



HAL
open science

“Manganaro/Gadda e il 'Tout-Monde'”

Luca Salza

► **To cite this version:**

Luca Salza. “Manganaro/Gadda e il 'Tout-Monde'”. in *Croisements d'écritures : France-Italie. Hommage à Jean-Paul Manganaro*, sous la direction de C. Dumoulié, A. Robin et L. Salza, 2015. hal-03374177

HAL Id: hal-03374177

<https://hal.univ-lille.fr/hal-03374177v1>

Submitted on 13 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LUCA SALZA

MANGANARO/GADDA E IL «TOUT-MONDE»

[...] la confusion des langues n'est plus une punition, le sujet accède à la jouissance par la cohabitation des langages, qui travaillent côte à côte: le texte de plaisir, c'est Babel heureuse.

R. Barthes, *Le plaisir du texte*, 1973.

Dopo oltre 150 libri tradotti, dal francese all'italiano e viceversa, Jean-Paul Manganaro sorride di fronte all'affaccendarsi teorico di tanti intorno alla questione della traduzione. Il traduttore non pensa, una «scienza» della traduzione è ridicola, ripete spesso Manganaro. Grazie a Laurent Lombard, egli ha definito più precisamente i contorni della questione in un'intervista che apre la sua antologia di scritti¹. Se è impossibile teorizzare la traduzione, bisogna, secondo Manganaro, danzarla, danzarla come dei pazzi. La traduzione non richiede solo tecniche, teorie, dizionari, grammatiche, ma mobilita il corpo stesso di chi traduce. Il traduttore danza perché furioso, la «mania» del traduttore è l'ossessione di Babele. In ogni lingua vi sono l'andamento e il frastuono dionisiaci di Babele. Manganaro sarebbe un Walter Benjamin uscito dalla Richelieu che crede nell'esistenza in noi tutti di una confusione della lingua, delle lingue, una confusione che il traduttore deve attraversare col proprio corpo per raggiungerla e reinvestirla. La posta in gioco in questa traduzione è artistica, nel senso che tocca il corpo, affermandone un nuovo modo di esistenza, ed è quindi anche assolutamente politica. Dire che in ogni lingua c'è Babele significa sostenere la necessità militante della differenza, perché ogni lingua possiede delle funzioni della conoscenza specifiche e completamente indispensabili a tutta l'umanità. Il problema consiste precisamente nel saper aprire al mondo la singolarità, già generica, di ogni lingua. Compito del traduttore sarebbe proprio quello di rendere comune queste singolarità. Tra i tanti omaggi che Manganaro ha ricevuto per queste giornate mi sembra bello ricordare la lettera che Ferdinando Camon ha voluto scrivere al suo amico traduttore in francese:

1 J.-P. Manganaro, *Confusion de genres. Articles et études (1975-2010)*, éd. Laurent Lombard, P.O.L., Paris, 2011, cf. pp. 41-69.

Caro Jean-Paul,

ti faranno l'elenco degli onori che meriti, ora che vai in pensione, ma ne dimenticheranno uno, che io ricorderò per sempre: tu hai fatto conoscere ai francesi, come meglio non si poteva, una vasta condizione umana-sociale-religiosa-culturale italiana sconosciuta alla stessa Italia. È stato solo dopo la tua traduzione in Francia che i miei romanzi contadini sono stati tradotti in Germania, Argentina, Russia, Ungheria, Spagna, Turchia, Stati Uniti...: era lo scopo della mia vita, unire le civiltà contadine della Terra, e tu, non io, l'hai realizzato.

Un lungo abbraccio, sussurrandoti tutte le cose che non ti ho mai detto.
Tuo Ferdinando Camon.

Camon è lo scrittore della bassa padovana, degli ultimi che la popolazione. Il suo territorio non è tuttavia mai chiuso, identitario, la sua estraneità rispetto al divenire vittorioso del mondo si presenta come una forma di destituzione delle pretese generalizzanti (imperialistiche), e, nel contempo, di rivendicazione di un comune concepito come multiplo e diverso. La traduzione di Jean-Paul Manganaro, anche nelle parole dell'«autore», diventa la strada attraverso cui la lotta per la singolarità (di una storia, di un popolo, di una lingua) si è aperta verso l'immaginazione di un popolo/non popolo, cioè di una plebe mondiale, finalmente ricostruita senza più barriere.

È possibile agganciare questa effettivizzazione artistico/politica del lavoro del traduttore al dibattito in corso sulla cosiddetta «letteratura mondiale»?

Una letteratura all'altezza della globalizzazione saprà che l'uomo è migrazione infinita. Noi tutti sappiamo che non potremo mai più tornare a casa, verso la nostra lingua materna. Edouard Glissant ci ricorda che la specie alla quale apparteniamo, Sapiens, ci rende per definizione dei migranti, emigranti, immigranti.

Sapiens a essaimé comme cela, pris le monde comme cela et, comme cela, il a traversé les sables et les neiges, les monts et les abîmes, déserté les famines pour suivre le boire et le manger. «Il n'est frontière qu'on n'outrepasse». Cela se vérifie sur des millions d'années. Ce le sera jusqu'au bout (encore plus dans les bouleversements climatiques qui s'annoncent) et aucun de ces murs qui se dressent tout partout, sous des prétextes divers, hier à Berlin et aujourd'hui en Palestine ou dans le sud des Etats-Unis, ou dans la législation des pays riches, ne saurait endiguer cette vérité simple : que le Tout-Monde devient de plus en plus la maison de tous – Kay tout moun – qu'il appartient à tous et que son équilibre passe par l'équilibre de tous².

2 E. Glissant, Patrick Chamoiseau, *Quand les murs tombent. L'identité nationale hors-la-loi?*, Galaade éditions, Paris, 2007, p. 7.

Il «Tout-Monde» è il tentativo che Glissant compie per avvicinarsi, con la parola, o meglio con le parole di tutte le lingue (l'immaginario delle lingue è parlare in presenza di tutte le lingue del mondo³), alla totalità del mondo. Una totalità del mondo come esiste realmente e come esiste nel nostro desiderio. Ed è proprio questa tensione, anche utopica, che costituisce la caratteristica del «Tout-Monde»⁴.

J'appelle Tout-Monde notre univers tel qu'il change et perdure en échangeant, et en même temps, la «vision» que nous en avons. La totalité-monde dans sa diversité physique et dans les représentations qu'elle nous inspire: que nous ne saurions plus chanter, dire ni travailler à souffrance à partir de notre seul lieu, sans plonger à l'imaginaire de cette totalité⁵.

In effetti, si tratta di avere la forza immaginaria di pensare che tutte le culture tendano verso un'azione unitaria e verso delle diversità liberatrici. In questa prospettiva, è fondamentale sottolineare che il «Tout-Monde» non è mai totale⁶.

Sono convinto che le cose di cui Manganaro si occupa possano inserirsi in questo dibattito. Innanzitutto credo che l'Italia che egli ha studiato, insegnato, di cui ha parlato in tutti questi anni, possa fornire alcuni elementi decisivi sul rapporto fra globalizzazione e letteratura. Se ricordiamo i suoi scrittori, i suoi artisti, se volessimo tracciare un filo rosso fra di essi potremmo ritrovarlo in un ricorrente tentativo di sottrazione rispetto alla lingua e al discorso «maggiori».

