



**University of
Zurich** ^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2014

Satira sociale e male di vivere: I Disegni milanesi di Carlo Emilio Gadda

Güntert, Georges

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-104860>
Journal Article
Published Version

Originally published at:
Güntert, Georges (2014). Satira sociale e male di vivere: I Disegni milanesi di Carlo Emilio Gadda. *Esperienze Letterarie*, (2):25-44.

SATIRA SOCIALE E MALE DI VIVERE:
I DISEGNI MILANESI DI CARLO EMILIO GADDA

GEORGES GÜNTERT

1. **E**PISODI romanzeschi e frammenti autonomi. Grazie all'impegno filologico con cui Dante Isella e i suoi collaboratori hanno curato i due volumi dei *Romanzi e Racconti* per l'edizione garzantiana delle *Opere*, siamo oggi in grado di ricostruire la cronistoria dei dieci brani confluiti nella prima stampa fiorentina dell'*Adalgisa*.¹ Nel 1988, anno in cui usciva il primo volume delle *Opere*, le carte autografe del romanzo *Un fulmine sul 220* – abbozzato da Gadda fra il 1932 e 1935 e matrice di almeno cinque dei suoi «disegni milanesi» – erano irreperibili, e qualcuno le dava addirittura per disperse.² In seguito, però, il loro recupero e la pubblicazione del romanzo incompiuto per opera di Dante Isella, come pure la recente riedizione del testo originario dell'*Adalgisa* nella Biblioteca Adelphi, con un apparato critico a cura di Claudio Vela, hanno completato il lavoro di ricostruzione della complessa storia evolutiva di quello che riteniamo essere uno dei capolavori gaddiani.³

I dieci brani assemblati nell'*editio princeps* di Le Monnier (Firenze, 1944) hanno carattere eterogeneo. La raccolta, priva di una trama che coinvolga l'insieme dei personaggi menzionati nei vari racconti, si presenta come una collezione di frammenti, il cui principale denominatore comune è la rappresentazione della vita milanese nel primo Novecento. Estraneo all'azione romanzesca, ma non allo spirito dell'opera, è il brano lirico-elegiaco posto in apertura, *Notte di luna*, che, pur proveniente dal giovanile e allora inedito *Racconto italiano*, funge da filosofica *ouverture*: simile a un dipinto futurista che rappresenti l'evoluzione della vita – piante, animali, uomini, fabbriche –, ha come argomento il mal di vivere, il dolore, condizione di un'umanità in cammino, immersa in un mondo destituito del suo originario senso religioso ma dedita al lavoro, riscatto del progresso. *Notte di luna*, essendo

¹ CARLO EMILIO GADDA, *L'Adalgisa. Disegni milanesi*, Firenze, Le Monnier, 1944. Per la storia delle edizioni cfr. le *Note ai testi*: «*L'Adalgisa*» di Guido Lucchini, in *Opere di Carlo Emilio Gadda*, a cura di Dante Isella, *Romanzi e racconti*, Milano, Garzanti, 1988, vol. I, pp. 839-850.

² Così si esprime G. Lucchini, nelle *Note ai testi*: «*L'Adalgisa*», cit., vol. I, p. 840.

³ CARLO EMILIO GADDA, *Un fulmine sul 220*, a cura di Dante Isella, Milano, Garzanti, 2000, e CARLO EMILIO GADDA, *L'Adalgisa. Disegni milanesi*, a cura di Claudio Vela, Milano, Adelphi, 2012. Va ricordato che mentre le *Opere* garzantiane, vol. I, riproducono il testo dell'*Adalgisa* dell'edizione *I sogni e la folgore*, Torino, Einaudi, 1955, Claudio Vela ripropone il testo stampato nel 1944 per i tipi di Le Monnier.

un testo allegorico, non è facile da situare in senso geografico: in una nota l'autore parla di «un 'paese di maniera', che deve considerarsi una contaminazione varesino-brianzuolo-vicentina», regioni tutte che hanno per Gadda un evidente significato autobiografico.⁴ È invece di ambientazione milanese il frammento *Quattro figlie ebbe e ciascuna regina*: questo racconto, nato in modo autonomo, fu pubblicato nel gennaio-marzo 1942 in «Letteratura», prima di essere accolto nell'edizione fiorentina dell'*Adalgisa*. Un altro brano, *Claudio disimpara a vivere*, uscito il 14 dicembre 1940 come elzeviro sul quotidiano fiorentino «La Nazione», si riferisce a un fatto di cronaca accaduto negli anni Venti, il crollo di un ponte, con la corresponsabile implicazione dei suoi costruttori, ingegneri del Politecnico. Infine, le due prose *Strane dicerie contrastano i Bertoloni e Navi approdano al Parapagal*, redatte a partire dal 1938, erano destinate alla *Cognizione*, i cui primi capitoli uscivano allora nella stessa rivista «Letteratura». Va ricordato, a questo punto, che la seconda edizione dell'*Adalgisa*, stampata nell'estate del 1945 per i tipi di Le Monnier, uscì con tre racconti in meno, senza i due brani estrapolati dal testo della *Cognizione* e senza *Notte di luna*, la cui soppressione fu, a nostro parere, un errore. Gadda si lamenterà di questa decurtazione, accusando la pressione subita da certi critici, fra cui verosimilmente Giuseppe De Robertis, ma da altri documenti emerge come ragione più urgente la mancanza di carta, un fatto forse non trascurabile nell'immediato dopoguerra.⁵ Al fine di completare questi dati riguardanti la storia del testo, segnaliamo che tutte le edizioni posteriori rispettano l'assetto originario dei dieci «disegni».

D'altra parte, abbiamo già accennato al fatto che ben cinque «disegni» dell'*Adalgisa* erano presenti *in nuce* nelle pagine del romanzo *Un fulmine sul 220*: in primo luogo, il racconto eponimo e, strettamente legato ad esso, *Al Parco, in una sera di maggio*, entrambi dominati dalla prepotente figura della protagonista, «Adalgisa Borella vedova Biandronni»; ma anche *I ritagli del tempo*, uno schizzo beffardo sui luoghi comuni e sulle ossessioni culturali della borghesia milanese; poi *Un'orchestra di 120 professori*, in seguito diventato, non senza subire un profondo mutamento semantico, *Un «concerto» di centoventi professori*, e infine *Quando il Girolamo ha smesso*, il racconto sulla grande crisi, da sempre considerato il punto di partenza della vicenda. Sia il «Primo getto», sia i capitoli stesi tra il 1932 e il 1935 lasciavano intravedere un'evanescente trama romanzesca che coinvolgeva questi tre personaggi: Elsa, la giovane moglie dell'attempato nobiluomo Gian Maria Caviggioni (o Caviggioni), una donna infelice, «dall'anima attediata»;⁶ sua cognata Adalgisa, una popolana che impersona lo spirito pragmatico delle donne

⁴ *L'Adalgisa. Disegni milanesi*, a cura di C. Vela, p. 20, n. 5 (D'ora in avanti si cita da questa edizione).

⁵ *L'Adalgisa. Disegni milanesi*, cit., p. 342.

⁶ «Ma l'anima non rispondeva ai comandi, come attediata», così si dice di Elsa in *Un fulmine sul 220*, cit., cap. II, p. 77.

lombarde, con la mentalità che la predispone a favorire l'avventura extraconiugale di Elsa; e Bruno, ex-garzone di macelleria, assunto come lucidatore di *parquet* in casa Caviggioni, dove ha modo d'incontrare la moglie del padrone.

