo scritto *Le meraviglie d'Italia*[6].

---

1 C, p.760.
2 Tra i quali ricordiamo i già citati testi di Jean Paul Manganaro, *Le Baroque et l'Ingénieur* (1994); Robert Dombroski, *Gadda e il barocco* (2002); Ezio Raimondi, *Barocco moderno* (2003).
3 Cfr. Elio Gioanola, *Carlo Emilio Gadda:Topazi e altre gioie familiari*, Milano, Jaca Book 2004; in particolare pp.215-216.
4 Cfr. Jean Paul Manganaro, *Le baroque et l'Ingénieur,* op. cit; in particolare pp.31-34.
5 *Ivi*, p.33.
6 Cfr. Robert S. Dombroski, *Gadda e il barocco*, op.cit., p.35.

In merito a questi sdoppiamenti autoriali, nello scritto *Gadda e il barocco,* Robert Dombroski parla dell'identità dell'Ingegnere come di un «io barocco»[1] che si dispiega nella narrazione nei «contorni definiti di una figura allegorica che insieme rivela e contiene (protegge) l'autore»[2]. Nella propria opera Gadda manifesta se stesso, ma anziché farlo in modo diretto, riflette e nasconde il proprio io nell'allegoria, rivelandosi in profili tanto realistici quanto immaginifici[3]. È la figura retorica dell'allegoria al centro del narcisismo e della descrizione gaddiana. In essa Dombroski riconosce il fondamento del legame tra lo scrittore milanese e Leibniz. Il rapporto tra i due autori e il tema barocco dell'allegoria è mediato da un altro riferimento filosofico: il testo di Deleuze citato nel paragrafo precedente, *Le pli. Leibniz et le Baroque*[4].

In questo scritto Deleuze considera la filosofia di Leibniz come un'allegoria del mondo ed elabora in relazione ad essa la nozione di *neobarocco*. Secondo il filosofo francese, la *Teodicea* in particolare segna il passo di un nuovo modo di filosofare in cui non è più il simbolo a presentare il concetto in modo astratto, ma è il racconto che lo mostra e lo dispiega tra le maglie stesse del discorso. Il concetto cessa così di essere *oggetto* di un'argomentazione per divenire *narrativo.* Per questo la *Teodicea* viene considerata da Deleuze il «paradigma della narrazione barocca» Scrive Dombroski:

> [Deleuze] considera la *Teodicea* come un racconto di fondazione dell'Impero romano, nel quale Sesto e Lucrezia, piuttosto che essere astrazioni simboliche di concetti particolari, contengono quei concetti all'interno delle proprie figure: il loro racconto «combina le figure, le iscrizioni, e proposizioni, i soggetti individuali o punti di vista con i loro concetti proposizionali». Secondo Deleuze, Leibniz ha fornito in tal modo il paradigma della narrazione barocca: «Il Barocco introduce un nuovo tipo di racconto dove... la descrizione occupa il posto dell'oggetto, il concetto diventa narrativo, e il soggetto, punto di vista, soggetto di enunciazione»[5].

Dombroski mette poi in rilievo queste qualità del racconto barocco individuate da Deleuze nella prosa gaddiana. In essa i caratteri dell'allegoria «divengono aspetti formali distintivi grazie ai quali è possibile la fusione assoluta di prospettive soggettive e oggettive»[6]; l'effetto che si determina è quello «*omnis in unum»,* ovvero «di narrazioni

1 *Ivi*, p.14.
2 *Ibid.*
3 Cfr. Jean Paul Manganaro, *Le baroque et l'Ingénieur,* op. cit. p.34.
4 Per una storia del rapporto tra discorso allegorico e Barocco non si può non citare almeno un'altra famosa opera, *Ursprung des deutschen trauerspiels,* Walter Benjamin. scritto nel 1926 e pubblicato in Italia nel 1980, seconda riedizione nel 1999:Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, nuova edizione, introduzione di Giulio Schiavoni, traduzione di Flavio Cuniberto, Torino, Einaudi, 1999.
5 Robert S. Dombroski, *Gadda e il barocco*, op.cit. p.15.
6 *Ibid.*

racchiuse le une nelle altre come modulazioni diverse dello stesso nucleo tematico»[7]. Tali modulazioni sono come «pieghe descrittive» del racconto, si sviluppano come inflessioni continue del narrato su se stesso: ad ogni ripiegamento si produce uno scarto nella descrizione che è insieme approfondimento e deviazione. La stessa materia linguistica di cui è composto il racconto, subisce torsioni e deformazioni: le frasi e i vocaboli vengono continuamente riarticolati in una sintassi paratattica, in cui spicca la sovrabbondanza dei segni di interpunzione che disgregano le unità minime del discorso; tra le frasi così costruite Gadda introduce variazioni di senso e di stile, proponendo accostamenti di parole liriche o dialettali, costruendo architetture forbite che franano vertiginosamente in forme popolari o in figure grottesche. Diversi esempi si possono fare nella *Cognizione* e nel *Pasticciaccio*, ma è forse in quest'ultimo romanzo che l'impasto linguistico e descrittivo assume un dinamismo e una complessità maggiori. Un brano dimostrativo è la lunga descrizione del laboratorio della Zamira:

> una specie di cantina sotto al laboratorio-bettola: cantina o seminterrata sala che aveva luce, e magari sole, dall'orto. L'orto — poca bieta scarruffata pure lei: un qualche cavolazzo spampanato nello scirocco, intignato dalle pieridi: con una bieca gallina a starnazzarvi di tempo in tempo, rattenuta per uno spago tutto groppi, e a far l'ovo a Pentecoste — era a un livello più basso che la quota stradale ordinaria, dell'Appia. La cantina, o sala seminterrata, era provveduta d'un orinale: e, più, d'un tettuccio: che però crocchiava per un nulla, sto coglione, e aveva tegumento d'una «coperta da letto» verde-stinta: con damascatura di indecifrabili maculazioni: le quali, nel loro autentico ermetismo, tiravano al barocco: a un barocco pieno e fastoso e di primo getto, per quanto poi lavata e rasciugata nell'orto, la coperta: e parevano escludere già in ipotesi ogni tardo stento neoclassico. Attaccata ar muro, da una parte del lettino, c'era da vede un'oliografia molto bella: un ber branco de re-gazze gnude, a la visita medica, e un dottore cor pizzetto nero che le stava a guarda una per una, ma vestito da romano antico, senza occhiali, e invece co li sandali. Er pollice l'aveva infilato ner buco d'una tavoletta e coll'artre dita de l'istessa mano strigneva un mazzetto de pennelli, da spennella co la tintura nun se sa che pezzo de pelle, si gnente gnente j'avesse trovato un quarche strugnoccolo, a quarchiduna. Dava adito, codesto salotto o sala di consultazione, per uscio con catenaccio, al sacello o ricettacolo responsale propriamente detto. Lì germogliavano i vaticini e i responsi (all'ora di dopolavoro) della sarta-sibilla: quand'eran tutte sopra, invece, all'ore di cucito e di titrìc-titràc, be', in quel tempo l'armamentario magico era visitato da alcuni grossi topi, cori tutte le cautele del caso. Sorconi lunghi mezzo braccio, che s'avvicinaveno in punta de' piedi, muso a punta, sti fiji d'una bona donna! co certi baffi! da sentì un lenzuolo da fantasma a du panni de distanza a lo scuro, e l'odor de cacio a 'n chilometro, dar monnezzaro dove ce teneveno la famija a ppigione. Ma quela manna doveveno contentasse d'annasalla appena, senza poterla in altro modo raggiungere che con l'olfatto: fiutavano l'Idea, la presenza d'una Forma invisibile. Forma de pecorino bono de montagna, de quando nun c'era ancora cascato addosso l'impero: sì, sur groppone. Nel buio un trespolo. Una stufetta de ghisa, na parigina. Un cammino de quelli de campagna: un callaro in sur cammino, sospeso a na catena: e una bella pila, in d'un cantone, in mezzo a certi

7 *Ibid.*

> stracci ! Una specie de pilaccia de rame, che de lì a pochi anni sarebbe caduta preda della Patria Immortale belliferante spalla a spalla col tedesco, a un cenno solo del Buce, dell'adorato suo Bucio: ladro di pentole e di casseruole a tutte genti : co la scusa de facce la guerra a l'Inghilterra.
>
> Tutto quello che ce voleva, c'era. Un luogo, insomma, il laboratorio della Zamira, da non si poter incontrare il più opportuno a distillarvi una goccia, una goccia sola e splendida della eternamente proibita o eternamente inverisimile Probabilità. Maglie a ritingere, pantaloni a ricucire: le tarme si divorano il gufo: ma ne rimaneva sempre, gli occhi del gufo vivono, topazi consapevoli e immoti nella notte, nel tempo, sopravvivono alle mine del tempo. Un punto d'incontro dei vitali compossibili: magia, maglieria, sartoria, pantaloneria, vino de li Castelli e de Bitonto pure (una botte, la spina: due damigiane, li sifoni de gomma), cacio e fave, d'aprile, il nipotino del duce dei baffoni a ruzzare per entro il teschio, in cantina, cioè nella «sala di tintoria» : cranio dov'era entrato e donde sarebbe uscito per un occhio, per un'orbita senza fondo, s'intende. Mazzi carte sur tavolo, ereno li tarocchi astrologgichi : clepsidra, cabbala der lotto e pentàcolo: un gufo imbarsamato, co du occhi! E pecorino, in d'un credenzone, e li fiaschi dell'ojò: mah... chiusi a spranga che neanche li sorchi. Sì, cari, co la Zamira! Poteveno morì co quela voja, tesori! Én-kete pénkete pùfete ine.
>
> Il raduno elisio delle dolci ombre, la chiamata, la evocazione dei compossibili! Povera e cara Zamira! Soleva mescere ai carrettieri dell'Appia: ai carabinieri in perlustrazione. All'impiedi, loro, venuti dall'estate, moschetto a spalla: impolverati, accaldati, accecati dalla immensità: storditi da infinite cicale: con il capo e il berretto tra la nuvolaglia delle mosche, su su, che davano un ronzio, a tratti, come di non veduta ghitarra pizzicata dalla falange d'uno spetro. Lei, dopo aver porto il bere, la si rimetteva in seggiola a sferruzzare senza denti (quei davanti) nel cerchio delle sue tenere novizie sedute del pari al lavoro: un lavoro d'ago, o di maglia. A capo chino, però lo levavan ratte, a quando a quando, una dopo l'altra, dopo la prossima: a ricacciare addietro con la mano, come noiate, il viluppo de' ricadenti capelli. Ma in quell'attimo! davano un lampo, gli occhi: neri, lucidi, emersi dal tedio; poi si posavano attediati sopra l'indifferenza d'un obiettio qual si fosse, un bottone, il calcio del moschetto, il pistolone d'ordinanza dell'appuntato, o un po' più giù, o un po' più su, un po' più a destra, un po' più a sinistra. Un odorino de donne de campagna in sottane corte.[1]

Ogni enunciato è introdotto dai due punti, frantuma la frase inserendo continuamente immagini, associandole tra loro in funzione descrittiva (il laboratorio della Zamira) ma anche di critica sociale (il riferimento al Duce-Buce). Ciscuna di queste breve descrizioni sconfina in altre, si ribalta sulle precedenti e le successive producendo così scarti e pieghe sulla linea descrittiva. Il racconto inoltre, anziché essere guidato dalla voce narrante, viene continuamente impastato e «gargarizzato» nelle lingue e negli stili dei personaggi che entrano in scena, tra cui figura anche la voce dell'autore stesso, che increspano così senza sosta la superficie del linguaggio e del narrato.

Ogni discorso che si sviluppa nel racconto, come scrive Dombroski, muove «tra la superficie della narrazione e un indefinito spazio interno» (quello dell'autore e dei personaggi, le cui opinioni, oltre che dal dialetto, sono rivelate dalle interiezioni e dagli esclamativi), mette «in contatto lo spirito dell'autore con la materia chiamata a

1 P, pp.150-152

esprimerlo» e «forma una testura che colma la dicotomia tra autore e testo»[1]. La descrizione, o meglio questa *iper*descrizione costituita di addensamenti e pieghe, pieni e vuoti, diviene allora una modalità narrativa che concilia interiorità ed esteriorità, esprimente ed espresso, soggetto autoriale e mondo, mettendo in luce queste due polarità in una complessa e ingarbugliata architettura linguistica.

> All'interno di queste pieghe descrittive troviamo i fitti «ripiegamenti della materia», un tale susseguirsi indefinito delle parti costitutive della descrizione da formare un labirinto. Questi ripiegamenti avviluppano ciò che ora è divenuto l'oggetto della narrazione, formando «piccoli vortici in un vortice»[2]

La piega, componente barocca per eccellenza, diventa nel saggio di Dombroski l'elemento chiave che caratterizza la prosa gaddiana; essa indica sul piano narrativo quel principio teoretico costantemente presente in Gadda di una materia germinante e moltiplicantesi ogni attimo. Ma a nostro avviso va addirittura oltre: nella scrittura e nella narrazione, essa mette ancora più profondamente in questione quel residuo soggettivo e dicotomico tra il sé e il mondo, tra il narrante e il narrato, che resta presente nell'elaborazione teorica (gnoseologica e linguistica) dell'Ingegnere .

Vedremo ancor meglio nel prossimo paragrafo che la vibrazione che si produce nella lingua del racconto, o meglio *tra* gli idiomi e gli stili del plurilinguismo gaddiano, riporta e accentua sulla pagina narrativa la germinazione di una materia linguistica «che mentre si attua, si differenzia». Come spiega Dombroski, la piega, che è insieme ripetizione e scarto, riflesso e differenziazione, crea sulla superficie grezza delle parole dei vuoti e dei vortici: sono punti di «depressione ciclonica» nel tessuto della lingua. Questi vuoti tra le maglie della scrittura permettono al linguaggio di superare la staticità di ogni schematismo e ogni rigidità referenziale del segno linguistico, e di cogliere la dinamicità e la vitalità di una struttura che è continuamente scossa e trasformata da forze che la lavorano dall'interno. La concezione di piega che, con il tramite di Deleuze, Dombroski mette la in luce nella pagina gaddiana indica sotto la superficie delle parole una dimensione cava, invisibile, che la sorregge e le conferisce senso.

*
* *

1 *Ivi*, p.17.
2 *Ibid.*

Nel testo *La chair et le pli*[1] Nicolò Seggiaro mette in luce la vicinanza e la complementarietà della nozione di «carne» merleau-pontiana con quella deleuziana di «piega». Tale paragone tuttavia dev'essere circostanziato. Nel confronto infatti non si può omettere che Deleuze muove una critica particolarmente radicale all'impostazione fenomenologica del pensiero di Merleau-Ponty, fino a toccare e mettere in discussione punti nevralgici della sua riflessione. Se in un primo momento, come abbiamo visto, è lo stesso Deleuze che nella definizione di «pli» ricorre a Merleau-Ponty, e nonostante egli riconosca al nostro filosofo il merito di avere fatto un passo in avanti nella fenomenologia[2], nel testo scritto a quattro mani con Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, le posizioni deleuziane verso il nostro filosofo si fanno più radicali e polemiche e pongono interamente Merleau-Ponty, anche nella concezione di *chair*, nell'orizzonte fenomenologico contestato[3].

Eppure la carne non è più il corpo fenomenologico, ma il tessuto dell'Essere totale da cui individui e cose si differenziano; non dispiega perciò un legame tra corpo intenzionante e corpo intenzionato, e non è la loro unione ideale o «seconda», ma la materia originale di cui sono composti, il loro essere comune e primario. In quanto stoffa antecedente a qualsiasi divisione, allora nella nozione di carne il legame tra io e mondo non è spiegato «a posteriori» con la nozione di intenzionalità. La critica deleuziana al concetto di *chair* - che si focalizza proprio sulla presenza residuale del soggetto trascendentale e della nozione fenomenologica di intenzionalità[4]- e le convergenze tra i due filosofi possono essere riconsiderate alla luce di un'esame circostanziato degli scritti merleau-pontiani[5].

---

1 Nicolò Seggiaro, *La* chair *et le* pli*: Merleau-Ponty, Deleuze e la multivocità dell'essere*, op.cit.

2 Cfr. Gilles Deleuze, *Foucault* (1986), Paris, les Editions de Minuit, 2004.

3 Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, les Editions de Minuit 1991. Cfr in particolare pp. 168-169: « L'être de la sensation, le bloc du percept et de l'affect, apparaîtra comme l'unité ou la réversibilité du sentant et du senti, leur intime entrelacement, à la manière de mains qui se serrent : c'est la chair qui va se dégager à la fois du corps vécu, du monde perçu, et de l'intentionnalité de l'un à l'autre encore trop liée à l'expérience – tandis que la chair nous donne l'être de sensation, et porte l'opinion originaire distincte du jugement de l'expérience. Chair du monde et chair du corps comme corrélat qui s'échangent, coïncidence idéale. C'est un curieux Carnisme qui inspire ce dernier avatar de la phénoménologie, et la précipite dans le mystère de l'incarnation ; c'est une notion pieuse et sensuelle à la fois, un mélange de sensualité et de religion, sans lequel la chair, peut-être, ne tiendrai pas débout toute seule ».

4 Cfr. nota precedente.

5 Altri studi si sono mossi in questo senso. Cfr. tra questi Mauro Carbone, *Una deformazione senza precedenti. Marcel Proust e le idee sensibili,* op.cit; e Enrica Lisciani Petrini, F*uori dalla persona. L'impersonale in Bergson, Merleau-Ponty, Deleuze,* in «Δαιμων. Revista Internacional de Filosofía», nº 55, 2012, 73-88. Si veda inoltre il dossier *Merleau-Ponty - Deleuze: dissonances et résonances*, in «Chiasmi international», 13, Milano – Parigi-Memphis, Mimesis-Vrin -University of Memphis, 2011.

La formulazione di un'unione *carnale* tra il nostro essere e l'essere del mondo deriva in particolare dall'esame della visione (esame che Merleau-Ponty lega a quello dell'opera d'arte, della letteratura e dell'espressione) in cui il vedente (*voyant*) e il visibile (*visible*) si trovano in una relazione di reciprocità tale per cui l'essere *voyant* non è semplicemente l'attore di una visione, ma è anche *visible,* visto a sua volta dal panorama che osserva. È noto il riferimento merleau-pontiano ad un'osservazione di Paul Klee il quale sosteneva di sentirsi «guardato» dalle cose che osserva e dipinge:

> Le peintre vit dans la fascination. Ses actions les plus propres — ces gestes, ces tracés dont il est seul capable, et qui seront pour les autres révélation, parce qu'ils n'ont pas les mêmes manques que lui — il lui semble qu'ils émanent des choses mêmes, comme le dessin des constellations. Entre lui et le visible, les rôles inévitablement s'inversent. C'est pourquoi tant de peintres ont dit que les choses les regardent, et André Marchand après Klee : «Dans une forêt, j'ai senti à plusieurs reprises que ce n'était pas moi qui regardais la forêt. J'ai senti, certains jours, que c'étaient les arbres qui me regardaient, qui me parlaient... Moi j'étais là, écoutant... Je crois que le peintre doit être transpercé par l'univers et non vouloir le transpercer... J'attends d'être intérieurement *submergé, enseveli. Je peins peut-être pour surgir»*[1]

Questa passività latente che si installa nel cuore stesso della nostra visione, rendendoci vedenti-visibili, è descritta in *Le visible et l'invisible* nei termini di «revesibilité»[2] e di «empiétement» o ancora di «déhiscence» e di «précession»[3]. Esiste dunque una corrispondenza tra vedente e visibile che non è né rapporto di esteriorità tra un soggetto e un mondo, né di coincidenza.

Merleau-Ponty parla del corpo vedente e del mondo visibile considerati nella loro inseparabilità, come il dritto e il rovescio di un guanto: «reconnu un rapport corps-monde, il y a ramification de mon corps et ramification du monde et correspondance de son dedans et de mon dehors, de mon dedans et de son dehors»[4]. È qui che la figura del chiasma (che abbiamo introdotto nel capitolo precedente) interviene per spiegare il rapporto di avvolgimento e condizionamento reciproco tra questi due termini. Il chiasma descrive la struttura di differenziazione tra *voyant* e *visible* come «identità nella differenza» o «unità per opposizione»[5]: l'interno si fa esterno, mostrandosi ed esibendosi nella carne delle cose.

---

1 OE, p.1600; tr.it. p.88.
2 Cfr. VI, p.189.
3 VI, p.179, nota. Cfr. anche Mauro Carbone, *Sullo schermo dell'estetica,* op. cit, in particolare cap. 5 e 6.
4 VI, p.179, nota.
5 Cfr. VI, capitolo: «L'entrelacs, le chiasme».

> L'énigme tient en ceci que mon corps est à la fois voyant et visible. Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder, et reconnaître dans ce qu'il voit alors l'«autre côté»de sa puissance voyante. Il se voit voyant, il se touche touchant, il est visible et sensible pour soi-même[1].

Come scrive Renaud Barbars, nell'ultima fase del suo pensiero, Merleau-Ponty «coglie il corpo nel suo rovescio... là dove c'era forma rintraccia l'informe... dove regnava la trasparenza dell'attività o della volontà della coscienza, indovina l'opacità della passività e dell'involontario»[2]. A questo proposito Merleau-Ponty scrive ancora: «mon corps… c'est un soi non par transparence, comme la pensée...mais un soi par confusion, narcissisme, inhérence de celui qui voit à ce qu'il voit...un soi qui est pris entre des choses...»[3]. Nella formulazione di una inerenza tra vedente e visibile, di un essere «preso nelle cose», il filosofo francese parla quindi di un «narcisismo della carne»: il riferimento al mito greco di Narciso, e alla sua immagine riflessa nello specchio d'acqua diventa il paradigma della reversibilità nella visione.

La nozione di *narcissisme* è elaborata nei corsi alla Sorbona del tra il 1949 e il 1952[4] dedicati alla psicologia del bambino. In essi Merleau-Ponty tratta il problema dell'immagine del corpo proprio attraverso le teorizzazioni di Wallon e di Lacan, e mette in rilievo l'acquisizione del sé corporeo di un bambino che si guarda per la prima volta allo specchio: nell'immagine riflessa egli riconosce se stesso, si vede «dal di fuori» e si trova *preso* nel panorama del mondo che osserva. Nello specchio l'io vedente entra nella propria visione e diviene visibile, la sua immagine si ribalta su se stessa e la visione che egli esercita è anche subita. Il narcisismo diviene così formulazione di un ribaltamento del visibile su se stesso; in Merleau-Ponty supera nelle opere seguenti la connotazione psicanalitica per diventare una figura chiave dell'ontologia.

Questa visione che si capovolge su se stessa è fondamentale nel processo di «soggettivazione» di ogni individuo che si può riconoscere così dall'interno e dall'esterno, in profondità e in superficie, o meglio in una profondità che si piega sulla

---

1 Cfr. OE, p.1594.

2 Cfr. Renaud Barbaras, *Le réel et l'imaginaire /The real and and the imaginary /Il reale e l'immaginario*, in «Chiasmi international, publication trilingue autour de la pensée de Merleau-Ponty», n.5, Milano-Mimesis, Paris-J. Vrin, Memphis-The University of Memphis, Manchester - Clinamen press, 2003.

3 Cfr. OE, p.1594.

4 Maurice Merleau-Ponty, *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952*, Paris, Éditions Cynara, 1988 riedito nel 2001 sous le titre *Psychologie et pédagogie de l'enfant. Cours de Sorbonne 1949-1952*, Lagrasse, Éditions Verdier 2001; tr.it. di G. Goeta, *Il bambino e gli altri,* Roma, Armando Editore 1968.

superficie delle cose. Lo specchio amplifica il movimento di torsione di una visione che insieme è nostra e che non siamo noi a fare, che ci include oltrepassandoci, che ci attraversa e si ripiega su se stessa, capovolgendo i ruoli di vedente e visto e facendoci vivere lo sguardo del mondo che ci circonda[1].

