

**Comparatismi II 2017**

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20171257>

## **Il barocco 'cosale' di Carlo Emilio Gadda**

Marco Carmello

**Abstract** • In quest'articolo viene analizzato il concetto di barocco presentato da Carlo Emilio Gadda nella nota che accompagna il testo del suo ultimo romanzo: *La cognizione del dolore*. Si mette in relazione la peculiare posizione teorica dell'autore col pensiero di Eugenio d'Ors e di Walter Benjamin, con lo scopo di dimostrare l'originalità dell'approccio gaddiano al barocco.

**Parole chiave** • Barocco; Gadda; Benjamin; d'Ors; Cosalità

**Abstract** • In this paper I shall analyze the concept of Baroque as it is defined by Carlo Emilio Gadda in the note which goes with his last novel: *Acquainted with Grief*. Our aim is to demonstrate the originality of Gadda's approach to the Baroque connecting his peculiar theoretical opinion with the thought of Eugenio d'Ors and Walter Benjamin.

**Keywords** • Baroque; Gadda; Benjamin; d'Ors; Thingness

**Ledizioni** 

## Il barocco 'cosale' di Carlo Emilio Gadda<sup>1</sup>

Marco Carmello

Quando nel 1963 appare la prima edizione in volume della *Cognizione del dolore* il testo del romanzo è accompagnato da un paratesto decisamente ricco: in *explicit* si incontrano una poesia, *Autunno*, la cui prima stesura risale probabilmente al 1931,<sup>2</sup> ma il testo è rivisto in occasione dell'edizione einaudiana, accompagnata da una nota erudita, *Chiarimenti indispensabili*, che chiude il volume, mentre all'inizio il libro è preceduto da un *Saggio introduttivo* di Gianfranco Contini e da una nota dello stesso Gadda, *L'Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore*.<sup>3</sup>

Il dialogo o pseudo-dialogo gaddiano,<sup>4</sup> la cui prima ideazione risale al 1952,<sup>5</sup> risulta essere interessante per più di una ragione: non si tratta solo di una dichiarazione auto-poetica rilevante per la sua perspicuità e chiarezza,<sup>6</sup> ma anche di un momento in cui la riflessione, non nuova a Gadda,<sup>7</sup> su quella relazione particolare che la rappresentazione letteraria

<sup>1</sup> Questo articolo presuppone, per quanto riguarda la critica gaddiana, i risultati raggiunti nei seguenti saggi: Jean-Paul Manganaro, *Le Baroque et l'Ingénieur. Essai sur l'écriture de Carlo Emilio Gadda*, Paris, Seuil, 1994; Robert S. Dombroski, *Creative Entanglements. Gadda and the Baroque*, Toronto, University of Toronto Press, 1994; Fedrico Bertoni, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Torino, Einaudi, 2001; Federica G. Pedriali, *Altre carceri d'invenzione*, Ravenna, Longo, 2007; Mario Porro, *Letteratura come filosofia naturale*, Milano, Medusa, 2009. Va tenuto presente anche: Christine Buci-Glucksmann, *La raison baroque*, Paris, Galilée, 1984.

<sup>2</sup> Ricavo tutte le notizie sul testo da: Emilio Manzotti, *Nota a La cognizione del dolore*, in Carlo Emilio Gadda, *Romanzi e racconti I*, a cura di Raffaella Rodondi, Guido Lucchini ed Emilio Manzotti, Milano, Garzanti, 1988, pp. 851-880.

<sup>3</sup> Nelle successive riedizioni dell'opera, anche in quella compresa nel primo tomo delle *Opere di Carlo Emilio Gadda*, tutto il materiale paratestuale di mano dell'autore verrà raccolto in un' *Appendice* in fine volume (Gadda, *Romanzi e racconti I*, cit., pp. 757-772). Il saggio continiano appare oggi in altra sede: Gianfranco Contini, *Introduzione alla "Cognizione del dolore"*, in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1960, pp. 601-619.

<sup>4</sup> Secondo quanto scrive Manzotti in una nota a piè di pagina: «Pseudo, perché la scansione dialogica è intervenuta in extremis e comunque non corrisponde ad alcuna dialettica interna di voci e contenuti» (Gadda, *Romanzi e racconti I*, cit., p. 876, nota 59). A prescindere dal mero dato filologico, non mi sembra di poter pienamente concordare sull'assenza di una dialettica interna come, tanto recisamente, vuole Manzotti; ma su questo torneremo più avanti.

<sup>5</sup> Cfr. *ivi*, p. 876.

<sup>6</sup> Oltre che, dal punto di vista, che qui non ci interessa, della critica autoriale. Seguendo infatti la ricostruzione filologica proposta da Manzotti (*ivi*, pp. 759-772), si può concludere che il dialogo fra Autore ed Editore sia un frutto tardissimo nella produzione gaddiana, di cui rappresenta forse l'ultimo momento di riflessione autopoetica. Se così fosse, quel che qui si dice in questa sede potrebbe, e forse dovrebbe, essere esteso all'intero *opus* gaddiano.

<sup>7</sup> Le riflessioni auto-poetiche di maggior impegno sono raccolte nella *Prima parte* de *I viaggi la morte* (cfr. Carlo Emilio Gadda, *Saggi giornali favole e altri scritti I*, a cura di Liliana Orlando, Clelia Martignoni e Dante Isella, Milano, Garzanti, 1991, pp. 427-511). Importante per la definizione dell'universo teorico autoriale lo scritto giovanile *La meditazione milanese*, che si legge in: Carlo Emilio Gadda, *Scritti vari e postumi*, a cura di Andrea Silvestri, Claudio Vela, Dante Isella,

istituisce fra la scrittura ed il mondo, viene analizzata a partire dall'etichetta di *barocco* che sempre più si affermava come distintiva della prosa gaddiana.

L'intero 'dialogo' fra Autore ed Editore si dipana proprio a partire da un ribaltamento della nozione di barocco che, nelle prime battute del testo, è proposto dall'Editore: «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"». <sup>8</sup>

Questo ribaltamento, a causa del quale il barocco cessa di essere una caratteristica dello stile per diventare invece un attributo del mondo, è il gesto intellettuale germinativo da cui sgorga poi tutta l'argomentazione del dialogo, che, come si diceva, ruota interamente intorno al problema della rappresentazione. Non è dunque errato dire che ciò di cui l'Editore e l'Autore dialogano sia il problema della mimesi, affrontato dal punto di vista tecnico così come nelle sue implicazioni latamente filosofiche.

Sebbene non sia il caso di fare di Gadda un teorico *strictu sensu*, è però assodata la tensione teorica della sua scrittura: non solo gli interessi personali dell'autore, che lo portarono vicinissimo alla laurea in filosofia con tesi sui *Nouveaux essais sur l'entendement humaine* di Leibniz sotto la guida di Pietro Martinetti, ma l'intero impianto dell'opera gaddiana rivelano come il tema della 'scrittura del mondo' occupi per Gadda un posto centrale nell'elaborazione della sua opera.

Il testo che ci accingiamo dunque a discutere, per il suo carattere ultimativo – *L'Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore* è frutto tardo della creatività gaddiana –, sia perché introduce un romanzo interamente costruito intorno al problema della cognizione, sia infine perché riflette su tutto un itinerario di scrittura, eccede i limiti della dichiarazione auto-poetica, come già si diceva, andando a toccare alcuni problemi fondamentali dell'estetica letteraria del moderno. Tuttavia quali siano questi problemi non è semplice dire, poiché essi toccano i fondamenti stessi dell'attività letteraria. Potremmo, ricorrendo ad una definizione provvisoria, dire che ciò con cui ha a che fare Gadda in queste pagine sia la crisi di rappresentazione della modernità.

Non mi propongo l'intento di leggere il testo che andremo ad analizzare dal punto di vista della sua importanza rispetto alla storia interna della scrittura gaddiana, quindi non mi occuperò, se non occasionalmente, di ricostruire il percorso intellettuale e l'insieme delle fonti che possono aver ispirato Gadda nella scrittura della sua paradossale 'nota di presentazione' alla *Cognizione del dolore*.

Il punto focale del mio interesse è rappresentato proprio da quel ribaltamento di prospettiva cui accennavo poco sopra: il gesto teorico in forza di cui Gadda attribuisce la proprietà di essere barocco al mondo, iscrivendola così nella realtà storica e naturale di ciò che

Paola Italia e Giorgio Pinotti, Milano, Garzanti, 1993, pp. 615-894; il testo della *Meditazione* è curato da Paola Italia.

