

Prefazione

La lingua, le lingue, le diversamente stratificate forme nelle quali esse vengono plasmate, il *pastiche*, la maccheronea hanno ricevuto nel corso degli anni un'attenzione profonda ed ermeneuticamente fertile negli studi gaddiani, a partire dalla insuperata lezione di Gianfranco Contini raccogliendo, accanto a risultati elevatissimi, correzioni di tiro, sferzate critiche. Che bisogno c'è, dunque, di un nuovo studio focalizzato sui «linguaggi» dell'Ingegnere? La novità, se posso permettermi di definirla tale, sta tutta nel taglio e nel metodo latamente comparatistico che ho provato a mettere in campo. Le «onde dei linguaggi» a cui allude il mio sottotitolo sono da intendersi, anzi che come catene di significanti, come ordini del discorso e condizioni di semiosfera; dispositivi medialità e *radicals of presentation*.

Ponendo in secondo piano la pur cruciale questione del plurilinguismo di Carlo Emilio Gadda, queste pagine muoveranno (per usare due nozioni cruciali della teoria letteraria) verso la sua «interdiscorsività» e la sua «transmedialità». Naturalmente, come la complessità dei testi richiede, non si metteranno tanto sulle tracce di prestiti da altre discipline, ma cercheranno di osservare la macchina

romanzesca, lo scorrere narrativo della storia *a contatto* con linguaggi che provengono da altre macchine: siano esse macchine reali e funzionanti, come nel caso del mezzo radiofonico, siano esse invece dei dispositivi che attivano nella pagina meccanismi di stratificazione che non hanno a che fare con la lingua ma con la narrazione, con il romanzo.

Da un lato, allora, c'interessa stringere il legame con i testi "geologici" gaddiani, quel gruppo di prose che sono raccolte nella terza parte delle *Meraviglie d'Italia*, per leggerci in trasparenza quanto la composizione testuale del *Pasticciaccio* sia fatta al filo dell'orografia, sia composta da affioramenti, da invasi e da cavità carsiche. Sono due le dimensioni che vengono allora attivate: una di superficie, che è la superficie della pagina alla quale viene affidata lo scorrimento della trama; la seconda, invece, è quanto agisce ed esiste sotto il manto terrestre e testuale. Il piano carsico è un taglio, una faglia in cui il racconto viene inghiottito e da cui risale secondo un percorso guidato da un sistema di svassi e invasi testuali che si nutre della costruzione geografica dei luoghi con cui il racconto entra in contatto. Nel *Pasticciaccio* è la storia che procede da via Merulana e scorre in discesa, come poggiata sul letto di un fiume, verso il Lazio antico prima di sprofondare nel sottosuolo e percorrere il corso dettato dalla faglia sotterranea e infernale. Lo spazio ctonio riattiva quel fondo nero che precede l'inizio della storia, lo spazio buio in cui s'inabissa la parte della storia non illuminata dal racconto ma che fa da sostrato attivo alla porzione emersa. Il linguaggio della geologia è questa dimensione profonda che, nel *Pasticciaccio*, non viene a coagularsi dal buio dello sfondo ma che resta al lavoro: non raccontato ma presente, irrac-

contabile ma attivo, non visibile se non nelle sonnolenti divinazioni d'Ingravallo e nell'etica pragmatica di Pestalozzi. Laddove il romanzo s'inabissa negli spazi occupati dagli elementi che lavorano al di sotto della sua superficie, i suoi elementi connotativi sembrano rovesciarsi nel loro opposto: la città nella campagna, la religione cattolica nel paganesimo, i santi apostoli nelle divinità ctonie, l'apollineo nel dionisiaco. È l'intero mondo di superficie che, con il palazzo degli ori di via Merulana, che cede nell'antro del seminterrato di Zamira, sprofonda nel suo inverso.

«Chi vuol sapere quanto siamo di casa nelle viscere, deve lasciarsi prendere dalla vertigine delle strade, la cui oscurità assomiglia tanto al grembo di una puttana. Antichità»¹, scrive Walter Benjamin nei *Passages*: a mostrare non solo il tratto inverso della superficie urbana ma la coesistenza nel presente dell'antichità, quasi una prima forma di compossibile verrebbe da dire pensando al *Pasticciaccio*, in un'analogia che il passaggio accende proprio nel riferimento finale. D'altra parte, se «Paris est entre deux nappes»², come ricorda ancora Benjamin appuntando le paro-

¹ Walter Benjamin, *I «passages» di Parigi*, in Id., *Opere complete*, IX, a cura di Rolf Tiedemann, Einaudi, Torino 2000, p. 582.

