

Gadda legge “I promessi sposi”

di Daniela Faragli

talora ci si aspetta
di scoprire uno sbaglio di Natura,
il punto morto del mondo, l'anello che non tiene,
il filo da disbrogliare che finalmente ci metta
nel mezzo di una verità./ I limoni di E. Montale, vv. 25-30.

1. Ogni studio critico su Carlo Emilio Gadda presume come dato acquisito il permeabile rapporto dell'autore con la cultura lombarda. Su quello sfondo ritagliato dalla volontà del destino, nella memoria di un passato che si conserva senza cedimenti¹, dove l'eredità letteraria lombarda convoglia sentimenti di aderenza ai luoghi e alla loro storia, Manzoni emerge come “autore prescelto”². Manzoni è l'eccellenza, l'*euresi*³ della realtà, lo scrittore che fissa «*le cose vere delle anime con le vere parole*»⁴.

I promessi sposi, soprattutto, non esauriscono mai il loro fascino, tanto che Gadda dedica alla loro lettura, o meglio alla costante loro lettura, tutta la vita, come se le parole del romanzo manzoniano svelassero sempre e ancora nuovi contenuti e ispirazioni, procurassero suggestioni preziose.

2. A questo proposito *La cognizione del dolore (Lcdd)* potrebbe intendersi come il prodotto di una penetrante analisi interiore *patefacta* attraverso moduli espressivi frequentemente riconducibili alla prosa de *I promessi sposi*. Potremmo immaginare che nel momento in cui si sta delineando la storia da raccontare, in quello stesso momento l'autore la veda prendere forma soprattutto attraverso le parole, i luoghi, le atmosfere manzoniane. Coinciderebbero in un unico atto creativo due spinte diegetiche, arrivate a compimento dopo un lungo e sofferto periodo esperienziale: la lettura de *I promessi sposi* e la vita dell'autore.

D'altra parte la confidenza raggiunta con il testo manzoniano permette a Gadda di muoversi al suo interno con sicurezza; cum-fidando nell'amato autore, quasi fosse la bussola che sa mantenere la rotta, può permettersi un percorso ricco di pause e parentesi narrative, divagazioni, indagini minuziose dei particolari, extravaganze retoriche che certo non facilitano la coesione del testo. In verità la coerenza dell'indagine introspettiva ideata ne *Lcdd* e i fatti pertinenti alla narrazione devono fare i conti con spinte centrifughe costantemente operanti e con una sorta d'istinto narrativo, cui non è dato all'autore sottrarsi: «*Tendo ad una brutale deformazione dei temi che il destino s'è creduto di proponermi come formate cose e obbietti: come paragrafi immoti della sapiente sua legge*»⁵. Potremmo interpretare la maniera narrativa di Gadda come la restituzione alla scrittura della provvisorietà del reale, la molteplicità delle forme, l'incoerenza del prevedibile e dell'imprevedibile, il “vero” contesto mentale e sensibile che soggiace al fatto.

¹ Gadda, C. E., *Manzoni diviso in tre dal bisturi di Moravia (1960)*, in *Il tempo e le opere* a cura di D. Isella, Milano, 1982, p.34.

² Andreini Alba, *Per uno studio del manzonismo di Carlo Emilio Gadda*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Biblioteca di filologia e critica II, 2, Roma, 1985. Interessante ricostruzione delle concordanze biografiche, vere o presunte, che, insieme alla comune origine etnica, costituiscono le premesse dell'interesse di Gadda per Manzoni e la sua narrativa.

³ Gadda, C. E., *Meditazione milanese (1928)*, a cura di G. C. Roscioni, Torino, 1974, p. 230.

⁴ Gadda, C. E., *Apologia Manzoniana (1927)*, in *Il tempo e le opere*, cit., p.21.

⁵ *Tendo al mio fine (1931)*, in *Il castello di Udine (1934)*, Einaudi, Torino, 1973, p.13.

3. Proponendoci di osservare con particolare attenzione le prime due sezioni della prima parte de *La cognizione del dolore*, potrebbe essere utile riflettere sul titolo e in particolare sul senso proprio di *cognizione*⁶. Si tratta di un deverbativo da *cognosco* (lt.), indicante il processo dell'apprendere/comprendere attraverso osservazione e analisi intellettuale. L'azione quindi s'identifica in un apprendimento laborioso, meticoloso, costante, reiterato, che richiede tempi medio-lunghi per raggiungere una conoscenza sufficiente, aperta tuttavia e mai del tutto completa.

Questo, in verità, sembrerebbe il fine ultimo della narrazione, proposta con una tessitura rallentata da digressioni e da una sintassi estremamente elaborata, affinché l'intreccio non prevalga sulla costante analisi del reale, con la quale il dolore possa essere scandagliato nella sua proteiforme natura. Con questo proposito Gadda lavora dentro la parola, la scompone e reinterpreta con logica fantastica, la porta alla ribalta imponendola all'attenzione del lettore, che elaborandone le progressioni semantiche è indotto a sostarvi, ad impegnare le proprie facoltà intellettive costantemente, per capirne il senso.

Mentre il narratore insegue il suo scopo⁷, il processo cognitivo investe, quindi, anche il lettore. Narratore e lettore partecipano, ognuno con la personale sensibilità, alla penetrazione dei modi, delle cause, delle forme che possano relazionarsi al dolore. E, a ben guardare, questa indagine è resa attiva fin dalle prime pagine, dove già una certa insofferenza raggiunge il lettore attraverso la problematicità e la densità dei temi introdotti, quasi *ex abrupto*, e il conseguente disorientamento interpretativo, che presto appare come ostacolo alla piana comprensione del testo.

D'altra parte la sensazione che Gadda non solo scriva di dolore ma nel dolore non tarda a trovare conferma e evidenza nella sua critica graffiante e ironica della promiscuità del reale, nel fastidio ad accogliere la finzione delle apparenze, nell'allerta cinica di chi vuol raccontarsi solo la verità. Attraverso questi atteggiamenti mentali Gadda costruisce fin dall'inizio la propria discorsività "straniante", al limite del paradosso, sempre sul filo della parodia/caricatura, giudicante e intrisa di malinconica rassegnazione.

4. L'interesse ad analizzare le due prime sezioni de *La cognizione del dolore*⁸ (nell'edizione critica di Manzotti i primi due capitoli della Prima parte) si giustifica nel proposito di dimostrare come in esse vi sia già *in nuce* un progetto di compiutezza narrativa. Entrambe legate alla figura del medico e al percorso di questi verso casa Pirobutirro, confluiscono nell'arrivo dell'uomo e nell'introduzione del figlio sulla scena, presentato dalla descrizione della voce narrante. I due capitoli son in definitiva "un avvicinamento a Gonzalo", che non parla ancora in prima persona.

Benché risulti innegabile che costituiscano il prologo⁹ e il preludio al corpo del racconto vero e proprio, le prime due sezioni de *Lcdd* sembrano anche contenere una visione anticipatoria chiara e completa dei modi diegetici e linguistici, dei temi, dei caratteri, dei personaggi, delle atmosfere e persino delle condizioni che preludono all'epilogo del romanzo. Potremmo definirla un'esposizione sintetica necessaria all'autore per fissare le linee strutturali su cui elaborare le successive espansioni¹⁰. *La narratio* si avvia così per un lungo e laborioso sentiero creativo (la cui definizione

⁶ Un interessante studio linguistico in proposito in Vela, C., *Un caso di "ossessione" della prosa toscana: Machiavelli in Gadda*, cit., pp.177-194.

⁷ Manzotti, nell'introduzione a Gadda, C. E., *La cognizione del dolore*, cit., p.XXXIII, aiuta a definire la dimensione della parola in Gadda: «La parola, dunque, invece di assolvere una sua anodina funzione denotativa, si carica di significati e in particolare di giudizi, diventa un microcosmo che riflette il mondo della finzione narrativa dal punto di vista del personaggio [...] e del narratore».

⁸ Carlo Emilio Gadda, *La Cognizione del dolore*, edizione critica commentata con un'appendice di frammenti inediti a cura di Emilio Manzotti, Einaudi, Torino, 1987.

⁹ Manzotti, nell'introduzione a Gadda, C. E., *La cognizione del dolore*, cit., p.XI: «Si distinguerà, nel ricostruire schematicamente gli elementi narrativi e il loro intreccio, tra una sezione introduttiva o prologo [...], (sino dunque a p.71) e una sezione principale (da p.71 alla fine) [...]»