In *Le visible et l'invisible* Merleau-Ponty riprende il tema del corpo come unione originaria di sensibile e senziente elaborata nella *Phénoménologie* e configura su questa duplicità il rapporto tra vedente e visibile: come la mano toccante si scopre a sua volta toccata, anche il vedente si scopre visibile. Questa relazione di attività e passività porta nella visione il medesimo paradosso implicato nella percezione: così come la sensazione della mano toccante non può darsi contemporaneamente come toccante e toccata, poiché lo spessore del corpo impedisce una totale coincidenza delle due sensazioni, allo stesso modo vedente e visibile, benché aspetti inscindibili di una stessa visione, non sono trasparenti uno *all'*altro, non si identificano uno *nell'*altro, ma sono opacità irriducibili di uno stesso mondo. Lo iato che si annuncia in questo capovolgimento del visibile è ciò che Merleau-Ponty definisce lo *spessore invisibile* del mondo: è infatti su di esso che può compiersi una «torsion»[2], un «enroulement»[3] e un «retournement»[4] della visione su se stessa. L'invisibile si configura così come quel punto di ribaltamento della carne in cui vedente e visibile, il corpo e le cose, si differenziano e si sdoppiano.

È in questo ripiegarsi della *chair* su se stessa che Nicolò Seggiaro valuta la vicinanza tra la profondità carnale dell'essere in Merleau-Ponty e «le pli» deleuziano, considerandoli due concetti complementari che si sottendo e che rinviano reciprocamente l'uno all'altro:

> laddove Merleau-Ponty insiste sulla *chair,* tessuto unitario che ci rende parte del mondo e che fonda la nostra appartenenza all'Essere, elemento comune di tutta la realtà, Deleuze pone l'accento sul fatto che di questo tessuto siano effettivamente reali solo le infinite pieghe, che il tessuto non è nulla al di là dei suoi continui ripiegamenti, che esiste al limite solo un'infinita piega che non può mai essere completamente dispiegata. È facile vedere che si tratta di un dualismo di cui possiamo teoricamente mostrare la complementarità; essendo però parte di quel tessuto infinitamente piegato, vivendo su di esso, i due concetti ci sembrano escludersi vicendevolmente. In generale quindi Deleuze è un ribaltamento

1 Per un esame del rapporto tra la figura di narciso e l'emblema dello specchio in un orizzonte che interseca la filosofia di Merleau-Ponty, la riflessione di Deleuze e il pensiero di Lacan cfr. Marta Nihjus, *Specchio, Specchio Delle Mie Brame. Sulla soglia della reversibilità*, *l'ardore libidico delle immagini,* in «Chiasmi international»*,* 13, Milano, Mimesis, Paris – J. Vrin, Memphis - University of Memphis, Manchester – Clinamen, 2011.

2 VI, p.202.

3 VI p.185.

4 VI p.189.

radicale di Merleau-Ponty; si può passare dall'uno all'altro solo con una torsione dei concetti su se stessi, operazione fruttuosa che cerca di portare alla luce il non pensato di un autore grazie al pensiero esplicito dell'altro e viceversa, dimostrare l'invisibilità propria di ogni visibile.[1]

*
* *

La riflessione sull'invisibilità e il rapporto che Merleau-Ponty riconosce tra visibile e invisibile riprende e prosegue quella struttura di chiasma tra silenzio e parola messo in luce nella *Prose*. Già sul piano del linguaggio, come abbiamo visto Merleau-Ponty considera il silenzio non un vuoto, ma uno spessore e una nervatura che percorre la struttura dei segni. Sebbene nel 1950-51 il filosofo non abbia ancora introdotto espressamente la figura del chiasma, la relazione che egli rileva tra il silenzio e la parola[2] è della stessa natura di quella tra vedente e visibile: anche qui infatti non c'è separazione tra «interiorità» ed «esteriorità», ma co-partecipazione e avvolgimento. Potremmo così dire che già nell'esame della comunicazione linguistica il filosofo francese sembra interessato a quella che Nicolò Seggiaro definisce la «chair del linguaggio»[3] in cui il rapporto che si articola tra «le dedans et le dehors», tra il pensiero e l'espressione, si determina come una differenziazione a partire da un identico sistema di segni.

Come abbiamo già considerato, il tema del linguaggio considerato nel particolare contesto letterario ha un ruolo fondamentale nella filosofia di Merleau-Ponty. Esso anticipa, s'intreccia e prosegue quello della visione. Come tra vedente e visibile non c'è priorità di un termine sull'altro, così non c'è antecedenza tra parola e pensiero, ma reciproca presupposizione e perpetuo sconfinamento: su questo nesso si instaura la deformazione e, con essa, la stessa possibilità *creativa* dell'espressione linguistica e della scrittura.

Nella *Prose du monde* viene messa in evidenza proprio questa unità originaria tra pensiero e parola: Merleau-Ponty la esamina non solo a proposito di un un individuo che parla o che scrive, ma anche nell'individuo che ascolta o legge. Il filosofo mette così

1 Nicolò Seggiaro, *La chair et le pli,* op. cit. p.17.
2 Intesa come *parola parlante,* espressione significativa.
3 «la *chair* non è altro che la reversibilità: dal momento che il linguaggio significante è tale solo perché è il rovescio del silenzio, ed è quindi questa reversibilità del linguaggio ad essere prioritaria, non sembra fuori luogo parlare di una carne del linguaggio»; Nicolò Seggiaro, *La chair et le pli,* op. cit. p.137.

in rilievo il potere delle parole di «trascinarci fuori di noi» per farci condividere un pensiero e un'esistenza altre. Attraverso una lingua che ci è comune, la voce dell'altro porta in me il suo pensiero:

> J'entre dans la morale de Stendhal par le mot de tout le monde dont il se sert, mais ce mots ont subis entre ses mains une torsion secrète. A mesure que les recoupements se multiplient et que plus de flèches se dessinent vers ce lieu de pensée où je ne suis jamais allé auparavant, où peut-être, sans Stendhal, je ne serais jamais allé, tandis que les occasions dans lesquelles Stendhal les emploie indiquent toujours plus impérieusement le sens neuf qu'il leur donne, je me rapproche davantage de lui jusqu'à ce que je lise enfin ses mots dans l'intention même où il les écrivit. […] Ainsi la voix de l'auteur finit par induire en moi sa pensée. Des mots communs, des épisodes après tout déjà connus, - un duel, une jalousie, - qui d'abord me renvoyaient au monde de tous fonctionnent soudain comme les émissaires du monde de Stendhal et finissent par m'installer sinon dans son être empirique, du moins dans ce moi imaginaire dont il s'est entretenu avec lui-même pendant cinquante années en même temps qu'il le monnayait en œuvres. C'est alors seulement que le lecteur ou l'auteur peut dire avec Paulhan : « dans cet éclair du moins, j'ai été toi ». Je crée Stendhal, je suis Stendhal en le lisant, mais c'est parce que d'abord il a su m'installer chez lui. La royauté du lecteur n'est qu'imaginaire puisqu'il tient toute sa puissance de cette machine infernale qu'est le livre, appareil à créer des significations. Les rapports du lecteur avec le livre ressemblent à ces amours où d'abord l'un des deux dominait, parce qu'il avait plus d'orgueil ou de pétulance ; mais bientôt tout cela s'effondre et c'est l'autre, plus taciturne et plus sage, qui gouverne. Le moment de l'expression est celui où le rapport se renverse, où le livre prend possession du lecteur.[1]

Mettendo in rilievo lo sconfinamento delle parole sul pensiero e, viceversa, del pensiero sulle parole, Merleau-Ponty non pone più l'accento sull'intenzionalità irriflessa del soggetto né dunque sull'unione di soggetto e oggetto come accoppiamento di due realtà distinte, ma sposta il centro della propria filosofia su un'unità antecedente ad ogni differenziazione, un tessuto comune da cui le parole e i pensieri personali si differenziano e si ricompongono. Sarà poi nella prefazione a *Signes* che il filosofo metterà a fuoco la primarietà di un avvolgimento tra il pensiero e il linguaggio: come abbiamo già considerato quindi, in questo caso non si tratta più di vedere l'unità sullo sfondo di due, ma di vedere due sullo sfondo di uno:

> Pensée et parole s'escomptent l'une l'autre. Elles se substituent continuellement l'une à l'autre. Elles sont relais, stimulus l'une pour l'autre. Toute pensée vient des paroles et y retourne, toute parole est née dans les pensées et finit en elles. Il y a entre les hommes et en chacun une incroyable végétation de paroles dont les « pensées » sont la nervure.[2]

Il linguaggio viene così a configurarsi come terreno unitario della comunione tra gli esseri di cui il pensiero è differenziazione e nervatura silenziosa. Se Cartesio rinchiude

1 PM, pp.1444-45; tr. it. p.39-40
2 S, *Préface*, p.24, ora in *Œuvres*, p. 1564.

il *Cogito* nella soggettività (fondando la seconda sul primo), Merleau-Ponty ricolloca il pensiero, e con esso l'identità di ciascuno, in una «generalità» di cui ogni personalità si costituisce come deformazione, variazione e differenza[1]. «Il n'y a pas de parole (e finalement de personnalité) que pour un "je" qui porte en lui ce germe de dépersonnalisation», scrive ancora Merleau-Ponty nella *Prose*. E commenta a margine :

> la reconnaissance du passif par l'actif et de l'actif par le passif, de l'allocutaire par le locuteur est projection et introjection. L'étude faite par moi du tourbillon du langage, d'autrui comme m'attirant à un sens s'applique d'abord au tourbillon d'autrui comme m'attirant à lui. Ce n'est pas seulement que je suis *figé* par autrui, qu'il soit le X par lequel je suis *vu*, *transi*. Il est l'allocutaire i.e. Un bourgeonnement de moi au-dehors, mon double, mon jumeau, parce que tous que je fais, je lui fais faire et tous qu'il fait, il me le fait faire. Le langage est bien fondé comme le veut Sartre, mais non pas sur une aperception, il est fondé sur le phénomène du *miroir ego - alter ego*, ou de l'écho, c'est-à-dire sur la généralité charnelle: […] sur la fusion moi incarné-monde ; ce fondement n'empêche pas que le langage se retourne dialectiquement sur ce qui le précède et transforme la coexistence avec le monde et avec le corps comme purement charnelle, vitale, en coexistence langagière.

La cooriginarietà e la coestensione del pensiero e della parola, del sé e dell'altro, mette così in rilievo nel linguaggio uno spossessamento del soggetto e un principio di passività in ogni espressione. Non sono io che ascolto o leggo, ma è il discorso a *parlarsi in me*, «il m'enveloppe et m'habite à tel point que je ne sais plus ce qui est de moi, ce qui est de lui»[2]. Il mio pensiero, nel momento in cui introietta espressioni non mie, si esteriorizza in esse, divenendo consustanziale alle parole e inseparabile da esse, rendendo quindi impossibile distinguere l'interno e l'esterno di ciascun essere.

È in questo senso che il silenzio è nel linguaggio ciò che l'invisibile è per il visibile: uno spessore che si costituisce tra il sistema di segni che permette una torsione delle parole tale per cui interno ed esterno si ribaltano uno sull'altro, mostrando la co-originarietà tra senso e segno, pensiero ed espressione. Come l'invisibile per il visibile, il silenzio è il punto di torsione e di riorganizzazione del linguaggio; esso permette il rinnovamento e la organizzazione del sistema dei segni solo in base a questa «passività operante». Il silenzio allora è il negativo delle parole, lo scarto e lo iato che si realizza tra ogni «sé» espressivo e il mondo condiviso dei segni.

---

1 Cfr. PM, p.1450; tr. it. p.45: «Le "je" qui parle est installé dans son corps et dans son langage non pas comme dans une prison, mais au contraire comme dans un appareil qui le transporte magiquement dans la perspective d'autrui».

2 PM, p.1450; tr.it. p. 45.

*
* *

La visibilità e il linguaggio, l'invisibile e il silenzio, sono tematiche che devono essere lette in continuità[1]. Non è solo la «carne del visibile» che si configura come avvolgimento e piega, ma anche la parola: come scrive Merelau-Ponty nella prefazione a *Signes,* «la parola non è altro che una piega nell'immenso tessuto del parlare»:

> En ce qui concerne le langage, si c'est le rapport latéral du signe au signe qui rend chacun d'eux signifiant, le sens n'apparaît donc qu'à l'intersection et comme dans l'intervalle des mots. […] Si le signe ne veut dire quelque chose qu'en tant qu'il se profile sur les autres signes, son sens est tout engagé dans le langage, *la parole joue toujours sur fond de parole, elle n'est jamais qu'un pli dans l'immense tissu du parler.* Nous n'avons pas, pour la comprendre, à consulter quelque lexique intérieur qui nous donnât, en regard des mots ou des formes, de pures pensées qu'ils recouvriraient : il suffit que nous nous prêtions à sa vie, à son mouvement de différenciation et d'articulation, à sa gesticulation éloquente. Il y a donc une opacité du langage : nulle part il ne cesse pour laisser place à du sens pur, il n'est jamais limité que par du langage encore et le sens ne paraît en lui que serti dans les mots. Comme la charade, il ne se comprend que par l'interaction des signes, dont chacun pris à part est équivoque ou banal, et dont la réunion seule fait sens.[2]

Lo scarto e il rapporto laterale del significato sul segno costituiscono allora quello spessore silenzioso e permette ad ogni espressione di poterci comunicare anche ciò che non abbiamo visto. È questa latenza nell'orizzonte del mondo che Merleau-Ponty tenta di indagare nel suo ultimo e incompiuto scritto. Indagine certamente non facile, in quanto il silenzio e l'invisibile sono «indicibili». Ma questa aporeticità è parte integrante del problema poiché, come scrive a questo proposito Claudio Di Bitonto, «il mondo, pur nel suo linguaggio muto che cogliamo immediatamente nelle percezione, significa»[3]:

> Le sens est *invisible*, mais l'invisible n'est pas le contraire du visible: le visible a lui-même une membrure d'invisible, et l'in-visible est la contrepartie secrète du visible.[4]

Così come il senso del visibile è «una negatività *naturale*, un'istituzione prima, sempre già data»[5], allo stesso modo tra il parlante e il suo destinatario si apre uno spazio

---

1 La comunione tra problema del visibile e problema del linguaggio è affermata da Merleau-Ponty nel corso dedicato a *L'ontologie cartésienne et l'ontologie aujourd'hui*, tenuto al *Collège de France* tra il 1960 e il 1961. Nelle note pubblicate leggiamo infatti che «la vision et sa signification, la parole et sa signification.. non seulement problèmes parallèles... mais problème unique» (Maurice Merleau-Ponty, *Notes de cours 1959-1961*, op.cit, p.186; tr.it. p.177).

2 S, pp.44; tr.it. p.66-67; c.vo nostro.

3 Cfr. Claudio Di Bitonto, *Al di qua dell'espressione. Il tema del silenzio in Merleau-Ponty*, in Giovanni Moretto (a cura di) *Poesia e nichilismo*, Genova, Il Melangolo 1998; in particolare p.238.

4 VI, p.269; tr.it. p.230.

5 VI, p.269; tr.it. p.230.

spaccato, negativo e silenzioso, di deiscenza verso l'altro, che rende le parole significative.

Silenzio allora è «innanzitutto il mondo, *essere grezzo* posto intorno a noi», esso «ha certamente al suo interno quegli scarti di senso che ci fanno orientare entro di esso, ce lo fanno comprendere come uno e polisemico»[1]. Agli occhi di Merleau-Ponty è proprio la *parole* creativa e poietica, *parlante* e costitutiva di un senso originale, ad essere abitata da questo silenzio originario: essa «è appunto l'evocatività del silenzio del mondo 'amorfo' della percezione»[2]. La parola e l'invisibile si trovano in un rapporto di reciproco avanzamento, di intersezione e di chiasma.

Tale rapporto linguisitco-visivo può essere compreso nella categoria del barocco. Abbiamo già visto che la complementarietà tra carne e piega messa in luce da Seggiaro implica anche una certa vicinanza tra Merleau-Ponty e il testo *Le pli. Leibniz et le baroque.* Diversi studi, inoltre, hanno adottato questa categoria filosofica e artistica per delineare il carattere dell'ontologia estetica di Merleau-Ponty. Tra essi ricordiamo i già citati *La folie du voir* (1986), di Christine Buci-Glucksman, e *La piega e il pensiero. Sull'ontologia di Merelau-Ponty,* di Paolo Gambazzi (1994). Ad essi si aggiungono inoltre lo scritto del *Sullo schermo dell'estetica. La pittura, il cinema e la filosofia da fare* di Mauro Carbone (2008)[3], e il contributo *Le sublime et ce «monde baroque» chez Merleau-Ponty* di Galen Johnson[4].

Negli stessi testi merleau-pontiani sono presenti riferimenti diretti e indiretti al barocco. In *L'œil et l'esprit,* il filosofo promuove nel proprio esame del visibile la riflessione artistica di Paul Klee di cui Deleuze sottolinea l'affinità con il barocco[5]; nello stesso testo, inoltre, l'unico quadro ad essere non semplicemente citato, ma preso in esame è un'opera barocca, *La Ronde de Nuit* di Rembrandt[6]. Ma è soprattutto nell'ultima pagina del saggio *Le philosophe et son ombre* che Merleau-Ponty si colloca

1 VI, p.269; tr.it. p.230.
2 Ivi, p.279; tr.it.p.239.
3 Mauro Carbone *Sullo schermo dell'estetica. La pittura, il cinema e la filosofia da fare,* Milano-Udine, Mimesis, 2008; in particolare cap.II.
4 Si tratta dell'intervento in occasione del Convegno dedicato al cinquantenario della morte del filosofo, «Merleau-Ponty et l'estéthique aujourd'hui», che si è tenuto a Milano nel 2011 e di cui recentemente sono stati pubblicati gli atti. Galen Johnson, *Le sublime et ce «monde baroque» chez Merleau-Ponty*, in Mauro Carbone, Anna Caterina Dalmasso, Elio Franzini (a cura di), *Merleau-Ponty et l'estéthique aujourd'hui*, op. cit, pp. 155-169.
5 Gilles Deleuze, *Le pli*, op.cit., in particolare p.22.
6 Cfr. Galen Johnson, *Le sublime et « ce monde baroque chez Merleau-Ponty,* op. cit.

esplicitamente nella dimensione del barocco definendo la realtà che abitiamo nei termini di «ce monde baroque»[1].

Nello studio sopra citato *Le sublime et ce «monde baroque» chez Merleau-Ponty,* Galen Johnson presenta altri due riferimenti espliciti del filosofo francese al barocco in due frammenti inediti dei suoi scritti. Il primo è versosimilmente datato 1957 e fa parte del manoscritto *La Nature ou le monde du silence.* In esso Merleau-Ponty scrive che «ce monde baroque est l'exacte expression, la seule expression possible du surgissement de l'être en général»[2], associando così in modo consapevole la propria concezione dell'essere come *apparizione laterale* e chiasma alla categoria del barocco. Il secondo frammento è del 1960 e si riferisce alle note preparative del corso *L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui*. In quest'ultimo Melreau-Ponty si oppone alla concezione di un tempo lineare-razionale e scrive: «Montrer au contraire le temps comme scandale, comme baroque, comme être sauvage ou barbare[...]. Montrer dans le temps une de ces essences sauvages que j'ai essayé de dévoiler avec Proust»[3]. Il filosofo francese pone dunque il problema di una temporalità *barocca.* Nello scritto *Una deformazione senza precedenti,* Mauro Carbone ha messo in rilievo proprio questa concezione merleau-pontiana della temporalità svelata nell'esame della *Recherche* proustiana, proponendo un confronto con la lettura che ne fa Deleuze.

Il nostro lavoro non ambisce tuttavia ad aggiungere nuovi elementi per un accostamento tra Merleau-Ponty e Deleuze. È vero però che nei confronti che già esistono tra i due autori vediamo degli studi proficui non solo per le nostre ricerche, che incrociano Gadda e Merleau-Ponty sul tema della piega e del barocco, ma altresì per riconoscere un'evoluzione del pensiero di Merleau-Ponty troppo spesso considerato in relazione al suo testo, sicuramente notevole, ma non ultimo, *Phénoménologie de la perception.* Grazie all'incontro con Deleuze, infatti, anche per il nostro filosofo viene messo in evidenza una concezione del sensibile che sfugge al principio di identificazione. È possibile allora, leggendo congiuntamente i due autori, «chiamare chair lo strato preindividuale in cui individuo e ambiente non sono ancora distinti e costituiscono un insieme a partire dal quale carne del corpo e carne del mondo vengono ritagliate solo in un secondo tempo»[4]. Resta ora da mettere in rilievo cosa possa avere in

1 *Le philosophe et son ombre* in S, oggi in *Œuvres,* op.cit.,p.1290.
2 Nicolò Seggiaro, *La* chair *et le* pli, op. cit. p.205.
3 *Ibid.*
4 Nicolò Seggiaro, *La chair et le pli*, op.cit., p.205.

comune il barocco gaddiano con quello merleau-pontiano rispetto a questa nozione di trama e tessuto di differenze.

*
* *

Come in Merleau-Ponty anche in Gadda il potere espressivo del linguaggio non è dato nell'inseità di un io coscienziale, ma è un'operazione che introduce un senso nuovo ad una realtà linguistica preesistente al soggetto parlante, è dunque nell'orizzonte dell'alterità che il linguaggio acquista tutto il suo valore espressivo. L'operazione comunicativa è innanzi tutto un'operazione di appropriazione e di deformazione. Permette un distanziamento dagli altri, un'affermazione della propria individualità e del proprio sentire (si veda ad esempio il discorso della narrazione come strumento di «rivendicazione», «riscatto» e «vendetta») ma contemporaneamente è decentramento, alienazione da sé stessi e condizionamento (secondo il principio per cui «le parole nostre sono parole di tutti»)[1]. Tale movimento di affermazione e negazione non è solo sentito da Gadda come principio di possibilità della propria scrittura, ma è prima ancora una struttura stessa del suo narrare, grazie alla quale il narratore e gli stessi personaggi del racconto si amalgamano e si differenziano tra loro.

In questo doppio aspetto di ripresa e recupero il linguaggio si deforma, torna su se stesso, moltiplica le sue relazioni interne facendo così proliferare i piani narrativi, combinando registri diversi, sdoppiandosi e diversificandosi nei punti di vista dei personaggi che occupano la scena: sono questi gli elementi della lingua che intessono il racconto e che conferiscono l'aspetto pluridimensionale e plurilinguistico della pagina gaddiana.

Nella *Cognizione* è spesso il gioco dal lirico al grottesco a produrre scarti nei livelli del linguaggio; ad esso si aggiungono le incursioni nel testo di frasi straniere (in prevalenza spagnole, ma anche francesi), e le troncature e le deformazioni dei vocaboli in sonorità ispaniche, memoria dei due anni trascorsi da Gadda in Argentina.

