

OLTRAGGIO E RISCATTO INTERPRETAZIONE DELLA "COGNIZIONE DEL DOLORE" DI C. E. GADDA

di

Carlo De Matteis

« Il tuo sorriso è cosa del passato indimenticabile »
Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*

L'approdo al sentimento del mondo che è la cognizione del dolore cui, nell'omonimo romanzo, Carlo Emilio Gadda perviene in euristica simbiosi con l'alter ego Gonzalo Pirobutirro d'Eltino, si manifesta come la risultante composita di fattori di origine interna ed esterna alla coscienza psichica del titolare, campo di fratture traumatiche inconsapevolmente e consapevolmente subite.

In principio, dai fondali persi dalla psiche infantile, l'emergere indistinto di aggroviati complessi che si traducono in modi di comportamento repulsivi e asimpatetici verso l'orditura del mondo e le sue rappresentazioni. A livello emotivo la non adesione ai fenomeni si risolve in intollerabile stato di crisi e di sofferenza, che col procedere del tempo acquista lo spessore di un territorio sommerso continuamente riaffiorante in condizione di nevrosi e di angoscia. Si formano così nell'inconscio come gli archetipi di una esistenza psichica che pure nei flussi di una durata temporale indefinita e di una multiforme esperienza vitale, trattiene l'orma di quei primi segni operanti in essa con la forza di una mitologia tirannica e creatrice. Nel paziente menzionato il carattere dominante di quegli archetipi della sensibilità è essenzialmente riconoscibile in un orrore per il disordine del mondo (o per la sua disarmonia), per l'aggressività e l'esorbitanza dei fenomeni non sorretti e frenati da una intelligenza logica giustificatrice della loro funzione e garante della libertà dell'essere umano ⁽¹⁾. Il *Giornale di guerra e di prigionia* ed altri brevi scritti autobiografici o dichiarativi

⁽¹⁾ « La seconda ragione della mia indolenza e prostrazione è un'antica, intrinseca qualità del mio spirito, per cui il pasticcio e il disordine mi annientano. Io non posso fare qualcosa, sia pure leggere un romanzo, se intorno a me non v'è ordine », e ancora: « il disordine è il mio continuo cauchemar e mi causa momenti di rabbia, di disperazione indicibili ». Cfr. C. E. GADDA: *Giornale di guerra e di prigionia*, Torino, 1965, pp. 165 e 195.

della propria umana condizione, primo fra tutti *Una tigre nel parco* della raccolta *Le meraviglie d'Italia* ⁽²⁾, danno testimonianza bastevole a una siffatta diagnosi, non difficile d'altronde, per le qualità acutissime di analista di se stesso dell'autore, che offre deliberatamente le chiavi a penetrare i meandri della propria turbata psiche. Ma le ossessioni e le fobie di Gonzalo e dell'autore non esauriscono la cartella morale di una personalità lucidamente consapevole delle proprie deformazioni e della loro derivazione, sono solo l'antefatto o lo sfondo di una condizione umana che si autorappresenta nell'ipotiposi del « ferito » violato o coartato « dal di fuori, dal caso... dagli altri » ⁽³⁾. E sopravvivono così gli agenti esogeni, estranei alla volontà e alla progettazione dell'uomo, alla ragione e agli istinti: è la necessità cieca degli accadimenti di cui non resta alla coscienza che la registrazione: « D'intorno a me, d'intorno a noi, il mareggiare degli eventi mortiferi: il dolore, il lento strazio degli anni. Il concetto di volere si abolisce, nel lento impossibile. L'oceano della stupidità » ⁽⁴⁾.

Gli eventi mortiferi: la guerra e la perdita del fratello. Il documento dove si registra la svolta decisiva della propria parabola esistenziale è ancora il prezioso *Giornale di guerra e di prigionia* ⁽⁵⁾, mitologica preistoria il cui valore di conoscenza fornisce l'introduzione indispensabile alla comprensione dello sconvolto e sconsacrato passaggio interiore di Gonzalo. Ogni anomalo e abnorme carattere della sua personalità si raccoglie e si sostanzia in una comprensiva misura umana se rapportato alle manie e alle lacerazioni interne, alle esigenze d'ordine, del giovane ufficiale volontario di guerra: affiorano ivi in drammatiche movenze gli strozzamenti e le deformazioni di uno sviluppo infantile col suo greve bagaglio di idiosincrasie inalterate ⁽⁶⁾. Quel testo è innanzitutto la testimonianza cronachisticamente impotente di una serie di irragionevoli orrori partoriti dalla storia e di una tragica demenza folgorata su una giovane vita e riverberata sullo smarrito cammino di chi a quella era legato. Ai riflessi di questa livida luce emanante da cieli conosciuti e fedelmente trascritti, la figura di Gonzalo rivela i colori e i tratti di una immagine assolutamente ed esemplarmente umana, escludente ogni letteraria sublimazione di toni e di gesti: avanti la proiezione metaforica dei motivi della vicenda verso un piano di universale significazione, sta la bruciante presenza di una carnalità ineludibile plasmata da inobliliabili segni della storia e del fato: « Era

(2) C. E. GADDA: *Una tigre nel parco*, in *Le meraviglie d'Italia*, Torino, 1964, pp. 9-16.

(3) C. E. GADDA: *Come lavoro*, in *I viaggi la morte*, Milano, 1958, p. II.

(4) C. E. GADDA: *Come lavoro*, cit., p. 13.

(5) È stato Seroni per primo, nella ricostruzione filologica della iniziale produzione di Gadda del suo volume monografico, ad attribuire al *Giornale di guerra e di prigionia* una funzione determinante per la comprensione dell'opera successiva (soprattutto della *Cognizione*) dello scrittore milanese, nella rivelazione di una sensibilità e di un atteggiamento di fronte alla società e agli eventi della storia durevolmente plasmati dall'esperienza bellica. Cfr. A. SERONI: *Gadda*, Firenze, 1969, pp. 4-13.

(6) « Tutte le volte che rivedo nel passato, non ci vedo che dolore: le sciagure familiari, i dissapori avuti, (...) l'educazione manchevole, le torture morali patite, le umiliazioni subite, la sensibilità morbosa che ha reso tutto più grave, l'immaginazione catastrofica del futuro, la povertà ». Cfr. GADDA: *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., p. 61; e ancora: « Quella che le cantatrici e i loro aiuti sogliono chiamare la vita è stata per me un'immonda prigione: la mia giovinezza, secondo il detto del poeta, una tenebrosa tempesta; e quello che sogliono chiamare il bene, è stato il muro del carcere e la bontà della tomba »; GADDA, *Tendo al mio fine*, in *Il Castello di Udine*, Torino, 1961, pp. 13-14.

molto probabile che la guerra lo avesse mutato, e, più, l'annuncio che il fratello non ne tornerebbe » (7).

I due piani di lettura della biografia di Gonzalo non stanno, si capisce, a mo' di parallele costrette a correre a fianco senza toccarsi, il loro è un rapporto di incastro e d'intersecazione, di reciproco influsso nella costruzione della coscienza dell'interessato: il prodotto è l'ambigua e polimorfa manifestazione di un comportamento mentale che nel rapporto con gli altri e con l'altro da sé offre i segni di una complessa decifrabilità.

La storia di Gonzalo può essere ricondotta alla storia della sua famiglia in cui convergono e da cui si dipartono le ambivalenze di cui s'è detto: il protagonista è vittima e carnefice in una rete di legami familiari che ha come secondo protagonista la madre e come attori non visibili ma presenti il fratello e il padre e persino i lontani avi. Sulla scena i personaggi recitanti si riducono al figlio sopravvissuto e alla madre — spenti gli altri nelle spire del tempo — la relazione dei quali costituisce il viluppo tematico serpeggiante per tutto il corso della vicenda con più inquietante e atroce ambiguità. Il dialogo tra madre e figlio traduce l'eco di irreparabili eventi trascorsi, le sue battute sono informate dello stampo di un groviglio di cause stratificate nella memoria e periodicamente emergenti a modellare intenzioni e significati. L'incomprensione tra i due è il dato di più ingannevole apparenza celante la verità di una totale assoluta conoscenza reciproca che proprio in quanto tale allontana i due in certi momenti di dolorosa verità e li pone in irriducibile contrasto, al di là dei legami di sangue, in una solitudine metaffettiva e irriscattabile. « Lo strazio della miserevole biografia » (p. 134) di Gonzalo racchiude i grumi di una sequela di patite esperienze accumulate nel corso di un'infanzia malata ⁽⁸⁾ governata dalle regole e dai pregiudizi di una buona famiglia borghese. « La demenza dei tutori aveva straziato il bimbo » (p. 131); « non mai un frutto né un dolce, dacché il marchese padre era preoccupatissimo di ogni possibile indigestione del figlio » (p. 274); « guai se il bimbo avesse smarrito il turacciolo. Ore di angoscia, incerti giorni tristi per il recupero del turacciolo » (p. 247); « con la maglia rattoppata... i geloni ai diti... i piedi bagnati nelle scarpe... i castighi! perché i diti gelati non potevano stringere la penna... col mal di gola sul Fedro... con sei gradi di amor paterno addosso... e un fumo da far invecchiare le meningi » (p. 125): queste ed altre le immagini incancellabili di un'infanzia avvelenata e mortificata dal bisogno di comfort materiali manchevoli per la totale dedizione dell'economia familiare alla realizzazione dell'Idea-villa: « La madre, viceversa, fin da quando i muratori ci accudivano nel '99, aveva incorporato in sé, subito, — avvampante splendore di giovinezza — il trionfo serpentesco della "sua" »

(7) C. E. GADDA: *La cognizione del dolore*, Torino, 1970, p. 188. Le citazioni che seguiranno del romanzo avranno l'indicazione della pagina nel corpo del testo.

(8) « Veramente le prove sostenute nella mia infanzia sono state tali per circostanze famigliari, da scuotere qualunque sistema nervoso: figuriamoci il mio, il mio di me, che avevo paura di salutar per la via un mio compagno o la mia maestra, che immelanconivo o impaurivo all'avvicinarsi della sera ». Cfr. C. E. GADDA: *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., p. 234.

villa sopra le rivali keltikesi che non credevano alla possibilità di una villa: degli spelacchiatissimi Pirobutirro (...). Questo le era bastato, durante quarant'anni, a scongiurare la disperazione, ad acculare al di là di ogni strazio e d'ogni miseria, d'ogni sdrucita maglia de' suoi bimbi, d'ogni scampanio, d'ogni gloria, d'ogni tenca, lo sporco sogghigno della morte» (p. 183); al mantenimento del prestigio sociale, bisognoso di ricorrenti spese: l'obolo per l'acquisto delle campane, l'assunzione di una numerosa servitù. Nella enumerazione mentale del figlio delle assurde dissipazioni familiari, « gli parve impossibile che le cariche narcissiche dei suoi generanti si fossero risolte nelle butirro, nei José, nel campanile di Lukones, quando avevano due creature... » (p. 248).

Oltre però i registrabili dati esterni, combinati dall'incoscienza dei consanguinei che avevano bruttato gli anni dell'infanzia, pullula la sorgente misteriosa cui si alimenta il comportamento antagonistico di Gonzalo verso la madre: « Il suo rancore veniva da una lontananza più tetra, come se fra lui e la madre ci fosse qualcosa di irreparabile, di più atroce d'ogni guerra: e d'ogni spaventosa morte » (p. 189); « questa perturbazione dolorosa, più forte d'ogni istanza moderatrice del volere, pareva riuscire alle occasioni e ai prestiti di una zona profonda, inespiable di celate verità: da uno strazio senza confessione.

« Era il male oscuro di cui le storie e le leggi e le universe discipline delle gran cattedre persistono a dover ignorare la causa, i modi; e lo si porta dentro di sé per tutto il fulgurato scoscendere d'una vita, più greve ogni giorno, immedicato. Forse il male invisibile... » (p. 187). Questa forza malefica, invisibile e oscura, è il muro d'ombra che s'erge fra i due a negare la comunione delle anime, l'adempimento, nel figlio, del naturale precetto di gratitudine, « quasi che una rancura segreta gli vietasse di conoscere la tenerezza più vera di tutte le cose, il materno soccorso » (p. 204).

Possiamo tentare di comprendere in modo più rassicurante il comportamento di Gonzalo risalendo alle radici dei suoi impulsi nevrotici attraverso gli strumenti di interpretazione che offre un fondamentale testo di psicanalisi post-freudiana, quello della Klein e della Riviere, dal titolo *Amore, odio e riparazione*. Sulle tracce della sintomatologia di taluni processi mentali traducentisi in determinate forme di reazione nei confronti del mondo, data dalle due studiose, è possibile ricondurre l'atteggiamento di Gonzalo di fronte alla madre, all'azione degli impulsi di distruzione e di disintegrazione che agiscono entro di noi e che in individui particolarmente insoddisfatti del proprio destino e delle proprie condizioni, si traducono in una serie di manifestazioni psichiche, ossia misure di sicurezza, collegate fra di loro, che si scaricano proprio sulla persona che più si ama e da cui si dipende. L'aggressività è la prima di tali forme di reazione ⁽⁹⁾: in Gonzalo essa si riversa contro la madre indirettamente attraverso lo schianto del ritratto paterno e attraverso quelle azioni potenziali che sono le sue fantisticherie furenti: l'impiccagione del violinista goloso e sco-

⁽⁹⁾ Cfr. M. KLEIN-J. RIVIERE: *Amore, odio e riparazione*, Roma, 1969, pp. 10-16. (La prima edizione del testo è del 1936).

stumato, la sventagliata di mitraglia sui profanatori della propria casa; ma si manifesta anche direttamente per « vituperi osceni », bestemmie, accuse, « efferrate minacce », come: « se ti trovo ancora una volta nel braco dei maiali scannerò te e loro » (p. 253). All'aggressione è connesso l'espedito della proiezione, identificabile in modo fondamentale nella esperienza comune dell'atteggiamento umano verso la morte: « Noi, più di ogni altra cosa, temiamo le forze distruttive che operano dentro di noi contro noi stessi. La morte rappresenta la massima manifestazione di aggressività che si possa concepire e la propria morte, ovviamente, rappresenta il culmine delle forze distruttive e intrinseche che operano dentro noi stessi (...). Il primo passo per rassicurare l'io contro i pericoli che lo minacciano dall'interno, dunque, è reso possibile dalla proiezione » ⁽¹⁰⁾. Tutta la speculazione di Gonzalo può essere inconsciamente ricondotta a una « meditatio mortis », se pur questa affiori solo rapsodicamente in talune immagini di altissima astrazione polemica. La traslazione proiettiva è comunque fenomeno abbastanza identificabile nel rapporto madre-figlio, nel trasferire su questa vendicativamente impulsi di ira e di odio, come fa sovente Gonzalo. Il suo rapporto con la madre però riceve maggior luce dalla constatazione che il distacco dalla madre-nutrito ha provocato nella sua psiche sensibile una lacerazione traumatica non rimarginata; tale situazione può essere generalizzata in questa affermazione del nostro testo guida: « Allora si verifica in modo troppo rapido e accentuato un disperato rifiuto, un ritiro dalla madre, e insieme una svalutazione profonda e basilare di tutte le cose più amate e desiderate » ⁽¹¹⁾; ma la situazione di Gonzalo può essere meglio precisata come segue: « nell'avaro e nel recluso, tuttavia, vediamo che una insoddisfazione nei riguardi della fonte della vita ha quasi avvelenato la vita stessa dato che si ritirano da essa; e la loro delusione vendicativa spesso si sfoga negli scarsi ma inevitabili rapporti col resto del mondo » ⁽¹²⁾. È nella delusione vendicativa che trovano ancora collocazione gli impulsi di invidia, di gelosia e di avidità, rintracciabili con evidenza nell'atteggiamento di Gonzalo di fronte al ragazzo che va a lezione di francese dalla madre, di fronte al violinista (« dubitò che persino la mamma, sua madre! dovesse averlo in dispregio: ricordò certe attenzioni ch'ella aveva prodigato alla gente veramente stimabile, come per esempio al violinista ») (p. 138), di fronte ai maleodoranti peones che carpiscono lacrime e compassione alla stessa: sono i sentimenti cioè di chi vede irragionevolmente dissipato un patrimonio prezioso d'affetto, di cui si ha ancora tanto bisogno e di cui si potrebbero ancora medicare le ferite della vita, a beneficio dell'altrui indegnità. La constatazione di una possibile privazione del bene desiderato provoca in Gonzalo lo scatenamento di una reazione interna di intensità paranoide; anche qui ci assiste la diagnosi sinora seguita: « Il geloso sente sempre di essere stato deru-

⁽¹⁰⁾ M. KLEIN-J. RIVIERE: *op. cit.*, pp. 17-18.

⁽¹¹⁾ M. KLEIN-J. RIVIERE: *op. cit.*, pp. 23.

⁽¹²⁾ M. KLEIN-J. RIVIERE: *op. cit.*, p. 23.

bato della persona amata. Il sentimento di essere stato derubato ⁽¹³⁾, però, diventa un sentimento paranoide solo se vi sono una disperazione e un dubbio così profondi e radicali sulla propria facoltà e sulle proprie capacità di amore e di bontà da sentirsi all'interno completamente alla mercé del male, senza avere i mezzi da contrapporsi ad esso. Per fortuna la maggior parte di noi raramente sperimenta questo sentimento, tranne, forse, quando abbia subito delle perdite reali e importanti, come la morte di persone care. Questo sentimento inconscio di una nostra totale indegnità (per non aver fatto di più per la persona amata) fa parte dell'esperienza dolorosa ⁽¹⁴⁾. È questo il caso della nostra vittima il cui comportamento verso la madre, la cui visione del mondo, recano il marchio indelebile di un evento lontano, irreparabile e ingiustificabile, la catastrofe d'una esistenza irriperibile ad alcuna ragione giustificatrice, soltanto assurda nella sua gratuita verità.

