

Associazione degli Italianisti
XIV CONGRESSO NAZIONALE
Genova, 15-18 settembre 2010

LA LETTERATURA DEGLI ITALIANI

ROTTI CONFINI PASSAGGI

A cura di ALBERTO BENISCELLI, QUINTO MARINI, LUIGI SURDICH

Comitato promotore

ALBERTO BENISCELLI, GIORGIO BERTONE, QUINTO MARINI
SIMONA MORANDO, LUIGI SURDICH, FRANCO VAZZOLER, STEFANO VERDINO

SESSIONI PARALLELE

Redazione elettronica e raccolta Atti

Luca Beltrami, Myriam Chiarla, Emanuela Chichiriccò, Cinzia Guglielmucci,
Andrea Lanzola, Simona Morando, Matteo Navone, Veronica Pesce, Giordano Rodda

L'interiorità proiettata oltreoceano: luoghi e lingue della *Cognizione del dolore*¹

Floriana Di Ruzza

La *Cognizione del dolore* si apre con una collocazione spazio-temporale degli eventi narrati che farebbe pensare da principio ad un romanzo storico con un'ambientazione ben precisa e determinata.

In quegli anni, tra il 1925 e il 1933, le leggi del Maradagàl, che è paese di non molte risorse, davano facoltà ai proprietari di campagna d'aderire o di non aderire alle associazioni provinciali di vigilanza per la notte – (Nistitúos provinciales de vigilancia para la noche);[...]²

Nell'*incipit* del romanzo troviamo una specificazione temporale volta a collocare storicamente i fatti, con un punto di vista da narratore esterno e onnisciente. Ma ad una collocazione temporale storica e determinata (gli anni del fascismo compresi tra il 1925 e il 1933) corrisponde un'ambientazione spaziale destabilizzante (il *Maradagàl*, paese sudamericano dal nome inventato). È il primo dei tanti effetti di straniamento presenti nel romanzo, che smentiscono l'aspettativa suscitata nel lettore catapultandolo in una condizione rovesciata. Il luogo d'ambientazione risulta straniante, anche se quasi immediatamente, poche righe più avanti, attraverso un parallelismo con la Brianza, ci viene suggerito che il Maradagàl non è che una maschera per l'Italia.

A quest'altro flagello, in verità, non è particolarmente esposta la involuta pannocchia del banzavóis, ch'è una specie di granoturco dolciastro proprio a quel clima. Clima o cielo, in certe regioni, altrettanto grandinifero che il cielo incombente su alcune mezze pertiche della *nostra indimenticabile Brianza*: terra, se mai altra, meticolosamente perticata.³

A questo punto, però, è la stessa figura del narratore a creare un effetto di rovesciamento: posizionando e collocando il proprio punto di vista nel luogo natio dell'autore («la nostra indimenticabile Brianza»), proietta lontano (in un paese-maschera) la materia della narrazione.

In questo modo Gadda compie un'operazione diametralmente opposta a quella generalmente

¹ Questo intervento è parte integrante del progetto di ricerca che sto svolgendo presso l'Università degli Studi di Sassari, finanziato dalla Regione Autonoma della Sardegna (Programma Operativo Sardegna FSE 2007-2013 sulla L.R.7/2007).

² CARLO EMILIO GADDA, *Romanzi e racconti I*, a cura di Raffaella Rodondi, Guido Lucchini, Emilio Manzotti, Milano, Garzanti, 1988, vol. I, p. 571.

³ *Ibid.* (corsivo mio).

compiuta dall'autore espatriato: invece di parlare del proprio vissuto e della propria cultura da un punto di vista esterno, proietta all'esterno la materia della narrazione e colloca il punto di vista del narratore nel proprio luogo d'origine. Quest'operazione gli permette di allontanare le vicende narrate e di guardarle attraverso una lente deformante; ed è proprio attraverso la deformazione che Gadda riesce ad inseguire i fili intricati del proprio vissuto, nel tentativo di districare il lutto per la morte della madre, il senso di colpa, la rabbia e il rancore nei confronti della casa di Longone.⁴ L'ambientazione della *Cognizione del dolore* in un fantomatico stato del Sudamerica, infatti, trova una forte motivazione nella necessità di proiettare lontano dal punto di vista del narratore la materia narrata, proprio in quanto materia di rielaborazione del lutto.