3 «Nous savons que nous écrivons en présence de toutes les langues du monde, même si nous n'en connaissons aucune. Je suis, à titre d'exemple, imprégné, poétiquement imprégné de cette nécessité alors même que j'ai une difficulté terrible à parler une autre langue que celles dont j'use (le créole et le français). Mais écrire en présence de toutes les langues du monde ne veut pas dire connaître toutes les langues du monde. Ça veut dire que dans le contexte actuel des littératures et du rapport de la poétique au chaos-monde, je ne peux plus écrire de manière monolingue. C'est-à-dire que ma langue, je la déporte et la bouscule non pas dans des synthèses, mais dans des ouvertures linguistiques qui me permettent de concevoir les rapports des langues entre elles aujourd'hui sur la surface de la terre – rapports de domination, de connivence, d'absorption, d'oppression, d'érosion, de tangence, etc. – comme le fait d'un immense drama, d'une immense tragédie dont ma propre langue ne peut pas être exempte et sauve», Edouard Glissant, *Introduction à une Poétique du Divers*, Gallimard, Paris, 1996, p. 40.

4 E. Glissant, *L'imaginaire des langues. Entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009)*, Gallimard, Paris, 2010, p. 38.

5 Id., *Traité du Tout-Monde*, Gallimard, Paris, 1997, p. 176.

6 *Ivi*, p. 22.

Camon, Biamonti, Fois... iniziamo però con Totò, cartina di tornasole dell'attività critico-artistica di Manganaro⁷. Ad esempio Totò le mokò, vecchio musicista napoletano ambulante, un vagabondo come Charlot, immerso in un paese arabo, di lingua francese colonizzatrice. La questione della lingua straniera è proprio la creazione di una lingua nuova che prima non esisteva, frutto del métissage e soprattutto della capacità di invenzione. Non si tratta solo di inserire il dialetto nella lingua maggiore, è piuttosto lo scuotimento di questa, la «minorizzazione» della lingua imposta, cioè una delle forme della lotta contro il colonialismo. Ancora Totò, questa volta in dialogo con Peppino De Filippo:

Peppino: - Io non sono un geometra. Io sono un perito commerciale!

Totò: - Ma la finisca, la finisca! Son vent'anni che dice che lei è perito... è perito, è perito e non perisce mai! E perisca, una buona volta! Si tolga dai piedi, mi faccia il piacere!

Totò è napoletano, ma non possiamo ridurlo al suo luogo di nascita. È, nello stesso tempo, italiano, mediterraneo (turco, algerino, egiziano) o francese «noblesse oblige, la nobiltà è obbligatoria», è insomma un vero cosmopolita. Stuart Hall parla a questo proposito di identità diasporiche, di identità che non smettono di produrre o di prodursi attraverso gli ibridamenti. La globalizzazione, le migrazioni implicano una «nuova etnicità», la costruzione della soggettività non dipende più dalla nazione, dalla razza, o dal colore della pelle, ma dalla storia, dalla cultura, dalla politica. In tal modo, lo straniero non si chiede più se è nero o se è europeo. Sfugge alla logica binaria, all'opposizione o/o (straniero oppure integrato, assimilato): bisogna rifiutare l'«o» perché bisogna cogliere tutta la potenzialità di una «e»⁸.

In effetti, il «modello» italiano, per riprendere un'espressione di Braudel a proposito della grandezza insista nelle migrazioni italiane verso il continente americano⁹, consisterebbe proprio nel tentativo di preservare le

7 Oltre ai suoi articoli su Totò che si possono ora leggere in *Confusion de genres*, cit., si rinvia alla bellissima antologia filmica che Manganaro ha curato insieme con Jean-Louis Comolli: *Totò, une Anthologie* (1979, 110', Dramaturgie).

8 S. Hall, *New ethnicities*, in *ICA Documents 7: Black Film, British Cinema*, a cura di K. Mercer, Institute of Contemporary Arts, London, 1989, p. 27-31.

9 F. Braudel, *L'Italia fuori d'Italia. Due secoli e tre Italie*, in *Storia d'Italia*, a cura di R. Romano e C. Vivanti, volume 2, *Dalla caduta dell'Impero Romano al secolo XVIII*, tome II, Torino, Einaudi, 1974, p. 2092 (solo successivamente Braudel pubblicherà in francese questo saggio, ora in F. Braudel, *Le modèle italien*, Flammarion, Paris, 1994, p. 9).

diversità, rifiutare un centro unificatore, accettando la bella prospettiva di un genere umano unito e comune. L'Italia avrebbe saputo unire il territorio con l'universale. La storia linguistica e letteraria italiana è anche la storia di scontri, conflitti, ibridazioni fra le particolarità locali e tendenze, o meglio tentativi centripeti. Lo stesso Glissant quando presenta il suo progetto di una letteratura del Tutto-Mondo, e la sua arte poetica, si ricorda dell'Italia. Definendo lo «stile» proprio di questa letteratura, egli riprende una questione posta da Cyrano de Bergerac: «Y a-t-il une Italie aussi au monde de la lune?». Glissant si riferisce a Cyrano de Bergerac nel tentativo di opporre la vecchia letteratura colonialista al «plein-style du Tout-Monde». L'opposizione è un rovesciamento carnevalesco. Certo, una nuova parola letteraria è in grado di nascere in questo non-mondo che è la Luna. Lo stile del «Tout-Monde» «ce n'est pas de France, allez plus au fond. Parce que ce qu'il vous parle ainsi c'est le monde. Parce que ce qu'il vous chante, c'est la lune»¹⁰. Tali affermazioni contenute nel romanzo intitolato *Tout-Monde* aiutano a comprendere il discorso di Glissant, ma nello stesso tempo sembrano mettere fra parentesi la questione dell'Italia, che appare solo come un pretesto¹¹. Pertanto, quando, nel suo saggio teorico, legato al romanzo, Glissant evoca di nuovo la domanda di Cyrano, sembra stavolta riferirsi direttamente a qualche caratteristica propria della letteratura italiana: «Il y a une Italie au pays de la Lune. Avec ses régions dilatées, un Nord qui brigade un Sud, des villes enchâssées, des paysages peints, des langues multipliées...»¹².

Non si tratta affatto di voler sovrapporre la carta del Mediterraneo alla geografia caraibica, è invece più interessante mettere in parallelo un furore comune, una volontà di ribellione di alcune regioni di quello che viene definito il sud del mondo contro la dominazione quando sfocia anche in straordinarie esperienze letterarie. In questo senso è forse allora possibile stabilire un ponte fra la lotta per il «plein style du Tout-Monde» contro e dentro la lingua dell'occupante e l'operazione «macaronica» che realizzano Joyce o Gadda. Si tratta di manipolare, deformare e rendere minori le forme linguistiche tradizionali con l'uso delle lingue straniere, le lingue speciali e i dialetti. Spalancare l'identità di un luogo, di una lingua a tutto il resto del mondo per ibridarla e trasformarla. Per farne qualcosa di continuamente nuovo.

10 E. Glissant, *Tout-Monde*, Gallimard, Paris, 1993, p. 24.

11 Cf. C. Fratta, *L'Italia agognata di E. Glissant*, in Ead. *La letteratura caraibica francofona fra immaginario e realtà*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 187-200.

12 E. Glissant, *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997, p. 76.

Camon, Biamonti, Fois... Totò, il Fellini della provincia italiana, Peppe Barra e la tradizione popolare napoletana¹³, la Sicilia dei pupi e di Pirandello, di Consolo, la Puglia di Carmelo Bene, e certamente Carlo Emilio Gadda. La domanda che mi pongo in questo contesto che forse troppo maldestramente cerco di disegnare è se il Gadda di Manganaro e, più generalmente, la «funzione Gadda» siano solo una questione di letteratura italiana. È possibile proporre un parallelo fra la poetica gaddiana e lo stile del «Tout-Monde»? Per ragioni di tempo, intendo concentrarmi solo sui saggi teorici dell'ingegnere lombardo, raccolti in un libro formidabile, *I viaggi e la morte*. Chi più di Gadda ha saputo rivendicare la ricchezza della lingua italiana e le possibilità che essa dischiude a chi sappia intenderla?

