

Quer pasticciaccio brutto de via Merulana venne pubblicato dalla casa editrice Garzanti nel 1957. Il romanzo era in realtà noto, in una redazione in parte diversa, dal decennio precedente, quando – tra il 1946 e il 1947 – era apparso sulla rivista «Letteratura». Se nella prima versione l’opera godette del plauso dei fini intenditori che a quella rivista facevano riferimento dopo gli anni bui del Ventennio e della guerra, l’apparizione presso un grande editore cambiò di colpo la situazione: Carlo Emilio Gadda, che era stato sino a quel momento uno scrittore apprezzato da pochi e raffinati lettori – gli *happy few* di cui avrebbe parlato Gianfranco Contini – diventava all’improvviso l’autore di un best-seller.

È probabile che il grande successo fosse l’effetto della maggiore visibilità garantita dal nuovo editore e del genere letterario utilizzato dall’autore, che aveva impastato la sua ricca materia linguistica dentro lo stampo popolare del romanzo giallo (rappresentato in Italia dalla collana dei “Libri gialli” Mondadori sin dal 1929). Ciò nonostante, proprio l’incipit del *Pasticciaccio* avrebbe potuto allontanare il lettore meno provveduto o interessato al solo intrattenimento. Basta fare una osservazione di carattere quantitativo: il primo periodo dell’opera è appena più lungo di mezzo rigo a stampa; il secondo raggiunge i tre rigi; il terzo si distende tanto da coprirne nove. Decisamente più di quanto la competenza media di un lettore riesca a controllare senza fatica.

Schema costruttivo prelevato dalla “letteratura popolare”, dunque, ma scelte stilistiche maturate all’interno di un’officina sofisticata, capace di giocare su più voci e più registri espressivi, fondendo progressivamente quelle voci e quei registri all’interno di una straordinaria massa verbale spesso ordinata nei modi del discorso libero indiretto. Anche da questo punto di vista le prime pagine mettevano subito le cose in chiaro, incorniciando dapprima le parole di un personaggio dentro le abituali virgolette, salvo poi incapsularne espressioni e movenze dentro il discorso del narratore.

Dalla letteratura giallistica, Gadda sembrava però prelevare un carattere fondamentale, tipico non soltanto degli esordi celebrati di un Dupin (il *detective* “stanziale” di Edgar Allan Poe), o della saga investigativa di Sherlock Holmes, ma anche della declinazione sporca, tutta ad altezza d’uomo, stretta sulle strisce di cemento delle strade metropolitane statunitensi e incarnata dai vari Sam Spade (*The Maltese Falcon* di Dashiell Hammett è del 1930) e Philip Marlowe (*The Big Sleep* di Raymond Chandler è del 1939). Anche l’autore di origine milanese, infatti, apre il suo romanzo con la figura dell’investigatore, presentandolo al pubblico nelle sue fattezze fisiche, nel suo quadro sociale di riferimento, sinanco nel suo orizzonte mentale. Rispetto a questa galleria di celebri personaggi anglosassoni, dotati di un pedigree letterario non sempre rispettabile, ma magnificati da un ampio successo ben più vasto di quello legato ai consueti circuiti della letteratura, il protagonista del *Pasticciaccio*, «don Ciccio», ossia «il dottor Francesco Ingravallo» (o «Ingràvola» nella prima redazione), mostrava subito un carattere distinto, anzi un aspetto speciale, tutto suo – e poi diventato tipico della letteratura e del cinema italiani: don Ciccio, è infatti «uno dei più giovani e, non si sa perché, più invidiati funzionari della sezione investigativa». Ingravallo non è un investigatore privato, ma è un comandante della Polizia di Stato.

Non è una trasformazione di poco conto. Dare al proprio eroe le fattezze di un funzionario pubblico significava proporre una riflessione sulla costituzione immaginaria, come si direbbe oggi, della identità italiana. Com’è fatto l’uomo medio italiano? Se dagli USA veniva fuori una figura di detective privato, ossia di uomo fattosi da sé, con un passato più o meno oscuro, semmai redimibile attraverso il percorso conoscitivo dell’inchiesta; se dal passato ottocentesco arrivava un modello di personaggio atipico e in fondo asociale, incarnazione dell’eroe intellettuale capace di straordinarie prestazioni conoscitive, Gadda offriva un personaggio medio, proiezione antropomorfa di quella immagine della capitale che si era fissata in letteratura tra fine Otto e inizio Novecento; un protagonista quasi “troppo tipico” della nuova aspirazione sociale italiana: l’impiegato pubblico.

