

VII. Il flusso del racconto oltre i margini della pagina: Gadda e il graticcio del radioapparecchio

di *Giuseppe Episcopo*

1. *La fluenza del testo*

Dal 19 marzo al 12 ottobre 2001 il terzo canale radiofonico della Rai mette in onda, in venti puntate, la versione radiofonica della *Cognizione del dolore* affidata alla lettura e al commento di Sandro Lombardi¹. All'ascolto, questa trasposizione orale fa risaltare, o possiamo dire permette che si risaltino, due aspetti attivati entrambi dalla sonorizzazione del testo mediante la parola pronunciata: da un lato c'è una caratteristica intrinseca della lingua della *Cognizione*, dall'altro un elemento più specificamente legato alla disincarnazione della voce nella forma mediale radiofonica. Procediamo con ordine.

Nell'introduzione all'edizione Einaudi del 1973, dopo aver ripercorso il sottile «traliccio narrativo» su cui è imperniata l'opera, Emilio Manzotti si sofferma sulla «eclisse» di un percorso narrativo nella *Cognizione* costantemente sviato da

¹ Riporto qui in nota tutti gli estremi relativi alla versione trasmessa da Rai Radio 3 per il ciclo *Storie alla radio: La cognizione del dolore* di Carlo Emilio Gadda. 20 puntate radiofoniche di Sandro Lombardi. A cura di Laura Palmieri. Realizzazione tecnica: Alfredo Guerrieri. Registrato negli studi Rai di Roma. Date di inizio e fine della messa in onda: 19 marzo-13 aprile 2001.

ogni progresso, avanzamento, sviluppo, e costantemente sommerso da materiali che sospendono la progressione dell'azione. Riassumiamo. Secondo Manzotti, anche se la riduzione della letterarietà non significa la sua eliminazione totale, la *Cognizione* possiede un carattere antinarrativo che si può attribuire alla riduzione della letterarietà narrativa considerata «non funzionale»: quella parte di invenzione e gioco convenzionale che caratterizza molte narrazioni letterarie viene qui minimizzata e quindi Gadda rinuncia a fatti gratuiti o legami arbitrari in favore di un approccio più rigoroso e controllato. E questo dipende anche dalla subordinarietà dell'invenzione narrativa al dibattito delle idee. In altre parole, quelle di Manzotti, la narrazione diventa un mezzo per esprimere e mettere in dialogo posizioni filosofiche ed esistenziali, il che comporta modalità di combinazioni narrative che si discostano da quelle tradizionali². Alla prova della voce, però, l'antinarratività della *Cognizione* – e cioè proprio quei caratteri di reiteratività dei motivi, assenza di transizioni, frammentarietà poetica – subiscono un loro inveramento, una loro trasformazione in figura acustica. Il ritmo impresso al flusso delle parole dalla vibrazione fonica agita da Sandro Lombardi ed emessa dalla fonte sonora radiofonica sottrae il testo alla lettura individuale e silenziosa. Alla radio avviene una tonalizzazione del testo che, diversamente dalla versificazione, non accentua le sillabe ma avvicina o allontana le strutture espressive della frase: lavora sul lessico facendo risuonare le scelte linguistiche, marcando le ripetizioni – che hanno sempre avuto un valore mnemonico nella cultura

² E. Manzotti, *Introduzione*, in C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, Einaudi, Torino 1973, pp. XXIII-XXVI.

orale –, modifica il tasso di eloquio con una fluenza che accelera o rallenta, interpretando la punteggiatura, le figure retoriche che collegano gli elementi della frase, orchestrando la sequenza degli asindeti e dei polisindeti, assecondando o trattenendo la progressione del ritmo a seconda che le frasi siano subordinate o coordinate. Alla radio la voce va e viene. Non è una questione di antenna e segnali. La voce libera la parola e poi tace, modula la frase e poi la sospende. E quando la voce va, lascia un silenzio disincarnato che spezza le sequenze, le frammenta.

Vagava, sola, nella casa. Ed erano quei muri, quel rame, tutto ciò che le era rimasto? di una vita. Le avevano precisato il nome, crudele e nero, del monte: dove era caduto: e l'altro, desolatamente sereno, della terra dove lo avevano portato e dimesso, col volto ridonato alla pace e alla dimenticanza, privo di ogni risposta, per sempre. Il figlio che le aveva sorriso, brevi primavere! che così dolcemente, passionatamente, l'aveva carezzata, baciata. Dopo un anno, a Pastrufazio, un sottufficiale d'arma le si era presentato con un diploma, le aveva consegnato un libricolo, pregandola di voler apporre la sua firma su di un altro brogliaccio: e in così dire le aveva porto una matita copiativa. Prima le aveva chiesto: «è lei la signora Elisabetta François?». Impallidendo all'udir pronunciare il suo nome, che era il nome dello strazio, aveva risposto: «sì, sono io». Tremando, come al feroce rincrudire d'una condanna. A cui, dopo il primo grido orribile, la buia voce dell'eternità la seguì a chiamare [...] Vagava nella casa: e talora dischiudeva le gelosie d'una finestra, che il sole entrasse, nella grande stanza. La luce allora incontrava le sue vesti dimesse, quasi povere: i piccoli ripieghi di cui aveva potuto medicare, resistendo al pianto, l'abito umiliato della vecchiezza [...] Vagava, nella casa, come cercando il sentiero misterioso che l'avrebbe condotta ad incontrare qualcuno: o forse una solitudine soltanto, priva d'ogni pietà e d'ogni immagine.

