

Pier Paolo Pasolini

ACQUE CRISTIANE...

*Acque cristiane, e voi, campi
solcati nei luoghi dove un vivido
grido sul grano e i mandorli riaccesi
al sole ha nome giorno,
perduto il vostro senso, entro
in me, nell'utero deserto.
E lì atterrito vi ritrovo,
acque, campi: null'altro?
La barca ebbra affonda... Tra crolli
d'acque e immense lontananze,
io non voglio esser uomo... E griderò
ancora in tempo: io non so più parlare?
Ride il grano i suoi tetri riflessi
e sul vergine verde ha vecchi ardori
la cera dei mandorli scarlatti.*

(1952)

LE «NOVELLE» DI GADDA

Non ci sembra sproporzionato tener presente dietro il primo piano di questo grosso scrittore ch'è Gadda, l'intero sistema in evoluzione della prosa italiana. I problemi che la sua lingua propone sulla pagina, non vi si esauriscono: tendono con violenza a divenire generali. Non si può pensare a Gadda senza pensare a tutto il Novecento letterario italiano, né a questo senza il particolare Ottocento che lo contiene. Già molti critici si sono deliziati al gran convivio gaddiano: e ne hanno dato i referti che si dovevano: tanto che le principali osservazioni stilistiche che si potevano fare sono già state fatte: né c'è alcuna bibliografia (se si eccettui forse quella d'un Cecchi) che ne vanti di più sottili e cordiali. Perciò l'ascoltatore non stupisca se cerchiamo piuttosto di collocare nella storia che di analizzare nel momento, questo poderoso corpus di racconti (le *Novelle del Ducato in fiamme*, pubblicate da Vallecchi, e premiate a Viareggio): e se lo facciamo con secchezza di schema,

partroppo; con poco maggiore respiro che se si trattasse d'un appunto: Schiaffini e Contini faventibus.

Gadda al tempo stesso appartiene molto e appartiene poco al nostro Novecento: forse il suo curriculum potrebbe fornire le spiegazioni psicologiche e le circostanze determinanti: ma è un fatto che si danno delle differenze sostanziali tra la sua « prosa d'arte » e quella dei suoi contemporanei. A debellare subito uno dei più diffusi luoghi comuni della critica gaddiana, bisognerà osservare che non c'è in lui alcun sapore di dannunzianesimo: e quindi non c'è il barocco nell'accezione corrente che la parola ha acquisito dopo D'Annunzio. Il barocco di Gadda è un barocco realistico: categoria di stile anteriore al Seicento, e reperibile lungo la costante della letteratura italiana che il Contini definisce « plurilinguistica », in antitesi con l'« unilinguismo » petrarchesco, cioè con quella lingua assoluta, e quasi astorica nella sua suprema purezza, che si è sempre posta come modulo della letteratura italiana-fiorentina. E pensare che la letteratura italiana era cominciata precisamente sotto il segno del « pastiche »! Il « pastiche » gaddiano, proprio: letterario di origine, come è in Gadda, non prodotto da una concezione metafisica (come quello del gran modulo realistico ch'è la « Divina Commedia »): dai rimatori italo-provenzali, franco-veneti, siciliani, al Trecento realistico, al Quattrocento macaronico, al Cinquecento sensuale, ecc. fino al Romanticismo — senza dimenticare i poemetti scientifici settecenteschi (tipici per il nostro caso)... Il lettore non s'impressioni alla congerie: e si aggrappi alla semplicità dello schema. E vedrà come, giunti alla soglia della nostra epoca, la grande costante petrarchesca appaia incrinata e esausta: in sincronia col mondo sociale e politico in cui aveva potuto esistere. E come al contrario l'altra corrente, la dantesca, appaia potentemente ricaricata e attuale.

Mentre il petrarchismo linguistico si tramandava nelle scuole, nelle accademie, privilegio delle classi conservatrici e dominanti, il dantismo lussureggiava nella vita letteraria militante, s'imbeveva di Risorgimento, di liberalismo, di socialismo... Forse per il suo immanente spirito democratico comunale, per il suo continuamente violento senso religioso e moralistico... Siamo al caso del Manzoni; col Verga il realismo, rifondendo gli interessi direttamente religiosi e morali, si articola da una parte al verismo di origine scientifica, dall'altra trova ragione di essere in un profondo sommovimento lirico: nella « scoperta del monologo interiore », come definisce la cosa il Contini.

Ed è da notarsi ancora — su un piano più basso, di lingua strumentale — come tale realismo contribuisca alla creazione di una *koimè* nazionale, letterario-giornalistica, in cui l'Italia fine-ottocento principio-novecento esprime la sua unità politica e, ancora dimessamente, culturale.