È in lingua nostra, che la parola si può stirare, contrarre e metastasare (palude, padule: femminile e maschile) secondo libidine, come la fussa una pasticca tra i denti, ecco qua : si potrebb'essere Omero senza le zeppe. Dò palla bianca a una collazione e a un uso ragionevole di tutte le variante ortoepiche: non voglio mollare né palude né padule, né il femminile né il maschile: e mi riserbo di usare entrambe le forme (lessicali)¹⁴.

La sua grandezza (di Gadda) consiste proprio nell'utilizzare tutte le risorse della lingua nostra. Ecco perché il plurilinguismo gaddiano lotta contro il realismo e/o il neorealismo. La rivendicazione della «naturalità» della lingua da parte di Gadda non è al servizio della rappresentazione del reale, ma è una proclamazione di libertà. Il famoso «impiego spastico» della lingua che fa Gadda implica una «dissoluzione-rinnovamento del valore»¹⁵. La lingua popolare è «ricreante», proprio come il «barocco». Il «barocco», arte della deformazione e dell'invenzione, è il nome della crisi del reale, il fatto che il cosiddetto «reale» non esiste se non in crisi:

Où est ce qu'on appelle la réalité, ce qu'on appelle le réel, c'est où? Ce n'est plus là, ce n'est plus là de la même manière, ce tout d'avant s'effrange, sans que l'on puisse le retenir, sans que l'on puisse en retenir quoi que ce soit : Apollon et Daphné du Bernin, où la métamorphose est d'abord un point de fuite¹⁶.

13 Cf. J.-P. Manganaro, *Douze mois à Naples, Rêves d'un masque*, Dramaturgie, Paris, 1983.

14 C. E. Gadda, *Lingua letteraria e lingua dell'uso*, in Id. *I viaggi la morte*, in *Saggi Giornali Favole e altri scritti I*, edizione diretta da Dante Isella, Garzanti, Milano, 1991, p. 491 (d'ora in poi indicato con la sigla SGF).

15 ID., *Come lavoro*, SGF I, p. 437.

16 J.-P. Manganaro, *Confusion de genres*, cit., p. 34. Potremmo probabilmente dire che i suoi «autori» siano tutti barocchi, da Gadda a Fellini, Pirandello e Bene, perché, pur muovendosi e ritornando in uno spazio del tutto materiale, finiscono

Il colpo di genio intellettuale di Gadda sta nell'affermare una piena autonomia sia della lingua rispetto al mondo sia dello scrittore rispetto al reale. Grazie al pluralismo linguistico, lo scrittore riesce a portare l'opera sua verso la sua ampiezza più vasta, cioè riesce a creare nella stessa pagina stili diversi, da quello più basso a quello più nobile, praticare la «confusion de genres». La «lingua dell'uso», che appare come totalmente soggetta al reale, è in realtà il vertice dell'esperienza della forma, benché derivi da una semplice lingua materna. Il movimento dispersivo delle lingue non comporta nessun ritorno verso una patria perduta. L'unico orizzonte per uno come Gadda che presenta una «identità di ferito, di smarrito, di povero», che si sottrae cioè alla tirannia dell'identificazione, che non fornisce alcun documento di riconoscimento ufficiale, non può essere che un «altrove». Questa apertura, o meglio questo continuo «sconfinamento» («déterritorialisation» diremmo in francese) consente di far dialogare Gadda con gli studi post-coloniali e con questa idea di una letteratura del «Tout-Monde». Allorché Gadda sostiene che la lingua è un «collutorio comune», un «guazzo», creato dagli «sputi» di gente diversa, pone il problema, il nostro problema di oggi, di una soggettività multilingue:

Le parole nostre, pazienterete, ma le son parole di tutti, pubblicatissime: che popoli e dottrine ci rimandano. Sono un collutorio comune di che più o meno bravamente ci gargarizziamo, risputandone ognuno in bocca all'altro e finalmente tutti in un guazzo, come in quella scodella di noce cocco del Salgari dove scaracchiavano a circolo i cresputi maggioranti del Cèp-Cèp con anelli d'oro in nel naso e cerebottana tra i ginocchi: e, poi, la porgevano bere al missionario, in segno d'onore¹⁷.

L'italiano di Gadda è una lingua «straniera», nomade, instabile, una lingua diasporica, composta da furti di parole di lingue dialettali o da parole liberamente inventate (Gadda si definisce un «bracconiere di frodo»), una manifestazione di una vitalità irrefrenabile. Bisogna riuscire a portare nella pagina scritta tutta la forza dell'oralità. Questa scommessa, vitale oggi per rendere onore alla soggettività multilingue che si sposta dappertutto nel

ad un certo punto per dimenticarlo. Recentemente anche Godard, a proposito del suo ultimo film *Adieu au langage* (2014), ha parlato della necessità d'«oublier le réel». Usano il reale come un materiale incendiario, non come una carta carbone. Il reale viene allora cancellato perché, con la creazione, inizia sempre il nuovo. A proposito di Gadda, si vedano le pagine di J.-P. Manganaro, *Le Baroque et l'Ingénieur. Essai sur l'écriture de Carlo Emilio Gadda*, Seuil, Paris, 1994, p. 280-285; su Fellini, invece, Id., *Federico Fellini. Romance*, P.O.L., Paris, p. 137-147.

17 Ivi, pp. 436-7.

mondo, costituisce il terreno di un possibile incontro fra gli scrittori caribici e Gadda. Non è questione di riportare in un romanzo le mescolanze, le nuove lingue franche e le vecchie lingue coloniali, cioè le voci e i suoni che si sentono in ogni strada di ogni grande metropoli. Interessa piuttosto suscitare da questa molteplicità non gerarchizzata delle lingue dei nuovi linguaggi. Ciò che Glissant ha chiamato la «*créolisation*» («*la créolisation est la mise en contact de plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec pour résultante une donnée nouvelle totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments*»¹⁸), è nei termini gaddiani, che si riferiscono alla carta linguistica italiana, la «*maccheronea*» («*Maccheronea non è, in quel punto, un esercizio barocco d'una preziosaggiate stramberia, ma desiderio e gioia del dipingere al di là della forma accettata e canonizzata dai bovi: è gioia dell'attingere agli strati autonomi della rappresentazione, all'umore freatico delle genti, atellane o padane che le fossero, delle anime*»¹⁹). Oltre la prospettiva sul modo in cui le differenti singolarità si incontrano, si sovrappongono, si alimentano vicendevolmente, in questo passaggio Gadda ci offre un'indicazione fondamentale: la lingua è un affare che riguarda non l'identità degli «*imbecilli allegri che sono di qualche parte*» (per riprendere Brassens), ma quelli venuti da lontano che tradizionalmente non hanno identità, né lingua e che, in quanto barbari, creano la lingua²⁰. È un colpo duro inferto alle identità, alle culture dominanti. Le lingue devono spogliarsi del loro orgoglio, devono accettare, in questo mondo che tende all'unificazione, di diventare linguaggi, linguaggi liberi, folli che li rendano disponibili per tutte le lingue del mondo.

Quando parliamo della esperienza plurilinguista di Gadda, abbiamo spesso tendenza a limitarla al territorio italiano. E invece abbiamo indicazioni interessanti nei testi di Gadda che aprono il suo orizzonte verso un modello transnazionale. La sua stessa esperienza biografica, proprio come in Joyce, aiuta a comprendere le ragioni del pluralismo linguistico («*tanti soggiorni, altrettante esperienze linguistiche*»²¹). Sicché nelle sue pagine non paiono esserci frontiere, o meglio non c'è nessuna frontiera linguistica nel processo di creazione. La vitalità dei «*plurilingue*», «*l'urgenza*» «*il*

18 E. Glissant, *Traité du Tout-Monde*, cit., p. 37.

19 C.E. Gadda, *Fatto personale... o quasi*, in *SGF I*, p. 499.

20 Cf. F. Muzzioli, *La torre di Babele*, in *Gadda, progettualità e scrittura*, a cura di M. Carlino, A. Mastropasqua, F. Muzzioli, Editori Riuniti, Roma, 1987, pp. 189-199.