Alla fine il « disperato rifiuto » del figlio e la « svalutazione » dell'oggetto amato sboccano, dopo l'ennesima patita esperienza dello scempio dell'affetto materno, nell'abbandono della casa, nello scatto finale del meccanismo inconscio di cauterizzazione dei propri desideri minacciati; il gesto di Gonzalo è perciò dopo tutto un tentativo estremo di salvezza delle ragioni esistenziali e un atto riparatorio assoluto: « La fuga essenzialmente e invariabilmente è un dispositivo di sicurezza; e noi dobbiamo considerare che cosa si è salvato col rifiuto. Fondamentalmente si salva la vita, perché queste persone si sentono, ed effettivamente sono, minacciate da tutte le parti; ma soprattutto cercano di salvare il loro piacere (...). Fuggendo da una cosa buona, che è diventata ai nostri occhi più o meno cattiva, noi, nella nostra mente, stiamo preservando una visione della bontà che eravamo sul punto di perdere, perché trovandola altrove ci sembra, per così dire, di risuscitarla in un altro luogo. Noi tentiamo di fare una " riparazione " immaginaria proclamando altrove la bontà intatta » ⁽¹⁵⁾.

In rapporto alla tragedia familiare cui sopra s'è fatto cenno, il dissidio di Gonzalo con la madre si acuisce e si sostanzia di ulteriori ragioni per la supposta assenza d'intimità e di raccoglimenti da parte di lei dopo la sciagura, per la esibizione indegna di una pena, che avrebbe dovuto essere segreta nella sua inaccessibile solitudine, di fronte alla folla sconsigliata, ricattatrice e piagnucolante, del servitorume sostante nella propria casa: « Dentro casa, ora. Popolo e pulci di cui si commuoveva la mamma, dopo che il suo figlio minore, nei lontanissimi anni, aveva guardato gli accorsi (...). Nella sala dove lui e sua madre dovevano entrare e resistere; e attendere. Le loro anime, dovevano, sole, aspettare il ritorno di un

⁽¹³⁾ Il timore di Gonzalo d'una sottrazione dell'affetto materno si accresce ancora per l'eventualità di un furto, questa volta reale, che la madre può subire; si tratta, è chiaro, di una traslazione inconsapevole rientrante nella sindrome di cui sopra: « I ladri erano alla sua angoscia, il simbolo di una offesa che potesse venir recata alla mamma, o, più precisamente, di un mancato aiuto alla indigente solitudine di lei » (p. 144). D'altro canto la stessa angoscia non è, freudianamente, la reazione dell'io di fronte al pericolo della perdita dell'oggetto amato? Cfr. S. FREUD: *Inibizione sintomo e angoscia*, Torino, 1961.

⁽¹⁴⁾ M. KLEIN-J. RIVIERE: *op. cit.*, p. 32.

⁽¹⁵⁾ M. KLEIN-J. RIVIERE: *op. cit.*, p. 26.

qualcheduno, negli anni... di qualcheduno che non aveva potuto finire... finire gli studi... (...). Nella casa, il figlio, avrebbe voluta custodita la gelosa riservatezza dei loro due cuori soli. L'ira lo prese. Ma la constatazione sconsiglia lo vinse: si sentì mortificato, stanco» (p. 242).

È ancora il *Giornale di guerra e di prigionia* a offrire i primi segni dello scontento filiale per il comportamento materno che segue la disgrazia familiare: « Litigai con la mamma anche per le lettere di Enrico, per le sue memorie, che io vorrei elencare, notare, raccogliere in un unico luogo: e le chiesi anche le sue; quelle che Enrico scrisse a lei: (quanto mi ama e quanta fiducia ha in me). Mi disse delle parole senza senso, come il solito, e basta »⁽¹⁶⁾. Questo testo testimonia altresì d'altre concause che contribuiscono all'insorgere del rancore nel reduce: l'ostinazione della madre « che non vuol saperne di vendere la casa di Longone e di liquidare l'appartamento qui, mentre noi versiamo in tali ristrettezze »⁽¹⁷⁾, che è una ripresa del motivo dei bisogni infantili ignorati dai fantasmi di possesso familiari che finisce col separare sempre più i due in una incomprensione senza scampo: « Con la caparbieta dei maniaci ella non ne vuol sentire; ogni accenno, ogni insistenza finisce in una scenata »⁽¹⁸⁾. Questo ed altri motivi conducono il reduce ad un tragico sfogo in cui egli grida i suoi sentimenti di amore-odio insolubilmente avvinghiati: « Tutto ciò è motivo per me di rabbia, di dolori terribili, di crisi mute ma spaventose, di maledizioni e bestemmie di cui poi mi vergogno. Tanti motivi di riconoscenza, oltre l'innato amore, ho verso la mamma, tanti, tanti! E questi fatti mi avvelenano questo amore, che è ciò che mi è rimasto sulla terra: mi spingono a maledire i miei genitori e il giorno in cui sono nato. (...). Seguono prostrazioni e inebetimento e disperazione. Questa è per me la famiglia »⁽¹⁹⁾. In questo passo spietato e umano affiorano esemplarmente i filamenti di quell'oscuro e dolente viluppo di istinti e passioni contraddittori e ambivalenti di cui si alimenta la psiche del giovane reduce nei suoi rapporti con la madre e che coinvolgono anche le proprie ragioni esistenziali in una atra totale negazione che non conosce misura.

Il brano citato ci aiuta a sondare meglio il territorio psichico del soggetto in esame e ad ultimare una ricognizione per tanti aspetti faticosa e problematica, attraverso l'uso di taluni noti concetti e di talune descrizioni di processi psichici freudiani che ci portano ad integrare l'atteggiamento di Gonzalo di fronte agli oggetti della propria esperienza, limitata sin qui alla famiglia. Non disdice a Gonzalo la definizione che il suo autore dà di se stesso in una importante pagina di autobiografia letteraria, come di un « dissociato noetico »⁽²⁰⁾: alla manifestazione di un processo dissociativo va ricondotta quella determinante malattia psichica che è la nevrosi con cui vanno evidentemente qualificate le alterazioni

⁽¹⁶⁾ C. E. GADDA: *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., p. 375.

⁽¹⁷⁾ C. E. GADDA: *op. cit.*, p. 377.

⁽¹⁸⁾ C. E. GADDA: *op. cit.*, p. 377.

⁽¹⁹⁾ C. E. GADDA: *op. cit.*, p. 365.

⁽²⁰⁾ C. E. GADDA: *Come lavoro*, in *I viaggi la morte*, cit., p. 13.

emotive dell'hidalgo. Secondo una nota definizione freudiana, che qui giova ripetere per comodità comparativa, la nevrosi costituisce « l'esito di un conflitto fra l'io e l'Es, conflitto in cui l'io s'è impegnato perché — come risulta quando si approfondisce l'analisi — non può rinunciare alla propria subordinazione al mondo esterno reale. L'opposizione si produce fra il mondo esterno e l'Es, e perché l'io, fedele in ciò alla propria intima essenza, prendendo partito per il mondo esterno, entra in conflitto col proprio Es » ⁽²¹⁾: « restrizioni, sintomi e formazioni reattive » ⁽²²⁾ le conseguenze più evidenti di tale conflitto, che tradotte nella descrizione profana di atteggiamenti psichici, si riconoscono in una sorta di disgusto e di contrazione di fronte al reale, di disarmonia interna, di debolezza della volontà e simili; di essi non è difficile ravvisare la presenza nella persona di Gonzalo, per esempio nelle frequenti dichiarazioni, soprattutto al medico, di stanchezza e di prostrazione, nella convinzione d'essere malato, nell'inazione. Nelle « dilaganti ombre della nevrosi » (p. 205) è parimenti l'origine dell'instabilità e dell'esasperazione emotiva di Gonzalo, del suo « essere a diagramma pendolare con elongazione spinta, fatto d'un alternarsi d'umori contrari, d'un succedersi di stati d'animo opposti, ora saturnino ora dionisiaco ora eleusino, ora coribantico » (p. 143).

La caratterizzazione della nevrosi di Gonzalo va completata attraverso la descrizione dell'irrisolto rapporto che si instaura nella vita psichica del nevrotico fra Super-io e io; dice Freud: « Il Super-io è il latore di quel fenomeno che chiamiamo coscienza. È molto importante per la salute psichica che il Super-io si sia sviluppato normalmente, che sia cioè sufficientemente spersonalizzato. È precisamente questo che non si dà nel caso del nevrotico, il cui complesso edipico non ha subita la dovuta trasformazione. Il Super-io affronta ancora il proprio io come il padre severo affronta il figlio, e la sua moralità si dispiega in maniera primitiva, nel senso che l'io si fa punire dal Super-io. Il nevrotico deve comportarsi come se lo dominasse un senso di colpa che ha bisogno della malattia come punizione » ⁽²³⁾. L'anormale sviluppo del Super-io dovuto al mancato affrancamento dal complesso edipico è la radice nascosta e lontana dei sentimenti di colpa, di usurpazione, di severità in Gonzalo: « Ingredienti dell'ira in quell'animo la severità e l'inettitudine » (p. 145); « una figurazione di colpa, di inadempienza, nel suo contegno » (p. 110); è all'origine delle crisi depressive e autodenigratorie: « Consentì ad aggiudicarsi un ritardo nello sviluppo, una sensibilità morbosa, abnorme: decise di essere stato un ragazzo malato e di essere un deficiente » (p. 250); è all'origine del terribile sogno col suo carico di rimorso e di rimpianto. In questo vasto quadro diagnostico si colloca anche quella particolare forma di affezione dell'animo che è la malinconia, di cui Gonzalo sembra portare i segni persino sul volto, « quasi un desiderio di bimbo che si fosse poi tramutato nel muso d'una malinconica bestia » (p. 102);

⁽²¹⁾ S. FREUD: *Die Frage der Laienanalyse*, in *La mia vita e la psicanalisi*, Milano, 1956, p. 155.

⁽²²⁾ S. FREUD: *op. cit.*, p. 155.

⁽²³⁾ S. FREUD: *op. cit.*, pp. 187-188.

in essa è l'umore saturnino di sopra, che occupa lo spirito dell'hidalgo (figura malinconica), allorquando non è alterato dall'ira, la gran parte del proprio tempo psichico, legato al ricordo del fratello soprattutto, in una condizione d'animo confinante col lutto.

Ma il quadro diagnostico del paziente Gonzalo si avvarrebbe di una sindrome gravemente limitativa e lacunosa se dovesse esaurirsi e appagarsi delle analisi ipotetiche sopra fatte, riconducibili tutte sostanzialmente a ragioni autobiografiche sotterranee e palesi, diminutive e offensive delle sue facoltà raziocinanti e elaboratrici dei dati informi dell'esperienza: esiste cioè una capacità speculativa e sceveratrice, nel lettore di Platone, che giunge sino alla delineazione di una gnoseologia e di un'etica rigorosamente perseguite ⁽²⁴⁾, e anch'esse strade che conducono alla cognizione del dolore. È l'autore medesimo che nell'introduzione-premessa al romanzo indica questa seconda strada al lettore: « Non si tratta perciò di leggere negli strati o nei noccioli grotteschi dell'impasto cognizione una deliberata elettività ghiandolare umorale di chi scrive (des Verfassers) ma di leggersi una lettura consapevole (da parte sua) della scemenza del mondo o della bamboccesca inanità della cosiddetta storia » (p. 34). La lettura consapevole e perciò selezionatrice della realtà muove lo scrittore al primo sostanziale giudizio discriminatore: « La sceverazione degli accadimenti del mondo, e della società in parvenze o simboli spettacolari, mufte della storia biologica e della relativa componente estetica, e in movenze e sentimenti profondi, veridici, della realtà spirituale, questa cernita è metodo caratterizzante la rappresentazione che l'autore ama dare della società » (p. 32); giudizio che si completa con quello sulle facoltà intellettive di Gonzalo, sulla sua « ragione ordinatrice di fatti necessari (che non fossero cioè parvenze) ossia sostituti menzogneri del Pragma » (p. 206). Si delinea pertanto nell'ambito della sfera gnoseologica di Gonzalo e del suo autore una diade di categorie contrapposte e definite, la cui origine risale comunque già alla speculazione presocratica nella serie di attributi con cui venivano coniugati i concetti di noumeno e di fenomeno: da un lato cioè verità, essenza, necessità, dall'altro menzogna, non essere, possibilità e così via ⁽²⁵⁾. L'attenzione di Gonzalo, si spiega, è

⁽²⁴⁾ Per le strutture scientifiche e filosofiche dell'opera gaddiana rimandiamo al recente testo di G. C. ROSCIONI: *La disarmonia prestabilita*, Torino, 1969. Questo saggio, uno dei più belli e raffinati che si siano letti in Italia negli ultimi anni, e cui questo scritto molto deve (come gli dovrà chiunque vorrà in futuro occuparsi dello scrittore milanese) giovandosi della consultazione da parte del suo autore degli inediti di Gadda, la gran parte scritti di meditazione e riflessioni filosofiche, offre una ricostruzione puntuale e convincente di una gnoseologia e di un'etica gaddiane che sono il presupposto indispensabile per la comprensione della sua opera letteraria.

⁽²⁵⁾ L'irriducibile dissidio fra questi due mondi è stato particolarmente avvertito in modo consapevolmente drammatico da Parmenide. Nella duplice determinazione della sua concezione della realtà, l'Essere è e il non-essere non è, « dall'apparenza sterilmente dottrinarica », afferma il Rensi, « è condensato, racchiuso, nascosto, un terribile grido d'angoscia, un ansioso gemito d'orrore, un tentativo spasmodico di uscire dall'angoscia e dall'orrore. Appunto l'angoscia e l'orrore per l'assurdo del mondo (...). Mondo il quale muta di continuo... mondo quindi che non si può capire, cioè che è illogico e assurdo... Questo mondo manca dunque in verità di Essere... Pensiero terribile che fa mancare il respiro... Ah, non può essere così, non deve essere così. L'Essere ci deve essere. L'Essere c'è. L'Essere è... Ma il mondo in cui viviamo è appunto eterno Divenire e Non-essere. Dunque l'Essere che ci deve pur essere è siffatto Essere totalmente diverso

rivolta alla individuazione e alla condanna delle manifestazioni del fenomeno a livello storico, sociale, psicologico, morale, biologico, proprio in ciò che la loro natura ha di deformato, di imperfetto, di parziale, di connaturato alla dolorosa e disordinata vicenda esistenziale ⁽²⁶⁾. Assistiamo quindi, una volta delimitato il campo della realtà conoscibile ai principi di totalità e di individuazione, all'attribuzione del primo delle qualità positive di perfezione, assolutezza, immobilità, al secondo di ogni connotato di negatività nella sua relatività, mutabilità, difettosità. Nella significativa premessa sopra citata l'autore definisce « barocca », coniugandola con « grottesca », la realtà, cioè il complesso degli eventi che si svolgono fuori del pensiero: « Il barocco e il grottesco albergano già nelle cose, nelle singole trovate di una fenomenologia a noi esterna (...): grottesco e barocco non ascrivibili a una premeditata volontà o tendenza espressiva dell'autore, ma legati alla natura e alla storia »; da questa premessa consegue che « barocco è il mondo e il G. ne ha percepito e ritratto la baroccagine » (p. 32) ⁽²⁷⁾. Ora il barocco (anche nel suo significato storiografico) non è altro se non la rottura d'un equilibrio, l'alterazione di uno stato di stabilità e di armonia per lo sganciamento e il prevalere di forze particolari che acquistano valore e significato autonomi dal tutto, concentrando su di sé l'attenzione che spettava prima ad esso. Barocco è dunque decomposizione, frattura, caos, assenza di accordo col tutto, che per l'equazione barocco-mondo si identificano con questo, generando negli uomini come Gonzalo, bisognosi di assoluto e di riconciliazione, angoscia, nausea, sofferenza, spirito di rivolta: « Gonzalo è insofferente della imbecillagine generale del mondo (...) vive angustiato del comune destino e della comune sofferenza » (p. 37) ⁽²⁸⁾. Ogni manifestazione dello spazio e del tempo,

dal nostro mondo ». Cfr. G. RENZI: *Frammenti d'una filosofia dell'errore e del dolore, del male e della morte*, Modena, 1937, pp. 16-22. In una prima redazione riportata dal Roscioni di un passo del romanzo che sarà commentato più sotto, viene fatto esplicito riferimento a Parmenide attraverso una suggestiva immagine: « Ogni prassi è un'immagine e non perverte dell'immutabile se non quanto la considerazione d'una faccia può pervertire del poliedro. Ma questo splendore parmenideo, questa persistenza, questo essere è l'oceano »; cfr. G. C. ROSCIONI: *op. cit.*, p. 112. Inoltre di Gonzalo, lettore di Platone, è detto ad un certo punto del romanzo che stava leggendo il Parmenide. Evidentemente a Gonzalo la problematica di Parmenide doveva essere ben presente.

⁽²⁶⁾ Cfr. in A. ROSTAGNI: *Il verbo di Pitagora*, Torino, 1924, pp. 195-205, l'origine di questi concetti in Pitagora e nel poema di Empedocle su Pitagora.

⁽²⁷⁾ Coerentemente, la baroccagine del mondo è resa dallo scrittore attraverso una rappresentazione barocca, uno stile cioè composito, figurato e realistico a un tempo, deliberatamente sconvolto e polidimensionale, nella tensione d'una scrittura che sia atto conoscitivo, cioè Logos, e mimesi del groviglio del mondo. « In circostanze, in ambienza elementare, lo spirito dello scrittore può manifestarsi come elementare purezza, affidarsi, per il suo lavoro, ad ogni vergine segno. In ambienza bugiarda, in circostanza corrotta, lo spirito dello scrittore è preso da un'angoscia, da un'unica: col suo segno, duro segno, reagire, alla scioccagine. La falsità frusta o melensa d'alcuni ideogrammi regolamentari mi astringe a tentar d'iscriverne altri sulle pareti dello speco, più adeguati a conoscenza; tali almeno, che non appaiano menzogna in sul nascere (...). Da ciò discende, altresì, quello che mi viene imputato a difetto, con gentilezza che d'altronde supera, molto caritatevolmente, i miei troppi demeriti: il barocco »: in questa dichiarazione di poetica dell'autore è chiaramente riconosciuta l'origine deformante e perciò barocca della propria scrittura, di fronte all'impurità del reale. Cfr. C. E. GADDA: *Come lavoro*, in *I viaggi la morte*, cit., pp. 17-18.

