



Carlo Emilio Gadda

È morto da dieci anni, ma sul suo nome si è riaccesa la polemica e la critica torna a esaltarlo o a condannarlo. In realtà la battaglia è sulla letteratura sperimentale

Il caso Gadda, atto secondo

Com'è moralista questa avanguardia



Alessandro Manzoni

Caro Petronio sbagli scrittore

ancora, della Distruzione della ragione. Ma una volta comprese le ragioni dell'avanguardia, occorre anche evitare due rischi specifici, trascinando i quali faremmo torto anzitutto all'avanguardia stessa e finiremmo per impoverire la sostanza problematica. Il primo è di accettare per buono il criterio della novità, dello scarto dalla norma. Il criterio della novità è infatti assai problematico, perché, se è vero che la novità è una qualità, è anche una qualità che non si esaurisce in se stessa, ma che si esaurisce nel rapporto con l'abitudine, né la sostituiamo con un'altra perché più nuova, ma perché più potente. Il secondo rischio è di accettare per buona la teoria sociologica della letteratura come manipolazione ludica del linguaggio. Anche qui, noi rinunceremo a cogliere la carica testimoniale dell'avanguardia; la quale assume bensì come propria diavola l'emergenza dell'arte e la contrazione delle facoltà estetiche nel mondo moderno (presunte o meno che siano), ma appunto per esibirla provocatoriamente, farne oggetto di scandalo e protesta. L'avanguardia non è un'operazione di Gadda, gli abbiamo reso non giustizia, ma il peggior servizio fra tutti quelli possibili.

Mi dispiace doverlo dire, né vorrei tornare su «eteropolitiche» ormai, si sa, «superstite»: senza malizia alcuna, mi sembra però giusto rilevare che, al di là di tutti i loro meriti, sono appunto i metodi formalistici i più esposti a questi pericoli, nonché i più inclini ad estendere il criterio della novità e l'idea della letteratura come manipolazione ludica del linguaggio all'intera tradizione, classica e moderna. Ha naturalmente ragione Paolo Mauri, quando sostiene che conta il critico, non il metodo. Ma forse è stato male informato: proprio la semiologia ha infatti alimentato in tutti questi anni l'inflazione della problematica teorica nell'esercizio della critica, di cui egli si lamenta.

Sta di fatto, in ogni caso, che tali principi si sono tradotti in un canone storiografico, a lungo dominante, portato a privilegiare il «progresso» sulla «evoluzione», i «motori» sugli «arrecatori», la sperimentazione verbale sulla rappresentazione, anche dopo che le battaglie dell'avanguardia si erano ormai da tempo tradotte in una nuova sorta di conformismo e la sua vocazione minoritaria in una specie di capillarità benevolente. Sarà bene poi dunque riflettere sui guasti a cui può condurre l'uso superstitioso di questo canone.

Quanto alla letteratura di massa, proprio la sperimentazione critica in proposito è un esempio di spregiudicatezza e di apertura ben poco tradizionalistica. Vero è che la semiologia e la sua vocazione minoritaria al riguardo, estendendo coraggiosamente ai prodotti «di consumo» i suoi metodi d'indagine, ma appunto con il pretesto di questo «canone», ha fatto del cliché, della coazione a ripetere, dell'ovvietà consolatoria, forse, invece, anche lì si conserva doppiamente, in forme non sempre ben riconoscibili, le mistificazioni e degradate, il nostro bisogno di costruire una volta sopra di noi, di trasformare in destino la successione dei giorni, di evadere i nostri scarsi in una figura dell'uomo e dell'esistenza.

Franco Bracciotti

sione espressiva fa corpo, è tutt'uno, con la presa di coscienza di un mondo interiore (tutt'insieme sentimentale e intellettuale) a cui dar espressione. Un esempio: Manzoni. Ebbene, anche a tralasciare l'amore sincero (non certo condiviso dagli avanguardisti) che Gadda porta all'opera manzoniana e il concreto punto di riferimento che essa rappresenta per lui, non sarà un caso che un secolo buono separi l'uno dall'altro autore. Si che se la cultura di Gadda è in gran parte ottocentesca (ma non solo), la sua sensibilità è tutta novecentesca e l'ordine e il nitore manzoniano restano per lui un ideale non più proponibile, o piuttosto qualcosa cui si potrà tendere solo dopo aver dipanato una intricata matassa («glommer», secondo l'ingravalle del «Pasticciaccio»).