Tuttavia, la scelta del Sudamerica non è casuale. Il lavoro di ingegnere aveva portato Gadda in Argentina tra il '22 e il '24 e, al ritorno in Italia, il ricordo dell'esperienza argentina evoca in Gadda un'idea di vitalità, lontananza e tristezza al medesimo tempo, come testimonia un appunto autobiografico datato il 5 gennaio del 1925: «E poi l'oscurità dell'impiego: e poi l'America, bella per vitalità, ma triste, lontana, senza la mamma, senza poesia».⁵ L'America, luogo vitale, si connota di tristezza nell'animo di Gadda per l'assenza della madre (e, da notare, a quest'assenza Gadda associa l'assenza di poesia).

Inoltre - dato non trascurabile - la lingua spagnola sudamericana assume il ruolo di lingua ufficiale del Maragadàl (anche se si tratta di una lingua presupposta, e dunque di una finzione letteraria) e instaura in questo modo un parallelismo imprescindibile con la lingua dei dominatori nei *Promessi sposi*.

Da un punto di vista linguistico, la proiezione oltreoceano dei propri luoghi comporta innanzitutto – e nel caso della *Cognizione del dolore* soprattutto – una deformazione onomastica. Come già noto,⁶

⁴ La madre di Gadda muore nell'aprile del 1936. Immediatamente dopo Gadda cerca di sbarazzarsi della casa di Longone, che riuscirà a vendere verso la metà del 1937; ma in una lettera a Contini del 26 maggio 1936 Gadda già scriveva: «Fra l'altro la mia casa di campagna (bella grana anche questa!) mi procura più grattacapi che una suocera isterica.» (CARLO EMILIO GADDA, *Lettere a Gianfranco Contini a cura del destinatario, 1934-1967*, Milano, Garzanti, 1988). La prima stesura di alcuni tratti della *Cognizione del dolore* risale ai primi mesi del 1937. La vicenda editoriale della *Cognizione*, tuttavia, è piuttosto complessa: tra il 1938 e il 1941 è pubblicata parzialmente sulla rivista «Letteratura» (in 7 numeri, non tutti contigui); dopo un contratto con Sansoni rimasto sulla carta per dieci anni, sarà pubblicata in volume da Giulio Einaudi nel 1963; nel 1970 ci sarà una riedizione con l'aggiunta di due tratti inediti. Per una ricostruzione particolareggiata della storia editoriale della *Cognizione* cfr. EMILIO MANZOTTI, 'La cognizione del dolore' di Carlo Emilio Gadda, in *Letteratura Italiana Einaudi. Le opere*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1992-1996 (4 voll.), vol. IV, tomo II (1996), pp. 201-337 (in particolare, pp. 208-210).

⁵ CARLO EMILIO GADDA, *Appunti autobiografici* (dal *Cahier d'études*, quaderno III, cc. 2r-7v), a cura di Dante Isella, in «I quaderni dell'ingegnere. Testi e studi gaddiani», III, 2004, pp. 41-46 (p.42).