Proprio da questo punto di vista, il primo movimento del *Pasticciaccio* presenta un quadro di grande chiarezza, in cui al commissario don Ciccio, proveniente dalla provincia molisana, si

contrappone la sua «padrona di casa», cittadina di Roma, approfittatrice e possessiva, gelosissima dello «statale distintissimo» che ha risposto all'annuncio di affitto da lei pubblicato tra gli annunci commerciali del «Messaggero». Nel romanzo la diade Ingravallo-patrona di casa non occupa molto spazio, eppure questa polarità ne illustra una dialettica profonda: la contrapposizione tra quello che chiamerei il “sistema delle pulsioni” (ciò cui un personaggio aspira, e il conseguente discorso che produce intorno al proprio desiderio) e il “sistema dell'adeguamento” (ciò cui il personaggio obbedisce). Dico una «dialettica» perché è dentro la struttura dell'adeguamento che emergono le pulsioni. Senza uno schiacciamento nell'ordine, la pulsione, lo scarto, la tensione emotiva non avrebbe la cornice in cui manifestarsi, e nella quale, eventualmente, esaltarsi.

Il secondo movimento dell'incipit c'introduce in questa tensione. Non lo fa presentandoci subito la scena del crimine con il cadavere in bella vista, ma offrendoci una breve illustrazione della filosofia del commissario. Dietro la «povertà molisana» e sotto «la giungla nera di quella parrucca» che gli s'arruffa sulla testa, don Ciccio nasconde un ricco sistema concettuale, un complesso ponderare sui casi che gli si presentano nella sua carriera di poliziotto. Di tanto in tanto, l'esercizio di pensiero si condensa in «rapidi enunciati», capaci di illuminare un episodio anche a distanza di tempo. È stato per primo Gian Carlo Roscioni a mettere in evidenza la radice leibniziana di questo “sistema”, che Gadda era venuto elaborando già alla metà degli anni Venti quando aveva redatto la *Meditazione milanese*. Il nocciolo conoscitivo di questo modello filosofico consiste nel rifiutare il concetto di causa unica come movente delle azioni umane, e nel sostenere invece la compresenza di «una molteplicità di causali convergenti».

Tale compresenza è illustrata attraverso due immagini. La prima consiste nel rappresentare gli eventi criminosi (le «inopinate catastrofi», come le chiama il narratore esterno) come «un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo». Si confronti questa espressione col nome solitamente utilizzato nel mondo statunitense per indicare la variante più complicata del genere giallo: *Whodunnit*, “chi l'ha fatto?”. Utilizzando la metafora meteorologica (e colpisce che il medesimo lessico sia utilizzato da Musil in apertura al suo *Uomo senza qualità*, 1930), Gadda scardina l'ipotesi di una investigazione che proceda verso la soluzione singola, risalendo indietro dall'effetto (il furto, l'omicidio, etc.) fino alla causa finale (quel che si chiama “il movente”) e alla causa efficiente (l'autore del misfatto). Come accade quando un gioco di pressioni atmosferiche e di flussi di corrente agita e confonde il monotono spirare del vento in un'unica direzione, così anche per il crimine c'è un convergere plurimo di ragioni, di cause. La seconda immagine potenzia ancor più l'idea dell'inveschiarsi della pluralità e della conseguente impossibilità di ricostruire un unico «filo della storia» (e di nuovo la convergenza con Musil è sorprendente), giacché si fa riferimento alla abitudine di Ingravallo di esprimersi facendo riferimento a un «nodo o groviglio, o garbuglio, o gnommero». Contro la linearità della trama che è il motivo propulsore della scrittura del romanzo giallo – il cui racconto svolge la matassa di un “fattaccio” sotto gli occhi, attoniti e compiaciuti al tempo stesso, del lettore –, il «convoluto Eraclito di via San Simpliciano», come Gadda amava definirsi, sembra ritornare alla lezione di Manzoni, la cui creazione letteraria era, a suo avviso, «ricca d'interdipendenze e contrasti che hanno valore di realtà combinatoria».