Che questa matassa fosse poi troppo intricata (e magari che Gadda si lasciasse prendere anche dal piacere di «giocare» per se stesso) e che uscirne non fosse sempre possibile, è un discorso tutto diverso: perché ciò che importa è che lo scrittore vi si muove con le armi della ragione, che continuamente misura sulla realtà esterna, quella del proprio sentire, che di tutto cerca una logica e un fine e ai suoi fantasmi vuol dare corpo. Certo sono fantasmi complicati da conoscenze psicanalitiche e da una spasmodica attenzione al particolare e al parziale: l'equilibrio manzoniano è rotto. Ma Gadda è lungi dall'accontentarsi delle libere associazioni avanguardistiche e dall'essaurire nel gioco linguistico la sua ricerca: il suo gioco è solo una gustosa mascheratura che gli permette di mettere in scena un'attività di tecnica messa in luce da Freud nel «Motto di spirito», per cui la comicità «velocità» il represso (individuale o sociale).

Si veda questa descrizione (nella lettera del 30-6-1915) della vita di caserma, in cui le considerazioni tecnico-ingegneristiche muovono al riso per la materia cui sono applicate, ed il riso permette all'attenzione di sostare su una realtà non propriamente gradevole: «Per un corridoio di 1 m. si accede dall'atrio nel corridoio in cui è la latrina, costante di due scabuzzini, cioè di due buchi abbinati: detto così, molti lettori, e non possono essere usati contemporaneamente, come binali cui mezzadrie distassero fra loro meno della larghezza di un vagnone».

Se volessimo attingere ai romanzi non mancherebbero esempi ben più significativi, e vedremo come l'Ironia gaddiana nasce da una ben precisa «filosofia», si che se neghiamo a lui «la presa di coscienza di un mondo interiore», non sapremmo a chi attribuirlo. Il che non significa, naturalmente, che solo per questo Gadda possa avere molti lettori e che tutti lo debbano apprezzare. Ma su questo, dei pochi o molti lettori, bisognerebbe tenere tutt'altro discorso. Non credo del resto che Petronio opporrebbe a lui gli scrittori che, oggi, si fanno leggere da molti: i Chiara, i Cassola, i Bevilacqua. E d'altra parte, i lettori di Manzoni erano ai suoi tempi molti di più dei proverbiali ventiquattr...

Edoardo Esposito



Una scena da «Blue Thunder» di John Badham

Prima «War games», poi «Blue Thunder»: i due film pacifisti di John Badham hanno suscitato le ire dei generali USA

Pentagono in guerra contro il cinema

ben felice di mettersi al lavoro: in un tripudio di luci gialle e rosse scatena la controffensiva e innescando il count down. Per fortuna, con l'aiuto di uno scienziato buono, David riesce a deviare «Joshua» su un innocente gioco enigmistico. Non si vince una guerra termonucleare. E la morale Badham l'affida proprio a «Joshua», quando gli fa scandire convinto, alla faccia del «winner none» (vincitore nessuno). Insomma, con le bombe atomiche non si vince. L'unica mossa buona non è giocare.

Un po' di TRON e un po' di Dottor Stranamore (ma come non ripetersi anche al film «War games» di Lumer?)... «War games» pare fatto apposta — chiacché ne dice Badham — per suscitare polemiche roventi. Non per niente, il Pentagono ha chiesto al produttore Leonardo Goldberg di dirsi responsabile. E al che la Metro Goldwyn Mayer annovera nel proprio consiglio d'amministrazione niente di meno che il generale Hagig, ex Segretario di Stato e chiaro, comunque, che al governo non preoccupa tanto la verosimiglianza della vicenda, quanto la tesi, nemmeno tanto sotterranea nonostante il tono allegro del film, che «War games» suggerisce e cioè che si vuole eliminare l'uomo dal «circuit» perché può tentare di fronte ai bottoni nucleari.