<sup>8</sup> Come è noto, in seguito alla 'scoperta' dell'Archivio Liberati, ossia delle carte in possesso degli eredi di Giuseppina Liberati, la governante cui Gadda lasciò in eredità le sue cose, si sta procedendo, da parte di una *équipe* editoriale che corrisponde in gran parte a quella dell'edizione Garzanti, ad una riedizione dei titoli gaddiani alla luce del nuovo apporto ecdotico. Proprio mentre si stavano scrivendo queste pagine è uscita la nuova edizione de *La cognizione del dolore*, (Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, a cura di Paola Italia, Giorgio Pinotti e Claudio Vela, Milano, Adelphi, 2017). Il testo, accompagnato da un interessante *Dossier genetico* (ivi, pp. 235-263) e da una ricchissima *Nota al testo* (ivi, pp. 257-381), combacia, per quanto riguarda i brani qui trattati, con quello stabilito da Manzotti nel 1991. È però sembrato giusto indicare, accanto alle pagine dell'edizione Garzanti, da cui si cita, anche quelle dell'edizione Adelphi, quindi i riferimenti alla gaddiana *Cognizione del dolore* riportano due numeri di pagina fra cui si interpone il segno matematico dell'uguaglianza: a sinistra va il riferimento Garzanti, a destra quello Adelphi. Nel caso della citazione in questione dunque il riferimento è: Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 760 = p. 223.

accade, solleva infatti una serie di problemi intrinsecamente interessanti. Se a questi si aggiunge il fatto che Gadda operi questo ribaltamento attraverso un impiego idiosincratico della categoria di barocco, saranno ancor più evidenti le ragioni dell'interesse che il testo suscita, e dunque i motivi che suggeriscono di analizzarlo da una prospettiva, per così dire, esterna, mettendolo in dialogo con una rete di riferimenti testuali, che siano o meno direttamente entrati in contatto con l'autore.

Partiamo da una considerazione solo apparentemente banale: il nostro testo introduce un'opera il cui centro consiste nella cognizione di una particolare situazione umana, cioè a dire il dolore.

L'intero romanzo gaddiano ruota quindi interamente intorno ad un tema che si potrebbe definire, in senso lato, 'gnoseologico'. Una dichiarazione televisiva di Gadda, riportata nel suo commento al testo da Manzotti, ci informa che «la cognizione è anche il processo di graduale avvicinamento ad una nozione»;<sup>9</sup> si tratta di una risposta allo stesso tempo piana, concisa ed evasiva: piana perché il termine *cognizione* viene presentato nel suo significato proprio, concisa perché definisce la linea di forza lungo cui si muove la complessa storia della relazione fra Don Gonzalo, il protagonista biografico del romanzo, e sua madre, ed infine evasiva perché Gadda sembra voler nascondere dietro la spiegazione apparentemente banale del vocabolo *cognizione* il senso, tutt'altro che perspicuo, dell'accostarsi di Gonzalo/Gadda alla nozione di dolore.

Una spia però è data proprio dal titolo, che sembra rifarsi ad un *refrain* spesso ripetuto da Gonzalo o dalla voce narrante, diversa da Gonzalo, lungo il corso del romanzo: *amor matris*, che si rifà ad un esempio usato comunemente, nelle grammatiche latine, per indicare l'ambiguità del genitivo, che può avere tanto valore soggettivo, indicando così l'amore provato dalla madre per altri, quanto valore oggettivo, riferendosi all'amore che viene provato da altri per la madre. Il sintagma *cognizione del dolore*, che dà il titolo al romanzo, presenta la stessa ambiguità: di fatto la cognizione, oltre ad essere quella, in qualche modo attesa, che altri prova del dolore, potrebbe anche essere quella che il dolore medesimo, in un certo senso, raggiunge scoprendoci. Altrimenti detto, si può conoscere il dolore (genitivo oggettivo) solo se e quando si venga conosciuti dal dolore (genitivo soggettivo).

Il «processo di graduale avvicinamento» allora si complica, poiché comporta una compenetrazione fra soggetto ed oggetto della conoscenza tale per cui i limiti stessi che separano fra di loro esperiente ed esperito sfumano fino a venir meno. Del resto, la *Cognizione* è quel romanzo in cui le delimitazioni dell'identità personale sono esplicitamente revocate in dubbio, basti citare la famosa requisitoria di Don Gonzalo contro i pronomi e particolarmente contro il «più lurido di tutti», l'io.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Manzotti, *op. cit.*, p. 859.

<sup>10</sup> «Ah! Il mondo delle idee! Che bel mondo!... ah! l'io, io... tra i mandorli in fiore... poi tra le pere, e le Battistine, e il Giuseppe!... l'io, l'io!... Il più lurido di tutti i pronomi...» (Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 635 = p. 85); «... 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...» (Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 636 = p. 86).

La dialettica sottesa allo sviluppo del romanzo, incompiuto come programmaticamente lo è ogni pagina gaddiana,<sup>11</sup> è dunque complessa: se la cognizione del dolore ha effettivamente la doppia direttrice che abbiamo detto, se, accettando questa doppia direttrice, bisogna anche accettare il venir meno di quei confini che segnano l'identità permettendone la sua esplicazione propriamente ontologica,<sup>12</sup> allora la cognizione diventa un'impresa al limite dell'insignificabile dal momento che l'avvicinamento graduale al dolore viene ad essere intralciato dal linguaggio stesso nella misura in cui è questo a delimitare la nostra capacità di estenderci oltre la pronominalità intrinseca da cui è segnalato il nostro essere persona, io appunto.

Se il linguaggio è il luogo dei pronomi, se è lì, nelle regole linguistiche, che si forgia il nostro non poter essere altro che io, allora è forse possibile dire che cognizione del dolore e cognizione del linguaggio coincidano, sprofondarsi nella lingua diventa infatti l'unico modo per giungere ai limiti del proprio essere persona, quindi alla radice del proprio male, del proprio dolore.

Stante questa dialettica interna al romanzo, la relazione fra il testo della *Cognizione del dolore* ed il suo 'paratesto' autoriale, almeno per quanto riguarda la nota introduttiva *L'Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore*, risulta oltremodo ambigua. Lo scopo di superficie della nota sembra essere quello di stabilire una distanza fra storia e protagonista. Volendo usare un paragone di ascendenza chimica, Gonzalo ci viene presentato, nella nota introduttiva, come un elemento estraneo a quelli che compongono l'universo materno e familiare del romanzo, che proprio grazie alla sua estraneità una volta inserito entro quell'universo subito agisce da reagente che svela la «dissocialità», la «cretineria» di quel mondo.

L'Editore ci dice che:

La ossessione di Gonzalo non sembra avere per limite, per punto di deflagrazione, un "delirio interpretativo della realtà" o un sogno gratuito alla don Quijote: nasce e discende invece "dagli altri", procede dagli altrui errori di giudizio e dalle altrui, singole o collettive, carenze di contegno sociale. Ha per origine, ed elegge quindi a sua cible polemica, la follia e la cretineria "degli altri". Ciò non toglie che egli stesso abbia potuto errare: e a' proprî errori non chiede lagrimando clemenza.<sup>13</sup>

Subito dopo l'Autore conferma che: «In Gonzalo vige ed opera una continua critica della dissocialità altrui».<sup>14</sup>

Dunque un Gonzalo che, a leggere queste righe, pare astratto dal movimento della cognizione definito poco sopra; non un Gonzalo agente/paziente, soggetto/oggetto della cognizione, ma un Gonzalo reagente, che quasi solo in forza della sua semplice presenza sulla scena narrativa, permette il disvelamento di una 'meccanica', per usare un vocabolo importante nell'universo gaddiano, aliena.

La nota sembra così andare in contro tendenza rispetto al romanzo, pare infatti voler riaffermare quella distinzione di ruoli che il romanzo tende invece a confondere, quasi che

<sup>11</sup> Sarebbe forse giunto, per la dotta ed agguerritissima critica gaddiana, il momento di riconoscere nell'incompiutezza gaddiana il contrassegno di uno stile: come si potrebbe, d'altronde, concludere quando si scriva contro i pronomi ed i confini che questi segnano.

<sup>12</sup> Qui uso quest'aggettivo, 'ontologico', in termini strettamente analitici, perché Gadda, contestando la validità del sistema pronominale, conduce un attacco diretto contro la delimitazione semantica dell'identità personale. Che poi quest'attacco non sia solo linguistico, formale, per dirla in termini scolastici, ma anche sostanziale è cosa che, per il momento, ci tocca meno da vicino.

<sup>13</sup> Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 764 = p. 227.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

il primo e principale intento del 'paratesto' autoriale sia quello, puramente grammaticale, di ristabilire l'ordine degli attanti riaffermando una differenza fra soggetto ed oggetto del processo cognitivo.

Forse però, prima di accettare una simile conclusione, si dovrebbe usare cautela. La prima considerazione che suggerisce di esser cauti riguarda la natura stessa di questa nota autoriale, cui fino ad ora ci si è riferiti con l'espressione impropria di 'paratesto' autoriale: in realtà la nota introduttiva di Gadda è piuttosto una soglia testuale, dunque non è estranea alle dinamiche interne al testo stesso del romanzo.

Non si dimentichi poi un altro aspetto importante: la *Cognizione del dolore* è un romanzo di travestimenti, di strategie indirette, e non intendo riferirmi solo al più celebre ed esplicito di questi travestimenti, vale a dire la trasposizione sudamericana della Brianza lombarda del primo trentennio del Novecento. I travestimenti della *Cognizione del dolore* riguardano ben altri aspetti del testo, primo fra tutti proprio l'identità del personaggio don Gonzalo, di cui dire, come sempre è stato ribadito, che sia la trasposizione biografica dell'autore medesimo è, quanto meno, limitante.