Dalla cucina senza più fuoco alle stanze, senza più voci: occupate da poche mosche. E intorno alla casa vedeva ancora la campagna, il sole³.

Siamo già dentro la pagina gaddiana, immersi nel suo orizzonte vocale, qui nella seconda parte della *Cognizione del dolore*, più precisamente il V tratto dove, distintive, appaiono le forme indefinite degli imperfetti “vagava”, “erano”, che ritornano come ausiliari nel trapassato prossimo “le avevano precisato” il nome, “era caduto”, “lo avevano portato”, il modo gerundivo “impallidendo”, “tremando”. Sono i tempi sospesi della fine, della fine che non finisce: è una temporalizzazione nuova, novecentesca nella quale l’“evento fondamentale” (qui la morte del figlio, i giri a vuoto nella casa di un esoscheletro in libertà invigilabile: la madre) è sempre in corso e non è interrotto da nulla. Soprattutto non è interrotto da un altro tempo verbale con il quale l’imperfetto e tutti gli altri tempi descrittivi s’incastano: il presente, il passato prossimo o quello remoto. Qui le forme indefinite accompagnano i movimenti, accompagnano il ricordo e non sono spezzate dall’azione; Gadda restituisce non più un momento pronto a cadere nel futuro bensì il momento che si tiene immobile sulla soglia del tempo.

Nella *Cognizione del dolore* il “tempo” nelle sue espressioni morfosintattiche, nelle configurazioni retoriche, nelle declinazioni diegetiche è un mezzo, un medium – inizio a introdurre questa parola – narrativo e strutturale. Il tempo è ciò di

³ C. Gadda, *La cognizione del dolore*, a cura di P. Italia, G. Pinotti, C. Vela, Adelphi, Milano 2017, pp. 127-128 e *passim*.

cui si parla nel romanzo e ciò di cui il romanzo parla: la sua celata ossatura centrale, il suo implicito perno narrativo, il suo centro concettuale. Centro di un testo che è a sua volta il risultato di un'operazione di montaggio di pezzi – che sono definiti tratti – appartenenti a generi letterari diversi e distesi su un arco temporale lunghissimo – una poesia del 1932, racconti composti tra il 1938 e il 1941, una introduzione – quella famosissima in cui si parla del barocco del mondo – del 1963⁴.

Torniamo ai tempi verbali, agli iterativi, alle forme indefinite, ai tratti di abitudinarietà, al tempo immobile che essi descrivono. Nel momento però in cui ciò viene interrotto.

⁴ Per una precisa ricostruzione della genesi e delle trasformazioni dell'opera si vedano le *Note al testo* dell'edizione Adelphi realizzata dai curatori e in particolare la prima parte, *La «voce di una sofferenza morale»* (pp. 271-286) e il paragrafo *Testo mobile 1963-1971* (pp. 321-326). Per un'analisi del valore del tempo nella *Cognizione* si veda l'articolo di Giuseppe Stellardi, verso cui ho più di un debito, *Il tempo degli atti possibili: qualche riflessione sulle dimensioni della temporalità in letteratura, a partire dalla Cognizione del dolore*, in *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, a cura di M.A. Terzoli, A. Asor Rosa e G. Inglese, Edizioni di Storia e letteratura, Roma 2010, Vol. III, pp. 231-248. Sulla relazione testo e avantesto, ovvero sulla costruzione del tempo finito ma indefinito della *Cognizione* rimando a un altro articolo a cui devo l'intuizione, che non ho completamente sviluppato, sul raddoppiamento delle parole come sonorizzazione ritmica di un tempo in battere: F.G. Pedriali, *Il cielo scritto di Gonzalo*, in *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 2, 2002, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue2/articles/pedricielo.php> (ultimo accesso 20 dicembre 2024).

Arriva l'azione, infine, che paradossalmente è già consumata in un tempo precedente a quello in cui si svolge il racconto ma diventa consustanziale ad esso: è un'apparizione fantasmatica. La madre ripensa al momento in cui i documenti portati da un sottufficiale d'arma le riaccendono il ricordo della notizia della morte in guerra (la matita copiativa allegorizzata come spada luccicante) del secondo figlio, fratello minore di Gonzalo Pirobutirro (in filigrana è la storia di Carlo Emilio Gadda che al ritorno della prigionia in Germania apprende della morte del fratello Enrico, aviatore, alcuni mesi prima della fine della guerra).