Per certi versi ancora più inquietante, perché più realistica, è l'ipotesi suggerita da «Blue Thunder», il secondo film di John Badham che dovrebbe uscire in questi giorni negli USA. Il regista dice che è solo un film d'azione, che non «convolge

Michele Anselmi

«Non pare possibile che, usciti a rivedere le stelle, gli uomini non abbiano anche ricuperato il senso delle costellazioni, questa primordiale immagine che vuole le sorti umane legate al giro e all'infusso degli astri. Ed è un modo di esprimere l'intuitiva certezza che il nostro destino sia scritto; non casuale, né gratuito, né insensato: così scriveva Giacomo Debenedetti, all'indomani del secondo conflitto mondiale, in Personaggi e destino.

Lo spregiudicato analista del «romanzo del Novecento», il critico italiano più attento, da decenni, alle ragioni di quella «descesa agli inferi» che ha nutrito le grandi avanguardie storiche e ispirato la loro radicale riforma dell'istituzione letteraria, non nascondeva dunque la nostalgia per un'arte come figura della totalità. «Sono proprio le forme e le certezze di questo tipo — egli continuava — condusse da un largo numero di uomini, a dare al romanzo e al teatro il controllo che quanto essi narrano o rappresentano è umanamente giusto. Non vorrei con questo aver detto che l'epica conosca i suoi giorni migliori sotto le civiltà dogmatiche e conformiste. Ma tutto ciò che a pensare che il cielo più favorevole al pronunciarsi di un'epica sia un cielo a cupola, lungo le curvature della quale i destini dei personaggi si iscrivono e prendono disegno. Lanciati verso un cielo svuotato, questi destini si perdono come stelle fianti, o ricavano addosso un prosciutto».

Si potrebbe dire di meglio, o trovare una testimonianza meno sospettata. Del resto, ancora nel 1965 Debenedetti sarebbe tornato a celebrare il vecchio «personaggio-umano», ricordandoci come, oltre allo straripamento (bandiera delle avanguardie), la letteratura risponde anche a un altro grande scopo: il riconoscimento di una medesimezza umana tra l'autore, il pubblico e le creature della loro comune fantasia. In ogni caso, non certo Debenedetti potrà essere imputato del «manicheismo» che Paolo Mauri, su «la Repubblica», crede di scorgere nel recente intervento di Giuseppe Petronio intorno a letteratura d'élite e letteratura di massa, pubblicato su queste stesse pagine.

Sarebbe anche troppo facile replicare a Mauri che, tanto per essere comunisti, bisogna sempre stata la teoria e la pratica dell'avanguardia: da una parte il vecchio, il tradizionale, il superato, l'ovvio, dall'altra il nuovo, l'originale, il progressivo, l'inedito.

Il fatto è che il manicheismo dell'avanguardia, bisogna chiaramente sottolinearlo, non è privo di cause. Esso trova le sue radici in un fenomeno costitutivo della civiltà letteraria moderna: la percezione che l'arte è un'attività radicalmente diversa da quella accessibile ai moderni, che la continuità della tradizione si è spezzata, né potrà più essere ricostituita. Petronio scriveva epistole a Cicerone e ai posteri.

Per lui, la letteratura era una sola, identica di generazione in generazione, e identiche le norme che rendevano tale uno scrittore. Essenzialmente, qualcosa del genere può dirsi ancora fino al Settecento. Le norme dell'arte avevano il loro fondamento nella natura, nell'immutabile ritmo che regola la vita dell'universo.

Una siffatta rappresentazione è da tempo tramantata. Anche per la moderna filosofia della scienza la verità e la ragione non riposano più nel grembo delle cose, ma esistono solo come approssimazione, ideale regolativo. Da questo punto di vista, la rivoluzione letteraria dei secoli XIX e XX ha sorprendente antichità: anticipato gli sviluppi del pensiero scientifico. Il fatto è che l'idea di un mondo dove i valori sono dati, un mondo che contiene dentro di sé il proprio senso, pronto ad essere riflesso dall'arte e dalla conoscenza concreta, rinvia di per sé a un principio trascendente: la sua completezza emana dalla fonte che lo ha generato, dal punto di fuga che lo rende intelligibile alla nostra visione. Ma l'accelerazione della storia parta in primo piano il dinamismo costruttivo del lavoro, la finalità immanente del produrre umano, il criticismo ordinatore dell'intelletto — in una parola, l'aspetto creativo, innovatore, autonomo, della soggettività collettiva o individuale.