Che la *Cognizione* sia un romanzo in maschera non dovrebbe poi stupirci più di tanto, visto che è il suo stesso autore a dirci che queste pagine, in un modo o nell'altro, sono barocche.

I problemi aperti dalla relazione fra la paradossale nota introduttiva ed il testo del romanzo non sono pochi; è dunque utile avvicinarsi a questo dialogo più da vicino, anche se, come si diceva, il nostro accostamento al testo ha lo scopo di individuare quei problemi che entrano poi in un dibattito teorico più ampio.

La foggia dialogica che traveste il testo<sup>15</sup> ha il vantaggio di aiutarci nella scansione argomentale; la forma dialogica super-imposta al testo infatti ha la funzione di sezionare il procedimento argomentativo secondo la duplice direttrice del taglio, che tende a delimitare le singole parti dell'argomentazione, e della progressione, che tende a sottolineare la connessione fra i singoli apporti argomentali.<sup>16</sup>

Possiamo suddividere la ripartizione fra Editore ed Autore secondo una logica dell'argomentazione che va dal generale al particolare, quindi secondo una definizione di quadri entro una cornice unica,<sup>17</sup> schematizzabile come segue:

<sup>15</sup> Ribadita nella recente edizione Adelphi: non vi è quindi motivo di dubitare dell'originalità di questa soluzione.

<sup>16</sup> In questo senso credo che l'affermazione di Manzotti vada ampiamente moderata: la suddivisione in parti certo non obbedisce ad un intento di polifonia delle voci e nemmeno ad una dialettica fra contenuti differenti, il testo è infatti convergente dal punto di vista degli argomenti e privo di polifonia vocale, ma questo non vuol dire che la suddivisione in battute dialogiche non sia funzionale allo sviluppo argomentale dell'argomento unico che la voce monotonale del testo porta avanti. In questo senso il travestimento dialogico obbedisce ad una logica per così dire classica, ampiamente usata nella scrittura dei tanti dialoghi diffusi nella letteratura europea fra il XV ed il XVII secolo, sul modello ciceroniano piuttosto che platonico. Qui, come in quelle pagine, la partizione dialogica è in funzione della progressione argomentativa, e serve a segnalare i passaggi logico/retorici che definiscono il legame fra argomentazione e *constitutio textus*. Una logica dialogica di questo genere non dovrebbe sorprendere in un autore che usa la parodia ed il rifacimento di testi prosastici Cinque e Seicenteschi come cifra espressiva peculiare.

<sup>17</sup> Questo tipo di logica incrocia con le classiche distinzioni di *background/foreground* e di *topic/focus*, ma non deve assolutamente essere confusa con queste.

1. Editore 1: Dopo il cappello iniziale sulla genesi dell'opera, già parzialmente apparsa a puntate su «Letteratura» fra il 1938 ed 1941, viene introdotto il tema del barocco e la sua relazione col grottesco e col mondo.
2. Autore 1: Prima petizione di principio: la *Cognizione* non obbedisce alla volontà dello scrittore, ma alla necessità di ritrarre la realtà postulata dal barocco del mondo espressa in Editore 1, da qui l'assoluta necessità di onestà dell'opera che rifiuta menzogne storico/moralistiche.
3. Editore 2: Primo commento esterno sul tono della *Cognizione*, che, avendo come scopo quello d'essere al massimo grado veritativa (Autore 1), necessariamente deve ricadere nei toni del grottesco, talora «psicopatologico».<sup>18</sup>
4. Autore 2: Il tono della *Cognizione* trova qui la sua prima messa in atto, il grottesco viene qui riportato ad un'esperienza personale, viene presentata, per la prima volta, la voce di Gonzalo.
5. Editore 3: L'Editore ci informa della funzione reattiva di Gonzalo (cfr. la citazione precedentemente riportata)
6. Autore 3: L'Autore presenta la misantropia di Gonzalo come inevitabile rispetto alla sua funzione reattiva, essa dunque dipende da un fatto «tecnico».
7. Chiusa con nota sul suono delle campane, che riporta ad una tematica ricorrente nel romanzo.

Possiamo accoppiare le sei differenti battute in tre sotto-quadri argomentativi: il primo, composto da Editore 1 + Autore 1, introduce lo sfondo teorico; il secondo, Editore 2 + Autore 2, colloca l'opera intera sullo sfondo teorico fissato definendone il 'tono' grottesco come fatto obbligato; il terzo, Editore 3 + Autore 3, definisce il ruolo di Gonzalo all'interno dell'opera. Ognuno di questi tre sotto-quadri può essere tagliato trasversalmente, come dicevo, generando un sistema o linea dell'Editore, intesa a definire il *plateau* per così dire teorico su cui poggia l'opera gaddiana, e una linea o sistema dell'Autore che invece tende ad entrare direttamente dentro l'opera.

La nota finale, col riferimento ad uno dei temi che più suscitano la rabbia fremente di Gonzalo, vale a dire il suono delle campane di Lukones, che infieriscono sul sistema nervoso del protagonista in una duplice maniera, col loro suono e col ricordo del denaro che i genitori, sottraendolo alle necessità di famiglia, hanno destinato alla loro erezione, costituisce l'aggancio fra la nota ed il romanzo. Potremmo anzi dire che queste poche paginette preposte da Gadda al suo romanzo si muovano fra l'iniziale citazione del saggio prefatorio di Contini,<sup>19</sup> che rappresenta la connessione col paratesto vero e proprio, e la nota sulle campane seguendo la quale invece entriamo direttamente nel romanzo, a conferma della natura di soglia di questo testo.

Per i nostri scopi ci soffermeremo solo sulla prima parte, sul primo sotto-quadro, della nota prefatoria, che, come si è avuto modo di dire, fornisce all'opera il suo sfondo teorico generale. È questa la parte in cui avviene quel ribaltamento cosale per cui la categoria di barocco cessa di essere direttamente una categoria stilistica per diventare un attributo del mondo. Nella prospettiva autoriale di Gadda il barocco non è, come presto si vedrà, una categoria letteraria, ma è propriamente un attributo della realtà del mondo, un attributo talmente forte

<sup>18</sup> Gadda, *La cognizione del dolore*, p. 760 = p. 223.

<sup>19</sup> «L'attentissima presentazione critica di Gianfranco Contini ci rimemora che il lavoro per la *Cognizione* si ascrive agli anni 1938-1941» (Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 759 = p. 221).

e potente da imporsi alla stessa scrittura come realtà inoccultabile, che chiede perentoreamente di essere espressa. Quindi il barocco stilistico altro non è se non il segno obbligato che il 'barocco' naturale lascerebbe inevitabilmente sulla scrittura. Del resto, il compito che Gadda impone alla sua opera scrittoria porta l'autore proprio verso il 'barocco' naturale, cosale, iscritto nel mondo stesso:

La sceverazione degli accadimenti del mondo e della società in parvenze o simboli spettacolari, mufte della storia biologica e della relativa componente estetica, e in movimenti e sentimenti profondi, veridici, della realtà spirituale, questa cernita 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 "misanthropico" 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 "comunemente" accettata dai pochi e 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<sup>20</sup> [...] 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".<sup>21</sup>

La lunga, ma necessaria, citazione riportata qui sopra corrisponde al ribaltamento della categoria di barocco tentato da Gadda. Anche ad una prima lettura colpisce tanto per la densità tematica quanto per le eco cui questa breve paginetta gaddiana dà adito.

Non si dovrebbe sottovalutare il punto di partenza di Gadda che corrisponde alla proclamazione di una vera e propria *symbolicha* del romanzo:<sup>22</sup> il procedimento che Gadda indica è quello della simbolizzazione di fatti ed accadimenti, una simbolizzazione che passa attraverso una cernita stabilita, a quanto pare, da una «realtà spirituale» capace di definire l'importanza dei fatti simbolizzati; non a caso simbolizzazione e cernita coincidono.

La simbolizzazione gaddiana però ha un senso, nel quadro della poetica autoriale, solo perché è esclusivamente rivolta alla «derisione programmata» di quel «grottesco» che alberga nel mondo e nella storia. Bisogna quindi chiedersi che tipo di simbolizzazione sia quella il cui fine sembra essere quello, ben lontano da ogni possibile tipo di allegoresi, di rappresentare una sorta di letterale 'apocalissi'<sup>23</sup> del mondo descritto.

<sup>20</sup> A conferma, e direi quasi rincalzo, di quanto qui dice, Gadda a questo punto inserisce una nota a piè di pagina in cui riporta esempi di barocco propri della natura, come: le ossa del femore e del bacino, il fegato, i fagioli, le zucche, i cetrioli, la gobba del dromedario, gli enunciati di trombone in fa, la pancia del pretore Mamurra ed il sedere di Arpalice; tutti esempi di barocco iscritto nella stessa natura 'fisiologica' del mondo (ivi, p. 760 = p. 222).

<sup>21</sup> Ivi., pp. 759-760 = pp. 222-223.

