

*Da Buenos Aires a Milano.
L'inizio del “racconto italiano” di C. E. Gadda*
di Domenica Perrone*

Alle prese col progetto di romanzo, che ha appena deciso di intitolare *Racconto italiano di ignoto del novecento*, Carlo Emilio Gadda, il 24 marzo del 1924, dopo aver stabilito nella prima nota di composizione (Co 1) tempo (contemporaneità), spazio («topograficamente», tra Italia, Sud America e Francia) e carattere dell'opera, elenca, nella successiva nota critica (Cr 2) le cinque tonalità che gli sono più «famigliari»: la (a) logico-razionalistica; la (b) umoristico-ironica apparentemente seria, dickens-panzini; la (c) umoristico seria manzoniana; la (d) enfatica, tragica, «meravigliosa 600»; la (e) la maniera cretina, «fresca, puerile, mitica, omerica, con tracce di simbolismo, con stupefazione-
innocenza, ingenuità»¹.

Il *Cahier d'études* – riportando puntualmente data e luoghi della scrittura (che ha inizio nella casa di San Simpliciano 2, a Milano) – procede diaristicamente, con un proposito di ordine che distingua il laboratorio compositivo dalle complementari e chiarificatrici riflessioni critiche.

Definito dall'aggettivo «italiano», il racconto del giovane Gadda rinvia, come gran parte delle sue opere, a una geografia. A cominciare, come è ovvio, dal *Giornale di guerra e di prigionia* per continuare con la *Meditazione milanese*², per giungere, attraverso altre numerose

* Università degli Studi di Palermo.

¹ Cfr. C. E. Gadda, *Racconto italiano di ignoto del novecento (Cahier d'études)*, in *Scritti vari e postumi*, in *Opere di Carlo Emilio Gadda*, vol. V, a cura di A. Silvestri, C. Vela, D. Isella, P. Italia, G. Pinotti, Garzanti, Milano 1993, p. 396.

² È uno dei titoli indicato da Gadda nella nota finale apposta ai quaderni di appunti stesi tra il 2 maggio e il 28 giugno. Nella nota finale dell'autore alla prima redazione della *Meditazione prima*, «contenuta nei volumi o quaderni sesto, settimo, ot-

stazioni, a *Quer Pasticciaccio brutto di via Merulana*. Né le varianti del titolo³ espresse, due giorni dopo, in cui si ipotizza la soppressione del qualificativo, ridimensiona la sfera di significati da esso attivata, come conferma immediatamente la terza nota su «l’insufficienza etnico-storico-economica dell’ambiente italiano»: «Uno dei miei vecchi concetti (le due patrie) è *l’insufficienza etnico-storico-economica dell’ambiente italiano* allo sviluppo di certe anime e intelligenze che di troppo lo superano. Mio annegamento nella palude brianza. Aneliti dell’adolescenza verso una vita migliore»⁴.

Il lessema *italiano* è di quelli che riassumono rilevamenti di forte incidenza conoscitiva. Ciò è sottolineato dalla annotazione autobiografica successiva che, aggiungendo un ulteriore dato topografico alla prima enunciazione, rende così più concreto e definito l’aggettivo *italiano*: in questo caso esemplificato dalla «palude brianza».

I luoghi per lo scrittore si traducono sempre in esperienza, essi si qualificano in rapporto alla vita che vi si svolge e dunque al loro essere fattore costitutivo di un ambiente. È dalla prospettiva di tale imprescindibile intreccio che Gadda guarda infatti lo spazio, il territorio, come a metronomi sensibili per misurare la possibilità di realizzazione delle aspirazioni umane⁵. Ed è per questo acuto sentimento che egli ricorre spesso alla tonalità (d), «enfatica», e alla tonalità (e) «cretina» per rappresentare con particolare partecipazione, stupore, lo spettacolo della natura, del paesaggio. Va ovviamente sottolineata la natura affettiva del termine usato per la quinta tonalità, se poi, a parte la successiva catena aggettivale (*fresca, puerile, mitica omerica*), è qualificato da «tracce di simbolismo» e da «stupefazione-innocenza-ingenuità», come si affretta a specificare immediatamente lo scrittore a conclusione del suo elenco.

Nell’andirivieni del processo ideativo, attorno al profilarsi della storia del giovane «ipervolitivo» milanese Grifonetto Lampugnani

tavo» dei manoscritti gaddiani, si precisa che il «titolo probabile sarà “Meditazione grossolana” o “Meditazione grossa” o qualcosa di simile. Forse Meditazione del 1928” o “Meditazione milanese del 1928” o “Meditazione milanese”» (cfr. C. E. Gadda, *Meditazione milanese*, in *Scritti vari e postumi*, cit., p. 850).

³ «Si potrebbe anche modificare in: Racconto di mediocre del novecento. Oppure Racconto di ignoto del novecento» (Gadda, *Racconto italiano di ignoto del novecento [Cabier d'études]*, cit., p. 401).

⁴ Ivi, p. 396.

⁵ A proposito di questo tema presente nella letteratura si veda G. Alfano, *Pae-saggi, mappe, tracciati. Cinque studi su letteratura e Geografia*, Liguori, Napoli 2010, pp. 1-55.

e del suo amore per Maria osteggiato dai genitori di lei si combinano progetti di altre storie in una concezione di romanzo-sinfonia, di ascendenza dannunziana che richiama, come ha evidenziato A. Zollino, «l'ideale perseguito» dichiaratamente, nel *Trionfo della morte*, di una «prosa plastica e sinfonica», varia «di suoni e ritmi come un poema» (tale modello dannunziano, come vedremo, è ben presente allo scrittore)⁶.