⁽²⁸⁾ Ma non è la stessa figura dell'hidalgo nella sua più alta rappresentazione, quella di Don Chisciotte, una figura barocca? Non è l'incarnarsi d'una coscienza che ha preso atto del venir meno d'un ordine divino

cioè ogni manifestazione barocca, attuazione del principio difettivo dell'individuazione, è sottoposta dall'hidalgo a serrati attacchi demolitori e a una « programmata derisione » (p. 32). La storia, in quanto operazione degli individui (barocchi anch'essi come l'omiciatolo Nabulione) è solo « una farsa da commedianti nati cretini e diplomati somari » (p. 34); la personalità individuale nella sua consapevole organizzazione, l'io, è oggetto di una schernitrice demolizione, tendente a palesarne il carattere di pretenziosa inconsistenza, di labile determinazione, di parcellizzazione egoistica di una infinita indifferenziata sostanza ⁽²⁹⁾ che si frantuma deturpandosi nella molteplicità sconcia dei singoli: « L'io, l'io... (...). Il più lurido di tutti i pronomi! (...). I pronomi! sono i pidocchi del pensiero... (...). Io, tu... quando l'immensità si coagula, quando la verità si aggrinza in una palandrana... da deputato a congresso... io, tu... in una turchia e rattroppata persona, quando la giusta ira si appesantisce in una pancia (...) quando l'essere si parzializza, in un sacco, in una lercia trippa (...) quando succede questo bel fatto... allora... è allora che l'io si determina... » (pp. 123-126). L'aggressione all'io non presuppone solo un rigorismo consequenziale di natura speculativa, e altresì dettata dal moralistico bisogno di snidare il vizio e il male ovunque essi si nascondano, giacché la vita è differenziazione di infinite situazioni che si affermano « in una permanenza caparbia e malvagia del particolare e del singolo, in una riluttanza a smarrirsi verso il buio indistinto » ⁽³⁰⁾.

Niente eguaglia comunque la violenza polemica di cui Gonzalo qualifica l'apparizione e l'attuazione dei fenomeni naturali: si evidenzia nel solitario ingegnere una invincibile nausea per il pieno osceno del mondo e per le capacità offensive delle sue manifestazioni dissennate, per « la turpitudine dei segni » (p. 237), per « la pluralità sconcia » (p. 192). Il brulichio degli oggetti che s'affermano con la loro forza tentacolare e con la loro irrefrenabile invadenza, sono una intollerabile provocazione per la sua natura di nevrotico e per il suo apparato sensorio degradato a registrare un « campo oltraggioso di non forme », « caravanserraglio d'impedimenti d'ogni maniera » « nel cerchio doloroso della appercezione » (p. 113). Sarà la sveglia improvvisamente impazzita che lacera il raccoglimento meditativo dell'hidalgo o la penna che bratta d'inchiostro la pagina bianca al momento di scrivervi; sarà il fetore animalesco che occupa la casa durante i ricevimenti materni per il turbamento della vista e dell'olfatto; sarà la presenza delle mosche alitanti su tutto (« altra tra le più puttane troie scrofe merdose porche ladre e boie forme del creato ») ⁽³¹⁾; sarà

nel mondo e ne patisce gli squilibri e le deformazioni? Don Chisciotte non è preso come Gonzalo da una sacrosanta furia di fronte alle manifestazioni dell'errore e del male e le aggressioni ad essi non sono intenzionalmente un atto riparatorio per il ristabilimento della verità?

⁽²⁹⁾ Cfr. C. E. GADDA: *L'Adalgisa*, Torino, 1963, p. 281: « I modi sono determinazioni (limitazioni: negazioni parziali, e però momenti individui e probabilmente "esseri" particolari e fenomeni singoli) degli attributi (due: estensione, pensiero) della unica sostanza ».

⁽³⁰⁾ C. E. GADDA: *Le belle lettere e i contributi, espressivi delle tecniche*, in *I viaggi la morte*, cit., p. 91. Cfr. G. C. ROSCIONI: *op. cit.*, p. 111: « È una quasi kierkegaardiana scelta del male, perché il male e il particolare coincidono ».

⁽³¹⁾ C. E. GADDA: *Giornale di guerra e di prigionia*, cit. p. 162.

il dimenarsi osceno e violentatore delle campane che « tolgono la pace ai vivi e ai morti... vietano di leggere e di scrivere... financo i Vangeli fanno buttar via » (p. 125); saranno infine, nel ricordo, le sensazioni infantili del « fetore della ricreazione », delle « lunghe processioni verso gli orinatori intasati, in ordine, a due a due » (p. 241). A queste manifestazioni di rumorosa violenza della realtà, l'hidalgo cerca disperatamente di sottrarsi con le uniche forme di difesa che gli sono consentite, il silenzio e la solitudine, di cui egli si fascia per lenire le ferite della propria anima, poiché « il suo male richiede un silenzio tecnico e una solitudine tecnica » (p. 37) secondo le parole del suo autore. Anche il dipanarsi del tempo, per concludere, è oggetto dello stesso rifiuto e dello stesso sovrano dispregio in quella che è la sua misura terrena, illusoria e transitoria, cui gli umani affidano vani segni e in cui menzognere verità si inseguono ad appagare i loro fantasmi di certezza: « Un rutto enorme, inutilità gli parvero gli anni, dopo le scempiaggini di cui s'erano infarciti i suoi maggiori » (p. 246); « tutto del tempo gli diveniva stanchezza, stupidità » (p. 113).

Ma d'ogni immagine e prassi, d'ogni falsa apparenza fa giustizia l'hidalgo alla fine in una negazione totale fondatrice di dolorose verità: « La sua segreta perplessità e l'orgoglio segreto affioravano dentro la trama degli atti in una negazione di parvenze non valide. Le figurazioni non valide erano da negare e da respingere come specie falsa di denaro (...). Cogliere il bacio bugiardo della Parvenza, coricarsi con lei sullo strame, respirare il suo fiato, bere giù dentro l'anima il suo rutto e il suo lezzo di meretrice. O invece attuffarla nella rancura e nello spregio come in una pozza di scrementi, negare, negare, chi sia Signore e Principe nel giardino della propria anima. Chiuse torri si levano contro il vento. Ma l'andare nella rancura è sterile passo, negare vane immagini, le più volte, significa negare se medesimo. Rivendicare la facoltà santa del giudizio, a certi momenti, è lacerare la possibilità: come si lacera un foglio inturpato leggendovi scritture di bugie.

« Lo hidalgo, forse, era a negare se stesso: rivendicando a sé le ragioni del dolore, la conoscenza e la verità del dolore, nulla rimaneva alla possibilità. Tutto andava esaurito dalla rapina del dolore. Lo scherno solo dei disegni e delle parvenze era salvo, quasi maschera tragica sulla metope del teatro » (pp. 203-204). Se il sensibile è Parvenza e questa solo sporca menzogna, il riscatto e la purificazione possono essere solo nel rifiuto della propria anima del consenso alla vita sino alla negazione delle proprie possibilità esistenziali, se ancora la conoscenza è atto della noumenica ragione: ma conoscenza è verità e verità è dolore. Vivere è perdersi in esso.

La figura della madre, ovvero della Signora, si erge di fronte a quella del figlio come necessaria compresenza, con antinomiche ragioni di esistenza e autonome possibilità di svolgimento, nella realizzazione di una vicenda umana proiettata dai segni di un altissimo destino. La forza della sua presenza sta in una solitudine che non ha bisogno di interlocutori che ne svolgano la chiusa potenza poiché la sua storia è un solo muto colloquio col proprio destino e con la verità delle tenebre. Di qui la sua necessità. Bisogna cioè sottolineare che la figura della madre non vive all'ombra di quella del figlio e non acquista flebile risonanza

solo per effetto delle anomalie di quello, sino a restare schiacciata dalla sua incombente persona, come una lettura psicologicamente quantitativa e erroneamente autobiografica potrebbe far credere. La narrazione infatti non assume soltanto, come sarebbe stato facile, il punto di vista del narratore che si identifica col protagonista (referto sub specie Gonzali): egli, bruciando i colpevoli istinti d'una autorappresentazione che si eroicizzasse nell'elogio per farsi oggetto sublime della pietas del lettore, nella proclamazione dell'unica (la propria) ragione, dal fondo della memoria e della disperata coscienza, a riscatto d'una verità senza ombre, di fronte all'Eterno senza risposte, restituisce alla madre i diritti a ogni possibile difesa ⁽³²⁾, la dignità delle proprie umane ragioni. Nel contesto del racconto alla madre è riservato il privilegio d'un secondo punto di vista con la funzione di un piano alternativo di motivazioni che non sono quelle del figlio, per cui la storia narrata acquista i modi di una rappresentazione teatrale, giacché ai due protagonisti in egual misura è lecito motivare il proprio comportamento. Ma c'è di più. Ai due si aggiunge un terzo punto di vista, che è quello degli altri (la servitù, il dottore, gli abitanti del paese) che interferisce con i primi due senza riuscire mai, o solo per equivoco, a combaciare con essi: anche questa terza voce ha toni autentici e autonomi. Assistiamo così ad una vicenda il cui nodo, costituito dal rapporto madre figlio, è oggetto di sovrapposti e antitetici giudizi, il cui ignoto estratto di verità non può raffigurarsi che come un'ideale quarta dimensione che le altre tacite e violente nel segno impotente della inconoscibilità della vita e dei cuori ⁽³³⁾. È un'altra conferma dei limiti e dell'opacità del sensibile e dell'attuato che si offre allo spirito in una polidimensionalità e permutabilità di significati, in una rifrangenza accecante di facce molteplici destituite di ogni razionalità e verità.

Crediamo di conoscere le ragioni del figlio: quali sono quelle della madre? Esse si affermano solo nella seconda parte del libro, nella prima sono affidate al giudizio degli altri che ne sono la deformazione. La sua immagine altissima e severa si identifica nella condizione dolorosa di chi ha perduto in guerra un giovane figlio, della cui inobliata presenza si sostiene la sua stanca esistenza illuminata da una continua ricognizione memoriale; e con tale fissità si alimenta lo spezzato legame che nel suo animo « il rapporto madre figlio si era tal-

⁽³²⁾ Cfr. P. CITATI, « Il Menabò 6 », 1963, p. 15: « Gadda descrive le sue manie, i suoi assurdi impeti d'amore verso il mondo (...). Questo groviglio di gelosia e di rimorsi, di crudeltà oggettiva e di straziante pietà si rivolgeva a colei che da un anno era entrata nel regno dei morti. *La cognizione del dolore* nasce da questo trauma. Ormai Gadda era solo: senza dubbi, senza incertezze poteva dire "io". Ma non avrebbe saputo confessarsi in un mondo improvvisamente vuoto senza di lei. La prima, grandiosa rappresentazione che tentava di sé doveva compiersi davanti all'altissimo fantasma velato. Così risuscitò quell'ombra tragica dal deserto dei sogni: la obbligò a ripercorrere il suo cammino; la fece rivivere nella villa sulla collina, tra la folla delle serve e dei vicini. E prese a celebrare, ad espiare, il suo triste amore di figlio ».

⁽³³⁾ La situazione potrebbe essere definita pirandelliana (con significato non derivativo ma didattico) e delle tante dell'opera del grande drammaturgo ci pare che simboliche analogie con quella del romanzo offra *Così è se vi pare*. Anche in questo caso due ragioni reciprocamente escludentisi con la forza disperata della pietà cui si sovrappone la ragione impietosa degli altri, e un agnostico scioglimento senza responso e senza verità che può egualmente qualificarsi col concetto della quarta dimensione.

mente identificato col rapporto guerra-morte del figlio, ch'ella non poteva più pensare a una madre se non come a un groppo di disumano dolore superstita ai sacrificati » (p. 239). L'icastica metaforica immagine del « groppo di disumano dolore » dice la qualità di una situazione affettiva di sterminata risonanza che al limite estremo del negativo e dell'insensato si oggettiva ricomponendosi nello strazio degli irrinunciabili interrogativi dinanzi all'infinito senza senso, al tempo che perisce, al mistero della vita e delle anime: « La folla imbarbarita degli evi persi, la tenebra delle cose e delle anime erano un torbido enigma, davanti a cui si chiedeva angosciata (ignara come smarrita bimba) perché, perché » (p. 169). Durante la tempesta la gracilità infrangibile della sua persona, violentata dalla cecità demente degli elementi, schernita dall'odio furente delle cose impassibili (« Quella minaccia la feriva nel profondo. Era l'urto, era lo scherno di forze o di esseri non conosciuti, e tuttavia inesorabile alla persecuzione: il male che risorge ancora, ancora e sempre, dopo i chiari mattini della speranza » [p. 169]), ma angosciosamente sopravvivenente, si dilata in sovrumane fattezze demoniche, partecipe dello strazio terreno e disperatamente renitente alla furia del Caos, in atto dell'irrevocabile accusa: « Si raccolse allora, chiusi gli occhi nella sua solitudine ultima: levando il capo, come chi conosce vana ogni implorazione di bontà » (p. 170): « se qualcuno si fosse mai trovato a ravvisarla, oh! anche un lanzo! avrebbe sentito nell'animo che quel viso levato verso l'alto, impietrato, non chiedeva nemmeno di poter implorare nulla, da vanite lontananze » (p. 172).

Tutto il flusso della sua vicenda interiore e l'errare d'ogni pensiero, l'ordito degli inutili atti testimoni d'una vita decaduta, s'ordinano dimensionandosi sul filo inabissato della memoria e del tempo in cui s'incarna la sua favola esistenziale ⁽³⁴⁾: « In lei era memoria: soltanto memoria... Nel tempo erano le immagini e la cancellata verità: ed era stata figlia sposa e madre » (p. 170). Nelle « ombre dolorose della memoria » (p. 179), nella « dolce memoria » (p. 173) s'incarna la « verità » e la « sicurezza fondata » (p. 173) seppure esse s'affermino solo come orrore e disperazione ⁽³⁵⁾ nella rimeditazione d'un destino inesorabilmente compiuto: « Se il suo pensiero discendeva, dal ricordo di quei due bimbi, agli anni vicini, all'oggi... le pareva che la crudeltà fosse troppa: simile, ferocemente, a scherno » (p. 179). In quest'esistenza a ritroso si filmano le immagini chiave dell'impazzata necessità, favola semplice e chiara fatta dolore, l'annuncio della morte del giovane figlio: « Le avevano precisato il nome, crudele e nero del monte: dove era caduto: e l'altro, desolatamente sereno, della terra dove lo avevano portato e dimesso col volto ridonato alla pace e alla

⁽³⁴⁾ Cfr. C. E. GADDA: *L'Adalgisa*, cit., p. 271: « La sua povera memoria andava andava: Verso il tempo, e le immagini che non ritornano. Vi ritrovava, disperatamente, la ragione e il senso del suo sopravvivere. Ogni anima tende a motivare il suo essere: quando il motivo è nell'irrepetibile tempo, ogni anima vive nella memoria ».

⁽³⁵⁾ Cfr. E. FLERES: *Risonanze classiche, ovvero il latino come componente linguistica ne La Cognizione del dolore di C. E. Gadda*, in « Filologia e letteratura », 1964, IV, p. 394 « Possente è il tema della disperazione mnemonica che caratterizza... la tragicamente esistenziale figura della madre ».

dimenticanza, privo d'ogni risposta, per sempre, il figlio che le aveva sorriso, brevi primavere! e così dolcemente, passionatamente, l'aveva carezzata, baciata » (p. 167); e la fermezza del ricordo dal dettaglio delle circostanze inutili e inobliate si riversa nell'ultima possibile lacerazione dell'attimo fatale, l'identificazione della vita e del nulla: « Impallidendo all'udir pronunciare il suo nome, che era il nome dello strazio, aveva risposto: "sì, sono io". Tremando come al feroce rincrudire di una condanna. A cui, dopo il primo grido orribile, la buia voce dell'eternità la seguiva a chiamare » (p. 167).

La memoria si rapporta a una sequenza temporale scandita dai flussi di una possibilità ormai impietrata e definitiva eppur ancora dolorosamente trascorrente nello spazio della propria coscienza ⁽³⁶⁾. Dapprima l'intatta potenzialità di una condizione che s'apre alla fiducia del tempo: « Viva delle sue speranze, ella si rivolgeva agli anni della vita, interrogava con il fiore tremante della persona il caldo alito del futuro » (p. 141): poi, dopo gli eventi disillusori e rivelatori, la commemorazione del passato sempre presente e la fondazione d'una dimensione discendente del tempo ⁽³⁷⁾, come dolorosa consumazione e stanco rimpianto: « E si sminuiva in sé, prossima a incenerire, una favilla dolorosa del tempo; e nel tempo ella era stata donna, sposa, madre » (p. 170), « anni lontani... strazio... e dolcezza cancellata » (p. 170); infine l'abbandono totale alla sapienza antica del tempo che tutti infine conduce oltre le cose, nell'ultimo oblio: « Forse dopo l'infuocato precipitare d'ogni giorno, e degli anni, stanche elissi, forse aveva ragione il tempo: lieve suasore d'ogni rinuncia: oh! l'avrebbe condotta dove si dimentica e si è dimenticati, oltre le case ed i muri, lungo il sentiero aspettato dai cipressi » (p. 175).

« Ma Gonzalo? Oh! il bel nome della vita! una continuità che s'adempie. Di nuovo le sembrò, dal terrazzo, di scorgere la curva del mondo; (...). Si sentì ripresa nell'evento, nel flusso antico della possibilità, della continuazione: come tutti, vicina a tutti. Col pensiero, coi figli, donandosi aveva superato la tenebra: doni delle opere e delle speranze verso la santità del futuro. La sua consumata fatica la riportava nel cammino delle anime » (p. 176). È uno scatto improvviso che s'accende nel fluido oscillante della coscienza, una « distensio animi » aperta al futuro, la resurrezione della possibilità nel segno del figlio sopravvissuto,

⁽³⁶⁾ Una siffatta esperienza della memoria e del tempo può essere definita secondo il concetto di « tempo fenomenologico » di Husserl: « Ogni effettiva esperienza (Erlebnis)... è necessariamente qualcosa che dura; e con questa durata si inserisce in un infinito continuo di durate, in un continuo *pieno*. Essa ha necessariamente un orizzonte temporale attualmente infinito da ogni parte. Il che significa che esso rientra in una infinita *corrente* di esperienze vissute. Ogni singola esperienza, come può cominciare, così può finire e chiudere la sua durata, ad esempio l'esperienza d'una gioia. Ma la corrente delle esperienze non può né cominciare né finire ». Cfr. E. HUSSERL: *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica*, Torino, 1950, I, 81, p. 255. Naturalmente affini a queste sono le idee sviluppate da Bergson (il tempo come durata della coscienza) nelle sue opere fondamentali.