Questa idea di romanzo, però, fu abbandonata, anche se i materiali narrativi di *Un fulmine sul 220* avrebbero continuato a fare da «cava di prestito» per future pubblicazioni.⁷ Da una prospettiva odierna, vista la banalità del classico triangolo che s'indovina a partire da alcune scene, ci si può solo congratulare della mancata elaborazione di una tale trama. Basti segnalare che il narratore ironizza sul fatto che Elsa stessa sia un' avida consumatrice di romanzi: all'inizio del capitolo secondo, la vediamo distrarsi con la lettura di una storia d'amore in cui «la marchesa Braghi-Ponzoni trascorre giorni memorabili» in compagnia di un giovinetto, il quale, prima di finire tra le sue braccia, «si era scrutato a fondo in una sorta di doloroso soliloquio».⁸ Il sarcasmo con cui si riferisce questa vicenda (un altro assaggio: «Il giovinetto, a suo modo, aveva perduto vent'anni nella più encomiabile castità. Poi, ad un tratto, la marchesa lo aveva deglutito») è tale da rendere improbabile l'elaborazione di un simile prodotto nell'officina di Gadda, il quale era capace, semmai, di concepire la parodia di questo genere di letteratura. È vero che, nei più antichi documenti di lavoro, Gadda aveva abbozzato «l'economia del racconto» in cinque capitoli: «1. La crisi. 2. Pane al disoccupato. 3. Un'orchestra di 120 professori. 4. Nuove battute sul Politecnico vecchio. 5. La pianura elettrica».⁹ Ma è altrettanto vero che egli non volle riproporre la «catarsi tragica» del «Primo getto», dove aveva immaginato la morte violenta dei due amanti, combusti dal fulmine durante il loro primo incontro d'amore.¹⁰ Perfino la seconda idea per un finale drammatico, secondo cui doveva morire il loro ricattatore, gli parve troppo moralistica per poter soddisfare le sue esigenze di narratore. A Gadda conveniva, piuttosto che fantasticare sugli amori di una gentildonna e di un garzone di macellaio, approfondire la complessità psicologica dei caratteri solitari e quello malinconico di Elsa in particolare, magari per metterlo a confronto con la spregiudicata franchezza di Adalgisa, che, come «donna del popolo, sana e buona e con la lingua spiccia», non avrebbe tardato a manifestarle il proprio disprezzo della morale sociale. «Hai da vendicarmi, Elsa mia! [...] Voglio dire sta' allegra, divertiti intanto che sei ancora a tempo: non pensarci, non essere così triste! È tutta poesia! Nient'altro che poesia, credi a me...», così si esprimeva, già nell'abbozzo, la seduttrice.¹¹ Ora, mantenere lo studio dei caratteri, pur sacrificando la trama, significava passare dagli episodi del ro-

⁷ G. LUCCHINI, *Nota ai testi. L'Adalgisa*, cit., vol. I, p. 840.

⁸ *Un fulmine sul 220*, cit., p. 78.

⁹ *Un fulmine sul 220, Documenti*, 10, p. 321.

¹⁰ Il termine «catarsi tragica» è usato da Gadda nei suoi appunti, in *Un fulmine sul 220, Documenti*, p. 321.

¹¹ *Un fulmine sul 220*, p. 142.

manzo ai singoli «disegni». In questo passaggio, che comportava la rinuncia al progetto di narrare gli amori fra Elsa e Bruno, il personaggio maschile avrebbe cambiato aspetto, diventando, da ragazzo aitante, un povero emarginato che inselvaticisce nel sottomondo della disoccupazione. Detto altrimenti, se il narratore di *Un fulmine sul 220* si era compiaciuto di evocare la «caravaggesca prestantza» del giovane,¹² insistendo sul suo fascino estetico («la sua figura eretta [...] si disegnava sullo sfondo d'un tendone di damasco giallo-oro, come d'un valletto di antiche spagnolerie»), nei vari frammenti dell'*Adalgisa* che contengono riferimenti all'ex-garzone di macelleria avrebbe invece introdotto «Bruno il lingèra», nelle sembianze di un ragazzo disperato, costretto a lottare per la propria sopravvivenza. L'esperienza negativa della vita rivelatasi a Bruno, quella di chi si vede «passare avanti un po' tutti», *mutatis mutandis* non sarebbe stata troppo dissimile da quella di Gonzalo Pirobutirro, visto che entrambi devono affrontare un destino da «escluso».

Occorre rilevare che la trasformazione degli episodi romanzeschi in «disegni» non avvenne in una sola volta. I materiali narrativi dell'abbozzo, prima di confluire nel testo della *princeps*, furono rielaborati con la massima cura per essere pubblicati separatamente su rivista, ed è allora che quei testi divennero, da episodi di un romanzo, frammenti a sé stanti, acquisendo un certo grado di autonomia. Il folto catalogo delle pubblicazioni separate fa comprendere quanto Gadda, dopo il suo trasloco a Firenze, fosse ansioso di farsi un nome nel mondo letterario. Diamo qui l'elenco di queste pubblicazioni: *Notte di luna*, *I ritagli di tempo*, due sequenze del racconto *L'Adalgisa* e una parte di *Al Parco, in una sera di maggio* (con il titolo *La benignità*) videro la luce, tra il marzo 1942 e il luglio 1943, su «Primato – Lettere ed Arti d'Italia», la rivista di Giuseppe Bottai. Il frammento *Quando il Girolamo ha smesso* fu pubblicato, in due puntate, nei numeri di febbraio e di marzo del 1943 della rivista romana «La Ruota». *Un «concerto» di centoventi professori* e *Quattro figlie ebbe e ciascuna regina* uscirono, in due fascicoli diversi ma entrambi del 1942, su «Letteratura». L'inizio del racconto eponimo, infine, apparve su «Il Tesoretto» di Mondadori, nell'Almanacco dello Specchio 1941, con un sottotitolo che indicava la provenienza del frammento: *L'Adalgisa (Disegno su tre fogli espunto dal romanzo inedito «Un fulmine sul 220»)*.¹³ Il confronto fra le redazioni mostra che il passo decisivo per la riorganizzazione dei mate-

¹² L'espressione è di Claudio Vela, per cui cfr. la copertina dell'edizione Adelphi dell'*Adalgisa*.

¹³ Per ulteriori dettagli si rimanda alla bibliografia gaddiana curata da Dante Isella, in *Opere di Carlo Emilio Gadda, Romanzi e racconti*, vol. 1, pp. XXXI-LXXIV. Del romanzo *Un fulmine sul 220* si ebbe notizia anche da una nota a *Ronda al Castello*, compresa dal 1939 tra *Le meraviglie d'Italia*: dove l'autore ne dichiarava protagonisti Walter (non Bruno) ed Elsa, lui un «lavorante-macellaio», lei un'appartenente «a meno ruvida categoria della società». Cfr. CARLO EMILIO GADDA, *Ronda al Castello*, in *Le meraviglie d'Italia. Gli anni*, Torino, Einaudi, 1964, nota, p. 100.

riali fu compiuto al momento della loro pubblicazione su rivista, mentre le varianti fra il testo rielaborato e quello dell'*editio princeps* sono, se non proprio insignificanti, molto meno numerose: riguardano le note, la soppressione dei sottotitoli, la punteggiatura e la sostituzione di alcune espressioni, ma non lo svolgimento della trama né l'assetto strutturale. Quanto finora esposto ci autorizza a trarre le seguenti conclusioni: i «disegni milanesi», così come si presentano al lettore dell'*Adalgisa* a partire dal 1944, possono essere considerati come frammenti autonomi, sebbene cinque di essi siano nati come episodi di un romanzo. È vero che il brano *Al Parco, in una sera di maggio*, nella sua versione definitiva, continua ad alludere discretamente alla vicenda amorosa fra Bruno ed Elsa (si accenna una volta al litigio col rivale, la cui identità non viene chiarita), ma si tratta di uno dei rari passi oscuri, dovuto al fatto che il racconto non fu mai rielaborato per intero, in vista di una sua pubblicazione separata. Riteniamo quindi che il compito del lettore dell'*Adalgisa* non consista tanto nel ricostruire la *fabula* del romanzo incompiuto, quanto nel rendere ragione della natura e dei significati di ciascuno dei «disegni milanesi».

2. *Il racconto della crisi di fiducia: «Quando il Girolamo ha smesso»*. Nella sua più antica redazione, la *fabula* del frammento intitolato «*La crisi domestica*», corrispondente al primo capitolo di *Un fulmine sul 220*, appare già delineata nei suoi tratti essenziali; ma solo al momento della sua pubblicazione in rivista, risalente ai primi mesi del 1943, il testo si arricchisce delle sue parti più propriamente *riflessive* (sul passato risorgimentale di Milano e sulla mentalità conservatrice dei suoi abitanti) e *autoriflessive* (sulle proprietà del testo stesso).