Per la costruzione dei suoi personaggi egli ha poco prima individuato alcuni tipi: il tipo A, «maschio, volitivo, intelligentissimo» (a lui corrisponderà Grifonetto, ovvero un personaggio che «superà di troppo l'ambiente» e «si perverte a causa della sua insufficienza»⁷); il tipo B, «debole, impotente a tenere la sua posizione» che rappresenti «la degenerazione individuale».

Nell'un caso e nell'altro lo scrittore intende offrire due esemplificazioni di tipi «disadattati». Egli intende cioè dare una rappresentazione dell'eterna condizione umana nella particolare situazione dell'Italia: «*Species aeternitatis in specie Italiae*»⁸. Una precisazione, questa, che sottolinea la rilevanza che ha la geografia nello sviluppo del racconto.

Fatte queste premesse, la nota Co 6, del 26 marzo, traccia, dunque, la parabola del protagonista (corrispondente al tipo A) che dalla partecipazione ad «una spedizione punitiva condotta nell'osteria-circolo sovversivo di Stefano» (conclusasi con la morte di questi), alla partenza per l'America, dove la madre gli ha procurato un impiego, giunge al ritorno in Italia. Né può passare inosservato come la mappa dei luoghi del racconto, nel suo processo ideativo, ricalchi in qualche modo quella recente dello scrittore.

Il canovaccio della vicenda di Grifonetto si dispiega su tali coordinate spaziali colorandosi infine di aspetti romanzeschi. Gadda si produce in ipotesi che riguardano la vicenda del personaggio: questi, messosi alla ricerca di Maria, di cui è innamorato, potrebbe incontrarla, ma sorpreso dal padre della ragazza ne riceverebbe minacce con l'esito poco chiaro della morte di lei: «egli la uccide? O l'aveva uccisa prima dopo il colloquio? O era morta?»⁹.

Alla ricerca di una soluzione «che spenga rapidamente la sua [di Grifonetto] energia», proprio su questo punto, lo scrittore per evitare

⁶ Cfr. A. Zollino, *Il leit-motiv: modalità letterarie di una struttura musicale tra Gadda e D'Annunzio*, in «The Edinburgh journal of Gadda Studies», 2002.

⁷ Gadda, *Racconto italiano di ignoto del novecento (Cabier d'études)*, cit., 398.

⁸ Ivi, p. 397.

⁹ Ivi, p. 400.

di «cascare nell'esagerato o nel poliziesco» si prefigge di vedere «eventualmente il Trionfo della morte o lo Stendhal in Rosso e nero»¹⁰.

Nella nota precedente, Co 5, del 25 marzo 1924, egli aveva, peraltro precisato:

Vorrei quindi rappresentare nel romanzo la tragedia di una persona forte che si perverte per l'insufficienza dell'ambiente sociale. È questa una caratteristica della storia sociale d'Italia: Foscolo andato a male, Scalvini suicida, etc. Rinascimento; Risorgimento: migliaia di esempi. Dante stesso. E non meno caratteristica della tragedia inversa che chiamerò Manzoniana: (male sociale provocato dall'individuo). Se il disertore provoca la rovina dell'esercito; il cattivo esercito spegne l'entusiasmo dei buoni che vi militano.

È questa anche la mia tragedia.

Il tipo che deve gestire questo pensiero non deve però assomigliare a me, avendo io anche caratteri involutivi miei personali indipendenti dall'ambiente¹¹.

Si tratta delle riflessioni immediatamente successive all'enunciazione del concetto delle due patrie, già citato. Quanto l'ambiente costituisca un fattore importante per le sorti del personaggio viene espresso pagine dopo. Ma già l'annotazione autocritica finale sui propri caratteri involutivi indipendenti dall'ambiente punta ancor più ad avvalorarne la nozione.

Non a caso, nel breve schema riassuntivo, che introduce la nota Co 25, scritta a Longone, il 26 luglio, fra i leit-motiv della I.^a Sinfonia, insieme ad «Abnorme», viene messo «Ambiente». Come si vede dalle indicazioni diaristiche, mentre torna con insistenza questo motivo, la composizione si dispiega fra due stazioni nodali dell'autobiografia gaddiana rendendo visibile anche la cartografia dei luoghi in cui si compie l'atto della scrittura che si prolunga nel più ampio movimento dell'ideazione.

Nell'atmosfera claustrofobica della «casa sola e deserta» di Milano, invasa dal dolore per la perdita del fratello Enrico, si era conclusa la parabola del *Giornale di guerra e di prigonia*, nelle cui pagine conclusive si proiettavano l'ombra della villa di Longone e i sofferti problemi familiari¹². Ora, dividendosi fra questi due luoghi (cui si aggiunge per tutto dicembre il Circolo Filologico¹³) l'ingegnere attiva la propria officina

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Ivi, p. 397 (il corsivo è mio).

¹² Sul Gadda diarista di guerra topografo si legga D. Perrone, *Topografie gaddiane. "Il giornale di guerra e di prigonia*, in "Sinestesie", XVI, 2018, pp. 223-251.