<sup>22</sup> Una lettura per simboli della *Cognizione del dolore* sarebbe la più indicata a dare un'ermeneutica del romanzo; è infatti probabile che un'ermeneutica 'simbolica' riuscirebbe a comprendere psicoanalisi e biografia in una più soddisfacente cornice di riferimento, evitando così alcune possibili trappole. Certo, psicoanalisi e biografia sono presenti nel romanzo, ma vi sono solo come elementi giocati all'interno di una rete di rimandi simbolici da cui traggono il loro senso; è infatti la rete simbolica a rendere significative psicoanalisi e biografia e non il contrario. Si tenga presente che nella gaddiana *Cognizione del dolore* veramente *vidimus sicut per speculum in aenigmate*.

<sup>23</sup> Uso il termine nel suo significato etimologico di *disvelamento*, o meglio *dis-nascondimento*: apocalittico è infatti il gesto parallelo ed opposto a quello del nascondimento, ossia quel gesto che vuole

Questo simbolo dunque può essere considerato un *quid pro aliquo* solo se si interpreta la preposizione latina *pro* nel suo significato di *in favore di* qualcos'altro e non in quello di *al posto di*, *in vece di* qualcos'altro. Il simbolo gaddiano infatti è perfettamente mimetico, unisce mondo e lingua nella stessa «fenomenologia», fenomenologia che l'autore si cura di definire immediatamente come «esterna», nell'espressione del «barocco» cosale del mondo stesso.

Simbolo sembra piuttosto essere, in questa pagina gaddiana, segnatura, marca, ed una marca, una segnatura usate in maniera materiale della cosa mondo dentro il sistema linguistico romanzo. Vi è allora una materialità della scrittura gaddiana che è più essenziale della sua, tante volte asserita, matericità:<sup>24</sup> *materiale*, usato nella sua accezione scolastica, in opposizione dunque a *formale*, indica che parola e cosa, mondo e romanzo, condividono la stessa essenza, lo stesso movente. Ammettendo che a queste pagine sia sottesa una pur elementare e fantasmatica teoria linguistica, allora questa teoria è una paradossale teoria della materialità del riferimento, che abolisce ogni distanza fra mondo e lingua lasciando all'autore, come unica scelta, quella fra una verità a lui «esterna» tanto nel mondo come nella lingua o una menzogna che, recidendo il perfetto legame fra parola, nome e cosa inevitabilmente sfocia nelle secche della prosa che contraddistingue gli «storioografi "moraloni" che raddrizzano le gambe a' cani».<sup>25</sup>

Il barocco cosale è dunque tanto un barocco naturale quanto un barocco linguistico che non coincide con una categoria di pensiero, ma appunto con una realtà ad ontologia piena, per così dire, come lo stesso Gadda, a modo suo ci dice:

E chi, di certa scienza, ha ritenuto poter interpretare il barocco (a volte non meglio definito) come istanza irrevocabile di taluni momenti o indirizzi o tentazioni o mode o ricerche dell'arte o della creazione umana, potrebbe o dovrebbe forse riconoscere nel barocco, in altri casi, uno di quei tentativi di costruzione, di espressione che meglio si possono attribuire alla natura e alla storia, chiamando natura e storia tutto ciò che si manifesta come esterno a noi e alla nostra facoltà operativa mentale e pragmatica. La natura e la storia, percepite come un succedersi di tentativi di ricerca, di conati, di ritrovati d'un'Arte o d'un Pensiero che trascendono le nostre attuali possibilità operative, o conoscitive, avviene fàccino a lor volta un passo falso, o più passi falsi.<sup>26, 27</sup>

scoprire esattamente quel che si vorrebbe invece coprire. Per questo scelgo di impiegare un termine più specifico, come *apocalissi* piuttosto che il generico *disvelamento* o *scoprimento*.

<sup>24</sup> Sul tema della matericità gaddiana, e sulle sue espressioni legate ai diversi sensi, mi limito a segnalare: Giancarlo Lèucaldi, *Il naso e l'anima*, Bologna, il Mulino, 2000; Giovanni Maffei, «Mangiari lombardi: Rajberti e Gadda», in *La sapida eloquenza. Retorica del cibo e cibo retorico*, a cura di Cristiano Spila, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 221-245; Rinaldo Rinaldi, «Merda», in *A pocket Gadda Encyclopedia*, a cura di Federica G. Pedriali, «Edinburgh Journal of Gadda Studies», vol. 4, 2004, senza numero di pagina, web, ultimo accesso: 5 settembre 2016, <<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pgeindex2.php>>.

<sup>25</sup> Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 762 = p. 224.

<sup>26</sup> Ivi, p. 761 = p. 223; ma l'edizione Adelphi riporta: «fàccino».

<sup>27</sup> Di sfuggita faccio notare come anche come questa definizione della natura paia un rovesciamento, in questo caso si tratta del rovesciamento esattamente simmetrico della provvidenza manzoniana, che resta uno dei moventi narrativi, e non solo, dell'opera gaddiana. Sull'amore di Gadda per Manzoni si veda la testimonianza di Alberto Arbasino, *L'Ingegnere in blu*, Milano, Adelphi, 2008, p. 144, in cui si racconta come gli amici si alternassero al capezzale dello scrittore morente per leggerli passi dei *Promessi sposi*. È interessante leggere il richiamo alle campane, presenza tanto importante nella *Cognizione*, tanto nel testo del romanzo, quanto nella nota di chiusura che si analizza qui, come

Viene, in questo passaggio, ribadita la natura cosale di un barocco che altro non rappresenta se non il venir meno dell'ordine all'interno della natura stessa: insomma, a rigore, il barocco rappresenta il venir meno del *kosmos* nella misura in cui all'interno dell'universo stesso è inscritta una natura infinita, non definita, che apporta disordine col suo continuo e sfrenato provare ad essere.

Se queste sono le premesse teoriche esterne su cui si basa la *Cognizione*, ne seguirà che per evitare «il balbettio della reticenza e la franca sintassi della menzogna»<sup>28</sup> bisognerà ricorrere ad un grottesco, e cioè a dire, considerando l'equivalenza da Gadda stabilita fra grottesco e barocco, ad un barocco che non avrà riguardi di forma, ma esprimerà tutta la portata, anche stilistica, del groviglio, infinito e caotico, della natura e della storia, quindi:

Non si tratta [...] di leggere negli strati o nei noccioli grotteschi dell'impasto *Cognizione* una deliberata elettività ghiandolare-umorale di chi scrive (des Verfassers) ma di leggersi una lettura consapevole (da parte sua) della scemenza del mondo o della bamboccesca inanità della cosiddetta storia, che meglio potrebbe chiamarsi una farsa da commedianti nati cretini e diplomati somari.<sup>29</sup>

Dal nostro punto di vista quel che qui ci importa notare è che l'Autore ribadisce quanto detto dall'Editore, e cioè che barocco, grottesco, natura e storia sono nozioni coincidenti, quindi l'atto di scrittura che l'Autore farà è, in buona misura, indipendente dalla sua volontà. È una scrittura esterna al volere gaddiano, non solo, ma a quello di qualsiasi autore che non voglia balbettare reticenze o costruire ben disposte menzogne.

Se però si deve accettare, come a me francamente sembra che si debba fare, questa conclusione, allora si deve anche dire che, da un punto di vista storico, Gadda non può essere in alcun modo considerato un autore barocco. Se infatti, in letteratura, lo stile barocco si basa sullo scarto che permette l'acutezza, la sprezzatura, l'accettiana onesta dissimulazione o la mariniana *maraviglia*, bisogna ammettere come non barocco ogni tentativo di diminuire la distanza fra mondo e letteratura, anzi, nell'estetica barocca, il testo letterario vive di ed in quella distanza che separa la cosa dal detto.

Ci troviamo così di fronte ad un caso critico veramente interessante: il 'barocco' gaddiano può, tutt'al più, essere puramente morfologico, poiché la lingua autoriale ricalca modi e stilemi che appartengono all'arsenale dei mezzi espressivi barocchi, ma non può essere in alcun modo un barocco intenzionale, proprio perché Gadda intende distruggere, con la sua implicita 'teoria materiale del linguaggio', ogni distanza fra cosa e detto. Eppure, è proprio Gadda a fare una mossa intellettuale in qualche modo 'barocca' riprendendo il concetto stesso di barocco ed usandolo come segno sotto cui porre la sua opera.

Da dove viene il paradossale, quasi auto-contraddittorio, barocco gaddiano? Qual è la regione da cui Gadda ricava lo spazio necessario per compiere il ribaltamento teorico della categoria, da lui proiettata sul mondo, di cui si è fin qui parlato?

nella lirica finale, *Autunno*: «Lessi "la notte dell'Innominato" con cura. Giunto al "delirio passeggero", una delle sue espressioni frequenti, l'Ingegnere mi guardò fisso, dicendo solo: "E adesso le campane". (Ma già, tempo prima, quando avevo osato chiedere se avesse voluto lui i versi di "Autunno" alla fine della *Cognizione del dolore*, rispose vagamente: "C'era una caccia..."). Riprese l'ansito» (ivi, p. 144).