⁽³⁷⁾ Cfr. G. C. ROSCIONI: *op. cit.*, p. 55: « il movimento discenditivo del tempo (per usare la fortunata ipotiposi manganelliana), movimento che prelude alla morte, è uno dei temi su cui G. ha più insistito. Ma in nessuna opera è così presente come nella *Cognizione del dolore* »; cfr. quindi gli esempi citati.

solo legame del tempo e della vita, pura presenza illesa dall'orrore: « Sì; c'era il suo figlio, nel tempo, nella certezza e nella cognizione dei viventi: ed anche dopo il tramutare dopo il precipitare degli anni. Camminava tra i vivi. Andava i cammini degli uomini » (p. 172). Nello spirito della madre l'immagine del figlio si interiorizza incarnandosi nei sentimenti della renitente furezza e della aperta speranza, il frutto lontano delle sue viscere lacerate è la sfida ancora possibile alla storia e al tempo; esso è prolungamento e attuazione materna, irresolubile continuazione d'una vicenda di sangue e d'anime (« Generazioni, stridi delle primavere, gioco della perenne vita sotto il guardare delle torri. Pensieri avevano suscitato i pensieri, anime avevano suscitato le anime » [p. 176]) culminante nelle loro esistenze ancora attuabili, protese verso il futuro. La madre vive interamente e perduto nella illusione fallace della contingenza, nell'universo labile della fenomenicità (la villa, il prestigio di famiglia, gli oggetti cari, i ricordi) e ad esse affidata patisce le oscillazioni crudeli dei loro segni, come riflessi nella risacca della coscienza, di colpo sconvolta da nuove incalzanti immagini e nuovi quesiti per nuovi approdi alla « conoscenza umiliata »: « Perché? Perché? Il volto, in quelle pause, le si pietrificava nell'angoscia: nessun battito dell'anima era più possibile: forse ella non era più la madre, come nell'urlo dei parti, lacerato, lontano: non era più persona ma ombra. Sostava così, nella sala, con pupille cieche ad ogni misericorde ritorno, immobilità scarnita da vecchiezza, per lunghe falcate del tempo (p. 179) », mentre nel silenzio, dopo l'ora della torre, « discendendo il tramonto », vanivano « le tempeste della possibilità » (p. 180).

La devastata figura della madre, immersa nel corso drammatico degli eventi e nelle loro carnali ragioni, non può che ignorare le motivazioni innaturali e alternative del figlio, né ascendere con lui verso irrespirabili ragioni conoscitive, inutili al cuore, incomprensibili agli spenti bisogni d'una vita la cui verità si perde nelle vertigini della memoria e del tempo. Sconosciuti a lei e insospettabili i patiti bisogni infantili di affetto e di attenzioni del figlio e le sue repulsioni per gli oggetti dell'esperienza, e le angosce immotivate, tutto il greve bagaglio d'un temperamento dolorosamente sensitivo; la sua immagine ricordo di quella infanzia è racchiusa nei limiti d'una osservazione esterna, semplice nella sua trasparente verità, immotivata nel contrasto del confronto: « Pensava con dolcezza a questo suo primo figlio, rivedendolo bimbo, assorto e studioso. E adesso già curvo, noiato sopra l'errare dei sentieri » (p. 178). Chiara a lei la sua missione di madre nella lungimirante faticata dedizione all'avvenire dei figli: « Molti sacrifici ella aveva durato per i figlioli; perché potessero compiere i loro studi, studiare ancora, laurearsi » (p. 176). Tutto di sé ella aveva donato ai figli e a lei « tutto era mancato » (p. 144) ⁽⁸⁸⁾. E di quell'unico figlio rimastole la feriva la lonta-

⁽⁸⁸⁾ Dopo la morte del figlio, la disposizione materna a dare tutto di sé, quasi una dissipazione del proprio essere, si riversa sulla servitù piagnucolante che le gira intorno. In questo atteggiamento la madre s'apparenta alla figura di Liliana del *Pasticciaccio*, nella quale la mancanza e il desiderio di figli si risolve in una espansione affettiva incontrollata verso chi sa suscitare in lei il compreso istinto materno: « Quel dare, quel regalare, quel dividere altrui! pensò Ingravallo (...). Quel buttare, quel dissipare come petali o



Jacopino di Francesco: *La disputa coi Dottori*, dal Polittico della Domitio Virginis

nanza e l'impenetrabilità dei pensieri, turbati da imprevedute ragioni cupamente celate nel fondo di un'anima a lei estranea, ma talora spaventosamente ostile come a natura nemica. Ma nulla delle sue viscere sfugge a una madre: « Da anni aveva intuito, di suo figlio. Anche in città: dov'ella risiedeva, fuor che l'estate. Le rade volte che apparisse, il figlio sperso, era ogni volta la stessa cupa idea.

« La povera madre aveva lentamente compreso. Ora ella vedeva il buio di quell'anima. Lentamente, dopo aver lottato a lungo nella sua speranza così vivida, nella sua gioia: prima di abbandonarsi a comprendere. Un sentimento non pio, e si sarebbe detto un rancore profondo, lontanissimo, s'era andato ingigantendo nell'animo del figliolo: quel solo che ancora le appariva, talvolta, all'incontro, sorridendola e chiamandola "mamma, mamma", se pur non era sogno, sulle vie della città e della terra » (p. 187).

Da quel rancore profondo e lontanissimo, all'umiliata conoscenza materna, vano ogni crudele perché, precipita lo schianto d'un oltraggio immedicabile (« Guardava davanti a sé, nell'incredibile, rifiutando le immagini come se tutto il vivere fosse un oltraggio: a chi non può riscattarsi dal suo silenzio » [p. 213]: dopo l'accesso d'ira forsennata di Gonzalo sul ritratto paterno), il senso d'una pena senza nome emanante da cause senza volto. Ma il figlio è vittima quanto la madre, il suo male è senza colpa perché senza volontà. Questo la madre sa, e la sua profonda pietà, la trepidante tenerezza verso il figlio malato sono il responso del cuore che pure s'arresta tacendo davanti all'inconoscibilità spaventosa delle anime degli uomini, anche di chi s'è nutrito dello stesso sangue e degli stessi pensieri. E nel segno reciproco della pietà, oltre la violenza degli istinti dementi, oltre ogni più atroce offesa, si situa il momento fuggente, illimitatamente intenso, emblematico, d'un incontro dei due, finalmente ritrovati nella comunione d'un amore, loro maleficamente negato e disperatamente anelato per tutta la durata d'una bruciata esistenza: « Ella prese e guardò il fascio dei giornali, gli occhi le si velarono in una riconoscenza commossa, felicità e pianto: levò la faccia scarnita come ad attendere un saluto, un bacio, come se fino a quel momento le fosse stato impedito di essere mamma. Il figlio allora la strinse a sé, disperato: la baciò a lungo » (p. 205).

Da quanto ci è sembrato d'aver illustrato sinora sulla figura dei due protagonisti, emerge la sensazione d'una loro eccezionale dimensione individuale, la presenza d'un carattere come destino⁽³⁹⁾, che confluiscono a delineare le sacre fattezze di due personaggi di tragedia. Una problematica statura morale, la smisurata solitudine di cui sono fasciati e di cui

come fiori nel ruscello tutte le cose che più contano, le più tenute a chiave, le lenzuola! contrariamente alle leggi del cuore umano che, se regala, o regala a parole, o regala il non suo, finirono di rivelargli, a don Ciccio, l'alterazione sentimentale della vittima, la psicosi tipica delle insoddisfatte, o delle umiliate dell'anima: quasi, proprio, una dissociazione di natura panica, una tendenza al caos: una brama di riprincipiar da capo: dal primo possibile: un rientro nell'indistinto». Cfr. C. E. GADDA: *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, 1957, pp. 124-125.

⁽³⁹⁾ Cfr. su questo tema il fondamentale saggio di W. BENJAMIN, *Destino e carattere*, in *Angelus Novus*, Torino, 1962, pp. 29-36.

si nutrono ⁽⁴⁰⁾, la funzione antagonistica contro le leggi d'un cieco Fato, accumulano i due alle grandi figure del teatro tragico classico. E, al di fuori d'ogni canonica classificazione di generi, tutta la storia rappresentata, sfrondata degli addoppi inerenti alla natura di un testo narrativo, svela il sostrato di una sostanza scenica i cui modi di svolgimento serbano analogie con quelli propri di una tragedia greca. Di questa, la nostra storia conserva la primitiva riduzione dei personaggi fondamentali a un protagonista e a un deuteragonista (la madre e il figlio); l'apparizione subordinata di alcuni minori (il dottore, Battistina, i guardiani del cavalier Trabatta, ecc..., assolvono l'antica funzione dei confidenti, delle supplici, dei messaggeri); infine la presenza di un coro ⁽⁴¹⁾ che commenta moralisticamente gli eventi (le voci che corrono in città sui due congiunti e le opinioni della servitù). Come degli alti personaggi protagonisti dell'antica tragedia, anche del protagonista di questa si espongono i momenti essenziali d'una significativa genealogia nella quale, come per i discendenti di antiche stirpi, si ravvisano segni del destino e del sangue, incunaboli del carattere, nella meditazione delle alterne vicende cui le generazioni soggiacciono nel corso del tempo: « Egli discendeva in linea maschile diretta da Gonzalo Pirobutirro d'Eltino, stato già governatore spagnolo nella Nea Keltikè e resosi anche troppo noto alle istorie, per la sua sete di giustizia, la levatura altissima, la magrezza del volto, l'animo punitivo, l'inesorabile e predace governo (...). Si riteneva da taluni (...) che i Pirobutirro avessero poi a dover ripetere nobiltà e sangue dai Borgia » (pp. 85-86); « per parte materna (...) veniva da sangue barbaro, germanico e unno oltreché longobardo (...). Germanico era in certe manie d'ordine e di silenzio... » (p. 87). La struttura del romanzo affida i suoi momenti decisivi alla forma del dialogo diretto fra i personaggi e si distingue per la linearità e l'essenzialità dello svolgimento della vicenda, che, come nelle grandi tragedie, dirama il suo corso da un evento irreparabile e decisivo, già attuato prima che la storia inizi e di cui questa non è che la conseguenza: nel romanzo, l'infanzia malata - la guerra - la morte del giovane congiunto. Infine, a conclusione dell'analogia, la catastrofe-catarsi finale in cui uno (o più) dei protagonisti soccombe.

Il rapporto di somiglianza non si esaurisce però totalmente con la tragedia antica, esso va esteso altresì alla tragedia moderna e, per essa, alla sua espressione esemplare ed emblematica, quella shakespeariana, in quelle che sono le caratteristiche differenziali di maggior peso rispetto alla tragedia classica: la rappresentazione dell'uomo contemporaneo come

⁽⁴⁰⁾ Cfr. N. FRYE: *Anatomia della critica*, Torino, 1969, p. 277. « Secondo l'espressione che affascinava tanto Yeats, l'eroe tragico lascia ai suoi servi il compito di procurargli di che vivere e il momento centrale della tragedia consiste nel suo isolamento ». Sul silenzio e sulla solitudine dell'eroe tragico cfr. le osservazioni del ROSENZWEIG riportate dal BENJAMIN nel saggio *Dramma e tragedia* dell'opera *Il dramma barocco tedesco*, Torino, 1971, pp. 105-106.

⁽⁴¹⁾ Cfr. l'indicazione compresa nel romanzo stesso: « Il contegno del narratore e della narratrice si inserivano nel dramma come il coro in Euripide » (p. 226). Si potrebbe aggiungere che anche l'atteggiamento dei due protagonisti, nell'affermazione delle loro rispettive ragioni, legittime per sé stesse ma fra di loro ostili, ricorda quello dei grandi protagonisti delle tragedie euripidee, con gli oscuri impulsi che presiedono ai loro pensieri e alle loro azioni, con le loro convinzioni d'essere nel giusto, cozzanti con quelle dei propri antagonisti, nella delineazione di situazioni etiche in cui vengono meno gli stessi concetti d'eroe e di verità.

fascio d'angosce, posto in una diversa dimensione rispetto alla storia e al fato, la creazione di caratteri fortemente individuali ⁽⁴²⁾, l'introspezione assoluta della psiche umana, la complessità o l'ambiguità dei rapporti umani e sociali. E poiché ci sembra che il raffronto possa rivelarsi particolarmente puntuale, prendiamo delle tragedie di Shakespeare quella che meglio offre nel concepimento di una situazione e di un personaggio, motivi di utile parentela con quelli del romanzo, cioè l'*Amleto*, di cui lo stesso autore della *Cognizione* ha dato una illuminante analisi in un saggio rivelatore di cui ci serviremo. (Questo anche se nel romanzo a proposito della figura della madre viene a un certo momento fatto esplicito riferimento alle situazioni e alle motivazioni affettive del re Lear e di Veturia).

Nell'*Amleto* abbiamo un protagonista assoluto, un complesso rapporto madre-figlio, la presenza di un personaggio invisibile, lo spettro, che determina lo svolgersi degli eventi; lo stesso schema è riscontrabile nel romanzo assumendo Gonzalo a principale attore, riconoscendo nei suoi rapporti con la madre caratteri funzionali come quelli dell'*Amleto*, ravvisando quindi nell'immagine dello spento fratello la funzione adempiuta nella tragedia dal fantasma del re ucciso; ma è la figura d'Amleto soprattutto a presentare sorprendenti analogie con quella di Gonzalo. La psicologia di Amleto è sostanzialmente riconducibile a uno stato di malinconia ⁽⁴³⁾, con tutte le manifestazioni emotive che tale condizione di spirito comporta: « L'irascibilità quasi selvaggia da un lato, e dall'altro l'egoismo, la durezza, l'insensibilità per il destino di quelli che disprezza e persino per i sentimenti di quelli che ama » ⁽⁴⁴⁾; la sensibilità morbosa ⁽⁴⁵⁾, l'inazione (bisogna però aggiungere che Amleto « prima » era stato soldato, come affermano Ofelia e Fortebraccio, lasciando supporre che nelle spire della necessità egli fosse stato uomo di azione e di impegno), l'apatia come malattia della volontà e una serie di atteggiamenti psichici minori. Il temperamento malinconico di Amleto è però anche la manifestazione d'un abito mentale assuefatto alla speculazione e alla riflessione che si perde, come dice Schlegel, nei labirinti del pensiero, d'una attitudine

⁽⁴²⁾ Cfr. W. F. HEGEL: *Estetica*, Milano, 1963, p. 1619. « La tragedia moderna accoglie nel proprio ambito fin dall'inizio il principio della soggettività. Essa quindi fa suo oggetto e contenuto vero e proprio l'interiorità soggettiva del carattere, che non è la animazione classica semplicemente individuale di potenze etiche... ». Cfr. anche l'acuta distinzione operata da BENJAMIN fra tragedia antica e dramma moderno nel saggio *Dramma e tragedia* citato.

⁽⁴³⁾ Cfr. le osservazioni di A. C. BRADLEY: *La tragedia di Shakespeare*, Milano, 1964, p. 106: « Si potrebbe pensare che egli fosse per temperamento soggetto ad instabilità nervose, a rapidi e forse radicali mutamenti umorali, incline a lasciarsi momentaneamente prendere dal sentimento, che lo possedeva, gioioso o deprimente che fosse. Un simile temperamento gli elisabettiani l'avrebbero chiamato malinconico: e Amleto sembra esserne un esempio ». La condizione malinconica fu ai tempi di Shakespeare oggetto di varie dissertazioni e di una analisi minuziosa nella nota *Anatomia della malinconia* di R. BURTON in cui la malinconia viene sostanzialmente considerata come una manifestazione morbosa dell'organismo. Un'affascinante ricognizione della concezione barocca della malinconia, alla luce anche di testimonianze della cultura medievale rinascimentale, dà il BENJAMIN nella parte finale del saggio *Dramma e tragedia* in cui particolarmente significativa, nell'analisi del quadro *La Melancolia* del DÜRER, appare la simbologia del temperamento malinconico: il cane, la terra, la pietra, raffiguranti rispettivamente l'ira, la meditazione, l'accidia. Cfr. W. BENJAMIN, *Dramma e tragedia*, cit., pp. 141-145.

⁽⁴⁴⁾ A. C. BRADLEY: *op. cit.*, p. 118.

⁽⁴⁵⁾ « L'intenso sentire, estatico e terribile, senza un oggetto o eccedente il suo oggetto è qualcosa che ogni persona di sensibilità ha conosciuto; è senza dubbio soggetto di studio per patologi; si verifica spesso in adolescenza »; cfr. T. S. ELIOT: *Saggi elisabettiani*, Milano, 1965, p. 57.

a recepire e a organizzare i dati della propria esperienza con particolare scrupolo e rigore ⁽⁴⁶⁾. Per queste qualità, che spiegano lo stato malinconico, « Amleto non è un folle ma un "loico" di grado superiore. Le sue stravaganze alla Giunio Bruto si risolvono in affermazioni precisamente allusive, d'una lucidità terrificante. La follia gli è attribuita per un errore di apprezzamento dai cosiddetti furbi (Polonio) e dai delinquenti associati (l'usurpatore e la regina). Nevrosi, dunque, non psicosi » ⁽⁴⁷⁾. Nell'ambito dello stato malinconico e della sensibilità riflessiva rientrano il senso di nausea per la vita e per le sue manifestazioni, il disgusto per il comportamento degli uomini e per i loro sentimenti volgari, che Amleto condensa in una nota pagina: « O Dio! O Dio come tediosi, vieti, insipidi e non profittevoli sembrano a me tutti gli usi di questo mondo! Come l'ho a schifo. O schifo! È un giardino non sarchiato che va in seme: piantacce andate in rigoglio e grossolane lo posseggono tutto » ⁽⁴⁸⁾. Il rifiuto del mondo s'esprime altresì nel monologo famoso in cui, dice l'autore di Gonzalo, « il non essere è adattarsi alla vita e alla turpe contingenza del mondo, l'essere è agire, adempiere al proprio incarico (alla propria missione) andando, sia pure, incontro alla morte » ⁽⁴⁹⁾. Il cumulo di tali sentimenti ha in parte origine e trova il suo punto di sfogo nella rivelazione dello spettro paterno sulla propria fine, da cui conseguono il proposito di vendetta ⁽⁵⁰⁾ e il giudizio dispregiativo sulla propria madre ⁽⁵¹⁾ che muta radicalmente le sue ragioni morali: nel suo animo si affermano sentimenti di odio e di amore per la madre ⁽⁵²⁾ che svelano abbastanza agevolmente un complesso di natura

⁽⁴⁶⁾ Si veda quanto nella seguente notazione del Bradley sia riferibile alle acute doti di rappresentatore di una certa società borghese di Gadda: « Senza dubbio in tempi più fausti egli era stato un osservatore acuto e instancabile di uomini e di costumi, uno che annotava i risultati delle sue indagini in quelle tavollette che più tardi doveva strapparsi dal petto per tracciarvi, con violenta ironia, l'ultima nota: che si può sorridere e sorridere e essere un furfante »; cfr. A. C. BRADLEY: *op. cit.*, p. 110.