¹³ Il Circolo Filologico, come sottolinea Roscioni, fu un luogo in cui il giovane Gadda poté arricchire la propria cultura letteraria. Sul significato che questo spazio assume per

per tentare con intenso impegno progettuale la carta del romanzo. Ma ad arricchire questa topografia fa capolino Buenos Aires, il luogo dove, spostandosi anche a Resistencia e Montevideo, Gadda aveva lavorato, dal dicembre 1922 al gennaio 1924, per la Compañía General de Fósforos e dove aveva iniziato a tenere un quaderno di appunti, poi noto col titolo *Quaderno di Buenos Aires*. Ad uno di questi appunti lo scrittore fa riferimento nel *Cahier*, ricordando il «libro vecchio», ovvero il quaderno regalatogli dal «buon Canova, fascista e capolegatoria di Bernal»¹⁴, per approfondire la riflessione sulla *norma* e sull'*abnorme* nella cui dialettica vanno spiegati i «fatti gravi», «anormali e terribili» con cui egli intende contrappuntare il tema della regolarità. È nello studio immediatamente precedente infatti che, con uno slargo paesaggistico in cui cose e uomini affiorano senza «turbamento»¹⁵, «nell'ombra della prima notte»¹⁶, il protagonista, che probabilmente commetterà un omicidio, nel seguire «celere un sentiero», impone «al suo cuore che i battiti [siano] normali e pieni, poiché nulla di irregolare si [comple] nella sua anima, nella sua vita, o in altre anime, o vite»¹⁷. Nella manifestazione regolare delle cose va naturalmente incluso anche ciò che sembra esulare da essa e, dunque, è narrativamente funzionale sottolineare che:

Nessun turbamento era nelle cose o negli uomini poiché tutto è deformità e nessuno nel concorde popolo delle fresche piante, nessun punto singolare si poteva annoverare nello spostamento dei mondi, la di cui legge era già cognita e compiutamente stata descritta in equazione¹⁸.

Data per congenita la deformità del reale vi si può rilevare, allora, l'imperturbabile accadere naturale e sociale che inevitabilmente si svolge in uno spazio e rinvia ad ambienti precisi (i «magazzini dei droghieri», la «mormorante pineta», le «cave profonde dei vapori», le «riviere sonanti», le «stalle con i caldi buoi», le «solitarie centrali», le «pianure» corse dai treni, le «case»):

Gadda si legga O. Selvafolta, *La sede del Circolo Filologico Milanese in via Clerici: tra libri, riviste e poltrone di velluto*, in «I quaderni dell'ingegnere», anno 10, n. 1. È da segnalare, inoltre, che, a partire da questo momento lo scrittore comincerà a dare indicazioni topografiche più generiche, come casa, oppure Milano e la sigla del proprio nome CEG.

¹⁴ Gadda, *Racconto italiano di ignoto del novecento (Cahier d'études)*, cit., p. 406.

¹⁵ Ivi, p. 403. Così commenta lo scrittore nella Nota Cr 8: «buono il tema: "nulla di irregolare, ecc. – nessun turbamento ecc."» (ivi, p. 405).

¹⁶ *Ibidem*. Si anticipa già qui il tema della notte che tornerà a costituire lo scenario della I Sinfonia e poi di *Notte di luna*.

¹⁷ Ivi, p. 403.

¹⁸ *Ibidem*.

Sulle marine certo il vento portava gli odori delle spezie dei *magazzini dei droghieri* e delle resine della *mormorante pineta*: e i mercanti preparavano gli affari per l'indomani e nelle *cave profonde dei vapori* l'ufficiale macchinista grondava dalle vene gonfie della sua fronte china per concludere le riparazioni intraprese durante la sosta, poiché l'indomani si doveva salpare [...]. Nelle *solitarie centrali* uno solo guarda le immobili lance degli strumenti senza toccare nessun comando poiché gli alternatori sopportano costantemente il carico abituale. E le turbine trascinano i rotor nella invincibile rivoluzione, imponendosi automaticamente la legge di un numero mediante loro speciali organi e normali facoltà. Gli acciai erano normalmente affaticati dalle sollecitazioni normali.

E i treni correva nelle *pianure*, senza disturbare le *case* dove, durante la notte, quasi tutti sogliono ripararsi e riposarsi¹⁹.

Con alle spalle la ‘regolarità’ e la ‘normalità’ del lavoro esperita intensamente durante il soggiorno sudamericano, lo scrittore declina, in altri termini, nella prospettiva del fare, dell’operare, il nodo del rapporto tra individuo e spazio. A tale orizzonte tematico vengono abbinati, nella Nota Cr 8, due elenchi. Un elenco a) «di fatti gravi, anormali, delitti, truffe, avidità (cambi, banchieri, telegrafo)», riferito prevalentemente a pratiche deviate dell’economia che ha nel telegrafo il mezzo privilegiato di comunicazione. Un elenco b) «con fatti *realmente normali* (cascate, fiumi, lavoro, bambini, vegetazione)»²⁰, nella cui enumerazione colpisce la presenza di elementi fondanti del paesaggio e dunque la centralità attribuita da Gadda ai luoghi per declinare il leit-motiv a lui caro del lavoro: «Questo perché il tema, fondamentalmente, è il seguente e rientra nel grande leit-motiv del lavoro: “Anche i fatti anormali e terribili rientrano nella legge, se pure apparentemente sono ex lege”»²¹.

I luoghi e la loro configurazione, che sono per lo scrittore una imprescindibile forma di conoscenza, partecipano di questa dialettica. La sequenza di immagini evocata dall’elenco (b) – che rimanda da un lato a una particolare topografia (cascate, fiumi) e dall’altro a una dimensione umana e ambientale (bambini, vegetazione) – ravvisa nella operosità umana, e nel complementare rispetto delle istanze primigenie del vivere, la norma. I nomi comuni di luogo, (cascate, fiumi) evocano, peraltro, lo scenario tipico delle attività idroelettriche ai cui meccanismi tecnici e produttivi Gadda ha dedicato un particolare interesse e alla cui riserva metaforica ha spesso attinto.