² Ivi, p. 866: «Paris est entre deux nappes, une nappe d'eau et une nappe d'air. La nappe d'eau, gisante à une assez grande profondeur souterraine... est fournie par la couche de grès vert située entre la craie et le calcaire jurassique; cette couche peut être représentée par un disque de vingt-cinq lieues de rayon; une foule de rivières et de ruisseaux y suintent; on boit la Seine, la Marne, l'Yonne, l'Oise, l'Aisne, le Cher, la Vienne et la Loire dans un verre d'eau du puits de Grenelle. La nappe d'eau est salubre, elle vient du ciel d'abord, de la terre ensuite; la nappe d'air est malsaine, elle vient de l'égout». Victor Hugo, *Œuvres complètes*, Roman 9, Paris 1881, p. 182 (*Les Misérables*). [I: La Senna, la vecchia Parigi, Ia, 2].

le di Victor Hugo nelle sue note sulla vecchia Parigi, la Roma del *Pasticciaccio* possiede, oltre alla sua “falda” urbana, che è l'*urbs* romana, un secondo, più profondo e remoto livello, quello delle sue origini albane e quello che, nella campagna che da Alba scende in giù lungo la linea ferroviaria Roma-Velletri, è *rimasto* alle sue origini preromane.

Questo, dicevamo, da un lato. Dall'altro, invece, sta la macchina radiofonica che impone una nuova condizione al tempo presente, ne scandisce il ritmo, crea un diverso modo di stare al mondo a chi, come i pochi indios sopravvissuti alla Reconquista nella pagina della *Cognizione del dolore*, giunge «al secolo e ai clamori della radio». Con il discorso sulla radio arriviamo a percorrere una doppia traslazione: dallo spazio sotterraneo all'etere e dalla dimensione della verticalità, portata nel discorso dalla geologia, ci spostiamo verso una dimensione che si dispone orizzontalmente intorno a un centro d'irraggiamento e si dispiega in un sistema di radiotrasmittenti e radiorecipienti. È come se da una visione di stampo “topologico”, la radio trascorresse a una concezione “dinamica”, entropica. Collocate l'una accanto all'altra, le due metà che concorrono a comporre il lavoro *radiofonico* di Gadda entro e oltre quello in cui è impegnato al Terzo Programma RAI – la modulazione sonora della pagina scritta e l'immersione della pagina scritta nel secolo della radio – rinnovano nel loro insieme l'incontro tra due culture. L'adattamento dei testi narrativi e la narrativizzazione dei testi radiofonici lavorano a incastro con il *medium* radiofonico e, seguendo “a fil de la sinopia” la traccia sinusoidale delle onde radio, ne fanno un principio interpolante: le due metà invertono il passaggio da oralità a scrittura e chiudono il cerchio percorrendo all'inverso il circuito orale.

Si pensi alle voci maschili che il dispositivo ricevente diffonde nella casa a predominanza femminile del marsciallo dei carabinieri di Marino, Fabrizio Santarella. Oppure si pensi ai salotti milanesi, alle nobili pareti di casa Brocchi, nei cui spazi l'apparecchio radiofonico inframmezza le cene organizzate contro voglia dallo zio Agamennone per non essere da meno degli altri membri della Triennale milanese. È il *soundscape* a cui si ricorre quando, esauriti gli argomenti di conversazione a denominatore comune, c'è ancora il vuoto di una serata da riempire: l'accensione della radio, con l'attesa, disattesa dalla noia, di gratificare la «foja novecentistica»³. Non sono allora i programmi in quanto tali a creare un'aspettativa, lo è piuttosto la fruizione domestica del flusso radiofonico: primo mezzo di comunicazione di massa moderno o, per rendere l'affermazione meno perentoria, primo mezzo di comunicazione di massa elettrico del Novecento, la radio nasce come *medium* pubblico proprio nel momento in cui entra a far parte delle abitudini quotidiane, e ci entra perché organizza il proprio messaggio nella forma, fino ad allora inedita, del «flusso di materiali» e d'informazioni che ricalcano, raddoppiano, accompagnano i ritmi domestici (questo almeno fino al 1954, fino all'invenzione della radio a transistor che permette ai ritmi della giornata di non coincidere più e solo con quelli domestici):

«La comunicazione radiofonica consiste in un flusso ininterrotto di materiali eterogenei che copre gran parte della giornata [...]. L'accostamento di prodotti differenti, programmato sotto forma di palinsesto, è parte essenzia-

³ Carlo Emilio Gadda, *San Giorgio in casa Brocchi*, in Id., *Romanzi e racconti*, II, a cura di Dante Isella, Garzanti, Milano 1989, p. 660.