È sintomatica, a questo riguardo, l'inclusione di una lunga sequenza su vita e morte della terra lombarda («Oh, confortevole aura, salubre terra e clima dell'Olon e del Lambro!») e in particolare dei suoi fiumi («Oh Seveso, oh pioppi!»), peraltro gravemente inquinati a conseguenza di un'industrializzazione irresponsabile. L'intera sequenza – l'unica ad essere priva di personaggi individualizzati, dato che si riferisce alla collettività – fu concepita per la versione pubblicata su rivista, da dove sarebbe passata con poche modifiche al testo della *princeps*. Si tratta di un'acquisizione tanto più rilevante in quanto essa tematizza *en abyme* l'intero discorso: non solo perché ripropone le tematiche centrali della salute e della malattia presenti nel racconto (nell'episodio del vecchio Zavattari, affetto da reumatismi, o in quello della misteriosa gravidanza della domestica Maria), ma anche perché combina la satira con l'elegia, vale a dire, i due stili in cui Gadda svolge la materia di questo «disegno». Siamo dunque di fronte a una *mise en abyme* duplice: riguardo all'*enunciato* (salute-deperimento della natura, dell'economia, dei personaggi) e riguardo all'*enunciazione* (elegia e satira, nostalgia

e beffa carnealesca). A proposito di questo brano, si potrebbe anche osservare che si tratta probabilmente di una delle prime pagine ecologiche della letteratura italiana. D'altra parte, il suo significato non si esaurisce nella preoccupazione per l'ambiente, dal momento che Gadda, come scrittore, prende in considerazione sempre la natura e la civiltà, la natura e la storia, economica, sociale e individuale.

L'intera sequenza interpolata è composta di sei paragrafi legati dalla figura retorica dell'anafora. Tutti si aprono con un'apostrofe: «Oh confortevole aura!», «Oh vada, vada la nera Olona delle tintorie gallaratesi!», «Oh, il vecchio facchino dal berretto scarlatto!», «Oh, oh! Il sangue vivente delle lavandaie nei mattini gelati!», «Oh bovini [espressione dialettale per «buoi» e per i sensali che se ne occupano] che contrabbandate, a maggio, i primi mazzi d'asparagi!», «Oh cavalli! Oh gente!», apostrofi che si rivolgono alla natura prima *inanimata* (aura, acque), poi *animata*: animali, uomini e donne, natura e cultura. Questa strana mescolanza di motivi minerali, vegetali ed animali fa pensare ad una pittura del primo Novecento, piena di cose svariate, di nomi, di oggetti, disposti «in libertà», ma pur sempre coerenti perché riconducibili alle metafore centrali della «pentola», della «sagace broda» e della «pegola vivificatrice». Né mancano in questo quadro le «vacche materne» e le «balie», figure della nutrizione, della terra madre che alimenta, dall'evidente simbolismo *uterino*, al quale si affianca un non meno insistito simbolismo *fallico*: vi si scoprono, inevitabilmente, «i bei spàrg», le salsicce, tramite l'epiteto «luganegone», e l'infallibile «minchione», legittimato dal Porta, che aveva parlato del «Sur Minciun». Attraverso questo duplice simbolismo, maschio e femmina appaiono congiunti in un piatto unico: ed è già un indizio di totalità, di una totalità apparentemente caotica, ma che a ben guardare si rivela organizzata. Nonostante il ricorso all'immaginario freudiano, Gadda compone i suoi testi, dopo accurata meditazione, intorno a un paio di simboli generatori che costituiscono un nucleo tematico. Non è uno scrittore surrealista: né parla d'altronde di pittori surrealisti, in questa evocazione, bensì del paesaggista lombardo Arturo Tosi, nato nel 1871 a Busto Arsizio e morto nel 1956 a Milano, del quale si sa che ammirava Cézanne e che ebbe una fase espressionista intorno al 1900.¹⁴

La sequenza elegiaco-satirica – chiamiamola B, rispetto a quanto precede (A) e a quanto segue (C) – è la terza di una serie formata da sette unità testuali. Mentre le altre sei unità narrano la storia della crisi e delle sue conseguenze nella vita dei personaggi, questa contempla l'insieme della terra lombarda, fra salubrità (Parini insegna!) e infermità, vita e morte: B rappre-

¹⁴ Il numero di aprile-giugno 1942 della rivista «Letteratura» presentò quattro riproduzioni di opere di Arturo Tosi con un commento di MICHELANGELO MASCIOTTA (VI, 2, pp. 105-107). Qualche mese prima era apparsa la monografia di GIULIO CARLO ARGAN, *Tosi*, Firenze, Le Monnier, 1942.

senta dunque il cerchio interno, la *mise en abyme*, fungendo inoltre come *demarcatore* fra il periodo precedente alla crisi (A1: le pulizie domestiche; A2: le confidenze fra borghesi ed operai) e quello successivo (C1: il carnevale; C2: la defezione di Girolamo; C3: la gravidanza della domestica Maria, che aggrava la situazione dei servizi in casa Cavenaghi; e C4: la disoccupazione che colpisce Bruno).

Il racconto prende l'avvio dall'improvviso fallimento di una rinomata impresa di pulizie domestiche, avvenimento che comporta una serie di conseguenze, anche per il clan dei Cavenaghi, i quali «si trovano a dover affrontare una crisi dei servizi delle più angosciose». La defezione degli operai e quella di Girolamo Zavattari, in particolare, è riflesso del «crack» bancario, che coinvolge numerose imprese e famiglie. Va rilevato che la scomparsa della ditta «La confidenza» rappresenta una generale crisi di fiducia nei confronti della serietà borghese e degli istituti di credito: essa rompe con il modo abituale di concepire le relazioni fra padroni e subalterni e incrina la sicurezza di una borghesia che s'illudeva di aver regolato una volta per sempre questo genere di rapporti. La riflessione sul venir meno della sicurezza, bruciata sul rogo di un simbolico carnevale, informa la struttura narrativa del racconto: poiché, se la sequenza A evoca l'atmosfera di fiducia che regnava *prima* della crisi, la sequenza C parla della rivelazione dello scandalo e degli sviluppi successivi, in un clima ormai d'incertezza e di cambiamenti non prevedibili.

Vediamo ora le altre aggiunte auto-riflessive di questo racconto. Nella pagina d'apertura è stato inserito, per la pubblicazione su rivista, un intero paragrafo dedicato alla descrizione delle pulizie domestiche, ma formulato in modo tale da poter evocare, nel contempo, la storia di Milano, dai tempi di Napoleone agli albori del Novecento. L'indispensabile ribaltamento dei mobili, dapprima capovolti, poi scaraventati «gambe all'aria» prima di essere disposti in un nuovo ordine, fa pensare a una rivoluzione innocua e salutare, perché solo domestica. Essa allude però, al tempo stesso, alla vera rivoluzione: a quella che i borghesi milanesi avevano saputo realizzare nelle eroiche Cinque Giornate del 1848, anche se oramai si accontentano di commemorare le conquiste liberali, da veri conservatori che sono. Non a caso si evocano, in questo contesto, i «quarantottati passaggi» e il busto del «bisnonno Cavenaghi», del patriarca, «eternamente pericolante» sul suo «colonnino a torciglione»: pericolo, quel busto, non solo perché la casa è stata invasa dagli operai (i quali, in teoria, potrebbero fare loro la rivoluzione!), ma anche perché ogni ordine paterno, nell'immaginazione di Gadda, appare instabile.

