

BRYN MAWR COLLEGE DEPARTMENT OF ITALIAN

**«No, nun so' stata io!»:
I libri non-finiti di Carlo Emilio Gadda**

Tesi
di
Victoria Bindert

Relatore: Roberta Ricci
Maggio 2014

Abstract:

La vita e le esperienze di C.E. Gadda hanno formato il suo stile unico. Gadda è cresciuto nella casa con la madre da solo, dopo la morte di suo padre nel 1909. Sua madre ha continuato a mantenere l'apparenza di ricchezza, che ha infuriato Gadda e ha creato la sua rabbia contro la borghesia. Questo è importante perché le opere di Gadda sono autobiografiche, e i protagonisti rappresentano Gadda e i suoi pensieri del mondo. Poi nel 1920, Gadda si è laureato in ingegneria elettrica, che ha influenzato molto il suo stile di scrivere. Vediamo quest'aspetto dello stile di Gadda nel suo modo di scrivere della «concausa» nella realtà e anche nell'uso delle parole tecniche in un modo combinatorio. Secondo Gadda, «solo la scienza sembra di non soffrire di contraddizioni: perciocché essa non costituisce mai un sistema totale, ma una pluralità di posizioni» (*Meditazione milanese*, 126). Prova di portare quest'attitudine scientifica alla letteratura. Le interazioni nella realtà nel mondo esistono in una rete complessa. Per Gadda, «Every point on the map of possibility can be a starting point, every object a web that radiates outward» (Dombroski).

Gadda è conosciuto per lo stilo combinatorio, chiamato «pastiche» con cui prova a rendere difficili da capire le sue parole. Il pastiche è una mescolanza di codici linguistici diversi che crea l'effetto di stravolgimento. Gadda fa la scrittura così perché il mondo è anche difficile da capire.

Specificamente nella mia tesi, studio un altro aspetto importante dello stile di Gadda: i libri «non-finiti.» Analizzo due dei lavori più importanti di Gadda, *La cognizione del dolore* (1963) e *Quer pasticciaccio brutto di Via Merulana* (1957). In quei due libri, c'era un'uccisione in cui non sappiamo alla fine chi era colpevole. Ci sono sospetti e teorie di chi potrebbe essere l'assassino, ma non lo sappiamo con certezza la soluzione vera.

Provo a cercare una risposta alla domanda, «perché Gadda non ha dato un nome al assassino?» e l'impatto di questo stile sul lettore. Mostro che, secondo Gadda, non dobbiamo sapere chi era colpevole a causa dell'incertezza, l'inconoscibilità, e l'indeterminazione degli eventi. Per Gadda, «Ma io lo considero finito...letterariamente concluso. Il poliziotto sa che è l'assassino e questo basta».

Ringraziamenti:

Grazie mille alla mia relatore e professoressa, Roberta Ricci. Non sarebbe possibile scrivere questa tesi senza i tuoi consigli. Mi hai introdotto a Gadda e mi hai ispirato a scrivere questa tesi.

Grazie a tutto il dipartimento d'Italiano, piena delle persone meravigliose. Vi ringrazio per tutto!

Introduzione:

Carlo Emilio Gadda (1893—1973) è un autore notevole del ventesimo secolo. Era un ingegnere diventato scrittore e l'influenza di quest'educazione scientifica è evidente nella sua scrittura. Vediamo quest'aspetto dello stile gaddiano nel suo modo di descrivere la «concausa» nella realtà e anche nell'uso delle parole tecniche in un modo combinatorio. La concausa è importante perché nulla può essere spiegata se ci limitiamo a cercare una causa per ogni effetto.¹ Le interazioni delle azioni nella realtà esistono in una rete complessa. Per Gadda, «Every point on the map of possibility can be a starting point, every object a web that radiates outward» (Dombroski).

In questa tesi, analizzo prima lo stile di Gadda basato sulle tradizioni. Mi focalizzo primo sui collegamenti tra Gadda e Alessandro Manzoni, uno scrittore romantico dal periodo risorgimentale. Questo periodo era importantissimo per il futuro della letteratura italiana moderna, com'è mostrato da un critico:

The history of modern Italian literature begins, of course, not with the twentieth century, but with the extraordinary story of its unification into a modern nation-state («Il Risorgimento»), a process which stretched from the late eighteenth century until the declaration of the Italian nation in 1861, and on into the difficult early years of nation-building. (Gordon, 8)

Il periodo risorgimentale marca l'inizio della modernità nella letteratura italiana. Gli scrittori, come il grande Manzoni, hanno gettato i fondamenti

¹ Italo Calvino, Introduction to *That Awful Mess*, 1984: «nothing can ever be explained if we confine ourselves to seeking one cause for every effect».

per le future generazioni. Il Risorgimento era un periodo di grandi cambiamenti sociali e politici, in cui l'Italia era diventata un paese unificato, ma c'era bisogno della creazione di una nuova cultura italiana per unire il paese. Questa aveva necessitato le nuove tradizioni nella letteratura per riflettere questi cambiamenti. Manzoni ha scritto un libro fondamentale a creare le nuove tradizioni per la letteratura, *I promessi sposi* (1842), ed è una figura molto influente per il periodo romantico. Il periodo romantico è in contrasto con il periodo classico da prima, in cui l'oggettività del mondo e il realismo erano valorizzati. Le tecniche letterarie dal periodo romantico sono caratterizzate dalla soggettività e individualità, la valorizzazione dei sentimenti e passioni, e l'uso dei dialetti per creare una lingua comune. Il periodo romantico stima la voce del autore e l'espressione dei suoi sentimenti nella letteratura. Per questo motivo l'autore romantico di solito mostra una scissione fra il protagonista e il mondo fuori. Nel capitolo I, parlo di come Gadda ha usato questi aspetti del romanticismo nella sua scrittura moderna.

Mostro poi nel capitolo II come Gadda ha rivoluzionato queste tradizioni create degli autori del periodo romantico come Manzoni. Con Gadda, siamo portati al periodo post-moderno nella scrittura italiana, in cui l'espressione più artistica e originale è valorizzata. La storia d'Italia a quel periodo ha creato bisogno di cambiamenti. La prima guerra mondiale e il fascismo hanno creato un senso di caos nel mondo e sentimenti forti

dell'irrazionalità del mondo e dell'inabilità di capire il mondo, riflettuti nella letteratura:

A differenza della letteratura medievale che tendeva a opere che esprimessero l'integrazione dello scibile umano in un ordine e una forma di stabile compattezza, come la *Divina Commedia*, dove convergono una multiforme ricchezza linguistica e l'applicazione d'un pensiero sistematico e unitario, i libri moderni che più amiamo nascono dal confluire e scontrarsi d'una molteplicità di metodi interpretativi, modi di pensare, stili d'espressione... Ciò che conta non è il suo chiudersi in una figura armoniosa, ma è la forza centrifuga che da esso si sprigiona la pluralità dei linguaggi come garanzia d'una verità non parziale. (Calvino, 113)

Gadda rappresenta questi cambiamenti e sentimenti moderni. Il suo stile innovativo estremizza le tecniche letterarie che definiscono questo tempo. Gli altri autori moderni, come Italo Svevo (1861—1928) e Frederigo Tozzi (1883—1920), che erano venuti prima da Gadda, sono necessari per influire lo stile di Gadda e per i loro impatti sulla scrittura moderna. Svevo e Tozzi sono rivoluzionari per includere gli aspetti psicologici nella scrittura. Tozzi mostra nella sua scrittura l'idea dell'«inetto». Nel libro *Con gli occhi chiusi*, leggiamo della incapacità di decidere e l'impossibilità di distinguere i fantasmi della mente dalla realtà oggettiva nel protagonista. Anche Svevo mostra l'inettitudine. *La coscienza di Zeno* di Svevo era il primo romanzo d'avanguardia in Italia e si focalizza sulla debolezza psicologica tra le inettitudine delle persone. Simile a Gadda, Svevo è «uno scrittore sempre aperto: ci accompagna, ci guida fino a un certo punto ma non ci dà mai

l'impressione di aver detto tutto: è largo e in conclusivo come la vita».² Svevo anche usa la lingua come un tema centrale in questo libro, e lui ha mostrato come la lingua altera il significato delle idee con riferimenti specifici alla differenza tra i dialetti e l'italiano scritto, e come quest'effetto rende impossibile capire i pensieri degli altri. Gadda prende quest'idea per usare gli aspetti psicologici e porta all'estremo nella sua scrittura per mostrare l'impossibilità di capire il mondo davvero.