Nel *Pasticciaccio* il cortocircuitare tra la voce narrante e quella dei personaggi (caratterizzata da dialetti e registri diversi) sviluppa sulla pagina un linguaggio complesso e multiplo, in cui convergono e da cui si differenziano una pluralità di lingue e di stili: l'italiano medio del narratore si confonde e si intreccia con il

1 Cfr. anche Jean-Paul Manganaro, *Le Baroque et l'Ingénieur*, op. cit., in particolare p. 185.

molisano-napoletano di Ingravallo (la cui lingua è già essa stessa intreccio e variazione di due cadenze distinte, sebbene prossime[1]), a sua volta l'indagine di Don Ciccio si mescola al romano o ai dialetti veneto e lombardo[2]. Il romano (o per meglio dire «romanesco») a cui attingono la maggior parte dei personaggi che entrano in scena è a sua volta distinto negli accenti borghese (quello di Remo, della Roma del Palazzo degli Ori) e proletario (quello della Zamira e delle sue «nipotine» a servizio, ad esempio). L'italiano e le sue variazioni dialettali sono impastati a loro volta ad un miscuglio di frasi dotte e proverbiali[3], ma anche a formule straniere (il francese, il tedesco, il greco e il latino[4]) o ai non-sense cabalistici della Zamira[5]. La pluralità di questi dialetti che concorrono a costruire il tessuto del testo mettono in evidenza, per contrasto, il personaggio di Liliana, il quale, lo abbiamo visto, raramente si confonde con il romano o con altri gerghi, subendo piuttosto una deformazione verso il lirico e il sublime.

Tanto nelle pagine della *Cognizione* quanto nel *Pasticciaccio,* inoltre, sono frequenti le adozioni e i *mélanges* tra i neologismi, i tecnicismi, i vezzeggiativi («Valdarenuccio»), i termini filosofici, le interiezioni (i «mah!», i «bah!») le espressioni poetiche e i richiami espliciti al Manzoni, al Dossi e al Gozzi.[6]Nel ricco impasto linguistico creato sulla pagina gaddiana, la lingua si apre alla circolarità tra essere e divenire, presenta una continua ripresa e ri-significazione del mondo, e finisce per configurarsi come aggregato di scarti e infiniti ripiegamenti.

In questo plurilinguismo è riconoscibile sia il tentativo realistico di cogliere la molteplicità del mondo in tutti i suoi multiformi aspetti, intesi principalmente come variazioni linguistiche, sia la problematizzazione di un linguaggio «incapace» di dire in modo *diretto* la realtà del divenire: esso non può coglierlo che come scarto, eccedenza

---

1 Cfr. P, pp.16-17: «"Quanno me chiammeno!... Già. Si me chiammeno a me... può sta ssicure ch'è nu guaio: quacche gliuommero... de sberretà..." diceva, contaminando napolitano, molisano, e italiano».

2 Ad esempio i «Mària Vergine» della signora Menegazzi, ripetutiti a Don Ciccio durante l'interrogatorio, entrano a far parte anche del suo vocabolario (Cfr. P, pp. 31 e 33). In un altro punto nel testo ricorda invece il proverbio di una ragazza milanese «I òmes hin semper bei» (P, p.25).

3 A questo proposito cfr. nel personaggio di Ingravallo il ricorrere tanto di citazioni teoretiche e psicanalitiche (di cui abbiamo già dato qualche esempio nel capitolo precedente) quanto di detti e proverbi: P, pp. 21 e 124 («Chi dice ma, cuore contento non ha.»), 24 («Quelli che a maggio nascono, son figli ad agosto.»), 34 («Il duecentodiciannove... era un porto di mare»), etc.

4 Per alcuni esempi non esaustivi cfr. P. pp.22 (δυναμις), 24 («*Jedes Jahr ein Kind, jedes Jahr ein Kind...* gli cantava quel tedesco, ad Anzio»), 34 (tutti signori autentici da quella parte, *du côté de chez madame*), 84 («..è il requisito essenziale: va bene: condizione sine qua non...»).

5 Cfr. P. p.153: «Én-kete pénkete pùfete ine, Àbele, fàbele, dommi-né...».

6 Cfr. Emilio Manzotti, *La cognizione del dolore di Carlo Emilio Gadda*, op.cit., p. 57.

di senso[1]. In questo senso devono essere colte le enumerazioni, le accumulazioni, le ripetizioni e le contaminazioni di parole diverse; se da un lato esse mostrano il tentativo dell'autore di circoscrivere e di dare un assetto al reale, dall'altro lato attestano proprio il fallimento di poterlo ordinare, quantificare e descrivere: l'accatastamento dei vocaboli e delle precisazioni anziché precisare un discorso, ne documenta l'impossibile esaurimento.

La sovrabbondanza di lessico e gli «affollamenti» così prodotti mettono in evidenza lo spezzettamento continuo del testo in una pluralità di frammenti che, disarticolandosi dalla voce narrante, prendono la prospettiva delle persone e degli oggetti descritti, producendo una confusione di voci e punti di vista e confondendo il narrante e il narrato in un tessuto linguisticamente polimorfo[2]. In questo modo, il Gadda-narratore sembra parlare la propria lingua come se fosse una lingua straniera, come se in essa divenisse un estraneo e procedesse per tentativi e imitazioni, duplicando e deformando la parlata e i gerghi degli ambienti che descrive, divenendo incapace di distinguere i linguaggi propri ai contesti, alle cose e alle persone, mescolandoli insieme e confondendosi in essi.

Questo procedimento narrativo si riscontra soprattutto nel frequente uso dei discorsi indiretti liberi, in cui l'autore-narratore trasforma la *propria* lingua in quella degli *altri:* la narrazione si dissolve così in un fluire in cui si pasticciano insieme formule e vernacoli, lirismi e dialetti, lessico tecnico e vocaboli stranieri, terminologie specifiche e detti popolari. Variando continuamente i punti di vista, Gadda giunge così ad ottenere effetti di dinamicità prospettica non comuni, creando effetti di instabilità linguistica[3]. Si veda come esempio uno dei tanti interrogatori nel *Pasticciaccio*:

> Dopo qualche preambolo sulle generalità, Ines... Ines Cionini, interrogandola un po' il dottor Fumi un po' don Ciccio, e squadrandola da capo a piedi il brigadiere Pestalozzi, il maresciallo Di Pietrantonio e Paolillo, e un poco dietro a loro lo Sgranfia, la Ines capì a volo che cosa volevano da lei. Volevano sentire la sua voce. Sicché cantò. Senza farsi pregare. Forse aveva lavorato dalla Pàcori? Sì, proprio, dalla

1 Cfr con quanto scrive anche Jean-Paul Manganaro: «le lexique, la parole posent à la langue le problème de sa mise en possibilité. C'est également à l'élargissement des écarts que travaille l'utilisation marquée d'un langage technique rarement utilisé de manière correcte, et, qui plus est, de manière techniquement et poétiquement précise» Ivi, p.179

2 Giorgio Patrizi scrive che nella scrittura di Gadda «la sintassi diviene esasperata ipotassi, e si gonfia fino a rendere irriconoscibile il periodo: i soggetti e gli oggetti si mescolano l'un l'altro, in una parossistica, programmatica, mancanza di misura» (Giorgio Patrizi, *La critica e Gadda,* Bologna, Il Mulino 1975, p.22.)

3 Luigi Matt, *Gadda. Storia linguistica italiana,* Roma, Carocci 2006, p.111.

> Pàcori: dalla Zamira. Zamira? Sì, er nome suo era quello. Ee... come? Ee... quando? Ee... per quanto tempo? Ah, per più d'un, anno! Ee... che cosa faceva la Zamira? Che genere di clienti aveva? Ah, de tutti i generi! La frequentavano un po' tutti, e tutte: pe via de le carte. Ee, tra parentesi, che cosa ci teneva in cantina? Sì, inzomma, ar piano de sotto? Ah, ce teneva una damiggiana d'olio! Ah, er pecorino pure! Ah, già, bah. Già già. E quante ereno in der labboratorio? Di che età? Dai sedici in su? Ah, ma puro quarcheduna de quindici. E li carrettieri? E li cavalli? Ah, nella stalla... Sicuro! E che artre bestie ce staveno? E chi le governava? Ah ssì? Ah, ci giocaveno a scopone pure? Ah, ma solo il sabato! Si capisce, si capisce. È naturale. Sabato de sera. Ciannàveno un po' tutti. Il vino era bono. Sì, ciaveva la patente: per l'alcoolichi pure. Eccetera, eccetera. [1]

Non vi è mescolanza tra due soggetti di enunciazione costituiti, ma una sorta di concatenamento di espressioni, senza soluzione di continuità. Gli enunciati non sono divisi e individuati, non c'è l'incastro dei diversi soggetti di enunciazione, ma un concatenamento espressivo collettivo che solo nel suo svilupparsi potrà determinare i personaggi, individuandoli nelle loro parlate tipiche e distribuendo i ruoli nel discorso.[2]

Nella propria scrittura Gadda lascia così parlare tutti i linguaggi che la costituiscono, impastandoli in un unico tessuto pluridimensionale, plurivoco o plurilinguistico. Nella *Cognizione*, e in misura maggiore nel *Pasticciaccio*, l'impressione è quella di una sinfonia di prospettive multiple che si differenziano dalla voce narrante, identificando così un certo ambiente o un tale personaggio. Deformata per distinguere un carattere e un profilo della realtà da un certo punto di vista, la parola torna poi al narratore che, in questo va e vieni linguistico, non ha più la possibilità di *ordinare* il racconto: il suo ruolo resta quello di intrecciare questo differenziarsi continuo in un'unica trama creando così quell'impasto narrativo e linguistico che si costituisce come condizione e fondamento di ogni nuova variazione.

A differenza della teoria gnoseologica, in cui persiste una dicotomia residuale tra conoscente e conosciuto, se non altro nei termini in cui è posto il problema del significato, nella prosa gaddiana (specie in testi quali *La cognizione* e *Quer pasticciaccio*) tale dualismo si riduce al minimo o addirittura scompare: i personaggi e il narratore sono parte di un magma linguistico comune da cui si costituiscono come deformazioni espressive e slittamenti dei registri stilistici dei primi sul secondo e viceversa. Il linguaggio diviene così la materia plastica che, attraverso lo scarto, crea il

1 P, p.146.
2 Cfr. l'esame del discorso indiretto libero compiuto da Gilles Deleuze in *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2,* Paris, Minuit 1980, p.101; tr.it. di G. Passerone, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma Castelvecchi 1997, p132.

racconto: l'identificazione di ogni elemento della narrazione è dato allora come *variazione* di una scrittura comune che lo differenzia e insieme lo assorbe e lo ingloba. Sulla pagina del romanzo gaddiano viene ad istituirsi un rapporto tra il «grado zero»[1] della lingua e della scrittura e l'operazione espressiva *in fieri* nei suoi diversi registri stilistici: dal dialetto al linguaggio poetico, dal detto proverbiale alle terminologie specialistiche, il segno diventa sonorità concreta e pregnante il cui senso, continuamente ripreso e ricreato dal narratore e dai suoi personaggi, rivela le identità dell'uno e degli altri «per confusione», per addensamento, per compartecipazione.

Ogni deformazione espressiva, dissolvendosi poi in questo aggregato collettivo di voci, mostra la propria precarietà e insieme ad essa la revocabilità delle cose e delle identità che delinea. La *disgregazione* avviene non solo a livello della frase, ma delle parole stesse, e rende ancor più sensibile la provvisorietà dei significati che queste tentavano di determinare e l'eccedenza di questi ultimi rispetto ai segni: in alcuni casi, non sporadici, il segno linguistico si dissolve in significato sonoro, divenendo pura ecolalia, suono significante.

> Avea veduto nel sonno, o sognato... che diavolo era stato capace di sognare?... *uno strano essere: un pazzo: un topazzo.* Aveva sognato un topazio: che cos'è, infine, un topazio? un vetro sfaccettato, una specie di fanale giallo giallo, che ingrossava, ingrandiva d'attimo in attimo fino ad essere poi subito un girasole, un disco maligno che gli sfuggiva rotolando innanzi e pressoché al disotto della ruota della macchina, per muta magia. La marchesa lo voleva lei, il topazio, era sbronza, strillava e minacciava, pestava i piedi, la faccia stranita in un pallore diceva delle porcherie in veneziano, o in un dialetto spagnolo, più probabile. Aveva fatto una cazziata al generale Rebaudengo perché i suoi carabinieri n*on erano buoni a raggiungerlo su nessuna strada o stradazia, il topazio maledetto, il giallazio*. Tantoché al passaggio a livello di Casal Bruciato il vetrone girasole... per fil a dest! E' s'era involato lungo le rotaie *cangiando sua figura in topaccio e ridarellava topo-topo-topo-topo:* e il Roma-Napoli filava filava a tutta corsa dietro al crepuscolo e pressoché già nella notte e nella tenebra circèa, *diademato* di lampi e di scintille spettrali sul *pantografo*, *lucanocervo* saturato d'elettrico. Fintantoché avvedutosi come non gli bastava a salvezza chella rotolata pazza lungo le parallele fuggenti, il *topo-topazio* s'era derogato di rotaia, s'era buttato alla campagna nella notte verso le gore senza foce del Campo Morto e la macchia e l'intrico del litorale pometino: le donne del casello strillavano, gridavano ch'era ammattito: lo fermassero, lo ammanettassero: il locomotore lo rincorreva in palude, coi due gialli occhi tutta perscrutava e la giuncaia e la tenebra fino laggiù, dove i nomi si diradano, appiè il monte della contessa Circia, ove luminarie e ghirlande *dondolavano sopra le aliane a lido*, *nello spiro seròtino del mare*. Nereidi, ivi, appena emerse dal flutto e subito ignudatesi della lor veste d'alghe e di spuma fra l'andirivieni dei camerieri in bianco e de' sifoni diacci e delle fistule, solevano allegrare la notte fascinosa di Castel Porcano. La contessa, tra languide nenie, dimandava una fiala al sonno, all'oblio: ai *ghirigori* vani, agli smarrimenti del sogno. Del sogno di non essere. A Castel Porcino,

1 Cfr. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'ecriture* (1953) Paris, Seuil 1972.

> sotto festoni di pere gialle da due watt e palloncini sbronzi e dolcemente obesi nell'alitare e nello smorire d'ogni mèlode, la maga dalla tabacchiera in apertura (perpetua) elicitava al fiuto gli imminenti suini, coloro che di quel filtro, e di quell'olezzo, erano per tornare in porci grifuti, dopo essersi fatti orecchiuti asini a la scuola : del manganello del machiavello. Già le alunne si divincolavano, bianchissime eccettoché il *trìgono cesputo, da ogni torquente veto dei padri, si storcevano in un muta profferta*: che di moresca lenta e ritenuta sarabanda s'esaltava a mano a mano fino al ritmo trocàico d'una estampida, ove il bàttito risoluto del piede regalasse fiere arsi al pìancito: mentre la sùbita erezione e lo scotimento e del collo e del capo ridava all'abisso i capelli, significando la indomita alterezza e della cervice e dell'animo, *ribadita dal taratatà delle nàcchere*. Intervenendo indi nel coro l'aggressione degli ignudi (e non peranco ebefatti) la stampita si esasperava a sicinnide, a danza simulatamente apotropàica: una frotta di spaurite mamillone facevan le viste d'aborrire un branco di satiri, di larsischermo e ricovero e delle mani e della fuga avverso i Tubescenti e fumiganti lor tirsi: di già mezzo *imbecillati*, per vero, dalle trasmodate officiature: del naso. Piombatogli in quel punto tra le gambe come la nera fólgore d'ogni solletico e d'ogni nero evenire, *il topaccio pazzo aveva impaurato* a un tratto le belle. Schegge d'un cuore esploso, erano schizzate via in ogni direzione in ogni canto, dimesso d'un subito, alla sola vista di quella spiritata pantegana, il loro ancheggiato e *mamillante* sacerdozio. Ed erano gridi ed acuti da non dire mentre saettava qua e là il baffone come cocca di balestra, nera acuminata polpetta. 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 sognaveno*. E la delicatezza altrettanto. […] la contessa Circia *ebriaca* 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 dì coccio, 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 […] Invocava la fiasca del ratafià, chiamava le sovvenzioni del *Papà*, del *Papè*, del grande Aleppo; dell'invisibile Onnipresente, ch'era, tutt'al contrario dell'Onnivisibile fetente salutato salvatore d'Italia, onnipotente nel praticare il solletico, ogni maniera di solletico: quanto era quello impotente a combinare checchefosse, e men che meno le sue *verbose bravazzate*.

Questo brano del *Pasticciaccio,* che racconta il sogno del brigadiere Pestalozzi, condensa in poche pagine alcuni dei caratteri più comuni del linguaggio gaddiano, tra cui: l'altalena tra registro lirico e ironico; l'avvicendarsi di interventi dilettali («ma la gonna se la *sognaveno*») o di parole straniere («shampo di white label»*)*; la presenza di una sperimentazione avanguardista - in cui molto più che il vocabolo è la sintassi a divenire significativa («ridarellava topo-topo-topo-topo*:* e il Roma-Napoli filava filava a tutta corsa») - ; l'incidenza delle allitterazioni nella deformazione dei vocaboli («Aveva fatto una *cazziata* al generale..perché i suoi carabinieri non erano buoni a raggiungerlo su nessuna strada o *stradazia*, il *topazio* maledetto, il *giallazio*») tale per cui le consonanti divengono ritmo d'intere frasi, rifrangendosi e condizionando i livelli di significazione delle parole - che divengono avveniristici neologismi in cui resiste una componente segnica familiare, ma in cui il significato si carica di un suono

inedito, in una verbosità che sembra perdere il proprio referente, deragliando verso il non-sense[1] («una frotta di spaurite mamillone facevan le viste d'aborrire un branco di satiri, di larsischermo e ricovero e delle mani e della fuga avverso i Tubescenti e fumiganti lor tirsi: di già mezzo imbecillati, per vero, dalle trasmodate officiature»). Le onomatopee, i neologismi, i fonemi i vocaboli uniti dai *traits-d'union* se da un lato si fanno più significativi delle parole, dall'altro mostrano l'indicibilità di un senso che è continuamente in divenire, che è costantemente eccedenza. L'indicibilità e il silenzio si configurano dunque come l'altro lato dell'affollamento linguistico manifesto nella pagina gaddiana.

Le enumerazioni, le digressioni, le contrapposizioni tra italiano e dialetti, l'emergenza dei personaggi come deformazioni linguistiche mostrano una lingua il cui potere espressivo, più che nelle singole parole, è nelle torsioni che esse subiscono, nei vortici che si creano nei vertiginosi accostamenti di registri e stili. La scrittura gaddiana si fonda dunque quel «non detto» che è necessario al proprio senso; essa «dice» nella sovrabbondanza dei linguaggi per rilevare l'indicibile, «esibisce» per mostrare l'invisibile. La *deformazione linguistica* di Gadda delinea così lo scarto tra il dire e l'essere, il residuo incolmabile tra l'enunciabile e il visibile, traducendosi in una narrazione che scompone l'univocità di un'immagine oggettiva, ponendosi tanto come sintomo di un estremo *realismo* quanto come principio de-rappresentativo: l'invisibile e l'indicibile non possono essere colti direttamente, ma emergono dalla sovrabbondanza linguistica della prosa narrativa gaddiana.

Il silenzio e il non detto si fanno allora consustanziali al detto, al pronunciato; l'operosità della moltiplicazione degli stili nella narrazione è dunque sintomo di una *inenarrabilità.* L'essere pluriliguistico e *polimorfo* del linguaggio è quindi contemporaneamente un essere *amorfo* da cui dipende ogni deformazione personale. In

1 A differenza di altra parte della letteratura che si basa sul non-sense come il Grammelot o la Metasmantica – gioco onomatopeico che consiste nell'emissione di suoni che imitano la struttura sonora di una determinata lingua senza però pronunziarne parole reali al fine di veicolare un'impressione e un senso – qui Gadda sembra fare l'esperimento contrario, ovvero partire dal segno significativo e deformarlo a tal punto da mostrare la sua molteplicità espressiva, fino a dissolvere qualsiasi significato**.** Per alcune comparazioni con il Grammelot si vedano: Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, Torino 1997; dello stesso autore ricordiamo lo spettacolo *Mistero Buffo*, in scena dal 1969 al 2003 in cinquemila allestimenti in Italia e all'estero, edito nel 2002 da Einaudi e facilmente reperibile su internet (URL: http://www.youtube.com/watch?v=VBaC_nZIsYo). Cfr. inoltre Paolo Albani, *Il complesso di Peeperkorn, ovvero L'arte di non dire nulla* in *alfabeta2*, supplemento di «alfalibri» n.19, maggio 2012 , p. 16. Per un confronto con la Metasemantica si veda anche l'opera poetica di Fosco Maraini, *Gnòsi delle Fànfole,* Milano : Baldini & Castoldi, 1994.

questo senso lo stile barocco gaddiano ricorda il carattere barocco della *chair* merleau-pontiana. Anche nel linguaggio di Gadda totalità e molteplicità non si oppongono, ma si co-implicano. Dall'uno al molteplice e dal molteplice all'uno, e senza soluzione di continuità. Questo è il paradosso gaddiano, qui si trova l'impossibilità di coniugare gli aspetti di *singola enumerare* e *omnia circuspicere* che Roscioni per primo ravvisa nella *Disarmonia*.

La narrazione in Gadda trova così il suo corrispondente nella nozione di carne non per la struttura ontologica che questa designa (e che non possiamo riscontrare nello scrittore milanese), ma per quella caratteristica di essere «una trama di differenze che permette… di non dover scegliere tra unità e molteplicità», come scrive Mauro Carbone[1], poiché come quest'ultima si struttura come tessuto narrativo da cui i personaggi sorgono e si dissolvono, caratterizzandosi non come identità, ma come variazione linguistica, come stile.

Il punto di arrivo (come sempre mai conclusivo) della nostra ricerca non è dunque quello di condurre la riflessione di Gadda verso un'ontologia prettamente merleau-pontiana, sulla quale lo stesso Merleau-Ponty alla sua morte non aveva ancora cessato di riflettere, ma è quello di vedere se Gadda possa rappresentare quell'invito al *fare* filosofia, quel ritorno al pensiero fondamentale della pratica artistica e letteraria che Merleau-Ponty negli ultimi anni della sua vita riteneva necessario[2], e se a sua volta Merleau-Ponty possa profilarsi come un proficuo e stimolante riferimento per una esplicitazione teoretica dell'opera narrativa dello scrittore milanese.

1 Mauro Carbone, *Sullo schermo dell'estetica*, op.cit., p.72.
2 Cfr. *Notes de cours. 1959-1961*, Paris, Éditions Gallimard, 1996.

A GUISA DI CONCLUSIONE

IL CHIASMA DELLA FILOSOFIA E DELLA *NON*-FILOSOFIA

Il barocco di Gadda, lo abbiamo visto, ha la sua origine nella struttura stessa della natura e della storia («barocco è il mondo, e il G. ne ha percepito e ritratto la baroccaggine»[1]). Fatta eccezione per la *Meditazione milanese*, manca una formulazione propriamente filosofica e ontologica di questa struttura del reale. Benché le concezioni del 1928-29 riemergano negli scritti critici successivi, nell'opera di Gadda posteriore alla *Meditazione* non troviamo un'esposizione teorico-filosofica del «barocco mondo»; il suo ritratto si profila piuttosto nella prosa linguisticamente composita e complessa, nel piglio parodistico della narrazione, nel virtuosismo stilistico dell'Opera letteraria, insomma, in quel miscuglio di accenti, di voci e di registri che spicca in ogni descrizione gaddiana e che, d'altronde, caratterizza anche lo stile della *Meditazione milanese*. Il reale allora più che essere presentato in una riflessione «statica», viene «lavorato» nelle deformazioni linguistiche, nella cronaca scandita dall'alternanza di paratassi e ipotassi, nella pluralità degli idiomi e dei dialetti che si incrociano sulla pagina narrativa, nella sintassi franta e marcata, nelle frasi interrotte o incomplete, nelle

1 RR I, pp. 759-760.

ripetizioni, negli incisi, negli scarti tra i diversi livelli linguistici e tra le differenti voci del testo che si addossano e si incalzano l'una all'altra.