¹⁰ Ivi, p. XXVI, sostiene invece: «Non sfuggirà che l'iperbole del letterario in quanto inverosimile combinatoria è concentrata nella prima parte della *Cognizione*, anzi, soprattutto, nel primo tratto».

richiederà decenni) godendo di riferimenti precisi, che obbedirebbero al proposito di disciplina contenutistico/progettuale cara all'autore-ingegnere. L'*amplificatio* narrativa potrebbe poi configurarsi come un innesto nel tessuto strutturale, scaturito da un'ostinata, faticosa e onesta riflessione metacognitiva, protratta nel tempo, che per l'autore acquisirebbe il senso di una costante autoanalisi psicoterapica¹¹, non risolutiva, ma necessaria ad accettare e riconoscere la propria condizione come l'unica possibile.

5. Nei primi due capitoli della prima parte de *La cognizione del dolore* sono introdotti i tempi e i luoghi in cui si sviluppano i fatti, i personaggi principali e quelli secondari, le circostanze biografiche loro proprie, i caratteri e la loro posizione sociale, le relazioni sociali e affettive agite/subite, il contesto storico, politico, culturale, etico e religioso che soggiace al romanzo.

Si definisce cronologicamente lo sviluppo della storia, tra il 1925 e il 1933 e, più precisamente, si indica «*il 28 agosto [1933?], verso le undici della mattina*¹²» quale momento propedeutico alla narrazione centrale.

La maggior parte delle informazioni sembra pervenire dall'opinione pubblica¹³, dalle chiacchiere delle signore borghesi, delle popolane e della gente nel suo insieme¹⁴: «*Le meravigliose notizie si diffusero allora nell'albero della collettività per il naturale processo dell'assorbimento, reso possibile da un'attiva endòsmosi: l'avidità fresca e mordente degli incorrotti, il lavoro vitale delle cellule che non abbino miglior epos da raccontare*». Dicerie che, essendo assimilate al gracchiare¹⁵ e al cicalare¹⁶, risultano animalesche attitudini e per questo sono criticate e screditate con severità dalla voce narrante, ma, fuori di metafora narrativa, costituiscono la forma d'elaborazione diegetica congeniale al *modus narrandi* prescelto. Non è un caso che il canto delle cicale sembri accompagnare il percorso del medico verso la casa Pirobutirro, quale metafora delle chiacchiere dalle quali l'uomo raccoglie informazioni utili a conoscere il suo paziente¹⁷: «*La cicala, sull'olmo senz'ombre, friniva a tutto vapore verso il mezzogiorno, dilatava la immensità chiara dell'estate. Il buon medico, consumati i peggio dei sassi, era per arrivare al cancello [...]*». E ancora¹⁸: «*Le cicale, risvegliate, screziavano di fragore le inezie verdi sotto la dovizie di luce, tutto il cielo della estate crepitava di quello stridìo senza termini, nell'unisono d'una vacanza assordante. Il medico aveva un'idea. La sua diagnosi era in corso di maturazione [...]*». Usufruento dell'impersonalità dei fatti, presentati con l'oggettività della condivisione collettiva¹⁹, l'autore, che

¹¹ In Luperini, Romano, *L'allegoria del moderno*, Editori Riuniti, Roma, 1990, pp. 271-72, <http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue0/articles/luperinicostruzione.php> l'autore sostiene: «La cognizione non introduce ad alcun viaggio terapeutico o liberatorio, come ha creduto qualche lettore di Gadda. Il romanzo non intende registrare alcun progetto evolutivo. La guarigione o la normalità sono guardate con sospetto anche maggiore della nevrosi: sarebbe una resa all'imbecillaggine sociale. Il dolore non ha alternative. A Gadda non interessa interpretarlo simbolicamente, ma ergerlo ad allegoria del presente e così inserirlo nel cerchio della conoscenza».

¹² Carlo Emilio Gadda, *La Cognizione del dolore*, edizione critica, cit., r.1083-84, p.71.

¹³ «La Cognizione nel suo stato di minima e quasi nulla affabulazione, comprende in una prima parte approssimativamente il "punto di vista degli altri" sul lamentato argomento, con intercalati brani per difesa d'ufficio dell'interessato [...] e in una seconda, rimasta in tronco, altrettanto all'ingrosso il punto di vista della mamma». Così argomenta Gianfranco Contini nell'introduzione a *La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi, (1963) 1970 (ampliata), p.18.

¹⁴ Carlo Emilio Gadda, *La Cognizione del dolore*, edizione critica, cit., r.373-377, p.28-29.

¹⁵ Ivi, «*Che gracchiano le genti?*», r.1511, p.101.

¹⁶ Ivi, «*[...] dopo aver ascoltato a cicalare alcuni cretini*», r.1546, p.103. Anche Manzoni, in *Ips*, XXV, r.67, P.564: «*[...] e per il rodio segreto che le donne avesser potuto cicalare [...]*».

¹⁷ Ivi, r.1565-1569, p.105-106.

¹⁸ Ivi, r.204-208, p.123.

¹⁹ Ivi, r.113-123, p.14. Diventano "fatti" non tanto le cose accadute, ma, piuttosto, quelle elaborate dalle chiacchiere della gente: «*Ma il tessuto della collettività, un po' dappertutto forse, nel mondo, e nel Maradagàl più che altrove, conosce una felice attitudine a smemorarsi, almeno di quando in quando, del fine imperativo cui sottostà il diuturno lavoro delle cellule. Si smagliano allora, nella compattezza del tessuto, i caritatevoli strappi della eccezione. La finalità etica e la carnale benevolenza verso la creatura*

riferisce da un punto d'osservazione esterno, si concede maggior libertà di giudizio e maggior spazio per le sequenze descrittive/riflessive.

In verità, il prologo de *Lcdd* informa il lettore e lo prepara a riconoscere la collocazione culturale del narratore, l'impostazione etica di cui è emittente, le peculiari sensibilità *videndi*, *cogitandi* e *iudicandi* che lo contraddistinguono. Vi è significativamente anticipata l'ampia varietà linguistica, non priva di escursioni dialettali, di cui l'autore intende far uso nel romanzo.

Sono presentati inoltre i luoghi lombardi della Brianza, mistificati sotto nomi fantastici di località dell'America latina: qui, a tutela delle proprietà immobiliari, offre servizio di vigilanza un Istituto para-statale (*Nistitúos provinciales de vigilancia para la noche*), cui sono chiamati ad aderire «i proprietari di campagna»²⁰. La facoltà di usufruire della vigilanza e il tema della proprietà, della sua rilevanza sociale e culturale, oltre che della necessaria sua conservazione, si ritrovano *passim* in tutta *Lcdd*. Palumbo, la guardia assunta dall'Istituto per il territorio di *Lukones* (Longone), contatta i vari proprietari di ville garantendo loro, in cambio di denaro regolarmente riscosso, la sicurezza del quieto vivere. Tuttavia, da ciò che si viene a sapere, l'uomo risulta una persona equivoca, falsa e corrotta, disposta a commettere reati pur di garantirsi guadagni facili. L'ampio spazio dedicato alle sue vicende biografiche, per certi aspetti improprio alle attese narrative, inquieta e mette in guardia, quasi dovessimo aspettarci qualcosa di particolarmente significativo dal comportamento di questo personaggio. E con molta probabilità Palumbo è l'individuo che alla fine del romanzo penetra furtivamente nella villa Pirobutirro e colpisce l'anziana signora, lasciandola pressoché morente.

Conosciamo anche la padrona della villa, la madre di Gonzalo, che vive nella casa insieme al figlio; quando questi è a *Pastrufazio* (Milano) per lavoro, lei s'intrattiene volentieri in compagnia della gente del posto, che accoglie con generosità e dalla quale viene a conoscenza dei fatti del paese. Il suo comportamento caritatevole verso i bisogni degli umili è disapprovato dal figlio, che la maltratta e la minaccia di morte. L'anziana donna è raccontata come una vittima del figlio, impaurita dai modi rabbiosi di lui e quasi predestinata a soccombere (come, infatti, sarà nel proseguo del romanzo) a tanto rancoroso assedio²¹. Piange nel contempo la morte dell'altro figlio morto, che spesso va a trovare al cimitero. Il tema dei defunti si affaccia in questa sezione con valenze antitetiche, anticipatorie della successiva narrazione: alla cura della memoria da parte della madre si contrappongono l'ingiuria e l'imprecazione degli antenati da parte del figlio insofferente alla pietà; alla celebrazione di nobili antenati²² il trapasso e l'ironica trasformazione in fantasma del poeta nazionale²³.