⁽⁴⁷⁾ C. E. GADDA: *Amleto al teatro Valle*, in *I viaggi la morte*, cit., pp. 155-156.

⁽⁴⁸⁾ Atto I, scena II (trad. di R. Piccoli).

⁽⁴⁹⁾ C. E. GADDA: *Amleto al teatro Valle*, cit., p. 155. La contrapposizione di essere e non essere viene in un altro punto del saggio definita come « il ritardante lacerante contrasto fra le promesse della vita consueta, del mondo così com'è, degli usi civili, ossia regali e diplomatici, della menzogna acquiescente, del patto ignominioso datore di salute fisica, e il senso invece dell'incarico e del conseguente adempimento cui siamo astretti dalle ragioni profonde del cuore, cioè dall'imperio etico di una ragione sopra individuale: la coscienza etica dell'eternità » (p. 152).

⁽⁵⁰⁾ Cfr. C. E. GADDA: *Amleto al teatro Valle*, cit., p. 153: « Si noti che la missione di Amleto, come quella di Oreste — da ciò le deriva il carattere e il significato tragico — è missione forzosamente negativa; punisce e cancella il male e l'obbrobrio; riaprendo al futuro la sua possibilità, la sua verginità ».

⁽⁵¹⁾ Cfr. A. C. BRADLEY: *op. cit.*, p. 113: « La causa fu il colpo mortale prodotto in lui dall'orribile scoperta della vera natura di sua madre, scoperta sopraggiunta nel momento in cui il suo animo soffriva per amore, e il corpo era certamente piegato dall'afflizione »; cfr. anche ELIOT: *op. cit.*, p. 56: « Il Robertson è senza dubbio nel vero quando conclude che l'emozione centrale del dramma è la suscettibilità di un figlio verso la madre colpevole ».

⁽⁵²⁾ Aiutano a capire il problema specifico dello stato d'animo di Amleto, occupato sì dal peso del tradimento materno ma non esaurito e non sostanzialmente caratterizzato da esso, le osservazioni di Eliot, anche se riferite al problema dell'autore Shakespeare: « Amleto "uomo" è dominato da un'emozione che è inesprimibile perché è in eccesso dei fatti quali appaiono... Amleto è alle prese con queste difficoltà: il suo disgusto è procurato da sua madre, ma sua madre non ne è un adeguato equivalente; il suo disgusto la avvolge e la eccede. È così un sentimento che egli non può capire; non lo può oggettivare, e resta perciò ad avvelenare la vita e ad ostacolare l'azione »; cfr. T. S. ELIOT: *op. cit.*, p. 57.

edipica cui l'apparizione dello spettro paterno consente di emergere. Significativa agli effetti del discorso che stiamo svolgendo, la scena che precede l'uccisione di Polonio in cui Amleto ghermisce la madre e le impone di sedere e di restare, suscitando in lei un grido di terrore nel timore d'essere dal figlio assassinata ⁽⁶³⁾. Questo episodio trova riscontro (non documentato precedentemente) nel gesto e nella frase di Gonzalo, durante l'ultima sua comparizione prima dell'abbandono della casa, rivolti alla madre, nel momento di massimo afflusso della varia servitù nella casa. All'interrogativo minaccioso del figlio, la madre « tentò di fuggire atterrita. Egli la trattenne per un braccio con violenza »; dopo di che, a conclusione d'un incontro per entrambi umiliante e disperato, le ultime parole del figlio: « Se ti trovo ancora una volta nel braco dei maiali scannerò te e loro » (pp. 252-253).

L'illustrazione della figura di Amleto è stata sin qui fatta in funzione comparativa rispetto a quella di Gonzalo e non ha, è ovvio, carattere assoluto di completezza: ma nei limiti proposti ci sembra che tutto quanto è stato detto della personalità e della situazione di Amleto possa, salvo qualche correzione (per esempio il rapporto con la madre che è diverso nelle due opere), essere attribuito a quelle di Gonzalo. La identità di certi tratti del carattere e di certi atteggiamenti nei due protagonisti appare evidente da quanto s'è precedentemente messo in luce della figura di Gonzalo e il paragone non abbisogna per ogni singolo elemento di un accostamento dei due testi, poiché si profila visibilmente a distanza.

Ma questi connotati di somiglianza possono essere confermati con maggiore esattezza da un punto di vista linguistico attraverso la notazione di un certo procedimento mentale comune ai due, traducendosi a livello stilistico nella ripetizione o riaffermazione di parole o locuzioni di particolare valore espressivo nel contesto del discorso, che con sufficiente frequenza si riscontra nei colloqui e nelle riflessioni dei due protagonisti. Il Bradley, che ha scoperto questa particolarità espressiva in Amleto, ne riporta alcuni esempi indicativi di cui uno è già rintracciabile nella parte del monologo di Amleto su riportata, nella iterazione delle parole « O Dio » e « schifo » ⁽⁶⁴⁾. Nei discorsi di Gonzalo la ripetizione di parole, sintagmi, frasi, è caso frequentissimo e ancor più che non in Amleto acquista valore di ribadimento ossessivo sino al parossismo di un'idea, è cioè la traduzione linguistica di uno stato emotivo di intensa eccitazione legata alla propria natura di nevrotico e la conseguenza di un indugio accanito e prolungato intorno ai fantasmi del suo pensiero. Non c'è che da scegliere qualche esempio fra i tanti: « ... Muy bien, la muchacha... muy bien, muy bien » (p. 112); « ...“ Perché si diventa buoni, buoni! ”. Gridava. Pareva ammattire. “ Buoni, buonil... si diventa!!!... ” » (p. 117); « qualunque cosa, pur che sia per gli altri... per gli altri! » (p. 118); « mi dica che cosa ho detto! Stavo male! Non ha veduto? Non ha veduto che stavo male?... » (p. 118); « era troppo condiscendere... era troppo » (p. 119); « Cinquecento pesos! Cinquecento: di munificenza pirobutirrica: cinquecento pesos!... » (p. 124); « Pochi e stenti risparmi d'un tenente all'addiaccio... sotto fredde stelle... Chi si amava è nella terra. Era nel suo viso una luce... un sorriso... Sotto fredde stelle » (p. 130); « E mia

⁽⁶³⁾ Atto III, scena III.

⁽⁶⁴⁾ Cfr. le altre ripetizioni riportate dal Bradley nell'opera citata a p. 142.

madre, mia madre!» (p. 133); «...la mamma s'è messa a ridere. Ed era felice, felice!» (p. 133); «Dal momento che dovrò pagare... pagare...» (p. 133); «Ah! Cristo, Cristo...» (p. 134). Bisogna aggiungere che questa tendenza alla ripetizione è presente anche, in misura minore, in altri personaggi, il medico per esempio, e, fuori dal discorso diretto, in situazioni descrittive di particolare rilevanza drammatica, come nell'episodio della tempesta che infuria sulla madre: ma anche qui essa è il segno dei turbamenti psichici del narratore-Gonzalo.

A completare e ribadire l'accostamento fra i temi e i personaggi delle due opere va detto ancora che esse nascono in periodi storici di profonda crisi e di lacerante travaglio spirituale. L'Amleto è scritto nel punto critico di trapasso fra l'età elisabettiana e quella giacobita: «Amleto è, infatti, la più illustre testimonianza di quella crisi: è la storia di questa delusione, di questo autunno del cuore, avvilito e fatto incredulo. Ma non è soltanto questo» ⁽⁵⁵⁾; quella crisi era anche e soprattutto crisi dello spirito dell'uomo nel quale si incrinava la compattezza dei valori medioevali rinascimentali di armonia, di equilibrio, di misura, senza che l'uomo contemporaneo potesse intravederne una composizione. È l'età barocca: l'Amleto viene così ad essere «più che una tragedia, una sorta di enciclopedia dell'umore barocco» ⁽⁵⁶⁾. Ma Amleto ha anche un significato politico di denuncia di una situazione di degenerazione e di oppressione, rilevabile per esempio nelle parole di Amleto: «La Danimarca è una prigione» e di Marcello: «qualcosa si è corrotto nello stato danese» ⁽⁵⁷⁾, testimonianti la esistenza di problemi ben individuabili e confluenti a determinare la condizione di smarrimento e di sfiducia dell'uomo del tempo. Se torniamo ora al nostro romanzo e risaliamo alle sue scaturigini storiche, la constatazione che esso nacque in un periodo di sconvolgimenti politici e sociali e quindi di crisi morale, in cui si manifesta il tramonto definitivo delle idee e delle strutture dello stato liberale di formazione ottocentesca e in cui si situa l'affermarsi e il consolidarsi del fascismo in Europa, rafforza il rapporto di similitudine ⁽⁵⁸⁾.

Delle radici storiche della composizione del romanzo dà notizia lo stesso autore nella premessa al libro: «Le calamità catastrofizzanti che l'Europa conobbe dal 1939 al 1945 e che gli intellettuali meno insani dovettero già presagire a se stessi fin dal 1934-38 avevano a un tal segno sconturbato l'animo dello scrivente da ostacolarli (fino al 1940) indi rendergli a poco a poco inattuabile ogni sorta di prosa» (p. 31). C'è d'altronde un modo di

⁽⁵⁵⁾ Cfr. G. BALDINI, *Le tragedie di Shakespeare*, Roma, 1964, p. 59.

⁽⁵⁶⁾ Cfr. G. BALDINI, *Manuale shakespeareano*, Torino, 1964, p. 362.

⁽⁵⁷⁾ Cfr. G. BALDINI, *Le tragedie di Shakespeare*, cit., pp. 68-69.

⁽⁵⁸⁾ Cfr. le seguenti affermazioni di Camus sullo sviluppo della tragedia in periodi storici contrassegnati da svolte decisive per l'avvenire della civiltà: «... Les grandes périodes de l'art tragique se placent, dans l'histoire, à des siècles charnières, à des moments où la vie des peuples est lourde à la fois de gloire et de minaces, où l'avenir est incertain et le présent dramatique. Après tout, Eschyle est le combattant de deux guerres et Shakespeare le contemporain d'une assez belle suite d'horreurs. En outre ils se tiennent tous deux à une sorte de tournant dangereux dans l'histoire de leur civilisation». Cfr. A. CAMUS: *Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie*, in *Théâtre Récits Nouvelles*, Paris, 1962, p. 1701.

leggere il romanzo ⁽⁵⁹⁾ che permette, raschiando la vernice dell'ambiente e dei costumi sud americani, di scorgere in determinate situazioni e figure rappresentate, metafore sufficientemente trasparenti di eventi e istituzioni dell'Italia post bellica e fascista: la guerra, i falsi reduci, la protezione coatta dell'organizzazione di vigilanza, le oppressioni a chi intende sottrarsi, la propaganda frastornante: tutto questo rende in parte conto del peso che le circostanze politiche contemporanee ebbero, oltre che nella composizione del romanzo, nella creazione di uno stato d'animo, non eliminabile nelle cause di formazione della prostrazione morale di Gonzalo.

Allineato il romanzo per struttura e contenuti alla forma delle grandi tragedie classiche e moderne ⁽⁶⁰⁾ e qualificati i suoi protagonisti come personaggi di tragedia, affinché il riferimento non sia puramente formale e approssimativamente indicativo, ci sembra il caso di vedere se la sostanza e lo spirito del romanzo siano riconducibili alla categoria del « tragico », se cioè in esso si esprima una visione tragica della vita. Assumiamo quale misura di giudizio comparativo questa comprensiva definizione: « Tragico per eccellenza è solo un tale avvenimento che sta in diretto contrasto con ciò che dovrebbe accadere; in un mondo ordinato nel quale crediamo di vivere, irrompe in modo pauroso e conturbante il caos »; per questi caratteri il tragico assurge a « categoria metafisica che mostra il disordine, la frattura, il dissidio nell'accadere nel mondo. Il singolo avvenimento tragico simboleggia, rappresenta, esemplifica, la struttura del mondo » ⁽⁶¹⁾. Ma perché un evento sia tragico bisogna che esso sia sentito come tale da chi ne è il protagonista e ne patisce gli effetti, il quale ne diviene così la coscienza tragica che « risiede nel sentimento dell'inafferrabilità dell'ordine cosmico avvalorato da eventi irrazionali e scandalosi » ⁽⁶²⁾.

La tragedia è dunque la realizzazione di un conflitto tra due forze eticamente contrapposte, ambedue umane, o umana e sovrumana, o interne solo alla coscienza del protagonista; l'antinomia tragica consiste però nel fatto che le categorie etiche assolute, bene e male, non sono chiaramente riconoscibili e classificabili nella collisione tragica, le cui sembianze assumono la disperazione dell'enigma e del dubbio. Camus ha nitidamente colto ed espresso questo carattere di doppia verità rivelantesi nella tragedia: « Les forces qui s'af-

⁽⁵⁹⁾ Cfr. P. PUCCI: *Il male oscuro*, in « Belfagor », 1968, I, soprattutto a p. 93 e anche G. C. ROSCIONI: *op. cit.*, p. 139.

⁽⁶⁰⁾ Cfr. l'affermazione di Citati: « *La Cognizione del dolore* possiede, alla fine, la semplicità di un'opera classica: la disperazione, l'altezza di tono, la nobiltà di gesto che hanno sempre distinto ogni vera tragedia » dal risvolto della copertina dell'edizione del romanzo.

⁽⁶¹⁾ J. KÖRNER: *Tragik und Tragödie*, in « Preussische Jahrbücher », 225, 1931, pp. 63-64. Un'altra definizione della tragedia che permette di qualificare in tal senso la natura della *Cognizione* è quella data da Schopenhauer nella sua opera maggiore, in cui afferma tra l'altro che una particolare e più terribile forma di tragedia si ha allorché i personaggi « sono posti di fronte in modo che la situazione loro li costringe a farsi l'un l'altro, sapendo e vedendo, il più gran male, senza che in ciò il torto sia tutto da una parte sola (...). Allora, rabbrivendo ci sentiamo già in mezzo all'inferno ». Cfr. A. SCHOPENHAUER: *Il mondo come volontà e come rappresentazione*, Bari, 1968, p. 343. Cfr. però, per una diversa impostazione di questo problema, la critica che BENJAMIN muove nel saggio citato alla concezione del tragico come categoria spirituale-esistenziale universale, da lui invece concepito come « forma » storico-mitica della sola tragedia greca.

⁽⁶²⁾ J. KÖRNER: *op. cit.*, p. 278.

frontent dans la tragédie sont également légitimes, également armées en raison... Autrement dit, la tragédie est ambiguë... », la formula tragica per eccellenza sarà dunque: « Tous sont justifiables, personne n'est juste » ⁽⁶³⁾; ed Hegel aveva affermato che nei conflitti tragici bisogna « soprattutto scartare la falsa rappresentazione di colpa o innocenza; gli eroi tragici sono sia colpevoli che innocenti », aggiungendo: « Al contempo il loro pathos pieno di collisioni li porta ad atti colpevoli, offensivi. Di questi atti essi non vogliono però essere innocenti; al contrario la loro gloria è avere realmente fatto ciò che hanno fatto... È il vanto dei grandi caratteri assumersi la colpa dei propri atti » ⁽⁶⁴⁾. Se questi, come s'è cercato di chiarire antologizzando le definizioni più utili al nostro discorso, possono considerarsi i caratteri essenziali della rappresentazione tragica, non si può negare che essi in misura qualificante siano riconoscibili nei personaggi e nella realizzazione degli eventi della *Cognizione*. Se prendiamo ad esempio come primo elemento caratterizzante quello della collisione delle potenze, ne ritroviamo nel romanzo i segni a una molteplicità di livelli: tra madre e figlio; nella psiche del figlio fra istinti e ragioni affettive (s'è detto prima fra Io e Es), fra il suo bisogno d'ordine e il caos del mondo ⁽⁶⁵⁾; infine fra il diritto all'esistenza dell'uomo e la negazione malvagia della morte (l'assassinio della madre) ⁽⁶⁶⁾. Ci sembra altresì che la consapevolezza del disordine metafisico e della frattura nella struttura del mondo siano vicini alla visione barocca della realtà come Gonzalo la recepisce, che nella smarrita esistenza interiore della madre e del figlio sia presente una tragica coscienza del tempo ⁽⁶⁷⁾, del male

⁽⁶³⁾ A. CAMUS: *op. cit.*, p. 1705.

⁽⁶⁴⁾ W. F. HEGEL: *op. cit.*, pp. 1609-1610.