⁶ «L'ambientazione del romanzo, sudamericana, come si è detto, traveste – ma, se si eccettua qualche nota idiomatica argentina, quasi solo nella onomastica (e anche in essa senza scrupolo di filologie: si pensi a *Terepàttola* e alla velare sorda di *Lukones*) – una circoscritta realtà geografica perfettamente familiare all'autore: quella di un triangolo tutto sommato pariniano-manzoniano, i cui vertici sono Milano (*Pastrufazio* 'la città dei *pastrügn*-pasticci, ma così nominata dal generale liberatore e "restitutore": *Pastrufacio*-Garibaldi), Como (catullianamente *Novokomi*) e Lecco (adombrata, credo, malgrado proposte contrarie, sotto il citato toponimo di *Terepàttola*) col suo totem orografico, il Resegone-*Serruchón* (dallo sp. *serrucho* 'sega'), e il cui dislocato circocentro cade nel minimo villaggio di Longone al Segrino (*Lukones*, da *lökk* 'balordo, stordito'), presso la cittadina di Erba (*El Prado*), a pochi chilometri dal Bosisio di

la toponomastica ricalca, a volte fantasiosamente, altre volte suggerendo il parallelismo (attraverso la fonetica, rimandi letterari o associazioni semantiche), i luoghi della Brianza: Longone al Segrino diventa *Lukones*, Como *Novokomi*, Erba *El Prado* (con un calco semantico ispaneggiante), Lecco *Terepáttola*. Le grandi città sono nominate nel romanzo ma rimangono su uno sfondo, in lontananza: *Pastrufazio* è Milano e l'esotica *Babylon*, in cui era fama che il protagonista si cibasse fino all'indigestione, è Roma. La *Néa Keltiké* (nome grecizzante per Nuova Gallia) indica la Brianza; il *Maradagàl* è nome inventato per l'Italia, e il *Parapagàl* è il paese con cui il *Maradagàl* era stato in guerra. In questo caso salta agli occhi la somiglianza per associazione fonetica tra i nomi dei due Stati, che è come stabilire un piano di equivalenza tra i due paesi in guerra. Scrive Aldo Pecoraro in proposito: «La forte somiglianza dei nomi sta a indicare la qualità fraticida di ogni guerra. Maradagàl, Parapagàl, nomi intercambiabili: ogni guerra è perduta, perché si combatte contro se stessi e si soccombe di fronte ai fantasmi evocati dalla cupidigia e dalla follia.»⁷ In questo caso, dunque, i nomi inventati creano un effetto parodico deformante, che da un lato allontana (i nomi sono fantasiosi e inverosimili) e dall'altro avvicina (attraverso la rinominazione, infatti, emergono le somiglianze più che le differenze tra i luoghi).

La trasposizione oltreoceanica comporta dunque una veste ispanica che impone necessariamente il confronto con il sottotesto manzoniano. Nei *Promessi sposi* la presenza della lingua spagnola è funzionale allo spostamento degli eventi narrati sull'asse temporale: i luoghi sono gli stessi, ma la narrazione si svolge in un'altra epoca in cui in Brianza governavano gli Spagnoli. La lingua subisce influenze, soprattutto nel lessico burocratico: Manzoni ne riporta sporadici esempi come ricostruzione storica e contestuale.

Don Gonzalo, ingolfato fin sopra i capelli nelle faccende della guerra, fece ciò che il lettore s'immagina certamente: nominò una giunta, alla quale conferì l'autorità di stabilire al pane un prezzo che potesse correre; una cosa da poterci campar tanto una parte che l'altra. I deputati si radunarono, o come qui si diceva spagnolescamente nel gergo segretariesco d'allora, si giuntarono; e dopo mille riverenze, complimenti, preamboli, sospiri, sospensioni, proposizioni in aria, tergiversazioni, strascinati tutti verso una deliberazione da una necessità sentita da tutti, sapendo bene che giocavano una gran carta, ma convinti che non c'era da far altro, conclusero di rincarare il pane. I fornai respirarono; ma il popolo imbestiali.⁸

Nel capitolo XIII dei *Promessi sposi* assistiamo invece ad una scena in cui il bilinguismo è usato

Parini, e presso, appunto, il Segrino-*Seegrün* [...]» EMILIO MANZOTTI, *La cognizione del dolore* di Carlo Emilio Gadda, cit., p. 275.

⁷ ALDO PECORARO, *Gadda*, Bari, Laterza, 1998, p. 88.