Quindi, dopo questo doloroso ricordo si torna ancora e nuovamente agli iterativi "vagava sola nella casa", con la medesima meccanica narrativa, e ancora, una terza volta. Questi passaggi di capoversi sono come le stanze nella poesia medievale: dove ogni strofa è preceduta dalla ripresa di uno stesso ritornello, qui dallo stesso lemma. Ma questi passaggi di capoversi sono anche altro: sono rimodulazioni della frequenza malinconica espresse con un linguaggio lirico, un registro alto, su cui vaga rievocando e rimemorando la mente della madre, sola nella villa.

Ed è tutto suoni ed evocazioni in queste rimodulazioni di frequenza: quello del dolore è attivato dal ricordo del proprio nome pronunciato da voce altrui in forma di domanda; più avanti, nello stesso tratto di racconto, un'altra parola, figlio, che nell'allucinazione mnestica della madre fonde in una unica figura i due figli (quello morto in guerra e quello vivo) innesca un altro movimento narrativo che si manifesta prima ancora che come immagine (la «cara parvenza») come «parola», invece, e dunque voce, e dunque suono.

Vale la pena tirare una riga qui e ragionare su cosa significhi quando entriamo all'interno dell'universo testuale.

Qui bisognerebbe partire – e lo facciamo – da un testo fondativo del modo di pensare la letteratura e alla letteratura nel Novecento: è *Mimesis* di Erich Auerbach. Nel primo capitolo che si apre sull'oggetto teorico che il saggio affronta, il realismo, Auerbach pone in linea di continuità due scene diversissime tra loro. Alla cicatrice d'Ulisse, che rende ragione di una tecnica narrativa, la digressione omerica, segue un episodio tratto dalla Bibbia: il sacrificio d'Isacco. Riprendo alcune righe da questo passaggio. È Auerbach a parlare e il passo inizia così:

L'inizio così si traduce [Auerbach si riferisce al passo della Bibbia]: «Dopo questi fatti Dio tentò Abramo, e gli disse: – Abramo! – Ed egli rispose: – Sono qui!». Già questo inizio, quando noi veniamo da Omero, ci lascia sorpresi. Dove si trovano i due interlocutori? Non vien detto. Ma il lettore sa benissimo che non si trovano sempre nel medesimo luogo, che uno di essi, Dio, può venir da dovunque e irromper sulla terra da qualsiasi altezza o profondità, per parlare ad Abramo. Di dove viene? Di dove si rivolge ad Abramo? Non ne è detto nulla. Non viene come Zeus o Posidone dagli Etiopi, dove si è allietato al banchetto sacrificale. Né è detto nulla della ragione che l'ha mosso a tentar così terribilmente Abramo [...]. Il fatto diventa ancor più evidente, quando noi ci si volga all'altro interlocutore, Abramo. Dove si trova costui? Non lo sappiamo. Egli dice: – Sono qui! – ma la parola ebraica significa soltanto: «vedimi» oppure «io ascolto», e comunque non vuol significare il luogo reale in cui si trova Abramo, ma invece la sua posizione in rapporto a Dio che l'ha chiamato: io sono qui, in attesa del tuo comando. Dove praticamente egli abiti, o a Beerseba nel paese dei Filistei o altrove, o in casa o sot-

to le stelle, non ci viene comunicato; è cosa che non interessa il narratore, e dunque il lettore non lo viene a sapere. Nemmeno ci è detto che cosa stesse facendo nel momento in cui Dio lo chiamò⁵.

Questo Auerbach. Il testo biblico fonda o meglio rende partecipi di una ragione narrativa diversa da quella omerica, in cui le cose accadevano «senza lasciare nulla nell'ombra». Qui invece, nel dialogo biblico, tutto è immerso nel buio e la realtà esterna è un luogo imprecisato creato dalle parole pronunciate dalle due uniche figure presenti nella porzione di testo presa ad esempio da Auerbach, Dio e Abramo, immersi in una relazione puramente aurale, acustica, uditiva.

Il suono, l'evocazione sonora implica questo: nel romanzo del Novecento tra l'inizio del Modernismo e l'ascesa della neoavanguardia, quindi lo spazio che abbiamo attraversato nella lettura della *Cognizione*, come l'Abramo di Auerbach siamo tutti lì «a dover immaginare che una voce giunga a qualcuno nel buio» e siamo tutti lì in un tempo sospeso.

Dietro a ciò “il tempo” e “la voce” ci sono due cose: c'è l'eredità novecentesca della filosofia hegeliana raccolta da Walter Benjamin che per primo divelle il concetto del momento puntuale l'ora, il *nun* greco, dal *continuum* storico in cui è inscritto, e dietro a ciò c'è – e forse in fondo, infine e finalmente, ne è l'origine – anche altro: un medium nuovo, la radio che porta un tempo nuovo: il flusso.