Nell'abbozzo, l'accento ai trambusti causati dalla pulizia domestica comprendeva solo poche righe: «Tanto che in un battibaleno [gli operai] avevano bell'e che messo a soqqadro tutta la casa: seggiole, tappeti, tavolini, la

chincaglieria del salotto e il bazar del salone simultaneati e razionalizzati in una nuova sintesi». ¹⁵ Ebbene, il fatto che la parola finale «sintesi» sia stata sostituita da «sintassi», termine proprio del codice retorico-grammaticale, viene ad essere una nuova conferma del potenziato carattere autoriflessivo del testo riveduto: quella «nuova e mirabile, per quanto imprevedibile, sintassi», riferita all'ordine assunto dai mobili, configura anche l'imprevedibile movimento della scrittura gaddiana. Il ribaltamento provocato dalla babelica pulizia domestica si rivela metafora di un'enunciazione che capovolge gli oggetti della «prudenza e della demenza domestica», ma per scavare nel profondo della psiche degli abitanti. Si paragoni ora la descrizione allo stato embrionale, come si presentava nell'abbozzo, al brano corrispondente nel testo apparso su rivista, e si vedrà quanto Gadda abbia saputo intensificare la propria espressione, passando dalla prima notazione dei fatti alla loro rappresentazione icastica, attraverso un processo di scrittura che conduce a una più approfondita cognizione del reale:

Ardeva in loro [negli operai della Confidenza] uno zelo muto, il tacito seme del ribaltamento. Ponevan l'occhio a ogni cosa; la mano, dopo l'occhio. Tanto che, dinamizzandoli l'afflato del dio [si parla di Ermete], in un battibaleno avevano bell'e che messo a soqquadro tutta casa: seggiole, cuscini, tavolini, lettini: la chincaglieria del salotto e il bazar del salone, e la pelle d'orso bianco con il muso disteso e gli unghioni rotondi (che solevano gracchiare sul lucido appena pestarli), e i comò e i canapè e il cavallo a dondolo del Luciano, e il busto in gesso del bisnonno Cavenaghi eternamente pericolante sul suo colonnino a torciglione: e bomboniere, Lari, leonesse, orologi a pendolo, vasi di ciliegie sotto spirito, orinali pieni di castagne secche, il tombolo di Cantù della nonna Bertagnoni, rotoli di tappeti e batterie di pantòfole snidate da sotto i letti, e tutti insomma gli ingredienti e gli aggeggi della prudenza e della demenza domestica: dapprima scaravoltati gambe all'aria, poi simultaneati, razionalizzati in una nuova e capovolta ragione, in una nuova e mirabile, per quanto imprevedibile, sintassi. ¹⁶

Il testo, denso di allusioni storiche, non offre solo il *terminus post quem*, l'anno 1848, ma allude anche al *terminus ante quem*, al periodo, cioè, in cui viene a mancare l'armonia fra le classi. Nell'esperienza personale dell'autore, tuttavia, quel momento non coincide con la crisi economica del 1929, anche se è di questa che il narratore del *Girolamo* intende parlare. Gadda ama risalire nel tempo, paragonando tra loro momenti diversi della storia di Milano: sono frequenti, pertanto, i rinvii alla Grande guerra e alle funeste conseguenze che essa ebbe nel tessuto sociale del paese. ¹⁷ È indicativo di questo interesse per il primo Novecento il ricorso al verbo «simultaneare»,

¹⁵ *Un fulmine sul 220*, cit., cap. 1, p. 59.

¹⁶ *Quando il Girolamo ha smesso ...*, «La Ruota», IV, 2 (febbraio 1943), p. 33.

¹⁷ In *Un fulmine sul 220* si legge: «Nei paesi d'Europa nessuna disposizione di diritto pubblico vietava ai pregiudicati ed ex-carcerati di aprire degli istituti di credito. (Si dice credito per brevità). Soltanto un giapponese aveva fiutato il ripastro [sic] e, come al solito, aveva agito con criterio e pronta energia. Questo, beninteso, nel 1904, perché nel 1933 i giapponesi hanno altro da fare» (p. 64).

un neologismo di chiara ascendenza futurista, usato anche nel racconto *L'incendio di via Keplero*, che inizia così: «Se ne raccontavano di cotte e di crude sul fuoco del numero 14. Ma la verità è che neppur Sua Eccellenza Filippo Tommaso Marinetti avrebbe potuto *simultanare* quel che accadde, in tre minuti, dentro la ululante topaia, come subito invece gli riuscì fatto al fuoco». ¹⁸ Il futurismo, fenomeno parigino e milanese, culmina negli anni in cui Gadda esordisce come scrittore: durante la Grande guerra, seguita da interminabili tumulti sociali, che finiranno per annientare il suo patriottismo e la sua fede nell'ordine instaurato dai padri. Va da sé che il verbo «simultanare», capace di esprimere una pluralità di cause e di effetti, si addice perfettamente alla tecnica narrativa gaddiana, che ambisce ad una complessa rappresentazione del reale.

Finora s'è visto come i procedimenti della scrittura di Gadda siano paragonabili a un ribaltamento delle strutture esistenti, domestiche e sintattiche. Un'altra riflessione sulla tempra peculiare di questa scrittura traspare da una delle scene più memorabili del racconto. L'atmosfera pacifica della città, prima della crisi, si riflette anche nelle conversazioni confidenziali fra le padrone di casa e i fidati operai, accordate a questi ultimi non senza qualche condiscendenza da chi si sente socialmente superiore. L'uso del dialetto concorre a instaurare un clima di simpatia reciproca e quasi di segreta alleanza fra le due classi, pur abituate a muoversi in sfere diverse. In simili momenti, dunque, la matrona lombarda, qui dipinta come una matura signora alquanto narcisistica, confida al bravo operaio la ragion segreta delle sue paure: teme di essere depredata dei suoi gioielli, quando esce di casa, ed è ossessionata dal pensiero d'incontrare il «lòkk» (non nel senso di «matto», come farebbe supporre l'origine spagnola del termine, ma di «farabutto»).

Verso sera, a opera finita, a cotica deglutita, i Baruffaldi-Braghenti non ricusavano di porgere orecchio, gratis, e con un cespuglio di peli rotondi fuor dall'orecchio stesso, alla rincasante matrona. Una perfetta identità di punti di vista (etico-sociali) si stabiliva allora tra il cervello della condiscendenza illuminante e quello finalmente illuminato del lucidatore di parquets. Una specie di nodo alla marinara avvinceva le due anime, una fune gittata da bordo a bordo, che noncurasse la disparità di bordo. Idee e idee, pareri e pareri, si trasfondevano dal castoro alla casacca, raggiungendo in civica simbiosi una edificante cognazione d'affetti.

E, infine, lamentati i mali del mondo, adempiuto il periplo delle cose che non vanno, ecco, infine, «i mè brillànt!» La idea soprana e ossedente che i truci figure del crepuscolo, nella via solitaria, li avessero criminosamente concupiti all'incontro, almen quelli, i brillanti!

«I mè brillànt» e la paura-speranza di sentirseli un dì sradicar d'orecchio – con eventuale lacerazione del lobo – da una mano virilmente predatrice, sono una delle più ghiotte, segrete immaginative della gentildonna che risfòlgora in brillanti; del suo nar-

¹⁸ CARLO EMILIO GADDA, *Novelle dal Ducato in fiamme*, Firenze, Vallecchi, 1953⁶, p. 267.

cisismo un po' masocone esasperato dal presagio della tenebra. Anche una sessantaseienne gode, gode iteratamente ed a lungo, al fabulare seco medesima, al farneticare per interi pomeriggi che le verrà un giorno incontro, oh sì sì certo, anche a lei, anche a lei, certo, il maschio repentino e brutale cont el züff in süi oècc.¹⁹

In questo clima d'intesa fra i parlanti, unanimi nel constatare che il mondo è peggiorato, si ricostituisce quello che potremmo chiamare il tipico *triangolo gaddiano*. Mentre la rappresentante della borghesia appare in armoniosa *congiunzione* con l'esponente del ceto operaio, in un momento sublime che suggerisce un'atmosfera da perfetta pace sociale, nei pensieri di entrambi compare la figura minacciosa dell'aggressore: che si tratti del teppista, dell'anarchico o del ribelle, siamo sempre di fronte a un individuo escluso dal patto sociale e, appunto per questo, pronto a sovvertirlo. Una simile aggressività è raffigurata anche dal gesto sacrilego di Napoleone, il quale, nel Duomo di Milano come già in Notre-Dame, ebbe l'audacia di incoronare se stesso, senza rispetto di autorità alcuna, né politica né ecclesiastica, e quindi nemmeno di quella divina. Con questa digressione, continuata in una nota d'eccezionale lunghezza, sul maggiore *parvenu* della moderna storia milanese, Gadda intende suggerire che il gesto dell'anarchico si rivolge da ultimo anche contro i valori religiosi.²⁰ Una variante della costellazione A + B, ma osteggiata da C, è costituita infine dal triangolo edipico, quando a guardare con astio le «boccole» della madre, avute in regalo dal marito, è lo stesso figlio, come accade nella *Cognizione*. Viene spontaneo ricordare configurazioni analoghe nel *Pasticciaccio* (le fantasie erotiche della vedova Menegazzi, che, vittima di una rapina, nel confidarsi con le vicine pretende di aver subito «seRvizie») o nel romanzo *La meccanica*, dove Zoraide, sposata a un bravo operaio ma innamorata di un giovane borghese, viene ricattata dall'anarchico Gildo.