Non riteniamo tuttavia che Gadda abbia completamente rinunciato alla filosofia. Certamente non si può parlare nelle opere narrative dell'autore di una filosofia in *stricto sensu,* ma in esse possiamo ravvisare un proseguimento e un approfondimento delle concezioni elaborate nel 1928-29: queste ultime, infatti, si ritrovano negli scritti successivi, vengono rielaborate nei saggi di critica, riprese nello stile o direttamente dalla voce dei personaggi di racconti e romanzi. Nonostante la sospensione della tesi su Leibniz, l'interruzione della revisione della *Meditazione milanese* e il riconoscimento di Gadda in ambito letterario più che filosofico, il pensiero teorico che precede la sua opera narrativa condiziona quest'ultima e l'avvolge. Incrociando alle pagine della *Meditazione* gli scritti critico-letterari e quelli narrativi si può rilevare allora una coerenza tra le posizioni filosofiche, le riflessioni poetiche e le scelte stilistiche adottate nei romanzi, nonché un prolungarsi delle prime nelle seconde. Possiamo così ritenere che la riflessione filosofica iniziata nel 1928 non venga successivamente abbandonata: più che elaborarsi come concetto, è devoluta ad una prassi narrativa, ad un lavoro che passa attraverso la scrittura, ad un esame e ad una comprensione del mondo che diventano prima di tutto ricerca del linguaggio capace di esprimerlo.

Abbiamo già visto nelle prime pagine di questo lavoro che, negli ultimi anni della sua vita, è proprio Merleau-Ponty a teorizzare l'esigenza di un orizzonte «non filosofico» per la filosofia, capace di dire quel rapporto tra uomo e mondo che il linguaggio della speculazione non è più in grado di esprimere e di «pensare». Questo orizzonte è quello dell'arte e della «letteratura specialmente», lo afferma lo stesso filosofo nelle note all'ultimo corso tenuto al *Collège de France* nel 1961, intitolato *L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui*[1]. Se già nella *Phénoménologie* egli mostra uno sforzo comune tra letteratura, pittura e filosofia, vedendo le une *accanto* alle

1 Cfr. Maurice Merleau-Ponty, *Notes des cours au Collège de France 1958-1959 et 1960-1961*, a cura di Claude Lefort, texte établi par S. Ménasé, Paris, Gallimard 1996, tr. it. di Francesco Paracchini e Andrea Pinotti, ed. it. a cura di Mauro Carbone, *È possibile oggi la filosofia? Lezioni al Collège de France 1958-1959 e 1960-1961*, Milano, Raffaello Cortina, 2003, p.164.

altre[1], negli ultimi anni riconosce piuttosto una *crisi*[2] della filosofia ufficiale, e avverte l'esigenza di promuovere una «filosofia spontanea»:

> Mais, cette crise qui est totale, qui mer en question à bon droit la philosophie, ne la condamne qu'à renaître sur des nouvelles bases, ne signifie pas fin de toute philosophie. C'est fin d'une philosophie qui a cru trop facilement fonder la rationalité hors de l'existentiel.[3]

«*Crisi* della filosofia» non significa dunque «*fine* della filosofia», ma esigenza di riportarla all'esperienza, significa «approfondimento della filosofia nel senso della fatticità» e restaurazione della filosofia... come la coscienza più piena della *non-filosofia*»[4]. Dal momento che «il filosofo non trova nulla di stabile, né in lui, né al di fuori di lui» (è questo anche il tema del *bateau ivre* in Gadda), egli non può più esprimere il mondo in concetti, non può trattarlo come un oggetto e formulare ipotesi, non può pretendere di dire una verità ultima[5]. Nella propria opera e nel proprio linguaggio egli può comunicare solo lo «stupore»[6] di sentirsi parte della carne della mondo. In questo senso, allora, l'artista e lo scrittore colgono più del filosofo la difficoltà di raccontare questo sentirsi presi nelle cose, in cui la verità non è mai un dato da cercare, ma una realtà sempre da rifare.

In *L'ontologie cartésienne et l'ontologie d'aujourd'hui,* Merleau-Ponty si rivolge in modo particolare alla letteratura, all'opera di Proust soprattutto, ma cita anche Valéry, Rimbaud, Mallarmé, Claude Simon. In questi autori il filosofo vede una «filosofia che è

---

1 Cfr. ancora PP: «la phénoménologie [...] est laborieuse comme l'œuvre de Balzac, celle de Proust, celle de Valéry ou celle de Cézanne, - par le même genre d'attention et d'étonnement, par la même exigence de conscience, par la même volonté de saisir le sens du monde ou de 1'histoire d l'état naissant. Elle se confond sous ce rapport avec l'effort de la pensée moderne » (PP, p.672, tr.it. p.31, Cfr. cap.I di questo lavoro)

2 Maurice Merleau-Ponty, *Notes des cours au Collège de France 1958-1959 et 1960-1961*, tr.it. p.164. Tale crisi era già avvertita nel 1958, nel corso al *Collège de France* dedicato a *La philosophie aujourd'hui* nelle cui note preparatorie Merleau-Ponty mette in luce la «decadenza...di un certo modo di filosofare» e scrive: «La philosophie trouvera aide dans poésie, art, etc., dans un rapport beaucoup plus étroit avec elles, elle renaîtra et réinterprétera ainsi son propre passée de métaphysique – qui n'est pas passé. Mais, il reste que, pour le moment, elle est en crise.», Ivi, p.39; tr. it p.7. Cfr. Mauro Carbone, «Introduzione» a *Merleau-Ponty e l'estetica oggi*, op. cit. pp. 9-13.

3 Ivi, p.72; tr.it.p.43.

4 «La médiation sur [les] rapports essence-facticité se croise avec [les] faits qui mettent en cause essence de la philosophie. De cette rencontre doit résulter: approfondissement de la philosophie dans le sens de la facticité, et compréhension de ces faits – Mais aussi ré-instauration de la philosophie, précisément parce qu'elle comprend ébranlement de la raison, ré-instauration de la philosophie, précisément comme la conscience la plus pleine de la non-philosophie» (*Ibid.*).

5 «Mais, comment pourrais-je prétendre atteindre la vérité de l'histoire ? Mon histoire de la philosophie est *Dichtung* et toujours à refaire. Le philosophe ne trouve rien de stable, ni en lui, ni hors de lui » (Ivi, p.85; tr.it.p.57).

6 «La vraie attitude philosophique n'est pas hypothèse de *Nichtigkeit* du monde, mais étonnement devant le monde ». (*Ivi*, p.78 ; tr.it. p.49.)

inseparabile dall'espressione letteraria, cioè dall'espressione *indiretta*»[1]. I temi dello sdoppiamento, del riflesso, del capovolgimento e della passività a cui Merleau-Ponty approda in questi anni, infatti, giocano un ruolo fondamentale nella comprensione dei rapporti tra filosofia e non filosofia da lui considerati. Dal momento che silenzio e invisibile sono costitutivi di ogni nostro rapporto all'Essere, allora non si può avere che un'ontologia indiretta e negativa, capace cioè di presentare «l'impresentabile» non nella formulazione tematizzata del concetto, ma nella pragmatica espressiva, nell'ambiguità e nella confusione del nostro rapporto con il mondo.

A partire dalla lettura della *Lettre du voyant* di Rimbaud, Merleau-Ponty afferma: «chercher dans [la] littérature de quoi étendre [la] philosophie du visible»[2]. Egli mette così in rilievo nella letteratura la capacità di dire un nuovo rapporto col mondo, mostra una filosofia che si compie nel linguaggio poetico e narrativo, che non cerca il vero nel concetto, ma che vuole trovare nella parola la trascendenza della visione:

> non pas ramener [la] vision à [la] lecture de signes par [la] pensée, mais inversement retrouver dans la parole une transcendance de même type que dans la vision. Vinci revendique la voyance contre la poésie. Les modernes font de la poésie aussi une voyance.[3]

Merleau-Ponty afferma poco oltre nelle note: «L'histoire de la littérature et de la philosophie n'est pas seulement histoire de la pensée, mais histoire de l'Être»[4]. Lo scrittore non adotta il linguaggio come un sistema di segni evocativi di un senso, ma *crea* un senso che s'insinua tra le parole, secondo lo stesso stile della visione. Così come l'universo non è definito da *quello che si vede*, ma da *ciò che non si vede*, allo stesso modo il linguaggio non è definito da quello *che si dice*, ma da *ciò che non si dice*[5].

Merleau-Ponty scrive ancora che «le langage [est] incrusté du visible et y tient sa place»[6]: esso si situa nell'Essere, è Essere stesso. In nessun modo, quindi, il linguaggio deve essere confuso come una «imitazione» del visibile. Come abbiamo già visto a proposito della pittura, anche lo scrittore dice quello che vede («pour l'écrivain: ce qu'il dit est ce qu'il a vu»[7]) ma, aggiunge il filosofo francese, «écrire ce qu'on a vu est en

1 La citazione tratta da alcuni fogli inseriti tra le pagine 10 e 11 del manoscritto relativo alle note del corso del 1960-61, *L'ontologie cartésienne et l'ontologie aujourd'hui.* Cfr. *Ivi*, p.391; tr.it. pp.163-65.
2 *Ivi*, p.183; tr. it. p.173.
3 *Ibid.*
4 *Ivi*, p.204, tr.it.p.193.
5 Cfr. *Ivi*, p.218; tr.it.p.208.
6 *Ivi*, p.212; tr.it.p.201.
7 Cfr. *Ivi*, p.217; tr.it.pp.207.

réalité le façonner»[1]: la parola si struttura come la struttura della visione, è cioè «indiretta» e non è «ricalcata» su delle significazioni[2].

> Peintre et écrivain usent en deux directions opposées de même rapport : le peintre donne le jaune ou le gris dont il sous deux usent d'équivalences qui leur paraissent données avec le perçu et qui résultent du mélange d'eux-mêmes avec le monde visible, et des régions du visibles entre elles[3].

È qui che si situa il problema rappresentativo per Merleau-Ponty e con esso la necessità di andare a cercare non nella riflessione teorica, ma nell'opera stessa dell'artista e dello scrittore una realtà che è continua metamorfosi e divenire. Il pittore e lo scrittore non *pensano* ad una realtà per *poi presentarla*, ma la *lavorano* nei segni stessi che sono a loro disposizione per *ricreare* la realtà di cui fanno esperienza. Beninteso: per il filosofo francese, lo ripetiamo ancora una volta, non si tratta di inventare dal nulla, ma di *trasformare* la carne del mondo negli infiniti ripiegamenti della propria carne. Il pittore e lo scrittore non si trovano *affacciati* sul mondo, protesi nella sua indagine, ma sono «divorati» da esso, interrogati dalle cose, e danno esistenza visibile a questa magia invisibile della *vision*[4].

A differenza di questo *fare* del pittore e dello scrittore, alla filosofia è stato delegato il compito di *pensare* al mondo come ad un oggetto e a metterlo in concetto[5]. Il problema e il limite della filosofia oggi sono dunque di essere ancora legata ad un modello concettuale, incapace di formulare il rapporto di avvolgimento tra il nostro essere e l'essere del mondo, impossibilitata a presentare l'ambiguità attraverso le sue categorie tradizionali e a *dire* il silenzio e l'invisibile. Il linguaggio della letteratura, al contrario, prende contatto con con l'esperienza della visione, vive nell'eccedenza *invisibile* del visibile, si alimenta del silenzio che si trova nel linguaggio, esprime *indirettamente*, e si configura pertanto come «pensiero fondamentale», in contrasto con il «pensiero puro» della filosofia tradizionale[6].

Alla luce di queste considerazioni, non ci sembra azzardato inserire anche all'opera di Gadda nell'orizzonte complesso dei rapporti tra filosofia e letteratura, o meglio tra

1 *Ivi*, pp.218; tr.it.pp.207.
2 «Parole indirecte et non claquée sur significations» (*Ivi*, pp.220*;* tr.it.pp.209).
3 *Ivi*, p.189; tr.it. p.179.
4 Merleau-Ponty parla di una «vision dévorante» in cui il pittore si sente preso e interrogato dallo stesso mondo che osserva (OE, p.1599; tr.it. p.24)
5 «Voir, c'est n'est pas penser... Vision est style» (Ivi, p.218, tr.it.p.207).
6 «La philosophie reste à part des recherches fondamentales qui véhiculent beaucoup de philosophie, mais confusément[…] [des] échantillons de pensée fondamentale (art, littérature)» *Ivi*, p. 166; tr.it. p.152.

filosofia e non-filosofia, in cui quest'ultima si configura come *rovescio* della prima o *«sopravanzamento»* su di essa, secondo una relazione chiasmatica. Lo stile composito e antitetico a quello speculativo che il nostro Ingegnere adotta nella *Meditazione milanese*, e che contribuisce a creare sulla sua figura l'ipotesi di un dilettantismo in filosofia, è probabilmente sintomo della difficoltà di *dire* la nostra relazione conoscitiva al mondo - che per Gadda è mobile, barocca e impossibile da *definire*. Verosimilmente, a nostro avviso, è il carattere molteplice del reale stesso (che l'Ingegnere formula filosoficamete nella *Meditazione*) a denunciare lo scacco della complessità sulla speculazione e a condizionare l'espressione filosofica verso la letteratura e la narrazione.

Tale ipotesi è assolutamente coerente con quanto Gadda rileva nell'Introduzione alla *Meditazione*, ammettendo di non aver scritto un'opera per un «contributo astratto alla teoria della conoscenza», ma piuttosto per mostrare al lettore che «sotto la congerie del materiale realistico si celi un seguito di idee più propriamente filosofiche» e che «un certo *rozzo* realismo... ha diritto di cittadinanza nella città de' filosofi»[1]. Il realismo di cui parla l'Ingegnere, per sua stessa ammissione, è quello «intinto de' cattivi attributi di psicologico, storico, autobiografico, empiristico, ecc.», è quello delle «citazioni di fatti e fatterelli» e di una «certa vivacità popolaresca»[2].

Nella riflessione fin qui condotta abbiamo visto che la nostra presenza corporea al mondo ci impedisce di avere un pensiero separato dalle cose e un linguaggio che sia *traduzione* di questo pensiero: significato e significante nascono insieme, la nostra interiorità è presa nel sistema delle relazioni «esterne» e ogni operazione di deformazione coinvolge tanto il giudicato quanto il giudicante. Tuttavia, i residui dicotomici che abbiamo visto in questi postulati teorici (ad esempio quelli riguardanti la rappresentazione, o la convergenza tra un certo modo di presentare la deformazione conoscitiva come l'«operare» o l'«enucleare» di una coscienza), divengono sempre meno forti nell'elaborazione linguistica della prosa gaddiana che, accumulando, mescolando e impastando materiali più disparati, cerca di offrire non nei segni, ma tra le maglie del proprio linguaggio l'«attimo magico» in cui il molteplice si attua e si differenzia[3].

Come per Merleau-Ponty, allora, anche per Gadda, il linguaggio non può dire direttamente questa situazione di avvolgimento, ma esprimerla in modo indiretto,

1 Le citazioni di questa frase sono tutte da MM, p.623.
2 *Ibid.*
3 Cfr. MM, p.883.

narrativo, anche quando vuol essere discorso filosofico. Se è percorribile, come ci sembra, questa ipotesi, se possiamo ammettere dunque che il tentativo dell'Ingegnere in un primo tempo è quello di ammettere nel linguaggio filosofico un miscuglio di cadenze e registri diversissimi, appropriandosi del vocabolario di certi filosofi (non sempre citandoli) e coniugandolo con il proprio sentire e con la vena parodistica delle proprie esemplificazioni, dobbiamo anche ammettere che in seguito Gadda sembra rinunciare a quest'ambizione e proseguire la sua ricerca in campo letterario. Ma se da un lato nei propri scritti egli non fa più appello ad una «cittadinanza filosofica», non rinuncia però ai postulati delineati nel 1928-29 né alla scrittura come procedimento euristico aderente alla matericità e alla complessità del mondo. Gadda dà forse ragione, infine, a quei giudizi derisori della filosofia accademica che affiorano nelle pagine della *Meditazione,* tra i quali il più perentorio è forse il seguente:

> Tutta l'umana vita non è che nomi, carte, bolli, titoloni ed oricalchi, biglietti da visita e sontuose designazioni: e tuttociò non sarà se non polvere e ombra. Potete quindi vedere da voi quanto mi possa turbare l'esser chiamato spazzacessi piuttosto che ingegnere o filosofo.[1]

Sembrerebbe perciò possibile che Gadda abbia demandato al linguaggio composito della *Meditazione*, in un primo tempo, e alla prosa narrativa, successivamente, la presentazione di un mondo di cui abbiamo esperienza non «da un di fuori», ma dal suo interno: inghiottiti nella savana delle relazioni o perduti su una nave trascinata dalla tempesta[2]. La prosa letteraria, allora, grazie alla «derisione», alla «tonalità parossistica», alla «polemica», alla «beffa»[3], diventa il modo per ancorarsi alla concretezza dell'esperienza, per rovesciare ogni prospettiva astratta e addentrarsi nel groviglio del mondo, per tentare, se non di «cogliere», quantomeno di presentare l'immanenza e l'inafferabilità del divenire.

In Gadda il linguaggio intreccia così quel *nuovo nodo tra scrittore e visibile*[4] che il filosofo francese coglie nella letteratura di Marcel Proust, di Claude Simon, di Artur Rimbaud (per citare solo alcuni autori ricorrenti) mettendo in evidenza la co-implicazione del pensiero con le cose, del senso col non senso. La prosa dell'Ingegnere, proprio laddove si fa esperimento narrativo e si allontana dalla filosofia,

1 MM, p.848.
2 Cfr. ancora una volta MM, p.628.
3 Cfr. *L'Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore,* C, pp.759-760.
4 «Nouveau nœud entre l'écrivain et le visible» (Maurice Merleau-Ponty, *Notes des cours*, op.cit, p.190; tr.it. p.180).

entra a così a far parte del «pensiero fondamentale» (o non-filosofico) designato da Merleau-Ponty. Similmente a quanto dichiara il filosofo francese nelle note agli ultimi corsi al *Collège de France*, l'innovazione linguistica gaddiana sembra mostrare l'unificarsi del vedente e della visione, del conoscente e del conosciuto, del significato e del significante in una parola che non svela, ma che si complica, che non ha bisogno di definizioni, ma che produce sovrasignificazioni, che è relazione materiale al mondo, che si fonda sulla prassi, sul fare, non sulla teoria e sul metodo. Anche il barocco della scrittura non è mai formulazione prima di essere esperienza ed espressione: come Gadda tende a specificare, infatti, i caratteri del proprio stile messi in luce in *L'editore chiede venia*, sono per lui «non ascrivibili a una premeditata volontà o tendenza espressiva dell'autore, ma legati alla natura e alla storia»[5].

Fatta eccezione per queste riflessioni sul mondo barocco come carattere presente negli enti prima ancora che nell'espressione, e sulle frammentarie teorie critiche sul linguaggio e la scrittura, nell'opera dello scrittore milanese non c'è una riflessione ontologica, che invece si delinea negli ultimi anni della vita di Merleau-Ponty: l'interesse di Gadda non è quello di formulare filosoficamente lo statuto del barocco, quanto quello di viverlo nel proprio linguaggio:esso è presente come dimensione di inesauribilità espressiva, come realtà *vivente* e *operante*.

5 C, p.760.

BIBLIOGRAFIA

Carlo Emilio Gadda - Bibliografia primaria

La bibliografia qui riportata non è esaustiva dell'opera gaddiana. Per una bibliografia completa ed aggiornata rimandiamo a quella pubblicata in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies» (Cfr. URL:http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/biblioprimary.php) e quella presente alla pagina web dedicata all'autore, URL: http://www.carloemiliogadda.it/bibliografia).

1931

La Madonna dei Filosofi, Firenze, Edizioni di Solaria. Ora in RRI.

1932

Autunno, in «Solaria», n. 3, Marzo, pp 10-13. Ora in RR I.

Poesia di Montale. In «L'Ambrosiano», 9 August. Ora in SGF I.

La Meccanica, in «Solaria», nn. 7-8, luglio-agosto, pp.16-42. Ora in RR I.

1934

Il castello di Udine, Firenze, Solaria: Edizioni di Solaria. Ora in RR I.

1937

Meditazione breve circa il dire e il fare. In «Letteratura», n.1, gennaio-marzo, pp.3-11. Poi pubblicato in *I viaggi la morte,* Milano, Garzanti, 1958. Ora in SGF I.

1938

La cognizione del dolore (Primo tratto), in «Letteratura», n.3, luglio-settembre, pp.31-54.

La cognizione del dolore (Secondo tratto), in «Letteratura», n.4, ottobre-dicembre, pp.85-92.

1939

Le meraviglie d'Italia, Firenze, Parenti. Ora in SGF I.

La cognizione del dolore (Terzo tratto), in «Letteratura», n.1, gennaio-marzo, pp. 97-109.

La cognizione del dolore (Quarto tratto), in «Letteratura», n.2, aprile-giugno.

1940

Studio 128 per l'apertura del racconto inedito: L'incendio di via Keplero. In *Il Tesoretto*, Almanacco delle Lettere e della Arti 1940, Milano, Primi Piani, pp. 58-72. Poi pubblicato in *Accompiamenti Giudiziosi,* Milano, Garzanti, 1963. Ora in RR II.

Le bizze del capitano in congedo (I), in «Corrente di Vita giovanile», n.1, 15 gennaio. Pubblicato nel 1981 da Dante Isella in *Le bizze del capitano in congedo e altri racconti,* (cfr); ora in RR II.

Le bizze del capitano in congedo (II).«Corrente di Vita giovanile», n.1, 31, gennaio. Pubblicato nel 1981 da Dante Isella in *Le bizze del capitano in congedo e altri racconti,* op.cit, ora in RR II.

La cognizione del dolore (Quinto tratto) - Parte seconda, in «Letteratura», n.1 gennaio-marzo, pp. 88-97.

Tecnica e poesia. In «Nuova Antologia», giugno, pp.288-96. Poi pubblicato in *I viaggi la morte,* 1958 (cfr.). Ora in SGF I.

La cognizione del dolore (Sesto tratto), in «Letteratura»,. n.2, aprile-giugno.

1941

L'Adalgisa (Disegno su tre fogli espunto dal romanzo inedito «Un fulmine sul 220»). In *Il Tesoretto*, Almanacco dello Specchio 1941, pp.449-78. Milano, Mondadori. Poi in *L'Adalgisa – Disegni milanesi,* 1944 (Cfr.). Ora in RR I.

La cognizione del dolore (Settimo tratto), in «Letteratura», n.2, gennaio-marzo, pp.58-67.

1942

Lingua letteraria e lingua dell'uso, in «La Ruota», nn.3-4, marzo-aprile, pp.35-39. Poi pubblicato in *Accompiamenti Giudiziosi,* Milano, Garzanti, 1963. Ora in SGF I 489-94 e reperibile in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», URL:http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/essays/lingualetterariauso.php.

Un «concerto» di 120 professori – Disegno su due fogli arancio pallido, in «Letteratura», n.3, luglio-dicembre, pp. 48-66. Poi pubblicato in *L'Adalgisa – Disegni milanesi,* 1944 (cfr.). Ora in RR I.

1943

Gli anni, Firenze, Parenti. Ora in SGF I.

1944

Poi in *L'Adalgisa – Disegni milanesi,* 1944 (cfr.). Ora in RR I. I tratti *Al Parco, in una sera di maggio* e *L'Adalgisa* sono reperibili anche in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies» URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/fiction/laparco1.php e http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/fiction/laparco2.php.

1945

Arte del Belli in *Poesia*, Quaderni internazioniali 1, pp. 60-68. Poi in *I viaggi, la morte,* 1958 (cfr.). Ora in SGF I.

1946

Quer pasticciaccio brutto de via Merulana (I), in «Letteratura», n.1, gennaio-febbraio, pp.47-81. Ora in RR II.