Lo scrittore epico, diceva Hegel, era immerso in una totalità organica, percepita nell'immediatezza vissuta dell'esperienza, lo scrittore moderno

Parliamo ancora di Gadda. Parliamone prendendo lo spunto da quelle «Lettere agli amici milanesi» (a cura di Emma Sassi, Milano, Il Saggiatore, pp. XXVIII-90, L. 8500) che, pubblicate da poco, sono state qui citate solo di sfuggita e parliamone perché il recente articolo di Giuseppe Petronio, uscito sull'«Unità» nei giorni scorsi, merita qualche postilla.

Le lettere, raccolte dalla curatrice con una paziente ricerca, non aggiungono granché alla conoscenza dello scrittore, ma hanno un loro interesse sia documentario sia linguistico, soprattutto per ciò che attiene al gruppo datato 1915-17. Sono infatti, queste, scritte parallelamente al «Giornale di guerra e di prigionia», e se valgono da un lato a colmare del «vuoto», sono utili dall'altro a scoprire come Gadda, intento nel suo studio di una registrazione minuta e anodina, spesso faticosa e monotona delle sue vicende quotidiane, registrasse raramente ravvivata da scatti comici o estrosi, riservasse proprio alle lettere le sue umoralità sentimentali e linguistiche: «Immagina l'assorso e divino Gaddus in mezzo a sibili, ruggiti, fischi, miagolii, ronzii d'ogni qualità: con piallette, pallotte, spolette, palle, palletoni cubici, pallottole, schegge, scagge, nespoli, fiocchi, fumi gialli, fumi ambracci, bianchi, rossi, celesti, bianchi-rossi, metà strapnel e metà granata; aerei: sotterranei: acquatici: artrici: così e così. Immagina una foresta di pini con le buche dei 305 disposte così, con mazzi di pini e blocchi di pietra stravaccati da tutte le parti: lo e i miei eravamo persuasi di andare in pensione una volta per sempre: ma per me non fu voluto così, e son qua. Son qua a rognarti nelle orecchie chissà per quanto ancora».

Diverse, quindi, le pagine gustose, e interessante cogliere in questa immediatezza epistolare la nascita di quel suo ibridismo stilistico, di quella «violenza» linguistica di cui opportunamente ha parlato Mario Spiniella su queste pagine e che lo renderanno in seguito famoso. Ebbene, proprio dall'articolo di Spiniella è partito polemicamente Petronio per unire a considerazioni generali sul rapporto fra linguaggio e mondo interiore, stile e storia, o fra letterati avanguardisti e letterati «tradizionali» (con le quali si può andare generalmente e genericamente d'accordo) considerazioni sull'autore Gadda che finiscono per assomigliare «tout-court» a quegli sperimentalisti che pensano che «lo scrivere (...) sia un fatto che riguarda essenzialmente il linguaggio».

E qui comincia il dissenso, che non riguarda la formula citata (ogni formula implica uno schematicismo), né le riserve del critico su chi intenda esprimere (aggiungo per mia tranquillità: semplicemente) con il caos linguistico il caos del reale, ma il modo di procedere e le conclusioni che se ne traggono. Petronio, infatti, sottolinea opportunamente la diversità della cultura e della formazione gaddiana da quelle degli sperimentalisti degli anni Sessanta e opportunamente sottolinea gli equivoci cui fu legato il successo di Gadda e l'errore dei critici che a quegli sperimentalisti lo assimilano. Senonché, all'insegna della formula sopra ricordata, finisce per fare proprio il discorso di quei critici e oppone quindi a Gadda gli scrittori in cui «la ricerca dell'innova-