¹⁹ Ivi, pp. 403-404 (il corsivo è mio).

²⁰ Ivi, p. 405.

²¹ *Ibidem*.

Già nelle ultime pagine del *Giornale di guerra e di prigionia*, il 31 dicembre 1919, lo scrittore aveva annotato, con circostanziati riferimenti topografici, una visita col cugino agli impianti elettrici della Società Conti:

In questi giorni scorsi fui con Piero Gadda, mio cugino, a Baceno, in Val Devero, in Valle Antigorio e in Valle Formazza a vedere gli impianti elettrici della Società Conti; visitammo quello stupendo di Verampio, poi quello di Crego; il canale di Crego, a mezza costa; lo percorremmo. Poi, il giorno 28, visitammo la centrale di Goglio; (al ritorno); prima salimmo per la scala in ferro della condotta forzata fino al bacino di carico, e di lì andammo a Devero, nella neve. Il giorno 29 fu dedicato a Val Formazza, che penetrammo fino a Valdo: Molta neve [...] Degli insegnamenti tecnici e pratici che riportai non discorro qui. Notevole l'impressione avuta salendo nel gelido mattino, fra neve e ghiaccio vetrato, la scala di ferro della condotta, fra i due tubi, con una pendenza di 65 gradi o 70 nel tratto medio, (il più ripido), e superando un dislivello di oltre 400 metri. Fu, tra l'altro, una bella fatica²².

Che questo appaia all'ingegnere uno scenario privilegiato in cui possono realizzarsi, tra natura e tecnica, le opere, e in cui può compiersi, in altri termini, un'epica del lavoro, è confermato più tardi dallo scritto *Tecnica e poesia*, pubblicato sulla «Nuova Antologia» il 1° giugno 1940. Egli, parlando dei suoi «quaderni di studio per un "romanzo sul lavoro italiano"» sottolinea, infatti, di aver tratto molte note «dagli impianti e dai lavori idroelettrici di montagna»:

I miei quaderni di studio per un «romanzo sul lavoro italiano», 1922-1924, son pieni di improvvisi, note di getto, di strappo, tutte trafugate dall'opera, dal cantiere, specie dagli impianti e dai lavori idroelettrici di montagna: venute al mio quaderno senza speranza tra il sudore degli anni e degli uomini poveri, operosi²³.

E non può passare inosservata la datazione, 1922-1924, che ingloba, a pieno titolo, nella mappa gaddiana che si è venuta disegnando, l'Argentina. In questa postazione transoceanica, lo scrittore emigrato dà vita ai primi tentativi di apertura del proprio cantiere letterario. Per quanto, nelle lettere alla sorella Clara e a Ugo Betti, egli dia del paese

²² C. E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, in *Opere di Carlo Emilio Gadda*, vol. IV, *Saggi Giornali Favole II*, a cura di C. Vela, G. Gaspari, G. Pinotti, F. Gavazzeni, D. Isella, M. A. Terzoli, Garzanti, Milano 1992, p. 866.

²³ C. E. Gadda, *Tecnica e poesia*, in *Opere di Carlo Emilio Gadda, Saggi Giornali Favole I*, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Garzanti, Milano 1991, p. 252.

sudamericano notizie con uno sguardo inizialmente eurocentrico e colonialistico²⁴, è mentre svolge la sua attività di ingegnere che si fa probabilmente strada l'idea di un romanzo, e non a caso di un romanzo sul lavoro, come espliciterà in seguito nel saggio appena citato.

Proprio tra il 1920 e il 1925 la CGF aveva investito molto nel rinnovamento dei macchinari per la lavorazione del cotone²⁵ e lo scrittore, partecipe di quel clima di operosità industriale riflette ad apertura del suo quaderno su *Il Capitale e la colonizzazione*, su come esso, se ben accumulato e investito (evitando di produrre una sorta di «latifondismo industriale») renda possibile «un lavoro più economico, più proficuo» e un miglioramento delle condizioni di vita della popolazione. Gadda, costretto a emigrare per dare sostegno economico alla famiglia, vive acutamente il problema di una moderna organizzazione del lavoro. Egli si appassiona al funzionamento delle macchine, dei nuovi strumenti di produzione di energia che ne cambiano la qualità e li considera con un interesse che travalica quello meramente tecnico per sforare in uno di natura esistenziale:

Se una determinata popolazione si calza col lavoro di mille ciabattini anzi che con quello di cento operai di un moderno calzaturificio; se impegna mille donne ad attingere l'acqua alla fonte (dal fonte di Messide o d'Iperea alla superba recherai le linfe) anzi che aprire i mille rubinetti d'un acquedotto alimentato da elettropompe; se possiede straducciuole campestri percorse con fatica da migliaia di cavalli, carrettucci e muletti, anzi che da grandi camionabili o le vie ferrate per treni celeri percorse da pochi e giudiziosi convogli; se adopera mille scaricatori invece di quattordici gru idrauliche, o a vapore o elettriche, per scaricare derrate assortite nei porti; questa popolazione è in stato di «latifondismo industriale». Questa popolazione non possiede le scorte necessarie per arredarsi ad un lavoro più economico, più proficuo. Disperde tutte le fatiche dell'oggi a produrre il necessario immediato dell'oggi, perché non dispone di una riserva che le consenta di comperare il calzaturificio, di installare l'acquedotto, di gettare le vie ferrate sulla sua pianura o sul terreno accidentato, di procurarsi in altre parole lo strumento del lavoro futuro. Il quale strumento consentirà di ottenere col futuro lavoro cento uguale al cen-

²⁴ Cfr. N. Bouchard, *Reading Gadda from Argentina. The case of Enrique Butti's Indi, or Pasticciaccio argentino*, in "The Edinburgh journal of Gadda Studies", supplemento n. 9, 2011-2017. Come la stessa Bouchard riferisce, G. C. Roscioni e G. Bonifacino hanno sottolineato che l'esperienza argentina rivisitata in seguito da Gadda sarà considerata in «una prospettiva molto più equilibrata sulla realtà sociale e culturale» sudamericana.