Quer pasticciaccio brutto de via Merulana (II), in «Letteratura», n.2, marzo-aprile, pp.42-71. Ora in RR II.

Quer pasticciaccio brutto de via Merulana (III), in «Letteratura», n.3, maggio-giugno, pp.35-76. Ora in RR II.

1*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (IV), in «Letteratura», n.4, luglio-agosto, pp.27-54. Ora in RR II 408-40.

Quer pasticciaccio brutto de via Merulana (V), in «Letteratura», n.6, novembre-dicembre, pp.51-67. Ora in RR II.

1947

Fatto personale… o quasi, in «Le carte parlanti», Attualità letteraria e artistica, giugno, Firenze,Vallecchi. Poi in *I viaggi la morte,* 1958 8cfr.). Ora in SGF I.

1949

Psicanalisi e letteratura. In « La Rassegna d'Italia », n.4, pp.365-79. Poi in *I viaggi la morte,* 1958 (cfr.). Ora in SGF I.

1950

Come lavoro. In «Paragone», febbraio, pp. 8-22. Poi in *I viaggi la morte,* 1958 (cfr.). Ora in SGF I e anche in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/essays/comelavoro.php.

Una mostra di Ensor. In «Letteratura»/Arte contemporanea*,* n. 2, marzo-aprile, pp.6-49.Poi in *I viaggi la morte,* 1958 (cfr.). Ora in SGF I e anche in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/essays/mostraensor.php).

1951

Inchiesta sul Neorealismo, in «La Voce del Popolo», 13 gennaio, pp.49-51. Poi pubblicato con il titolo *Un'opinione sul neorealismo* in *I viaggi la morte,* 1958 (cfr.). Ora in SGF I e in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies»,URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/essays/opinioneneorealismo.php.

Intervista al microfono, in Leone Piccioni (a cura di), *Confessioni di scrittori (Interviste con se stessi)*, Torino, ERI, pp.51-55. Poi pubblicato in *I viaggi la morte,* 1958 (cfr.). Ora in SGF I e in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/essays/intervistamicrofono.php).

1952

Il primo libro delle Favole, Venezia, Pozza. Ora in SGF II.

1953

Novelle dal Ducato in fiamme, Firenze, Vallecchi.

1954

L'egoista, in «Botteghe oscure», Quaderno 14: 335-50. Poi pubblicato in *I viaggi la morte,* 1958 (cfr.). Ora in SGF I.

1955

Giornale di guerra e di prigionia, Firenze, Sansoni. Ora in SGF II.

1956

Perché cinema radio e scrittori ci parlano in romanesco? In«Epoca», n.281, 19 febbraio, Ora in SGF I.

1957

Quer pasticciaccio brutto de via Merulana, Milano, Garzanti. Ora in RR II.

1958

I viaggi la morte, Milano, Garzanti. Ora in SGF I.

1962

Processo alla lingua italiana, in «Paese sera », n.197, 6/7 settembre. Ora in SGF I.

1963

La cognizione del dolore, Torino, Einaudi.

Accoppiamenti giudiziosi (I Racconti 1924-1958), Milano, Garzanti. Ora RR II.

1964

Le meraviglie d'Italia – Gli anni, Torino, Einaudi.

I Luigi di Francia, Milano, Garzanti. Ora in SGF II.

1965

Giornale di guerra e di prigionia, Torino, Einaudi.

1967

Eros e Priapo (da furore a cenere), Milano, Garzanti. Ora in SGF II.

Il guerriero, l'amazzone, lo spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo – Conversazione a tre voci. Milano, Garzanti. Ora in SGF II.

1968

Divagazioni e garbuglio, in «Paragone» n.224, ottobre, pp.3-6. Ora in SGF I.

1970

La cognizione del dolore (1963) Turino, Einaudi. Ora in RR I.

La meccanica, Milano, Garzanti. Ora in RR II.

1971

Novella seconda, Milano, Garzanti. Ora in RR II.

1974

Meditazione milanese, a cura di Gian Carlo Roscioni, Trino, Einaudi. Ora in SVP.

Lettere a Piero Gadda Conti, a cura di Piero Gadda Conti, in Id. *Le confessioni di C.E. Gadda*. Milano, Pan.

1979

Lettere a «Solaria», a cura di Giuliano Manacorda, Rome, Editori Riuniti.

1981

Le bizze del capitano in congedo e altri racconti, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi.

1982

Il tempo e le opere – Saggi, note, divagazioni, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi.

1983

Racconto italiano di ignoto del novecento (Cahier d'études), a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi. Ora in SVP.

Il palazzo degli ori, a cura di Alba Andreini, Torini, Einaudi.Ora in SVP.

Lettere a una gentile signora, a cura di Giseppe Marcenaro, Milano, Adelphi.

1984

A un amico fraterno. Lettere a Bonaventura Tecchi, a cura di Marcello Carlino, Milano, Garzanti.

1988

I miti del somaro, a cura di Alba Andreini, Milano, Scheiwiller. Ora in SVP.

Lettere a Gianfranco Contini a cura del destinatario. 1934-1967. Milano, Garzanti.

Romanzi e racconti 1, ed. di Dante Isella, a cura di Raffaella Rodondi, Guido Lucchini, Emilio Manzotti, I vol. Milano, Garzanti, 1988.

1989

Romanzi e racconti II, ed. di Dante Isella, a cura di Giorgio Pinotti, Dante Isella, Raffaella Rodondi, II vol., Milano, Garzanti, 1989.

1990

Primo libro delle Favole, a cura di Claudio Vela. Milano, Mondadori. Ora in SGF II.

1991

Taccuino di Caporetto. Diario di guerra e di prigionia (ottobre 1917 - aprile 1918). Edited by Sandra e Giorgio Bonsanti, Milano, Garzanti.

Saggi Giornali Favole I, ed. di Dante Isella, a cura di Liliana Orlando, Clelia Martignoni, Dante Isella, III vol., Milano, Garzanti, 1991.

1992

Saggi Giornali Favole II, ed. di Dante Isella*,* a cura di Claudio Vela, Gianmarco Gaspari, Giorgio Pinotti, Franco Gavazzeni, Dante Isella, Maria Antonietta Terzoli, IV vol., Milano, Garzanti, 1992.

1993

Poesie, a cura di Maria Antonietta Terzoli, Torino, Einaudi.

«*Per favore mi lasci nell'ombra». Interviste 1950-1972,* a cura di Claudio Vela, Milano, Adelphi.

Gadda al microfono. L'ingegnere e la Rai 1950-1955, a cura di Giuseppe Ungarelli, Torino, Nuova ERI.

Scritti Vari e Postumi, ed. di dante Isella, a cura di Andrea Silvestri, Dante Isella, Paola Italia, Giorgio Pinotti, Claudio Vela, Guido Lucchini, Emilio Manzotti, IV vol., Milano, Garzanti, 1993.

1998

Carissimo Gianfranco. Lettere ritrovate. 1943-1963, a cura di Giuseppe Ungarelli. Milano, Archinto.

2000

Un fulmine sul 220, a cura di Dante Isella, Milano, Garzanti.

2002

Meditazione milanese, a cura di Paola Italia, Milano, Garzanti.

2006

La teoria della conoscenza nei «Nuovi saggi» di G.W. Leibniz, a cura di Riccardo Stracuzzi, in *I quaderni dell'ingegnere. Testi e studi gaddiani* 4, pp.5-44.

Abbozzi per tesi di laurea, a cura di Riccardo Stracuzzi, in *I quaderni dell'ingegnere. Testi e studi gaddiani* 4, pp. 45-68.

Carlo Emilio Gadda - Bibliografia secondaria

Pierpaolo **Antonello**:

Gadda e il darwinismo, in Emilio Manzotti e Federica G. Pedriali (a cura di), *Disharmony Established. Festschrift for Gian Carlo Roscioni. Proceedings of the first EJGS international conference, Edinburgh 10-11 April 2003,* in http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue4/issue4.php.

Alberto **Arbasino**:

Genius Loci, in Id. *Certi romanzi,* Torino, Einaudi, 1977, pp.339-71. Ora in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/classics/arbasinogeniuslocii.php.

L'ingenere in blu, Milano, Adelphi, 2008.

Giuseppe **Bonifacino**:

- *«L'ora buia o splendente» Tempo ed etica nella Cognizione*, in Id., *Il groviglio delle parvenze. Studio su Carlo Emilio Gadda*, Bari, Palomar, 2002, pp.127-174, Ora in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue2/booknews/bonifacinogroviglio.php).

Bateau ivre, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», n.2, 2002, URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/bateaubonif.php.

Federico **Bertoni**:

La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà, Torino, Einaudi, 2001. Ora anche in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», URL:http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue1/articles/bertonireale.php#Anchor-63368.

Sogno, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», n.2, 2002, URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/sognobertoni.php.

Manuela **Bertone**, Robert S. **Dombroski** :

C.E. Gadda, Contemporary Perspectives, Toronto, University of Toronto Press, 1997.

Carla **Benedetti**:

Gadda e il pensiero della complessità, in Cristina Savettieri e Carla Benedetti (a cura di), *Gadda, Meditazione e racconto*, Pisa, Edizioni ETS, 2004.

La storia naturale in Gadda, in «Italies Narrative», n.7, 1995, Université Paris X–Nanterre, Marie-Hélène Caspar. Oggi disponibile anche in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», URL: http://www.arts.ed.ac.uk/italian/gadda/index.html.

Carla **Benedetti**, Lucio **Lugnani,** Cristina **Savettieri**, (a cura di) :

Gadda. Meditazione e racconto, Pisa, Edizioni ETS, 2004.

Andrea **Calzolari**:

Gadda filosofo, in «Poliorama» n.4, 1985, pp.102-47.

Alessio **Ceccherelli**:

Un «religioso rispetto». Leopardi in Gadda, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», n.2, 2002 URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/monographs/cecche/Ceccherleop1.php**.**

Piero Gadda **Conti**:

Le confessioni di Carlo Emilio Gadda, Milano, Pan,1974.

Gianfranco **Contini:**

Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988), Torino, Einaudi, 1989.

Andrea **Cortellessa**:

Il Fondo librario Gadda alla Biblioteca Trivulziana di Milano (provenienza Roscioni) in *I quaderni dell'ingegnere. testi e studi gaddiani: nuova serie*, pp. 235-44, vol.II, Milano, Parma, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda Editore, 2011.

Andrea **Cortellessa**, Maria Teresa **Iovinelli**:

Il Fondo Gadda alla Biblioteca del Burcardo, Roma, Bulzoni, 2001, Ora anche in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies» a cura di Federica G. Pedriali, URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/catalogues/burcardoB.php#Anchor-Henri-11481.

Andrea **Cortellessa**, Giorgio **Patrizi**, Walter **Pedullà** (a cura di):

La biblioteca di don Gonzalo: il fondo Gadda alla Biblioteca del Burcardo, Roma, Bulzoni, 2000.

Maurizio **De Benedictis**:

La piega nera. Groviglio stilistico ed enigma della femminilità in C.E. Gadda, Anzio, De Rubeis, 1991.

Giulio **de Jorio Frisari**:

Carlo Emilio Gadda filosofo milanese, Bari, Palomar., 1996 pp.211-38.

Robert **de Lucca**:

Virginia, «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», n.2, 2002, URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/virginiadeluc.php

Robert S. **Dombroski**:

Gadda e il barocco, Torino, Bollati & Boringhieri, 2002.

Gianfranco **Gabetta**:

Gadda e il caleidoscopio dell'euresi, in «aut aut», n.256, 1993, pp.15-46.

Elio **Gioanola**:

Carlo Emilio Gadda:Topazi e altre gioie familiari, Milano, Jaca Book 2004.

Angelo **Guglielmi**:

La riscoperta di C.E. Gadda negli anni sessanta, in M. Carlino, A. Mastropasqua e F. Muzzioli (a cura di), *Gadda progettualità e scrittura*, Roma, Editori Riuniti, 1987.

Guido **Guglielmi**:

Sulla parola del «Pasticciaccio», «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/coursematerial/lectures/guglielmiintornopasticcio.php.

Manlio **Iofrida**:

«Appendice» a Id.,*Forma e materia,* Pisa, 1988, ETS

Le disarmonie di Gadda: una lettura della Meditazione milanese, in Mimma Bresciani Califano (a cura di), *Paradossi e disarmonie nelle scienze e nelle arti*, Firenze, Leo S. Olschki, 2008.

Micaela **Lipparini**:

Le metafore del vero. Percezione e deformazione figurativa in Carlo Emilio Gadda, Bologna, Pacini Editore, 2001.

Niva **Lorenzini**:

Gadda, la ciclicità, la «deformazione» in Id. (a cura di), Mito e esperienza letteraria. Indagini, proposte, letture, Bologna, Pendragon, pp.319-51.

Guido **Lucchini**:

L'istinto della combinazione. Le origini del romanzo in Carlo Emilio Gadda, Pubblicazione della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pavia, n. 47, Firenze, La Nuova Italia, 1988.

Gli studi filosofici di Carlo Emilio Gadda (1924-1929), in «Strumenti critici», 75, n.s., IX, n. 2, maggio 1994, Atti del Convegno di Studi Pavia 22-23 novembre 1993, pp. 223-245; oggi disponibile anche in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», URL:http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/filosofia/lucchinistudifilosofici.php

Jean-Paul **Manganaro**,

Le Baroque et l'Ingénieur. Essai sur l'écriture de Carlo Emilio Gadda, Paris, Éd. Du Seuil, 1994

Gadda: L'oeuvre comme connaissance, «Italies – Narrativa 7», Paris, Université ParisX-Nanterre, 1995, pp. 59-69. Ora anche in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/babelgadda/babfrench/manganoeuvr.php.

La connaissance à l'oeuvre, in «»Chroniques Italiennes», n.41, 1995, pp.131-43. Ora anche in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/babelgadda/babfrench/manganconnai.php.

Le portrait foulé, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/babelgadda/babfrench/manganportr.php.

Jean-Paul **Manganaro**, Giorgio **Passerone,** et all. (a cura di):

Réalités et temps quotidien, matériaux de la culture italienne contemporaine, rencontres franco-italiennes, 20, 21, 22 mai 1999, Paris, L'Harmattan, 2001.

Emilio **Manzotti**:

«La cognizione del dolore» di Carlo Emilio Gadda, in *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere, v*ol. IV.II, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1996.

Carlo Emilio Gadda, in Enrico Malato (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, vol. IX: Il Novecento, Roma, Salerno Editrice 1999.

Luigi **Matt**, :

Gadda. Storia linguistica italiana, Roma, Carocci 2006.

Giuseppe **Papponetti:**

«Fusse quisse l'assassine?», in The Edinburgh Journal of Gadda Studies», n4, 2004, URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue4/articles/papponqp04.php.

Giorgio **Patrizi**:

Dal movimento delle parole al movimento delle strutture, in *La critica e Gadda*, Bologna, Cappelli, 1975.

Le parole della materia: Gadda e la letteratura, in Id. *Prose contro il romanzo*, Napoli, Liguori Editore 1996.

Il caso Gadda. in Id. *Prose contro il romanzo*, Napoli, Liguori Editore 1996.

Gadda, Carlo Emilio. In *Dizionario biografico degli italiani*, LI vol., pp.131-39. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998.

La parola di sé e la parola dell'altro: dialogicità tra narrazione ed espressione in Gadda, in Jean-Paul Manganaro et all. (a cura di), *Réalités et temps quotidien. Matériaux de la culture italienne contemporaine*, Atti del convegno di Lille, 20-22 maggio 1999, pp.169-75*,* Paris, L'Harmattan, 2001.

Walter **Pedullà :**

Il finale di «Quer pasticciaccio brutto de via Merulana» in Beatrice Alfonzetti e Giorgio Ferroni (a cura di), *I finali. Letteratura e teatro*, Roma, Bulzoni 2003.

Federica G. **Pedriali**:

Il «Pasticciaccio» e il suo doppio, in «*Delitti di Carta* 3», n.5, 1999, pp. 77-86. Ora anche in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue0/articles/pedrialidoppio.php#Anchor-23522.

Il vettore, la cartolina, lo stemma. Da «Meditazione» a «Pasticciaccio», in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», n.1, 2001, URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue1/articles/pedrialispazio.php#Anchor-52645.

La Bibbia illustrata dell'ingegnere, in «Modern Language», n. 1, 2002. Ora anche in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/themes/pedrialibestiario.php.

Giorgio **Pinotti**, *Liliana Balducci e il suo boja?*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», n. 6, 2003, pp.349-65. Ora anche in EJGS, URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/pasticciaccio/pinottililiana.php.

Mario **Porro**,

Galielo Galilei, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/galileoporro.php.

Accenni eraclitei nell'ontologia di C. E. Gadda, Supplement no. 9, EJGS, n.7, 2011, URL:http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp9decennial/articles/porroaccenni09.php.

Rinaldo **Rinaldi**:

Gadda, Bologna, Il Mulino, 2010.

Gian Carlo **Roscioni**:

La disarmonia prestabilita: studio su Gadda (1969), Torino, Einaudi, 1995.

«Introduzione» alla *Meditazione milanese* in *Carlo Emilio Gadda, Meditazione milanese, Torino, Einaudi 1975; ora anche in* «The Edinburgh Journal of Gadda Studies»,URL:http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/classics/roscionimeditazione.php.

Il duca di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda, Milano, Mondadori 1997.

Albert **Sbragia**:

The Modern Macaronic, in Id. Carlo Emilio Gadda and the Modern Macaronic,, Gainesville, University of Florida Press, 1996.

Giuseppe **Stellardi**:

Gadda postmoderno?, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies»,n.4, 2004, URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp3atti1/articles/stellaconf1.php.

Riccardo **Stracuzzi**:

Corpo, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», n.2, 2002, URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/corpostracuz.php.

Giulio **Ungarelli**:

Gadda al microfono. L'ingegnere e la Rai. 1950-1955, Torino, Nuova ERI, 1993.

Claudio **Vela**:

Le cicale (e altro bestiario) della Cognizione, in Mario Porro (a cura di), *Gadda e la Brianza. Nei luoghi della «Cognizione del dolore»*, Atti del convegno internazionale di Longone, 6-7 Maggio 2005, Milano, Edizioni Medusa, 2007, pp.93-117. Ora anche in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/cognizione/velacddcicale.php.

Paolo **Zublena**:

La scienza del dolore. Il linguaggio tecnico-scientifico nel Gadda narratore, in Id. *L'inquietante simmetria della lingua,* Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002. Ora anche in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», URL: http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue3/booknews/zublebkn3.php

Maurice merleau ponty – Bibliografia primaria

Per le opere di Merleau-Ponty che troviamo citate nel nostro studio, abbiamo affiancato anche la traduzione italiana che, in alcuni casi, è stata adottata.

1942

La structure du comportement, Paris, Presses universitaires de France. Republié dans *Œuvres*, 2010; tr.it. di Guido Neri, *La struttura del comportamento*, Milano, Bompiani, 1963.

1945

Phénoménologie de la perception, Paris, Éditions Gallimard. Republié dans *Œuvres*, édition établie par Claude Lefort, Paris, Gallimard, 2010 ; tr. it. di Andrea Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2003.

Le roman et la métaphysique, dans «Cahiers du Sud», n 270, mars-avril, 1945. Republié dans, *Sens et non-sens*, (1948).

La guerre a eu lieu, dans «Les Temps modernes», n.1. Republié dans, *Sens et non-sens*, (1966).

La querelle de l'existentialisme, dans «Les Temps modernes», n.2, 1945. Republié dans, *Sens et non-sens*, (1948).

Le doute de Cézanne, dans la revue «Fontaine», n.47, décembre. Republié dans, *Sens et non-sens*, (1948).

1946

Foi et bonne foi, dans «Les Temps modernes», n.5, 1946. Republié dans, *Sens et non-sens*, (1948).

Marxisme et philosophie, dans «Revue internationale», n.6, juin-juilletRepublié dans, *Sens et non-sens*, (1948).

L'existentialisme chez Hegel, dans «Les Temps modernes», n.7. Republié dans, *Sens et non-sens*, (1948).

1947

Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques, dans le «Bulletin de la Société française de philosophie», n.4, octobre-décembre 1947. Republié dans Maurice Merleau-Ponty, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1996.*Humanisme et terreur. Essais sur le problème communiste*, Paris, Éditions Gallimard.

Le cinéma et la nouvelle psychologie, dans «Les Temps modernes», n.26. Republié , *Sens et non-sens* (1948).

1948

Sens et non sens, Paris, Nagel 1948. Republié en 1996 aux Éditions Gallimard; tr.it. di Paolo Caruso, *Senso e non senso,* Milano, Il Saggiatore, 1967.

1952

Sur la phénoménologie du langage, dans Herman Leo Van Breda (éd.), *Problèmes actuels de la phénoménologie*, Éditions Desclée de Brouwer, 1952 (texte d'une communication faite en 1951 au premier Colloque international de Phénoménologie, à Bruxelles). Republié dans *Signes* (1960).

Le langage indirect et les voix du silence, publication en deux parties dans «Les Temps modernes», nn.80-81. Republié dans *Signes* (1960).

1953

Éloge de la philosophie. Leçon inaugurale faite au Collège de France le jeudi 15 janvier 1953, Paris, Gallimard, 1953. Republié dans la collection « Folio/Essais » sous le titre *Éloge de la philosophie* (1985).

1955

Les Aventures de la dialectique, Paris, Gallimard.

1956

Partout et nulle part, dans Maurice Merleau-Ponty (éd.), *Les philosophes célèbres*, Paris, Éditions Lucien Mazenod. Republié dans *Signes*, Paris (1960).

1959

Le Philosophe et son ombre, dans Herman Leo Van Breda (éd.), *Edmund Husserl 1859-1959*, Pays-Bas, Éditions Martinus Nijhoff. Republié dans *Signes* (1960).

De Mauss à Claude Lévi-Strauss, dans «La Nouvelle Revue Française», n.82, 1959. Republié dans *Signes* (1960).

1960

Signes, Paris, Gallimard, 1960; tr.it. di Giuseppina Alfieri, *Segni,* Milano, Il Saggiatore, 1967.

Les écrivains en personne : entretien de Madeleine Chapsal avec Merleau-Ponty, dans Madeleine Chapsal, *Les Écrivains en personne*, Paris, Éditions Julliard (entretien de Merleau-Ponty accordé à Madelaine Chapsal le 17 février 1958). Republié dans *Parcours deux, 1951-1961* (2000).

1961

Cinq notes sur Claude Simon, dans «Méditations. Revue des expressions contemporaines», n.4, pp.5-10. Republié dans *Parcours deux, 1951-1961*, (2000)

L'œil et l'esprit, dans «Art de France», n.1 (texte rédigé à l'été 1960). Republié aux Éditions Gallimard en 1964.

1964

Le visible et l'invisible, texte établi par Claude Lefort, Paris, Gallimard; tr.it. di Andrea Bonomi riveduta e introdotta da Mauro Carbone, *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani, 1993.

1968

Résumés de cours. Collège de France, 1952-1960, Paris, Gallimard; tr. it. e cura di Mauro Carbone, *Linguaggio, storia, natura. Corsi al Collège de France 1952-1961*, Milano, Bompiani, 1995,

1969

La prose du monde, texte établi par Claude Lefort, Paris, Gallimard. Republié in *Œuvres* (2010), tr.it. di Mauro Sanlorenzo, *La prosa del mondo*, Editori Riuniti, Roma 1984.

1975

Les relations avec autrui chez l'enfant, Paris, Centre de Documentation Universitaire. Republié dans *Parcours, 1935-1951* (1997).

1988

Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de cours 1949-1952, Paris, Éditions Cynara. Réédité en 2001 sous le titre *Psychologie et pédagogie de l'enfant. Cours de Sorbonne 1949-1952.*

1995

La nature. Notes de cours du Collège de France, textes établis et annotés par Dominique Séglard, Paris, Éditions du Seuil.