Gli autori contemporanei di Gadda, come Italo Calvino (1923—1985), Leonardo Sciascia (1921—1989) e Umberto Eco (1932—presente) erano influenzati molti della letteratura gaddiana. Sciascia e Calvino sono due autori italiani dello stesso periodo di Gadda che rispettano molto la sua scrittura. Sciascia ha detto che *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* era: «Il più assoluto giallo che sia mai stato scritto: un 'giallo' senza soluzione» (Pieri, 52). Lo scrittore Italo Calvino è notevole per la sua «espressione con il senso delle potenzialità infinite» (Liberamente). Calvino è anche riverente di Gadda, e ha scritto tanti saggi critici sulla letteratura gaddiana. Nelle *Lezioni americane*, Calvino riferisce dell'importanza di Gadda per scrivere della molteplicità.

Vediamo una replicazione dello stile gaddiana nelle opere di un altro grande autore, Umberto Eco. Eco usa lo stesso idea di un giallo aperto nelle sue opere. Eco, però, ha creato i libri solo «quasi» aperti perché guida il lettore a un'interpretazione dal significato del testo. Un critico di Eco dice:

² Poeta Montale, citato dal *Liberamente*, vol. 2

Eco comes to the conclusion that an *open work* «cannot afford whatever interpretation», as it outlines «a “closed” project of its Model Reader as a component of its structural strategy», making the reader free to choose only between the different paths of *good* reading pre-established by the text. (DiMartino)

Per Eco, esiste un'idea di una verità finale e assoluta, anche se Eco solo allude e orienta il lettore verso quest'idea, e non lo dice direttamente nel testo.

Questo è la ragione per cui Gadda rimane uno degli autori più importanti di questo periodo. Secondo Loredana DiMartino, gli altri autori «despite their awareness of the inexistence of truth, still attempt to recover it». Gadda rimane unico come autore che mostra la mancanza di una verità assoluta.

In questa tesi, studio come Gadda mostra questa mancanza di verità assoluta. Esploro lo stile di Gadda e la ragione per cui Gadda non può concludere le sue opere.

Capitolo I: *Gadda e le tradizioni*

Il rapporto fra la modernità e le tradizioni è un aspetto della letteratura italiana importantissimo.³ Carlo Emilio Gadda, nonostante sia notevole per la sua originalità, non è un'eccezione. Le opere di Carlo Emilio Gadda seguono le regole della letteratura tradizionale in molti aspetti. Ispirato da Alessandro Manzoni, Gadda ha usato il modello e gli aspetti più importanti di romanticismo del tempo risorgimentale. Il risorgimento era un periodo di cambiamenti in Italia che aveva bisogno di una nuova tradizione della letteratura e cultura per unire il paese. Manzoni ha usato i sentimenti di questo tempo per creare uno stile della letteratura che ha ispirato molti autori nel futuro. Gadda ha abbracciato questo stile e ha usato molti aspetti tradizionali nelle sue opere. In questo capitolo faccio i paragoni fra Manzoni e Gadda ha seguito questo stile e usato la tradizione nella sua scrittura.

Manzoni era uno dei primi autori a creare «le opere ibride» (Gordon, 174) per creare una nuova forma di letteratura. Le sue opere sono mescolate dei fatti storici con le finzioni. Nei *Promessi sposi* (1842), Manzoni ha ambientato la sua narrazione dei protagonisti Renzo e Lucia, due giovani inventati dall'autore, nel diciassettesimo secolo. Usa i problemi che esistevano in questo periodo per criticare le stesse difficoltà che esistono nel diciannovesimo secolo in Italia e commentare su questi problemi

³ La modernità è basata sulle fondazione tradizionali: «The modern poet...is the inheritor of a melancholy engendered in the mind of the Enlightenment by its skepticism of its own double heritage of imaginative wealth, from the ancients and from the Renaissance masters». Bloom, 8

contemporanei. Nelle *Lettere sui Promessi sposi*, Manzoni parla di quest'uso di fatti storici nelle sue opere e l'importanza della verità nella scrittura. Parla di cosa potrebbe succedere quando un autore crea nuove realtà:

...a forza di inventare storie, situazioni nuove, pericoli inaspettati, contrasti singolari di passioni e d'interessi, hanno finito con il creare una natura umana che non assomiglia in niente a quella che avevano sotto gli occhi, o, per meglio dire, a quella che non hanno saputo vedere.⁴

Manzoni credeva nell'importanza di usare fatti storici nelle sue opere per dipingere una vera pittura della natura umana. Se non usa fatti storici, c'è la possibilità di creare una scrittura che non assomiglia la natura umana, e dunque non permette l'analisi degli aspetti della vita più importante. Secondo Manzoni, il lavoro dell'autore non è di creare la storia, invece lavora come un'estensione del storico.⁵ Così ha creato la tradizione nella letteratura italiana di fare le opere ibride. Per Manzoni:

La letteratura non viene confinata entro la riserva protetta del discorso di finzione, ma è al contrario «analisi» a cui vengono affidati fondamentali compiti «euristici», «pratici» ed «etici»: qualcosa di molto simile a un prontuario medico in cui cercare istruzioni per riuscire a tenersi in piedi, per qualche tempo almeno, sulla superficie scivolosa, in perenne trasformazione, del reale-garbuglio (Amigoni)

Non è più importante la finzione creata con i protagonisti, invece prende la sua importanza e forza con l'analisi del «reale-garbuglio». La letteratura non può essere superficiale.

⁴ Manzoni, citato dal libro "Liberamente."

⁵ De Lucca: "The author creates nothing, Manzoni teaches, and the artist's genius consists of an extension of the operation of the historian." MLN, 67.

Gadda ha usato questo stile di Manzoni nelle sue opere. Anche per lui non sono più importanti i protagonisti della storia, ma l'analisi e i commenti che la storia fanno. Gadda ha mescolato la narrazione con commenti psicologici (*La cognizione del dolore*, 1963) o politici (*Quer pasticciaccio brutto di via Merulana*, 1957) della società. Nella *Cognizione del dolore*, crea il paese Maradagàl come un paragone di Lombardia, e la guerra tra Maradagàl e Parapagàl come un paragone della prima guerra mondiale. Il *Nistituos provinciales de vigilancia para la noche* rappresenta il fascismo in Italia. Gadda ha usato il protagonista Gonzalo per mettere in discussione gli aspetti freudiani della psiche. La relazione del protagonista Gonzalo e sua madre mostra il complesso edipico di Freud, e l'inettitudine di Gonzalo è una dimostrazione della nevrosi freudiana. Parlo in più dettagli sulle inettitudini e i desideri inconsci che Gadda usa per mostrare l'importanza degli aspetti psicologici nel Capitolo III.

In *Quer pasticciaccio brutto di via Merulana*, l'autore usa la scrittura per criticare i fascisti. Il fascismo, e specialmente Mussolini, è il bersaglio del criticismo e commenti sarcastici durante tutto il libro. Ci sono tanti esempi in cui Gadda critica Mussolini o il fascismo. Ha descritto Mussolini come: «un grugno, perch'era nato scemo, de volé vendicasse de tutti». (QP) Come Calvino ha detto:

Gadda does not confine himself to a facile caricature of Fascism: he conducts a minute, extensive analysis of the effects of the daily administration of justice caused by a failure to respect the

separation of powers as envisioned by Montesquieu, to whom there is explicit reference. (Introduzione *QP*, ix)

Gadda non fa un'analisi semplice del fascismo; invece, crea una critica del fascismo estensivo ed esplicito in ogni aspetto.