L'aggressione sadica, in questo racconto, non esiste soltanto nell'animo dei personaggi e nelle situazioni da loro immaginate, ma si realizza effettivamente al livello della scrittura. È insomma Gadda stesso, tramite il suo narratore, a sostenere che la confidenza è una «bellissima per quanto un po' cogliona qualità dell'animo umano» e che la paura dell'aggressore, provata dalle mature signore «adorne da sardanapaleschi orecchini», si confonde in loro con la speranza di poter essere ancora una volta, in qualche maniera,

¹⁹ *Quando il Girolamo ha smesso ...*, in *Adalgisa. Disegni milanesi*, cit., p. 27.

²⁰ La nota dedicata a Napoleone e ai suoi familiari si estende su ben quattro pagine. Certi tratti caratteriali dell'imperatore, ad esempio quello di aver avuto «(a modo suo) il culto di Roma» o quello di essere stato «per lo più sergentesco ne' tratti» con le donne, potrebbero addirsi perfettamente a Mussolini; d'altra parte, non va dimenticato che Gadda compose quelle note in piena era fascista, prima del 1943. Secondo EDUARDO MELFI, *Per leggere C. E. Gadda*, Roma, Bonacci, 1986, «*L'Adalgisa* è forse il testo gaddiano in cui le note d'autore svolgono il ruolo più essenziale e più multiforme, portando all'estremo la tendenza già presente nel *Castello d'Udine*» (p. 51).

desiderabili. Non occorre specificare che la trasposizione verbale di questa carica sadica rappresenta un importante acquisto del testo rielaborato, sebbene nell'abbozzo si trovassero già i primi segni di uno sviluppo futuro del motivo. C'erano, anche là, le ingioiellate signore, pronte a esclamare davanti agli operai della «Confidenza», con riferimento al «lôkk»: «Mi ha guardato le orecchie in un modo!», ma mancava poi l'intera pagina di commento, intrisa di umorismo e di malcelata malignità.²¹ Gadda era, fin dall'inizio, un osservatore attento alla complessità dell'animo umano e alle contraddizioni del reale. L'urgenza di esprimersi lo incoraggiò a svincolarsi dalle trame convenzionali e a creare uno stile sperimentale tutto suo. Ma, per riuscire a essere quel grande scrittore contemporaneo che fin dal *Racconto italiano* sognava di diventare, gli fu necessario abbinare alla passione della scrittura la riflessione sui propri mezzi espressivi, dare sfogo alle proprie ossessioni, sbizzarrirsi, ma tutto ciò senza perdere di vista l'insieme.

3. *Metamorfosi di un racconto: «Un "concerto" di centoventi professori»*. Nel suo significato più banale questo titolo, che nell'abbozzo era «Un'orchestra di 120 professori», si riferisce a un concerto eseguito da un numeroso gruppo di suonatori, ma il fatto che l'autore metta 'concerto' fra virgolette richiama l'attenzione sul significato pieno, anche etimologico, del vocabolo. Esso deriva dal verbo «concertare» che vuol dire «accordarsi, accordare tra loro vari strumenti», quando non addirittura «macchinare qualcosa insieme». Conviene tuttavia ascoltare anche il latinista, per il quale *concertare* è «gareggiare», mentre *concertatio* equivale a una contesa, verbale o pragmatica. Ed è questo il senso ultimo non solo del titolo, ma anche del racconto sottostante, che presenta in modo comico-grottesco alcuni rituali della società milanese, espressioni di un'incessante *struggle for life*. Alla corsa dei borghesi che si danno appuntamento al concerto del maestro Bartholdi-Stangermann, «domenica, 28 aprile 1931, ore 16, al teatro Verdi», fa riscontro la gara dei ciclisti, seguita, da parte del popolo, con vivaci applausi e «tempesta di gutturali diatribe» fra i sostenitori «di Binda o di Guerra». Nei due eventi, sia pure a livelli culturali diversi, si esprime un analogo spirito di competizione, tanto è vero che la lotta dei ciclisti è paragonata alle guerre fra i Celti invasori e i Romani, e quella dei giovani a teatro, in cerca di un buon partito o di una promozione sociale, alla lotta per il posto alla mensa della vita.

Le precise indicazioni numeriche non devono cercarsi unicamente fra i componenti dell'orchestra, ma anche fra il pubblico milanese, confluito numeroso all'appuntamento musicale della domenica pomeriggio. Un pubblico in maggioranza borghese, che il narratore si diverte a classificare e a contare, parlando in un tono canzonatorio di «otto architetti», «nove

²¹ *Un fulmine sul 220*, cit., p. 61.

sciatrici», «trentatré ingegneri elettrotecnici», «quarantadue suocere ancora potabili», «un’ottantina di ragazze da maritare» e via di seguito, senza dimenticare le «diciannove bisnonne ottantaquattrenni, ma ancora in gamba per un’altra quindicina». Siamo in piena satira, ma, come mostra l’ultimo esempio, l’insistenza sul numero delle persone o degli anni può avere a che fare con il conteggio del tempo, della durata della vita che è concessa agli esseri umani. L’ossessione elencatoria è un vero tic del narratore, che sembra voler misurare tutto con il regolo calcolatore. Ebbene, un simile strumento sporge dal taschino dell’ingegner Valerio, il quale, «ora che è diplomato» (come Gadda, che si rispecchia in questo personaggio), può, per la prima volta, accompagnare la zia Elsa a teatro. Ritroviamo qui Elsa Caviggioni, la giovane moglie del nobile Gian Maria, il quale, affetto da sciatica, è ben contento di poter rinunciare all’obbligo culturale del concerto. Una descrizione dei suoi acciacchi figurava già nell’abbozzo, ma senza che si ricorresse, come si fa qui, alle tecniche allitterative per suggerire il ticchettio dei suoi «passettini prudenti prudenti» e il «pàp» del suo bastone sul «parquet». Se nel romanzo *Il fulmine sul 220* si parlava di un vecchietto, che, contento di godersi un momento di libertà, mandava a teatro la giovane moglie (la quale, però, avrebbe preferito uscire dal teatro, durante l’intervallo, per andare a ritrovare il suo amante al Parco!), nella versione rielaborata cambia non solo la conclusione, ma anche il significato del racconto, incentrato sul tema della fugacità del tempo:

La sua sciatica sembrava peggiorare ogni dì più, non ostante le cure e la pazienza del dottor Piva, accorso «ai tre oor», secondo il solito, e così anche quel sabato. In età buona ancora, che le reni e le ghiandole adrenali potevano rendergli ancora qualche servizio, il nobile Gian Maria era costretto alle pantofole dell’erudito, senz’essere, ai cerotti: sovrano il Bertelli [nome di un cerotto]: soprattutto a dei passettini prudenti prudenti, brevissimi sul pavimento stralucido; con un bastone equilibratore munito d’un tappo, o tacco, di allagante gomma, che faceva pàp sulla cera del «parquet». ²²

Se ora passiamo a una segmentazione del testo, vedremo subito confermata la centralità di questo tema. Il testo può essere suddiviso in due macrosequenze, A e B. La prima comprende la narrazione di quanto accade il sabato sera in casa Caviggioni, a cominciare da «Quella sera, di sabato» fino a «una precipite diavoleria». In essa si procede dal giorno alla notte, dall’agitata lotta alla pace, dalla distinzione razionale delle cose all’indistinto del mito: tutti si mettono a tavola, e anche Bruno, reduce da un incidente, dopo aver mangiato il suo minestrone, s’addormenta in cucina, nel mitico reame della vecchia cuoca. La seconda, invece, si svolge di domenica, fra

²² *L’Adalgisa. Disegni milanesi*, cit., p. 186. Fra il passo analogo apparso su «Letteratura» e questo brano estrapolato dalla *princeps* non ci sono varianti. La riflessione sul tempo è una parziale innovazione del testo rifatto per la pubblicazione su rivista.