Il figlio vivente, l'hidalgo, Gonzalo Pirobutirro, è un protagonista *non agens*, involuto in una condizione di disagio morale e sociale da cui non prova a liberarsi, se non per quella parte di confidenze che affida al medico, chiamato a casa per una visita. Il male che lo tormenta, seppur per certi aspetti si manifesti nell'organismo con particolari disfunzioni, ha la sua ragione nella *ÈAC*® frustrata e depressa. Ne scaturisce un umore cupo, suscettibile d'improvvisi scatti d'ira che, uniti alle minacce, preludono a reazioni estreme e incontrollabili. Le pagine prese in considerazione rappresentano in questo senso una proposizione reggente di quanto poi la proposizione consecutiva, cioè l'evoluzione del romanzo, andrà producendo.

Vittima di sé e della volontà di negare il mondo circostante in nome di retoriche virtù, misantropo e misogino, intollerante della miseria propria e altrui, Gonzalo è raccontato secondo tre livelli interpretativi: quello della gente, quello delle persone che per vari motivi si muovono intorno a lui e, infine, quello del narratore²⁴. Su tutti l'autore vigila garante dell'obiettività di quanto viene

umana danno contrastanti richiami. Se ha ragione quest'altra, una nuova serie di fatti ha inizio, scaturita come germoglio, e poi ramo, dal palo teleologico».

²⁰ Ivi, r.3, p.5.

²¹ Ivi, r.1191-1200, p.77.

²² Ivi, r.1500-1549, pp.99-103.

²³ Ivi, r.788-932, pp.55-63.

²⁴ Ivi, r.1574-1606, pp.106-108.

narrato, affinché nessun riserbo possa censurare la verità. In questa sezione iniziale s'impostano quindi i livelli conoscitivi del personaggio protagonista (ai quali si aggiungerà poi l'autorivelazione, attraverso i dialoghi in cui egli parla in prima persona), e si delinea la relazione tra questi e il dottore. Non solo. Comincia a prendere forma la proporzione per cui Gonzalo stia al dottore come Carlo Emilio Gadda ai lettori, quindi a palesarsi l'autobiografismo del romanzo e la volontà dell'autore di darsi a conoscere per costruire una sorta di maggior tolleranza di sé e delle proprie nevrosi, in un graduale processo di agnizione di sé medesimo.

Nella parte presa in esame conosciamo inoltre l'età e la collocazione prevalente del protagonista e della madre, circoscritta tra l'andare e venire dalla/nella casa, fulcro topografico del romanzo.

Troviamo poi i personaggi minori, gravitanti intorno alla villa Pirobutirro, che a vario titolo recano informazioni sulla condizione della madre e del figlio: costituiscono la gente che sa e parla, quasi a una sola voce²⁵, producendo un pervasivo secondo livello narrativo.

Sono inoltre poste le basi di percorsi tematici strutturali alla storia: la guerra ne è un esempio. Introdotta fin dalle prime parole e esplorata in alcune sue tipiche manifestazioni, come l'uso e le drammatiche conseguenze delle armi, essa costituisce il tema sotteso all'intero romanzo insieme alla povertà, la carestia, l'ignoranza dei molti, le malattie, le invalidità.

Quasi a sottolineare la congiunzione astrale difficile, sono poi presentati con una rilevanza inconsueta fenomeni atmosferici straordinari, esiziali per chi ne è colpito²⁶. Nella narrazione successiva il tempo atmosferico rimane rilevante, arricchendosi di connotazioni metaforiche.

La parte dedicata alla descrizione delle ville costruite nel territorio di Lukones diventa occasione per criticare la fatua ambizione borghese (motivo autobiografico), così esasperata e cieca da cadere nel kitsch e nelle assurde tendenze della moda²⁷. Queste proprietà, orgoglio della borghesia del luogo, indotta a proteggersi con la vigilanza dell'Istituto, sono la dimostrazione di un tessuto sociale non coeso e problematico. La diffidenza verso l'altro è motivo strutturale al romanzo, dove il falso e l'ambiguo sottendono molti fatti.

In queste pagine iniziali si mette in rilievo il rapporto del figlio con il cibo²⁸. L'uomo sembra coinvolgere nella propria nevrosi le occasioni in cui l'alimentazione potrebbe essere esercizio naturale e quotidiano, trasformandole in motivo di prepotente voracità e di eccesso²⁹. Anche le pietanze frugali offerte dalla madre, caricate di acrimonia dal figlio che le riceve, anticipano l'insofferenza e la relazione patologica di Gonzalo con il cibo.

Prende inoltre consistenza, e non solo in relazione all'hidalgo, un sentimento discriminante nei confronti delle donne; traspare a più riprese nel romanzo il convincimento maschile che la donna sia il genere inferiore³⁰.

Un altro tema, sviluppato *passim* nella narrazione e già presente nella porzione del romanzo esaminata, è l'interesse per alcune specie di piante, la robinia per esempio, (ma non solo), espresso con una terminologia e una puntualizzazione degni di un trattato di botanica. La percezione dell'ambiente narrato nel romanzo, d'altra parte, deriva in larga misura proprio dalla meticolosa ricostruzione topografica delle specie vegetali presenti³¹.

²⁵ Non è un caso che quasi non si distinguano le varie Beppa (Peppa) o i vari Beppe (Peppe) presenti nel romanzo, perché le loro individualità non sono particolarmente funzionali alla narrazione. A questo proposito si ricordi Manzoni, *Ips.*, Introduzione, r.37, p.4: «[...]quanto agl'huomini in essa (filosofia) versati, ben vederanno nulla mancare alla sostanza di detta Narrazione. Imperciocché, essendo cosa evidente, e da verun negata non essere i nomi se non puri purissimi accidenti ...»

²⁶ Carlo Emilio Gadda, *La Cognizione del dolore*, edizione critica, cit., r.713-753, pp.51-53.

²⁷ Ivi, r.584-671, pp.40-49.

²⁸ Ivi, r.1201s., p.77s.

²⁹ Di notevole interesse l'articolo di Cristiano Spila, *Il banchetto di Gonzalo*, EJGS, Supplemento 9, 7/2011. <http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp9decennial/articles/spilabanchetto09.php>

³⁰ Carlo Emilio Gadda, *La Cognizione del dolore*, edizione critica, cit., r.175-195, pp.122-123.

³¹ Ivi, r.6-49, pp.111-116.

Si riscontrano inoltre elementi afferenti a contesti giuridici e amministrativi³², quali poi torneranno nel romanzo in forme diverse.

Infine, senza la presunzione di aver esaurito possibili altri elementi anticipatori, potremmo ricordare il tema religioso. Nel complesso si delinea una religiosità popolare³³, nella quale il sarcasmo della voce narrante affiora a restituire un concetto di fede tradizionale e generica. Nei giudizi su Gonzalo le connotazioni derivanti da repertori religiosi sembrano assimilarlo a una creatura demoniaca, posseduta da una forza incontenibile e incomprensibile agli occhi degli altri³⁴. Le nevrosi del protagonista verranno poi lette dalla gente anche come forme di irriverenza alle norme cristiane.

6. L'analisi inerente al prologo e alla sezione dell'"avvicinamento" al personaggio protagonista (I e II capitolo della Prima parte de *La cognizione del dolore*) merita un'ulteriore riflessione: si rende ora necessario comprendere l'importanza della lezione del Manzoni nel tessuto narrativo del romanzo. L'autore ottocentesco si dimostra, infatti, fin dalle prime pagine, paradigmatico sia nei temi trattati sia nei modi in cui vengono sviluppati. È quindi difficile concordare con l'opinione di Manzotti, quando sostiene: «Non ci si può comunque nascondere che nell'*inventio* della *Cognizione* il prologo è la parte meno rilevante, a metà strada tra il divertimento e una ironia un poco gratuita»³⁵. In verità il prologo, oltre alle considerazioni fatte nel paragrafo 5, risulta particolarmente importante anche e soprattutto per la marca manzoniana che lo pervade.

