

Premessa

Il termine *riso*, nella sua accezione più estesa, raduna sotto la medesima insegna tipologie molto diverse tra loro: dal comico alla satira, dal grottesco all'umorismo, dal sarcasmo al *pastiche*. Proprio a causa della sua natura composita e versatile, ho scelto questa categoria per indicare l'oggetto del mio lavoro: in Gadda, ciascuno dei fenomeni sopra elencati risponde a un suo codice particolare, ma si lega agli altri in modo tanto sfuggente quanto significativo; solo considerando le forme del riso nel loro insieme, e seguendo le reciproche implicazioni, è possibile intenderle a fondo. Certo, il legame tra le varie istanze è spesso problematico, se non contraddittorio: anche per questo, benché il riso sia fra le costanti più visibili della pagina gaddiana, manca finora uno studio organico e articolato sul tema. Le difficoltà aumentano se ci soffermiamo sulle prime opere, dove l'intreccio di forme eterogenee pare davvero insolubile: nell'arco di un singolo testo possono convivere una comicità bonaria e una disforica, accessi di sarcasmo e un'ironia più raccolta. Non sorprende, di conseguenza, che alla vastità degli esiti non faccia seguito – da parte dell'autore – uno sforzo teorico adeguato: i saggi maturi sul Belli o sulla maccheronea aiutano a inquadrare alcuni aspetti del *Pasticciaccio*, ma spiegano poco della fase che lo precede; se nel secondo dopoguerra tende a rivestire funzioni ormai definite, durante il ventennio il riso è anzitutto sintomo di aporie e conflitti irrisolti. È del resto un vantaggio del suo statuto compromissorio, quello di ammettere le incoerenze che la logica diurna escluderebbe.

Anche l'idea di romanzo prende forma, nel primo Gadda, attraverso indecisioni e passi falsi. La parabola dal *Cahier* alla *Cognizione* rimanda a un autore sospeso fra istanze opposte: omaggio alla tradizione e modernità, ansia comunicativa e rassegnato isolamento, impegno diegetico e scrittura dell'Io. Da tali problemi, superati

– lo vedremo – nel *Pasticciaccio*, le opere anteriori faticano a liberarsi: come nella pratica del riso, nel tirocinio romanzesco Gadda esperisce nevrosi e contraddizioni centrali per la sua poetica. Questo libro muove dall'idea che le ambiguità del primo ambito e quelle del secondo siano strettamente legate: l'esame delle forme del riso potrà così suggerire nuove prospettive sulla storia del Gadda narratore, e viceversa.

A uno studio di questo tipo invitano, d'altronde, gli esigui accenni dedicati dall'autore – nel periodo che ci interessa – a temi quali il comico, la satira o l'umorismo: dalle note del *Racconto italiano* emerge quanto sia decisivo, per il riso gaddiano, il paradigma del romanzo ottocentesco. Esemplare l'appunto del 12 settembre 1924:

Il Dickens molte volte si astiene dal commento e fa ridere. [...] Molte volte si tratta della inserzione di una fittizia idea riferimento, idea misura, che non è e non può essere comune, che è assurda, irreal (caricaturale). Ma per analogie simbolistiche viene accettata come reale. P. E. L'episodio dei francobolli: (se ben ricordo) in principio del «Circolo Pickwick». Fare l'analisi dell'assurdo. [SVP 484]

L'«analisi dell'assurdo» implica una particolare attenzione agli equilibri fra riso e impianto narrativo: su questa base Gadda istituisce un assiduo confronto non solo con Dickens, ma anche (per tenersi ai maggiori) con Dostoevskij e Manzoni. Il dialogo con i modelli ruota intorno a due nodi fondamentali: da una parte la funzione del riso all'interno di un disegno pluristilista, e il suo rapporto con le diverse maniere espressive; dall'altra l'intesa con il pubblico, vale a dire il bisogno – imposto da tutte le forme del riso – di far leva su un lettore implicito, e su una data immagine della società. Il modo in cui Gadda gestisce entrambe le questioni deve molto alla sua cultura romanzesca, anche in testi basati su altre misure diegetiche (dal *Castello di Udine* all'*Incendio di via Keplero*). Esaminare le metamorfosi del riso significherà quindi porsi domande più generali sulla fisionomia del romanzo in Gadda: come evolve l'atteggiamento nei confronti del destinatario? in che modo la narrazione allude ai rapporti fra autore e corpo sociale? qual è il ruolo dei singoli registri, nella ricerca di un compiuto pluristilismo?