casa Caviggioni e il teatro Verdi. In essa prevale dapprima l'atmosfera diurna: riprende la lotta per il posto, sia fra i ciclisti della gara, sia fra i membri della «società musogònica» convenuta a teatro. Ma proprio qui, col pensiero che tutto questo agitato accalcarsi finirà inevitabilmente al Cimitero Monumentale, si passa di nuovo dalla luce all'oscurità, dalle lotte giornaliere all'idea del sempiterno riposo. Non sorprende quindi riscontrare, nei passi riferiti alla morte, la riflessione centrale sul *cronos*, evocato nelle sue più diverse manifestazioni, dal tempo delle centrali elettriche a quello degli orologi di fabbrica, fino a culminare nel pensiero sulla transitorietà della vita umana:

E il tempo! Il tempo dorato e rosso delle certose guarderà di fra i pinnacoli e infiniti birilli oltre i pioppi, a sognati, perduti tramonti. Il tempo imperterrito degli alternatori e dei regolatori di giri, il tempo ingranato degli orologi di fabbrica e dei contatori di chilowattora, il tempo infranto e assordato dei telai e delle magliatrici, il tempo indaffarato e cuci-camicie ci avrà guidati a indossare la camicia della morte. Ed è il commendator Berlicche, stavolta, che gli appunta, ecco, sul risvolto della vaiata, la commenda indefettibile dell'eternità.²³

La trasformazione del racconto è radicale: la visita a teatro, consentendo a Elsa una sensazione intensa del vuoto che la circonda, non finisce fra i «centoventi professori del Parco», come erano chiamati scherzosamente gli amanti sulle panchine, ma si conclude nel mondo sociale, sia pure nella coscienza solitaria della donna, consapevole della propria condizione di «esclusa»:

Parevano, quei frantumi di musica, a Elsa, le dissociate, stridule forze della vita: o forse della vita col v maiuscolo, della vita di tutti. Nella disperata officina batteva ogni interstardito fabbro il suo ferro, ognuno a suo conto, come un maniaco, come un frenetico, con la sorda, ottusa pertinacia d'un partitane di Binda, o di Guerra. E l'officina, a un tratto, diveniva popina, taverna. I battitori si tramutavano in bevitori. Era la taverna dell'attimo: bevevano l'attimo. La vecchia eternità, ghignando, li lasciava gozzovigliare con un litruccio annacquato. Ma no, no! quella gente affocava i suoi atti verso un fine, un unico spirito la sospingeva agli atti necessari e probandi, una comune entelechia, un'anima. Lei, lei sola, era stata strappata via dalla comune speranza, divelta dal credere: come stanca foglia il vento dalla chioma tempestosa del faggio.²⁴

Ma torniamo alla prima macrosequenza. Vale la pena soffermarsi sull'avventura serale di Bruno, diventato fattorino cioccolataio del nobile Gian Maria. Quel sabato sera, scontrandosi «col tram numero 15», o forse anche «col 17» (entrambi i numeri corrispondono agli anni della guerra!), Bruno ha combinato un disastro col suo furgoncino a triciclo. L'incidente è suc-

²³ *Ivi*, p. 213.

²⁴ *Ivi*, pp. 204-205. Si paragoni questo passo con quello corrispondente nell'abbozzo, *Un fulmine sul 220*, p. 110.

cesso in via Mayerling – un nome legato al ricordo di una tragedia molto chiacchierata della famiglia imperiale austriaca – e la rievocazione di questo scontro, come pure la menzione del veicolo scassato, sono fortemente allusive, al punto da imporre una riflessione storica: col «triciclo» si rinvia difatti alla Triplice Alleanza, dalla quale l'Italia uscì precipitatamente per poter entrare in guerra contro l'Austria. Il tempo, onnipresente in questo racconto, è ora quello della Storia, come l'ha vissuta Gadda, e il ricordo di quegli anni genera agitazione, non meno del resoconto che Bruno è costretto a fornire al suo adirato padrone. Ma l'ira del nobile Gian Maria si placa e la serata si conclude in un'atmosfera di pace, lasciando negli animi solo un vago ricordo della «frantumata esperienza del giorno». Protagonista di questo momento di pace è sempre Bruno, che è sceso in cucina dalla vecchia cuoca Carolina, in attesa dell'abituale piatto di minestra. Questa vecchia, quasi completamente sorda, è un personaggio mitico: alcune sue caratteristiche, come vedremo, risalgono alla lettura che Gadda aveva fatto di Quevedo, autore da lui tradotto.²⁵ «Ingobbita di rassegnazione e fedeltà cronica», la vecchia ha a che vedere non solo con l'alimentazione (monda il riso), ma anche con la vita e la morte (mescola ai chicchi di riso, nella proporzione di tre a due, dei sassolini, cosicché quel cibo, invece di dar vigore, finisce per rovinare le dentature dei padroni). Consumare cibo è consumarsi: il motivo, reso peraltro con le stesse immagini, si trova appunto nel *Buscón* di Quevedo.²⁶ La vecchia, legata all'idea del *tempus edax*, prepara il «minestrone della vita» che finisce per consumare chi lo consuma. «Tempo cuoco. Cuoco di vita», così commenta il narratore questa scena e, più avanti, dirà della «somaresca tribù» che rumoreggia dentro il Teatro Verdi: «Il minestrone era pervenuto a bollore, con grossi sedani e qualche fenomenale carota».²⁷

La cucina, immersa in una luce fioca e tiepida, tra infernale e materna, è a sua volta un luogo mitico. La sua particolare atmosfera viene illustrata con una reminiscenza del «mio Bassano adorato», Jacopo Da Ponte, pittore di interni domestici e affezionato ai colori caldi, fra il giallo e il marrone:

Poco dopo il Bruno in persona era apparso in via Pontaccio come un'ombra ripentita d'aver appena attraversato lo Stige: insinuatosi in cucina dalla porticciola di servizio. L'ombre domestiche di quel barbugliante averno, in un sentore di gas, andavano illividite dai rimandi perlucidi delle vecchie casseruole di rame, appese, matrici di risotti, o d'antichi stufati. Accogliente altre volte alla fame e più al cuore del giovane, erebo

²⁵ MANUELA BILLETER BENUZZI, *La verità sospetta. Tre traduzioni di Carlo Emilio Gadda*, Milano, Bompiani, 1977.

²⁶ FRANCISCO DE QUEVEDO, *El Buscón*, a cura di Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1980, libro I, cap. III, pp. 108-109. Vi si parla di una vecchia cuoca ipocrita e sorda che, preparando i ceci, lascia cadere nella pentola alcuni grani del suo rosario che rovinano i denti dei commensali.

²⁷ *L'Adalgisa. Disegni milanesi*, cit., p. 201.

casalingo e buio, piene di padelle e di sogno, da parere l'avesse fatto il Bassano. Né v'era mancato lo sgabello, in un canto, e la bontà gialla ed enorme della cucurbita novembrina, aperta, col manico del suo stelo risecco, e più che nonna grinzuta: come nella cucina di Cenerentola. Ivi la vecchia e sordastrà Carolina, ingobbata di rassegnazione e fedeltà cronica, stava mondando il riso nella vecchia tafferia nera, da lei denominata basletta; dopo tre quarti d'ora di quella fatica ci aveva lasciato, manco a dirlo, tre chicchi di sasso ogni due di riso, da perfezionare a colpi di risotto la dentatura dei padroni e dei loro ospiti, se mai ce ne fossero.²⁸

Va ricordato che anche nell'abbozzo, dopo l'incidente col triciclo, Bruno scendeva in cucina per scambiare qualche battuta con la vecchia Carolina, sorda e sdentata. Ma quella vecchietta né mondava il riso mescolandolo con i sassolini, né preparava il «minestrone della vita», poiché non era una figura mitica, ma una semplice domestica, personaggio di un romanzo ancora per molti aspetti convenzionale. Il mito, in questo e in altri racconti di Gadda, aggiunge significato e qualità estetica al testo, in quanto permette di filosofare sui principi della vita e sull'origine del dolore.