Un altro aspetto molto importante della letteratura tradizionale è la «questione della lingua». La lingua italiana è frammentata in dialetti e la lingua scritta non era accessibile al popolo. È un argomento che continua in Italia, dal tempo di Dante in più. Antonio Gramsci nel 1985 ha commentato sull'importanza della lingua, dicendo:

Ogni volta che affiora, in un modo o nell'altro, la questione della lingua, significa che si sta imponendo una serie di altri problemi: la formazione e l'allargamento della classe dirigente, la necessità di stabilire rapporti più intimi e sicuri tra i gruppi dirigenti e la massa popolare-nazionale, cioè di riorganizzare l'egemonia culturale.⁶

Con questa citazione, Gramsci si riferiva alle opere di Manzoni, e l'importanza della lingua in uno scopo culturale e politico. La lingua non è solo importante per la scrittura, ma ha un'importanza più grande per la cultura italiana. La lingua porta una voce al popolo e gli permette a discutere i problemi culturali più grandi. Manzoni ha commentato in 1806 sullo stato della lingua italiana in una lettera:

Per nostra sventura, lo stato dell'Italia divisa in frammenti, la pigrizia e l'ignoranza quasi generale hanno posta tanta distanza tra la lingua parlata e la scritta, che questa può dirsi quasi lingua morta.⁷

⁶ Citazione di Antonio Gramsci (Quaderni del carcere, Quaderno 29, § 3), trovato nell'enciclopedia Treccani, "Questione della lingua" scritto di Claudio Marazzini.

⁷ Citazione di Alessandro Manzoni, trovato in Brand, "The Cambridge History of Italian Literature," pagina 435.

Per questo motivo, Manzoni ha deciso di scrivere il suo romanzo più notevole, *I promessi sposi* (1842), nel dialetto toscano. I dialetti lavorano come «strumento di accesso alla lingua italiana» (Marrazzini). Manzoni voleva scrivere in una lingua per il popolo, invece della linguistica letteraria tradizionale. Per Manzoni, e gli autori che seguono il suo esempio, i dialetti danno una voce alla gente, e per questo motivo diventano una tradizione nella letteratura italiana.

Gadda ha abbracciato questo modo di scrivere, e l'uso della lingua è diventato un concetto centrale del suo stile. Gadda ha usato i dialetti, mescolato con i termini tecniche-specifiche e spagnoli, per combattere la società italiana alta e creare una forma d'arte per il popolo. Gadda credeva che esista:

...a need to attack all that in literature and life that is counterfeit, artificial and spurious, while stylistic parody, chiefly of the tropes of realism and naturalism, is a means of interrogating the institution of literature in an age when the loss of the self makes the individual style impossible. In Gadda, satire and parody combine with pastiche as weapons used to undermine art's pretensions to absolute truth, private language, and illusion of autonomy. (Dombroski)

Questa citazione mostra i sentimenti romantici di Gadda che la scrittura è per la gente, e dovrebbe essere usata come un modo per distruggere il linguaggio privato per la società alta e la idea che esistono una verità assoluta. Gli autori tradizionali e romantici propongono quest'idea, e rifiutavano le regole aristoteliche nella letteratura, che sono l'unità del luogo,

l'unità del tempo, e l'unità d'azione nella letteratura.⁸ In concordanza con quest'idea, Gadda ha scritto la letteratura per combattere la società alta, non solo con le trame dei libri, ma con le parole stesse. Il plurilinguismo usato da Gadda mescola le culture alte e basse. Come ha detto una critica di Gadda:

To mix literary language with the banal language of everyday speech is to chip away at the specificity and privilege of literature, what sets it apart as “high” culture. (Gordon, 172)

La mescolanza della lingua tradizionale letteraria con i dialetti era un metodo di Gadda per combattere la società alta e la sua lingua privata.

Vediamo ancora com'era importante la lingua per Gadda con il suo uso del pastiche. Gadda ha usato lo stile tradizionale e manzoniano con il suo uso del pastiche. Il pastiche è una mescolanza di codici linguistici e Gadda ha usato questo stile per rendere difficile capire i suoi lavori per rappresentare lo stato del mondo. Il pastiche può essere visto come un aspetto tradizionale della letteratura che diventa moderna con quando è estremizzato nella scrittura gaddiana. Manzoni era uno dei primi autori italiani che ha mescolato diversi tipi di lingue per centralizzare il tema del linguaggio nelle sue scritture. Nei *Promessi sposi*, Manzoni ha usato il latino per mostrare repressione, spagnolo per permettere cancelliere Antonio Ferrer a parlare

⁸Brand, “The Cambridge History of Italian Literature.”: «Manzoni reversed the old Aristotelian principle – that artists should imagine what sort of things could possibly happen in order that their creation might have the ring of truth – and instead maintained that writers should concentrate on truth, so that they may be able to imagine what sort of things could possibly happen. This led him to refute the pseudo-Aristotelian rules of dramatic unity» (430)

senza essere capito dai alcuni. I vari tipi di linguaggi usato dall'autore rappresentato la forza della lingua nella società.

Questo tema del linguaggio è centrale anche nelle opere di Gadda. Usa una mescolanza dei linguaggi non solo per mostrare la difficoltà di capire il mondo, ma anche per mostrare l'importanza della lingua nella nostra vita, entrambi nel conscio e l'inconscio. Un critico di Gadda ha detto:

Gadda's plurilingualism depends largely on the notion of the identity of historical and linguistic realities. Language embraces all forms of conscious and unconscious expression, equaling the vast number of ways one can perceive the world. This assertion of the legitimacy of all linguistic codes accounts only in part for the striking originality of Gadda's work. (Brand, 527)

Gadda ha usato la mescolanza delle lingue tradizionale di Manzoni, ma ha creato un nuovo tipo di mescolanza. Il suo «pastiche» era basato sulla tradizione che Manzoni ha creato, ma Gadda ha anche cambiato il futuro della letteratura con la sua estremizzazione della tecnica. Parlo più di questa tecnica letteraria nel Capitolo II.

Un altro aspetto centrale per gli autori del periodo di romanticismo è la soggettività. Non è più come i classici che credevano in una verità assoluta, ma con Manzoni, le regole erano cambiate e nuove tradizioni erano create. I romantici, come Manzoni, usano l'arte per mostrare che c'è una soggettiva realtà. Quest'idea è anche vista nelle opere di Gadda, ed è molto importante per quest'autore. Gli scrittori romantici creano i protagonisti che sono separati dal mondo per trovare la verità soggettiva. Vediamo spesso nella

letteratura romantica i protagonisti individualistici che devono essere separati dal mondo. Un critico dai scrittori romantici ha detto del periodo che:

L'ambiguità dell'*io* del poeta romantico personaggio eccezionale, esteta della propria sofferenza o profeta dell'umanità, superiore alla realtà e colloquante di sé con se stesso, aristocratico sul piano ideologico e letterario. (Marazzini)

Questo è molto simile alla descrizione delle opere di Gadda. Gadda ha creato i personaggi che sono separati dal mondo. Per esempio, il personaggio di Gonzalo nella *Cognizione del dolore* è un esempio di un protagonista contro il mondo, un misantropo. Anche la narrazione separa il lettore dal protagonista.

Il critico Robert Dombroski ha detto:

For Carlo Emilio Gadda the self is dead and its deadness is the foundation on which literature now rests...His primary concern, as a writer is to extract the self from representation by making its existence as a narrative structure problematic. In his narratives, the self becomes thing-like, reduced to a grotesque surface reality. (Dombroski)

Gadda segue le tradizioni del romanticismo tra il suo uso di una narrazione e protagonisti fuori del «sé». L'opposto degli altri autori moderni contemporanei con Gadda che provano a includere il lettore come una parte integrale nella letteratura, come Calvino nella sua opera *Se una notte d'inverno il viaggiatore* (1979).

Molti aspetti notevoli dello stile gaddiano vengono dalle tradizioni ricche della scrittura passata. Gadda, però, è un autore importante per la sua originalità e i cambiamenti nella letteratura italiana. Nel capitolo successivo, parlo della rottura con le tradizioni da cui Gadda è fondato.