21 G. Contini, *Quarant'anni di amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Torino, Einaudi, 1989, p. 13.

moto invincibile dell'animo» gli permettono di riferirsi al toscano, al siciliano, al lombardo, ma anche al francese e allo spagnolo. È quanto afferma Gadda in un testo che non fa parte della raccolta poc'anzi citata, ma che è altrettanto importante, *La battaglia dei topi e delle rane* :

Questo sommovimento dell'animo o questa coazione della penna li travolge e li domina tanto nel riprendere al toscano il suo fraseggio, quanto al siciliano, al lombardo, allo spagnolo, al francese²².

Gadda è più che sensibile alla prospettiva di scrivere in presenza di tutte le lingue del mondo. Non per risanare Babele, ma per fare emergere dopo Babele la ricchezza, la potenzialità racchiusa nella confusione creata dalla storia stessa dello sviluppo umano:

La lingua, specchio del totale essere, e del totale pensiero, viene da una cospirazione di forze, intellettive o spontanee, razionali o istintive, che promanano da tutta la universa vita della società, e dai generali e talora urgenti e angosciosi moti e interessi della società²³.

La chance offerta dopo Babele è proprio la possibilità di comunicare, cioè di trovare un comune, grazie e malgrado le differenze, con un continuo esercizio di «maccheronizzazione». Il modello è ancora Dante: «Dante maccheronizza la parlata semitica», ma noi tutti, esuli, migranti, viaggiatori, presi nel turbinio della storia maggiore, «maccheronizziamo» ogni giorno la lingua nostra in presenza di suoni e voci venuti da lontano. L'esperienza di scrittura di Gadda consiste precisamente nel render conto della coabitazione e dello scontro delle lingue: «Il dialetto, nelle sue manifestazioni più vive, lo rivivo quanto il toscano, lo spagnolo, il francese, e magari il latino»²⁴. È in questa ottica credo che bisogna intendere l'uso del dialetto da parte di Gadda: «il dialetto è assai volte l'anima: la nostra anima (...) La parlata, e l'espressione in genere, è una componente del nostro vivere, del nostro essere, è in noi e nella nostra funzione vitale»²⁵. Il dialetto «è quasi sempre un più» poiché rompe il carattere monolitico della letteratura italiana «regolamentare».

Sono tutti aspetti della poetica e dello stile gaddiani che hanno dovuto affascinare uno scrittore della Martinica più giovane rispetto a Glissant,

22 C.E. Gadda, *La battaglia dei topi e delle rane*, in SGF I, p. 1174.

23 Id., *Lingua letteraria e lingua dell'uso*, in SGF I, p. 490.

24 Id., *La battaglia dei topi e delle rane*, in SGF I, pp. 1172-1173.

25 *Ivi*, p. 1173.

Patrick Chamoiseau, il quale ha più volte espresso il suo sentimento di debito verso Gadda:

De Carlo Emilio Gadda: Contre l'«immortelle monolague» trébuchante toujours, le chatoisement inmesurable de toutes langues et dialectes, en langage qui s'envole aux éveils de chaque mot et – se méfiant des achèvements – la vie²⁶.

Gadda è uno scrittore amato da Chamoiseau, rientra nella sua biblioteca o meglio nella sua «sentimenteca»: perché Gadda gli ha lasciato non solo dei ricordi di letture, ma dei sentimenti. Gadda come modello per una lotta contro l'unicità della lingua (unicità linguistica che corrisponde al paradigma anche identitario, falsamente universale, delle potenze coloniali occidentali²⁷). Proprio come Gadda, Chamoiseau propone di distruggere l'identità fra lingua e il «genius loci» per far vivere, invece, la diversità, il meticcio, nella lingua. Questa lingua perde allora la sua vanità, per aprirsi «en complicité proliférante»²⁸. La posta in gioco è quella di rompere il territorio, cancellare le frontiere, distruggere cioè il monolinguisimo che ci imprigiona in una lingua-una. Una lingua significa: una pelle, una storia, un territorio..., tutto l'armamentario cioè della essenza di una cultura e di una identità. Sottrarsi all'unicità costituisce il compito dello scrittore. Non solo, ridando vita all'oralità, ma anche rubando tutto quello che il passato ha lasciato come possibilità inespresse. Se Gadda è un bracconiere, Chamoiseau si presenta come un «contrabbandiere di lingue». In effetti, occorre non solo dare risalto a quelle resistenze che ancora si esprimono oralmente, tracce di mondi antichi, il «conteur», ma anche a quelle esperienze linguistiche, che da Rabelais a Joyce, hanno fatto della letteratura una festa delle lingue fino a far saltare in aria la lingua del Centro.

Come si realizza questa dispersione infinita delle lingue? Come parlare in presenza di tutte le lingue, senza parlarle tutte?

26 P. Chamoiseau, *Ecrire en pays dominé*, Folio Gallimard, Paris, 1997, p. 89.

27 «Le vieux guerrier me laisse entendre : ... les Etats occidentaux avaient transformé leur pays en Territoire, c'est-à-dire qu'ils avaient déployé, sur la diversité originelle de leur espace, les centralisations de l'Unicité. Ils avaient écrasé des langues au profit d'une langue. Ils avaient étouffé des cultures au profit d'une culture. Ils avaient enterré des histoires sous la fiction d'une Histoire, les dieux sous un Dieu, et cætera... (un temps, puis sa voix se réinstalle, café grillé)... Le Territoire devint la gueule armée de l'Unicité. Et cette gueule s'ouvrit sur le monde par le biais des Découvertes puis des expansions coloniales...», *ivi*, p. 27.

28 *Ivi*, p. 102.

Il nous est encore difficile de vivre la multi-trans-culturalité, le multi-trans-linguisme, et cette difficulté favorise la rideur monolingue dans une langue. Rabelais, Joyce, Faulkner, Glissant diraient : « Ma patrie, c'est langage », langages des langues du monde en tous modèles de langue. Soudain, ils s'éveillaient en moi : je me retrouvai dissocié des langues-unes, des Territoires et des drapeaux, porté vers un Ecrire ouvert qui dissocie de l'Être et de ses absolus. (...) L'Ecrire ouvert, en n'importe quelle langue, c'est l'Ecrire-langages, mener en sa langue l'émoi des autres langues et de leurs possibles-impossibles contacts (...) ²⁹.

Qualche rigo dopo Chamoiseau afferma che contro le lingue conquistatrici bisogna provocare una «intempérie omniphone». È interessante osservare che Chamoiseau, come prima di lui Gadda, scateni questa lotta per il Diverso multiplo utilizzando anche un genere popolare, come il giallo. Per concludere questo mio intervento, vorrei tentare di mettere in luce le ragioni di questa scelta e di comprendere se essa sia dettata nei due scrittori da fattori comuni.

Le città sono il sacro terreno della «flânerie». Il «flâneur» è colui che si perde nelle strade delle grandi città, si identifica all'«incrocio dei loro innumerevoli rapporti», è l'«uomo della folla» che vibra secondo i ritmi vitali della città. È anche colui che – filosofo, artista, giornalista o poliziotto – osserva, e caccia, guarda, e pedina, i movimenti erratici dei lupi mannari, altri «flâneurs», ma un po' diversi, forse minacciosi, di certo non integrati, rendendoli in tal modo dei «sospetti», financo dei «nemici» potenziali. La città moderna è, in effetti, diventata un labirinto, l'infamia di un Minotauro vaga nei suoi intestini, la «matta bestialitade» ³⁰ vi ha definitivamente eletto domicilio. Il confronto con l'animalità è la norma:

Sull'*Uomo della folla* un passo da un articolo nella «Semaine», 4 ottobre 1846, che viene attribuito a Balzac o a Hyppolite Castille (citato in Messac (*Le «Detective Novel» et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, 1929), p. 424): L'œil s'attache à cet homme qui marche dans la société à travers les lois, les embûches, les trahisons de ses complices, comme un sauvage du nouveau monde parmi les reptiles, les bêtes féroces et les peuplades ennemies ³¹.