Manzotti stesso ci aiuta in questo percorso di ricerca, quando sostiene che il "*Nistitùos*", operante nella *Lcdd*, non allude a una protezione di tipo squadrista, imposta dal regime fascista, ma, in un'accezione meno puntualmente politica, simboleggia l'arbitrio e l'oppressione in genere³⁶. Questo è quanto intende raccontare anche Manzoni, quando, attraverso le intimidazioni dei bravi, lunga mano di un potere mistificato sotto forme di nobiltà e rispetto, ci presenta un signorotto che del sopruso ha fatto la propria ragione di vita. La descrizione degli antecedenti biografici di Palumbo, inoltre, servono ad evidenziare la caratura morale del personaggio, anche sotto il profilo giuridico, alla stessa maniera della descrizione dei bravi nelle grida, promulgate per debellare la loro proliferazione delinquenziale.

Simile è il contesto storico-politico, dato che si narrano fatti collocati su uno sfondo di guerra e soprattutto di incerta definizione tra vinti e vincitori³⁷ («*Il Maradagàl, come è noto, uscì nel 1924 da un'aspra guerra col Parapagàl, stato limitrofo con popolazione della medesima origine etnica [...]. Ognuno dei due paesi sostiene di aver vinto la guerra e ne addossa all'altro la terribile responsabilità*»; Manzoni: «*La quale (guerra), sia detto qui incidentemente, dopo aver portato via, senza parlar de' soldati, un milion di persone, a dir poco, per mezzo del contagio, tra la Lombardia, il Veneziano, il Piemonte, la Toscana, e una parte della Romagna; dopo aver desolati, [...], i luoghi per cui passò, e figuratevi quelli in cui fu fatta; dopo la presa e il sacco atroce di Mantova; finì con riconoscerne tutti il nuovo duca, per escludere il quale la guerra era stata intrapresa*»). Si descrive perciò un *humus* socio-politico particolarmente favorevole al costituirsi di poteri paralleli e/o sostitutivi di quello riconosciuto per diritto.

Il "*Nistitùos*" si autolegittima, dunque, a dominare e vigilare sulle ville del territorio, imponendo di fatto la propria autorità e riducendo a semplice formalità l'accettazione volontaria del servizio offerto. Si creano, in verità, le condizioni perché i proprietari rurali della regione si vedano

³² Ivi, r.753-787, pp.53-55; r.867-884, pp.60-61, r.701-711, pp.50-51.

³³ Ivi, r.1145-1149, p.74; r.1233-1236, p.80-81. Ad attitudini di tipo popolare si riferiscono impropri attributi cristiani in 1071-1073, p.70: «*Tutta quella inapparente, ma estremamente eccitata curiosità, e l'ardore eucaristico della popolazione delle ultime notizie [...]*».

³⁴ Ivi, r.261-272, p.126; r.1402-1410, p.91.

³⁵ Manzotti, E., "*La cognizione del dolore*" di Carlo Emilio Gadda, cit., p.55.

³⁶ Ivi, p.56.

³⁷ Carlo Emilio Gadda, *La Cognizione del dolore*, edizione critica, cit., r.30-47, p.9-10. Manzoni A., *Promessi Sposi*, cit., cap. XXXII, r.27-33, p.714. Evidenti in entrambi gli autori la riflessione amara/ironica sulla guerra civile e le pretestuose occasioni addotte per promuoverla e per concluderla.

costretti a porsi sotto l'ala protettiva del "Nistitùos". Alla stessa maniera Don Rodrigo, dall'alto del suo palazzotto, domina gli abitanti della valle, che in parte si mettono al suo servizio per convenienza, per paura o per unità d'intenti, in parte si ritrovano a sopportare angherie e soprusi cui sono chiamati a cedere. Potremmo perciò dedurre che la sezione in cui si descrivono le ville e i loro abitanti ne *Lcdd* sia la traslazione della descrizione del territorio sottostante al palazzotto del conte, con i particolari del «*mucchietto di casupole*»³⁸ e della gente che vi abita³⁹. Ci troviamo di fronte alla narrazione di come un potere, di fatto illegittimo, agisca e condizioni una collettività, promuovendo quotidianamente l'accettazione di una distorta percezione dell'autorità e della tutela. A questo proposito potrebbe essere opportuno rammentare le parole di Rodrigo, pronunciate a fra' Cristoforo, che chiede rispetto e pietà per Lucia⁴⁰: «*giacchè lei crede ch'io possa fare molto per questa persona; giacché questa persona le sta tanto a cuore ... [...] Ebbene, la consigli di venire a mettersi sotto la mia protezione. Non le mancherà più nulla, e nessuno ardirà d'inquietarla, o ch'io non sono cavaliere*».

Sia ne *I promessi sposi (Ips)* sia ne *La cognizione* la narrazione centrale muove dall'azione di mandare a chiamare qualcuno per affrontare/risolvere una sofferenza. Si tratta in entrambi i casi di un male interiore, oggettivato nel dispiacere per il mancato matrimonio, nel primo romanzo, nei sintomi di malessere fisico, nel secondo. I riferimenti parentali attengono a nuclei familiari composti da un genitore e un figlio (in entrambi la mancanza della figura paterna evidenzia maggior fragilità del gruppo famiglia); la richiesta d'aiuto proviene dal figlio/a. Sono queste le condizioni preliminari che i due autori ritengono in vario modo genitrici di una storia, in cui la vulnerabilità della nuova generazione si racconta in varie forme. In Manzoni la cura, che muove da valenze di pietà e di fede, diventa forza attiva nel consiglio di Cristoforo ai giovani sposi di lasciare il paese e nella lettera da lui scritta per il monastero dei Cappuccini, chiamati ad accogliere i fuggitivi. In Gadda il medico, che realisticamente è pronto a curare con terapie farmacologiche o con diete appropriate, non riesce a comprendere la natura del problema di Gonzalo; anche per questa sua *non-intelligentia*⁴¹ («—*Povero viscerame degli umani!*—, pensò il buon dottore [...] —*E anche quello dei marchesi, che hanno l'arme sulla bertesca*—. *Di arme in arme, di viscere in viscere: di trippa in trippa! E, parallelamente, di pensiero in pensiero, e, forse, di anima in anima. Ma non c'è magistero per le anime sbagliate: le loro anime non conoscono cipria*») il disagio del paziente è destinato a progredire, con conseguenze imprevedibili. Un intervento di tipo spirituale che si cala nel reale e che sa promuovere un'azione di cambiamento e di risoluzione del problema *versus* un intervento di tipo medico/laico, che, rimanendo aderente alla prassi scientifica e non riuscendo a sintonizzarsi con il male del paziente⁴² («*Il figlio della Signora lo attendeva! Probabilmente per un nulla, per una delle solite ubbie: come poteva essere la fifa di morire Ma se stava da papa! (ridacchiò)*»), non è in grado di innescare alcun cambiamento risolutivo. A questo proposito non dimentichiamo che Cristoforo è personaggio dal *nomen agens*, (=colui che porta la croce), quindi intimamente coinvolto nella sofferenza della Croce e capace d'intercettare e distinguere il dolore, soprattutto quello delle persone semplici e innocenti. Il medico, incapace di portarsi (almeno all'inizio) su un piano di ἐμπάθεια con il paziente⁴³, sembra persona digiuna di dolore, soprattutto psicologico; anzi, progetta o spera un matrimonio di una delle figlie con Gonzalo⁴⁴ e si perde in

³⁸ Manzoni A., *IPS*, cit., cap. V, r.98, p.103.

³⁹ Ivi, cap. V, r.93-109, p.103. Nell'enumerare i vari elementi descrittivi, Manzoni rammenta alla fine i "fanciulli", cui attribuisce "un non so che di petulante e di provocativo"; Gadda (*Lcdd*, r.660-61, p.48), anch'egli quasi al termine della sezione, parla di "ragazzi" "abbastanza flessuosi e snodati tra una bocciatura e l'altra, tra il luglio e l'ottobre". Il giudizio negativo sugli adolescenti, quale clausola di chiusura, connota il contenuto di entrambi i passi.

⁴⁰ Manzoni A., *IPS*, cit., cap. VI, r.64-70, p.124.

⁴¹ Carlo Emilio Gadda, *La Cognizione del dolore*, edizione critica, cit., r.1475-78, p.96.

⁴² Ivi, r.1109-1112, p.72.

⁴³ Ivi, Gonzalo, che di fatto in relazione al medico è un paziente, nella mente del "dottore" è più volte indicato come "cliente": r.1285, p.83; r.1572, p.106.