⁸ ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di Vittorio Spinazzola, Milano, Garzanti 1999, p. 171 (sottolineatura mia). Da tenere presente, inoltre, che nella *Cognizione* il Don Gonzalo manzoniano è menzionato parodicamente come l'antenato dell'omonimo personaggio gaddiano (cfr. CARLO EMILIO GADDA, *Romanzi e racconti I*, cit., pp. 605-606).

come una forma comunicativa con un duplice effetto: da un lato Antonio Ferrer fa credere alla folla che agirà come quest'ultima richiede e dall'altro comunica al vicario di provvisione il messaggio opposto. Il lettore, che ha un punto di vista privilegiato, vede attraverso il bilinguismo il duplice atteggiamento comunicativo di Ferrer: l'inganno verso il popolo e il tentativo di rassicurazione nei confronti del vicario.

«Sì, signori; pane e giustizia: in castello, in prigione, sotto la mia guardia. Grazie, grazie, grazie tante. No, no: non iscapperà. *Por ablandarlos*. È troppo giusto; s'esaminerà, si vedrà. Anch'io voglio bene a lor signori. Un gastigo severo. *Esto lo digo por su bien*. Una meta giusta, una meta onesta, e gastigo agli affamatori. Si tirin da parte, di grazia. Sì, sì; io sono un galantuomo, amico del popolo. Sarà gastigato: è vero, è un birbante, uno scellerato. *Perdone, usted*. La passerà male, la passerà male... *si es culpable*. Sì, sì, li faremo rigar diritto i fornai. Viva il re, e i buoni milanesi, suoi fedelissimi vassalli! Sta fresco, sta fresco. *Animo; estàmos ya quasi fuera*.»⁹

Nel discorso di Ferrer il bilinguismo manzoniano assume dunque una funzione ironica: lo spagnolo serve a rovesciare il significato di quanto espresso in italiano. L'effetto di ribaltamento è riscontrabile anche nelle traduzioni in spagnolo all'interno della *Cognizione*, che si configurano come una riscrittura parodica di quanto immediatamente prima espresso in italiano: la stessa immagine appare ridicolizzata, ribaltata.

Il bilinguismo italiano-spagnolo è quindi ripreso nella *Cognizione* con la funzione ironica già presente nei *Promessi sposi*, ma Gadda crea a sua volta un ulteriore gioco con il lettore: lo spagnolo sudamericano (presente e immaginato allo stesso tempo) è una finzione per il lettore, che il lettore sa essere tale.

Inoltre, nella *Cognizione* la deformazione della materia narrata è resa linguisticamente dal corto circuito provocato dall'incontro tra un'ipotetica lingua ispanica (da cui il narratore finge di tradurre) e il dialetto, che si riferisce chiaramente al dialetto lombardo.¹⁰ Per capire come agisce questo incontro straniante tra dialetto lombardo e lingua sudamericana, bisogna considerare che dialetto della Néa Keltiké e lingua del Maradagál emergono il più delle volte per mezzo di descrizioni metalinguistiche piuttosto che tramite una riproduzione mimetica. Allo spagnolo si rimanda attraverso traduzioni o pseudo-traduzioni,¹¹ mentre al dialetto lombardo, a parte qualche caso isolato in cui si riporta la voce, si rimanda principalmente con descrizioni parodiche della fonetica.

⁹ *Ibid.*, p. 191 (corsivo del testo).

¹⁰ Sul dialetto nella *Cognizione del dolore*, cfr. GIORGIO CAVALLINI, *Lingua e dialetto in Gadda*, Firenze, G. D'Anna, 1977; DANTE ISELLA, *Del milanese in Gadda*, in CARLO EMILIO GADDA, *Romanzi e racconti I*, cit., pp. 775-779; RICCARDO STRACUZZI, *Dialetto*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», II, 2002, <http://www.gadda.ed.ac.uk>; LUIGI MATT, *Gadda. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2006.