⁵ E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1946], trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Torino, Einaudi 1964, Vol. 1, pp. 8-9.

E allora cominciamo da qui, dal medium di flusso che nel flusso ridetermina la percezione del tempo attraverso una diversa tecnica di montaggio, aurale e non visiva (non pensiamo al montaggio cinematografico) e porta a una comunicazione – quella appunto radiofonica che – mette in onda e dissemina (d'altra parte il verbo *to broadcast* in inglese vuol dire questo) un flusso ininterrotto di materiali eterogenei: «L'accostamento di prodotti differenti, – questi sono Franco Monteleone e Peppino Ortoleva che nel 1984 raccoglievano la storia dei sessant'anni della radio – L'accostamento di prodotti differenti, programmato sotto forma di palinsesto, è parte essenziale dell'esperienza dell'ascolto». Siamo in linea con Auerbach. Ed è «dall'accostamento fra le diverse trasmissioni che si susseguono che l'ascoltatore trae il “senso” di tutto ciò che ascolta». Aggiungiamo che «Il flusso radiofonico organizza tra loro in sequenza tutti, o quasi tutti, i generi, musicali o verbali, preesistenti all'invenzione della radio»⁶.

È esattamente quello che è accaduto nella *Cognizione del dolore*: un flusso narrativo e al contempo il racconto di un flusso che è il risultato dell'accostamento di materiali eterogenei e che osserva lo stesso oggetto narrativo – il tempo – da posizioni differenti. Ed è questa la ragione per cui Carlo Emilio Gadda è tra gli autori più radiofonici della letteratura mondiale. Uno di quelli che hanno tratto dalla radio la lezione più preziosa.

⁶ F. Monteleone, P. Ortoleva, *La macchina dei suoni*, in Id., (a cura di), *La Radio. Storia di sessant'anni 1924/1984*, ERI-Edizioni Rai, Torino 1984, p. 22.

Nella bibliografia secondaria su Gadda, che si tratti di un raffinato riferimento settecentesco allo scrittore scozzese James Boswell – come nel ritratto tracciato da Giulio Cattaneo – o di un crudo *tranche de vie* ambientato nell'Italia postbellica – come nel volume curato da Giulio Ungarelli –, il legame tra il medium di massa orale, la radio, e la figura dell'autore lombardo emerge soprattutto nel contesto della biografia e della quotidianità lavorativa. Un tratto che appare avere un duplice peso: il primo dov'è più naturale, nella ricostruzione del contesto in cui avviene l'ingresso dello scrittore milanese nella sede romana della Rai in via Asiago 10. Ricorro alle parole di Giulio Cattaneo per far rivivere l'ingresso di Gadda alla sede Rai. Qualche rigo dalle pagine del *Gran lombardo*:

Una mattina dell'ottobre 1950 Carlo Emilio Gadda si presentò nella sede della RAI di via Asiago a Roma per prendere servizio al Giornale Radio in qualità di giornalista «praticante». Era vestito di blu, sembrava disposto più ad ascoltare che a parlare, rispettoso e timido. «Non sapevo che Lei fosse un funzionario qui»: furono le prime parole che gli sentii dire. Atteggiato il volto a una dignità triste, si preparò ad apprendere qualche particolare sul lavoro al quale era destinato e sulla composizione dell'azienda che lo assumeva come «praticante». Si era costituito da poco il Terzo Programma e le trasmissioni culturali erano allestite a mezzadria fra quella direzione e il Giornale Radio: i termini «ideazione» e «realizzazione» avrebbero dovuto definire le competenze dei due organismi anche se i malintesi parevano proprio inevitabili. L'ideazione sembrava piovuta apposta per generare confusione e polemiche ed era in vario modo rivendicata dagli uni e dagli altri; i testi erano letti dagli «ideatori» del Giornale Radio e in un secondo tempo dagli «ideatori» del Ter-

zo. Ne derivò qualche dissidio e Gadda fu puntualmente informato di una certa tensione tra i due settori radiofonici.

«Proprio in questo momento dovevo capitare,» fu il suo commento mentre il viso esprimeva costernazione e disappunto⁷.

Dopo quello biografico passiamo al secondo punto: l'allineamento tra il medium di massa orale, la radio, e la figura di Carlo Emilio Gadda ha un peso decisivo nell'alveo di tutta la produzione gaddiana e non solo in quelle realizzate attraverso, intorno, o a margine dello strumento radiofonico. Come abbiamo visto nella *Cognizione* e come continueremo a vedere.

Ora, però, i primi due interventi che inevitabilmente tornano alla memoria nell'accostare in un binomio Gadda e la radio sono da un lato l'*Intervista* rilasciata per la serie *Scrittori al microfono*, nel giugno del 1950, cinque mesi prima che lo stesso Gadda varchi la soglia della redazione letteraria del Giornale Radio e dall'altro le *Norme per la redazione di un testo radiofonico*, stilate nel 1953, due anni prima di abbandonare il servizio presso la Radio Rai. Nell'*Intervista* il discorso spazia nel triangolo racchiuso dai vertici confessione, reticenza, *autodafé* costituendo quasi un modello esemplare delle interviste gaddiane.