Capitolo II: Rottura con la tradizione ed esempi testuali

Nonostante che Gadda segua alcune tradizioni create dai grandi autori come Alessandro Manzoni, Gadda è conosciuto per il suo stile unico e la sua rottura con le regole tradizionali della letteratura. L'ingegner Gadda vede il mondo come una grande sistema, in cui ogni azione influisce un altro aspetto del mondo; un fenomeno chiamato «la concausa». La molteplicità del mondo è vista nelle sue descrizioni barocche della società. Vediamo la modernità anche nell'uso della lingua. La sua estremizzazione della tecnica letteraria «pastiche» crea un effetto di stravolgimento che rende difficile capire le sue parole, riflettendo la difficoltà o impossibilità di capire il mondo. Gadda fa questa rappresentazione del mondo usando il genere della letteratura poliziesca. Trasforma il giallo, però, e la sua rottura della struttura tradizionale del giallo rappresenta il mondo barocco e gaddiano.

I due libri più notevoli di Gadda, *La cognizione del dolore* e *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, sono gialli in cui il buono non può trionfare mai sopra il cattivo. La storia poliziesca tradizionale segue una formula rigida per mettere in ordine il mondo. Come il grande scrittore Leonardo Sciascia ha detto nel 1953, i gialli erano creati per dare «assoluto riposo intellettuale» (Pieri, 67) al lettore. L'investigatore è il protagonista centrale, e lui è responsabile per combattere il caos. G.K. Chesterton, un autore inglese dei gialli adorato da Sciascia, ha detto che:

The romance of the police activity keeps in some sense before the mind the fact that civilisation itself is the most sensational of departures and the most romantic of rebellions. By dealing with the unsleeping sentinels who guard the outposts of society, it tends to remind us that we live in an armed camp, making war with a chaotic world, and that the criminals, the children of chaos, are nothing but the traitors within our gates. (Pieri)

Lo stato di caos per gli autori classici è solo temporaneo. Nei gialli tradizionali, l'investigatore può combattere e sconfiggere il disordine perché gli eventi caotici sono solo «traditori» dello stato naturale e ordinato del mondo.

Gadda, però, ha usato una struttura rivoluzionata del giallo per mostrare il suo punto di vista dalla vera natura della società. *La cognizione del dolore* è un racconto della vita di don Gonzalo Pirobutirro d'Eltino con sua madre in un paese di finzione chiamato Maradagàl, in Sud America. Durante il corso del racconto, impariamo della nevrosi di Gonzalo tra il suo rapporto difficile con sua madre, la sua disposizione misantropa, e le sue azioni violente. Alla fine del racconto, la madre è trovata in letto morto. Non sappiamo se Gonzalo è l'assassino perché l'ha minacciata, o se le guardie dalla erano colpevole perché Gonzalo non lo hanno pagato per la protezione.

Quer pasticciaccio brutto de via Merulana è pubblicato dopo *La cognizione del dolore*. È un racconto di due crimini che succedono uno dopo l'altro in un palazzo di via Merulana a Roma. Il primo crimine è la rapina dei gioielli dalla vedova Menegazzi. Il secondo delitto era l'omicidio della signora Liliana Balducci. Il racconto segue con l'investigazione dei crimini

dall'investigatore Ingravallo, chiamato Don Ciccio. Ci sono tanti sospetti e accuse, ma alla fine non possiamo essere sicuri di chi ha ucciso Liliana.

Come ha detto Antonio Gramsci, «In questa letteratura poliziesca si sono sempre avute due correnti: una meccanica, d'intrigo, l'altra artistica» (Pieri). Gadda ha lasciato la strada meccanica degli scrittori tradizionali per prendere la strada artistica che rappresenta la vera natura del mondo. Invece di usare la trama della storia per mostrare la sua opinione del mondo, Gadda usa la descrizione dei personaggi e la società. Dunque:

It does not take the reader long to realise that Gadda's aim is much less the creation of a well-structured detective story than to use the conventions of detective fiction to indict an entire society. (Dombroski, *Apocalypse how*)

Questo critico ha riconosciuto che le opere di Gadda non prendono la loro importanza e notorietà dalle loro trame, invece prendono l'importanza dalle descrizioni dei personaggi e la società. Gadda solo usa il giallo come uno sfondo su cui può esprimere le sue opinioni del mondo. Il critico poi dice:

Description operates to transform what is planned as a detective story, thus what is meant to conform to certain laws of equilibrium and order, into pastiche. (Drombroski, 11)

Le descrizioni nei testi servono per creare il pastiche e un effetto di stravolgimento. Quest'aspetto del «pastiche» non è solo visto nelle descrizioni delle storie nei libri di Gadda, ma anche nel linguaggio.

Il pastiche letterario usato prevalentemente da Gadda è una mescolanza dei codici linguistici diversi nella sua scrittura. Usa parole tecnico-specifiche, dialettali, letterarie, e spagnole per creare l'effetto di

stravolgimento. Nonostante abbiamo visto l'uso del plurilinguismo nella scrittura di autori più tradizionale come Manzoni, l'estremizzazione di questa tecnica di Gadda ha cambiato la letteratura italiana. Lui usa la lingua per rompere la sua connessione con le tradizioni della letteratura. La lingua non è solo un metodo di esprimere le sue opinioni del mondo; però, la scelta delle parole individuali è il modo in cui Gadda mostra al lettore la realtà del mondo. Le parole selezionate rappresentano la difficoltà di capire veramente il mondo e la sua molteplicità.

Una famosa citazione di Gadda è «Barocco non è il Gadda. Barocco è il mondo».⁹ Il mondo è un garbuglio, secondo l'autore, è piena della concausa e la molteplicità di ogni evento e Gadda riflette questo garbuglio nella sua letteratura. Lo stile «barocco» riferisce a «qualcosa che può essere naturalmente trasformato nel grottesco, appunto, ma anche nel bizzarro, nel deforme, nello strambo» (Stracuzzi). Per Gadda, le descrizioni dei personaggi e la società diventano più importanti della trama stessa. Questo causa la mancanza delle trame vere nella letteratura gaddiana, e la focalizzazione alle storie tangenziali che deforma la coscienza. Un esempio della digressione che mostra l'inconoscibilità e la mancanza di una verità assoluta è trovato nel primo capitolo della *Cognizione del dolore*. Gadda comincia il paragrafo con la genealogia del protagonista Gonzalo, ma la coscienza è sformata durante il paragrafo:

⁹ Viene dal dialogo tra Autore e Editore posto in fronte alla *Cognizione del dolore*, citato di Francesco Mattesini in "Manzoni e Gadda."

Si riteneva da taluni, specie da un dotto genealogista di Pastrufazio, a cui altri, però, davano del visionario, e altri di impostore e di venduto, e fabbricante di duchi senza ducea, che i Pirobutirro avessero poi a ripetere nobiltà e sangue dai Borgia . . . Il bibliotecario capo dell'associazione fra i coltivatori di pere ... nel numero di novembre 1930 del periodico dell'associazione, intitolato «La pera», sviluppò anzi una sua curiosa tesi filologica, in onore non si sa bene se dei Pirobutirro o delle pere butirro, e cioè che «hacer una pera», nell'idioma di Castilla la Vieja, significasse compiere una grande azione. (CD, 44)

Riceviamo tanta informazione ma non possiamo essere sicuri di cos'è il più importante o di cos'è vero.¹⁰

Il critico Dombroski ha detto:

There are no plots in Gadda, no center from which the narrator can stray. In his narratives, description of the object world is itself the story and thus acts as a surrogate for another story that has been withdrawn or repressed. Description also takes the place of plot and character, overturning the classical functions of setting and mood. (Dombroski, 7)

Le descrizioni del mondo nelle opere gaddiane servono per mostrare la molteplicità e la coesistenza degli eventi. La coesistenza è un concetto importante perché:

...così come nel magnetismo si dice che non vi può essere magnetismo positivo senza negativo, e che la polarità è intrinseca differenziazione dell'essere, implicante coesistenza logica. (Nessun fisico direbbe che il magnetismo positivo è la causa del negativo.) (Donnarumma)

Gadda mostra gli eventi che succedono insieme sono come il magnetismo positivo e negativo; gli eventi non sono le cause per gli altri eventi che succedono. Esiste una molteplicità nel mondo che, secondo Gadda, è più

¹⁰ Calvino, *Lezione americane*: “la scrittura di Gadda è definita da questa tensione tra esattezza razionale e deformazione frenetica come componenti fondamentali d’ogni processo conoscitivo,” (10)

importante da capire della causalità. Esiste non solo una causa per ogni evento, invece una rete degli eventi che impattano gli altri eventi in modi infiniti che non possiamo capire. Ci sono «infinite relazioni apparentemente esteriori a un sistema pertengono a questo sistema». Secondo Gadda, «l'effetto è già nella causa,» e l'idea della rete che è la molteplicità. (Gadda, *Meditazione milanese*).