²⁵ Cfr. C. Belini, *La Compañía General de Fósforos y los orígenes de la industria bilandera de algodón en Argentina, 1920-1935. Am. Lat. Hist. Econ* [online]. 2010, n. 34, pp. 93-123. ISSN 2007-3496.

to attuale un reddito ben maggiore dell'attuale, perché il lavoro sarà meglio impiegato²⁶.

A tali riflessioni rimandano i primi tentativi di studi (qui definiti Dossier)²⁷ per il *Racconto italiano*. Il che permette di retrodatare e ampliare geograficamente (pur nella difficoltà di trovare date negli scritti del Quaderno) quello che diventerà poi il laboratorio del *Cahier d'études* avviato nella casa di Milano. L'esperienza argentina costituisce invero una sorta di riserva ideativa e alcuni scritti legati ad essa costituiscono materiali genetici, fungono da avantesti. Alla traversata transoceanica sembra rinviare anche il breve frammento del I Dossier, che muove dal tema dell'inesorabile viaggio compiuto dalle moltitudini ignorate dalle divinità e si condensa nell'immagine del vortice di disperazione e speranza che trascina «perennemente» la vita umana:

Uno sconosciuto vettore approda a questa riviera le moltitudini su vaselli che nessuna divinità si cura di frantumare.

L'Oceano li minaccia, ma, poi, si dimentica.

Il vento della disperazione e quello della speranza sono un vortice solo e portano e dissolvono perennemente la semenza degli uomini²⁸.

Lo studio che segue pone invece l'accento su un io appena destatosi che, raggiunto dalle prime voci del giorno, dà notizie di sé e (con venature autobiografiche) del suo desiderio di fare il soldato come il proprio ammiratissimo fratello:

Le prime voci del giorno mi destarono. Un motore sulla camionabile, i carri lontani, le galline, una tromba. Chiara e sincera pareva che comandasse a tutti di fare quello che ciascuno doveva, svegliarsi bene, lavarsi, lavorare, camminare o battere il ferro con il martello. Era la tromba del battaglione dove mio fratello faceva il soldato. Lo avevo sempre ammirato perché era maggiore di me e mi superava in tutto²⁹.

Intanto è nella prima delle tre *Lettere da Buenos Aires*, che l'ingegnere trasla immediatamente nella scrittura il proprio vissuto di emigrato raccontando, in terza persona, di un Carlo andato in paesi lontani

²⁶ Cfr. C. E. Gadda, *Il quaderno di Buenos Aires*, a cura di D. Isella e C. Martignoni, in “I quaderni dell'ingenere. Testi e studi gaddiani”, n. 2, nuova serie, p. 72.

²⁷ Cfr. C. Martignoni, *Nota al testo* di Gadda, *Il quaderno di Buenos Aires*, cit., pp. 63-84: 64.

²⁸ Ivi, p. 28.

²⁹ *Ibidem*.

«dove bisogna separarsi da tutto il mondo, come se uno sparisse». Ed è precisamente della sua partenza, da quella che egli è solito chiamare «la mia patria», che si parla. Si profila in tal modo, per rapidi schizzi, un personaggio dai tratti autobiografici, «nato in una città» di «nebbie sottili», «buon ragazzo», le cui virtù vengono elencate dopo aver ironicamente sottolineato anche qualche difetto da offrire alle «chiacchie-re». Ne risulta un ironico ‘autoritratto’ in cui una «buonissima educa-zione», arricchita dalla passione per la prosodia e la metrica di alcune lingue classiche e da un «ottimo diploma di ingegnere elettrotecnico e meccanico», si combina con elementi fisici poco attraenti. Con anda-mento diaristico la lettera sposta sempre antifrasticamente i riflettori sull’America. Se Carlo è un «personaggio così poco interessante», la ‘mitica’ America è popolata da attori audaci e imbattibili. I luoghi di-vengono un rilevante fattore narrativo che si piega alle prime insorgen-ze di un registro comico, alla messa in opera cioè del tono ‘b’:

Adesso però basta con questo personaggio così poco interessante.
È meglio parlare dell’America. Essa è fuori del Mar Mediterraneo.

L’impressione che ne abbiamo è che vi siano i cercatori d’oro ed i gauchos con degli stivaloni che guai a cadere nell’acqua: neppure un nuotatore si sal-verebbe. Essi invece saltano a cavallo e via col vento. Però in America ci sono anche delle donne ed è anzi alla loro presenza che si deve la mescolanza delle razze da cui quasi tutti i sociologi si ripromettono buoni risultati che la realtà difatti conferma...

Escono giornali con le fotografie dei pugilisti, che hanno il setto nasale ripetutamente frantumato. Forse non faranno brutta figura da morti, ma per adesso sono visi tremendi³⁰.