⁴⁴ Ivi, r.1122-1134, p.73.

giudizi scaturiti dalle chiacchiere, che lui stesso incoraggia durante il cammino verso la villa. Per contrasto, il cammino di Cristoforo, intrapreso all'alba, è avvolto dal silenzio della campagna, in cui "parlano" i segni della carestia e della miseria diffusa⁴⁵. Nell'indagine sulle forme della povertà, tuttavia, i due autori si ritrovano in questa parte mossi da un medesimo interesse, sviluppato poeticamente da Manzoni, in modo estremamente prosaico da Gadda.

Nel confronto tra le due situazioni di risposta ad una richiesta d'aiuto, *Lcdd* persegue ancora effetti di antitesi con il modello manzoniano: in Gadda le chiacchiere anticipano ciò che sapremo dai personaggi, in Manzoni invece nessuna confidenza di Lucia, neppure con Renzo o la madre, rende edotti gli altri dei problemi della giovane, che ha parlato solo con chi poteva essere depositario fedele, padre Cristoforo, e in confessione. L'autore antico avvolge di rispetto la giovane protagonista, ammantando il personaggio di un virgineo pudore; Gadda, invece, esacerbando alcuni atteggiamenti viziosi o quantomeno scortesi di Gonzalo, presentati come di dominio pubblico, sembra intenzionato a non concedersi alcun riguardo nel criticare il personaggio.

Cristoforo porta metaforicamente la Croce, il medico i suoi strumenti del mestiere⁴⁶ («*Termometro e stetoscopio li aveva in tasca: tolse dalla bicicletta il ferma-calzoni, ma poi mutò idea, e pensò invece d'andar a piedi: ripose le due molle sul ferro del telaio, dove stanno a cavalcioni: prese invece un bastoncino, uscì*»). Di Cristoforo Manzoni descrive «*la barba bianca e lunga*⁴⁷», segno di saggezza e gravità; la barba del medico è lunga, perché incolta, tipica di uomo non rasato di recente⁴⁸, indice quindi di trascuratezza nell'aspetto fisico e anticipazione di un'intelligenza superficiale e approssimativa.

Nel confronto tra Gadda e Manzoni anche il personaggio della "Signora" merita una riflessione particolare⁴⁹. Ne *Lcdd* l'epiteto indica la madre di Gonzalo, nel romanzo manzoniano Gertrude/ la Monaca di Monza. Possiamo chiederci perché l'autore moderno utilizzi questo termine per introdurre nella narrazione il personaggio della madre, quasi ad imporne su ogni altra possibile lettura quella di persona autorevole o comunque ritenuta tale dagli abitanti del luogo. In verità la "Signora" è rammentata la prima volta come attributivo del figlio, poco dopo in un contesto di chiacchiere, attraverso le quali è messa al corrente degli avvenimenti in paese. Appare subito come persona integrata nelle dinamiche sociali che la circondano e la tengono in debita considerazione. Il senso comune, quello delle apparenze e delle formalità, cui la gente guarda, coinvolge la donna, che solo in seconda battuta è la madre di Gonzalo. La "Signora" obbedisce ad un comportamento che le conservi un rispetto sociale di rilievo, quasi che l'idea di famiglia benestante e altolocata derivante dal passato sia per lei ineludibile, a costo di ogni rinuncia e anche quando le condizioni economiche non lo permettono più. (Significativo è l'attaccamento agli orecchini di brillanti, indossati malgrado il parere contrario del figlio, che spesso tiene gli occhi su quei gioielli ⁵⁰ «...*Sulle bòcce, che la signora non può farne senza un minuto...[.] E seguitava a guardare, a guardare...*»). E ancora dalle parole della domestica, sappiamo che Gonzalo così si comporta con la madre: «...*E certe volte, tutt'a un botto, le urla sulla faccia che costano cinquemila pezzi, cinquemila pezzi! Urla, i brillanti.... E che loro hanno patito il freddo e la fame per le pere, non sa neanche lui cosa dice [..]*»). Seppure in un contesto diverso, lo stesso avviene per Gertrude, che non riesce a sottrarsi alle imposizioni derivanti dal retaggio socio-culturale in cui è cresciuta. Sono entrambe immagine di un dolore inquieto, perché indicibile, troppo improprio/disdicevole per i canoni sociali cui intendono aderire. Il personaggio gaddiano teme il figlio, ma, non potendo confidare al mondo il proprio timore, cerca di arginarne i moti d'ira; quello manzoniano teme il padre, ma allo stesso modo, non potendo ammetterlo e dichiararlo apertamente, ne subisce le terribili imposizioni. Si configura

⁴⁵ Manzoni A., *IPS*, cit., cap. IV, r.1-30, p.80-81.

⁴⁶ Carlo Emilio Gadda, *La Cognizione del dolore*, edizione critica, cit., r.1112-1115, p.72.

⁴⁷ Manzoni A., *IPS*, cit., cap. IV, r.39, p.81.

⁴⁸ Carlo Emilio Gadda, *La Cognizione del dolore*, edizione critica, cit., r.1071-80, p.70.

⁴⁹ Ivi, r.398, p.30; r.424, p.32; nel primo caso l'epiteto si trova da solo, nel secondo come attribuzione del figlio. Al r.1096, p.72, la donna è chiamata "Padrona". Ogni volta è scritto con l'iniziale maiuscola.

⁵⁰ Ivi, r.136-38, p.120; r.166-170, p.121.

quindi un parallelismo tra i due personaggi, evidenziato anche dal modo in cui vengono introdotti nella storia: da terze persone, senza preamboli descrittivi e con l'epiteto che li contraddistingue per il loro ruolo sociale⁵¹. Entrambe sono schiave di canoni comportamentali che richiedono una costante finzione/perdizione; tuttavia la posizione sociale cui naturalmente aderiscono impone loro tale incondizionato sacrificio. Gonzalo scompagina il decoro che la madre insegue, lo stesso fa la conversa nei confronti di Gertrude; devono entrambi essere indotti a tacere: questa con la morte fisica, quello con la privazione dell'affetto materno e conseguente morte psicologica («*Poiché ogni oltraggio è morte*»)⁵².

Partendo dal presupposto che Gadda scriva *La cognizione del dolore* guardando anche a *I promessi sposi*, dove il motivo religioso è di fondamentale importanza, ne consegue la necessità di comprendere se e in che misura questo medesimo aspetto interessi l'autore moderno. L'evidenza suggerirebbe che la tensione religiosa non appartenga a *Lcdd*, dove la fede sembra una convenzione sociale, piuttosto che una vera ricerca interiore. Eppure, nel momento in cui l'autore si avvia nella descrizione di Gonzalo, sono le parole derivanti dall'opinione del peone José ad informarci come⁵³ «*egli (Gonzalo) avesse dentro, tutti e sette, nel ventre, i sette peccati capitali, chiusi dentro nel ventre, come sette serpenti: che lo rimordevano e lo divoravano dal di dentro, dalla mattina alla sera: e perfino di notte, nel sonno*»; ne consegue che il parametro di misura dell'indagine sul personaggio si costruisce (anche) attraverso i sette peccati capitali. L'autore ricorre ancora ad un'espressione evangelica, sentendola pertinente al conseguimento del senso cui mira, compresa certamente un'intenzionale dissacrazione, quando, descrivendo Gonzalo che pretende di bere in calici di raffinato cristallo, dice: «*Ma in mancanza di meglio non li (bicchieri di minor pregio) avrebbe respinti....: neppur quelli! Oh! Non era il tipo, così la favola, del "transeat a me!"*»⁵⁴. Connota il passo evangelico, tra i più significativi della passione di Cristo, con il termine «*favola*».

La sensazione che ne deriva è quella di un autore che, conoscendo il patrimonio verbale/valoriale cristiano, intende mantenerne le risposdenze non riuscendo intimamente a dissociarsene, malgrado abbia l'intenzione di rifuggirne i vincoli di fede. Sembra parli un'anima disillusa, che proprio dal confronto con l'integrità cristiana de *I promessi sposi* derivi una frustrante malinconia. Può rendere comprensibile questa osservazione il confronto tra i due romanzi in una sezione in cui la situazione narrata mostra vicendevole parallelismo. Quando, ne *Ips* fra' Cristoforo esce dal palazzotto di Rodrigo⁵⁵: «*Ecco un filo, pensava, un filo che la provvidenza mi mette nelle mani. [...] Così ruminando, alzò gli occhi verso l'occidente, vide il sole inclinato, che già toccava la cima del monte, e pensò che rimaneva ben poco del giorno. Allora, benché sentisse le ossa gravi e fiaccate da' vari strapazzi di quella giornata, pure studiò di più il passo, per poter riportare un avviso, qual si fosse, a' suoi protetti, e arrivar poi al convento prima di notte: che era una delle leggi più precise, e più severamente mantenute del codice cappuccinesco.*

Intanto, nella casetta di Lucia, erano stati messi in campo i ventilati disegni [...]».