Le "inderogabili" *Norme per la redazione di un testo radiofonico* sono invece in un libretto che, pur nella costruzione esplicitamente tecnica e nel perseguimento di uno scopo precettivo, s'impone di rispondere a un quesito fondamentale per la nuova rete radiofonica: quale linguaggio per il Terzo Programma?

⁷ G. Cattaneo, *Il gran lombardo*, Einaudi, Torino, 1991, p. 9.

Notiamo che le regole fondamentali del parlato radiofonico esprimono una esigenza tecnica – intrinseca adattabilità dello scritto al mezzo che lo diffonde – oltretché un diritto economico e mentale del radioascoltatore abbonato, il quale, pagando un «servigio», chiede che questo «servigio» venga reso nei termini dovuti. Per il radioascolto i termini sono: accessibilità fisica, cioè acustica, e intellettuale della radiotrasmissione, chiarezza, limpidezza del dettato, gradevole ritmo⁸.

Da queste premesse Gadda fa discendere un corollario di riflessioni e indicazioni che non sono meramente tecniche ma anche linguistiche e sociologiche come, ad esempio, sulla relazione del pubblico con l'ascolto radiofonico: «il pubblico che ascolta una conversazione è un pubblico per modo di dire. In realtà si tratta di “persone singole”, di mònadi ovvero unità, separate le une dalle altre. Ogni ascoltatore è solo: nella più soave delle ipotesi è in compagnia di “pochi intimi”»⁹.

2. *La pagina acustica*

Il binomio “Gadda e la radio” può essere affrontato da molteplici prospettive: anche solo quella aneddotica sarebbe ricchissima di intrecci, oppure si potrebbero considerare i suoi lavori radiofonici, le produzioni originali, le serie delle conversazioni per voce sola o a più voci (*I quattro Luigi di Francia*, o *Il guerriero, l'amazzone, lo spirito della poesia nel verso immortale del*

⁸ C.E. Gadda, *Norme per la redazione di un testo radiofonico*, a cura di M. Bricchi, Adelphi, Milano 2018, e-book pos. 5.

⁹ *Ibid.*, pos. 9.

Foscolo), gli adattamenti delle proprie opere, le traduzioni (*Un radiodramma per modo di dire*), gli scritti pubblicati sul «Radiocorriere», i brogliacci di lavoro. Eppure, quello di cui Gadda diventa il rappresentante più distintivo (insieme ad altri scrittori con lui e prima di lui: Joyce, Beckett, Dylan Thomas) è questo: cosa significa scrivere al tempo della radio e che cosa accade alla letteratura a contatto con un nuovo medium la cui voce, il cui flusso avvolge tutta la contemporaneità. Non dimentichiamo che Gadda impara a conoscere la radio durante la Prima guerra mondiale e che inizia a pubblicare i primi testi creativi quando la radio è da un anno entrata a regime nelle abitudini quotidiane. Sono i suoi studi imperfetti usciti nel 1926 su «Solaria»: *L'ortolano di Rapallo*, *Certezza*, *La morte di Puk*, *Sogno ligure*. Quattro racconti in cinque pagine: sono più improvvisi ad alta voce che racconti.

Ma è anche dalle pagine delle *Norme*, un testo tecnico a uso interno, emerge che Gadda abbia chiaro in mente – sono elaborazioni secondarie ma cruciali – che la questione comunicativa è ed è stata a partire dal finire degli anni Venti e per tutti i Trenta una questione sonica, auditiva, che di fatto sottrae la carta al suo primato e la trasforma in un supporto accanto a un altro supporto, l'etere. Di questo cambiamento Gadda è attore e *pivot*. La carta un supporto tra gli altri, accanto all'etere, ultimo aggiunto, nella lunga serie di trasformazioni e mutamenti dei supporti che ha sempre finito col determinare la variazione delle forme di ciò che viene supportato. Messaggio e veicolo si adattano a vicenda. Lo spiega, anzi lo racconta Gabriele Frasca con sintesi fulminante e illuminante:

Il rito formulaico, la performance vocale, la tavoletta d'argilla, il volumen, il papiro più o meno illustrato, il codex pergameneo, e poi quello cartaceo, o piuttosto il manoscritto miniato, la pagina a stampa, il mosaico del foglio di giornale, la voce elettrificata e proiettata a distanza e la schermata del computer consentono anzi pretendono un uso estremamente diversificato del linguaggio, così come procedono a pratiche del tutto differenti di messa in testo, che richiedono l'ausilio di organi di senso diversi, o quanto meno una diversa gerarchizzazione di udito, vista e tatto¹⁰.