Lo sguardo dell’espatriato si serve dello schermo umoristico per rile-vare, attraverso parallelismi incongrui che accostano grande e piccolo, le note distinte del nuovo mondo. Al contempo la pratica del lavoro alimenta l’invenzione, come attesta il secondo Dossier del *Racconto italiano* ambientato in un Ufficio tecnico³¹, «ben illuminato e ampio»,

³⁰ Ivi, p. 17.

³¹ Nella lettera alla sorella Clara, del 24 dicembre 1922, Gadda scrive: «Il mio ufficio è bello, elegante del C. L’Ufficio tecnico ha 2 automobili Ford a sua di-sposizione [...] Speciali attenzioni ebbero per me l’ing. Babaci vicegerente e l’ing. Prati, direttore dell’Ufficio tecnico. Nella Società abbondano i milanesi» (cfr. C. E. Gadda, *Lettere alla sorella (1920-1924)*, a cura di Gianfranco Colombo, Rosellina Archinto, Milano 1987). A proposito della scrittura epistolare gaddiana si legga C. Carmina, *L’epistolografo bugiardo. Carlo Emilio Gadda*, Bonanno, Acireale-Roma, 2007, pp. 121-134.

dotato di macchine «sofisticate» e topograficamente imprecisato (ma c'è un fattorino «gallego» a conferire un'aria esotica al posto) in cui l'ingegnere industriale elettrotecnico³² Gerolamo Lehrer si ritrova a battibeccare con il surreale segretario tecnico Giuseppe Remondino che smonta le sue rampogne sulla mancanza di fede degli italiani:

«[...] Quello che altera tutto è il far finta di avere una fede quando si ha un'anima di stoppa, come la vostra!».

«Cioè scusi! Lei non c'entra affatto, volevo dire come gli italiani in genere».

«Ma lei?...».

«Io sono anch'io italiano per mia disgrazia: Dio mi ha legato all'albero di maestra, come un mozzo ribelle, della vostra *sgangheratissima barca*, che non è la mia, no: sarò pieno di difetti, ma non è la mia...».

«E lei si sleghi! Perché non diventa cecoslovacco?»³³.

In questo appunto Gadda mette già in prova quello che nel *Cahier*, dandogli lo stesso nome, egli definisce il tipo B, ovvero il tipo «debole», che ha tare «di guerra, ferite, psicopatie»³⁴. Gerolamo Lehrer ricompare nell'ipotizzata orchestrazione dei personaggi del *Racconto italiano*, collocato appunto a Buenos Aires dove dovrebbe sposare una donna per poi venire in Italia (la «sgangheratissima barca» oggetto della risentita polemica del Dossier!) ad aprire un bar. Un particolare che potrebbe avvalorare l'ipotesi di una stesura argentina del secondo Dossier e dunque della gestazione del *Racconto*. A questo rinviano peraltro i Dossier successivi che introducono altri personaggi protagonisti degli studi del *Cahier*. Tenuti presenti, naturalmente, gli opportuni avvertimenti lanciati da Clelia Martignoni³⁵ sulla difficoltà di datare gli scritti contenuti nel *Quaderno*, dalla loro lettura emerge che nella

³² E va ricordato che ad apertura del *Cahier d'études*, lo scrittore così si presenta: «Carlo Emilio Gadda, Capitano nel 5.º Reggimento Alpini, Ingegnere industriale ed elettrotecnico» (cfr. Gadda, *Racconto italiano di ignoto del novecento [Cahier d'études]*, cit., p. 389).

³³ Cfr. Gadda, *Il quaderno di Buenos Aires*, cit., p. 32 (il corsivo è mio).

³⁴ Cfr. Gadda, *Racconto italiano di ignoto del novecento (Cahier d'études)*, cit., p. 389.

³⁵ Clelia Martignoni, nel rilevare la difficoltà di risalire esattamente all'effettiva datazione della stesura di alcuni appunti, presenti nel *Quaderno di Buenos Aires*, afferma che uno «dei problemi di fondo [...] è se queste pagine, o parte di queste pagine, siano state abbozzate negli anni argentini: il che arretrerebbe il racconto italiano di qualche tempo. Non soccorrono però documenti certi, data la lamentevole assenza di date remote. L'ipotesi resta dunque molto verosimile, ma indimostrata» (cfr. C. Martignoni, *Nota al testo*, cit., p. 72).

circostanza dell'emigrazione, nella lontananza del soggiorno sudamericano, si fa strada l'esigenza dello scrittore di avviare il suo 'racconto italiano'.

Tornato a Milano, come si è detto, Gadda vi lavorerà con intensi compositivi più ambiziosi, sebbene già il 21 luglio, a Longone, sia costretto ad ammettere: «quanto al premio Mondadori per quest'anno è impossibile»³⁶. Senza per questo rinunciare però «egualmente a scrivere»³⁷. Il termine di consegna per partecipare al premio sarebbe stato il 30 luglio, e in realtà il 26 luglio lo scrittore aveva solo steso la venticinquesima nota compositiva e 9 note critiche circa. Alla scadenza del bando la stesura era ancora ferma ai frammenti dello Studio 1 e alla scrittura della prosa della I Sinfonia (o I capitolo) che doveva fungere da ouverture. Si tratta del brano che poi diverrà (con alcune varianti che non intaccano la struttura del testo)³⁸, con il titolo *Notte di luna*, l'introduzione all'*Adalgisa*. La prosa, che è apparsa ai critici enigmatica ed eterogenea rispetto ai disegni milanesi, in alcune parti presenta anche somiglianze con uno scritto del *Quaderno di Buenos Aires*. Essa peraltro venne anticipata, come altri disegni milanesi, su «Primato», nel numero del 15 giugno 1942, con un sottotitolo significativo, *Paese, a guisa di introduzione*, che poi scomparirà nell'edizione del 1944. Ed è una conferma dell'importanza attribuitale dallo scrittore. Seguirne lo sviluppo compositivo – dalle prime anticipazioni nel *Quaderno* al capitolo di apertura del *Racconto italiano* (Co 25), all'ouverture dell'*Adalgisa*, tenendo conto anche della pubblicazione con il sottotitolo sulla rivista di Bottai – è dunque indispensabile per scioglierne la difficile sintassi. In tale direzione si è mosso Emilio Manzotti che ha analizzato con l'abituale sagacia interpretativa la *Notte* risalendo «al contesto d'origine»³⁹ del primo capitolo del *Racconto italiano* di cui riassume puntualmente l'orchestrazione ideativa e compositiva e i temi (i solda-