Pur sembrando in apparenza rispettoso delle convenzioni del genere, a partire dalla centralità narrativa del *detective*, nei suoi passaggi incipitari il *Pasticciaccio* si presenta come un'opera indirizzata verso una direzione diversa se non addirittura opposta rispetto al genere giallo. La contrapposizione non è dovuta a una separazione tra la letteratura “alta” (dove andrebbe situata la scrittura gaddiana) e la letteratura “popolare”; essa è invece l'effetto di una divergenza più profonda. Sherlock Holmes rappresenta infatti il trionfo del metodo abduttivo, quella procedura conoscitiva caratterizzata dal doppio movimento della generalizzazione induttiva e della conseguente individuazione deduttiva. Ingravallo è invece l'eroe della nuova fisica quantistica, il cui fondamentale *Principio di indeterminazione*, formulato dallo scienziato tedesco Werner Heisenberg nel 1927, recita che non è possibile conoscere al tempo stesso la posizione e la carica di un elettrone. Ossia, come scrisse lo stesso Gadda: «conoscere è inserire alcunché nel reale»; ma inserire qualcosa in un sistema significa deformare quel sistema, e dunque modificarlo: se

cerchiamo di studiare qualcosa, fatalmente cambiamo quello stesso qualcosa. Se questo è vero, allora il *detective*, quando cerca di scoprire la verità intorno a un evento, modifica quell'evento, o le circostanze che lo hanno prodotto. È Achille che insegue affannosamente la tartaruga.

Ecco che allora le prime pagine del *Pasticciaccio* confermano il loro carattere bifronte: da un lato si allontanano dai modelli principali del genere, rifiutando la linearità della trama e la vettorialità ricostruttiva dell'indagine, dall'altro invischiano direttamente l'osservatore-*detective* dentro la vicenda su cui è chiamato a indagare, ne fanno – proprio in virtù del sistema delle concause – un attore comprimario. Si capisce, così, il terzo movimento dell'incipit, nel quale è enunciata l'altra massima generale del “sistema” del commissario Ingravallo, secondo la quale «i femmine se retrovene addó n'i vuò truvà». Come si affretta a parafrasare il narratore, il commissario è convinto che ogni caso, anche quando non si tratta di un “crimine passionale”, è caratterizzato dalla presenza determinante dell'affettività, o meglio, da un «quanto di erotia», espressione che rimanda in maniera esplicita alla teoria dei quanti dell'allora nuovissima fisica delle particelle.

Ma, come spiega quel modello scientifico, il movimento dei quanti non è riconducibile a traiettorie conoscibili, perché ogni intrusione nel campo di osservazione, aumentando la carica degli elettroni, lo deforma profondamente. Il che vuol dire, trasferendo questi concetti al campo narrativo che si apre nelle prime pagine del romanzo gaddiano, che l'osservatore interviene con la propria carica emotiva e sentimentale dentro il complicato mondo del crimine: il *Pasticciaccio* è tale perché la matassa non è riducibile a filo, proprio perché c'è una mano che tenta di tirarla per un capo.

Al riparo dell'apparente imperturbabilità molisana, sotto la massa di capelli neri, don Ciccio osserva il mondo scorrergli intorno, col suo intreccio di moventi e causali, in attesa di imbattersi nuovamente in uno di quei punti di «depressione ciclonica nella coscienza del mondo» dove tutta la rosa delle spinte e delle pulsioni si è ingarbugliata. Il prossimo punto, il prossimo garbuglio che sta per aprirglisi innanzi riguarda una sua amica, l'adorata, la bellissima Liliana Balducci, residente in via Merulana, al numero «duecentodiecinnove».

Bibliografia

Il testo del romanzo si legge nella edizione *Opere di Carlo Emilio Gadda*, diretta da D. ISELLA e distribuita in cinque volumi: *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, a cura di G. PINOTTI, in *Opere*, vol. II, *Romanzi e racconti II*, pp. 11-276, Milano, Garzanti, 1988.