È esattamente il tema di come funziona la produzione e la fruizione di un testo al tempo della radio. La radio, nel senso di segnali e onde, nel senso di stazioni di emissione e apparecchi riceventi, di palinsesto e manoscritti, di microfono e penna, oralità e scrittura è anche una nuova misura dello spazio letterario. Collocate nello stesso mondo, modulazione sonora e pagina scritta, le due metà che compongono il lavoro di Gadda convergono nel delineare uno stile verbale che sostiene il processo di comunicazione tra voce emittente e orecchio ricevente, lo tiene vivo e gli dà continuità.

Un esempio di questo conversato radiofonico prende forma nel 1952, quando il direttore del Terzo Programma formalizza a Gadda la richiesta di un tema per le «serate a soggetto» e Gadda sceglie di dedicarsi alla rappresentazione delle grandi figure dei sovrani Borbone e della società francese del loro tempo. Sono *I quattro Luigi di Francia* e sono personaggi storici a cui Gadda pensa, come spiega Giulio

¹⁰ G. Frasca, *La letteratura nel reticolo mediale*, Roma, Meltemi 2015, p. 53.

Cattaneo, anche per la passione verso una precisa idea di storiografia, di matrice squisitamente transalpina:

Era sempre stato un lettore dei cronisti, dei memorialisti, degli storici francesi. Saint-Simon era uno dei suoi autori prediletti e anche il cardinale De Retz: guai a toccargli gli storici francesi soprattutto quando le critiche erano mosse da storici italiani, così noiosi al loro confronto, senza spirito, senza il gusto del pettegolezzo, senza l'amore, la ghiottoneria, la cupidigia del vero [...] Il mondo dei Luigi, rivissuto attraverso i diari dei medici di corte, le memorie dei Grandi e delle cameriere, le relazioni degli storiografi dalle quali Gadda ritagliava, traducendoli stupendamente, superbi frammenti, era quanto vi poteva essere di più congeniale alla sua avida curiosità e al suo genio di storico¹¹.

Ecco un estratto dalla pagina dal “dattilo” gaddiano per la seconda delle *serate* dedicate a Luigi XIV. In questo episodio, la storia procede dal momento in cui, nel 1667, Luigi XIV e Madame de Montespan iniziano ad avere una relazione passionale e complessa che influenza profondamente la corte di Francia nel XVII secolo, anche – se non soprattutto – per le capacità dilapidatorie della favorita del re a cui il sovrano non era in grado di porre freno.

Una storia che avrebbe potuto durare chissà fino a quanto, fino alla vecchiaia o alla morte, se non fosse intervenuto, a mettere a posto ogni cosa, l'affare dei veleni: il tenebroso affare in cui la Montespan si trovò coinvolta: e in misura tale da non poterne sfangare in alcun modo.

¹¹ G. Cattaneo, *Il gran lombardo*, cit., p. 83.

Il secolo XVII-XVIII è, in Francia, il tempo dei veleni e degli avvelenatori. Lo sviluppo della chimica ha forse contribuito a rendere più che mai popolare quest'arma, che si complicava di magia, che appariva magica e scientifica a un tempo, cioè doppiamente ineluttabile. Persone d'ogni ceto e d'ogni rango hanno avuto a che fare coi veleni, coi relativi processi. In Francia, la istituzione della camera ardente, creata a perseguire gli avvelenatori e le avvelenatrici, testimonia di uno stato di fatto, dice a che punto s'era giunti.

E c'è chi ha voluto disculpare la Montespan, negando ch'ell'abbia tentato di avvelenare Luisa de La Vallière, il Re stesso, madamigella di Fontanges, forse anche madama di Maintenon.

Uno dei motivi di questa negazione così tenace è l'odio per il Re: non si vogliono in alcun modo registrare le offese a lui recate, ai suoi figli, ai suoi congiunti. Un'altra ragione è il credo scientifico del secolo diciannovesimo, che non soltanto non ammette il soprannaturale, ma neppure lo straordinario. Assassinio, avvelenamento, tradimento! Chimere! Fatti della fantasia popolare sovraccitata dai romanzi¹².

La scrittura è cambiata. La pagina è attraversata da un linguaggio che, nella messa in testo, lavora ora più di prima per l'orecchio, lavora a incastro con il medium radiofonico, seguendo la modulazione sinusoidale delle onde radio. In pratica procede riattivando il circuito orale. Di questo se ne parlerà più diffusamente dal punto di vista teorico negli anni Sessanta e ancora negli anni Ottanta quando con l'espressione "oralità secondaria" (o "di ritorno") si indicherà una nuova oralità incoraggiata dal telefono, dalla radio, dalla televisione e da altri

¹² C.E. Gadda, *I Luigi di Francia*, a cura di M. Bertoldi, Adelphi, Milano 2021, pp. 139-140.

mezzi elettronici in coesistenza con la scrittura e la stampa¹³. Proprio per questo la radio in Gadda non si fa tema o oggetto di narrazione: è altro, è uno strumento che indica come sia cambiata la nozione di comunicazione narrativa. Con l'ampiezza d'onda Gadda misura l'ampiezza del secolo: è il clamore della radio, è il rumore bianco che annoia Gonzalo Pirobutirro nella *Cognizione*, sono le interferenze che scuotono la «superficie linguistica» del *Pasticciaccio* con picchi verso lo *zenit* lirico e con discese nel *nadir* della colloquialità dialettale.