4. *Satira antifamiliare e iniquità della vita: «Quattro figlie ebbe e ciascuna regina»*. Gran parte della critica gaddiana vede nelle narrazioni dell'*Adalgisa* una resa dei conti dell'autore con l'ambiente da cui proviene, un «ritratto canzonatorio e beffardo della borghesia ambrosiana», per dirla con Gian Carlo Ferretti.²⁹ In effetti, chi volesse considerare la satira sociale come l'atteggiamento prevalente nell'*Adalgisa*, potrebbe far leva sulla lettera dell'autore ad Ambrogio Gobbi del 7 aprile 1934, nella quale egli diceva: «Vorrei essere il Robespierre della borghesia milanese: ma non ne vale la pena».³⁰ A questa affermazione esprime un disdegnoso distacco si potrebbero contrapporre commenti dall'umore opposto, come quello confidato al cugino Piero Gadda Conti il 31 gennaio 1944: «Ora, a fine dicembre [...], è uscito da Le Monnier nei quaderni diretti da De Robertis, il volume *L'Adalgisa. Disegni milanesi*, pagine 431, con dieci racconti del decennio. Era destinato a tempi normali e sereni: volevo quasi fermarlo, ma l'editore aveva già sostenuto le spese [...]. I milanesi vorranno comprendere. Il mio dolore per la mia città, e per tutto, è infinito».³¹ Va specificato, per intanto, che quella milanese è una borghesia non peggiore di tante altre, ligia ai valori della famiglia e del lavoro (almeno in quell'epoca), ragionevolmente ipocrita, un po' credulona, forse, e dai gusti culturali limitati; per il resto è uno dei ceti più operosi del paese, che ha contribuito in modo decisivo al benessere del-

²⁸ Ivi, pp. 186-187.

²⁹ GIAN CARLO FERRETTI, *Ritratto di Gadda*, Bari, Laterza, 1987, p. 79.

³⁰ CARLO EMILIO GADDA, *Lettere agli amici milanesi*, a cura di Emma Sassi, Milano, Il Saggiatore, 1983, p. 46.

³¹ PIERO GADDA CONTI, *Le confessioni di Carlo Emilo Gadda*, Milano, Pan, 1974, p. 60.

la nazione.³² Lo sapeva bene anche Gadda, che nel *Pasticciaccio* avrebbe satirizzato sull'Italia centro-meridionale, priva di una solida civiltà borghese. Nella tradizione letteraria, a partire dall'esempio di *Bouvard et Pécuchet*, la satira del positivismo borghese raggiunge il suo culmine nella caricatura dei luoghi comuni che informano i ragionamenti mediocri e le convinzioni cocciute dei tipici rappresentanti del ceto in questione. A questo punto, però, s'impone una precisazione: la satira di Gadda, più che antiborghese, è antifamiliare, portata avanti dalla prospettiva deformante di un anarchico, che è un uomo ferito. Dell'egoismo familiare, un tema dominante nella *Cognizione*, si parla anche in un «disegno» dal titolo dantesco, *Quattro figlie ebbe e ciascuna regina*, apparso nel 1942 in «Letteratura» e, due anni dopo, in volume.

L'inizio del racconto presenta un groviglio domiciliare: la nuova casa, che il «Nobilis Homo Cipriano de' Marpioni» ha acquistato in via Spiga per la sua crescente famiglia, dispone, rispetto a quella precedente, non solo di quattro camere in più, ma anche di lunghi ed attorti corridoi pavimentati di piastrelle rosse, sulle quali si trastullano chiassose le sue quattro figlie. L'erede maschio si farà aspettare, ma alla fine non mancherà di completare la felicità della famiglia. La più indiavolata delle ragazze è la piccola Mapeppa, detta anche Pipippa, per le sue pipì che sparge ovunque per quegli anditi. Non per questo è meno coccolata; tutti le permettono di correre ovunque con la massima libertà. I corridoi di questa casa si aggrovigliano in una «fuga di odori, presagi, usci sbattuti, e ritorni senza fine al punto di prima», da far pensare a un «labirinto domestico». È degno di nota il fatto che l'appartamento, ammodernato nella misura del possibile «tra i vecchi muri storti» del «Palazzo Brügna», si trovi in un fabbricato dal nome ambiguo, che significa, in dialetto, «prugna» e, nel gergo regionale, «obitorio».³³ Lo spazio abitato dai Marpioni, risonante di vita, è dunque anche un luogo di morte, alludendo inoltre, tramite la voce «prugna», in lombardo «brügna», all'organo sessuale femminile, simbolo dell'origine della vita.³⁴ Si noti, a

³² Sul rapporto di Gadda con la sua città d'origine vedi il saggio di DANTE ISELLA, *Gadda e Milano*, in *Disegni milanesi. San Giorgio in casa Brocchi, L'incendio di via Keplero, Un fulmine sul 220*, a cura di Dante Isella, Paola Italia e Giorgio Pinotti, Pistoia, Niccolai, 1995, pp. xv-xxvi. In quella edizione apparve per la prima volta un frammento di *Un fulmine sul 220*, vale a dire, il tratto terminale di *Un'orchestra di 120 professori*.

³³ *Quattro figlie ebbe e ciascuna regina*, in *Adalgisa. Disegni milanesi*, cit., nota 3, p. 110. Nel *Vocabolario milanese-italiano* di FRANCESCO CHERUBINI (Milano, Stamperia Imperiale, 1814) sotto la voce «brügna» appare il significato «camposanto», con questa spiegazione: «Così chiamano negli spedali quelle sale in cui si depongono i morti fino al momento in cui vengono trasferiti al cimitero [...]» (vol. I, p. 55).

³⁴ Dario Fo, nel suo articolo *Le parolacce, autobiografia di una nazione*, «La Stampa», 26 dic. 2007, ricorda fra i molti nomi dell'organo sessuale femminile alcuni nomi di fiori e di frutti, tra cui il lombardo «brügna». La voce, diffusa con questo senso un po' ovunque in Lombardia, è attestata anche nel *Vocabolario dei dialetti della Svizzera italiana*, vol. II, p. 1049.

questo riguardo, che le nuove piastrelle si appoggiano «con la levità d'una moneta falsa [...] su una mistura di scorie infrante e di calcinaccio», come se si trattasse di un pavimento provvisorio, messo a disposizione degli inquilini che sono, in realtà, «ospiti».³⁵ La stessa conformazione della casa, dalle anse somiglianti a «budella», assume un valore simbolico, intestinale. Essa simboleggia le viscere del mondo, ragion per cui si viene creando un rapporto metaforico–metonimico fra questa casa e il corpo umano: quello di donna Giulia de' Marpioni in particolare, la quale, oltre ad essere una madre autorevole e un prodigio di fecondità, è conosciuta in tutta Milano come allevatrice diplomata di polli.

Donna Giulia de' Marpioni nata Pertegati, che ha la mentalità pragmatica delle donne lombarde, si distingue per i suoi metodi educativi. Alle proprie figlie permette di tutto: se non ce la fanno in latino, è subito pronta a sostenere che non vale la pena di studiare le lingue morte, e se non riescono in matematica, s'ingegna di far prendere loro lezioni private. Nei confronti degli altri, però, non adotta gli stessi generosi criteri. Alla vecchia Giovanna, che si trova al servizio della famiglia da oltre trent'anni e che soffre di arteriosclerosi, consiglia tutt'al più di mangiare, sia a pranzo che a cena, una patata lessa. Ai commessi delle seterie di San Babila, desiderosi di andare a pranzo, fa perdere la pazienza quando irrompe nel negozio, poco prima della chiusura di mezzogiorno, obbligandoli, con uno scampolo in mano, a cercare un particolare tessuto «in una babilonia di scatole, di matasse, di matassine, di trecce, un'insalata di pezze sciorinate sui bancali in tutte le sfumature dell'iride».³⁶ Per quanto riguarda i polli, come esperta allevatrice è convinta che, per farli diventare più saporiti, conviene «tenerli on po' indrée in del mangià», anche se alla fine il loro aspetto ricorda quello dei «monaci della Tebaide spiritualizzati dal digiuno». A chi troppo a chi niente. Nonostante l'iniquità del trattamento, si avvertono certi parallelismi tra le vittime di donna Giulia e le sue figlie. Gli impiegati delle seterie sono chiamati «polli di commessi», e l'operazione di infarinare con il borotalco il «cocò della Mapeppa» ricorda quella di «salare un cappone, pronto per lo spiedo». Anche le figlie, pur viziate, appaiono dunque come bocconi destinati ad essere inghiottiti. Nel mondo dominato da donna Giulia si è allevati per morire, sia pure in condizioni diseguali. Per comprendere il senso filosofico di questa parabola, occorre superare la lettura realistica che tende a dare priorità alla satira sociale.