1996

Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques, Lagrasse, Éditions Verdier.

Notes de cours. 1959-1961, texte établi par Stéphanie Ménasé, Paris, Gallimard, tr.it. di Franco Paracchini e Andrea Pinotti *È possibile oggi la filosofia?Lezioni al Collège de France 1958-1959 e 1960-1961,* Milano, Raffaello Cortina Editore, 2003.

1997

Parcours, 1935-1951, édition établie par Jacques Prunair, Lagrasse, Éditions Verdier.

2000

Parcours deux, 1951-1961, édition établie par Jacques Prunair, Lagrasse, Éditions Verdier.

2001

Psychologie et pédagogie de l'enfant. Cours de Sorbonne 1949-1952, Lagrasse, Éditions Verdier.

2002

Deux inédits sur la musique, dans *Chiasmi International. Publication trilingue autour de la pensée de Merleau-Ponty*, Paris:Vrin, Milano:Mimesis, Memphis:University of Memphis, Manchester:Clinamen Press.

Causeries. 1948, textes établis et annotés par Stéphanie Ménasé, Paris, Éditions du Seuil; tr.it di Federico Ferrari, *Conversazioni,* Milano, SE, 2002.

2003

L'institution/La passivité. Notes de cours au Collège de France (1954-1955), préface de Claude Lefort, Paris, Éditions Belin.

2010

Oeuvres (réédition de l'essentiel de l'œuvre de Maurice Merleau-Ponty), Paris, Gallimard.

2011

Le monde sensible et le monde de l'expression, texte établi par Emmanuel de Saint Aubert et Stefan Kristensen, Genève, MētisPresses.

Maurice Merleau-Ponty - Bibliografia secondaria

Renaud **Barbaras**:

De l'être du phénomène. Sur l'ontologie de Merleau-Ponty, Grenoble, Édition Jérôme Millon, 2001

Merleau-Ponty et la psychologie de la Forme, «Les études philosophiques», avril-juin 2001, pp.151-163

Le réel et l'imaginaire /The real and and the imaginary /Il reale e l'immaginario, in «Chiasmi international», publication trilingue autour de la pensée de Merleau-Ponty», n.5, Milano: Mimesis, Paris: Vrin, Memphis: The University of Memphis, Manchester: Clinamen press, 2003.

Andrea **Bonomi**:

Esistenza e struttura. Saggio su Merleau-Ponty, Il Saggiatore, Milano, 1967.

Mauro **Carbone**:

Ai confini dell'esprimibile. Merleau-Ponty a partire da Cézanne e da Proust, Milano, Guerini e Associati, 1990

La visibilité de l'invisible, Merleau-Ponty entre Cézanne et Proust, Hildesheim-Zürich-New York, G. Olms Verlag, 2001

Una deformazione senza precedenti. Marcel Proust e le idee sensibili, Macerata, Quodlibet, 2004

Sullo schermo dell'estetica. La pittura, il cinema e la filosofia da fare, Milano-Udine, Mimesis, 2008

Il filosofo e il cineasta. Una discussione sull'arte cinematografica, «Paradigmi», n.3, 2009

La chair des images: Merleau-Ponty entre peinture et cinéma, Paris, Vrin, 2011

Silence, silences, Valentina Tirloni e Jean Jacques Wunenburger (dir.), *Esthétique de l'espace. Occident et Orient,* Paris, Mimesis France, 2010, pp.185-195.

Mauro **Carbone,** Anna Caterina **Dalmasso,** Elio **Franzini**:

Merleau-Ponty e l'estetica oggi. Merleau-ponty et l'estétique aujourd'hui, Milano-Udine, Mimesis edizioni, 2013.

Ettore **Centine**:

Una filosofia della storia. L'esistenzialismo di M. Merleau-Ponty, Palumbo, Palermo, 1959.

Silvia **Chiletti** :

Ai limiti di fenomenologia e strutturalismo. Il concetto di struttura nella filosofia di Maurice Merleau-Ponty, «Segni e Comprensione», n.62, XX, maggio-agosto 2007, pp.102-118.

Salvatore **Costantino**:

La testimonianza del linguaggio. Saggio su Merleau-Ponty, Franco Angeli, Milano, 1999.

Daniela **De Teo**:

La relazione percettiva. Merleau-Ponty e la musica, Mimesis, Milano, 2009.

Claudio **Di Bitonto**:

Al di qua dell'espressione. Il tema del silenzio in Merleau-Ponty, in Giovanni Moretto (a cura di) *Poesia e nichilismo*, Genova, Il Melangolo, 1998.

Emmanuel **de Saint Aubert**:

Du lien des êtres aux éléments de l'être; Merleau-Ponty au tournant des années 1945-1951, Paris, Vrin, 2004.

Le scénario cartésien. Recherches sur la formation et la cohérence de l'intention philosophique de Merleau-Ponty, 2005.

Vers une ontologie indirecte ; sources et enjeux critiques de l'appel à l'ontologie chez Merleau-Ponty, Paris, Vrin, 2006.

Paolo **Gambazzi**:

Monadi, pieghe e specchi. Sul leibnizianesimo di Merleau-Ponty e Deleuze, in «Chiasmi», n. 1, 1998, pp. 27-50.

François **Heidsieck** :

L'ontologie de Merleau-Ponty, Paris, L'harmattan, 1971.

Giovanni **Invitto :**

La tessitura di Merleau-Ponty, Mimesis, Milano, 2002.

Galen **Johnson**

Le sublime et « ce monde baroque » chez Merleau-Ponty, in Mauro Carbone, Anna Caterina Dalmasso, Elio Franzini (a cura di): *Merleau-Ponty e l'estetica oggi. Merleau-ponty et l'estétique aujourd'hui,* Milano-Udine, Mimesis edizioni, 2013.

Maurice **Lagueux :**

Merleau-Ponty et la linguistique de Saussure, «Dialogue», n.3, 1965, pp. 351-365.

Roberta **Lanfredini** (a cura di), *Divenire di Merleau-Ponty. Filosofia di un soggetto incarnato*, Guerini & Associati, Milano, 2011.

Enrica **Lisciani Petrini:**

F*uori dalla persona. L'impersonale in Bergson, Merleau-Ponty, Deleuze*, in «Δαιμων. Revista Internacional de Filosofía», nº 55, 2012, 73-88.

Marta **Nihjus:**

Specchio, Specchio Delle Mie Brame. Sulla soglia della reversibilità, l'ardore libidico delle immagini, in «Chiasmi international», 13, Milano : Mimesis, Paris : Vrin, Manchester: Clinamen press, 2011.

Sandro **Mancini**:

Sempre di nuovo. Merleau-Ponty e la dialettica dell'espressione, Milano, Mimesis, 2001.

L'orizzonte e il senso. Verità e mondo in Bloch, Merleau-Ponty, Paci, Milano, Mimesis, 2005.

Paolo **Nepi**:

Merleau-Ponty. Tra il visibile e l'invisibile, Studium, Roma, 1984.

Enzo **Paci**:

Funzione delle scienze e significato dell'uomo, Il Saggiatore, Milano, 1962.

Giancarlo **Penati**:

Ontologia e critica del concreto: Lavelle e Merleau-Ponty, Marzorati, Milano, 1970.

Iolanda **Poma**:

Le eresie della fenomenologia. Itinerario tra Merleau-Ponty, Ricoeur e Lévinas, Edizioni Scientifiche Italiane, 1996.

Claudio **Rozzoni**:

Une courte note sur le pli «Une histoire comme celle de Merleau-Ponty», «Chiasmi International», n. 13, 2011, pp. 161-64.

Jean-Paul **Sartre**:

Merleau-Ponty vivant, dans «Les Temps Modernes», nn.184-5, 1961*, pp.* Raffaello Cortina, Milano, 1999.

Nicolò **Seggiaro**:

La chair et le pli: Merleau-Ponty, Deleuze e la multivocità dell'essere, Milano-Udine, Mimesis, 2009.

Giuseppe **Semerari**:

Da Schelling a Merleau-Ponty. Studi sulla filosofia contemporanea, Cappelli, Bologna, 1962.

Ciro **Senofonte**:

Gestalt e Comportamento, in Merleau-Ponty, filosofia, esistenza, politica, a cura di Giovanni Invitto, Napoli, Guida editori, 1982.

Luca **Vanzago**:

Modi del tempo. Simultaneità, processualità, relazionalità tra Whitehead e Merleau-Ponty, Mimesis, Milano

Altre opere adottate

Paolo **Albani** :

Il complesso di Peeperkorn, ovvero L'arte di non dire nulla in alfabeta2, supplemento di «alfalibri» n.19, maggio 2012.

Leon Battista **Alberti**:

De pictura (1436), cura di Cecil Grayson, Roma -Bari, Laterza, 1980.

Gregory **Bateson**:

Intelligenza, esperienza e evoluzione, tr. it. in «Linea d'ombra» n.39, giugno 1989, pp.56-60.

Béla **Balázs**:

Der Geist des Films, Wihelm Knapp, Halle ad Saale, 1930, riapparso in *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*, Wienne, Globus-Verlag, 1949; tr.it. di di Grazia e Fernaldo Di Giammatteo, *Il film. Evoluzione ed essenza di un'arte nuova*, Torino, Einaudi, 1987.

Baruch **Spinoza**:

Tractatus de intellectus emendatione, (1661) trad it. *Trattato sull'emendazione dell'intelletto*, a cura di Enrico De Angelis, Milano, SE, 1990.

André **Bazin**:

Ontologie de l'image photographique, in Id., *Qu'est-ce que le cinéma*?, Paris, Les Édition du Cerf, 1985, pp.9-17 ; tr. it. di Adriano Arpà, *Ché cos'è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1973.

Roland **Barthes**:

Le degré zéro de l'ecriture (1953) Paris, Seuil, 1972.

Walter **Benjamin**, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928) *trad.it Il dramma barocco tedesco*, nuova edizione, introduzione di Giulio Schiavoni, traduzione di Flavio Cuniberto, Torino, Giulio Einaudi Editore 1999.

Henri **Bergson**:

Matière et mémoire, Paris, PUF, 4éme Ed., 1984; tr. it. Adriano Pessina, *Materia e memoria*, Bari-Roma, Laterza, 1996.

Hans **Blumenberg**:

Paradigmen zu einer Metaphorologie, (1960), tr. it. di Maria Vittoria Serra Hansberg, revisione della traduzione di Marco Russo, Milano, Raffaello Cortina, 2009.

Christine **Buci-Glucksmann**:

L*a folie du voir. Une esthétique du virtuel*, Paris, Galilée, 2002.

Clara **Calza,** Saverio **Hernandez**, Edoardo **Varini** (a cura di):

Lezioni di arte, III vol, Milano, Bruno Mondadori,1999.

Italo **Calvino**:

Lezioni americane, Sei proposte per il prossimo millennio, Milano, Garzanti, 1988.

Toni **D'Angela**:

Ontologia, tradizione, modernità, libertà. Il cinema wellesiano a partire dall'interpretazione di André Bazin, in «Magazzino di Filosofia», n.9, 2002.

Ferdinand **De Saussure**:

Cours de linguistique générale, a cura di C. Bally e A. Sechehaye, Paris, Payot, 1965.

Bianca Maria **D'Ippolito**, Aniello **Montano**, Francesco **Piro** (a cura di):

Monadi e monadologie. Il mondo degli individui tra Bruno, Leibniz e Husserl, Atti del Convegno Internazionale di studi (Salerno 10-12 giugno 2004), Salerno, Rubettino Editore, 2005.

Gilles **Deleuze**:

Le pli: Leibniz et le baroque, Paris, Éd. de Minuit, 1988.

Un inédit : Cours Vincennes - Saint Denis (20/01/1987), in «Chiasmi International», n. 13, 2011, pp. 173-178.

Foucault, Paris, les Editions de Minuit, 2004.

Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie, Paris, Minuit 1980; tr.it. di Giorgio Passerone, Mille piani. Capitalismo e schizofrenia, Roma Castelvecchi 1997.

Gilles **Deleuze** e Félix **Guattari**:

Qu'est-ce que la philosophie?, Paris, les Editions de Minuit, 1991.

Jean **Epstein**:

Intelligence d'une machine, Paris, Jacques Melot, 1946.

Sigmund **Freud**:

Zur Psychopathologie des Alltagslebens, Uber Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglaube und Irrtum (1901), edizione definitiva 1924, tr. tr.it di Carlo Federico Piazza, Michele Raneietti, Ermanno Sagittario, *Psicopatologia della vita quotidiana,* Torino, Bollati Boringhieri,1988.

Dario **Fo**:

Manuale minimo dell'attore, Einaudi, Torino 1997.

Edmund **Husserl**:

Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, Kluwer Academic Publishers B.V. 1950-1952, tr.. di Vincenzo Costa, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, a cura di Elio Franzini, Torino, Einaudi, 2002.

Laurent **Le Forestier**:

La «transformation Bazin» ou Pour une histoire de la critique sans critique, «Mille huit cent quatre-vingt-quinze», 3/2010 (n° 62), p. 9-27. URL: www.cairn.info/revue-1895-2010-3-page-9.htm.

Gottfried Wilhelm **Leibniz:**

Monadologie, (1714), Berlin, Akad.-Verl, 2009; traduzione di Giulio Preti *Monadologia,* a cura di Clotilde Calabi, Milano, B. Mondadori, 1995.

Jean-François **Lyotard**:

La condition postmoderne: rapport sur le savoir, Paris, Éd. de Minuit, 1979.

Le postmoderne expliqué aux enfants: Correspondance 1982-1985, Paris, Galilée, 2005

Barnaba **Maj**:

Idea del tragico e coscienza storica nelle fratture del Moderno, Macerata, Quodlibet, 2003.

Il volto e l'allegoria della storia: l'angolo d'inclinazione del creaturale, Macerata, Quodlibet, 2007.

Fosco **Maraini**:

Gnòsi delle Fànfole, Milano : Baldini & Castoldi, 1994.

Pietro **Montani**:

L'immaginazione narrativa: il racconto del cinema oltre i confini dello spazio letterario, Milano, A. Guerini e associati, 1999.

Robert **Musil**:

Der Mann ohne Eigenschaften,(1930 I vol.,1932 II. vol.); tr.it. di Anita Rho, Gabriella Benedetti, Laura Castoldi, *L'uomo senza qualità*, nuova edizione italiana a cura di Adolf Frisé, Torino, Einaudi, 1996.

Artur **Rimbaud**:

Œuvres Complètes, Pléiade, Paris 1946.

Gianni **Rondolino,** Dario **Tomasi**:

Manuale del film. Linguaggio racconto analisi, Torino, UTET, 1995.

Jean-Paul **Sartre**:

Qu'est-ce que la littérature?, in Id. *Situations II,* Paris, Gallimard,1948. Ora in volume unico, Paris, Folio Gallimard, 2008.

Arthur **Schopenhauer***:*

Die Welt als Wille und Vorstellung, (1819), tr.it. di Paolo Savj-Lopez e Giovanni Di Lorenzo, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Bari, Laterza, 1928.

Paul **Valéry**:

Œuvres, Paris, Gallimard, 1957.

RÉSUMÉ EN FRANÇAIS

«NARRATION PHILOSOPHIQUE» ET «APHILOSOPHIE». LE PROBLÈME DE LA PHILOSOPHIE, DE L'EXPRESSION ET DU SENS CHEZ GADDA ET MERLEAU-PONTY

UNE INTRODUCTION

> La narration est certainement l'un de mes objectifs. Il n'est pas le seul, il n'a pas été le seul... Les premières impulsions vers l'écriture, en moi, eurent une motivation lyrique et descriptive, narrative également: vint ensuite l'essai, la *mémoire* philosophique rêvée, à lire à l'Institut des Sciences, des Lettres et des Arts, à envoyer aux concours académiques, où on est gratifié d'une médaille de bronze. J'ai, à la maison, des paquets, ou pour mieux dire, un coffre de « méditations philosophiques », pas totalement méprisables, d'ailleurs. Ils sont écrits en excellente prose. La description, le désir de connaître et d'approfondir se sont étendus ensuite par degrés... Mon écriture s'est donc tournée vers la narration.[1]

Avec ces mots, Gadda ouvre une interview de 1950 pour répondre à la question s'il y avait ou non dans son œuvre une distinction entre l'intérêt pour la philosophie et celui pour la narration. Effectivement, le caractère hybride et baroque de son écriture rend difficile une telle séparation: la prose gaddienne se construit comme point de convergence entre différentes compétences qui vont de la philosophie à la littérature, de la science à la psychanalyse. Pour cela, dans le panorama italien, la figure de Gadda est probablement l'une des plus intrigantes et explosives du XXème siècle: ingénieur de formation, philosophe de tempérament et écrivain de vocation, il ne se laisse pas restreindre à une seule définition ou à un unique rôle. Comme son écriture, il se place au-delà, ou pour mieux dire, *entre* toutes les appellations qui visent à en valoriser un seul aspect: ingénieur-écrivain, essayiste-poète, écrivain-philosophe...

Les célébrations du centenaire de sa naissance, en 1993, l'ont consacré comme un des plus grands écrivains; la sortie du cinquième et dernier volume de l'*Œuvre* complète (Garzanti 1988-1993) a inscrit l'auteur parmi les «classiques» de la littérature italienne et a initié de nouvelles réflexions sur ses écrits qui dépasse le cadre de la littérature:

1 Carlo Emilio Gadda, *Intervista al microfono (1950)*, in Id. *Saggi Giornali Favole I,* a cura di Liliana Orlando, Clelia Martignoni, Dante Isella, III vol., Milano, Garzanti, 1991, p.502.

dans les dernières années, de nombreuses études ont montré les implications entre la production narrative de Gadda et d'autres domaines de la connaissance, tels que la psychanalyse, la peinture et le cinéma. La contribution de la *Meditazione milananese* a également été reconsidérée: ce texte, écrit entre 1928 et 1929, a d'abord revêtu un sens poétique-littéraire, et ce n'est que plus récemment qu'il a pu déployer son potentiel philosophique. Aujourd'hui, à côté de la «fonction Gadda» pour la littérature (selon la formule crée par Gianfranco Contini), nous découvrons alors une «fonction Gadda» pour la philosophie.

Cette thèse s'oriente vers une telle direction. Notre travail soulève le problème d'une présentation philosophique de la *Meditazione milanese,* ainsi que de sa relation avec l'œuvre littéraire. Par cette démarche, il vise à rapporter l'ensemble de la production gaddienne à l'exigence mise en relief par Merleau-Ponty d'une ré-instauration de la philosophie. L'idée d'une crise de la philosophie de matrice cartésienne, fondée sur la dichotomie sujet-objet, a toujours été présente chez le philosophe français. Toutefois, c'est surtout dans la réflexion des dernières années de sa vie qu'il montre la nécessité d'un langage philosophique capable d'exprimer la réalité sans avoir recours au vocabulaire conceptuel de la philosophie traditionnelle[1].

C'est donc avec cet arrière-plan que nous regardons la contribution de l'œuvre gaddienne: en résonance aux positions théoriques exprimées dans la *Meditazione*, non seulement la production de l'écrivain italien vient s'inscrire dans un horizon philosophique, mais le statut même de la philosophie se trouve mis en cause. En ce sens, alors, les écrits de Gadda peuvent être considérés à l'intérieur de la question plus générale qui traverse et investit la pensée de Merleau-Ponty et qui concerne les possibilités et les limites de la réflexion philosophique.

*
* *

1 Dans ce sens restauré, alors, la philosophie se caractérise, selon Merleau-Ponty, «comme la conscience la plus pleine de la non-philosophie». (in Merleau-Ponty, *Notes des cours au Collège de France 1958-1959 et 1960-1961*, dir. de Claude Lefort, texte établi par Stéphane Ménasé, Paris, Gallimard, 1996, p. 72).

Durant toute sa vie, Merleau-Ponty s'est interrogé sur les convergences entre la philosophie et l'art. Dans sa réflexion il a toujours maintenu un vif dialogue avec les disciplines qui ne font pas directement partie de la philosophie, comme la peinture, la littérature ou le cinéma, et qui, toutefois, contribuent à la diffusion et à la circulation d'idées philosophiques et scientifiques.

Dans un premier temps[1], Merleau-Ponty signale l'exigence d'élargir l'horizon de la philosophie vers une confrontation avec l'art, la biologie et la psychologie. Il comprend que le problème qui occupe la réflexion théorétique, les sciences et les arts est le même, c'est-à-dire le besoin d'exprimer notre rapport au monde.

Mais vers la fin des années Cinquante, le philosophe s'aperçoit d'une crise bien plus radicale qui traverse la spéculation, et la confrontation avec les arts devient encore davantage importante. Cette crise concerne une mutation qui, au XXème siècle, a changé notre vision et notre manière de nous rapporter à l'Être, ce que Merleau-Ponty appelle une «nouvelle ontologie». Selon cette ontologie, l'expérience de l'Être ne peut se faire que de manière indirecte, dans la mesure où ses modalités de déploiement conservent toujours une opacité et une latence: comme un tissu qui ne peut jamais se déplier et montrer une de ses avers sans en cacher une autre, ainsi l'Être se révèle un «être à deux faces», à la fois visible et invisible, qui ne peut jamais être saisi directement et entièrement.

Or, selon Merleau-Ponty, l'art peut entrevoir et présenter cette modification ontologique, car il ne montre jamais de significations directes ou de définitions précises, mais il révèle en cachant, il dit en silence. *A contrario*, le langage et les concepts philosophiques ne sont pas en mesure de saisir ce changement, et ils ne peuvent ni le déclarer ni, non plus, le «penser»[2]. Même la méthode descriptive de la phénoménologie, à laquelle Merleau-Ponty adhère dans les années Quarante, ne peut pas «dire» ou «raconter» l'ambiguïté et l'opacité de notre vision, cette sorte de renversement invisible du visible, tandis que la littérature, la peinture et le cinéma peuvent les faire apparaître de façon indirecte.

Le philosophe français, à ce point de sa réflexion, ne regarde plus la continuité entre la philosophie et les arts en tant que *convergence de problématiques*, mais, en manière

1 Ce sont les années de la *Phénoménologie de la perception* (Paris, Gallimard, 1945), jusqu'au 1950 (année où Merleau-Ponty commence la rédaction de *La prose du monde,*).

2 Cfr. Mauro Carbone, *Introduzione* a *Merleau-Ponty e l'estetica oggi*, *Merleau-ponty et l'estétique aujourd'hui*, sous la dir. De Mauro Carbone, Anna Caterina Dalmasso, Elio Franzini, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2013.

bien plus totale, il parle de leur co-appartenance, ou pour mieux dire, de l'appartenance de ces disciplines non-philosophiques à la philosophie et *vice-versa*. Il met aussi l'accent sur la «pensée spontanée» qui manque à la spéculation, et qu'au contraire les arts favorisent et soutiennent. Il montre ainsi l'exigence de faire sortir la réflexion d'un registre dichotomique et conceptuel pour la diriger vers une «a-philosophie».

*
* *

Dans les années où Merleau-Ponty avertit sur la nécessité d'un tel renouvellement (c'est la fin des années Cinquante), Gadda a déjà «renoncé» à la révision de la *Meditazione milanese,* ainsi qu'à une thèse en philosophie (qui aurait dû porter sur les *Nouveaux Essais* de Leibniz), pour se dédier entièrement à la littérature. Toutefois, les thèmes et les problèmes affrontés par sa prose narrative ne sont pas différents de ceux exposés dans la *Meditazione*; bien au contraire, ils continuent et approfondissent les mêmes problématiques: les positions philosophiques élaborées dans l'œuvre inachevée de 1928-29 sont aussi les thématiques centrales de ses romans, elles sont souvent abordées par les personnages du récit, et elles influencent le style et les intrigues de la narration gaddienne.