Ne *Lcdd*, nel pieno del giorno, il medico, mandato a chiamare, si reca in visita a Gonzalo⁵⁶. In questa sezione Gadda si esprime con un coinvolgimento lirico di grande intensità: «*Oh!, lungo il cammino delle generazioni, la luce!.... che recede, recede....opaca....dell'immutato divenire. Ma nei giorni, nelle anime, quale elaborante speranza!....e l'astratta fede, la pertinace carità. Ogni prassi è un'immagine,zendado, impresa, nel vento bandiera.... La luce, la luce recedeva....e l'impresa chiamava avanti, avanti, i suoi quartati: a voler raggiungere il fuggitivo occidente....E*

⁵¹ Manzoni A., *IPS*, cit., cap. IX, r.68-9, p.198: «*non c'è che la signora: se la signora vuol prendersi questo impegno ...*» dice il padre guardiano del convento dei Cappucini.

⁵² Carlo Emilio Gadda, *La Cognizione del dolore*, edizione critica, cit., r.1222-3, p.79.

⁵³ Ivi, r.1145-1149, p.74. Nella nota al r.1146, p.74, Manzotti evidenzia come dal conto dei peccati manchino invidia e lussuria.

⁵⁴ Ivi, r.1408-10, p.91. Si tratta del passo evangelico *Mt. 26,39*: «*transeat a me calix iste*».

⁵⁵ Manzoni A., *IPS*, cit., cap. VI, r.172-179, p.128.

⁵⁶ Carlo Emilio Gadda, *La Cognizione del dolore*, edizione critica, cit., r.1485-1495, p.97-98.

dolorava il respiro delle generazioni, de semine in semen, di arme in arme. Fino allo incredibile approdo.

Nella sua villa senza parafulmine [...] l'ultimo hidalgo leggeva il fondamento della metafisica dei costumi».

Proseguendo nel confronto tra i due romanzi e volgendo l'attenzione sugli inserti botanici, ne *Lcdd* incontriamo un passo in cui il Manzoni sembra direttamente chiamato in causa, seppur implicitamente, a proposito della diffusione della robinia nel territorio lombardo⁵⁷. L'anonima citazione potrebbe intendersi come un omaggio all'antico autore, sviluppato intorno ad un pretesto botanico ammantato di vena polemica. Ma l'interesse per la vegetazione in relazione al paesaggio è ben altra cosa; non solo si evocano circostanze⁵⁸, che evidenziano l'intertestualità tra i due romanzi, ma si costruiscono prospettive che rendono i luoghi e la loro vegetazione connotazioni di grande importanza per la penetrazione psicologica dei personaggi. Il cognome Pirobutirro, derivante da una qualità di pere, è nel proseguo de *Lcdd* messo più volte in relazione alla coltivazione di questi frutti⁵⁹, che circondano la villa dell'hidalgo; similmente, la triste condizione della vigna di Renzo ne *Ips* è espressione dello stato d'animo e delle difficoltà del giovane contadino.

7. Proseguendo l'analisi, in accordo con le valutazioni di Manzotti, non stupisca «che la prosa di Gadda sia dal punto di vista lessicale e sintattico intrisa dei modi de *I promessi sposi*»⁶⁰. L'autore, anzi, dimostra di leggere il romanzo in modo soggettivo, interiorizzandone il portato culturale così da scrivere nell'*Apologia manzoniana* (1927): «*La mescolanza degli apporti storici e teoretici più disparati, di cui si finse e si finge tuttavia il nostro bizzarro, imprevedibile vivere, egli (Manzoni) ne avvertì la contaminazione grottesca. Egli fissò con il genio del narratore e più dell'esegeta e dell'analista le autorappresentazioni dominatrici di quegli spiriti: e noi sappiamo che altre rappresentazioni, egualmente passibili d'errore, ma egualmente dotate di una forza direzionale quale che sia, conducono lo spasimo vano della nostra vita verso il necessario cammino*»⁶¹. Nell'ammirazione riverente verso il maestro, Gadda anticipa il criterio stilistico attraverso il quale interloquire con il romanzo manzoniano: contaminazione grottesca e rappresentazioni dalla forza direzionale imprevedibile, metodologie letterarie che rappresentano, tra l'altro, i fondamenti della prosa gaddiana in generale. Perciò ogni valutazione sul testo di Gadda, e in particolare su *La cognizione del dolore*, dovrà tenere conto, sempre, di un costante sguardo *intravagante*⁶² dell'autore ne *I promessi sposi*.

⁵⁷ Ivi, r.6-20, pp.111-115. Le note al testo apportate da Manzotti spiegano bene la questione della diffusione della pianta e l'attribuzione a Manzoni da parte degli studiosi. Si Cfr. anche Pecoraro, Aldo, *Presenze e voci manzoniane nella "Cognizione del dolore"*, Giornale storico della Letteratura Italiana, Genn.1, 1989, pp.345-46. La parte in oggetto, che così esordisce «Il paesaggio della *Cognizione* si svolge sotto lo stesso cielo dei *Promessi Sposi*» conferma la storicità dell'attribuzione, ma aggiunge considerazioni, anche di tipo geografico, che confermano il legame tra i due romanzi.

⁵⁸ Carlo Emilio Gadda, *La Cognizione del dolore*, edizione critica, cit., r.957-58, p.64: «[...] e con una gradevole osteriola dalla frasca sul tavolo [...]»; Manzoni A., *Ips*, cit., cap.XVI, r.132, p.358: «[...]vede pendere una frasca da una casuccia solitaria (la frasca è l'insegna che indica un'osteria), fuori d'un paesello». Carlo Emilio Gadda, *La Cognizione del dolore*, edizione critica, cit., r.23, p.115: «Quella straduccia che il medico doveva risalire andò a lungo nell'ombra, non già dei carpini radi, ma delle robinie senza fine»; Manzoni A., *Ips*, cit., cap. I, r.30-31, 51, pp.10-12: «Dall'una all'altra di quelle terre, dall'alture alla riva, da un poggio all'altro, correvano, e corrono tuttavia, strade e stradette, più o men ripide, o piane; ogni tanto affondate, sepolte tra due muri [...]. Per una di queste straducce, tornava bel bello dalla passeggiata (Don Abbondio)».

⁵⁹ Carlo Emilio Gadda, *La Cognizione del dolore*, edizione critica, cit., r.1557-65, pp.104-105.

⁶¹ Manzotti, Emilio, «*La cognizione del dolore*» di Carlo Emilio Gadda, cit., p. 97.

⁶¹ Cfr. Gaspari, p. 195.

⁶² Proporrei questo aggettivo verbale, perché sembra rendere in sintesi l'atteggiamento di **ricerca/scandaglio indefinito** sul testo manzoniano da parte di Gadda.

8. Dopo aver evidenziato alcuni elementi di *cum-relatio* tra i due romanzi, mi sembra opportuno ragionare adesso, sempre in riferimento alle sezioni precedentemente esaminate, su un aspetto d'intertestualità del *modus narrandi* di Gadda e quello di Manzoni: entrambi sembrano intendere **lo sviluppo diegetico come un filo ininterrotto**, al quale volgere l'attenzione ogni volta che la pluralità tenda a prevalere sulla logica evoluzione dei fatti. La metafora del filo che si svolge, che si piega nel tessuto e s'intreccia in modi diversi accompagna la narrazione di entrambi gli autori e rappresenta la ricerca sottesa di un agente connettivo sempre operante e vigile dentro il testo.

In *Fermo e Lucia* Manzoni concepisce la metafora testuale del *filo della storia*, nella digressione precedente la trattazione della *Monaca di Monza*, esprimendosi in questo modo: «*Avendo posto in fronte a questo scritto il titolo di storia, e fatto credere così al lettore ch'egli troverebbe una serie continua di fatti, mi trovo in obbligo di avvertirlo qui, che la narrazione sarà sospesa alquanto da una discussione sopra principj; discussione la quale occuperà probabilmente un buon terzo di questo capitolo. Il lettore che lo sa potrà saltare alcune pagine per riprendere il filo della storia: e per me lo consiglio di far così: giacché le parole che mi sento sulla punta della penna sono tali da annojarlo, e anche da fargli venir la muffa al naso*»⁶³.