⁽⁶⁵⁾ Le esigenze di unità e di composizione di Gonzalo non lo apparentano a un altro sofferente le lacerazioni e le contraddizioni esistenziali, a Mersault, cioè, lo straniero innocente di Camus? La condizione umana di Mersault è stata qualificata col nome di « assurdo » (come stato di fatto e come coscienza di esso): la definizione che ne dà Sartre non si discosta molto dal sentimento della vita di Gonzalo, dalla sua cognizione del dolore: « Che cosa è dunque l'assurdo come stato di fatto, come dato originale? Niente di meno che il rapporto dell'uomo col mondo. L'assurdità prima rivela innanzitutto un divorzio: il divorzio fra le affermazioni dell'uomo verso l'unità e il dualismo insormontabile dello spirito con la natura, tra lo slancio dell'uomo verso l'eterno e il carattere finito della sua esistenza, tra la cura che è la sua essenza stessa e la vanità dei suoi sforzi. La morte, la pluralità irriducibile delle verità e degli esseri, la inintelligibilità del reale, il caso, ecco i poli dell'assurdo », cfr. J.-P. SARTRE: *Spiegazione dello Straniero di Camus*, in *Che cos'è la letteratura*, Milano, 1960, pp. 50-51. Fra i tratti che accomunano Mersault a Gonzalo può essere citato quello della loro « asocialità », della loro estraneità alle regole del consorzio civile: « Lo straniero... è proprio uno di quei terribili innocenti che sono lo scandalo di una società perché non ne accettano le regole del gioco. Vive tra gli stranieri, ma anche per loro è uno straniero », cfr. J.-P. SARTRE: *op. cit.*, p. 53, come Gonzalo che « per le vie di Pastrufazio s'era veduto cacciare, come fosse una belva, dalla loro carità inferocita, di uomini: di consorzio, di mille. Egli era uno » (p. 241). Ma per le somiglianze fra i due personaggi cfr. tutto il saggio di Sartre.

⁽⁶⁶⁾ « Chiunque sia abituato a interpretare la letteratura in chiave archetipica, riconoscerà nella tragedia una mimesi del sacrificio. La tragedia è una combinazione paradossale di un tremendo senso di giustizia (l'eroe deve cadere) e di un pietoso senso d'ingiustizia (è triste che egli cada) ». Cfr. N. FRYE, *op. cit.*, p. 285.

⁽⁶⁷⁾ Nella tragedia « La nemesis » è profondamente legata al movimento del tempo: ora è il senso di un'importante occasione mancata, ora è la consapevolezza di uno sfasamento del tempo, ora è l'idea che il tempo sia il divoratore della vita, una anticipazione della bocca dell'inferno nel momento in cui il possibile si traduce per sempre nel reale, ora infine, per colmo di orrore, il tempo diventa quello che è per Macbeth: il semplice tic tac scandito dall'orologio un colpo dopo l'altro ». Cfr. N. FRYE: *op. cit.*, p. 284.

e del dolore ⁽⁶⁸⁾, che i loro reciproci sentimenti si collochino sotto una cifra ambivalente in cui colpa e innocenza, ragione e torto si sottraggono alle comuni misure di giudizio umano, inestricabilmente avvinti nella natura di caratteri nella cui logica s'afferma la necessità d'un destino.

Infine, a conclusione di questo discorso, nel testo del Frye già citato sulle forme e i significati delle rappresentazioni letterarie, la categoria tragica è suggestivamente identificata nel *mythos* dell'autunno per il suo carattere fondamentale di rappresentazione d'una caduta da uno stato di libertà alla necessità del movimento del tempo (per cui la storia di Adamo è l'archetipo della tragedia umana). Ora, tutta la parte terminale della storia del figlio e della madre si svolge nel corso della declinante stagione autunnale e, simbolicamente *Autunno* s'intitola il poetico intermezzo che precede la svolta finale, a testimonianza d'una raffigurazione della vita che si riconosce nel mito di quella fase del ciclo naturale, realizzazione di un processo di distruzione e di dissoluzione in cui palpita la coscienza d'una nostalgia senza speranza ⁽⁶⁹⁾.

Il sipario della rappresentazione s'alza su un fondale in cui si proiettano gli anni del dopoguerra di un paese astrattamente sudamericano, con i problemi di una guerra che tutti sostengono di aver combattuto e vinto e di cui molti ostentano i segni in fisiche menomazioni, per cui reclamano il dovuto compenso d'una occupazione non faticosa alle diminuite capacità di lavoro. Per tutti, la storia di certo Gaetano Palumbo, alias Pedro Mahagones, finto sordo per effetto di scoppio di granata, e preposto ad un ufficio di vigilanza, incautamente smascherato da un venditore ambulante di passaggio; la cui torrenziale mulinante furia oratoria si mimetizza nel testo nell'unico respiro d'un periodo ipotatticamente anfrattuosamente e zigzagante, infittito e sorretto da una serie di subordinate temporali occupanti lo spazio lungo intercorrente fra l'immersione e l'emersione della proposizione principale. La pittura della società postbellica s'accende in toni parodici di smaglianti risorse linguistiche, carica di facete invenzioni, nella descrizione del paesaggio agreste dei luoghi ove si svolge la vicenda, proliferante di ville della buona e solida borghesia locale per cui la solitaria costruzione capricciosamente progettata secondo i gusti più gelosamente personali sta come lo stemma araldico garante il possesso d'una irrefutabile nobiltà. La « villa » si plasma e si muta secondo tutte le morfologiche possibilità di alterazione: diminutive, vezze, accrescitive e secondo eleganti contaminazioni (case villerecce, rustici delle ville) e offre spunto a compiaciute e esilaranti rilevazioni tecnico-funzionali (« coi cessi da non poterci capire se non incastrati » [pag. 61]).

L'ingresso improvviso del tema paesaggistico-urbanistico, focalizzandosi successivamente nell'obbiettivo particolare d'una delle tante ville disseminate sulle colline, promuove una serie di movimenti narrativi a catena destinati a condurre alla vicenda maestra del protagonista attraverso le sequenze: le reiterate cadute di fulmini sulla villa del cav. Ber-

⁽⁶⁸⁾ Cfr. la penetrante definizione, anche se modificata da considerazioni successive, di PUCCI: *op. cit.*, p. 98: « ... Tendenzialmente il romanzo è un'esplorazione dell'aporia della coscienza infelice, della coscienza in esilio dal mondo ».

⁽⁶⁹⁾ Cfr. N. FRYE: *op. cit.*, pp. 275-297.

toloni, la morte del venerando e glorioso poeta Carlos Caconcellos (esemplare composizione parodica di tutti i più abusati luoghi comuni della figura del poeta-vate di ottocentesca fattura) abitante nella villa e le sue spettrali apparizioni notturne nei dintorni, l'affitto della villa per tali inconvenienti al colonnello medico Di Pascuale, l'amicizia di questi, cementata dalle ghiotte rivelazioni sulla vera storia del Pedro alias Palumbo col medico del luogo, da cui si innesca il filo che conduce a Gonzalo, suo paziente. Questi, il 28 agosto, alle undici di mattina, invia al dottore per una delle solite visite un suo servo José, « il Giuseppe della villa Pirobutirro. Tutto il racconto è pervaso da un'ossessione onomastica in chiave di Giuseppe (femm. Giuseppina, spagnolo José) » ⁽⁷⁰⁾.

Trascorrente nella mente del dottore entra il coro, ovvero il giudizio degli altri, che investe per primo della sua luce impietosa l'immagine di Gonzalo: « E pensava, andando, quale cattiva stampa circondasse quel figlio, così appartato, e così lontano da tutti », « sul conto di lui, anche a Pastrufazio, correvano le voci più straordinarie », « recentemente s'erano sparse altre voci, tutte assai tristi: o addirittura disgustose » (pp. 74-76). Gonzalo è deliberatamente abbandonato alla ragione degli altri, che di lui costruisce una sfrenata immagine di vizi e di neri peccati: « José, il peone, sosteneva che egli avesse dentro, tutti e sette, nel ventre, i sette peccati capitali, chiusi dentro nel ventre, come sette serpenti » (p. 75).

L'enunciato si dispone nel procedimento assiomatico del giudizio apocalitticamente interattivo, secondo una struttura simmetrica a sintagmi alternati, riconoscibili attraverso la cesura del segno d'interpunzione.

E i sette peccati vengono infallibilmente rivelati nelle abitudini e nel comportamento dell'hidalgo: superbia, accidia, lussuria, ira, gola, avarizia, invidia nell'ordine, s'incarnano tutte perfettamente attuandosi nella persona disumanata, favolosamente immorale del figlio. E del vizio che più fertilmente barocco s'offre alla immaginazione della gente, la gola, s'esemplifica un saggio minuzioso nei racconti leggendari delle sue libidinose crapule: e le voci s'appuntano soprattutto sulla indigestione, la cui causa cresce incredibilmente in figura di climax dal riccio allo scorpione marino con lunghissimi baffi come spilloni da signora, al pesce spada ingoiato per intero, per definitivamente assestarsi nei limiti d'una quasi feroce aragosta, ribadita più volte e esaltata in trasfigurate fattezze. Le abitudini masticatorie del figlio si accentuano vieppiù nella descrizione dei pasti di un'estate, in cui gli innumeri oggetti del rituale gastronomico si allineano affermandosi in una esibizione sapiente di valori tattili-olfattivi, in una composizione animisticamente sublimata nel modellamento sensuoso e nella mescolanza degli ingredienti animali, vegetali e naturali, dispieganti tutti una loro segreta carica simpatica in dosati rapporti di volumi di materia e di colori: un autentico esaltante pezzo di natura morta « barocca », gremita di fenomeniche presenze.

La compattezza del giudizio altrui non manca, però, di inclinarsi qua e là in insinuate dubitazioni e correzioni e contestazioni da parte di isolate osservazioni: « Altri però miti-

⁽⁷⁰⁾ C. E. GADDA: *L'Adalgisa*, cit., p. 122.

gavano l'accusa...»; «...smentiti peraltro dalla Peppa» (p. 76); «nonostante le ripetute smentite degli uomini di scienza» (p. 84); o per indirette dichiarazioni dello stesso impunito: «Egli, il figlio, asseriva di aver tradotto in bismuto le economie di dieci anni di lavoro» (p. 84); e persino nella formulazione di ipotesi del narratore: «Forse egli chiedeva un oblio efimero al calice e un tenue stimolo per il gastrico... ancora... da dover eludere il giorno, il giorno pastrufiziano! e raggiungere, come potesse, la stella vesperale dell'oceano» (pp. 78-79): in cui alle metafore del «giorno» e della «stella vesperale» s'affida l'essenziale messaggio della vita e della morte. Ma di un'assoluta pregnanza metaforica si carica l'isolata meditazione, incuneata lungo le ricognizioni mentali del dottore avviato verso il suo paziente, nella quale si enuclea, attraverso una intensa processione di simboli, una essenziale intuizione conoscitiva: il vano procedere degli uomini nell'immoto tempo, immersi nella falsa illusione della propria creativa libertà per l'ineludibile meta della morte. I simboli guida si riconoscono nella immagine della «luce!... che recede, recede» (intensificata più giù: «la luce, la luce recedeva»), in cui si riconosce la persistenza assoluta, perciò immutabile, del tempo, inattaccabile, perciò retrocedente, dagli ingannevoli miraggi della vita e degli uomini — la speranza la fede la carità dei giorni e delle anime —, dai segni cangianti e sfuggenti della contingenza e della fenomenicità, individuanti negli oggetti compresi nell'enunciato: «Ogni prassi è un'immagine... zendado, impresa, nel vento bandiera...», protasi al «fuggitivo occidentale». Finché tutto si risolve nella rinnovata metafora della morte, «l'incredibile approdo» (pp. 84-85).

La ricostruzione della genealogia di Gonzalo segue all'assorbente meditazione del dottore, e nella riconduzione dei caratteri genetici alle sue ascendenze ispanico teutoniche, si delinea la sua vocazione del necessario e della riflessione, esigenti ordine e silenzio; nella triplice invocazione alla purezza del silenzio si scorge l'irresistibile proiezione verso l'annullamento finale, la naturale attrazione per la «tacita, ultima combinazione del pensiero» (p. 88).

Il colloquio del dottore con la fedele serva della signora, Battistina, investe di nuove estranee ragioni il comportamento del figlio, che, perso ogni carattere di leggendaria nebulosità, si precisa in una serie di azioni attentamente osservate e fraintese nel ribaltamento dei possibili significati ⁽⁷¹⁾: tutto il colloquio è cupamente ritmato dal tema del terrore materno

⁽⁷¹⁾ Nel suo articolo sulla conclusione del romanzo, il Roscioni ha pubblicato un frammento inedito dello stesso in cui l'interpretazione degli altri (di Battistina) di un atteggiamento di Gonzalo travisa totalmente l'inconoscibile significato di tragica attestazione d'impotenza di fronte allo strazio umano. Riportiamo l'intero passo: «La Battistina guardava dalla serratura. Lo vide arrestarsi, guardare a lungo il pavimento come vi cercasse qualcosa, una moneta, una moneta! Gridò improvvisamente "la scannerò"! Poi scagliò a terra il coltello che gli aveva servito da taglialibro. Egli pensava che sul pavimento le creature si inginocchiavano implorando, implorando sotto l'artiglio delle belve, chiedendo a Dio di morire, ma di non essere lacerate così... col viso sul pavimento, con la bocca tumefatta sul pavimento, vedendo il mattone disegnarsi enorme, ingrandito, prossimo ad accogliere il loro strazio mortale. "La scannerò" urlò di nuovo. Terrorizzata la donna fuggì. E vi sono scimmie con piume di struzzo e culo per la matita del Gavarni che ignorano che cosa sia il pavimento, il pavimento! Esse conoscono tutte le regole, e tutti i colori dei guanti, e anche i guanti di mezza stagione, e i mezzi guanti, e tutti i costumi e le penne e adoperano il ventaglio, fr, fr, di struzzo e dicono: "salutami costei e salutami costui"». Cfr. G. C. ROSCIONI: *La conclusione della Cognizione del dolore*, in «Paragone», 1969, dicembre, pp. 88-89.

d'essere derubata dal figlio e le parole chiave « paura » e « brillanti-boccole » sono ossessivamente pronunciate ben dodici e tredici volte rispettivamente, dai due interlocutori, con monotona aridità nella fissazione d'un dato irrefutabile da cui nasce la violenza d'una verità pretenziosamente assoluta.

L'incontro del dottore col figlio è preparato e accompagnato da un accordo tematico emanante dalla identificazione sinestetica della luce e del canto delle cicale ⁽⁷²⁾, manifestazioni del mondo di fuori, posto oltre la penombra e il silenzio della villa. L'urlo delle cicale è assimilato alla cecità estiva della luce ⁽⁷³⁾ nello sterminato contrappunto della terra, in una nozione d'infinita presenza e di certezza assoluta, la prova di una preesistenza immutata del pieno del mondo: l'essere in sé avvolgente della sua densità irriducibile il vuoto della villa e la coscienza perplessa trascinata verso il nulla in essa racchiusa. La prima comparsa delle cicale prepara l'incontro col figlio, il frinire della cicala si proietta in una figurazione di simbolica dimensione spaziale col procedimento della sostantivazione aggettivale che potenzia smisuratamente la carica semantica dell'espressione: « La cicala, sull'olmo senza ombre, friniva a tutto vapore verso il mezzogiorno, dilatava la immensità chiara dell'estate » (p. 87); le immagini seguenti confermano il rapporto cicale-luce-assenza di limite, in figurazioni stilistiche di costante e intensa astrattizzazione: « Le cicale, risvegliate screevano di fragore le inezie verdi sotto la dovizie di luce, tutto il cielo dell'estate crepitava di quello stridio senza termini, nell'unisono d'una vacanza assordante » (p. 95); « il crepitio infinito della terra pareva consustanziale alla luce » (p. 98); « dalla finestra aperta la luce della campagna, screeviata di quella infinita crepidine »; « le cicale, popolo dell'immenso di fuori padrone della luce » (p. 106); « le cicale gremivano l'immensità, la luce » (p. 114). Le due sensazioni, visiva e uditiva, si assimilano sempre più nella coscienza percettiva dei testimoni sino a diventare tutt'una in soluzioni linguistiche icasticamente concentrate e assorbenti: la villa è immersa in una « salamoia di cicale e di luce », il frinire che si spande « nella cecità infinita della luce » si sostanzia infine nello « stridere delle bestie di luce » (p. 110) in cui il processo di compenetrazione sinestetica giunge al suo massimo di intensità. In un'ultima immagine il verso delle cicale si assimila al movimento « eguale » del tempo ma si conferma nella significazione d'una esistenza assoluta, irrelata, che fa tutt'uno con l'identità orizzontale del tempo, con la sua persistenza ⁽⁷⁴⁾: « Le cicale franarono nella continuità eguale nel tempo, dissero la persistenza: andavano ai confini dell'estate » (p. 121).

⁽⁷²⁾ Cfr. le osservazioni di E. FLORES nell'*art. cit.*, pp. 393-394 sulle ascendenze classiche del canto delle cicale nel mito del Fedro di Platone.

⁽⁷³⁾ Lo stesso legame cicale-luce si ritrova in un passo del *Castello di Udine*, Torino, 1961, p. 95: « La malinconiosa cicala faceva più immensa e come vivente la luce: dalla buia cava di Dionigi la cicalata babelica degli umani e delle lor coniugi ».

⁽⁷⁴⁾ Il concetto di persistenza legato al canto delle cicale si ritrova nell'impressione di viaggio *Spume sotto i pini d'Ivrea* della raccolta *Le meraviglie d'Italia* dove si legge: « Una cicala persiste dai lecci e dalla polvere della rotonda: canto antico buttato nella solitudine » e più giù: « Qui la cicala persiste »: p. 89.