Ora tutta questa massa d'esperienze come giunge al nostro Novecento letterario, e, nella specie, a Gadda? Ma — sempre angolando su Gadda — sceveriamo, schematizziamo ancora: del patrimonio ottocentesco possono eminentemente valere per Gadda, a determinarlo dall'esterno, i seguenti dati: 1) Una componente manzoniana, originatesi dal Man-

zioni non teorico, ma (come dice lo Schiaffini) « (romantico in quanto il sistema romantico racchiudeva in sé una tendenza cristiana e democratica »: il Manzoni Lombardo, insomma, tra i due poli del campanile e della nazione. 2) Una componente dialettale, in cui giganteggiano il Porta e il Belli, ironici, non umoristi, espressionisti, non cromatici. 3) Una componente « scapigliata », la cui « funzione Gadda » è stata stupendamente indicata dal Continini nella sua recente antologia della scapigliatura piemontese. 4) Una componente veristica (a fondo lirico) di procedenza verghiana.

La presenza di tali componenti resta accertata, oltre che dalla loro felice tonificazione, anche da una patina leggermente putrida ch'esse lasciano sulla pagina: della prima si deposita in Gadda un certo conformismo sia in senso provinciale che nazionale (sembrerebbe assurdo: ma non lo è, se si pensa all'enorme timidezza di questo grosso anarchico buono come un ragazzo), e ne restano tracce, per esempio, nella figura del capitano (autobiografica) nel racconto « Socer generque ». Della seconda, vernacola, un certo sapore, anche se spesso esilarante, di chiusura municipale. Della terza, scapigliata, un eccesso di psicologismo patologico, clinico. Della quarta, veristica, una non celata crudezza di compiacimenti per il linguaggio e l'atteggiamento scientifico: con odore di laboratorio.

Ora tutte queste componenti esterne (Gadda è nato sessant'anni fa) raggiungono Gadda nel cuore del Novecento: passano cioè attraverso un filtro che ne trasforma la sostanza. C'è di mezzo il decadimento di tutti i miti ottocenteschi e moderni, e la crisi della nostra epoca, ossia della grande borghesia che di quei miti è stata la produttrice. Quelle componenti stilistiche arrivano quindi in Gadda svuotate di contenuto. Non resta che la loro forza, la loro violenza espressiva: a sé, essendosi annichilite in essa le ragioni dell'espressione. Non c'è più fede in nulla se non un superstite attaccamento a un'indifferenziata e pur sempre operante passione dell'individuo una specie di superuomo senza volontà di potenza. E si badi che in fondo anche le ragioni polemiche anti-borghesi (quelle vociane) in Gadda si sono smontate: e così il gusto rondiano della letteratura, come estrema e elegante salvezza. Gadda si trova ciecamente solo di fronte a un mondo ciecamente solo: spinti l'uno contro l'altro, a urtarsi, con ripercussioni di dolore nevrotico, cosmico, da puri impulsi empirico-irrazionali.

È chiaro che la potenza espressiva di Gadda serve a ricreare un mondo destituito di possibilità di razionalizzazione, se l'idealismo e Croce, per Gadda, non sono esistiti; se ogni finalismo, sia religioso che sociale, può essere in lui pura constatazione, fenomeno del mondo circostante, non misura interiore del mondo: trovano cioè in questo scrittore una sorta di pausa terribile, quasi come in un membro staccato dalla storia, o vivente la storia di una parte dell'umanità (la nostra, la borghese) in via di superamento.

Collocata dunque in un corso storico — nella specie la storia della prosa italiana —, questa scrittura, a cui tendevano insieme la scapigliatura e il verismo ottocentesco come prodotti di una comune violenza linguistica potrebbe dunque definirsi nella formula

«espressionismo». E un esame interno della prosa gaddiana, porterebbe alla stessa soluzione critica.

Riducendole allo schema, ecco di questa prosa le componenti essenziali: in ordine psicologico: 1) Una fissazione narcissica implicante, oltre la naturale deformazione del rapporto gnoseologico con la realtà, una nostalgia (non crepuscolare!) per l'epoca in cui tale fissazione s'è avuta, e una incoercibile simpatia per le figure dei «ventenni» (sia appena dirozzate, come gli spesso ritomanti «alpini», sia vividissime, come nel protagonista giovane di «San Giorgio in casa Brocchi»); 2) Una reazione patologica ai contatti col mondo esterno: il «tono» espressivo di Gadda essendo un misto di rabbia e di pietà, di mitezza e di livore, con cui si adatta come in un calvario alla società della quale, insieme, è reietto e transfuga volontario, quasi non sapesse distinguere nel suo cieco sentimento verso di essa, furia polemica e rimpianto, rancore e generosa sfottitura. Il suo stesso antifascismo (in «Socer generque» e passim) si direbbe dovuto al fatto che i fascisti urtavano particolarmente i nervi: e insomma l'unico contenuto della sua violenza espressiva è un indifferenziato stato di sommovimento psicologico, e quindi lirico, ma in un senso strabocante del termine, il lirismo della «commedia»...