Gadda ha rappresentato i suoi pensieri della pluralità con i personaggi e le situazioni complesse. Ogni personaggio nelle opere di Gadda ha molti aspetti diversi e importanti, e si interagisce in un modo anche complesso, un aspetto centrale delle opere di Gadda. Quando ha fatto paragoni fra Gadda e altri autori e filosofi di questo periodo un critico di Gadda, Raffaele Donnarumma, ha detto:

Il loro era un cosmo molteplice ma ordinato, complesso ma leggibile, tridimensionale ma traducibile nell'illusione prospettica della pagina; Gadda è piuttosto di fronte a grovigli che non è detto si possano sciogliere, a complicazioni cui è illegittimo dare risposte univoche, a pluralità di rapporti che affollano una scrittura cui non bastano più tre dimensioni. La radicalità filosofica con cui pone il problema lo priva della sicurezza dei grandi narratori passati. La sola vera conoscenza è quella di Dio, che muove dall'eterno e dall'infinito: «tutto gli è presente immediatamente.» Il narratore gaddiano, al contrario, non può sfuggire al suo destino di uomo: essere contingente fra cose contingenti.

Mentre gli altri autori descrivono la molteplicità del mondo, la loro versione è ancora ordinata, però Gadda descrive la pluralità incomprensibile. Dombroski ha detto che per Gadda, nonostante la visione barocca del mondo sia piena del disordine, non è l'opposto del ordine, invece c'è «a deep structure

within a complex system». (Dombroski, 5) Quando descrive il concetto della molteplicità, Calvino ha detto che:

Ogni minimo oggetto è visto come il centro d'una rete di relazioni che lo scrittore non sa trattenersi dal seguire, moltiplicando i dettagli in modo che le sue descrizioni e divagazioni diventano infiniti. Da qualsiasi punto di partenza il discorso s'allarga a comprendere orizzonti sempre più vasti, e se potesse continuare a svilupparsi in ogni direzione arriverebbe ad abbracciare l'intero universo. (Calvino, 105)

Per Gadda, il mondo consiste di un grande intreccio di eventi e la «concausa» connette ogni azione nel mondo. La scrittura di Gadda è unica per rappresentare questa complessità nel mondo perché:

Si costituisce la possibilità della letteratura di essere voce della complessità del mondo, non più in grado di contrastarne la molteplicità caotica con una forza riformatrice, persuasiva, ma di diventare immagine del mondo come stabilità limitata nello spazio-tempo, «rare isole del razionale», punto di sosta che ci consente di costruire una comprensione sensata della realtà. (Antonello)

Gadda non prova a riformare «la molteplicità caotica» del mondo con le sue opere. Invece, usa la letteratura per far vedere questa complessità.

Anche i personaggi nei libri sanno che le cause non esistono davvero per gli eventi. In questa famosa citazione del investigatore Don Cicco in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, impariamo che il lavoro dell'investigatore è destinato di non finire mai. Finalmente, una citazione gaddiana:

Sosteneva, fra l'altro, che le inopinate catastrofi non sono mai la conseguenza o l'effetto che dir si voglia d'un unico motivo, d'una causa al singolare: ma sono come un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno

cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti. Diceva anche nodo o groviglio, o garbuglio, o gnommero, che alla romana vuol dire gomitolò. Ma il termine giuridico «le causali, la causale» gli sfuggiva preferentemente di bocca: quasi contro sua voglia. L'opinione che bisognasse «riformare in noi il senso della categoria di causa» quale avevamo dai filosofi, da Aristotele o da Emmanuele Kant, e sostituire alla causa le cause era in lui una opinione centrale e persistente: una fissazione, quasi [...]. La causale apparente, la causale principe, era sì, una. Ma il fattaccio era l'effetto di tutta una rosa di causali che gli eran soffiate addosso a molinello (come i sedici venti della rosa dei venti, quando s'avviluppano a tromba in una depressione ciclonica) e avevano finito per strizzare nel vortice del delitto la debilitata «ragione del mondo».

L'investigatore che lavora per trovare la causa per un crimine non crede che questa causa esista davvero. Questo pensiero che non esiste una causa solo per un evento separa i gialli di Gadda dai libri polizieschi degli altri autori. Se non esiste una causa sola, non possono esistere un trionfo dello buono e un senso di ordine alla fine. Il lettore è a disagio quando legge i gialli di Gadda.

Il fatto che anche l'investigatore non può risolvere il crimine è importante per «reminding readers that they are provided with one of the possible fictionalisations of reality» (DiMartino). Gadda non può permettere a Don Ciccio di trovare l'assassino vero perché nella realtà esiste una moltitudine di cause per questo crimine. Nel prossimo capitolo, parlerò di più perché Gadda ha lasciato le sue opere aperte.

Capitolo III: Il non-finito della *Cognizione del dolore* e *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*

III,1: Perché Gadda lascia le opere aperte

Questo capitolo mostra che l'aspetto più notevole delle opere gaddiane è non dare un nome all'assassino nei suoi gialli. Gadda lascia le sue opere aperte, e in un'intervista commenta su questo stile così: «Ma io lo considero finito...letterariamente concluso. Il poliziotto capisce chi è l'assassino e questo basta». A Gadda non importa assegnare un nome all'assassino per il lettore. L'importanza delle sue opere viene dalle descrizioni e *come* succede la trama più di *cosa* succede. I libri di Gadda contengono «una fine»; ci sono letterariamente concluso con una parola finale. Ma mancano «un fine»; non hanno una risoluzione dello scopo del racconto. (Rushing) Ci sono critici che considerano la mancanza di un fine un'inefficienza dell'autore (Lucchini, 1988¹¹), o cercano di investigare chi era l'assassino davvero. Però, in questo capitolo mostro perché il mondo gaddiano non permette l'attribuzione di un nome all'assassino, e perché questo «non-finito» è necessario nella nostra realtà.

¹¹ Rushing, 144: "Lucchini also seems to find Gadda's incompleteness tragic, as well as the particular way that judgement finds its expression: like a Svevian protagonist, Gadda is constitutionally inept. Inept at coherence, inept at completeness, inept at finishing his plots. Although the production of unfinished fragments seem to follow logically from Gadda's explicit statements about language and systems of thought, as well as from their more 'literary' expressions (Ingravallo re-presents many of the key philosophical notions of Gadda's *Meditazione milanese* in the first pages of the novel), the reader's response seems to be to search out a failing in the author in order to explain a failure in the work. The empty space of the Gaddian not-ending, that gaping and tragic lack, is projected onto the figure of the author."