L'America è fatta anche così. A un giornalista che gli chiedeva se «War games» (il film presentato in chiusura a Cannes) segnasse l'inizio di un nuovo filone anti-nucleare e pacifista, il regista John Badham (il puter della Febbre del sabato sera) rispondeva supergioco con queste parole: «Francamente spero che nessuno lo pubblichi così. È il modo migliore per tenere la gente lontana dal cinema. «War games» è un film sui computers e basta. Quanto alla guerra nucleare, è solo un pretesto spettacolare, una trovata per dividere i buoni dai cattivi. Chiaro, semplice, conciso. Sarà come dice lui, ma allora perché il Pentagono se l'è preso tanto? Prima una protesta ufficiale e sussurrata a mezza bocca, poi una vera e propria precisazione tecnica in merito agli apparati della difesa. «Non è vero — ha detto un portavoce militare — che esiste una parola d'ordine che si inserisce nel computer del Pentagono. Non è vero che il computer coordina tutti i sistemi atomici: ognuno è indipendente dall'altro. Non è vero, infine, che il computer innescato non si ferma più: l'ultima decisione spetta solo al Presidente».

Ma c'è di più. Dello stesso Badham sta per uscire anche un altro film. Si intitola «Blue Thunder», e tanto per farci stare tranquilli, immagina che in occasione della Olimpiadi di Los Angeles del 1984 un elicottero centrale spionistica che fa capo al governo (una specie di super-CIA) metta a punto un sistema sofisticato di controllo per schedare, con la scusa di possibili attacchi terroristici, tutta la città. Orwell è tra noi insomma. E invece sapete cosa ha risposto Badham sempre allo stesso stupefatto giornalista? «Macché 1984! Volevo fare solo un buon film d'azione. Veloce, commerciale, facile da vedere, senza complicazioni intellettuali. Parole rassicuranti per evitare nuove polemiche con la Casa Bianca e chiudere il caso in anticipo? Chissà».

Del resto non è la prima volta che Hollywood aggredisce clamorosamente le magagne della società americana: di film sui complotti orchestrati da potenti organizzazioni ombra, sui ripurgiti guerrafondati, sulla voracità delle industrie nucleari ne sono stati fatti parecchi. Eppure stavolta il Pentagono s'è fatto sentire troppo tempestivamente per non destare sospetti. Perché? Probabilmente la risposta sta nelle cifre degli incassi. «War games» lo vanno a vedere centinaia di migliaia di ragazzi, gli stessi che, insieme ai loro genitori, si commuovono per E.T. e fanno il tifo per il ritorno dello Jedi. E anche se racconta di computers favolosi, di ragazzini ingegnosi e di cibernetica applicata, il film non si è un retroscuo cupo, minaccioso, efficacissimo che i signori della Difesa hanno subito afferrato. «Potrà mai accadere?», è la domanda preoccupata che circola all'uscita del cinema. E c'è da pensare che, anche se la guerra alla fine non scoppia: quelle due ore di film hanno insinuato qualche dubbio in più.

Qual è infatti il gioco che propone «War games»? È il gioco della guerra. Spietato, agguerritissimo, supertecnologico. Da una parte c'è «Joshua», il computer progettato dal Pentagono per intervenire prontamente su tutti gli scenari possibili della Terza Guerra mondiale, dall'altro c'è David, un adolescente vivace e ingegnoso (ma a scuola va malissimo) che si esercita giorno e notte con il suo personal computer. Il guaio nasce quando David, cercando di penetrare nei sistemi delle maggiori compagnie elettroniche, si inserisce per caso nel circuito di «Joshua». Convinto di aver vinto una vera guerra elettronica con il nemico, lancia missili sovietici su Las Vegas, Los Angeles, Seattle, creando un putiferio nei comandi militari. «Joshua», dal canto suo, è

PACE E ARRETRATI GUERRA

questa settimana

PIÙ ROSSI, PIÙ VERDI, INSIEME PER L'ALTERNATIVA

Bassanini, Castellina, Cattedra, Notarianni, Rodotà.

PIER CARNITI: «VOGLIO ANCORA L'UNITÀ NAZIONALE»

IL MAGGIOR ESPERTO DEL SISTEMA SANITARIO USA SPIEGA I GUAI DEL BUSINESS MEDICO