Al tema delle cicale e della luce s'accompagna per breve tempo, sovrapponendosi talora ad esso nel corso del colloquio fra il medico e il figlio, quello delle campane. Il suono di queste, a differenza del canto delle cicale, è accomunato da Gonzalo alla folla dei fenomeni ostili e irritanti che turbano con la loro aggressiva presenza la cortina di silenzio interiore di cui la sua angosciata sensibilità si fascia come di un necessario medicamento per sopravvivere. La natura di quel suono indiscreto nella sua improvvisazione, implacabile nella sua determinazione, ignobile per la sua strumentalità, accende di sacrosanta ira l'animo dello hidalgo, giacché esso, oltre che a lacerare lo schermo della propria faticosa apatia, è il segno d'una volontà di sopraffazione nella diffusione insensibile di un messaggio e d'un credo parziali, insignificanti ed estranei alla coscienza sconvolta dell'auditor, è infine il segnale d'uno scorrimento memoriale regredente alle sofferenze infantili (per ciò che per la fabbricazione di quelle campane hanno dilapidato i suoi familiari, sottraendolo ai necessari bisogni dei propri figli). Da questo rancore non immotivato nascono immagini di sdegnata polemica e di violenta invettiva, come quelle che identificano alcune parti delle campane con simboli sessuali (« il batocchio clitoride ») e la esaltata rappresentazione di una esibizione sconcia e volgarmente rozza nella sua assenza di misura e di intimità, nella materialità di un messaggio urlante a livello di propaganda ⁽⁷⁵⁾, penetrante solo gli organi sensoriali e refrattario alle vie segrete del cuore. Riascoltiamo una parte del passo: « Furibonda sicinnide, offerivano il viscerame e poi lo rivoltavano contro monte, a onde, tumulto del Signore materiato, baccanti androgine alla lubido municipalistica d'ogni incanutito offerente. Arrovesciate nella stoltezza e nella impudicizia, esibivano alternamente i batocchi, come pistilli pazzi, pesi, o per la fame del povero la inanità incaparbita della cervice: e la ruota, a fianco ogniduna, intricava il disegno ed erano i convolvoli del Bronzo Enorme; cui arrovesciasse bufera di demenza. Ebbre di suono altalenarono un pezzo ad evacuare la gloria; gloria! gloria! di cui eran satolle: a spandere in ogni campo quella annunciazione clamorosa d'un po' di puchero » (p. 111). L'invettiva è ripresa con rinnovata indignazione di lì a poco nella misura in cui quel suono dissennato riconduce l'hidalgo ai patimenti della puerizia e ricompare infine nell'ultima parte del romanzo nella fase immediatamente precedente la partenza del figlio, con l'iterazione incalzante e ossessiva della cifra costo e la coniugazione dispregiativa: « ...Tripudio di arrovesciate, pazze, propagandanti Fede, campane: dalla torre, cinquecento, cinquecento ante guerra. Il batocchio-clitoride era la gloria, enorme, del paese festante. Cinquecento pesos; cinquecento. Solo cinquecento » (p. 242).

Il colloquio fra il figlio e il medico si svolge scandito dai sussulti di collera impotente del figlio contro la madre e i suoi protetti, cui si alternano momenti di depressione e senti-

⁽⁷⁵⁾ La diffusione aggressiva del verbo delle campane può essere anche intesa come metafora della propaganda fascista durante il ventennio: ma senza voler trascurare un simile sovrasenso, ci sembra che esso abbia un significato secondario nella comprensione del passo. La rabbia gaddiana è qui di origine psicologica e morale e il riferimento politico è successivo al sentimento originario, nasce per associazione d'idee, come atto riflesso.

menti di colpa e di rimorso. È a quest'ultimo stato d'animo che va ricondotta l'origine del sogno di Gonzalo in cui le esaltate e angosciose figurazioni che lo compongono sono la proiezione di una situazione psichica rimossa che s'adempie liberandosi in simboliche immagini. L'analista di se stesso che è Gonzalo è ben consapevole di questa funzione del sogno, il cui messaggio egli contrappone alle « sclerotiche figurazioni della dialettica », nella sua natura di « fiume profondo, che precipita a una lontana sorgiva, ripullula nel mattino di verità » (p. 119). Il racconto del sogno si snoda secondo una struttura organizzata in due lunghe frasi, costituite a loro volta ambedue di tre momenti tematici stratificati in disposizione pressoché simmetrica. La prima frase che inizia: « Era notte, forse tarda notte » e si conclude: « ... finalmente... come il rimorso », dà l'ambientazione al sogno e svolge il motivo della fine definitiva del tempo e della possibilità, in tre riprese successive che si alternano col motivo connesso della conoscenza retrospettiva del tempo e della impossibilità dell'amore. La prima frase può disporsi così:

I momento

- 1) Non era più possibile ricostituire il tempo degli atti possibili.
- 2) (Gli anni erano finiti). In cui si poteva amare nostra madre.

II momento

- 1) Ogni finalità ogni possibilità si era impietrata nel buio.
- 2) Tutte le anime erano lontane perse all'amore.

III momento

- 1) Il tempo era stato consumato.
- 2) Tutto nel buio era impietrata memoria.

Il terzo momento si conclude con la constatazione incredula di Gonzalo del raggiunto possesso dei beni: « ... Delle ricevute... che tutto, tutto era mio! mio! finalmente... come il rimorso », che è il desiderio represso emergente nel rivolgimento onirico.

La seconda frase che inizia: « E il sogno, un attimo » e si conclude: « ... il tempo dissolto », espone l'apparizione della madre in una figurazione che si realizza per allucinanti segni negativi: il silenzio, l'oscurità, l'immobilità, l'impenetrabilità, attraverso una triplice rivelazione della sua presenza angosciosamente disumana.

I momento

- 1) Una figura di tenebra... nera, muta, altissima.
- 2) Non soffusa d'alcuna significazione d'amore, di dolore... Ma nel silenzio.
- 3) Nulla disse: come se una forza orribile e sopraumana le usasse impedimento a ogni segno d'amore.

Questa progressiva rivelazione in negativo della madre si completa con la triplice collocazione della sua presenza di una prospettiva atemporale, irrelata, disperatamente persa in una notte infinita:

II momento

- 1) Forse era al di là di ogni dimensione, d'ogni tempo.
- 2) Era un pensiero... Nel catalogo buio dell'eternità.
- 3) Ogni mora aveva raggiunto il tempo, il tempo dissolto.

Anche la seconda frase si chiude nel riconoscimento d'una solitudine garante d'un illimitato, intangibile, agognato possesso: « E io rimanevo solo. Con gli atti... scritture di ombra... le ricevute... nella casa vuotata delle anime » (tutto l'episodio del sogno è alle pagine 119-121).

Al di là d'una scomposizione come quella che si è fatta del brano del sogno di Gonzalo, è evidente, nei passi di maggior tensione espressiva come questo, una costruzione per temi e immagini ricorrenti nel tessuto della narrazione come una trama di filamenti che si svolgono con continuità insistente e si dispongono in ordinati rapporti di significati. I temi si ripropongono con intermittente frequenza in variazioni lessicali, sintattiche e compositive ⁽⁷⁶⁾ che ne moltiplicano la capacità espressiva e creano suggestivi aloni di risonanze e di echi: le immagini chiavi si rincorrono e si sovrappongono in un movimento fugato di intenso valore costruttivo. Così è per questo brano del sogno, fittamente percorso da pochi motivi organicamente distribuiti nell'arco narrativo con una complessità di accordi, di richiami, di sviluppi in un tono di chiarezza e di ambiguità che fa di questa pagina un modello di circolare perfezione stilistica che si chiude nel mistero d'una altissima inattinguibile conoscenza.

Il colloquio di Gonzalo col medico si trascina pausato dal canto delle cicale e dal silenzio della villa, i discorsi del figlio sono confessioni di sé e giudizi del « fenomenico mondo ». L'irritazione per il rifiuto della madre all'aiuto della medicina, scaraventa il figlio in una serrata e forsennata invettiva contro le pretese dell'io e contro la sua impennacchiata inconsistenza; ma subito la logica del discorso per uno scarto improvviso del pensiero, proprio di un nevrotico, si capovolge nella invocazione del privato possesso della propria villa, custode del suo silenzio e del suo dolore (l'incongruenza, perciò, è tale sino a un certo punto e non esente da una sua interna logica). Nel corso della dissertazione sulle capacità di protezione della villa da parte del muro di cinta (tutto il discorso prepara in sordina le circostanze ambientali e causali in cui si svilupperà l'evento finale) si ha un momento stilisticamente rilevante nello svolgimento di una sequenza interiore di Gonzalo che si manifesta in un concentrato monologo nel quale s'adunano rampollando l'una dall'altra una serie d'immagini

⁽⁷⁶⁾ Cfr. la sequenza aggettivale della figura della madre: « nera, mura, altissima » e più giù « altissima, immobile, velata, nera » nella quale si può avvertire qualche eco dell'immagine carducciana della Signora Lucia in *Davanti a S. Guido*; « Alta, solenne, vestita di nero ».

che si filmano sullo schermo doloroso della coscienza in una continuità ininterrotta di passaggi distinguibili come segue: « Già... tornando al muro. / Ma che posso farci, dottore? Sono stanco... sono malato... / Pochi e stenti risparmi d'un tenente all'addiaccio... sotto fredde stelle. / Chi si amava è nella terra... / Era nel suo viso una luce... un sorriso... / Sotto fredde stelle... nell'arsura dei fiumi e tra le schegge dei monti infernali... / Il misero stipendiucolo dell'ingegnere stanco, vessato... / Ed ecco qua i muri: ho dovuto buttare il mio sangue nelle rovine, qua dentro... al rinzafo dei muri... Alle tasse... a tamponare la falla della ipoteca... / Ora sono stanco, sono malato » (p. 130).

La trasparenza della confessione si evidenzia nella trama del discorso rigorosamente paratattico, riconoscibile nel procedimento di una sintassi che si svolge in direzione asceticamente asindetica, orizzontale: ogni membro di cui si compone la confessione si isola fra due spazi di silenzio, si carica di un intenso potere rievocativo che si spegne nel ribadimento finale d'una condizione definitiva rinunciataria.

Seguono le proteste di Gonzalo contro il pagamento delle tasse, le referenze del Nistituo para la noche, l'incontro con i suoi propagandisti, il racconto della vera storia di Gaetano Palumbo.

La seconda parte s'apre con l'immagine della madre errante sola per la casa: è il tempo delle sue ragioni. La parte introduttiva della rappresentazione è scandita dalla triplice rievocazione, « Vagava nella casa », che inizia un'esposizione tematica di tre momenti fondamentali ripetentisi con identico sviluppo in tre tempi narrativamente successivi ma realmente contemporanei e compresenti. I tre momenti sviluppano i temi dello smarrimento della madre, della sua disperata speranza, dello scacco conclusivo, svolgentisi nell'ordine nei tre periodi secondo questo semplice schema:

I tempo

- 1) Vagava sola nella casa
- 2) e sentì di dover riamare con un tremito dei labbri l'apparita presenza
- 3) ma sapeva bene che nessuno, nessuno mai, ritorna.

II tempo

- 1) Vagava nella casa
- 2) e talora dischiudeva le gelosie d'una finestra, che il sole entrasse.
- 3) Ma che cosa era il sole? Quale giorno portava? Sopra i latrati del buio.

III tempo

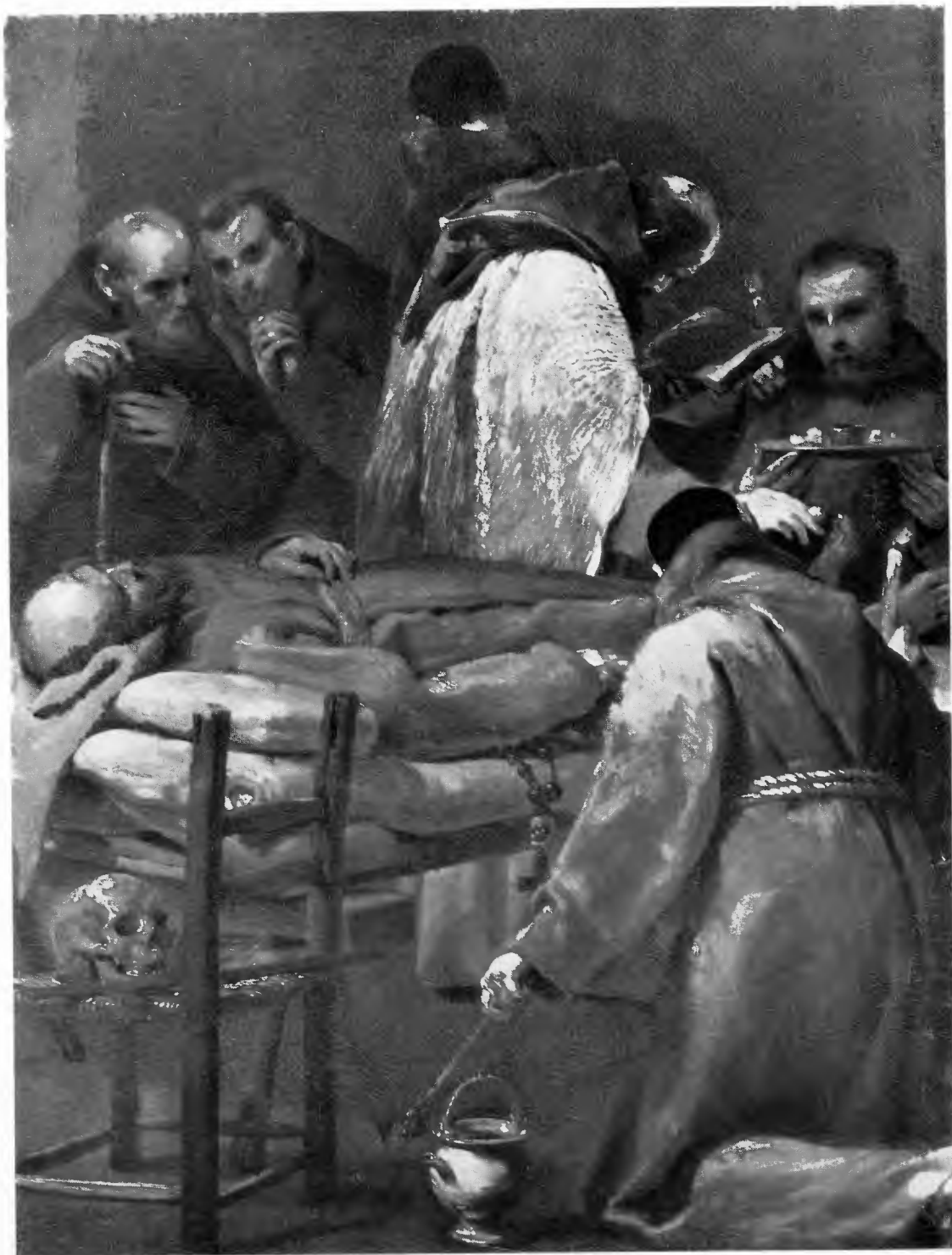
- 1) Vagava nella casa
- 2) come cercando il sentiero misterioso che l'avrebbe condotta ad incontrare qualcuno
- 3) o forse una solitudine soltanto, priva d'ogni pietà e d'ogni immagine.



1 - Andrea de' Bartoli: *Il mese di Marzo*, dal Codice "Officium Beatae Mariae Virginis"

2 - Andrea de' Bartoli: *Il mese di Aprile*, dal Codice "Officium Beatae Mariae Virginis"





3 - Giuseppe Maria Crespi: *L'estrema Unzione*

La ricerca senza risposta della madre si spegne nello sconvolgimento degli elementi naturali che si scatenano su di lei sola nella casa in uno spaventoso uragano, il segno d'uno « scherno di forze o di esseri non conosciuti e tuttavia inesorabili alla persecuzione » (p. 169). Sotto l'incalzare della tempesta la madre cerca riparo nella discesa verso il fondo della casa in un'attesa piena di terrore, di odio, di dolore, da cui riemerge alla fine, svanita la tempesta, col pensiero rivolto alla speranza del figlio sopravvissuto: il tema della discesa acquista un chiaro valore simbolico ⁽⁷⁷⁾ come immagine di morte e tutto l'episodio si rivela come « figura » ⁽⁷⁸⁾ della imminente fine della madre per mano di forze estranee e sconosciute. Nel brano si svolgono altresì i temi della memoria e del tempo, già accennati, e dell'interrogazione senza risposta sul significato della vita (concretizzati nella triplice invocazione: « perché, perché » alle pp. 169, 171, 179): come se lo strazio di tutti gli esseri di ogni tempo del mondo si racchiudesse nelle fattezze e nello spirito di questa stanca creatura la cui immagine si dilata in una risonanza sterminata di significati, in una profondità abissale di sentimenti che esaltano e sconvolgono a un tempo come la manifestazione dei segni altissimi che racchiudono la vita: gli enigmi della nascita e della morte.

Gli atteggiamenti espressionisticamente esaltati della madre durante l'uragano acquistano rilievo tramite il frequente procedimento dell'analogia scoperta che per mezzo del legamento « come » attua un processo di associazione-assimilazione fra l'immagine della madre e quella dell'oggetto rapportato. Questa figura è molto diffusa in tutto il romanzo ma è particolarmente presente in questo episodio anche nelle forme simili del « come se » e del « quasi » che non conducono a un processo autenticamente analogico ma che rientrano egualmente nell'ambito d'una figura comparativa. Qualche esempio soltanto: « Tremando, come al feroce rincrudire d'una condanna » (p. 167); « vagava nella casa, come cercando il sentiero misterioso » (p. 168); « come di bimba urtata dalla folla, travolta » (p. 169); « levando il capo come chi conosce vana ogni implorazione di bontà » (p. 170); « dalla gronda, fuori, gocce come pianto » (p. 171); « capegli effusi le vaporavano dalla fronte come fiato d'orrore » (p. 172); « quel viso, come spetro » ⁽⁷⁹⁾ (p. 172).

Svanita la tempesta, compare il figlio, e l'episodio che segue ha uno svolgimento monologico affidato com'è interamente alle sue interiori visioni; il dato di partenza è la contemplazione dei poveri addobbi delle stanze dimesse che schiude la mente di Gonzalo a una sfrenata fantasia in cui si disegnano le immagini d'una borghese società dei consumi immersa nel vortice della propria incessante attività (« effuso mugghiare di... turba in toboga senza più né Cristo né diavolo ») (p. 190), ciecamente votata al rito della produ-

⁽⁷⁷⁾ Cfr. G. C. ROSCIONI: *op. cit.*, p. 55: « Ma presto il motivo della caduta è associato all'idea della morte (...). Nella scena della tempesta che come in *Re Lear* preannuncia il tragico epilogo, il motivo simbolo diventa centrale »; cfr. quindi le immagini riportate sul tema della discesa.

⁽⁷⁸⁾ In senso auerbachiano secondo le sue letture di episodi della *Divina Commedia*.

⁽⁷⁹⁾ Ma tutto il brano è denso di numerosi motivi sinfonicamente sviluppati in una tessitura contrappuntistica, che esigerebbero un esame particolare.

zione e al godimento del lusso. E si affaccia una galleria di deformati ritratti nel segno d'un distorcimento fisico e morale, ferocemente colti nel loro sconcio deturpamento professionale: « Elettrotecnici miopi come carciofi, preti (presbiteriani) in abito da ballo, droghieri brachischelici dalle brache piene di saccarina contrabbandata; ingegneri cornuti, medici delle budelle, e dei rognoni, e specialisti del perepepè: guardie giurate, ladri, gasisti, ruffiane asmatiche, stuccatori e stuccatrici d'ogni risma » (p. 191). « Questo mare senza requie, fuori, sciabordava contro l'approdo di demenza, si abbatteva alle dementi rivièrre offrendo la sua perenne schiuma ribevendosi la sua turpe risacca » (p. 191).