<sup>28</sup> Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 761 = p. 223.

<sup>29</sup> Ivi, p. 761 = p. 224.

Anche se ho detto che non mi occuperò della genesi e delle fonti del breve testo che stiamo qui esaminando, è impossibile non individuare, nell'incipit della seconda citazione, un'indicazione precisa riguardo ad alcuni di questi presupposti. La polemica di Gadda contro «chi, di certa scienza, ha ritenuto poter interpretare il barocco come [...] una categoria del pensiero umano» infatti si riferisce a tutta una scuola di interpretazioni del fenomeno barocco diffusissima in storia dell'arte, i cui inizi corrispondono al notissimo libro di Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock*, apparso nel 1888. È questa una scuola che, seguendo alcune intuizioni già presenti nell'opera tarda del maestro di Wölfflin, Jakob Burckhardt, tende a vedere nel barocco una caratteristica morfologica, che individua certi ben precisi tratti caratterizzanti dell'opera d'arte, piuttosto che un semplice fenomeno storicamente circoscritto.<sup>30</sup>

Di questa scuola, almeno a giudicare da ciò che in queste pagine scrive, Gadda aveva certamente notizia, sapeva dunque quali fossero i fondamenti generali di quest'indirizzo e conosceva i capisaldi della teoria. È, in questa sede, poco importante stabilire se si trattasse di conoscenza di prima mano o fosse invece mediata da altre fonti, certo è però che Gadda aveva notizia della *quête du baroque* che si dibatteva, in storia dell'arte, da ormai un sessantennio al momento della scrittura di queste pagine da parte dell'autore milanese,<sup>31</sup> e ne conosceva i contorni.

I portati di questo dibattito sul barocco inaugurato a fine XIX sec. da Wölfflin, che avevano finito per coincidere con un'idea di barocco inteso come categoria formale e metastorica, erano però originalmente fermentati in un breve e composito saggio del filosofo catalano Eugenio d'Ors espressamente dedicato al barocco. Nell'orsiano *Du baroque/Lo barroco, pamphlet* composto da una scelta di testi riguardanti il barocco scritti da d'Ors fra gli anni dieci e gli anni trenta del Novecento che vengono montati intorno alla relazione letta dal filosofo catalano durante gli incontri presso l'abazia di Pontigny,<sup>32</sup> il barocco assume un valore di principio motore dell'intera storia umana affatto nuovo ed inedito.

Il testo di d'Ors, pubblicato per la prima volta in francese nel 1935 – bisognerà invece aspettare il 1947 per l'edizione in spagnolo – dalla prestigiosa collana della *Nrf* edita presso Gallimard, viene tradotto, dalla versione francese, in italiano nel 1945. Traduttore dell'opera è un giovane ma già autorevole critico ed estetologo italiano, Luciano Anceschi,

<sup>30</sup> Sono appunto quei «momenti o indirizzi o tentazioni o mode o ricerche dell'arte o della creazione umana» di cui parla Gadda.

<sup>31</sup> Da questo punto di vista, anzi, la pagina gaddiana risulta un po' attardata, considerando che l'ultima ripresa del barocco 'formale' di wolffliniana memoria è quella fattane, per mezzo di un richiamo breve ma intenso, da Henri Focillon (*Vie des formes*, Paris, POUF, 1947, p. 26). Se la prima stesura del testo rimonta al 1952, come dice Manzotti (*op. cit.*, p. 876), allora va detto che la discussione nei termini definiti dal Wölfflin sul barocco storico-artistico si era già esaurita da almeno un lustro. A fronte di un certo attardamento rispetto alla discussione storico-artistica, va però notata l'attualità della pagina gaddiana dal punto di vista del dibattito critico letterario coevo, come presto dirò.

<sup>32</sup> Questi incontri, organizzati fra il 1910 ed il 1913 e fra il 1922 ed il 1933 presso l'Abazia cistercense di Pontigny, in Borgogna, ebbero come patrono Paul Desjardins, dal 1910 proprietario dell'Abazia. Si trattava di incontri, della durata di dieci giorni, fra intellettuali riuniti per discutere liberamente, in una sede non accademica, di un tema dato. Per la storia degli incontri di Pontigny si veda: François Chaubet, *Les décades de Pontigny*, «Vingtième Siècle, revue d'histoire», n. 57, 1998, pp. 36-44.

che accompagna il suo lavoro di traduzione con un'importante prefazione, da cui poi gemmerà un breve saggio sul pensiero di Eugenio d'Ors, apparso sempre nello stesso 1945, in cui Anceschi mostra di avere una buona conoscenza del pensiero del filosofo catalano.<sup>33</sup>

Il libro di d'Ors, nella traduzione di Anceschi, è presente nel catalogo dei libri della biblioteca di Gadda che oggi costituiscono il *Fondo Gadda* presso la Biblioteca Teatrale del Burcardo, rappresenta quindi una fonte primaria del «convoluto Eraclito di Via San Simpliciano».

La presenza orsiana è del resto forte in questo passaggio sul barocco: in estrema sintesi, le conclusioni cui d'Ors giunge nel corso del suo libro lo portano ad identificare nel barocco quella forza primordiale del naturale che irrompe fra le campate della cultura mettendone in crisi l'ordine. Se si volesse esprimere il pensiero orsiano in termini latamente fenomenologici, si potrebbe dire che il barocco definito da d'Ors è una forza elementale, insignificabile, primordiale, che pone costantemente in tensione il sistema culturale riproponendo quel residuo secco di cosalità, di alterità che si pone al di fuori di ogni sistema segnico.

Quindi l'opposizione fra barocco e classico, o fra *barroquismo* e *clasicismo*, come scrive d'Ors,<sup>34</sup> si identifica per il filosofo catalano come un'opposizione fra natura, spontaneità, movimento di un barocco identificato con l'eterno femminile di goethiana memoria e cultura, regolarità, staticità di un classico che, implicitamente, dovrebbe essere maschile.<sup>35</sup> Forse il passaggio in cui più chiaramente appare la polarità oppositiva classico/barocco, e soprattutto quello da cui risulta meglio comprensibile come, all'interno di questa polarità, il principio barocco tenda a prevalere su quello classico nonostante tutte le cautele di un d'Ors che parteggiava nettamente per il classico, è quello in cui d'Ors riconnette l'opposizione in questione alla disputa teologica fra Pelagio ed Agostino.<sup>36</sup>

Qui più che altrove è evidente quell'identificazione fra natura, intesa come momento perturbante, non marcabile perché scaturigine originaria dell'esistenza stessa, e barocco: il barocco orsiano infatti è inteso come lo stile proprio, il 'dialetto'<sup>37</sup> che il naturale assume al suo irrompere entro il quadro della cultura. L'identificazione del principio barocco con Pelagio però ci dice anche qualcosa di più: vi è nel barocco un'implicita innocenza della natura, il barocco orsiano è così identificato con l'idea dell'innocenza naturale, un'idea invece contestata dalla negatività 'classica' della ragione agostiniana.

Come dicevo il libro arriva in Italia immediatamente a ridosso della fine della Seconda Guerra Mondiale, in un momento in cui inizia il grande fermento culturale che pervade la

<sup>33</sup> L'opera è: Luciano Anceschi, *Eugenio d'Ors e il nuovo classicismo europeo*, Milano, Rosa e Ballo editori, 1945; a d'Ors Anceschi dedicherà un articolo anche sul numero XXV di «Convivium»: Luciano Anceschi, *Eugenio d'Ors e la filosofia*, «Convivium», vol. XXV n.s., 1957, pp. 96-101.

<sup>34</sup> L'edizione di riferimento per quest'articolo è quella spagnola: Eugenio d'Ors, *Lo barroco*, prólogo de Alfonso E. Pérez Sánchez, edición preparada por Ángel d'Ors y Alicia García Navarro de d'Ors, Madrid, Tecnos/Alianza, 2002. Per l'edizione francese si veda: Eugenio d'Ors, *Du Baroque*, version française de Mme Agathe Rouart-Valéry, introduction de Frédéric Dassas, Paris, Gallimard, 2000 (prima edizione 1935); per la questione dell'opposizione *barroquismo/clasicismo*, cfr. d'Ors, *op. cit.*, *passim*.

<sup>35</sup> L'identificazione barocco/*Ewig-weibliche* è esplicitamente proposta da d'Ors in svariati passi della sua opera (d'Ors, *op. cit.*, pp. 35-36, 37 e 78-84). Quella invece di classico/mascolino è ricavabile per inferenza dal contesto.

<sup>36</sup> Ivi, pp. 78-84.