L'urgenza di Manzoni è poter contenere le spinte centrifughe delle parti di non-romanzo (riflessione, enciclopedia, saggio ...), cui tuttavia non intende rinunciare, equilibrandole, per non destabilizzare la continuità della storia/romanzo. Lo stesso problema si presenta a Gadda, che nella *Lettera all'editore*, in appendice a *La cognizione del dolore*, dice: «*La natura e la storia, percepite come un succedersi di tentativi di ricerca, di conati, di ritrovati [...] avviene fàccino a lor volta un passo falso, o più passi falsi: che nei loro conati [...] abbino a incontrare la sosta o la deviazione 'provvisoria' del barocco, magari del grottesco*»⁶⁴. L'autore, contrariamente a Manzoni, nel quale prevale l'interesse per l'ordine e la logicità narrativa, trova poi la sua cifra stilistica proprio nel lasciarsi trasportare dal disordine barocco degli oggetti possibili.

Nell'analisi macrotestuale, perciò, l'elemento del *filo della storia* ha esiti diversi nei due romanzi; sebbene Gadda sembri accogliere le motivazioni di Manzoni, di fatto le disattende, in un gioco di aspettative mancate, di contrasti, di parodie a sorpresa. Tuttavia, in questa finzione emulativa anche Gadda mostra di voler evitare digressioni, pur utilizzandole, perché nella logica del romanzo rappresenterebbero «una minaccia per l'intera dinamica costruttiva [...], in quanto *vacuum* diegetico, [...] sospensiva atemporale»⁶⁵, ma, mentre Manzoni nelle diverse stesure del romanzo cerca di ridurre al minimo la loro presenza, in Gadda diventano «modalità di costruzione testuale»⁶⁶. Esse obbediscono all'impianto evolutivo scelto da Gadda, dove la pluralità dei punti di vista, che si moltiplicano in maniera esponenziale, costituiscono la *forma mentis* della narrazione.

Di conseguenza la proposizione connettiva, seguente una digressione⁶⁷, che troviamo in *Lcdd*⁶⁷: «*Ma basti con l'elenco delle escogitazioni funzionali*», pur riprendendo il *modus manzoniano*: «*Questo basta per assicurarci che, nel tempo di cui noi trattiamo, c'era de' bravi tuttavia*»⁶⁸, ha valenza narrativa diversa.

Seguendo l'interessante metafora del *filo della storia* e condividendo l'analisi di Bologna⁶⁹, conviene volgere lo sguardo ai personaggi de *Ips* per apprezzare l'incessante attenzione che Manzoni rivolge a questa costruzione testuale. *Renzo Tramaglino* (prima *Fermo Spolino*), *Lucia Mondella*, *Ambrogio Fusella* sono nomi 'parlanti', riconducibili alla *filatura/tessitura*; anzi, in *Fermo Spolino* è addirittura presente un effetto di contrastività ossimorica, enfaticizzante, tra l'aggettivo indicante staticità (*Fermo*) e il nome diminutivo di 'spola', che indica lo strumento mai

⁶³ Bologna, Corrado, *Il filo della storia. «Tessitura» della trama e «ritmica» del tempo narrativo fra Manzoni e Gadda*, in *Critica del testo*, I/1, Roma, 1998, p. 362.

⁶⁴ Carlo Emilio Gadda, *La Cognizione del dolore*, edizione critica, cit., r.76-84, pp.483-84.

⁶⁵ Cfr. Bologna, p. 369.

⁶⁶ Ivi, p. 372.

⁶⁷ Carlo Emilio Gadda, *La Cognizione del dolore*, edizione critica, cit., r.670-71, p.49.

⁶⁸ Manzoni A., *IPS*, cit., cap. I, r.180, p.16.

⁶⁹ Cfr. Bologna, p. 379s.

fermo, sempre in andirivieni sulla trama del telaio. Si ricordi inoltre che i giovani protagonisti lavorano l'uno come *filatore di seta*, l'altra come operaia presso una *filanda* e spesso la ragazza è rappresentata seduta all'arcolaiolo insieme alla madre Agnese:⁷⁰ «Lucia prese come macchinalmente il suo arcolaiolo, e sedette a dipanare la matassa di seta che aveva lasciata a mezzo quando Fermo venne a pigliarla per la spedizione del matrimonio clandestino». I due giovani si configurano come le due direttrici fondamentali del romanzo. Entrambi partecipano all'*intreccio* narrativo e alla *tessitura* della *trama*: Renzo con la dinamicità della sua ricerca e Lucia che, metafora di luce e di semplicità, rappresenta il costante impegno *ordinatore* (anch'esso in relazione al concetto di *ordito*).

Anche in Gadda troviamo un nome riconducibile a Renzo: si tratta di «certo *Filarenzo Calzamaglia* o, come dicevan tutti, *Enzo*»⁷¹, ma il ruolo di questo personaggio è assolutamente marginale alla storia del romanzo e la ripresa risulta chiaramente parodistica nel confronto con l'originale: «*Lorenzo* o, come dicevan tutti, *Renzo*»⁷². Costituisce un pretesto narrativo utile per individuare un personaggio altrettanto secondario: si tratta di «*Gonzalo Pirobutirro d'Eltino*, padre estinto del protagonista. Di questo l'autore dice: «*stato già governatore spagnolo della Néa Keltiké e resosi anche troppo noto, alle istorie, per la sua sete di giustizia ...*»⁷³ con una commistione tra il governatore spagnolo *don Gonzalo Fernandez de Cordova* e il suo vice a Milano, il cancelliere *Antonio Ferrer*, che durante i tumulti di Milano «veniva a spender bene una popolarità mal acquistata»⁷⁴ e era accolto al grido «*prigione, giustizia, Ferrer!*»⁷⁵.

Le osservazioni sul nome di *Renzo* in Gadda già forniscono un esempio chiarificatore di come l'autore riprenda il testo manzoniano in modo assolutamente straniante, manipolando il significato della fonte, quando di essa si tratta, o, e in modo più ampio, distorcendo e parafrasando *passim* gli elementi linguistici dell'ipotesto. Tuttavia, seppure *Filarenzo Calzamaglia* non somigli per niente a *Renzo* in quanto protagonista/tessitore di storie, la metafora del *filo* come trama del racconto è presente in Gadda con il suo significato proprio: «*Ma quelle mezze frasi e mezze notizie non erano cadute là senza seguito: filate a modino e intessute poi fra loro, fecero già quasi un discorso*»⁷⁶.

Una lettura fedele al modello la troviamo nell'intendere il *filo* e il lavoro in cui il *filo* è costitutivo; esso diventa metafora del tempo che passa e occasione per ricongiungere con la memoria i ricordi. Ne *Lcdd*: «e allora, dietro il *filo di quel nome*, il colonnello *ripescò nel labirinto della memoria* tutta una pietosa vicenda postbellica, cioè di qualche anno prima: che lo aveva tenuto all'erta due mesi di seguito ...»⁷⁷ in parallelo a un passo in cui *Lucia*, ospite della *Monaca di Monza*: «Un altro ne (conforto) trovava nel lavorar di continuo; e pregava sempre che le dessero qualcosa da fare: anche nel parlatorio, portava sempre qualche lavoro da tenere le mani in esercizio: ma, come i pensieri dolorosi si caccian per tutto! *cucendo, cucendo, ch'era un mestiere quasi nuovo per lei, le veniva ogni poco in mente il suo aspo; e dietro all'aspo, quante cose!*»⁷⁸.

È ancora il *tessuto* a condurci all'analisi di personaggi simili nei due romanzi: i *commercianti di stoffe*. Gadda ha senza dubbio come modello il *mercante di stoffe* che scende all'*osteria di Gorgonzola*, raccontando i fatti di Milano agli avventori desiderosi di sapere: «E non mi par vero d'essere qui a *chiaccherar con voi altri* [...] I compagni ritti di qua e di là della tavola, lo stavano a sentire, *con la bocca aperta*»⁷⁹, quando del commerciante di passaggio nel paese dice: «nel vendere sulla piazzola i suoi tagli d'occasione, e sciorinando il panno [...], davanti al giallore dei visi e alla

⁷⁰ In *Fermo e Lucia*, cfr. Bologna, p. 384. Il testo qui riprodotto, frutto anche d'integrazioni di Bologna, manca di corsivo, non essendo direttamente riferibile al Manzoni.