Ci sono tre aspetti del mondo che prevengono Gadda di finire le sue opere. Mentre la letteratura di questo periodo, specialmente nel genere dei gialli, è «concerned, perhaps first and foremost, with knowledge and the lack of knowledge, with coming-to-know, finding out» (Rushing,135) Gadda usa la letteratura per mostrare che questa tipa di soluzione non è possibile e che non è possibile di conoscere il mondo davvero. Le tre convenzioni gaddiani del mondo sono:

The effect of the observer on observation (uncertainty), the impossibility of complete knowledge (unknowability), and the uncontrollable increase in relations between epistemic objects (indeterminacy) in the case of 'post-classical' epistemologies. (Rushing, 135)

Con questa vista del mondo dell'incertezza, inconnoscibilità, e indeterminazione, Gadda non potrebbe mai finire le sue opere. La sua mancanza di una conclusione viene dal fatto che non c'è una verità assoluta, la verità che sappiamo è incompleta, e questa incompletezza non può mai essere più completa perché c'è un'infinita rete di eventi che succedono nel mondo e non possiamo mai capire come gli eventi interagiscono dall'influenza della concausa.

L'incertezza viene da un aspetto romantico nelle opere gaddiane: la soggettività della verità. L'incertezza, com'è definita da Rushing, viene dal fatto che ogni lettore da un'interpretazione diversa alle parole quando legge una scrittura. Non c'è una conoscenza comune perché ogni persona ha

un'interpretazione del testo, e del mondo, diversamente. Questa incertezza è riflessa nelle trame della letteratura gaddiana. Gadda ha detto della vita:

Non è detto che la vita sia sempre semplice, piana, piatta.
Talora è complicatissima e romanzechissima.¹²

E come ho mostrato nei capitoli precedenti, per Gadda la letteratura deve riflettere il mondo vero per avere un commento utile e rilevante sulla vita reale. Quindi non è possibile essere «semplice» o «piano» nella sua scrittura. L'interpretazione della letteratura di ogni lettore individuale rende complicata la sua scrittura.

III,2: Il non-finito di Quer pasticciaccio brutto de via Merulana

Dall'inizio di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, vediamo l'incertezza che è un prodotto della soggettività nei racconti e abitanti del palazzo. Quando gli abitanti dal palazzo sono interrogati da don Ciccio, ci sono tante storie diverse. Lui non può trovare una risposta conclusiva dall'inizio della sua investigazione. Invece di trovare più chiarezza con l'investigazione, «Ingravallo si sentiva soffocare, stritolato dalle relatrici e della relazione» (QP, 22). Ogni persona che Ingravallo intervista ha una storia diversa, che dice con una certezza forte. Per esempio quando la Menegazzi, la vedova del palazzo a cui il primo crimine era fatto, ha parlato del ladro «era certa, e avrebbe potuto giurarlo anche in tribunale» (QP, 20).

¹² Citazione gaddiana, trovato nel libro *Conclusioni anticipate su alcuni racconti e romanzi del novecento: Svevo, Palazzeschi, Tozzi, Gadda* di Eduardo Saccone, pagina 163.

Una citazione che mostra chiaramente il disaccordo tra le storie degli abitanti:

Eppure la sora Manuela lo aveva visto, ben visto, che usciva di corsa dall'andito, dietro il ladro. 'Macché!' fece la Botafavi a sostegno del marito. 'Ecché macché! Macché un cavolo, sora Teresa mia! Che ci avro l'occhi pe nun vedece?...Staressimo bene... co tutto sto viavai der palazzo...' La professoressa Bertola smenti la negativa dei Bottafavi: e corresse, a un tempo, l'affermativa della portinaia. (*QP*, 23)

Ogni persona che parla del crimine pensa di sapere veramente cos'è successo, ma la soggettività della storia mostra che nessuno può sapere la verità perché una verità oggettiva non esiste.

Per seconda cosa, parlo dell'inconoscibilità come l'impossibilità di sapere tutto. Gadda prova a mostrare con la sua scrittura un «philosophical conception of the disintegration of knowledge» (Rushing, 172). L'autore mostra che il mondo non è solo inconoscibile per una persona singolare, però questa è la condizione umana. Non c'è la possibilità di avere la conoscenza vera perché tutto quest'informazione non esiste, è disintegrata.

In *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* i dialoghi tra i personaggi principali mostrano al lettore l'impossibilità di conoscere la verità completa. Per esempio, quando Ingravallo interroga Giuliano, il cugino della donna morte Liliana Balducci, Giuliano gli dice una storia fantastica di perché non potrebbe essere colpevole del crimine. Ingravallo alla fine ha la seguente reazione:

Don Ciccio sudò freddo. Tutta la storia, teoreticamente, gli puzzava di favola. Ma la voce del giovane, quegli accenti, quel

gesto, erano la voce della verità. Il mondo delle cosiddette verità, filosofo, non è che un contesto di favole: di brutti sogni. Talché soltanto la fumea dei sogni e delle favole può aver nome verità. Ed è, su delle povere foglie, la carezza di luce (*QP*, 107)

Ingravallo non crede delle parole di Giuliano, però la maniera in cui lui ha parlato crea fiducia. Però, come lettori, non è possibile di sentire «la voce della verità» tra «la voce del giovane, quegli accenti, quel gesto». Leggiamo solo le parole che «puzzava di favola». Non sappiamo in cosa possiamo credere. Non sappiamo in chi dobbiamo avere fiducia. Diversamente dall'altra letteratura moderna di quel periodo, nelle opere di Gadda non possiamo avere fiducia nelle parole da solo che erano scritte. Nella scrittura degli altri, come le storie poliziesche di Umberto Eco, mentre il lettore deve decidere di come leggere il testo per capire più del significato superficiale, non c'è bisogno di decidere in cose parole può avere fiducia.¹³

Gadda rejects what is commonly defined as «the resolving urge of Modernism toward closure or at least distance», and maintains the tolerance of a fundamental uncertainty about meanings, which is the point of departure of contemporary writing and its use of pluralism as a strategy for liberation from metaphysical dogmatism. (DiMartino).

È importante e innovativo per lo stile di Gadda di mantenere l'incertezza e l'inconoscibilità del mondo. In questa forma di scrittura innovativa, non è possibile avere una conclusione tipica.

¹³ DiMartino: Eco comes to the conclusion that an *open work* «cannot afford whatever interpretation», as it outlines «a “closed” project of its Model Reader as a component of its structural strategy», making the reader free to choose only between the different paths of *good* reading pre-established by the text.

In tutte e due le opere, ci sono anche aspetti che impariamo dopo le parole che possono cambiare il significato del passaggio. Gadda mette il lettore in disagio con questa tecnica—non possiamo essere sicuri di niente. Qualsiasi persona può essere un sospetto, ogni pezzo d'informazione può essere una chiave per trovare l'assassino. Allo stesso tempo, non possiamo mai essere sicuri se abbiamo abbastanza informazione da creare un'interpretazione dell'assassino davvero.

Possiamo vedere l'inconoscibilità alla fine di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. Alla fine, Assunta, la cameriera dei Balducci, descritta come una «vergine romana dell'epoca di Clelia,» risponde alle allegazioni di Ingravallo e dice:

'No, nun so' stata io!' Il grido incredibile bloccò il furore dell'ossesso. Egli non intese, là pe llà, ciò che la sua anima era in procinto d'intendere. Quella piega nera verticale tra i due sopraccigli dell'ira, nel volto bianchissimo della ragazza, lo paralizzò, lo indusse a riflettere: a ripentirsi, quasi. (*QP*, 264)

Questa citazione è molto importante per capire l'idea dell'inconoscibilità mostrato da Gadda. A quel punto della storia, Gadda mostra che neanche l'investigatore sa con certezza chi è l'assassino. L'animo è solo «in procinto» di sapere a quel punto. C'è l'aspetto del conscio - inconscio, che ci sono aspetti della realtà che l'animo sa ma che il suo conscio non possono mai capire. Un aspetto anche importante di questa citazione è che l'unico personaggio nella storia che si sente in colpa è l'investigatore. Lui è indotto a «ripentirsi, quasi». Di finire il libro con la parola «quasi» mostra che non c'è finalit  nella storia e

che i sentimenti dei personaggi continueranno a cambiare. Questo uso del «quasi», «undoes any possible conclusion or understanding felt while reading the book» (Rushing).