Nasce il romanzo poliziesco. Le passeggiate senza meta nella giungla urbana fanno del «flâneur» un indiziato o un detective. Il romanzo poli-

29 *Ivi*, pp. 293-294.

30 Dante, *Inferno*, XI, 82.

31 W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, edizione italiana a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino, 2010, volume primo, p. 491.

ziesco intende ristabilire l'armonia in città, renderla di nuovo misurabile, quantificabile, trasparente, ritrovare le tracce di tanti anonimi, fermare le passeggiate inutili, scacciare via le tribù selvagge che vi hanno trovato rifugio. La scoperta del colpevole è la leva di questa catarsi. Ma uccidere un sedicente Minotauro basta per lasciar decantare la questione della violenza? Ma, soprattutto, dove si trova la violenza?

Tra il 1946 e il 1947 Gadda pubblica le pagine del suo romanzo giallo *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* in una rivista fiorentina «Letteratura», e le riprende, trasformandole, nel 1957 per farne un libro che uscirà per i tipi della Garzanti³². Come è stato notato anche da Manganaro, la sua passione per la letteratura poliziesca non rappresenta una novità. Già nel 1928, in una nota di lavoro della *Novella seconda* Gadda presenta esplicitamente le necessità romanzesche che lo legano intimamente a questo genere :

Mio desiderio di essere romanzesco, interessante, Dumas, Conandoyliano: non nel senso istrionico (Ponson du Terrail) ma con un fare intimo e logico. Orgasmo inespresso emanante dal racconto. Piuttosto Conan Doyle, ricostruttore logico.

Differire però da lui perché ormai il pubblico lo sa a memoria e non ci si diverte più. –

In tal caso non basta lo schema logico del processo (spscr. della tragedia) Pettine puro e semplice. Occorre complicarla romanzescamente. La tragedia «matricidio» mi condurrebbe a fare della ossessione e dello psicologismo tipo «le disciple» di Bourget, «la sonata a Kreutzer» di Tolstoj.

In questa novella io voglio movimento romanzesco, scherlokholmesismo, per diverse ragioni:

1) Interessare anche il grosso pubblico. E cioè arrivare al pubblico fino attraverso il grosso: doppia faccia, doppio aspetto. Interessare la plebaglia per raggiungere e penetrare un'altezza espressiva che mi faccia apprezzare dai cervelli buoni. È un metodo editoriale che richiede qualità (Manzoni – Pr. Sposi), ma un buono e difficile metodo. Voglio provare. [...]

4) Voglio fare sulla novella una prova per arrivare poi al romanzo, anche per il vecchio progetto, se mai, del racconto italiano³³.

Lo stile proprio del poliziesco sarebbe l'«orgasmo inespresso emanante dal racconto», il che significa che l'interesse per il giallo non consiste tanto nel suo contenuto narrativo, ma nella sua rappresentazione espressiva che

32 Per seguire questa appassionante vicenda editoriale si rimanda a Giorgio Pinotti, *Nota al testo, Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. in C.E. Gadda, *Romanzi e racconti II*, Garzanti, Milano, 1989, pp. 1135-1169.

33 *Ivi*, pp. 1317-1318.

straripa verso una materialità organizzata secondo una forma inespressa³⁴. Per rendere conto di questo inespresso, non è necessario seguire delle spiegazioni logiche e strutturate, ma occorre una carica, una potenza erotica che gli permette di «complicare» e «esplicare», cioè di aumentare all'infinito, il suo racconto. Si comprende allora, nello stesso tempo, la differenza con il modello perché Gadda non vuole risalire alla soluzione del delitto in maniera induttiva, secondo i procedimenti positivistici cari a Conan Doyle. La sua visione del mondo, la sua filosofia gli proibisce di procedere in tal modo. Non è possibile risalire verso LA causa, perché la totalità di un oggetto esplode secondo una pluralità di cause:

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 gomitolo. 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, a sostituire a la causa le cause era in lui un'opinione centrale e persistente: una fissazione, quas³⁵.

Il narratore del *Pasticciaccio* presenta qui qualche divagazione pensierosa del commissario Ciccio Ingravallo, e sarà forse questa concezione del mondo che impedirà a Ingravallo di venire a capo dell'omicidio, infatti il giallo gaddiano si chiude senza l'individuazione del colpevole.

Alla fine della lettura di questo romanzo siamo sconcertati. Chi è l'assassino della povera Liliana? E perché Gadda decide di non far risolvere il caso? Molte risposte sono state date alla prima domanda, ma nella logica di Gadda non sembra veramente importante sapere chi è l'omicida dal momento che, come dice egli stesso in una intervista a Dacia Maraini del 1968, il romanzo è «letterariamente concluso»³⁶. Ma allora come è possibile considerare concluso un romanzo giallo senza colpevole?

Il senso del giallo consiste a ricondurre la mancanza iniziale del romanzo (chi è l'assassino?) alla non mancanza finale (l'assassino è questa perso-

34 J.-P. Manganaro, *Le baroque et l'ingénieur*, cit., p. 272.

35 C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in RR II, p. 16.

36 «Il pasticciaccio l'ho troncato apposta a metà perché il giallo non dev'essere trascinato come certi gialli artificiali che vengono portati innanzi fino alla nausea e finiscono per stancare la mente del lettore », cf. D. Maraini, *E tu chi eri?*, Bompiani, Milano, 1973, p.19.

na). Il romanzo poliziesco presuppone la possibilità cioè di una conoscenza oggettiva delle cose: il detective è colui che, in nome di un ragionamento rigoroso, risale dagli effetti alle cause, dagli indizi alle conclusioni³⁷. Giacché per Gadda non c'è una causa (al singolare) e giacché le cause sono infinite, la causa non può essere ritrovata o, in modo ancora più radicale, la causa non esiste proprio. Tutto è già da sempre qui. Eternità della sostanza infinita. Materialismo radicale di Gadda.

Lo scrittore lombardo mette alla berlina un punto particolare del giallo: la scoperta del colpevole che, fin dalla tragedia greca, implica il ristabilimento della giustizia. Quando il lettore di un giallo trova l'assassino, cioè il capro espiatorio, ritrova la propria innocenza, si purifica. Questa forma di catarsi è impossibile in Gadda. Per due ragioni di ordine filosofico:

1) È a causa della molteplicità del reale che il commissario non riesce a risolvere definitivamente un caso di cui è incapace di dipanare i fili. Le cose non gli sfuggono, ma, di un tratto, si rende conto di non possedere più nessuna verità dal momento che tutte gli sembrano false. In altri termini, è impossibile, in una filosofia del «nodo o groviglio, o garbuglio, o gnommero» come quella avanzata da Gadda, nel solco di Leibniz, ricondurre a una risoluzione unitaria l'anarchia degli atomi, la proliferazione caotica delle particelle, delle pieghe, che deriva dalla dissoluzione della totalità: «E 'o gliommero, di già piuttosto arruffato, si sarebbe ingarbugliato del tutto»³⁸.

2) La verità è giocoforza falsa. Il mistero del mondo che ne deriva è, in più, «turpe»³⁹. Esiste più di un punto comune fra Gadda e Dostoïevski. Il «gravame comune delle colpe: sì che la colpa di uno è la colpa di tutti»⁴⁰. La vita di oggi è sporca fin nelle sue radici. La giustizia delle cose non esiste, quindi lo scioglimento dell'intrigo è sempre bugiardo perché non è possibile redimere quella negatività che non si può risarcire. È impossibile salvare un mondo malato. Ecco perché Ingravallo non riesce a risolvere il caso. E il solo fatto di aver pensato di potercela fare, anche solamente per un momento, lo porta verso il pentimento dell'ultima pagina del romanzo:

«Fuori il nome!» urlò don Ciccio. «La polizia lo conosce già chesto nome. Se lo dite subito,» la voce divenne grave, suasiva: «è tanto di guadagnato anche pe vvoi.»