Nella fantasmagoria mentale di Gonzalo trascorre quindi l'immagine degli idioti, destinati al possesso della vita, « alla luce della vita », cui, grazie alla propria sensibilità deficiente, « felice e liscio » va « sottoculo lo scivolo » (p. 193) per il varo nel mare della stupidità organizzata⁽⁸⁰⁾. E tutti cretinamente compresi della loro funzione partecipano al banchetto fastoso, le signore e i signori: « Gli uni si compiacevano della presenza degli altri, desiderata platea. E a nessuno veniva fatto di pensare, sogguardando il vicino, "quanto è fesso" » (p. 198): un rituale volgarmente banale e pretenzioso si dispiega in gesti teatralmente calcolati (« estraevano, con distratta noncuranza, il portasigarette d'argento ») (p. 200), in conversari insulsi, prefabbricati, in sguardi compiaciuti e sazi, celanti il vuoto pneumatico delle teste: « E quella era la vita » (p. 199). Assente ogni pensiero che possa turbare l'imbecille bovina atarassia degli attavolati: gli orrori della storia, le ribellioni degli oppressi, « le urla di morte (...) e il caglio nero e aggrumato sul goyesco abbandono dei distesi, dei rifiniti (...) e le guerre e le stragi » (p. 197): dal quadro acrimoniosamente giovenalesco che si dispiega in queste pagine scatta uno degli atti d'accusa più ferocemente demolitori e derisori che si conoscano della novecentesca società borghese del benessere, del suo incosciente e amorale ottimismo storico⁽⁸¹⁾.

Il brano della negazione che segue alla scena del ritrovo borghese, pur nel suo auto-

⁽⁸⁰⁾ « Nella scena del banchetto... il tema della vita è classicamente associato all'idea di viaggio, espressa da una serie di immagini e di metafore che sembrano dar fondo alle risorse del vocabolario nautico », cfr. G. C. ROSCIONI: *La disarmonia prestabilita*, cit., p. 54.

⁽⁸¹⁾ Non ci sembra perciò nel giusto il Barilli allorché afferma che « quando... dalla bocca di Gonzalo-Gadda escono note di biasimo, di astio, di dileggio verso il comportamento borghese (...) è ormai chiaro che non si tratta di impulsu a superare quell'ordine, quella mentalità. Al contrario, parla allora veramente lo hidalgo, facendo emergere tutta la sua nostalgia verso una condizione proto borghese, verso i tempi in cui a godere della buona cucina e degli agi di un elevato tenore di vita erano solo le solide famiglie tradizionali, e non i parvenus, i commercianti, i bottegai dell'ultima ora », cfr. R. BARILLI: *Gadda e la fine del naturalismo*, in *La barriera del naturalismo*, Milano, 1970, p. 124. La posizione di Gadda-Gonzalo non rientrerebbe così neppure nella categoria marxista del socialismo reazionario feudale, mentre ci sembra che le allusioni contenute nell'episodio del banchetto borghese agli scioperi, alle barricate, alle comuni, mostrano nell'autore una coscienza storica e una sensibilità sociale che mentre suonano condanna dell'ordinamento borghese contemporaneo non implicano alcuna nostalgia per trascorsi ordinamenti sociali; potrebbe semmai parlarsi di un antistoricismo anarchico (che non è in contraddizione con la coscienza storica) che è negazione di tutti i momenti storici del passato e del presente (con notazioni sovente rousseauiane). Ma per tutto questo problema cfr. le osservazioni intelligenti di ROSCIONI nella sua opera fondamentale alle pp. 130 e segg.

uomo valore gnoseologico, assume con la forza delle sue decisioni morali una funzione contrappositiva e chiaroscurale nei confronti della rappresentazione precedente della marea montante dell'effimero. La negazione delle « parvenze non valide » è il ristabilimento della dolorosa verità dopo la celebrazione della menzogna, il passo verso la purezza della conoscenza che è coscienza di vanità e dell'irrisctabile oblio: con implacabile determinazione ben dieci volte è martellata la risolutiva parola, « negazione-negare » nel corso del disperato sillogismo.

Il sopraggiungere dell'autunno è, nel segno del tempo declinante, l'immagine simbolo d'una caduta da cui non è lecito agli umani risollevarsi, meno che mai al figlio e alla madre. Nella stanchezza della terra si esprime la parabola discendente d'una esistenza esausta e senza più ragioni: quella della madre prossima alla fine, quella del figlio in attesa della fine.

« Un tenue, dorato, velo di tristezza lungo l'andare della collina dal platano all'olmo; quando ne frulla via, svolando, un passero: e le chiome degli antichi alberi, pensose consolatrici, davanti ai cancelli delle ville disabitate dimettono la loro stanca foglia » (p. 212). Alcuni stilemi ed alcune immagini si ripetono puntualmente nella lirica *Autunno* che chiude la prima edizione del romanzo, nella suggestione d'un'aura vibrante di nostalgici ricordi. La lirica si inserisce nell'ambiente del romanzo come una vecchia stampa contemplata da un occhio che ne avverte il fascino defunto, ne assapora gli stinti colori e le immagini trascorrenti ormai spente nella tristezza del tempo, senza lasciarsene però vincere e abbandonarsi alla sterilità del rimpianto: c'è la coscienza ironica del tramonto di quella vita e la presenza di nuove più democratiche immagini accettate nella loro prosaica necessaria anonimità. È un canto di sobria rievocazione e di sereno commiato da un mondo che è stato quello degli avi, elaborato dallo spirito di lunghe generazioni lungo il cammino del tempo, e che ora è giustamente scomparso. La lirica si avvale di immagini squisitamente simboliste come: « È un pensiero/ carezza e poi lascia desolato — la marmorea fronte » ma non si nutre solo di quella decadente sensibilità: c'è piuttosto in essa una qualità descrittiva ironicamente e allusivamente crepuscolare (di una zona periferica come quella di un Palazzeschi per esempio o anche di un certo Govoni)⁽⁸²⁾ in cui l'incisività e la vivacità del disegno mal s'accordano con la patina teneramente intimista delle figure; resta comunque della poesia l'impressione complessiva d'un canto sommesso con toni di pacata, ferma dolcezza, nel nitore d'un disegno che emerge e sfuma a un tempo in assorta lontananza.

Il filo del romanzo, dopo il lirico intermezzo, riprende col racconto corale fatto alla madre dei singolari accidenti atmosferici toccati come per nemesis al cavalier Trabatta, reo

(82) Cfr. l'interpretazione al solito convincente di G. CONTINI nell'introduzione al romanzo, p. II: « Una poesia di orientamento vociano, alla quale non saprei trovare collocamento prossimo che non siano i *Frammenti lirici* di Rebora, sede anche questa ben milanese e tutt'altro che immune dall'aria della periferia briantea. Autunno vale come chiave lirica di una situazione ».

d'essersi voluto sottrarre alla protezione del Nistituo de vigilancia. Il passo è curiosamente disseminato di citazioni e riferimenti letterari (non assenti nel resto del romanzo ma mai così fittamente presenti come in questo episodio) otto-novecenteschi in chiave ironico-virtuosistica e in un contesto descrittivo divagativo che allentano alquanto la tensione del racconto preludente alla catastrofe finale: « La lavandaia Peppa arrivò dunque a poter egutturare con dei glu glu manzoniani da tacchino femmina... » (p. 230); « Dio è grandel e il Nistituo de vigilancia sembra aver il culto della Nemesis storica come Giosué Carducci » (pp. 231-232); « contro il fuoco e la sicurezza dell'Aurora le vette "dentate" (sic) del Serruchon » (p. 233); « ...e sull'umidità e dalle fenditure del sasso licheni mattutini che avrebbero fatto pensoso lo Sbarbaro » (p. 233); « e dall'animo tenuemente rattristato sarebbero potuti venire alle labbra quei detti dell'immortale preludio dei *Promessi sposi*: Talché non è chi, al primo vederlo (il Serruchon), purché sia di fronte... » (p. 233); « la buona donna, come direbbe Giulio Carcano » (p. 234).

« Il sole e le luci declinavano verso la loro dolcezza, allorché il figlio discese dal Simposio, o forse dalle leggi, e, senza prevedere aprì la porta di sala » (p. 240): lo spettacolo della folla zoccolante assieme ai propri animali attorno alla madre precipita l'hidalgo dalle noumeniche vette delle meditazioni platoniche al pantano osceno dei segni del mondo, al brulichio dei corpi fetidi, ed è di nuovo il salto all'indietro alle repulsioni infantili, alla propria ferita sensibilità, e le immagini degli anni che si filmano sullo schermo della memoria scoprono la loro vanitosa inconsistenza: « sciocchezzaia », « scempiata », « scempiaggini », gli eventi del tempo in cui credettero gli avi e di cui il mondo continua a nutrirsi. Per sé, ormai, più nessuna illusione; « Sapeva benissimo che cosa sarebbe arrivato dopo tutta la fatica e l'inutilità, dopo la guerra e la pace e lo spaventoso dolore; in fondo, in fondo a tutto, c'era, che lo aspettava, il vialone coi pioppi liscio come un olio » (p. 244). L'hidalgo è vinto dalla nausea e la valvola di sicurezza all'impotenza dell'ira è il sogno sterminatore, disinfettante; ma il delirio non ha modo d'esaurirsi, l'apparizione della madre ne potenzia le cagioni, ed è l'estrema irrefrenabile offesa: poi l'addio alla casa, mentre già « lingue di tenebra » lambiscono « un mondo sordo, perduto » (p. 253).

L'epilogo vede la villa solitaria immersa nel silenzio della notte « come fosse la casa dei morti, sotto silenti stelle: che una mano aveva appeso altissima alla luminaria glaciale dell'eternità » (p. 262); le stelle sono qui il simbolo d'una testimonianza senza senso della solitudine umana sulla terra e la loro presenza ricorre in questo passo legata sempre alla figura oscura della casa: « Sotto alte, lontanissime stelle, si travedeva un tetto a pioventi dolci, la casa della madre e del figlio, silente e mite, e come abbandonata nella notte, ch'era silenzio puntuato di zaffiri perduti atrocemente lontani » (p. 256). Nell'inerte innocenza di questo abbandono della vita alla notte contemplato da alte silenti lontanissime stelle, si consuma il sacrificio della madre: il compimento d'un destino di morte già provato e accettato nel cuore per chi la vita fu irriscattabile offesa. C'è un leit-motiv instancabile, ultimo

simbolo risolutivo della storia, che prepara annuncia accompagna la smemorante discesa all'ignoto della madre: quello del vento, trascorrente, inquieta presenza fra il sonno insensibile delle cose. L'immagine del vento che era stata già precedentemente associata, durante la tempesta, alla rapina della vita (« Il vento, che le aveva rapito il figlio verso smemoranti cipressi, ad ogni finestra pareva cercare anche lei, anche lei, nella casa » [p. 169]) si proietta qui in una molteplicità di significati e di movenze, onnipresente col carico ambiguo della sua invisibilità, è protagonista non meno che le ombre umane che si muovono nella notte: ed è ronda, silenzio, folata, cammino, lontananza, irruzione, passaggio, respiro (pp. 262-270).

L'angoscia sospesa nel suo volo allusivo di tenebra si infrange al disvelarsi della tragedia davanti allo strazio disumano che grida il volto « ingiuriato, così nobile e buono » della Signora, ora « essere immobile orrendamente offeso », « inturpito da una cagione malvagia operante nell'assurdità della notte » (p. 275). Le mani disperatamente protese in estremo atto d'implorazione, la stanchezza senza soccorso del volto dignitosamente raccolto, gli occhi spalancati verso il nulla: in questi segni i più atroci dell'umana tragedia, vibra l'urlo d'una protesta infinita per ogni dolore delle creature sulla terra, l'accusa senza appello a una creazione malefica e immotivata, vuota di legge morale⁽⁸³⁾, in nome d'una dignità che nella sopportazione senza speranza sa essere al di sopra d'ogni scherno e ferocia del destino. Ed è nell'esistenza di questa superiore dignità umana che la morte della madre acquista un intenso valore catartico che è il valore più nobile, il profondo messaggio, di ogni autentica tragedia.

Si chiude così nel segno d'una « pietas » altissima avvolgente d'impietrato compianto l'immagine dell'innocenza straziata, la rappresentazione d'una storia di dolore, com'è la storia degli uomini e del mondo, com'è il pianto misterioso che sale dalla terra al cuore delle creature e si perde nell'assurdità dello spazio: « Per intervalli sospesi al di là d'ogni clausola, due note venivano dai silenzi, quasi dallo spazio, e dal tempo astratti, ritenute e profonde, come la cognizione del dolore: immanenti alla terra, quandoché vi migravano luci e ombre. E, sommerso, venutogli dalla remota scaturigine della campagna, si cancellava il disperato singhiozzo » (p. 246)⁽⁸⁴⁾. La cognizione del dolore è il sentimento d'una lacerazione che separa e strappa l'uomo a se stesso, all'amore del proprio sangue e dei simili,

⁽⁸³⁾ Cfr. P. CITATI: *op. cit.*, p. 22: « La creatura umiliata assume i gesti di un terribile giudice dell'universo ».

⁽⁸⁴⁾ In un grande romanzo del novecento, *La condizione umana* di A. MALRAUX, la meditazione del paesaggio da parte di uno dei protagonisti, Gisors, cui è stato ucciso il figlio, si schiude a una intuizione vicina a quella che possiede Gonzalo: « E gli parve che il dolore umano salisse e si perdesse come un canto della terra: sulla pace fremente e nascosta in lui, come il suo cuore, il dolore posseduto chiudeva lentamente le sue braccia inumane »; cfr. *op. cit.*, Milano, 1958, p. 308. In un altro romanzo di MALRAUX, *La via dei re*, nello sguardo del protagonista Perken sul punto di morire, si legge, come sul volto straziato della Signora, « quell'accusa irriducibile al mondo che è un morente che si ama »; cfr. A. MALRAUX, *La via dei re*, Milano, 1952, p. 198.

ai segni della creazione, alla luce della vita: l'odio fatto male nel patimento da parte delle creature d'un oltraggio che non conosce rimedio, « poiché ogni oltraggio è morte » (p. 77). Dunque la conoscenza del dolore è conoscenza di verità, di una verità che è il rapporto ingiusto, sordo, dell'uomo col mondo: ma la rappresentazione di esso nel silenzio della solitudine ne è la denuncia ⁽⁸⁵⁾ nel momento in cui un'altra verità, quella assoluta dell'uomo, della sua misura di pensiero e di carne, dei suoi bisogni e dei suoi diritti, emerge prepotente, carica della forza d'una protesta insoffocata che è riscatto e affermazione di giustizia ⁽⁸⁶⁾. Questa seconda intenzione della creazione poetica ci sembra capitale nella comprensione e nel significato de *La cognizione del dolore*, fedele a quanto ebbe a dire una volta l'autore in una dichiarazione densa di morale risentimento e emblematica di tutto il suo atteggiamento spirituale quale si conosce nella sua opera: « Nella mia vita di "umiliato e offeso" la narrazione mi è apparsa, talvolta, lo strumento che mi avrebbe consentito di ristabilire la "mia" verità, il "mio" modo di vedere, cioè: lo strumento della rivendicazione contro gli oltraggi del destino e de' suoi umani proietti: lo strumento, in assoluto, del riscatto e della vendetta » ⁽⁸⁷⁾.

La verità di Carlo Emilio Gadda è la verità di tutti gli uomini che viaggiano sotto il sole, senza illusioni, verso la certezza della notte; e nella fierezza del suo riscatto tutti possono riconoscersi, quanti con disperata fermezza guardano in faccia e vincono nel disprezzo il proprio mortale destino ⁽⁸⁸⁾.

⁽⁸⁵⁾ Cfr. la definizione complessiva del romanzo e il suo risvolto in chiave di ribellione morale e sociale del BARBERI-SQUAROTTI: « La cognizione del dolore costituisce la più profonda e comprensiva raffigurazione dei grandi temi del dolore, della morte, della solitudine, di tutte le ossessioni che compresse ma non vinte agiscono nel fondo dell'uomo contemporaneo, corrodendo la sua vita morale e sociale, ma costituendo, altresì, nella società stessa, il disperato elemento di ribellione che ancora è capace di agire per negarne con violenza definitiva le lisce apparenze, i tentativi di far dimenticare, riducendo al silenzio e opprimendo, l'orrore di colpe atroci di guerra, le deformazioni famigliari, l'orribile spettacolo del conformismo, i miti borghesi del guadagno, del prestigio, della bontà come ipocrisia ». Cfr. G. BARBERI-SQUAROTTI: *La narrativa italiana del dopoguerra*, Bologna, pp. 43-44.

⁽⁸⁶⁾ Questo spirito di denuncia totale, metafisica e storica, mossa da un'altissima dignità umana, accomuna quest'opera, al di là delle essenziali differenze di concezione e di impostazione (per esempio il sentimento della solidarietà umana, che manca alla *Cognizione*) a due grandi testi della letteratura francese del '900, *La condizione umana* di A. MALRAUX e *La peste* di A. CAMUS dai quali si potrebbero trarre non poche citazioni che non suonerebbero estranee sotto il titolo del romanzo italiano. La letteratura italiana, invece, non conosce opere di questa tragica, sconvolgente, esaltante grandezza.

⁽⁸⁷⁾ Cfr. C. E. GADDA: *Intervista al microfono*, in *I viaggi la morte*, cit., p. 110. Cfr. anche l'affermazione d'esordio delle pagine introduttive al *Castello di Udine*: « Tendo a una brutale deformazione dei temi che il destino s'è creduto di proponermi come formate cose ed obbiettivi: come paragrafi immoti della sapiente sua legge. Umiliato dal destino, sacrificato alla inutilità, nella bestialità corrotto, e però atterrito dalla vanità vana del nulla... », GADDA, *Tendo al mio fine*, cit., p. 13.

⁽⁸⁸⁾ « Non esiste destino che non possa essere superato dal disprezzo », A. CAMUS: *Il mito di Sisifo*, Milano, 1964, p. 170.