³⁶ Cfr. Gadda, *Racconto italiano di ignoto del novecento (Cahier d'études)*, cit., p 416.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Emilio Manzotti, a tale proposito, rileva che «la *Notte* dell'*Adalgisa*, se mostra molte varianti rispetto all'*ouverture* del *Racconto* (di cui, è pur vero, costituisce una approfondita riscrittura), tuttavia in quanto “architettura testuale” – tema e successione dei capoversi, connessioni logiche tra di essi ecc. – non differisce da essa strutturalmente in niente di decisivo». Cfr. E. Manzotti, *Una «notte di luna»*, in *Gadda meditazione e racconto*, a cura di C. Savettieri, C. Benedetti, L. Lugnani, ETS, Pisa 2004, p. 183. Su *Notte di luna* si veda pure A. Zollino, *Sensi, funzioni e moduli tradizionali in Notte di luna*, in “The Edinburgh Journal of Gadda Studies”, n. 6, 2007.

³⁹ *Ivi*, p. 167.

ti in libera uscita, il giardino, la meravigliosa consonanza, la beffa di caserma). Lo studioso mira così a coglierne il senso, la ragione, riconoscendo in essa – come in tante altre *ouvertures*, in tanti altri prologhi e proemi gaddiani – «il bisogno di produrre ogni volta una giustificazione del testo contingente, integrandolo come caso particolare entro un sistema più ampio per conferirgli – ad allontanare da esso ogni sospetto di “gratuità” letteraria – una ragione, un senso»⁴⁰. E certo tutt’altro che gratuita risulta questa prosa i cui primi accenni di elaborazione si intravedono addirittura nel *Quaderno di Buenos Aires*. La sua reiterata riproposizione e sempre più raffinata rimodulazione non possono che essere il segno di un investimento conoscitivo non indifferente. Nel Dossier del *Racconto italiano* 5, cominciano⁴¹ intanto a prendere forma alcuni blocchi narrativi che si andranno via via ricollocando in una più composita tessitura inventiva e avveduta orchestrazione tonale. Il diverso attacco e la nuova contestualizzazione, nel successivo *Racconto*, dell’immagine iniziale delle magnolie presente in questo avantesto configura infatti una sequenza di stesura a partire dagli anni argentini:

Lucide magnolie riflettevano il lume delle prime gemme tremanti nel cielo: ma le ombre, frammezzo le piante si facevano nere. La moltitudine delle piante sembrava come raccolta nell’orazione, perché del giorno conchiuso doveva darsi grazie alla Provvidenza. Gli alti alberi pensavano per primi e gli arbusti poi e tutti gli steli dell’arborea semenza riprendevano ancora quel pensiero che i grandi avevano inizialmente proposto. Non era possibile rompere la meravigliosa concordanza di quelle nature che adempivano interamente e sempre alla lor legge che anzi vivevano esecutrici ed attrici, in sé medesime, d’una legge che ne esprime la vita. Le lucide foglie però sembravano maioliche d’un giardino dell’oriente ignorato e le dolci vane stelle vi si specchiavano per rimirarsi⁴².

A breve, nella nota Co 25 del 26 luglio, dopo aver fissato lo schema della I Sinfonia, lo scrittore, alle prese con l’inizio del suo progetto di romanzo, introdurrà novità importanti a cominciare dall’incipit («Un’idea, un’idea non sovviene» ecc.) per continuare con varianti significative che porteranno l’avantesto del *Quaderno* a un esito stilistico e a una densità gnoseologica nuovi. E tuttavia già in questa prosa dal

⁴⁰ Ivi, p. 204.

⁴¹ La comparazione di Manzotti non include il brano del *Quaderno di Buenos Aires*. Sebbene manchino date certe sugli scritti in esso contenuti, brani come questo, che attestano per la struttura e le immagini presenti uno stadio compositivo precedente, consentono almeno di stabilire una cronologia del processo di scrittura.

⁴² Cfr. Gadda, *Il quaderno di Buenos Aires*, cit., p. 37 (il corsivo è mio).

respiro più ridotto sono presenti immagini (le magnolie, le gemme tremanti, gli alti alberi, gli Angeli diafani, la tromba) e temi cardine come quello della meravigliosa «concordanza» («consonanza» nella prosa successiva⁴³), e, come si può leggere un po' più avanti, quello della norma: «Perché occorrono i fatti incredibili e si formano anime tanto diverse che alcune possano esser giudicate da altre e non trovino in sé medesime la possibilità d'un giudizio e d'una norma?»⁴⁴. Tema che prelude, implicandolo, a quello dell'abnorme indicato nella nota costruttiva premessa poi alla prosa Co 25 del *Racconto*. Vi si intravedono così già gli embrioni dei nuclei ideativi che saranno sviluppati progressivamente fino a realizzarsi più compiutamente in *Notte di Luna*.