La presenza della radio in Gadda è attestata anche dal novero delle occorrenze in cui la sola parola radio e i suoi soli composti ricorrono nell'universo, questa volta, testuale. Per un centinaio di occasioni (il lemma "radio" si conta quarantacinque volte) sono presenti negli scritti di Gadda il gruppo composto dalle "radioonde", che accompagnano l'incalzare dell'interrogatorio a Remo Balducci nel commissariato di Santo Stefano del Cacco nel IV capitolo della redazione «Letteratura» del *Pasticciaccio*, da "radiotrasmissioni" e da "radiotelegrammi", "radioamatori" e "radiotelegrafisti", "radiotrasmittenti" e "radiatoricenti", diffusi e sparsi nelle case, nei salotti, negli spazi abitativi: la casistica è invece "radiodiffusa", anche

¹³ L'espressione, introdotta com'è noto da Walter J. Ong, descrive una forma di oralità che emerge con i media elettronici, distinta dall'oralità primaria delle culture prealfabetiche. A sua volta, tale concetto entra in una rete di relazioni con altri testi, precedenti e successivi, che esplorano l'oralità in rapporto ai media e alla cultura. Ne cito alcuni: Eric A. Havelock, *Preface to Plato* (1963), Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964), Elizabeth L. Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change* (1979), e John Miles Foley, *How to Read an Oral Poem* (2002).

a tavola, come nel caso dei coniugi Piva in *Socer generque* o nei salotti meneghini, tra le nobili pareti di casa Brocchi.

La radio diffonde la sua voce ma la pervasività delle sue onde è tale da permeare l'intero corpo dei romanzi, la loro lunghezza tanto potente da attraversare l'intero universo testuale, da raggiungere le stanze, i salotti e superarne il chiuso, nella stessa maniera in cui le fiamme de *L'incendio di via Keplero* si propagano di appartamento in appartamento fino a produrre il disarticolato fremito di orrore che precede il compimento del lavoro di combustione e carbonizzazione. È così che alla vista del fuoco, che nel masticare la tappezzeria e aggredire il tendaggio scolla i nesi e disgiunge i sestì, il pappagallo, intrappolato nell'abitazione dal trespolo su cui era stato issato, si trasfigura in un babelico centro d'irradiazione, in una definitiva, mortale e moritura, stazione emittente.

Gli effetti dell'incendio, lì per lì, furono terrificanti. Una bimba di tre anni, Flora Procopio di Giovan Battista, lasciata sola in casa con un pappagallo, dal seggiolone dove l'avevano issata e imprigionata chiamava disperatamente la mamma senza poterne scendere, e grosse lacrime come disperate perle le gocciavano e rotolavano giù, dopo le gote, per il bavaglino fradicio con su scritto «Buon Appetito», fin dentro la polta papposa d'un suo caffelatte dove a poco a poco ci aveva messo a bagno tutto un bastone di pan francese evidentemente mal cotto più alcuni biscotti di Novara o di Saronno che fossero, ma di tre anni loro pure, questo è certo. «Mamma, mamma!» urlava terrorizzata; nel mentre di là dall'altro capo della tavola il variopinto uccello, col suo rostro a naso di duchessa, ch'era solito stimarsi e andare tutto in visibilio e in sollucchero non appena i ragazzi lo apostrofavano di strada «Loreto, Loreto», e anche in superbia, oppure lo prendeva una specie di malinconia e di letargo senza rimedio, o invece se lo incitavano «Vuôei, Loreto, canta!...

desédes... canta Viva l'Italia!... Vuôei, baüscìon d'on Loreto!», allora appena sentire quel «canta» lui rimbeccava con un dolce gorgoglio «Kanta-ti», questa volta invece, povera creatura, altro che Kanta-ti! Oh Dio, sì, difatti, per vero dire, un certo sentore di bruciaticcio lui lo aveva già percepito, se pur senza troppo inquietarsene: ma quando però vide i petali di quella così sinistra magia traversargli in diagonale diretta la finestra aperta e poi entrargli in camera come tanti pipistrelli infuocati e mettersi a lambire gli sdrusci della tappezzeria secca e la taparella gialla, di stecchi di frassino, arrotolata coi suoi cordigli frusti nella parte superiore del vano, allora prese tutt'a un tratto a squittire anche lui dal fondo del gozzo tutto quello che gli venne in mente, tutto in una volta, come fosse una radio: e sparnazzava impaurito e pauroso verso la bimba, con impeti subiti, mozzati ogniqualvolta dopo mezzo metro di sbatacchiamento, dalla perfidia inesorabile della catenella che per una zampa lo legava al paletto¹⁴.