37 E. Gioanola, *Carlo Emilio Gadda. Topazi e altre gioie familiari*, Jaca book, 2004, Milano, p. 337.

38 RR II, p. 86.

39 «'O turpe mistero 'e sto munno», RR II, p. 177.

40 SGF I, p. 656.

«Sor dottó», ripeté la Tina a prender tempo, esitante, «come j' 'o posso dì, che nun so gnente?»

«Anche troppo lo sai, bugiarda,» urlò Ingravallo di nuovo, grugno a grugno. Di Pietrantonio allibì. «Sputa 'o nome, chillo ca tieni cà: o t' 'o farà sputare 'o brigadiere, in caserma, a Marino: 'o brigadiere Pestalozzi. »

«No, sor dottó, no, no, nun so' stata io!» implora allora la ragazza, simulando, forse, e in parte godendo, una paura di dovere: quella che nu poco sbianca il visetto, e tuttavia resiste a minacce. Una vitalità splendida, in lei, a lato il moribondo autore de' suoi giorni, che avrebbero ad essere splendidi: una fede imperterrita negli enunciati di sue carni, ch'ella pareva scagliare audacemente all'offesa, in un subito corrucchio, in un cipiglio: «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, quasi⁴¹.

Perché il poliziotto si blocca ? Si tratta di un relativismo morale pericoloso? Matteo Palumbo definisce giustamente questa ultima conoscenza un «drammatico svelamento: quella “cognizione del dolore” dalla cui ipoteca nessuno è libero o indenne»⁴². Potremmo anche interpretarla come l'unico esito possibile della poetica e delle posizioni filosofiche di Gadda: solo una sentenza di non luogo a procedere può essere espressa, o per riprendere Francesco Paoli Botti, «l'effrazione della parabola canonica ha significato eminentemente filosofico»⁴³. Nessuno è arrestato per l'omicidio. Ma, per quanto riguarda il primo crimine, la rapina a mano armata, i carabinieri riescono a ritrovare la refurtiva per ridarla alla legittima proprietaria. Come se Gadda pensasse che una vita spezzata non si può in nessun caso risarcire e soprattutto non con una condanna alla prigione. Nella seconda parte del romanzo, Gadda abbandona la città di Roma e le inchieste si concentrano nelle campagne che circondano la grande metropoli. Qui scopriamo una plebe persa fra povertà, prostituzione, crimini e amori sullo sfondo di una scena pervasa da vecchie reminiscenze pagane, fra magia e credenze ancestrali. Si tratta proprio della discesa verso un mondo antico, legato agli affetti e agli istinti degli elementi naturali. Pasolini parlerà di un romanzo che pende verso la giustificazione, la pietas per gli umili degli ultimi paragrafi. Una pietas che rappresenta la presa d'atto della fatalità delle cose, come

41 RR II, p. 276.

42 Matteo Palumbo, *La riscrittura di un imbroglio. Da Gadda a Germi e Ronconi*, in *Cahiers d'études romanes* [En ligne], 25 | 2012, mis en ligne le 15 septembre 2013, consulté le 26 juin 2014. URL : etudesromanes.revues.org/3669.

43 F.P. Botti, *Gadda o la filologia dell'apocalisse*, Liguori, Napoli, 1996, p. 122.

se si fosse consapevoli dell'impossibilità di risarcire il bene o il male⁴⁴. Lo stesso Gadda, quando lavorerà alla sceneggiatura del film da trarre dal suo giallo, cerca di creare le condizioni per cui quel mondo *Lumpen* possa essere guardato con simpatia dagli spettatori, i quali spesso partecipano del dolore e delle gesta dei poveri per i quali «certe volte il reato è atto di santa ribellione, ecc., e i carabinieri alle calcagne sono persecuzione del destino, ecc.»⁴⁵.

Una pietas che rappresenta la presa d'atto della fatalità delle cose, come se si fosse consapevoli dell'impossibilità di risarcire il bene o il male. In effetti, per tentare di comprendere questa situazione, mi pare utile riferirsi alla seconda dissertazione che Nietzsche scrive per la *Genealogia della morale*, in particolare a quelle pagine in cui il filosofo tedesco si interroga sulla natura del castigo. Il castigo è, secondo Nietzsche, «compensazione» o «rappresaglia» perché, in origine, il concetto di «Schuld» (colpa, in tedesco) risale al concetto molto materiale di «Sculden» (debiti, in tedesco). Per questa ragione Nietzsche, e evidentemente dopo di lui Foucault, pensano che il castigo non corregge e non guarisce il colpevole, anzi lo rende ancora più malvagio. Ogni violenza implica una reazione proporzionale. Nietzsche afferma senza mezzi termini che «la compensazione rappresenta un invito e un diritto alla crudeltà». Il commissario Ingravallo sa perfettamente tutto ciò e preferisce il pentimento alla crudeltà. Si smarrisce nella sua inchiesta e sprofonda definitivamente in questo mondo plebeo e arcaico di dolore e di sofferenza. Egli si lascia sopraffare dalla pietà e sa che un castigo, in questo caso, non servirebbe a risarcire nulla, solo a colpire un(?)umile.

Non è un caso se i fascismi, tutti i fascismi, fondino il loro potere su leggi nel campo della «sicurezza». Bisogna proteggere la società contro i «nemici», occorre creare un ordine morale forte che non abbia più paura di punire con la più grande severità e di escludere quello che non è controllabile. Castighi, sempre più punizioni, e carceri, sempre nuove prigioni. La «sicurezza», le leggi sulla sicurezza farebbero scomparire in un batter d'occhio, subito dopo la loro votazione, tutti i crimini, la crudeltà delle pene metterebbe tanta paura che non ci sarebbero più delitti nelle città. E quei resti che ancora si muoverebbero, saranno presi e mostrati al pubblico ludibrio.

44 P.P. Pasolini, *Un passo di Gadda*, in *Il portico della morte*, Garzanti, Milano, 1988, p. 211.

45 C.E. Gadda, *Il palazzo degli ori*, in *Scritti vari e postumi*, Garzanti, Milano, 1993, p. 969.

Gadda rifiuta di fornire il nome del colpevole anche perché, in questo romanzo, è impegnato in una polemica feroce contro il fascismo, e più precisamente contro Mussolini, proprio a proposito della sicurezza a Roma. Il 26 maggio 1927 Mussolini pronuncia alla Camera dei Deputati un discorso celebre (il discorso dell'Ascensione) in cui esalta il ruolo delle forze dell'ordine :

Signori: è tempo di dire che la Polizia va, non soltanto rispettata, ma onorata. Signori: è tempo di dire che l'uomo, prima di sentire il bisogno della coltura, ha sentito il bisogno dell'ordine. In un certo senso si può dire che il poliziotto ha preceduto, nella storia, il professore, perché se non c'è un braccio armato di salutari manette, le leggi restano lettera morta e vile.