Ne è un esempio l'inserzione, qui, in quella che possiamo ritenere la sequenza originaria del Dossier (per grandi linee già in parte strutturata secondo uno schema che si ripeterà), di un passo decisivo per l'interpretazione del testo. Si tratta della parte che introduce nello scenario paesaggistico, tra l'immagine della tromba che «comanda che tutti debbano spogliarsi, e poi coricarsi» e i «giardini della terra [...] dove la persona possa adagiarsi»⁴⁵, quella dei «cubi delle case» e delle «ville» che «si vedevano avere un tepido tetto, o una torre»⁴⁶.

Se nel testo incunabolo è infatti appena accennato il protagonismo degli umani, «fabbri del decoro» dei giardini, in Co 25, esso si impone con una precisa connotazione urbana nobilitata dalla presenza dei giardini i cui «possessori» «accolgono talora degli ospiti che percorsi lontani *paesi*, vogliono conoscere anche *questo* e bere *questo* caldo e profondo respiro»⁴⁷. Si profila così, nell'iterato deittico «*questo*», l'orizzonte spaziale ed esperienziale in cui lo scrittore metterà in moto tutti i personaggi della sera che volge verso la notte. Nella doppia funzione di pronome e aggettivo, «*questo*», diviene una spia tematica che non a caso si espliciterà nel sottotitolo (poi soppresso nell'edizione dell'Adalgisa) della pubblicazione su «*Primato*». Lo scrittore invia così una chiara indicazione ai futuri lettori della raccolta del '44: l'enigmatico racconto non è per niente extravagante, esso piuttosto è l'ouverture

⁴³ Nel *Racconto italiano* lo scrittore sostituisce, mantenendo la frase sostanzialmente identica, «era» con «sembrava» e «concordanza» con «consonanza» (cfr. Gadda, *Racconto italiano di ignoto del novecento [Cabier d'études]*, cit., p. 419).

⁴⁴ Cfr. Gadda, *Il quaderno di Buenos Aires*, cit., p. 38. Ma il passo torna ad essere riproposto identico nel *Racconto italiano*, cit., p. 406.

⁴⁵ Ivi, pp. 37-38.

⁴⁶ Cfr. Gadda, *Racconto italiano di ignoto del novecento (Cabier d'études)*, cit., p. 421.

⁴⁷ *Ibidem* (il corsivo è mio).

che, con la sua maniera (d), enfatica, tragica, «meravigliosa 600», dà il via al gioco dissonante e alla varietà di registri della lunga zoomata su un ‘luogo’, su un ‘paese’: Milano, appunto, e la sua straripante vita quotidiana. Se consideriamo poi che con la medesima funzione la prosa doveva inaugurare il *Racconto italiano*, si aprono impreviste e suggestive possibilità interpretative. Questa prima collocazione, unita al passaggio su «Primato», con la comparsa temporanea del sottotitolo di cui si è detto, non può infatti non riverberarsi sull’ultima contribuendo ad allargare, per esempio il campo semantico del lessema *paese* presente nel racconto e, insieme, quello dell’aggettivo che compare nel sottotitolo dell’intera raccolta del ’44, *Disegni milanesi*.

Né la puntualizzazione fatta in nota al racconto dallo scrittore (a margine di un veloce appunto paesaggistico) deve intendersi come una demarcazione spaziale che riduca la sua visuale, la portata del suo sguardo:

“la cimasa delle abetaie si accendeva di faville”. Da Vicenza, nelle buie notti (maggio-giugno 1916), tutto il rovescio del nostro ultimo aggruppamento appariva diademato di faville [...]. Questo “paese” di maniera deve considerarsi una contaminazione varesino-brianzolo-vicentina⁴⁸.

Il «“paese” di maniera» di *Notte di luna*, e la Milano dell’intera raccolta vanno intesi infatti come alcune delle tante stazioni di quel «racconto italiano» intrapreso dallo scrittore agli inizi degli anni Venti la cui idea egli non abbandonerà fino a tardi.

In realtà la reiterata e disattesa promessa all’editore Vallecchi⁴⁹ di volere lavorare, ancora nel 1946, a un romanzo, con quel titolo iniziale (ma Dante Isella suggerisce che «non è da credere a un reale tentativo di ripresa») svela qualcosa di più segreto. A metterci sull’avviso è la inverosimile mole dell’opera, di settecento, ottocento pagine, annunciata dallo scrittore. Premuto dalle ristrettezze economiche Gadda ripesca e rimette in circolo la sua vecchia idea, rivelando nello stesso tempo però che non l’ha mai abbandonata, anzi che non ha mai veramente interrotto di scrivere il suo «racconto italiano» continuando a darcene via via una incessante e multiforme declinazione attraverso l’intera, magmatica, sua opera.

⁴⁸ Cfr. C. E. Gadda, *Note a Notte di luna*, in *L’Adalgisa*, in *Romanzi e racconti I*, in *Opere di Carlo Emilio Gadda*, vol. I, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti, Garzanti, Milano 1988, p. 297.

⁴⁹ Si legga quanto riferisce al riguardo Dante Isella nelle *Note al Racconto italiano* citando con sua meraviglia una lettera all’editore del 14 dicembre 1946 (cfr. Gadda. *Scritti vari e postumi*, cit., pp. 1265-1266)