<sup>37</sup> Ivi, pp. 82.

cultura italiana nel secondo dopoguerra, continuando fino alla fine degli anni settanta. La scelta di tradurre la versione francese del libro di d'Ors sul barocco si iscrive, da parte di Anceschi, nel tentativo di rinnovamento critico che lo studioso milanese sta conducendo in quegli anni.<sup>38</sup>

La traduzione del libro orsiano da parte di Anceschi ha una duplice funzione: da un lato si tratta di contestare la presentazione pesantemente negativa del barocco fatta da Croce, dall'altro invece si inserisce in un recupero positivo del barocco, di cui il critico milanese è uno dei più importanti artefici, che non è solo accademico ma è anche, in certo qual modo, militante. Nel barocco infatti Anceschi sembra vedere anche la realizzazione di un modo di espressione estetica che non comporti una rottura fra arte e discorso sull'arte particolarmente adatto a comprendere gli sviluppi della letteratura moderna. Il barocco è insomma un ottimo campo per indagare quel nesso fra autonomia ed eteronomia dell'estetica che è centrale nell'opera critica di Anceschi.

Che il libro orsiano arrivi a Gadda, ad un Gadda che fra il 1945 ed il 1962, anno della pubblicazione in volume della *Cognizione*, si trasforma sempre più in autore di riferimento proprio per molti dei giovani scrittori che verranno poi classificati all'interno del movimento neo-avanguardistico, ha un senso.

Quando Gadda si richiama alla nozione di barocco per giustificare la sua prosa nella *Cognizione*, e, per esteso, la sua intera opera,<sup>39</sup> si sta infatti richiamando ad una nozione che nel dibattito critico locale, italiano, rappresenta, dopo la revisione anceschiana, uno strumento per affermare una concezione letteraria che ammette la coalescenza fra generi, la mescolazione, il venir meno delle frontiere, tanto rigidamente erette e presidiate dal neo-idealismo, fra attività artistica e riflessione estetica.

Dunque, alla base di questo dialogo fra Editore ed Autore, vi è la consapevolezza di Gadda che la sua sia opera barocca in senso, per così dire, tecnico, poiché è opera programmaticamente oltre i confini, in cui il concetto di mescolazione non riguarda solo gli stili, i registri, la lingua, ma si estende anche ai generi. Il ben noto mistilinguismo gaddiano, uno dei caposaldi della critica a partire da Contini,<sup>40</sup> si estende così oltre le considerazioni stilistiche per arrivare a quelle culturali: si tratta infatti anche di un 'mistilinguismo' culturale, che porta a fare della prosa gaddiana un vero e proprio collettore di linguaggi culturali differenti.

È come se la letteratura fosse vissuta da Gadda come un *faute de mieux*, come se si trattasse di uno spazio negativo in cui raccogliere rovine provenienti dalle più disparate regioni del pensiero in un tutto significante: proprio perché nel campo, altrimenti non definibile, della letteratura conta soprattutto il valore espressivo della lingua, non la sua precisione apofantica, come direbbe Aristotele, che qui si possono riunire e contrapporre, secondo una tecnica del glissato continuo, i differenti frammenti di quelle diverse lingue culturali che concorrono a fare della pagina gaddiana allo stesso tempo riflessione filosofica, invettiva, osservazione psicologica, divagazione tecnica e momento di alta letteratura.

È dunque un programma di infinitezza che ispira tutta l'opera di Gadda, un'infinitezza che riverbera sulle opere, ognuna delle quali, non solo i due romanzi 'incompiuti' o gli

<sup>38</sup> L'interesse anceschiano per d'Ors, che ha il suo culmine proprio nel 1945 con la traduzione del *Du baroque* e la contemporanea pubblicazione del saggio su d'Ors ed il nuovo classicismo europeo, inizia negli anni trenta e durerà fino alla metà degli anni cinquanta.

<sup>39</sup> Stante il valore ultimativo di queste pagine, dopo cui continueranno sì ad uscire opere di Gadda, ma si tratterà di lavori che recuperano materiali precedentemente scritti. Si può infatti dire che dopo l'uscita della *Cognizione* l'attività scrittorica di Gadda sia praticamente conclusa.

<sup>40</sup> Rimando soprattutto a Dombroski (*op. cit.*), Manganaro (*op. cit.*) e Bertoni (*op. cit.*).

altrettanto ‘infiniti’ schizzi milanesi de *L’Adalgisa*, ma anche le molte raccolte di racconti, lascia aperto uno spazio di indeterminatezza, di infinitezza, come se nell’opera realizzata continuasse a potersi leggere la possibilità delle alternative che è stato necessario eliminare.<sup>41</sup>

Dunque, il barocco inteso come funzione artistica che riconduce a composizione la scissione idealista fra intuizione artistica e pensiero, concedendo così legittimità ad imprese di scrittura come quella di Gadda, è concetto necessario all’autore della *Cognizione* per garantire legittimità alla sua stessa opera. Tuttavia è proprio su questo crinale che scatta il ribaltamento sul mondo, sulla cosa, della categoria di barocco.

Per comprendere questo ribaltamento bisogna considerare la natura paradossale del modernismo gaddiano: se si considerano i quaderni di lavoro che costituiscono il cantiere del *Racconto di ignoto del novecento*,<sup>42</sup> il primo intento, risalente agli anni venti, di scrivere un romanzo compiuto, si nota immediatamente come lo scopo di Gadda fosse quello di scrivere un romanzo classico che obbedisse sostanzialmente ai canoni del naturalismo francese tardo-ottocentesco.<sup>43</sup> All’incirca in contemporanea coll’abbozzo di romanzo Gadda scrive però anche quell’abbozzo di saggio filosofico poi pubblicato, al principio degli anni settanta, da Roscioni col titolo di *Meditazione milanese*.

Nella *Meditazione*, scritta quando ancora è fresco l’intento di laurearsi in filosofia e forse l’autore ha ancora ben in mente la lezione dell’eterodosso kantismo di Martinetti,<sup>44</sup> uno dei punti focali del discorso – forse il punto focale – è però rappresentato proprio dall’ambiguo valore del reale. Cos’è la realtà? Cosa vuol dire che il treno passa proprio a quell’ora, in quel luogo, su quei binari?<sup>45</sup>

Dunque, mentre sul versante della produzione Gadda aspira ancora a moduli per così dire classici, su quello della riflessione vengono già messi in crisi i fondamenti stessi su cui il romanzo classico si basa; ad aprirsi sotto i piedi di Gadda è la voragine del reale che si rivela nella sua insignificabilità. Questa scoperta però non si riflette, per Gadda, nell’ambito del gioco linguistico, Gadda cioè, come si diceva, non apre lo spazio dello scarto fra lingua e mondo per opporre al disordine del mondo l’ordine, più o meno allucinato, del linguaggio, ma piega il linguaggio alla rappresentazione del caos.

Il punto nodale è dunque nella conservazione di un rapporto mimetico fra detto e cosa che preserva pienamente l’idea, alla base del romanzo classico, della funzione rappresentativa del linguaggio. Ribadisco che si tratta di un’idea assolutamente non barocca, proprio

<sup>41</sup> È ben noto come la critica abbia sempre individuato nell’infinitezza gaddiana un difetto, un’incapacità di concludere, forse un’incapacità, comunque una debolezza del Gran Lombardo. Personalmente non credo che l’infinitezza gaddiana rappresenti un limite autoriale, penso invece che sia una segnatura precipua della prosa gaddiana, ma non è questa la sede per ulteriori discussioni sul tema.

<sup>42</sup> I materiali del romanzo cui Gadda pensava per il suo esordio, poi pubblicati postumi appunto sotto il titolo di *Racconto di ignoto del novecento*, sono ora leggibili in: Gadda, *Scritti vari e postumi*, cit., pp. 385-613.

<sup>43</sup> È in quest’occasione che Gadda si auto-definisce «minimissimo Zoluzzo di Lombardia» (in *Tecnica e poesia*, compreso in Gadda, *Saggi giornali favole e altri scritti*, cit., pp. 239-253: 243), auto-definizione che con la sua piega autoironica forse mostra già le ragioni di un fallimento che in realtà non è tale, ma è il semplice riconoscimento dell’inadeguatezza di un mezzo, quello del romanzo classico, in cui non si crede più.

<sup>44</sup> Non mi risulta, a quanto ne so, che la relazione di Gadda con Martinetti sia stata indagata; mi sento di proporre una possibile via di indagine proprio attraverso un percorso che passi dalla peculiare interpretazione kantiana di Martinetti.

<sup>45</sup> Gadda, *Scritti vari e postumi*, cit., p. 724.

perché annulla la distanza necessaria alla creazione del gioco linguistico indipendente dal mondo. Nel caso di Gadda però fra mimesi e mondo viene meno quell'ordine, socialmente e culturalmente espresso, che faceva da mediatore fra detto e cosa nel sistema del romanzo ottocentesco.<sup>46</sup>

Come spiegare dunque il mantenimento di un'idea di letteratura, di una poetica verrebbe da dire seguendo Anceschi, in cui si vuole allo stesso tempo conservare inalterata la relazione di contiguità senza cesure fra cosa e detto ed ammettere un risultato linguistico assolutamente parodico, parossistico, irriducibile ad ogni misura linguistica classica? Se è vero, come penso, che realmente l'intenzione autoriale di Gadda sia quella di scrivere obbedendo alla massima ciceroniana che dice «rem tene, verba sequentur», allora l'unico modo è proprio quello di far slittare l'irregolarità, l'effrazione, la mancanza di classicità dai *verba* alla *res*.