Mussolini è ancora più trionfante perché la polizia romana avrebbero messo a segno un grande colpo. L'11 maggio 1927, essa ha arrestato Gino Girolimoni, sospettato di essere il serial killer che terrorizza la capitale fin dal 1924. Girolimoni è dato in pasto ai giornalisti e alle masse vogliose di ordine e disciplina. Si salva miracolosamente dal linciaggio. Poco dopo, nel silenzio generale, è prosciolto da ogni accusa perché non è l'autore di quei crimini spaventosi. Girolimoni diventa nel *Pasticciaccio* «Pirroficoni». Gadda denuncia violentemente la strumentalizzazione di questo fatto di cronaca da parte di Mussolini: questo «demente politico esibito (narcisista a contenuto pseudo-etico) aggranfia il delitto alieno, reale o creduto, e vi ruggia sopra come belva cogliona e furente»⁴⁶ al fine di rassicurare l'opinione pubblica, cioè la mattana collettiva. «Adoperare» il crimine, ovviamente «alieno», significa creare una comunità, infatti solo sul corpo ferito o morto del nemico straniero è possibile placare «Megera anguicrinata, la moltitudine pazza»: alla gente, dice Gadda sulle orme di Tolstoï, «il leur faut une victime». Sono i mezzi di comunicazione di massa oppure i primi vettori della cultura popolare, come ad esempio i romanzi polizieschi, che devono caricare il popolo, dietro il timoniere, sulla barca che parte alla caccia del mostro di turno. Immediatamente, il crimine diventa ubiquo: la paura per quel crimine diventa la paura del crimine, il nemico è dappertutto, la paura totale. C'è bisogno di qualcuno che difenda la società...

Il giallo presenta uno statuto anfibio. Da una parte, è utilizzato in questa dimensione, per l'individuazione di un capro espiatorio, ma, da un'altra parte, il racconto della presenza in città di questi esseri strani e feroci che commettono crimini lascia perdurare l'associazione fra il mondo moderno

46 RR II, p. 93.

e la giungla. Del resto, il fascismo tollererà sempre di meno il giallo proprio per questa ragione:

La moralizzazione dell'Urbe e de tutt'Italia insieme, er concetto d'una maggiore austerità civile, si apriva allora la strada. Se po di, anzi, che procedeva a gran passi. Delitti e storie sporche ereno scappati via pe sempre da la terra d'Ausonia, come un brutto insogno che se la squaja. Furti, cortellate, puttunate, ruffianate, rapina, cocaina, vetriolo, veleno de tossico d'arsenico per acchiappà li sorci, aborti manu armata, glorie de lenoni e de bari, giovenotti che se fanno pagà er vermutte da una donna, che ve pare? La divina terra d'Ausonia manco s'aricordava più che robba fusse⁴⁷.

Il regime arriverà persino a dettare delle regole per coloro che si ostinano a scrivere gialli. Il Minculpop impone, ad esempio, fra altre amenità, che, in questi romanzi, l'assassino sia straniero, e mai italiano, e che non sfugga mai e poi mai alla giustizia.

Gadda riprende il giallo subito dopo la fine della guerra anche per denunciare la menzogna dei vecchi «pacchetti sicurezza», cioè fa vedere quello che nasconde il velo dell'ordine e della disciplina nelle città: l'esclusione, la discriminazione e la stigmatizzazione di ogni diversità, e si oppone, rovesciandole, alle regole del Minculpop. Scrive un giallo ben sapendo che le sue posizioni filosofiche sono incompatibili con il rigore logico, se non morale, di questo genere. Lo deforma certo, ma non se ne priva. L'utilizzazione di un genere «minore» corrisponde anche al suo progetto di rendere minore, attraverso l'uso, anzi lo scialo sfarzoso, di un gran numero di lingue «regionali» e specifiche e di tutti i registri stilistici, dal più basso al più alto, la lingua «maggiore», cioè quell'italiano retorico e pomposo che il fascismo ha cercato di imporre per regolamentare e livellare la storia e la geografia linguistiche d'Italia. Il giallo, in altre parole, consente a Gadda anche di praticare quell'alternanza ambigua fra «fino» e «grosso» di cui egli già parlava nel suo scritto del 1928. La scelta del giallo costituisce una rivendicazione poetica, ma anche politica. Questo genere «minore» gli permette di dispiegare la sua strategia espressionista, la via maestra che egli ha scelto per uscire dalla letteratura, dal suo contenuto identitario e nazionalista, considerato da lui, come da Joyce, l'humus di ogni forma di fascismo⁴⁸.

47 RR II, p. 72.

48 Recentemente Gabriele Frasca ha proposto di leggere il *Pasticciaccio anche* come un tentativo di uscire dalla letteratura ritenuta terreno di coltura di ogni forma di fascismo. La scelta del giallo rientra proprio in questo quadro. Non è un caso, secondo Frasca, che anche altri scrittori, in altri paesi, si impegnino con il giallo, dopo la catastrofe dei fascismi e della guerra, pur non essendo degli

Minorare la letteratura, uscirne. È il problema che si pone naturalmente, e ancora di più, a scrittori che vivono in paesi chiaramente dominati, culturalmente e linguisticamente. Era la domanda che, lo si è già visto, si poneva Chamoiseau. Non mi sembra allora privo di significato il fatto che anch'egli si cimenti col giallo pubblicando nel 1988 per i tipi della Gallimard un romanzo intitolato *Solibo Magnifique*. Pure in questo caso, si tratta di un giallo deformato grazie al plot e anche grazie all'esplosione di una notevole energia verbale che forse autorizza un parallelo fra i due scrittori⁴⁹. Il colpevole qui non viene scoperto perché, in realtà, non c'è stato nemmeno omicidio dal momento che il vecchio cantastorie Solibo Magnifique è morto naturalmente, strangolato da una parola, mentre teneva il suo «discorso senza virgole». Eppure la polizia, non credendo alla versione dei fatti presentata unanimamente da coloro che stavano ascoltando i racconti di Solibo, inizia una inchiesta brutale sospettando che il cantastorie sia stato avvelenato proprio da uno degli astanti, perché, si sa, l'indigeno è sempre maligno. Un rapporto con Gadda si situerebbe già a questo livello, il giallo non serve a scoprire il criminale, ma è piuttosto un mezzo attraverso cui conoscere (cioè gaddianamente deformare) il reale per denunciarlo. Se Gadda vitupera il fascismo, Chamoiseau se la prende con lo stato coloniale. Questa opposizione radicale viene prepotentemente fuori anche nello scrittore martinicano, come già in Gadda, attraverso la lingua:

Du coup, devant Congo, il n'hésita plus. Afin de coincer ce vieux nègre vicieux, il fallait le traquer au français. Le français engourdit leur tête, grippe leur vicerie, et ils dérapent comme des rhumiers sur les dalles du pavé. En seize ans de carrière, le brigadier-chef avait largement éprouvé cette technique aussi efficace que les coups de dictionnaire sur le crâne, les graines purgées entre deux chaises et les méchancetés électriques qu'aucun médecin (assermenté) ne décèle.

- Bien. Maintenant, Papa, tu vas parler en français pour moi. Je dois marquer ce que tu vas me dire, nous sommes entrés dans une enquête criminelle, donc

scrittori di poliziesco, e propongano la scomparsa e l'annegamento del detective nei meandri del caso che dovrebbe risolvere. Nel breve spazio di sette anni, oltre al *Pasticciaccio* (1957), sono pubblicati *Molloy* di Samuel Beckett (1951, ma iniziato già nel 1947), e *La Promessa* di Dürrenmatt (1958). Cf. G. Frasca, *Un quanto di erotia. Gadda con Freud e Schrödinger*, Edizioni d'If, Napoli, 2011. Dello stesso Frasca si veda su queste questioni, *La lettera che muore*, Meltemi, Roma, 2005.

49 Ha aperto questa pista di ricerca M. Prat, *Patrick Chamoiseau: un émule martiniquais de Gadda?*, in *Francofonia, studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, Università di Bologna, Olschki, Firenze, autunno 1989, 17.

pas de charabia de nègre noir mais du français mathématique... Comment on t'appelle, han?

- Onho.

- Ça, c'est ton nom de mornes. Je te demande ton nom de la mairie, de la Sécurité sociale...

- Bateau Français, articula Congo comme s'il mâchait un lambi chaud.