In ordine stilistico: 1) La «contaminatio» di linguaggi (su cui non conta insistere, tante sono le osservazioni ormai fatte al proposito, e volgarizzate; 2) La furia analitica, con continuo, irruente apporto di excursus (mirabilissimi). In merito al primo di questi dati vorremmo però sottolineare quelli che sono i termini fondamentali e più drammatici del «pasticciaccio» gaddiano: ossia il *linguaggio letterario*, strabocchevole di terminologie colte (che è la massa più imponente di questa scrittura) e il *linguaggio veristico*, vivente soprattutto nel dialogo, assai scarso e quasi sempre «citato», con implicita colorazione dialettale.

Mentre dunque in Verga era idealmente il dialogo (ossia la vita oggettivamente vista e ascoltata nella sua realtà) a produrre la complicazione stupenda del testo narrativo, vibrando e sommuovendolo liricamente con contrasto lingua parlata - lingua letteraria, in Gadda è invece il testo narrativo che produce il dialogo, come un corollario, un massimo di violenza linguistica, un supremo sberleffo: un fugace sguardo alla vita nella sua beata e irraggiungibile realtà. Sì che ci sarebbe da scrivere un intero, grosso capitolo di storia della lingua letteraria, partendo dall'interiezione verghiana, già robustamente studiata dal Russo, *Santo diavolone!*, per giungere al gaddiano *Vacca miseria!* gridato dal cascarino che s'imbatte contro il formidabile seno della Jole.

Nella storia della nostra prosa, in un periodo in cui questa, dopo esser stata per secoli diacronica alla poesia — quasi per reazione alla propria strumentalità, trovata nella pratica dell'unità nazionale borghese — si mescola alla poesia nella «prosa d'arte», Gadda non poteva sottrarsi all'influsso di tale operazione: ma, come abbiamo visto, la compie in un modo sostanzialmente diverso dai suoi contemporanei. Pur rovesciando il rapporto per definizione realistico, egli corona nel novecento il realismo verghiano; dà respiro «nazio-

nale » al libellismo filologico e scapigliato, prodotto un po' provinciale del romanticismo; e attua in concreto, per mezzo del suo portentoso macchinario linguistico, la sua « ipertassi » (se possiamo per simpatia, coniare questo nuovo vocabolo) le teorie dell'Ascoli in polemica col Manzoni teorico. Visto così, un po' forestiero al giro linguistico del suo tempo, in una più assoluta gerarchia storica, Gadda può dunque apparire un autentico « classico »: tanto che di certi suoi pezzi da antologia si potrebbe dire, proprio con una frase — che lo Schiaffini citandola chiama stupenda — inventata dall'Ascoli per il Manzoni, che sono stati scritti « con l'infinita potenza di una mano che non pare avere nervi ». (1953)

Emilio Cecchi

RICORDO DI VINCENZO CARDARELLI

La mattina del 15 giugno, in una cameretta al Policlinico di Roma, moriva Vincenzo Cardarelli, uno dei più geniali scrittori della generazione fra il 1880 e il 1890. Da anni le sue condizioni di salute erano tali che la fine appariva inevitabile. Era stato uno straordinario conversatore; ma i suoi mezzi di comunicazione orale, anch'essi erano ormai estremamente ridotti. L'annuncio della morte mostrò tuttavia quanto presente fosse il Cardarelli nell'animo e nel ricordo di un gran numero di lettori. E le estreme onoranze tributategli furono così calde d'affetto che non si potranno facilmente dimenticare.

Nato il 1° maggio 1887 a Corneto Tarquinia, oggi Tarquinia, il Cardarelli era d'origine marchigiana per parte di padre. E presto rimase privo delle cure della madre, separatosi dal marito. Il padre era un uomo di piccoli commerci rurali, che a un certo momento aveva ottenuto la gestione del locale *buffet* della stazione di Tarquinia. E il ragazzo studiava alla meglio nelle scuole locali, e aiutava il padre nei suoi traffici. Nel volumetto: *Il sole a picco*, dove sono numerosi ricordi autobiografici, Cardarelli descrive i tediosi pomeriggi della domenica, e i ritorni a casa, in compagnia del padre:

...«solitudine e tedio che, di domenica, non trovavano proprio alcun conforto... Solitudine e tedio che, al tramonto, si colorivano di un vago terrore e s'addolcivano solo a notte, quando lo squillo prolungato del campanello elettrico e la lanterna rossa, posata sul piazzale della stazione, segnalavano l'arrivo, sempre in ritardo, dell'ultimo treno. Allora, coi pochi soldi incassati durante la giornata e il fazzoletto della spesa, io e mio padre tornavamo a casa in omnibus. Vecchia, rumoreggiante diligenza a vetri, al cui ricordo si associano le mie più gradevoli sensazioni di quel tempo. Nelle sere d'inverno, quando fischia la tramontana, il senso di felicità, di sicurezza, di sonno incipiente da cui si veniva subito