La radio, quindi, non interessa Gadda nella sua qualità fisica di mezzo di trasmissione, in quella tecnica di strumento di produzione ma proprio in quanto meccanismo di pervasività spaziale – che è costituita dall'ininterrotta presenza nell'etere del segnale in radiofrequenza.

La pagina gaddiana diventa allora un apparato ricevente determinato da – e forte di – condizioni comunicative storicamente determinate. Ma determinate da cosa? Dal passaggio da una cultura a stampa a una cultura elettrica. Questo comporta che la scrittura riattivi quelle forme comunicative di cui non era totalmente immemore, ovvero la cultura orale, diversa

¹⁴ C.E. Gadda, *L'incendio di via Keplero*, in Id., *Accoppiamenti giudiziari*, a cura di P. Italia e G. Pinotti, Adelphi, Milano 2011, p. 129-130.

da quella a stampa perché trasmette la conoscenza attraverso la parola parlata, che è suono e che resiste e si tramanda non con dei documenti, ma con la memoria e quindi con una organizzazione del discorso fatta di temi fissi, formule, proverbi, andamento ritmico; a questo tuffo nel passato la radio aggiunge un'affascinante *fastforward*: la concordanza con il sentire scientifico del secolo, con la termodinamica, l'entropia, la teoria dell'informazione, ma anche con l'inconscio che agiscono nella macchina testuale gaddiana quando la saturazione si aggiunge all'informazione. È qui, è così che la macchina testuale stessa raccoglie e restituisce tutte le increspature della superficie linguistica: il polilinguismo, il barocco, i guizzi del parlato, ovvero i motti di spirito, i modi di dire, il serbatoio delle frasi fatte.

In altre parole, a Gadda interessa la radio, interessano le onde radio e il rumore elettromagnetico, perché, anche come ingegnere riconosce nella radiofonia una "fisica del continuo" che, come sottolinea Mario Porro «riporta al modello del campo di forze, in parte ereditato dalla polarità cara alla *Naturphilosophie* romantica»¹⁵.

È questa la chiusura più inaspettata: secondo Gadda nella radio non c'è contrapposizione tra tecnica e natura perché la radio s'inserisce – per Gadda – nella storia degli uomini nella loro linea genetica, nella catena biologica, che è

¹⁵ M. Porro, *Accenni eraclitei nell'ontologia di Gadda*, in *Come (non) lavoriamo*, a cura di F.G. Pedriali, Supplement no. 9, Decennial Special Edition, *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 7, 2011-2017 <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp9decennial/articles/porroaccenni09.php> (ultimo accesso 20 dicembre 2024).

(l'ha fatto vedere Carla Benedetti)¹⁶ anche una catena di “moti dell'anima e dello spirito”, sulla scia di Spinoza: il desiderare, l'amare, la *laetitia* e la *tristitia* di Giordano Bruno, i moti della misericordia e – nessuna sorpresa – il modo della cognizione. La storia dell'umanità, in tutte le sue forme e manifestazioni, non è altro che un prolungamento, un'espressione diretta della natura. Così scriveva nella *Meditazione milanese* nel 1924, proprio nell'anno della prima trasmissione radiofonica italiana: «Una centrale telefonica automatica; una stazione radio [...] non son men reale natura che il sulfuroso vulcano, o l'arido greto del torrente [...] Quei fatti della invenzione son fatti e son dunque natura: ché la mente disegnatrice è natura, e la storia degli uomini tutta è natura»¹⁷.

Centrale telefonica e stazione radio: centri emittenti della voce e secondo una toccante definizione di Roland Barthes nel *Piacere del testo*, «esternamento corporeo del discorso»: con la voce il telefono e la radio trasmettono il non solo il messaggio ma anche gli *incidenti* del linguaggio, tutta quella stereofonia emozionale-vocale che annulla la separazione tra l'oggetto dal soggetto della percezione. La scrittura aveva attuato questo allontanamento, aveva elaborato una

¹⁶ C. Benedetti, La storia naturale nell'opera di Gadda, i *Caspar*: 1995, pp. 71-89. Ora in *The Edinburgh Journal of Gadda Studies, Archive*

<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/filosofia/benedettistorianaturale.php> (ultimo accesso 20 dicembre 2024).

¹⁷ C.E. Gadda, *Meditazione milanese*, a cura di P. Italia, Garzanti, Milano 2002, p. 262.

precisione tecnica che, come scrive Walter Ong, isola la parola dal tumultuoso intreccio della vita, dall'attivo scambio del mondo del suono, collocandola in un ambito chiuso: la pagina scritta¹⁸. Gadda toglie alla pagina scritta quella chiusura.

Giuseppe Episcopo

¹⁸ W. Ong, *Oralità e scrittura. La tecnologia della parola*, ed. it. a cura di M. Loretelli, Il Mulino, Bologna 1986, p.186.