- Raconte-moi en français ce qui est arrivé à Solibo là...

- Han pa jan halé fwansé.

- Tu ne sais pas parler français? Tu n'es jamais allé à l'école? Donc tu ne sais même pas si Henri IV a dit «Poule au pot» ou «Viande-cochon-riz-pois rouge»? ...⁵⁰.

La lingua «maggiore» diventa lo strumento per iniziare la caccia al nemico («le traquer au français»), colpevole già per il solo fatto di non parlare in francese, per, in definitiva, sottometterlo e attribuirgli una nuova identità. Sorrideremmo leggendo il nome ufficiale di Congo, in realtà un nome imposto e inventato dalle autorità dato che l'indigeno è sempre, come primo atto della sua sottomissione, spossessato della sua identità, se non sapessimo che qualche momento dopo il povero Congo decide di defenestrarsi pur di sottrarsi alle vessazioni poliziesche. Prima di lui, Doudou-Menar una donna, o meglio una ninfa, espressione della forza delle donne creole, anch'essa sospetta, perché spettatrice del discorso di Solibo, è stata massacrata di botte e uccisa nel commissariato. L'alto tasso di violenza che Chamoiseau ci presenta nell'opposizione fra il francese e il creolo segnala, in realtà, un impasse e dunque una tragedia. I poliziotti esplodono perché la lingua che usano, troppo matematica, è incapace di comprendere quanto accade. In effetti, esiste un abisso, pasoliniano potremmo definirlo, fra il loro mondo culturale, razionale e occidentale, e i Caraibi. La posta in gioco in tutto il romanzo è la «tradizione». Lo stato coloniale si mostra tremendo verso il mondo non folcloristico delle isole antillane perché, per sostenere la propria supremazia, deve cancellare ogni sopravvivenza del passato. Solibo «était la vibration d'un monde finissant, pleine de douleurs, qui n'aura pour réceptacle que les vents et les mémoires indifférentes»⁵¹: questa vibrazione è stata sconfitta dalla modernità, incarnata dallo stato francese che si è imposto prima con la ferocia più totale e oggi con un volto apparentemente più dolce, ma più pervasivo ancora, della società dei consumi (il « nuovo fascismo » di Pasolini o quella che Chamoiseau chiama «la domination-qui-ne-se-voit-plus»). Infatti, Solibo è morto stran-

50 P. Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, Folio Gallimard, Paris, 1991, p. 105.

51 *Ivi*, p. 227.

golato dall'interno, è stato la parola a soffocarlo «Pawol la bay an gôjèt»⁵². Il cantastorie, come sottolineato da Chamoiseau in *Ecrire en pays dominé*, ha incarnato in Martinica una formidabile forma di resistenza : «j'invente dans chacune des détresses le refus tisonnant, le combat deviné, le possible d'une victoire toute inimaginable»⁵³. Riunendo intorno alla parola uomini e donne diversi, il cantastorie presenta il tentativo di vivere di una entità politica, per questo la morte di Solibo è di per sé sospetta: i discorsi del cantastorie diventano delle forme di enunciazione collettiva, il cantastorie ha creato cioè un popolo: «Le Conteur, né d'un désordre d'hommes et tout projeté dans des liens à créer, est inventeur de peuple»⁵⁴. Ora, quel popolo, legato alla terra, alle campagne, è stato spazzato via dalla modernità. La morte di Solibo sembra segnare questo passaggio, la fine di un'epoca e di un mondo, quella che Pasolini sintetizza, per l'Italia, con l'immagine poetica della «morte delle lucciole». La scomparsa delle lucciole è anche la metafora del tramonto di ogni futura resistenza?

Forse il debito più grande di Chamoiseau verso Gadda si trova in questa volontà di dissotterrare i resti e i cocci della tradizione. Se Gadda li ha trovati in una certa tradizione letteraria italiana, la celebre linea dantesca e scapigliata, ma anche, in carne ed ossa, in una plebe italica sul punto di scomparire, come quella dei Castelli romani, la «runa» di Chamoiseau risiede in quelle parole orali che lui stesso è riuscito ancora a sentire con le proprie orecchie dai vecchi cantastorie. Chamoiseau, detto Chambizie, faceva parte dell'uditorio di Solibo, la polizia interrogherà anche lui. È bene nondimeno sottolineare che il lavoro archeologico di Gadda e Chamoiseau non è mai puramente filologico. Chamoiseau sa che la parola di Solibo è morta per sempre: «il était clair désormais que sa parole, sa vraie parole, toute sa parole, était perdue pour tous – et à jamais»⁵⁵. Così come Gadda avrà intuito che il mondo riunito intorno a Zamira Pacori sarebbe stato sepolto dal «boom» economico. I due scrittori sanno insomma che il passato non ritorna. Ma quello che conta è che questo comune lavoro di recupero del passato serva loro da leva per inventare una lingua nuova. I frammenti e i rottami sono raccolti e immagazzinati per diventare qualcosa di originale, commistionandolo con quanto emerge dal mondo. Gadda ha insegnato a Chamoiseau che il problema, di fronte alla catastrofe in atto, non è il ristabilimento della tradizione, ma la sua invenzione. Se Gadda

52 *Ivi*, p. 144.

53 P. Chamoiseau, *Ecrire en pays dominé*, cit., p. 184-185.

54 *Ivi*, p. 187.

55 *Id.*, *Solibo Magnifique*, cit., p. 226.

arriva nelle province nascoste italiane, se Chamoiseau tenta di tirar fuori dall'oblio il patrimonio orale della Martinica, è perché entrambi devono strappare la tradizione al conformismo in modo da istituirne una nuova per l'oggi. Con Benjamin, diremmo che si tratta di «accendere nel passato la favilla della speranza»⁵⁶, perché, come scriverà lo stesso Benjamin nei materiali preparatori alle sue tesi: «la storia ha il compito non solo di impossessarsi della tradizione degli oppressi, ma anche di istituirla». Riparare il gesto colpevole della storia che ha reso invisibili gli oppressi significa «vendicare» la classe oppressa non in vista del suo futuro, ma in nome di generazioni di vinti.

Jean-Paul Manganaro, scrittore parigino, moderno come Baudelaire, contemporaneo come Bene, ricorda la festa dei morti in Sicilia⁵⁷, giorno in cui, per onorare i propri defunti, si distribuiscono dei regali ai bambini, cosa che altrove avviene nella notte di Natale. Sono proprio i nonni morti a portare ai nipotini, spesso loro omonimi, oggetti e delizie che hanno rubato ai ricchi commercianti della città in cui sono sepolti. Una tradizione spaventevole: i morti sfilerebbero in città gridando e cantando, mentre i bambini atterriti devono comunque dormire per poter ottenere i loro regali. Una volta individuate le loro vecchie case, i morti vi penetrano per deporre i presenti ai bambini. I regali si configurano come *cose di morti*: i bambini, prima di addormentarsi, per ingraziarsi i morti recitano un ritornello che finisce con queste parole «Cosi di morti mittitiminni assai». Una tradizione non conformista è sempre relazione fra passato e presente, passaggio di testimone. Jean-Paul Manganaro, scrittore siciliano e parigino, riprende il racconto antico della sua terra per denunciare forse l'aspetto più volgare del mondo in cui viviamo, la negazione del passato, o meglio: della tradizione degli oppressi. È riscattando quelle *cose di morti*, cancellate e schiacciate dal nuovo ordine biopolitico mondiale, labelizzato dal pancione rossococacola di un Babbo Natale (lui sì davvero spaventevole), che possiamo sperare di rischiarare un poco il nostro presente.

56 W. Benjamin, *Tesi sul concetto di storia*, in *Angelus novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino, 1995, p. 78.

57 J.-P. Manganaro, *La fête des morts en Sicile*, in *Confusion de genres*, op. cit., p. 350-367.