Simili domande evidenziano come la fedeltà ai modelli sia, per Gadda, impraticabile. L'esempio di Manzoni o Dickens si fonda su

schemi ben definiti: in primo luogo, il riso poggia su uno slancio comunicativo, e cerca la complicità del lettore; in secondo luogo il comico e la beffa trovano la loro sede in un quadro più vario, che riflette l'oggettivo alternarsi di eventi ridicoli, seri e tragici. In entrambi i casi, la premessa è che i meccanismi della vita associata meritino di essere presi sul serio, e che il grottesco sia un elemento circoscritto; da qui derivano la fiducia nell'esistenza di un pubblico solidale, e la possibilità di aderire al *pathos* del mondo narrato. È questa l'idea che il primo Gadda, nel suo estremo disincanto, non può accogliere: non a caso, il riso si dilata fino a sconvolgere l'equilibrio degli stili; e se al tragico verrà concessa una paradossale sopravvivenza, il tono medio-referenziale – base del grande canone realista – sarà oggetto di un'esclusione più tenace. L'impossibilità del serio testimonia l'incolmabile distanza fra Gadda e la tradizione: alle maniere ottocentesche si oppone la natura autentica del riso, che tradisce così il suo fondo pessimista e distruttivo. Lo sfogo è ostacolato (almeno fino alla *Cognizione*) da due tipi di censure, o meglio autocensure: la prima, di ordine politico, fa capo al dissidio fra un'immagine cupa della società e l'ottimismo imposto dal regime; l'altra, di ordine letterario, assegna confini precisi al sarcasmo, in nome di un'idea canonica circa la funzione del riso nel romanzo. Pure sul legame fra queste due tensioni dovremo interrogarci, subordinando comunque l'imbarazzo ideologico a quello narrativo: se il primo viene spesso aggirato, il secondo torna con urgenza in ognuno dei testi sui quali ci soffermeremo.

Anche mediante il riso, insomma, Gadda prende congedo da schemi narrativi inattuali, e matura la sua poetica romanzesca. Del fenomeno importano anzitutto le ricadute sull'interpretazione del singolo autore, ma non va tralasciato l'esemplare valore storico: la parabola di Gadda ci invita a riflettere sui tortuosi sviluppi del riso letterario fra Otto e Novecento, e sul nesso fra tali metamorfosi e il codice del romanzo. Se nei classici del *novel* il riso non pregiudica la complessiva serietà del tono, Gadda – al pari di altri contemporanei – estende all'infinito il dominio del grottesco; un grottesco «legato alla natura e alla storia», come si legge in un celebre autocommento del 1963 [*L'Editore chiede venia*, RR I 760]. Sulle origini di una simile oltranza, il dialogo premesso alla *Cognizione del dolore* contiene in effetti pagine sintomatiche, per quanto elaborate in epoca tarda:

Non si tratta perciò di leggere negli strati o nei nòccioli grotteschi dell'impasto *Cognizione* una deliberata elettività ghiandolare-umorale di chi scrive (des Verfassers) ma di leggervi una lettura consapevole (da parte sua) della scemenza del mondo o della bamboccesca inanità della cosiddetta storia, che meglio potrebbe chiamarsi una farsa da commedianti nati cretini e diplomati somari. [RR I 761]

La formula usata nel *Cahier* si carica allora di un secondo, involontario significato: in tutta l'opera gaddiana il riso implica una meticolosa «analisi dell'assurdo», intesa non solo come studio dei modelli, ma anche nel senso di una «lettura» – sempre più «consapevole» – della «scemenza del mondo». In questo dilagare del ridicolo, che Gadda verifica suo malgrado, risiede il marchio di un realismo perplesso e disilluso, comune a molti narratori del primo Novecento.

Ringrazio le persone che hanno seguito e incoraggiato, a partire dalla tesi di laurea, i miei studi su Gadda: in particolare Carla Benedetti, Raffaele Donnarumma, Lucio Lugnani, Salvatore Nigro, Cristina Savettieri. Ai loro consigli, e al loro sostegno, questo libro deve molto. Interlocutori preziosi, oltre che generosi insegnanti, sono stati per me Edoardo Sanguineti e Francesco Orlando: il minimo è ricordarli qui, con affetto e gratitudine. Desidero infine ringraziare la mia famiglia, e alcuni regolari compagni nella pratica del riso: su tutti, gli amici di Pavia e di Pisa.