¹¹ «[...] associazioni provinciali di vigilanza per la notte – (Nistitúos provinciales de vigilancia para la noche)» *RR I*, p. 571; «La preposizione *di* (*de* in maradalghese)» *Ibid.*, p. 572; «“Scemo” si dice “mocososo” con un c solo, in maradagalese, e la locuzione pretta è perciò: “¡Mocososo de guerra!”» *Ibid.*

Con effetto dirompente, Gonzalo in un attacco d'ira appella i propri concittadini «calibani gutturaloidi della Néa Keltiké»; inoltre, quando il narratore riporta il racconto della lavandaia Peppa o delle altre persone che lavorano nella casa, a parte qualche espressione particolarmente colorita, il dialetto emerge attraverso una descrizione metalinguistica della fonetica.

La lavandaia Peppa arrivò dunque a poter egutturare, con dei glu glu manzoniani da tacchino femmina, che la notte avanti il signor cavalier Trabatta stava nel suo letto a dormire, secondo è solito tutte le notti. E mentre lui [...] ¹²

L'onomatopea caratterizza il dialetto, veicola un giudizio sulla fonetica, ma soprattutto propone una dimensione parodica e perturbante del suono che subisce una deformazione nella memoria («da tacchino femmina» è un'immagine che deforma visivamente e acusticamente il suono appena riprodotto). La fonetica diventa predominante rispetto alla narrazione, ed è anzi separata dal racconto stesso: la riproduzione del suono è antecedente al racconto dei fatti, come se nella memoria sorgesse prima il suono e solo in un secondo momento la storia.

La separazione tra riproduzione fonetica e trasposizione semantica connota fortemente il dialetto lombardo come un dialetto dai suoni impronunciabili. Il confronto con Manzoni anche qui è decisivo: Manzoni è chiamato in causa in modo esplicito ma allo stesso tempo attraverso un riferimento da decifrare («glu glu manzoniani da tacchino femmina»). E non a caso: è da Manzoni che Gadda mutua una connotazione dispregiativa del dialetto lombardo, cui appartengono suoni «così salvatici» da non poter essere riprodotti dai segni della lingua italiana. Siamo nel XII capitolo dei *Promessi sposi*, durante l'assalto ai forni:

Nella strada chiamata la Corsia de' Servi, c'era, e c'è tuttavia un forno, che conserva lo stesso nome; nome che in toscano viene a dire il forno delle grucce, e in milanese è composto di parole così eteroclite, così bisbetiche, così salvatiche, che l'alfabeto della lingua non ha segni per indicarne il suono. ¹³

Manzoni apre qui una frattura netta tra lingua e dialetto basata su una considerazione legata al suono del dialetto, connotandolo da un punto di vista antropologico. Molto è stato scritto sul rapporto di Gadda con Manzoni: ¹⁴ rapporto parodico, dissacratorio e allo stesso tempo di continua rielaborazione. Manzoni è presente in Gadda a più livelli, di cui quello parodico è solo il più

¹² CARLO EMILIO GADDA, *Romanzi e racconti I*, cit. p. 719.

¹³ ALESSANDRO MANZONI, *op. cit.*, p. 173.

¹⁴ In particolare, cfr. ALDO PECORARO, *Gadda e Manzoni. Il giallo della Cognizione del dolore*, Pisa, ETS, 1996; CORRADO BOLOGNA, *Il filo della storia. «Tessitura» della trama e «ritmica» del tempo narrativo fra Manzoni e Gadda*, in «Critica del testo», I, 1, 1998, pp. 345-406; FERDINANDO AMIGONI, *Manzoni*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», IV, 2004, <http://www.gadda.ed.ac.uk>.

esplicito: il sottotesto manzoniano riemerge continuamente e in forme diverse come se si trattasse di un ricordo d'infanzia. Il suono delle parole appare connotato già in precedenza attraverso un corto circuito tra il commento manzoniano e le sensazioni negative che Gadda associa a quei suoni.