III,3: Il non-finito della Cognizione del dolore

Nella *Cognizione del dolore* Gadda usa una tecnica simile alla fine del romanzo per mostrare l'inconoscibilità. Mostra che le vite di questi personaggi non sono veramente finite con la fine della storia che leggiamo nelle ultime righe:

Il gallo, improvvisamente, la suscitò dai monti lontani, perentorio ed ignaro, come ogni volta. La invitava ad accedere e ad elencare i gelsi, nella solitudine della campagna apparita.
(*CD*, 193)

Il gallo invita l'alba, «come ogni volta». Mostra la quotidianità del giorno per il resto del popolo che non interagisce con i protagonisti, le persone che non conosciamo. Fa pensare al lettore dal resto della società. Anche, il punto più importante è questo simbolo, mostra che le sue storie e vite continueranno, nonostante che non possiamo leggere di più. L'alba verrà e il giorno continuerà, anche se non leggiamo più.

Vediamo l'impossibilità di avere la conoscenza completa negli ultimi capitoli del romanzo. In quei capitoli c'è uno scontro tra Gonzalo e sua madre molto appassionata. Dopo, Gonzalo va per partire e poi sua madre è trovata in letto morta in un modo molto violento. In questa citazione al culmine della tensione madre-figlio, leggiamo della nevrosi del carattere di Gonzalo. Gadda mostra con questa relazione l'aspetto freudiano del complesso edipico, che era

una riflessione della relazione con sua madre dopo la morte del suo fratello.

In questa citazione, lui ha trovato sua madre con alcuni contadini del paese che l'hanno portata i funghi:

‘Vuoi il caffè?’ gli chiese dolcemente. Egli la guardò senza rispondere, poi disse, torvo: ‘Perché tutti quei maiali per casa?’. La mamma allora si atterri. Lo aveva creduto calmo. [...] tentò di fuggire: atterrita. Egli la trattenne per un braccio, con violenza: ‘...non voglio, non voglio maiali in casa...’, urlò, accostando ferocemente il volto a quello della mamma. (CD, 174)

La tensione cresce perché Gonzalo si sente geloso quando sua madre da attenzione agli altri. La tensione trova il culmine più avanti:

Un disperato dolore occupò l'animo del figliolo: la stanca dolcezza del settembre gli parve irrealità, immagine fuggente delle cose perdute, impossibili. Avrebbe voluto inginocchiarsi e dire ‘perdonami, perdonami! Mamma, sono io!’. Disse: ‘Se ti trovo ancora una volta nel braco dei maiali, scannerò te e loro...’. Questa frase non aveva senso, ma la pronunciò realmente (così certe volte il battello, accostando, sorpassa il pontile). ... salì alla sua camera, dove, aperto alla pagina, lo attendeva il libro. Prese invece la valigetta, la riempi confusamente del necessario, povera suppellettile, ridiscese tutte le scale, uscì da basso. I lari gli dicevano senza poterlo seguire, gli dicevano dalla camera ‘Addio! Addio!’. La madre, dal terrazzo, lo vide allontanarsi e discendere lungo il sentiero dei campi, dal terrazzo dove era rimasta. Lo salutava mentalmente, chiamandolo, col nome che gli aveva dato, lontana dolcezza degli anni. Quando più vigorosi e verdi infoltivano gli ippocastani, sui viali dei bastioni spagnoli. (CD, 175)

Questa citazione è importantissima per mostrare l'inconoscibilità del mondo.

In questa parte, Gadda fa chiaro le distinzioni fra le cose che i protagonisti vogliono fare e dire, e le cose che erano successe in realtà. Gonzalo *avrebbe voluto* essere gentile con sua madre, invece l'ha minacciata. Quando Gonzalo parte, sua madre *voleva* salutarlo, invece potrebbe dire addio solo

mentalmente. C'è un distacco tra i pensieri e le azioni dei protagonisti che crea i dubbi quando leggiamo la seguente citazione quando le guardie cercano gli abitanti della casa:

Chiamarono per nome la madre, il figlio, gridando, verso le finestre del primo piano, premettendo ai nomi l'appellativo señora, señor... Ma la Peppa assicurò che il figlio era partito quella sera stessa, non poteva esserci... assicurò anzi di averlo veduto partire...con una piccola valigia...la madre lo aveva salutato dal terrazzo dicendogli 'Addio!... non essere inquieto.'
(*CD*, 187)

In questa citazione, Peppa, la lavandaia che lavora alla casa di Pirobutirro, assicura che Gonzalo non potrebbe essere colpevole perché l'ha visto quando è partito dalla casa. Racconta come la madre lo aveva salutato e ha detto «Addio!... non essere inquieto.» La descrizione prima della saluta mentale è in contrasto con la descrizione di cos'è successo secondo Peppa. Questo contrasto fa domandare il lettore, cos'è la verità? La soggettività di ogni personaggio descritto crea un effetto di stravolgimento.

Sentiamo quest'effetto di nuovo con un altro personaggio. Quando le guardie cercano il peone José che lavora per Gonzalo e la sua madre, non c'è consenso se lui è alla casa:

Allora qualcuno ricordò che il peone, alla tabaccheria, e anche all'osteria, aveva detto di volersi trovare un nuovo posto, poiché quel cane di un figlio lo aveva licenziato... o minacciava di licenziarlo...E sarebbe dovuto andare a Cabeza, dopo el Prado, sì, no, passato Cabeza, dove c'era, forse, una proposta possibile. Ma altri sostennero che aveva rimandato la gita, che alle sei e mezzo era ancora per casa, che la Signora gli aveva preparato la cena: ella infatti usava cuocere e servire personalmente la cena ai suoi dipendenti..." (*CD*, 188)

In questa citazione, ci sono varianti secondo le azioni del peone. Di nuovo, vediamo che non esiste la possibilità di essere sicuro. Il mondo è l'inconoscibile e questo è riflettuto nelle opere gaddiane.

Finalmente, parlo dell'indeterminazione nelle opere gaddiane. L'indeterminazione è definito da Rushing come «the uncontrollable increase in relations between epistemic objects.» In una definizione gaddiana, questa significa che il mondo è composto da un sistema d'eventi infiniti. Come il critico Robert de Lucca ha detto:

Behavior is part of an infinite system of relations. That system is impossible to enclose, eliminating possibly pertinent information, without betraying reality. (de Lucca, 62)

La realtà consiste di un sistema d'infiniti eventi. Per rappresentare la concausa di questi eventi nel sistema non può avere una conclusione nella letteratura. Se l'autore prova di racchiudere questi eventi infiniti in una storia, tradisce la realtà infinita. Perché esiste l'indeterminazione nel mondo, Gadda prova a riflettere questo sistema nelle sue descrizioni della trama:

Da qualsiasi punto di partenza il discorso s'allarga a comprendere orizzonti sempre più vasti, e se potesse continuare a svilupparsi in ogni direzione arriverebbe ad abbracciare l'intero universo. (Calvino)

Gadda usa le storie tangenziali per «abbracciare l'intero universo» che non può essere contenuto in una storia. E, come il critico Rushing ha mostrato, «Se l'universo non può essere contenuta in una storia, come si può da questa storia impossibile staccare delle storie che abbiano un senso compiuto?» (Rushing, 126) Non è possibile avere una storia con finalit  se l'universo  

troppo grande per esprimere in una storia da solo. Invece c'è la necessità delle «parentesi delle parentesi per spiegare bene il mio pensiero.»¹⁴

III,4: *L'importanza del non-finito alle opere gaddiane*

In conclusione, Gadda usa il non-finito per mostrare l'incertezza, l'inconoscibilità, e l'indeterminazione del mondo, e questi tre aspetti del mondo anche prevengono l'autore di avere una conclusione. L'importanza della storia non viene dalla trama e gli eventi che succedono agli personaggi, ma viene dalle descrizioni e il commento di Gadda sulla società.

The simple reason is that there are no plots in Gadda, no center from which the narrator can stray. In his narratives, description of the object world is itself the story and thus acts as a surrogate for another story that has been withdrawn or repressed. Description also takes the place of plot and character, overturning the classical functions of setting and mood. (Drombroski, 7)

Da questo fatto, vediamo che l'importanza della storia non è la trama o di risolvere i delitti della storia.