L'hypothèse d'un renoncement total de Gadda à ses propres «méditations» paraît ainsi remise en question. En rapportant le langage et le ton littéraires de son traité avec le style et la profondeur des thèmes présents dans ses romans, nous nous demandons s'il existe chez Gadda une distinction entre une «prose philosophique» (celle de la *Meditazione milanese)* et une «prose narrative», et si pour lui la littérature peut correspondre à une autre manière de «philosopher». Dans un tel sens, une confrontation avec la pensée de Merleau-Ponty nous semble féconde.

*
* *

Notre étude examine d'abord la *Meditazione milanese,* en présentant les problèmes théorique et spéculatif de ce texte. Nous reprenons la théorie de la déformation cognitive présentée par Gadda, et la comparons à la théorie de la perception, élaborée par Merleau-Ponty. Les deux auteurs fondent leurs réflexions sur le besoin de rapporter la connaissance (et tout préjugé) à l'expérience concrète de notre vécu. Ancrant toutes nos idées à la réalité matérielle de notre expérience, nous découvrons alors que le monde n'est pas celui des visions scientifiques, à partir desquelles il est jugé en tant qu'*objet* mesurable placé *en face* de nous, mais qu'il est une réalité *opaque* et mobile que nous *habitons*, une complexité de relations intentionnelles et déformées par le procédé même de la connaissance. En d'autres termes, nous pourrions dire aussi que le monde n'est pas un «être à distance», mais un donné *connu* qui, en tant que tel, existe seulement par rapport à un être *connaissant*.

Tant Gadda que Merleau-Ponty identifient un lien très serré entre connaissant et connu, et chez les deux auteurs, d'après nous, ce lien se structure sur deux niveaux différents. Sur un premier niveau, l'unité du connaissant au connu est interprétée comme une relation entre deux polarités préexistantes à leur rapport et, donc, qui restent distinctes, malgré leur liaison, d'un point de vue logique et gnoséologique. Sur un deuxième niveau, au contraire, l'unité du connaissant au connu est originaire; parler de «connaissant» et «connu» semble donc impropre. La distinction entre ces deux polarités de la connaissance peut se faire seulement *a posteriori*, et se constitue comme *variation* d'une trame commune. C'est ce qui se passe chez Gadda avec le plurilinguisme de sa prose, et chez Merleau-Ponty avec ses réflexions des années Cinquante et Soixante surtout.

A la suite de ces deux différentes présentations de la liaison entre «connaissant» et «connu» (en tant que relation intentionnelle ou en tant qu'union *originaire),* nous axons notre recherche vers deux sections, respectivement intitulées «Une phénoménologie» et «Le baroque». Pour ce qui concerne l'œuvre de Merleau-Ponty, ces sections correspondent effectivement à une évolution de sa pensée. Chez Gadda, par contre, les deux parties ne correspondent pas à une scansion temporelle interne à ses réflexions: dans la *Meditazione* nous apercevons les conceptions qui sont sous-tendues aux deux niveaux; même si le thème du baroque est exprès dans le style narratif bien plus que dans le texte philosophique, l'œuvre littéraire et la *Meditazione milanese* restent, dans notre travail, en constant renvoi.

I^ÉRE PARTIE
UNE PHÉNOMÉNOLOGIE

I. LA *MEDITAZIONE MILANESE*: UN PROBLÈME PHILOSOPHIQUE

Suite à une présentation du problème philosophique qui concerne la *Meditazione milanese,* et après une rapide esquisse de la position merleau-pontienne au sujet du rapport entre philosophie et littérature, le premier chapitre de notre recherche vise à examiner et à comparer les positions gnoséologiques des deux auteurs. En particulier, nous mettons en relief les convergences entre la notion d'«intentionnalité», que Merleau-Ponty thématise dans *La phénoménologie de la perception,* et celle de «déformation», que Gadda élabore dans le traité de 1928-29.

Selon ces deux conceptions, le sens d'un donné perceptif n'est pas préalable et autosuffisant, mais il se structure comme une complexité de relations déformées par le sujet connaissant - sujet qui, à son tour, n'est pas un *cogito* extra-mondane, mais une conscience incarnée participante à la matérialité du monde. Gadda et Merleau-Ponty critiquent ainsi l'idée de substance, tant des objets que des sujets, et considèrent l'identité des choses et des individus comme des *structures de relations*. À partir de cette position, les deux auteurs reprochent la construction dichotomique de la philosophie cartésienne et kantienne qui sépare le sujet de l'objet, la conscience de la réalité, la pensée du monde.

Cependant, tant dans la *Phénoménologie* que dans la *Meditazione*, la centralité du sujet connaissant n'est pas vraiment dépassée: bien que la conscience soit considérée uniquement en référence à un corps et, par lui, en lien à une réalité sur-individuelle, le statut d'un être conscient-connaissant reste la pré-condition nécessaire et constitutive de

toute expérience. Tout en attaquant Kant, et le préjugé d'une pensée *a priori*, dans les énoncés théoriques de Gadda, et surtout dans les positions phénoménologiques de Merleau-Ponty, la position du «moi» connaissant, en tant que fondement apriorique de la connaissance, reste un problème à éclaircir.

II. LE CORPS

Afin d'approfondir cette problématique, nous avons abordé le thème du corps. Du moment que toute pensée et toute conscience doivent être rapportées à la matérialité du monde, en tant que leur lien originaire, le corps vient à recouvrer une position centrale, car il est la possibilité même de ce lien, le lieu d'un entrecroisement de matériel et d'immatériel, de biologie et de psychologie, d'objectivité et de subjectivité. Si donc nous reconnaissons l'impasse entre le reproche d'un *cogito a priori* et l'exigence de redéfinir le connaissant en tant que fondement de la connaissance, c'est au corps qu'il faut d'abord nous adresser. Bien qu'il fasse de la conscience une relation au monde, le corps montre quand même un sujet: non plus un sujet-*cogito*, mais un sujet-corporel. Le corps montre un déséquilibre vers la subjectivité, car il est le fondement originaire ou la précondition de l'expérience, et il maintient ainsi une césure entre le «moi» et la réalité.

La notion de corps est centrale dans la phénoménologie merleau-pontienne. Le philosophe français distingue le «corps objectif» (qui a la manière d'être d'une chose et qui peut être analysé et décomposé en éléments) et le «corps phénoménal» ou «corps propre» en lequel je me saisis comme «extériorité» (en tant qu'être visible) et comme «intériorité» (en tant qu'être voyant). Le corps est donc à la fois «moi», c'est-à-dire sujet, l'emplacement d'un point de vue sur les choses, et «mien», c'est à dire objet, une extériorité visible qui fait partie du monde: il n'est donc présent à lui-même qu'à distance et, alors, ne peut se renfermer sur une pure intériorité. Le corps phénoménal est ainsi un «corps-sujet», jointure de la nature à une structure métaphysique, par laquelle il est qualifiable comme le pouvoir expressif, la productivité créatrice de sens et d'histoire.

Chez Gadda, la conception du corps, quoique présente, reste bien plus implicite. Plus que dans la *Meditazione,* nous la dépistons en métissant les théories exposées dans cette

œuvre-ci avec les écrits littéraires; notamment *Quer pasticcaccio brutto de via Merulana*[1] e *La cognizione del dolore*[2].

Notre examen procède d'abord en reconnaissant dans la conception corporelle des deux auteurs l'importance du geste et de la mimique émotionnelle. Tant pour Merleau-Ponty que pour Gadda, la gesticulation et la mimique révèlent un lien entre la pensée et l'expression, entre une dimension intérieure et une autre extérieure, et montrent le corps comme un être unitaire, non scindé en deux dimensions, une biologique et une autre psychologique. Dans la *Phénoménologie,* Merleau-Ponty se réfère de manière directe à la gesticulation, en s'appuyant sur les positions de la *Gestaltthéorie*, mais dans les écrits de Gadda nous ne trouvons pas une formulation théorique du geste. Toutefois, dans les descriptions gaddiennes, les mouvements du corps (gesticulations, attitudes, mimiques) occupent une position centrale qui, à l'occasion, se substituent aux dialogues, ou soulignent certains aspects et tempéraments des personnages.

A l'examen des écrits de Gadda, nous faisons dialoguer sa réflexion sur le caractère organique du système sensoriel (entamée dans le VIIème chapitre de la *Meditazione*) et nous la comparons avec la théorie du syncrétisme sensoriel, dont parle Merleau-Ponty en 1943. Chez les deux auteurs, cette théorie du caractère organique des sens s'accompagne d'une réflexion sur le rapport entre les sensations et la réalité sensible. Sur ces positions, ils développent l'idée d'une structuration organique non seulement des sensations entre elles, mais aussi entre les organes sensoriels et la réalité sensible, c'est-à-dire entre le «moi» et le «monde», par le biais de la sensation.

Cette conception sensorielle justifie d'un côté l'inhérence du «sujet» à son environnement concret, tout en expliquant la corporéité comme une «unité expressive». Grâce à un examen de la sensation, en effet, nous découvrons non seulement le lien entre nos organes sensoriels (qui nous donnent la chose d'emblée, et non pas des percepts distingués), mais aussi notre unité psychique au monde, grâce à laquelle nos idées et nos pensées se trouvent en rapport de co-constitution et de co-signification avec la multiplicité sensible. D'un autre côté, toutefois, cette même conception sensorielle

1 Carlo Emilio Gadda, *L'Affreux Pastis de la rue des Merles*, (éd. it.1957) traduit par L.Bonalumi, Paris, Seuil, 1963.

2 Carlo Emilio Gadda, *La Connaissance de la Douleur* (éd. it.1963 et 1970), Paris, traduit par L. Bonalumi et F. Wahl, Paris, Seuil, 1974, (4ème ed. 2002).

fait de la subjectivité une *relation à autre*, la décentralise, présente un «moi» dispersé parmi la multiplicité sensible, et prive mon propre «je» d'une identité substantielle.

L'importance et la difficulté d'une telle aporie sont reconnues par Merleau-Ponty dans ses dernières réflexions, où il cherche à la dépasser en s'appuyant non plus sur la notion de corps, mais sur celle de *chair*. Nous retrouvons une telle antinomie aussi chez Gadda, notamment dans la célèbre (répétition célèbre) invective de Gonzalo contre les pronoms personnels, une des critiques les plus virulentes et célèbres de *La connaissance de la doleur*[1].

En effet, si le corps-sujet (ou corps propre) n'est pas un individu substantiel, mais une unité d'expression, et si, comme nous l'avons vu, le corps est une unité d'expression parce que sa dimension psychique n'est pas distincte de la dimension matérielle du monde; si alors, à travers le corps le connaissant se découvre «dépossédé» de sa propre «subjectivité», comment pourrions-nous concevoir l'expressivité qui le caractérise? Autrement dit, quelle catégorie de la connaissance pourrait fonder cette expérience, si nous donnons pour acquis que le sujet (ou connaissant) et l'objet (ou connu) ne sont plus deux pôles *substantiellement* séparés? *Qui* alors décrit le monde, et où se situe le sens de ce qu'il dit?

À partir de ces questions, nous avons construit la seconde partie de notre recherche, celle dédiée au baroque.

---

1 «Moi, toi: le charcutier marron veut chasser le charcutier véreux qui tient boutique en face: l'autre vole un peu plus que lui, je vous l'accorde: et après? Ne sont-ils pas larrons tous les deux? […] Moi, toi: quand l'immensité se coagule,uand la vérité se froisse en houppelande: de député au Congrès: moi, toi: en un personnage ladre ratatiné. Quand la sainte colère s'alourdit en forme de panse: la mienne, par exemple: avec pour seule fin et destinée, dans l'univers, d'enfourner des tonnes de bismuth à cinq pesos le décagramme: jusqu'au bas-fond duodénal: du bismuth à la pelle: avec application: jour après jour, jusqu'à la consommation des ans. Quand l'être se dit d'une partie: un sac, une tripe immonde, dont les confins sont plus minables et plus fêlés que ce minable mur chargé de taxes: que vous enjambez comme rien. Quand se produit ce bel événement: alors: c'est alors que le Je se détermine, avec sa belle monade sur l'occiput, comme une câpre superposée à l'anchois roulé qui couronne la tranche de citron dont une côtelette viennoise s'orne: alors: c'est alors, justement, à cet instant précis, que surgit la grosse asperge du Je: pimpant en érection: empanaché d'attributs en tous genres: violacé, emplumé, bandé et turgescent: comme un dindon: dans une roue de diplômes ingénieuriaux, de titres équestres: saturé de gloires familiales: plus chargé de quincaillerie et de coquilles de moules qu'un griot: ou bien encore (ils étaient parvenus à l'angle: le fils baissa la voix): ou bien encore saturnien et montagnard, les yeux caves de méfiance, le sphincter étranglé à force d'avarice, et rouge de teint à l'ombre de ses lentes: d'un rouge sombre: de Celte embusqué dans ses montagnes: qui redoute la pâleur de Rome, et a terreur de ses dactyles: *militem, ordinem, cardinem, consulem*: le Je d'ombre, le bestial Je des bois: bien empourpré, tout en sueur: le moi aux pieds fumants: aux aisselles plus humides encore: l'air pur au c…, entre l'oignon et la poire d'espalier: fort de ses droits: comme ce vaurien, là-bas: qui n'a pas encore égrené ses oignons, depuis l'aurore!» (Carlo Emilio Gadda, *Ivi*, pp.95-96).

2ÉME PARTIE
LE BAROQUE

III. STRUCTURES, MONADES, MULTIPLICITÉ

Dans ce chapitre nous scrutons de près les structures du baroque à travers l'analyse du système et des monades, puis des problématiques liées à l'expression et au travail de Saussure, ainsi qu'à la reconnaissance des formes de la multiplicité, à la structure de la forme temporelle développée dans l'acte cinématographique.

Dans un premier temps, nous considérons les implications du concept de système ou de structure dans la réflexion des deux auteurs. Tant chez Merleau-Ponty que chez Gadda, il est possible d'effectuer une comparaison entre leurs travaux et le *Cours de linguistique générale* de Ferdinand De Saussure. Tandis que Merleau-Ponty se mesure directement avec De Saussure, c'est Gian Carlo Roscioni qui confronte l'œuvre de Gadda au *Cours de linguistique générale*. Gadda et Merleau-Ponty se trouvent unis dans un tel rapprochement avec De Saussure, car les motifs d'analogie et de désaccord avec le père du structuralisme linguistique sont, pour les deux auteurs, les mêmes.

D'une manière analogue à De Saussure, Gadda et Merleau-Ponty parlent des données de la connaissance en tant que systèmes: ils observent que leur sens n'est pas un agrégé d'éléments discrets, à savoir discontinus et perçus singulièrement, mais qu'il est l'émergence d'une complexité de relations entrelacées. Le donné jaillit donc en tant qu'«écart» ou en tant que valeur différentielle d'un enchevêtrement de rapports. Cependant, tandis que De Saussure considère une structure entre ses limites synchroniques, Merleau-Ponty et Gadda insistent sur l'impossibilité de penser un système fermé dans un seul moment temporel, dans un présent délié du passé.

Dans *Meditazione Milanese,* Gadda met en exergue l'importance du devenir (ou de la dimension temporelle) dans la constitution d'un système, par le biais du fameux exemple de l'échiquier: la valeur de chaque mouvement de pièce réside non seulement dans le rapport qui se constitue actuellement avec l'ensemble des pièces de l'échiquier (*relève synchronique*), mais surtout elle réside dans les relations établies avec le devenir, entre le coup actuel et les dispositions *à venir* des pièces (*relève diachronique*). De son côté, Merleau-Ponty critique la conception de De Saussure d'une division entre synchronie et diachronie, et affirme l'impossibilité de considérer un système entre des limites temporelles, c'est-à-dire dans un présent isolé du passé et du futur.

En liaison avec la notion de structure saussurienne, et précisément en regardant ses caractéristiques critiquées ou reprises par Merleau-Ponty (explicitement) et par Gadda (par le biais de Roscioni), nous trouvons alors une correspondance entre l'écrivain italien et le philosophe français.

La notion de structure temporelle mise en valeur des deux auteurs, conditionne tant le procédé de la connaissance que la conception du langage: en effet, si la donnée n'est qu'un système de relations ouvertes et provisoires, qui empêchent de la considérer fixe et accomplie, le langage choisi pour la designer ne pourra pas se fonder sur l'idée d'une correspondance entre l'univers de signes (comme termes accomplis) et l'univers de choses (comme entités définissables). Gadda et Merleau-Ponty critiquent ainsi la conception d'une fonction déclarative et représentative du langage.

En d'autres termes, le préjugé d'un parallélisme entre ce que l'on voit, qui n'est pas une entité fixe et positive, et ce que l'on dit, qui ne pourra jamais définir l'indéfini, est mis en question; s'il existe donc une corrélation entre notre langue et notre expérience du monde, celle-ci n'est pas vectorielle mais structurelle, car, même pour le langage, le sens ne peut pas être *dans* le signe, mais *entre* les signes.

En outre, la notion de structure non seulement nie la stabilité de toute donnée, mais démontre aussi l'impossibilité d'établir des bornes entre ce qui regarde et la chose regardée, entre les relations qui *nous* forment et celles qui forment les choses. Les discriminations entre l'expérience du monde, son sens et son expression deviennent faibles et insaisissables. La conception structurelle retourne ainsi à la problématique du sujet.

Parallèlement à cette théorie systémique du réel, nous avons également considéré la conception de monade, présente chez les deux auteurs. La référence à Leibniz et à la

Monadologie, en effet, est un autre point qui réunit Gadda et Merleau-Ponty, et qui se rattache à la conception de l'identité des êtres. À partir d'une méditation sur Leibniz, nous remarquons chez les deux auteurs une élaboration similaire de l'identité personnelle, conçue comme la *variation* d'une «unité» multiple. C'est cette idée d'«unité» qu'il faut d'abord éclaircir.

D'après Gadda, l'unité est conçue comme un filet de multiples tissages: la réalité n'est pas une somme d'éléments séparés, mais une trame non-linéaire de relations qui s'enroule et se tord sur elle-même, en formant des nœuds (que Gadda appelle aussi «pelotes», «enchevêtrements» ou «grumeaux filamenteux»). Ces nœuds, pris dans le même filet, sont liés les uns aux autres, directement ou indirectement: puisque tous surgissent du même réseau de relations, et puisque tous assemblent les mêmes fils à des endroits différents, chacun de ces nœuds ne peut se constituer que comme un rapport à la totalité des relations.

Gadda décrit ces enchevêtrements comme «des gnocchis rendus graillonneux par le fromage et la sauce, et non pas propre et net à l'extérieur»[1]: ils sont «pétris les uns aux autres»; chacun d'eux en entraîne cent, «et chacun de ces cent [...] mille, et chacun de ces mille, un million, et ainsi à l'infini»[2]. C'est dans cette acception que Gadda parle de totalité: celle-ci n'est pas une unité fixe et homogène, elle n'est pas non plus la «configuration de toutes les structures» dont il est possible d'avoir une vision d'ensemble, mais, bien au contraire, elle est une texture en devenir, qui traverse, enlace et lie tout l'existant, et grâce à laquelle les individualités peuvent s'identifier en tant que plis, écarts, ou variations. En ce sens, alors, comme la monade, chaque individu (ou structure) est une vision et un nœud de l'univers entier.

Merleau-Ponty parle lui aussi d'un tissu partagé entre tous les êtres. Radicalisant les acquis de l'idée de structure, (où s'efface l'opposition entre une extériorité spatiale et une intériorité, entre un dehors et un dedans), le philosophe français élabore la notion de *chair*. Cette notion désigne l'étoffe commune à l'individu et au monde, ou bien, le champ de relations duquel lui et le monde surgissent ensemble, comme des plis, des épaississements, en rapport de co-constitution réciproque. Le dehors et le dedans des

1 Carlo Emilio Gadda, *La Meditazione milanese*, dans *Opere di Carlo Emilio Gadda*, *Scritti Vari e Postumi*, sous la dir. de Andrea Silvestri, Dante Isella, Paola Italia, Giorgio Pinotti, Claudio Vela, Guido Lucchini, Emilio Manzotti, V vol., Milano, Garzanti, 1993, p.665.

2 *Ibid.*

êtres, la surface et la profondeur de la chair, sont donc pensés comme inséparables, naissant l'un à l'autre, et l'un pour l'autre, d'une *déhiscence*[1].

La *chair* nomme ainsi l'unité de l'être comme l'indivision entre le «sensible que je suis» et «tout qui se sent en moi»[2], c'est-à-dire entre l'être du corps voyant et l'être du monde visible. Mais elle n'est indivision que dans la mesure où elle est *aussi* la fission qui fait naître la masse sensible du corps voyant de la masse sensible du monde. Fission et indivision sont donc en rapport de «réversibilité»: la fission ne définit le voyant qu'en rapport au visible, et *vice versa,* le visible en rapport au voyant: non plus du tout en termes d'un rapport sujet-objet, mais en termes de «correspondance», d'enveloppement réciproque, d'entrelacs ou de chiasme. À ce propos, Merleau-Ponty écrit:

> Mon corps comme chose visible est contenu dans un grand spectacle. Mais mon corps voyant sous-tend ce corps visible et tout le visible avec lui[3].

C'est alors dans le rapport tournant du voyant et du visible, et donc dans la profondeur de l'enveloppement entre mon corps voyant et le «grand spectacle» qu'il sous-tend, que Merleau-Ponty comprend nos êtres en tant que monades, car ils conservent tout l'univers visible dans leur même constitution.

À ce sujet, néanmoins, nous ne pouvons pas ignorer une différence évidente entre les deux protagonistes de notre recherche: tandis que Gadda «corrige» Leibniz en considérant la monade comme un noyau de relations *ouvertes* à l'«extérieur» (la monade est «détraquée», dit Gadda), Merleau-Ponty renforce la thèse leibnizienne d'une «monade sans fenêtres» ni fentes. L'impression d'une antinomie s'ajoute à cette indéniable divergence, entre d'une part l'hypothèse d'un monade fermé et d'autre part l'idée de la déhiscence comme ouverture du monde. Il faut donc nous expliquer.

Il est d'abord nécessaire de considérer que chez Gadda la référence à Leibniz a toujours été présente, alors que Merleau-Ponty saisit l'importance de la *Monadologie* surtout dans les dernières années de sa vie: bien que le nom du philosophe allemand se trouve aussi dans *Phénoménologie de la perception*, l'originalité de son interprétation de la monade demeure surtout dans la réflexion ontologique des dernières années de sa vie, et elle apparaît notamment dans «Notes de travail» de *Le visible et l'invisible.*

---

1 Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, texte établi par Claude Lefort, Paris, Gallimard, 1964, p.190.
2 *Ivi*, p.309
3 *Ivi*, p.182.

Secondairement, alors, il faut tenir compte des différents niveaux où se situe la réflexion sur la monade chez les deux auteurs: tandis que pour Gadda l'ouverture de la monade a une valeur concrète, pour Merleau-Ponty sa fermeture est transcendantale. Il n'y a pas alors une contradiction entre l'idée de «fermeture» de la monade et l'ouverture de toute structure, comme nous pourrions le croire après une première lecture, car la fermeture transcendantale de la monade n'empêche pas son ouverture aux relations sensibles; au contraire, elle en est la condition. En effet, en déplaçant vers la transcendance la manque d'issue de la monade, Merleau-Ponty repositionne le problème expressif de celle-ci dans l'immanence, et renverse ainsi la conception leibnizienne de l'harmonie préétablie.