Inoltre, nell'appellativo ingiurioso di Gonzalo nei confronti dei propri conterranei («calibani gutturaloidi della Néa Keltiké»), Gadda fa convergere molteplici fonti e rimandi letterari: «calibani» si riferisce a Calibano, il selvaggio deforme (schiavo di Prospero) della *Tempesta* Shakespeare; i suoni emessi dai «calibani» sono suoni duri, gutturali e in questo modo Gadda rielabora l'osservazione linguistica di Manzoni riguardo alle parole che in milanese significano «forno delle grucce» («eteroclite», «bisbetiche», «salvatiche»). Infine, la collocazione nella «Néa Keltiké» nuovamente allontana, deforma, permettendo di esternare il groviglio interiore nel tentativo, il più delle volte fallimentare, di districarlo.

Il dialetto dei «calibani gutturaloidi della Néa Keltiké» è, però, nella finzione letteraria un dialetto della lingua del Maradagàl, che a sua volta dovrebbe essere spagnolo sudamericano. Gadda dunque interseca dialetto e lingue (si può parlare, in effetti, di plurilinguismo piuttosto che di bilinguismo),¹⁵ e restituisce un linguaggio composito e sfaccettato. Italiano (con le sue varianti, i tecnicismi e i neologismi), spagnolo, lombardo e latino (dei classici e dei ricordi di scuola) sono accorpatisi come se si trattasse di un'unica lingua, che si rivela una lingua cognitiva più che rappresentativa. L'uso dello spagnolo e del dialetto nella *Cognizione* non ha, infatti, un intento mimetico né unicamente un intento espressivo, ma ha uno scopo per così dire conoscitivo: attraverso gli usi e i riusi linguistici Gadda non cerca di rappresentare la realtà nella sua manifestazione evidente, ma cerca di districarne la complessità profonda.¹⁶

La lingua del romanzo è presentata come una lingua tradotta, dallo spagnolo o dal dialetto, creando in questo modo una lingua al secondo grado, un distanziamento in cui la materia narrata possa prendere forma. Si crea quindi una sorta di metalinguaggio¹⁷ che mette a distanza la materia della narrazione. La lingua della *Cognizione* appare come camuffamento e *pastiche*, risultante di un bilinguismo (italiano/spagnolo) e di un plurilinguismo (forme dialettali, neologismi, ispanismi): una lingua con una funzione espressiva, di divertimento e di depistaggio che, però, diventa anche lingua al secondo grado, cui corrisponde sul piano della narrazione la proiezione dei luoghi oltreoceano.

¹⁵ «Il bilinguismo della *Cognizione* è, come detto, immediatamente evidente: non solo nel corso della narrazione vi sono degli inserti spagnoli, o spagnolescenti, ma la stessa voce del racconto è in sé ibrida e contaminata; in questo senso è sicuramente più opportuno parlare di plurilinguismo: non mancano, infatti, inserti dialettali, tecnicismi, parole d'uso accanto ad arcaismi, ed in generale quel *pastiche* linguistico che è il tratto fondamentale dell'espressionismo gaddiano.» RAFFAELLO PALUMBO MOSCA, 'La *Cognizione del dolore*': figure e lingua tra due mondi, in «Artifara», IV, gennaio-giugno 2004, <http://www.artifara.com/rivista4/testi/gadda.asp>.

¹⁶ Cfr. GIAN CARLO ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita*, Torino, Einaudi, 1995 (in particolare, cap. IV *Il groviglio conoscitivo*, pp. 76-94).

¹⁷ Cfr. GUIDO GUGLIELMI, *Lingua e metalinguaggio di Gadda*, in *Letteratura come sistema e come funzione*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 128-137.

L'allontanamento della materia della narrazione si rivela, dunque, un tassello della deformazione linguistica, che provoca un effetto di straniamento spiazzando il lettore e conducendolo a ogni piè sospinto ad una riflessione umoristica.