SGF I 1179

Gli studi ancor oggi più importanti per la comprensione della scrittura gaddiana sono quelli di G. CONTINI riuniti in *Quarant'anni di amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Torino, Einaudi, 1989 e quello di G.C. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita. Studio su Gadda*, Torino, Einaudi 1969, che ha conosciuto numerose riedizioni. Un altro studio indirizzato a indagare la dimensione linguistica in rapporto al modello conoscitivo dell'autore milanese è quello di F.P. BOTTI, *Gadda o la filologia dell'apocalisse*, Napoli, Liguori 1996. Trent'anni dopo lo studio magistrale di Roscioni, F. BERTONI ha provato a ripercorrerne il metodo, giungendo a risultati in sostanza analoghi (pur se con addizioni importanti), in un saggio intitolato *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Torino, Einaudi, 2001.

Per l'attenzione gaddiana alle dinamiche della costruzione narrativa, che è anch'essa diretta espressione di un sistema di conoscenza, si rimanda, agli appunti dello stesso autore in *Racconto italiano di ignoto del novecento (Cahier d'études)*, a cura di Dante Isella, in *Opere...*, vol. V, *Scritti vari e postumi*, pp. 381-613, e in *Meditazione milanese*, a cura di Paola Italia, in *Opere...*, vol. V, *Scritti vari e postumi*, pp. 615-894. Ne ha scritto con acume C. BOLOGNA, *Il filo della storia. «Tessitura» della trama e «ritmica» del tempo narrativo fra Manzoni e Gadda*, «Critica del testo», I (1998), pp. 345-406, preceduto da un più breve, ma intelligente e intenso intervento di E. FUMI, *In digressione veritas*, «Paragone», XLVIII (1997), pp. 106-27.

Per la categoria di Barocco, che è stata spesso applicata al lavoro di Gadda (celebre peraltro la sua battuta: «Barocco è il mondo! Barocco non è il Gadda»), si vedano, oltre alle considerazioni di Contini, i lavori di R.E. DOMBROSKI, *Gadda e il barocco*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002 ed E. RAIMONDI, *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Milano, Bruno Mondadori, 2003: del resto, già Roscioni aveva messo in luce la componente leibniziana della cultura filosofica gaddiana.

La dimensione psicoanalitica è stata spesso indagata per il nostro autore. Sul versante biografico, in particolare, si sono spinti E. GIOANOLA, *L'uomo dei topazi*, Genova, Il Melangolo, 1977 (e poi ID., *Carlo Emilio Gadda. Topazi e altre gioie familiari*, Milano, Jaka Book, 2004), nonché D. WIESER, «D'un fraterno lutto» (*Appunti per una lettura freudiana di Gadda*), in *Le lingue di Gadda*, Atti del Convegno di Basilea (10-12 dicembre 1993), a cura di M.A. TERZOLI, Roma,

Salerno Editrice, 1995, pp. 81-148. Su un diverso versante si è mosso G. LEUCADI, *Il naso e l'anima. Saggio su Carlo Emilio Gadda*, Bologna, il Mulino, 2000. Interessante il lavoro di F. AMIGONI, *La piu semplice macchina. Lettura freudiana del Pasticciaccio*, Bologna, il mulino, 1995, che è poi tornato su questi problemi con *Logos e naufragio. Gadda lettore di Freud*, in *La biblioteca di Don Gonzalo. Il Fondo Gadda alla Biblioteca del Burcardo*, a cura di Andrea Cortellessa e Giorgio Patrizi, Roma, Bulzoni, 2001, vol. II, pp. 151-66.

Per una discussione sull'immagine di Roma nel *Pasticciaccio*, si possono vedere i lavori di G. DE ANGELIS, *Gadda e Roma. La Babele e il sistema*, «Linguistica e letteratura», XXIII (1998), pp. 145-156 e di G. ALFANO, *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia*, Napoli, Liguori, 2010

Per il modello indiziario, resta decisivo il libro collettivo curato da U. ECO e TH. A. SEBEOK, *Il segno dei tre. Holmes, Dupin, Peirce*, Milano, Bompiani, 1983.

Giancarlo Alfano