Questo slittamento non solo risolve un conflitto stilistico, ma conferma una poetica in cui l'eccesso, l'infinitesza, il *pastiche* non sono frutto del travolgimento supino delle cose sulla competenza tecnica autoriale, ma sono il modo appositamente scelto dall'autore per mantenere vivo il rapporto mimetico fra cose e parole in tutta la sua potenza artistica e conoscitiva.

Per spiegare tutto ciò la nozione di barocco risultava essere la più adeguata, impiegandola Gadda non solo dava un segno tecnico, come abbiamo scritto poco sopra, alla sua scrittura, ma si procurava anche il mezzo per rendere fattibile il ribaltamento.

Il concetto metateorico, metastorico di barocco così come si trova definito da d'Ors nelle pagine del *Du baroque/Lo barroco* infatti dava a Gadda l'adito che egli cercava per riversare la mancanza di misura sul mondo, liberando così la sua scrittura dalla responsabilità d'essere barocca e ristabilendo quello che per lui rappresenta il rapporto corretto fra la sua opera ed il reale.

Se ripensiamo a quanto abbiamo detto della definizione di barocco data da d'Ors, è facile vedere come il barocco tenda, già nelle pagine dell'autore catalano, a trasformarsi in un principio metastorico alla base dell'evoluzione storica medesima. È insomma possibile dare una lettura del saggio di d'Ors nei termini di una metafisica della storia, in cui sarebbe costantemente all'opera uno scontro fra un principio di ordine e regolazione, rappresentato dal 'classico', ed un principio di spontaneità naturale, continuamente in movimento e refrattario ad ogni ordine che è invece rappresentato dal 'barocco'.

Gadda non fa altro che procedere fino alla fine del percorso che già gli ha segnato d'Ors, semplicemente arrivando a sostenere la totale naturalità del barocco, la sua iscrizione nella 'fisica' stessa della natura e, conseguentemente, della storia umana. Insomma, il metabarocco storico di d'Ors si trasforma nel 'barocco' naturale di Gadda, ormai ricondotto ad essere un tratto distintivo della realtà stessa.

In questo modo Gadda salva il movente classico della sua scrittura, legittimandone pienamente i mezzi e le scelte necessariamente non classiche<sup>47</sup> e conserva quel legame fra

<sup>46</sup> Da qui la nostalgia del borghese e conservatore Gadda per i manzoniani *Promessi sposi*.

<sup>47</sup> Lo schema di ragionamento è: se una scrittura classica deve conservare pienamente il legame parola/cosa, se la cosa è inerentemente contraria ad ogni misura, allora l'esito classico della parola non potrà che essere marcato da una dismisura barocca necessariamente superimposta alla parola dalla cosa stessa. Si noti come anche ragionando nei termini anceschiani di autonomia/eteronomia otteniamo un ribaltamento: il legame parola/cosa implica infatti, in Gadda, una totale eteronomia del linguaggio letterario, che dipende pienamente dalla cosa, secondo un'applicazione rigida del legame fra detto e realtà così come lo postulano le poetiche classiche, necessaria però a salvare l'autonomia del risultato letterario finale, che si pone come necessariamente emancipato dalle regole

barocco e brutto, fra barocco e grottesco che era stato recisamente affermato da Croce.<sup>48</sup> Il legame barocco/grottesco, quindi il legame fra il barocco ed una qualche forma di bruttezza, è infatti un altro elemento fondamentale della relazione fra scrittura gaddiana e mondo, ma andava recuperato una volta che fosse stata disattivata l'accusa di bruttezza che l'estetica crociana inevitabilmente riserva a scritture come quelle di Gadda. Ancora una volta è la strada orsiana quella che permette di recuperare l'idea crociana del brutto/barocco, ma questa volta il percorso orsiano che Gadda, implicitamente, fa compiere alla condanna del barocco operata da Croce funziona anche da moltiplicatore d'intensità: la bruttezza del barocco infatti non è più un fatto estetico, ma diventa un'asserzione metafisica sulla natura del mondo stesso.

Prima di giungere alla conclusione, dobbiamo dire che la modernità ci dà una sorta di controcanto all'idea gaddiana di barocco. Nella chiusa della sua *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (*Il dramma barocco tedesco*) Walter Benjamin scrive:

Attraverso la sua figura allegorica il male assoluto si rivela come un fenomeno soggettivo. L'enorme e antiartistica soggettività del Barocco fa qui tutt'uno con l'essenza teologica del soggettivo. La Bibbia introduce il male sotto la categoria del sapere. Ciò che il serpente promette al primo uomo è la "conoscenza del bene e del male". Ma di Dio viene detto, subito dopo la creazione: "E Dio vide tutto quello che aveva fatto; ed ecco, era molto buono". Dunque la conoscenza del male non ha oggetto. Questo oggetto non è nel mondo. Esso viene posto nell'uomo stesso col desiderio di sapere, o meglio col giudizio. La conoscenza del bene, in quanto conoscenza, è secondaria: essa risulta dalla prassi. La conoscenza del male è invece primaria proprio in quanto conoscenza: essa risulta dalla contemplazione. La conoscenza del bene e del male è dunque in contrasto con ogni sapere oggettivo: essa risulta dalla contemplazione. Riferita alla profondità del soggettivo, essa non è altro in sostanza che conoscenza del male. Essa è "chiacchera" nel senso profondo in cui Kierkegaard intende la parola. In quanto trionfo della soggettività e inizio del dominio arbitrario sulle cose, quella conoscenza è l'inizio di ogni concezione allegorica.<sup>49</sup>

Benjamin esprime qui più chiaramente che altrove la sua idea di barocco, soprattutto viene qui espresso quel legame fra negatività della conoscenza e soggettività che, nella visione del filosofo berlinese, rappresenta la base del barocco stesso. Come infatti scrive Benjamin è il «trionfo» della conoscenza, vale a dire di quella conoscenza che postula il principio negativo del «male» come oggetto necessario a permettere l'esistenza della conoscenza medesima, a permettere la concezione allegorica di cui il barocco storico è espressione.

Come si sa, l'interpretazione del *Trauerspiel*, ossia di quella forma di teatro particolarmente diffusa nelle aree cattoliche di lingua tedesca, avanzata da Benjamin parte proprio dall'idea di una forte dominante allegorica all'interno di questo genere di letteratura, trattata dal filosofo berlinese come esemplare di un'intera temperie storico-letteraria, quella

del classico stesso (in questo caso quelle del romanzo ottocentesco) ed indipendente dalla realtà rappresentata.

<sup>48</sup> Anche la relazione di Gadda col pensiero crociano meriterebbe una più approfondita analisi.

<sup>49</sup> Citiamo dalla traduzione italiana dell'opera: Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, introduzione di Giulio Schiavoni, trad. di Flavio Cuniberto, Torino, Einaudi, 1999, p. 208.

appunto del barocco.<sup>50</sup> Ma l'allegoria barocca è per Benjamin l'esempio di una conoscenza indiretta del mondo stesso, una maniera obliqua di rappresentare la realtà, che viene allo stesso tempo elusa e significata da un linguaggio che rifugge dalla relazione diretta fra cosa e detto.

La complessità dell'opera benjaminiana è grande,<sup>51</sup> e non è qui né possibile né necessario seguire le molte vie attraverso cui l'autore del *Dramma barocco tedesco* arriva alla conclusione che si è riportata poco sopra; quel che qui conta è vedere come fra le parole di Benjamin su soggettività, male e conoscenza e l'intento autoriale che muove Gadda a scrivere la *Cognizione del dolore* – quell'intento che l'autore intende chiarire proprio nel dialogo fra Editore ed Autore che abbiamo fin qui analizzato – vi siano, allo stesso tempo, un'affinità strettissima ed una distanza incolmabile. Entrambe, l'affinità e la distanza, si rivelano utili nella comprensione della 'cosalità' barocca di Gadda, che, a sua volta, ci permette di meglio inquadrare quella relazione fra barocco e moderno che sembra aver giocato un suo ruolo nel corso del Novecento.

Un'intera rete semantica, che riunisce tanto il testo di Gadda quanto quello di Benjamin, al di sotto delle categorie della conoscenza, della soggettività e del negativo è qui attiva; quella stessa rete semantica però procede anche a segnare la separazione, la distanza irrecuperabile fra queste due concezioni di barocco.

Le ragioni della separatezza, se non della vera e propria opposizione, che esiste fra questi due testi, e queste due concezioni del barocco, consiste proprio nella natura 'cosale', 'naturale' del barocco, postulata espressamente da Gadda, ma inconcepibile all'interno della concezione benjaminiana del barocco.

Il punto di snodo è rappresentato dalla negatività della conoscenza così come la postula Benjamin, è questo il postulato a partire dal quale diventa possibile determinare il rapporto paradossale fra il filosofo berlinese e Gadda.