In effetti il problema qui non è tanto di trovare gli assassini, quanto per il personaggio (e per noi) di ricevere l'illuminazione concreta, l'illuminazione nel caso concreto (che Ingravallo avrà proprio alla fine, nell'ultima pagina del libro), di quanto aveva enunciato in astratto, teoricamente, a pagina 7, sulla "depressione ciclonica", che aveva "finito per strizzare nel vortice del delitto la debilitata 'ragione del mondo' ". Il problema, in altri termini, è lo stesso del *Cognizione del dolore*, e cioè del male oscuro, del male invisibile, di cui li era questione. (Saccone, 167)

L'importanza delle opere gaddiane è di analizzare la «depressione ciclonica» e il «garbuglio» (*QP*, 4) della realtà. Tante interpretazioni dei testi provano a

¹⁴ Citazione di Gadda dal *Meditazione Milanese* (74).

dare un fine e una risoluzione alla storia. Per esempio, il film di Ronconi di *Quer pasticciaccio brutto* (1997) mostra con le immagini che Assunta è l'assassina. Non dice direttamente, ma usa lo stile cinematografico per dare una conclusione alla storia. Ronconi ha detto della sua decisione che «Devo immaginare che Assunta sia l'assassina» (Rushing, 137).

Calvino, quando critica le opere di Gadda, ha parlato del «non-finito»:

Il problema di non finire una storia è questo. Comunque essa finisca, qualsiasi sia il momento in cui decidiamo la storia può considerarsi finita, ci accorgiamo che non è verso quel punto che portava l'azione del raccontare, che quello che conta è altrove, è ciò che è avvenuta prima: è il senso che acquista quel segmento isolato di accadimenti, estratto dalla continuità raccontabile.¹⁵

Con questa citazione, vediamo che i racconti «finiti» non siano finiti veramente. Danno «l'impressione di compiutezza» (Rushing, 124), ma solo pensiamo che siano compiuti perché l'autore sceglie questo punto per finire la trama arbitrariamente. La logica di Calvino mostra che la più interessante finale di una storia è una da cui il lettore si rende conto che il finale non è il punto più importante della storia come punto isolato, invece diventa importante in relazione con gli eventi che sono avvenuti prima perché mette in discussione trama e messaggi.

¹⁵ Citazione di Italo Calvino, trovato nel Rushing, pagina 124.

Conclusione:

Alla fine, come ha mostrato Gadda, non importa chi era colpevole. Per Gadda: «Io lo considero finito...letterariamente concluso. Il poliziotto sa che è l'assassino e questo basta». Gadda usa la mancanza di una conclusione vera per mostrare che non possiamo essere mai sicuri di niente. Ambedue Gonzalo e Assunta potrebbero essere gli assassini nei suoi racconti—l'animo di Ingravallo «in procinto» di capire che Assunta era colpevole suggerisce questo al lettore. Ma, come ho mostrato in questa tesi, quel fatto non è importante a Gadda e non dovrebbe essere importante a noi. Se Gadda ha continuato la storia e avremmo imparato che un'altra era colpevole, non cambierebbe niente. La mancanza della verità del mondo, secondo Gadda, può mostrare il suo pessimismo alla società. L'importanza dei libri viene dal fatto che impariamo che non potremmo credere Gadda, anche se lui ha assegnato un nome all'assassino alla fine. Non c'è verità o conoscibilità nel mondo, quindi non dovremmo avere fiducia nelle parole.

Bibliografia Primaria:

- Gadda, Carlo Emilio. *La cognizione del dolore*. Milano: Garzanti, 2011.
 —. *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. Milano: Garzanti, 2011.

Bibliografia Secondaria:

- Amigoni, Ferdinando. “Manzoni.” *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*.
<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/manzoniamigo.php>
- Antonello, Pierpaolo. “Calvino.” *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*
<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/calvinoantonel.php>
- Bloom, Harold. “The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry.” Oxford University Press: New York (1973). Print.
- Brand, Peter & Pertile, Lino. “The Cambridge History of Italian Literature.” Cambridge University Press: Cambridge (1996). Print.
- Calvino, Italo. “Introduction to That Awful Mess.” *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 1984.
<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/babelgadda/babeng/calvinoinputromess.php>
- Calvino, Italo. “Lezioni americane: Sei proposte per il prossimo millennio.” Garzanti, 1988.
- Calvino, Italo. “Molteplicità.” *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*.
<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/coursematerial/lectures/calvinomolteplici.php>
- Contini, Gianfranco. “Carlo Emilio Gadda traduttore espressionista.” *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*.
<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/reviews/continiceg1942.php>
- De Lucca, Robert. “Revealed Truth and Acquired Knowledge: Considerations on Manzoni and Gadda” *MLN*: 111.1 (1996) 58-73.
- Dombroski, Robert. “Apocalypse, how? –Gadda, Svevo, Pirandello.” *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*
<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/coursematerial/lectures/dombroskisvevopirandello.php>
- Dombroski, Robert. “Creative Entanglements: Gadda and the Baroque.” University of Toronto Press: Toronto (1999). Print.
- Donnarumma, Raffaele. “«Riformare la categoria di causa»:Gadda e la costruzione del romanzo.” *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*.
<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp3atti1/articles/donnaconf1.php>
- DiMartino, Loredana. “Modernism / Postmodernism: Rethinking the Canon through Gadda.” *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*.
<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue5/articles/dimartinocanon05.php>

- Gadda, Carlo Emilio. "Meditazione milanese." Garzanti (2002).
- Gordon, Robert S.C. "An Introduction to Twentieth Century Italian Literature." Gerald Duckworth & Co; London (2005). Print.
- Marazzini, Claudio. "Questione della Lingua." *Treccani: L'enciclopedia dell'Italiano*. 2011. http://www.treccani.it/enciclopedia/questione-della-lingua_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/
- Rushing, Robert A. "La sua tragica incompiutezza": Anxiety, Mis-Recognition and Ending in Gadda's "Pasticciaccio" *MLN*: 116. 1 (2001) 130-149.
- Pieri, Giuliana. "Italian Crime Fiction." University of Wales Press: Cardiff (2011).
- Piromalli, Antonio. "Caratteri del Romanticismo e storicizzazione del movimento." *Storia della Letteratura*. 2007. <http://www.storiadellaletteratura.it/main.php?cap=15&par=2>
- Saccone, Eduardo. "Conclusioni anticipate su alcuni racconti e romanzi del novecento: Svevo, Palazzeschi, Tozzi, Gadda." Napoli: Liguori Editore, 1988.
- Saviano R., Angioloni E., Giustolisi L., Mariani, M. A. , Müller Pozzebon G. , Panichi S. Ed. Palumbo, G. B. *LiberaMente Vol. 2 Dal Barocco a Romanticismo (dal 1610 al 1861)*.
- Saviano R., Angioloni E., Giustolisi L., Mariani, M. A. , Müller Pozzebon G. , Panichi S. Ed. Palumbo, G. B. *LiberaMente Vol. 3 Modernità*.
- Sbragia, Alberto. "Carlo Emilio Gadda and the Modern Macaronic." University of Florida Press, 1996.
- Stracuzzi, Richard. "Barocco." *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*. <http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/baroccostracuz.php>

Indice:

Abstract	1
Ringraziamenti	2
Introduzione	3
Capitolo I: Gadda e le tradizioni	8
Capitolo II: Rottura con la tradizione e esempi testuali	16
Capitolo III: Il non-finito della <i>Cognizione del dolore</i> e <i>Quer pasticciaccio brutto de via Merulana</i>	
III,1: Perché Gadda lascia le opere aperte.....	24
III,2: Esempi di <i>Quer pasticciaccio brutto de via Merulana</i> ..	26
III,3: Esempi della <i>Cognizione del dolore</i>	30
III,4: L'importanza del non-finito alle opere gaddiane.....	34
Conclusione	36
Bibliografia	37