Il punto culminante della vicenda è raggiunto quando l'allevatrice si prepara a decapitare i suoi polli, chiudendo loro «la testa dentro il tavolo di cucina, tatatràk! di colpo». Sembra allora che le povere bestie abbiano come

³⁵ *Quattro figlie ebbe e ciascuna regina*, in *Adalgisa. Disegni milanesi*, cit., n. 2, p. 109.

³⁶ *Ivi*, p. 99.

un presentimento della loro fine e diventano, nel momento in cui si sta per compiere il loro destino, particolarmente aggressive le une contro le altre (reazione da interpretarsi, in sede filosofica e concretamente leopardiana, come il contrario della solidarietà). Ma, alla fine, prevale in loro una sorta di atteggiamento masochistico, agognando ciascuno «in cuor suo di venir finalmente prescelto al magistrale colpo di cassetto». Al momento dell'esecuzione, donna Giulia diventa veramente se stessa:

Percepivano appena il suo avvicinarsi [di donna Giulia], ombra immane d'un semoven-
te Ruwenzori, ed ecco resuscitavano dal coma: e letta bentosto sul di lei volto la pre-
meditazione ferale, ecco principiavano a beccarsi l'un l'altro come sparnazzanti rapaci
su di una carogna, o più che galli in duello: disputandosi con quelle beccate d'avvoltoio
l'agognata precedenza. (a farsi tirare il collo). Un lampo sadico accendeva in quei mo-
menti le pupille demoniache di donna Giulia che, ipnotizzando gli stolti, già trangu-
giava in anticipo la vitalizzante (per lei) saliva dello strangolamento. Ella chiamava per
nome le sue vittime, uno a uno, i suoi tesori [...]. Le povere bestie, all'udire quella voce
ammaliatrice, dopo l'inferno del loro battibecco intestino finivano per entrare in una
specie di aura perduta, nel clima petroniano d'una pollarola eutanasia, presi via nello
spiro d'una loro voluttà masochistica: agognando ciascheduno in cuor suo di venir
finalmente prescelto al magistrale colpo di cassetto con cui la gentildonna lombarda di
squisito sentire poneva fine al lungo digiuno del sacrificando.³⁷

È sintomatico il paragone fra donna Giulia e uno dei sistemi montuosi più elevati dell'Africa, il Ruwenzori, nome dagli attributi divini perché significa, nella lingua degli indigeni, «re delle nubi» e «generatore della pioggia». Donna Giulia assolve le funzioni di una divinità della vita e della morte, essendo insieme genitrice, allevatrice e dea carnefice: essa assurge così al ruolo di Madre Natura, anche se per molti aspetti si rivela piuttosto matrigna. La presenza fisica di donna Giulia è imponente, visto che ha l'incedere imperioso e i fianchi enormi, «quanto i due toraci di due artiglieri di montagna conglobati insieme». ³⁸ Quanto alle caratteristiche psichiche alterna l'amore al sadismo, che si esprime nel suo modo di tiranneggiare i commessi o nella cura con cui prepara la ghigliottina ai suoi polli: in simili momenti «la bava sadica» le scorre «giù per il gargarozzo fin giù nelle trombe e nei fondali dell'anima». ³⁹ Conviene soffermarsi, da ultimo, sull'attributo di «autrice madre», com'è chiamata donna Giulia nel testo, espressione che fa coppia con quella ricorrente in un suo apoftegma, citato nel testo in francese, perché deriva dal romanzo *Émile ou de l'éducation* di Jean-Jacques Rousseau: «Tout est bien, sortant des mains de l'Auteur des choses». ⁴⁰ Sennonché Rousseau, inteso a difendere la Natura come madre providente, fa seguire a

³⁷ *Ivi*, p. 103.

³⁸ *Ivi*, p. 104.

³⁹ *Ivi*, p. 100.

⁴⁰ JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Émile ou de l'éducation*, Paris, Garnier, 1961, p. 5. Nel testo dell'*Adalgisa*, la sentenza di Rousseau, citata in francese, si trova a p. 91.

quella sentenza l'osservazione critica secondo cui «tout dégénère entre les mains de l'homme». Secondo il filosofo ginevrino, le intenzioni della Natura sarebbero giuste, ma è la società umana, troppo spesso, a pervertirle. Gadda, invece, avverte i segni dell'iniquità in entrambe le sfere, naturale e sociale. Quando accade, com'è accaduto nella sua biografia personale, che la Natura matrigna si allei con un infausto Destino, del quale fa parte l'esperienza storica, l'individuo ferito, esposto alle pressioni di una società per definizione ingiusta, rischia di soffocare, a meno di non rifugiarsi nel lavoro letterario che gli consente, tramite la scrittura, di risalire alle origini del male.

Università di Zurigo

Fra i dieci brani confluiti nella *princeps* dell'*Adalgisa* (Firenze 1944), cinque erano stati originariamente concepiti come episodi di un romanzo abbozzato nei primi anni Trenta, *Un fulmine sul 220*, rimasto interrotto. Non solo: prima dell'uscita del volume quasi tutti quei testi, fra cui il racconto eponimo e *Quando il Girolamo ha smesso*, furono pubblicati come narrazioni a sé stanti su rivista. Questo fatto ha verosimilmente contribuito a conferire loro una certa autonomia. Per quanto Gadda sia considerato un maestro dell'incompiuto, alcuni disegni milanesi furono ideati come racconti veri e propri, perfettamente coerenti dal punto di vista della loro struttura narrativa e della riflessione filosofica che ad essi soggiace.

Five of the ten texts assembled in the first edition of *L'Adalgisa* (Florence, 1944) were originally conceived as episodes of *Un fulmine sul 220*, an unfinished novel sketched between 1932 and 1936. Later, from 1941 to 1943, «Adalgisa», «Quando il Girolamo ha smesso» and some other episodes were separately published as contributions to literary magazines, shortly before the first edition of *L'Adalgisa* appeared in print. The publication of these stories as independent narratives has granted them a certain degree of autonomy. Although Gadda is considered a master of the fragment, most of these 'Milanese sketches' were drafted as stories in their own right, absolutely coherent both from the point of view of their narrative structure and that of the philosophical considerations underlying them.

Des dix textes qui configurent l'édition *princeps* de l'*Adalgisa* (Florence 1944), cinq avaient été conçus comme des épisodes d'un roman ébauché entre 1932 et 1936, *Un fulmine sul 220*. Mais quelques années avant la publication du volume, la plupart de ces récits, parmi lesquels le fragment éponyme et *Quando il Girolamo ha smesso*, ont été publiés séparément dans des revues littéraires, ce qui a contribué à leur donner une certaine autonomie. Même si Gadda a toujours passé pour le maître de l'inachevé, plusieurs de ces *Disegni milanesi* se présentent comme des récits autonomes, parfaitement cohérents tant du point de vue de leur structure narrative que de la réflexion philosophique qui les sous-tend.

De los diez textos que confluyen en la edición príncipe de *Adalgisa* (Florencia, 1944), cinco fueron originalmente concebidos como episodios de *Un fulmine sul 220*, una novela inacabada, esbozada entre 1932 y 1936. Entre 1941 y 1943, «Adalgisa», «Quando il Girolamo ha smesso» y otros fragmentos se publicaron, por separado, como contribuciones a revistas. El hecho de que estos relatos hayan sido dados a la estampa como narraciones independientes ha contribuido a conferirles cierta autonomía. Aunque a Gadda se le considera un maestro del fragmentarismo, los más de los «*disegni milanesi*» se idearon como narraciones coherentes, desde el punto de vista de su estructura narrativa y de la reflexión filosófica que subyace en ellas.

Fünf von den zehn Texten, die 1944 in der Florentiner Erstausgabe der *Adalgisa* erschienen, waren als Episoden eines unvollendet gebliebenen Romans aus den frühen Dreißigerjahren, *Un fulmine*

sul 220, entstanden. Von diesen wurden einige, so die Fragmente *L'Adalgisa* und *Quando il Girolamo ha smesso*, kurz vor Erscheinen der Erstausgabe in literarischen Zeitschriften separat veröffentlicht. Dies trug dazu bei, dass die genannten Texte vermehrt als eigenständig empfunden wurden. Gadda gilt zwar als ein Meister des Fragments, doch die meisten *Mailänder Skizzen* wurden hinsichtlich ihrer Struktur und der ihnen zugrunde liegenden philosophischen Reflexion als selbständige Erzählungen konzipiert.