D'après Leibniz, notoirement, les monades ne communiquent pas entre elles. Fermée à l'extérieur, chaque monade est indépendante des autres; toutefois elle reflète et exprime à elle seule l'univers entier à partir de sa propre position. Même «sans portes ni fenêtres», cela est possible car Dieu a créé les monades de manière à ce qu'il y ait une correspondance entre elles. Sans permettre leur influence réelle, le Créateur a néanmoins permis la synchronisation de l'ensemble des monades.

Merleau-Ponty, au contraire, contredit la possibilité d'une harmonie *a priori*. Le problème, pour lui, est celui d'expliquer l'expressivité de chaque monade sans recourir à la perspective divine. En niant une ouverture transcendantale, le philosophe français nie alors la possibilité d'avoir un point de vue finaliste sur la réalité, qui puisse harmoniser les perspectives et les significations dont elle se compose.

La réalité dont parle Merleau-Ponty n'est donc pas différente de celle envisagée par Gadda: elle est multiple, non dominée par un fin apriorique, ni soutenue par une cause unique.

VI. «CE MONDE BAROQUE». DIRE L'INDICIBLE, OU LE CHIASME ENTRE PAROLE ET SILENCE

Après une réflexion sur le *Cours de linguistique générale*, Merleau-Ponty s'éloigne progressivement de la notion de sujet (qui persiste néanmoins dans la *Phénoménologie*, même s'il y est interprété en tant que corps). C'est dans l'écrit inachevé *La prose du monde* (1950-51) que le philosophe se confronte à la linguistique de De Saussure et, par l'intermédiaire de cet examen, il met en évidence la structure du langage comme une dimension d'*intersubjectivité*, dans laquelle le «Je» et l'«Autre» se confondent. Comme nous l'avons dit auparavant, à partir de cet examen, Merleau-Ponty ne regardera plus l'unité à partir d'un binôme, mais de voir un binôme à partir d'une unité qui s'intègre et se différencie constamment.

Dans *La prose du monde,* Merleau-Ponty met déjà en évidence une réciprocité entre la parole et la pensée non seulement à propos de l'individu qui parle ou écrit, mais aussi à propos de celui qui écoute ou lit. Le philosophe français reflet ainsi sur le pouvoir des paroles de *nous entraîner hors nous même* pour nous faire rentrer dans une pensée et une expérience autres. Dans l'examen du langage, en effet, Merleau-Ponty ne met plus l'accent sur l'intentionnalité corporelle; il ne cherche pas non plus à expliquer l'union de moi au monde comme l'enclenchement de deux réalités distinctes. Au contraire, il déplace le centre de ses réflexions sur une unité antérieure à toute séparation du sujet d'avec le monde, un tissu commun dans lequel les paroles et les pensées personnelles se différencient et se recomposent. C'est ensuite, dans la préface à *Signes,* qu'il mettra au point l'idée d'un enveloppement entre la pensée et le langage.

En référence au structuralisme saussurien, Merleau-Ponty montre que la langue n'est pas une création personnelle ni une invention conventionnelle *créé ex-nihilo*. Parler (et écrire) n'est pas inventer des mots, ni utiliser des significations déjà mises à disposition de la langue, à savoir des accords établis entre un signe et une signification, mais *déformer* une structure de rapport qui est déjà existante. Exprimer une expérience en mots est possible parce-que celui qui parle ou qui écrit fait partie d'une communauté linguistique: il introduit des glissements de sens entre les rapports déjà constitués d'une

langue, il traverse et anime ainsi le système des signes, en créant entre signifiant et signifié des nouvelles relations.

Le sens de toute expression ne réside donc ni auprès des sujets parlants, ni dans le signe linguistique, mais dans une latence silencieuse inscrite parmi les paroles, comme leur profondeur implicite ou comme leur épaisseur d'inexprimé. Cette nervure «tacite» consent deux mouvements ou *déformations* complémentaires: d'un côté, une déformation de l'expérience personnelle vers un système de significations établies, qui nous dépasse et qui nous réunit; de l'autre côté, une déformation des connexions habituelles entre signes et significations de ce même système, qui permet de faire entrer parmi eux un sens et une expérience nouveaux.

Cela signifie alors qu'il n'y a pas une priorité de la pensée sur l'expression, mais une présupposition réciproque entre les deux, un «empiétement» de l'un sur l'autre. La possibilité créatrice de toute expression linguistique s'instaure dans ce principe de co-détermination de la pensée et de la parole. Ce n'est pas moi qui lit ou écoute, mais c'est le discours qui est *se parle à moi*, «il m'enveloppe et m'habite à tel point que je ne sais plus ce qui est de moi, ce qui est de lui»[1]. Lorsque ma pensée introjecte des expressions qui ne m'appartiennent pas, elle s'extériorise en mots, elle devient consubstantielle aux paroles et inséparable d'elles. Il est donc impossible de distinguer le signifiant et le signifié, l'intérieur et l'extérieur des expressions.

C'est dans un tel sens que Merleau-Ponty aborde le thème du silence: il ne doit pas être considéré comme le contraire de la parole ou comme une absence de mots, car il est l'épaisseur de ceux-ci. En se logeant entre les signes, le silence est l'articulation qui permet la torsion des paroles vers nouvelles constructions, le point de renversement et de réorganisation du langage, l'univers muet qui accompagne chaque mouvement d'expression. C'est ainsi que le silence permet le renouvellement et la restructuration du système de la langue - restructuration qui Merleau-Ponty appelle aussi la «passivité opérante». Le silence se caracterise donc comme le *négatif* des paroles, l'écart et le hiatus entre le soi expressif et le monde partagé des signes, ou encore comme la présence de la passivité au centre de toute création linguistique.

Pour Gadda également, le pouvoir expressif du langage ne vient pas de la conscience ou de la pensée, mais il est une opération qui introduit un sens nouveau à une réalité linguistique qui préexiste au sujet parlant. La communication est un mouvement

1 Maurice Merleau-Ponty, *La prose du monde*(1969), in Id., *Œuvres*, Paris, Gallimmard,p.1450.

d'appropriation et d'expression, elle permet la distanciation aux autres, l'affirmation de l'individualité et du ressentir propres; néanmoins elle est en même temps un décentrement et une aliénation de soi, car elle déplace vers une communeauté un vécu personnel, elle met dans une langue commune une experience individuelle.

Un tel mouvement d'affirmation et de négation de soi non seulement est ressenti par Gadda comme le principe de possibilité de sa propre écriture, mais il est aussi la tension qui crée les personnages de ses romans. Les différentes langues, les niveaux diversifiés de styles et l'utilisation massive du dialecte, créent en effet une trame linguistique unique et complexifiée, dans laquelle les rôles (narrateur inclus) se confondent et se différencient. Les divers registres d'expression génèrent les caractères des personnages. Il y a ainsi un mouvement continu de *don* et de *récupération* de la parole: le langage se replie sur soi, multiplie ses registres et les plans narratifs, il se dédouble et se diversifie dans le point de vue des personnages. Ce sont là les éléments qui trament l'histoire même de romans gaddiens et qui confèrent un aspect pluridimensionnel et plurilinguistique à la prose de l'écrivain.

Dans le plurilinguisme, marque caractéristique de l'écriture de Gadda, nous pouvons reconnaitre et les tentatives de saisir la multiplicité du monde dans tous ses aspects (notamment compris comme variation linguistique), et la problématisation d'un langage qui n'est pas capable de dire d'une manière *directe* le devenir: il ne peut le saisir qu'en tant qu'écart excédant de sens.

Souvent, le récit mis en place par l'écrivain italien s'évanouit dans une profusion de formules et de dialectes, de lyrisme et de prosaïsme, de lexique technique et de mots étrangers, de termes spécifiques et de proverbes populaires. Gadda fait parler dans son écriture tous les langages, ils les mélange dans un seul tissu pluridimensionnel. Dans *La connaissance de la douleur,* et encore plus dans *L'affreux pastis de la rue de Merles*, l'impression est celle d'une symphonie de prospective multiple qui se rapportent à la voix du narrateur et qui identifie, par le biais de ce rapport, un milieu ou un personnage déterminés. Chaque déformation expressive se désagrège ensuite dans un ensemble de voix, en montrant sa précarité et la révocabilité du sens des choses (ou des individus) qu'elle désigne.

La désagrégation se produit non seulement au niveau de la syntaxe, mais aussi à celui de la parole, cela rend encore plus sensible le caractère provisoire de la signification qu'elle prétend déterminer: dans certains cas non sporadiques, les signes linguistiques

s'évanouissent dans un signifié sonore. L'indicible et le silence produits par cette situation se configurent comme l'envers de la multitude linguistique de la prose gaddienne.

Les énumérations, les digressions, les contrapositions entre l'italien et les dialectes, l'émersion des personnages en tant que déformations linguistiques sont des motifs récurrents dans la narration de Gadda et montrent une langue dont la puissance expressive n'est pas dans les termes utilisés, mais dans les torsions qu'ils subissent, dans les tourbillons qui se créent avec les rapprochements vertigineux des registres et des styles. La déformation linguistique de Gadda désigne ainsi l'écart entre le dire et l'être.

Le silence et le non-dit devient ainsi consubstantiels au dit. L'être plurilinguistique et polymorphe de la prose gaddienne est donc, en même temps, un être *amorphe*, dont dépend toute déformation personnelle. Dans ce sens, le baroque de Gadda peut être rapproché de la *chair* merleau-pontienne: dans la conception de celle-ci, la totalité et la multiplicité ne s'opposent pas, mais se co-impliquent, comme dans le langage de Gadda. Si la prose de l'écrivain italien peut trouver une correspondance avec la notion de chair, c'est pour l'idée d'une trame de différences, qui permet de ne pas devoir choisir entre la perspective de l'unité et celle de la multiplicité.

En raison de ce mouvement combinatoire des éléments différents, «extérieurs», étranges les uns aux autres, nous pouvons parler chez les deux auteurs d'une dynamique baroque. Chez Gadda, elle s'installe dans l'écriture et c'est là qu'elle révèle la conception gaddienne du monde: comme sa prose est créée en tant que point de convergence et union des incompossibles, le réel se fonde ainsi sur la dynamique des opposés, sur la coprésence multiple de perspectives, qui ne sont jamais pacifiées, mais dont la vibration génère profondeur et sens. Autrement dit, pour Gadda le baroque est non seulement sa prose, mais le monde est baroque:

> Le baroque et le grotesque ont logement déjà dans les choses, dans chaque trouvaille d'une phénoménologie qui nous est étrangère : dans les expressions mêmes de la coutume, dans la notion acceptée «communément» par quelqu'un ou par beaucoup : et dans les lettres, pour humaine ou inhumaines qu'elles soient : grotesque et baroque qu'il faut non attribuer à une volonté préméditée ou à une tendance expressive de l'auteur, mais qui sont liées à la nature et à l'histoire… tant et si bien que le cri-et-mot-d'-ordre «baroque, le Gadda» devrait se commuer en cette autre assertion, plus raisonnable et plus paisible: «baroque est le monde, et Gadda en a perçu et représenté la baroquerie».[1]

1 Carlo Emilio Gadda, *La Connaissance de la Douleur*, Paris, Editions du Seuil, 1974, p. 257.

Chez Merleau-Ponty, cette profondeur générée par la vibration des incompossibles caractérise la dimension de l'Être. Pour l'auteur français, le baroque peut alors être considéré comme l'architecture ontologique de la réalité. La notion de chair, et encore plus celle de chiasme, s'inscrivent dans cette conception: si la chair, comme nous avons déjà vu, désigne la coexistence de l'unité et de la multiplicité, le chiasme explique la manière du devenir multiple, c'est-à-dire la différentiation et la structuration de la chair en tant que union des opposées.

EN GUISE DE CONCLUSION

Notre recherche a débuté sur le questionnement du statut de la philosophie et nous retournons à la fin et à la lumière de nos examens à reconsidérer les rapports controversés entre la prose narrative et la réflexion philosophique.

La thématique du baroque que nous avons approfondie dans la seconde partie de ce travail a mis en évidence la consubstantialité et coappartenance des opposés tels que l'extérieur et intérieur, l'unité et la multiplicité, le vide et le plein, le visible et l'invisible. L'étude du baroque a également souligné la difficulté de saisir cette coappartenance avec un langage direct et conceptuel.

A ce stade, Merleau-Ponty identifie une incohérence entre les possibilités de la réflexion théorétique et l'ambiguïté du monde, celle-ci ne pouvant être contournée qu'au moyen des arts, capables de présenter le réel indirectement. Pour le philosophe français, c'est surtout dans la littérature que nous pouvons prendre contact avec le silence qui loge dans le langage.

Dans ce contexte, l'œuvre de Gadda acquiert une épaisseur différente: le style littéraire de sa *Meditazione milanese* peut donc être considéré comme un symptôme de la difficulté de *dire* notre relation au monde (qui pour Gadda, est mobile, précaire et impossible à définir). Vraisemblablement, c'est le caractère multiple du réel qui dénonce l'échec de la spéculation et qui oriente l'expression philosophique de l'écrivain vers la narration. Une telle hypothèse est cohérente avec les prémisses posées dans l'introduction de la *Meditazione milanese*. Ici, Gadda affirme ne pas vouloir écrire pour contribuer d'une manière abstraite à la théorie de la connaissance, mais plutôt pour montrer que «sous le fatras du matériel du réel une suite d'idées proprement

philosophiques est dissimulée». L'écrivain conclut en disant qu'« un certain réalisme brut a le droit de citoyenneté dans la ville des philosophes»[1].

S'il est possible d'admettre que la tentative de Gadda est dans un premier temps celle de porter dans le langage de la philosophie un mélange d'accents et de registres différents, nous devons aussi admettre que par la suite, l'écrivain semble renoncer à cette ambition pour poursuivre sa recherche dans le domaine de la littérature. Mais même si d'un côté il ne fait plus appel à une «citoyenneté philosophique», il ne renonce néanmoins ni aux postulats de la *Meditazione* ni à l'écriture comme procédé de la connaissance. Enfin, Gadda donne peut-être raison aux jugements dérisoires de la philosophie académique qui jaillissent dans l'œuvre de 1928-29, dont le plus péremptoire est probablement le suivant:

> Toute la vie humaine n'est que noms, papiers, bulletins, gros titres et orichalques, billets de visites et désignations somptueuses : et tout ça ne sera autre que poudre et ombre. Vous pouvez donc voir combien peut me perturber d'être appelé «laveur de chiottes» plutôt qu'ingénieur ou philosophe.[2]

Il parait donc possible que Gadda ait déféré la présentation d'un monde ambigu au langage hybride de la *Méditazione* dans un premier temps, et à la prose narrative dans un second. Le style littéraire devient donc la manière pour s'ancrer à l'expérience concrète; grâce à la «dérision», à la «tonalité paroxystique», à la «polémique» et à la «mauvaise plaisanterie»[3], toute perspective abstraite peut être renversée et peut ainsi, sinon appréhender, au moins entrevoir l'immanence et l'insaisissabilité du devenir. Chez Gadda le langage tisse un «nouveau nœud entre écrivain et visible»[4] que Merleau-Ponty voit dans l'œuvre de Marcel Proust, de Claude Simon, de Arthur Rimbaud: comme ceux-ci, l'écrivain italien montre dans son innovation linguistique l'union du voyant au vu, du connaissant au connu, du signifié au signifiant dans une parole qui ne révèle pas mais qui se complique, qui produit des sur-significations, qui est une relation matérielle au monde fondée sur la praxis et non sur la théorie ou la méthode. La prose de Gadda, là où elle devient une expérimentation narrative en

1 Carlo Emilio Gadda, *Meditatione milanese,* op.cit., p.883.
2 *Ivi*, p.848.
3 Carlo Emilio Gadda, *La connaissance de la doleur*, op.cit, p. 257.
4 Maurice Merleau-Ponty, *Notes des cours au Collège de France 1958-1959 et 1960-1961*, op.cit. p.190.

s'éloignant de la philosophie, rentre dans le domaine de l'«aphilosophie» dont parle Merleau-Ponty.

Le point d'arrivée (jamais conclusif) de notre recherche n'est donc pas de conduire la réflexion de Gadda vers une ontologie merleau-pontienne, sur laquelle Merleau-Ponty même n'a jamais cessé de se pencher, mais plutôt de voir si Gadda pouvait représenter l'invitation au «faire philosophie» que Merleau-Ponty croyait nécessaire, et si celui-ci pouvait se profiler comme une référence stimulante et utile pour une relecture de Gadda au sens aphilosophique: où la philosophie se caractérise comme «conscience la plus pleine de la non-philosophie»[1].

1 Maurice Merleau-Ponty, *Notes des cours au Collège de France 1958-1959 et 1960-1961*, op.cit., p.72.

BIBLIOGRAPHIE COMPLÉMENTAIRE

Œuvres de Carlo Emilio Gadda traduites en français

Quer pasticciaccio brutto de via Merulana:

1963: *L'Affreux Pastis de la rue des Merles*, traduit par L. Bonalumi, Paris, Seuil.

La cognizione del dolore:

1974: *La Connaissance de la douleur,* traduit par L. Bonalumi et F. Wahl, Paris, Seuil.(4ème ed. 2002).

Il castello di Udine:

1982: *Le Château d'Udine,* introduction de M. Fusco, traduit par G. Clerico, Paris, Grasset. (2ème ed. 1991).

L'Adalgisa – Disegni milanesi:

1987: *L'Adalgisa – Croquis milanais*, traduit par J.-P. Manganaro, Paris, Seuil (2ème ed. 1997).

Novella seconda:

1987: *Novella seconda,* avant-propos de *G.-G. Lémaire*, traduit par G. Joppolo, A. Luciani, Th.-O. Séchan, Paris, Bourgois.

Lettere a Gianfranco Contini:

1988: *Lettres à Gianfranco Contini*, traduit par S. Aghion, Paris, Quai Voltaire.

Accoppiamenti giudiziosi:

1989: *Des accouplements bien réglés*, traduit par F. Dupuigrenet Desroussilles & M. Fratnik, Paris, Seuil.

I Luigi di Francia:

1989: *Les Louis de France*, traduit par C. Paoloni, Paris, Quai Voltaire.

Il palazzo degli ori:

1989: *Le Palalais des ors*, traduit par B. Sayhi-Périgot, Paris, Quai Voltaire.

Le bizze del capitano in congedo e altri racconti:

1989: *Les Colères du capitaine en congé libérable et autres récits,* avant-propos de F. Rosso, Paris, Seuil.

Eros e Priapo (da furore a cenere):

1990: *Eros et Priape – De la fureur aux cendres*, traduit par G. Clerico, Paris, Bourgois.

La meccanica:

1992: *La Mécanique,* avant-propos de D. Isella, traduit par Ph. Di Meo, Paris, Send.

Gionale di guerra e di prigionia:

1993: *Journal de guerre et de captivité,* avant-propos de M. Baccelli et G.-G. Lémaire, traduit par M. Baccelli, Paris, Bourgois.

Il guerriero, l'amazzone, lo spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo – Conversazione a tre voci:

1993: *Le guerrier, l'amazone, l'esprit de la poésie dans le vers immortel de Foscolo (Conversation à trois voix)*, traduit par J.-P. Manganaro, Paris, Bourgois.

La Madonna dei Filosofi:

1993: *La Madone de Philosophes. Récits*, traduit par J.-P. Manganaro, Paris, Seuil.

Norme per la redazione di un testo radiofonico:

1993: *L'art d'écrire pour la radio, traduit par* G. Monsaingeon, Paris, Les Belles Lettres.

Fuga a Tor di Nona:

1994: *Fuite à Tor di Nona*, traduit par J.-P. Manganaro, dans «Le Cheval de Troie», n.9, janvier, Rome-Bordeaux.

I viaggi la morte:

1994: *Les voyages la mort*, avant-propos de *G.-G. Lémaire*, traduit par M. Baccelli, Paris, Bourgois.

Il tempo e le opere – Saggi, note e divagazioni:

1994. *Le temps et les oeuvres: essais, notes et digressions*, sous la direction de D. Férault, Paris, Le Promeneur.

Racconto italiano di ignoto del novecento:

1997. *Récit italien d'un inconnu du vingtième siècle*, avant-propos de G.-G. Lémaire, traduit par M. Baccelli, Paris, Bourgois.

Le meraviglie d'Italia:

1998: *Les Merveilles d'Italie*, avant-propos de G.-G. Lémaire, traduit par J.-P. Manganaro, Paris, Bourgois.

Il primo libro delle Favole:

2000: *Le premier livre des fables,* avant-propos de G.-G. Lémaire, traduit par J. Pastureau, Paris, Bourgois.

Gli anni; Verso la Certosa:

2002: *Les années*; *Vers la Chartreuse,* avant-propos de G.-G. Lémaire, traduit par J.-P. Manganaro, Paris, Bourgois.

Indice generale

Ringraziamenti.....5

TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI.....7

OPERE DI CARLO EMILIO GADDA.....7

OPERE DI MAURICE MERLEAU-PONTY.....8

INTRODUZIONE.....9

PRIMA PARTE: UNA FENOMENOLOGIA.....19

CAPITOLO I - L'OPERA DI CARLO EMILIO GADDA: UN PROBLEMA FILOSOFICO.....21

1. LA MEDITAZIONE MILANESE, TRA FILOSOFIA E LETTERATURA.....22
2. QUALE FILOSOFIA?.....29
3. LE CRITICHE ALLE NOZIONI DI «PERSONA» E DI «COSA»: LA «GRAMA SOSTANZA» E IL PROBLEMA DEL SENSO.....39
4. IL PROCEDERE CONOSCITIVO: DALLA MEDITAZIONE MILANESE ALLA COGNIZIONE DEL DOLORE.....47
5. DEFORMAZIONE E INTENZIONALITÀ.....66

CAPITOLO II - IL CORPO ESPRESSIVO E L'ESSERE-AL-MONDO.....78

1. GESTICOLAZIONE E MIMICA EMOZIONALE 79
2. IL CORPO NARRATO 92
3. IL CORPO SENSIBILE-SENZIENTE.....105
4. IL CORPO COME IDENTITÀ «APERTA» AL MONDO 116
5. IL RUOLO DEL CORPO NEL RAPPORTO IO-ALTRO.....130

SECONDA PARTE: IL BAROCCO.....149

CAPITOLO III - STRUTTURE, MONADI, MOLTEPLICITÀ.....151

1. IL SISTEMA E LA MONADE.....153
2. LEIBNIZ E DE SAUSSURE: IL PROBLEMA DELL'ESPRESSIONE 169
3. «IL PREGIUDIZIO CHE HA NOME DI PERSONA E DI COSA»: ANTISOSTANZIALISMO E NOMI PROPRI NELL'OPERA DI GADDA.....185
4. LA MAGLIA E IL GARBUGLIO, «FORME» DELLA MOLTEPLICITÀ ..202
5. UNA ESQUISSE CINEMATOGRAFICA: IL SISTEMA COME FORMA TEMPORALE.....220

CAPITOLO IV - «QUESTO MONDO BAROCCO»: DIRE L'INDICIBILE, OVVERO IL CHIASMA TRA PAROLA E SILENZIO.....255

1. SILENZIO E DEFORMAZIONE: DAL MONDO MUTO DELLA VISIONE AL LINGUAGGIO.....257
2. DEFORMAZIONE COME *CREAZIONE*.....277
3. DEFORMAZIONE COME *PASSIVITÀ*.....303

A GUISA DI CONCLUSIONE.....329

IL CHIASMA DELLA FILOSOFIA E DELLA NON-FILOSOFIA.....329

BIBLIOGRAFIA.....337

RÉSUMÉ EN FRANÇAIS.....359

«NARRATION PHILOSOPHIQUE» ET «APHILOSOPHIE». LE PROBLÈME DE LA PHILOSOPHIE, DE L'EXPRESSION ET DU SENS CHEZ GADDA ET MERLEAU-PONTY.....361

BIBLIOGRAPHIE COMPLÉMENTAIRE (Œuvres de Carlo Emilio Gadda traduites en français).....384