Il barocco benjaminiano diventa palesamento della negatività intrinseca alla conoscenza, a qualsiasi atto di conoscenza, quindi anche alla cognizione comunque si voglia definirla, in forza dell'«enorme e antiartistica soggettività» che caratterizza questo momento culturale. Il barocco benjaminiano, è bene precisarlo fin da subito, non è un principio universale e metastorico, come lo è invece il barocco orsiano; il barocco benjaminiano, come quello crociano, è perfettamente ancorato nella storia culturale europea, e quando Benjamin usa il termine barocco si riferisce ad un ben preciso momento della tradizione letteraria, artistica e culturale occidentale.

<sup>50</sup> Non sono poche, nel corso del lavoro, le occasioni in cui Benjamin insite sulla natura esemplare del *Trauerspiel*; proprio perché privo della profondità, della sapienza tecnica, dell'alto valore artistico del teatro barocco spagnolo o di quello shakespeariano, il *Trauerspiel* risulta più adeguato come oggetto di studio sui meccanismi di rappresentazione e sulla concezione dell'estetica barocca. Dalle limitazioni di questa forma di teatro, allo stesso tempo dotto ed impacciato, infatti emergono in maniera chiara i meccanismi sottintesi alla creazione letteraria barocca; quei meccanismi invece, secondo Benjamin, sarebbero resi quasi irricognoscibili dalla capacità artistica dei grandi autori teatrali come, appunto, Shakespeare e Calderón, in cui i motivi di fondo del barocco sono tanto finemente giocati da risultare irrintracciabili.

<sup>51</sup> Lo notarono già i suoi primi lettori, che anzi trovarono l'opera così ostica ed ardua da rifiutarla negando così l'*Habilitation*, cioè la libera docenza, al suo autore (i fatti cui alludo son ben noti, se ne trova comunque utile, precisa e stringata descrizione nell'introduzione di Giulio Schiavoni all'opera: Benjamin, *op. cit.*, pp. VII–XXXV).

Anche per Benjamin, come per la quasi totalità di coloro che a partire dal tardo XIX secolo se ne sono occupati, il barocco segna una rottura fatale nella tradizione occidentale, una cesura che causa un cambio irrecuperabile;<sup>52</sup> l'originalità di Benjamin rispetto ad altre letture, a partire da quella crociana, imperante nell'Italia della prima metà del Novecento, secondo cui il barocco è solo un momento del brutto estetico, consiste nel poggiare la considerazione estetica di questo periodo su di una base metafisica. Il barocco rappresenta un cambio estetico perché implica il sorgere di una dimensione soggettiva di tale portata e qualità da travolgere il sistema artistico stesso.

Questa soggettività è tanto antiartistica quanto può esserlo il fatto che instauri un processo conoscitivo ad oggetto zero, infatti l'unico oggetto di conoscenza che possa propriamente definirsi come tale è, in accordo con la presentazione 'biblica' che Benjamin fa del barocco, il male nella misura in cui il male non appartiene al mondo ma viene portato nel mondo dallo stesso desiderio di conoscere che contraddistingue l'uomo in quanto essere inerentemente negativo, carente.

Se però il male non è nel mondo, se cioè non appartiene alle cose che formano il mondo, non può essere simbolizzabile, ed essendo non simbolizzabile non può neppure essere mimetizzato: non c'è alcuna possibile mimesi del male, del negativo, questa è la conseguenza che inevitabilmente si ricava dal pensiero di Benjamin.<sup>53</sup> Solo il processo allegorico, ossia quel processo che dal sistema dei segni definito dalla mimesi del mondo ne astrae alcuni sovrainvestendoli di un significato supplementare, «arbitrario» appunto,<sup>54</sup> può indirettamente indicare il male, il negativo.

Dire *io* è dunque il momento primo, basilare, di ogni barocco; dire *io* ed assumere la portata intera, devastante, di una soggettività assoluta questo il senso del barocco per Benjamin, ma questo anche il senso del 'barocco' naturale per il Gonzalo della *Cognizione*, quel Gonzalo che, commentando l'affermazione egoica della madre, degli altri che gli si impongono nella realtà «storica» e «naturale» del romanzo, sbotta dicendo:

«Ah! il mondo delle idee! che bel mondo!... ah! l'io, io... tra i mandorli in fiore... poi tra le pere, e le Battistine, e il Giuseppe!... l'io, l'io!... il più lurido di tutti i pronomi!»<sup>55</sup>

La relazione è dunque, fra Benjamin e Gadda, strettissima nell'intendere il barocco come relazione inevitabile fra la negatività del soggettivo e la conoscenza, ma mentre in Benjamin questa negatività si risolve nel rapporto allegorico indiretto, che rappresenta non

<sup>52</sup> Che il barocco si risolvesse in una cesura entro la tradizione culturale europea era, a ben guardare, cosa già nota fin dalle polemiche contro il malgusto secentesco che iniziarono a imperversare già a partire dall'ultimo decennio del XVII secolo. È però solo a partire dall'ultimo quarto dell'Ottocento, con l'opera di Burckhardt e gli studi storico-artistici iniziati da Wölfflin, che si assume coscienza di come questa spaccatura abbia carattere definitivo. Mentre il neo-classicismo conserva ancora un moto retrogrado, grazie a cui il barocco può ancora essere visto come una parentesi risalendo oltre la quale sarebbe possibile riannodare i fili della tradizione, è fra fine Ottocento ed inizi Novecento che si afferma la coscienza della radicalità comportata dalla spaccatura barocca, oltre la quale è divenuto impossibile risalire.

<sup>53</sup> Quest'interpretazione risente di quanto scrive Guido Morpurgo-Tagliabue (*Anatomia del barocco*, Palermo, Aesthetica, 1997). In particolare si vedano le pagine conclusive della prima parte del volume, «Aristotelismo e Barocco» (ivi, pp. 71-84), in cui viene discussa la crisi del sistema retorico definito da Aristotele.

<sup>54</sup> In accordo col significato etimologico del termine *allegoria*, che è originariamente l'atto di *ad-ligare*, ossia di legare qualcosa a qualcos'altro.

<sup>55</sup> Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 635 = p. 85.

solo una chiave di lettura del barocco ma anche un momento importante dell'estetica benjaminiana, in Gadda la tensione deflagra nell'irrisolvibilità dell'io e della sua relazione col reale.

Si ritorna quindi al problema essenziale di Gadda, ossia al suo ostinato voler preservare una misura ed una concezione d'ordine che sono intimamente legate ad un pensiero razionalista di tipo ottocentesco, è questa quella misura classica alla base dell'attività letteraria gaddiana che porta l'autore milanese a non poter far altro se non rappresentare quella follia del mondo che Gadda vorrebbe eiettare all'esterno del suo essere soggettivo, ma che invece rimane pervicacemente iscritta all'interno della soggettività stessa.

La citazione di Benjamin ci permette di cogliere così la marca più profonda del barocco gaddiano, quella che resta forse più nascosta nelle pieghe del grande *opus* dell'autore milanese: Gadda non si emanciperà mai dall'«enorme ed antiartistica soggettività del Barocco», anzi in quella soggettività rimane immerso totalmente, e di quella soggettività percepisce con acutissima pienezza tutta la terribile portata, fino al punto da dover operare una vera e propria divisione all'interno del campo del soggettivo.

Si tratta quasi di un gesto fitchiano, con cui il «convoluto Eraclito di Via San Simeone» segrega, individuandole con straziante precisione, le ragioni negative del legame soggetto/mondo/conoscenza, dando loro un'oggettività che, fuori dal quadro autoriale dell'*opus* gaddiano, deve esser vista come fittizia, ma che per Gadda, per la sua opera, è reale, tangibile e soprattutto generativa.

Senza il diaframma che separa l'occhio dello scrittore dall'oggettivazione della sua realtà soggettiva infatti non sarebbe possibile alcuna scrittura per Gadda, autore che trova nella modernità del Novecento il suo posto, unico ed originale, proprio per aver costruito questo meccanismo di resa mimetica del proprio personale limite negativo che si risolve in una reale *imitatio sui*, che tanto più è imitazione del proprio io/sé quanto meno è consapevole di esserlo.

Nella *Cognizione* dunque, ma il discorso varrebbe con la stessa intensità anche per altre pagine gaddiane, cognizione e scrittura coincidono perfettamente, poiché è l'opera stessa a rappresentare la cognizione del dolore, coincidendo pienamente col suo oggetto fino al punto di annullare la distanza fra detto ed oggetto.

Opera assolutamente non allegorica in un tempo di allegorie,<sup>56</sup> opera in cui cose e parole coincidono pienamente, opera infinita, ossia senza capo né coda, la *Cognizione* però si presta ad ogni possibile processo di allegoresi, proprio perché è una presenza fattuale e tangibile del negativo soggettivo entro i limiti del fare letterario.

È ormai chiaro che il 'barocco cosale' gaddiano non ha il senso 'naturale', 'oggettivo' che gli attribuisce il suo autore, ma ne ha un altro che coincide con quella negatività del soggetto di cui, sulle tracce di Benjamin, si può dire che costituisca il movente forse più vero della letteratura nella modernità.

<sup>56</sup> Faceva quindi bene Gadda a negare l'influenza di Joyce sulla sua opera.