⁷¹ Carlo Emilio Gadda, *La Cognizione del dolore*, edizione critica, cit., r.1541-2, p.103.

⁷² Manzoni A., *IPS*, cit., cap. II, r.35, p.35.

⁷³ Carlo Emilio Gadda, *La Cognizione del dolore*, edizione critica, cit., r.1501-03, p.99-100.

⁷⁴ Manzoni A., *IPS*, cit., cap. XIII, r.128, p.294.

⁷⁵ Ivi, cap. XIII, r.193-94, p.296

⁷⁶ Carlo Emilio Gadda, *La Cognizione del dolore*, edizione critica, cit., r.356-59, p.39.

⁷⁷ Ivi, r.1024-28, p.68.

⁷⁸ Manzoni A., *IPS*, cit., cap. XVIII, r.189-94, p.407.

⁷⁹ Ivi, cap. XVI, r.285-91, p.363.

curiosità gemmea degli sguardi, mentre mulinava la lingua per delle mezz'ore intere [...] e dopo aver frammischiato spiritosaggini e lazzi di comune dominio, ma estremamente rari per i Lukonesi a bocca aperta ...»⁸⁰.

Si potrebbe poi parlare di un rifacimento amplificato del passo dell'ipotesto, e per lo più inserito in un contesto simile, perché, come nel Manzoni le *chiacchere* si svolgono in un'osteria dove il *venditore di stoffe* dice: «*Dunque lasciatemi bagnare le labbra [...]. Empì il bicchiere, lo prese con una mano [...], sollevò i baffi, poi si lasciò la barba, bevette...*»⁸¹, così in Gadda «(le *chiacchere*) si arricchirono e compierono all'osteria verso mezzogiorno, dove, in cambio di un più disteso ragionamento, a quattr'occhi, [...] l'oste [...] gli abbuonò, al commerciante, *alcune mescite: e due magnifiche porzioni di croconsuelo*»⁸². Abbiamo qui una ripresa ambientale e situazionale, in un continuo intreccio di rimandi al testo precedente. Troviamo infatti il nome del formaggio *croconsuelo* (che nel romanzo è stato precedentemente descritto come 'gorgonzola') a ricordare indirettamente il luogo (*Gorgonzola*) in cui *Renzo* si è fermato per recarsi all'osteria, dove per altro *l'oste gli offre del vino*. Il *vino* è un elemento molto presente anche in Gadda, sempre in relazione alle *chiacchere*, che abbiamo visto legate a personaggi esperti di tessuti, come ad indicare che esse sono prodotte da una serie ininterrotta di parole, quasi un *filo* di significanti variamente intrecciati, che più facilmente si *sviluppa* sotto l'effetto dell'inebriante bevanda.

A questo proposito è utile ricordare il passo de *Ips* in cui *Renzo* ascolta parlare l'avvocato *Azzeccagarbugli*: «*Mentre il dottore mandava fuori tutte queste parole, Renzo lo stava guardando con un'attenzione estatica, come un materialone sta sulla piazza guardando al giocator di bussolotti, che, dopo essersi cacciata in bocca e stoppa e stoppa, ne cava nastro e nastro e nastro, che non finisce mai. Quand'ebbe però capito bene cosa il dottore volesse dire, e quale equivoco avesse preso, gli troncò il nastro in bocca, dicendo [...] l'è proprio tutta al rovescio...*»⁸³. In questa parte, oltre alla *rappresentazione della piazza*, dove *le persone guardano con espressione da 'materialone' (cioè a bocca aperta)*, troviamo anche e espresso in modo particolarmente efficace, il concetto del *parlare ininterrottamente*, del *chiacchierare a sproposito o senza ragione* associato *all'idea di un nastro senza fine che esce dalla bocca di chi parla*. Gadda torna su quest'immagine ancora in riferimento al commerciante: «*dopo aver lasciato piroettare a quel modo la sua anima-lingua per quasi il tempo di una messa grossa [...] seguitava a gracchiare, a gestire, a precipitarsi, a riprendersi, a sbandierare le sue stoffe*»⁸⁴.

L'idea che in questo passo si delinea è anche quella che le chiacchere prendano tempo, quando il loro scopo è la persuasione ingannevole, quella che a *Renzo* fa dire 'al rovescio'. Ancora una volta si allude al tessuto, che presenta un *dritto* e un *rovescio*: quindi anche nel racconto s'intendono due macroprospettive: quella dei fatti piani e 'legittimi' e quella antitetica e 'antagonistica', che è sempre intimamente connessa alla prima. All'interno di questa valenza troviamo due personaggi antagonisti: l'avvocato *Azzecca-garbugli* e lo spadaio *Ambrogio Fusella*. Il primo, con un nome parlante o addirittura dal *nomen agens*, il secondo, sbirro dalle false generalità, con la caratteristica nominale riconducibile all'idea di *filare/tramando pazientemente* inganni. Si fa qui evidente il concetto negativo (già espresso in *seguitava a gracchiare*, riferito al commerciante) del *tessere*, in quanto 'imbrogliare, ingarbugliare', che nel testo manzoniano preannuncia in antitesi l'azione effettiva dei due personaggi. Infatti, nella bocca di *Agnese*, che dall'avvocato si aspetta una soluzione, troviamo «*A noi poverelli le matasse paiono più imbrogliate, perché non sappiamo trovarne il bandolo; ma alle volte un parere, una parolina d'un uomo che abbia studiato...*»⁸⁵, e la sua aspettativa sarà disattesa. Allo stesso modo *Renzo*, nell'osteria di Milano, ebbro di troppo vino, dicendo: «*quando vogliono imbrogliare un povero*

⁸⁰ Carlo Emilio Gadda, *La Cognizione del dolore*, edizione critica, cit., r.509-17, p.37.

⁸¹ Manzoni A., *IPS*, cit., cap. XVI, r.282-84, p.363.

⁸² Carlo Emilio Gadda, *La Cognizione del dolore*, edizione critica, cit., r.559-65, p.39.

⁸³ Manzoni A., *IPS*, cit., cap. III, r.252-58, p.66.

⁸⁴ Carlo Emilio Gadda, *La Cognizione del dolore*, edizione critica, cit., r.526-532, p.38.

⁸⁵ Manzoni A., *IPS*, cit., cap. III, r.70-72, p.60.

*figliolo che non abbia studiato, ma [...] s'accorgono che comincia a capir l'imbroglia, taffete, buttan dentro nel discorso qualche parola in latino, per fargli perdere il filo, per confondergli la testa»⁸⁶, si fida impropriamente dei presenti e viene di lì a poco ingannato dal falso spadaio. In Gadda prevale proprio quest'idea di **garbuglio inestricabile, del contrasto permanente nella realtà delle cose, di rovescio**, e di fronte ad una situazione di **scandalo** presenta una reazione che non vuole essere semplificatrice o chiarificatrice. Infatti, quando *Palumbo* (il guardiano falsamente sordo) dice: «*I due aggettivi li escogitò lui lì per lì, per rimpastocchiare la faccenda ad uso dei Lukonesi ...*»⁸⁷, l'autore avvia con critica impietosa.*

A questa prevalenza distorsiva di alcuni temi tratti dall'ipotesto, potremmo aggiungere il concetto dello 'studiare', per capire come da strumento di promozione sociale o di affidabilità presunta, nel passo in cui si descrive il lusso delle *ville borghesi* del Maradagàl: «*Con palestra per i ragazzi, se mai volessero cavarsi lo sfizio; non parendogli essere abbastanza flessuosi e snodati tra una bocciatura e l'altra, tra il luglio e l'ottobre*»⁸⁸ diventa spunto di pungente ironia.

Per comprendere la forza destrutturante di Gadda in riferimento al modello, potremmo inoltre apprezzare **l'immagine del filo** nella descrizione di un fulmine: «*ma in realtà sdipanando e addipanando un gomito e controgomito di orbite ellittiche in senso alternativo un paio di milioni di volte al secondo: tutt'attorno l'oro falso del riccio, che difatti aveva fuso, insieme col platino, e anche col ferro: e smoccolàtili anche, giù per la stanga, quasi ch'e' fussero di cera e di candela*»⁸⁹ La ripresa pare corrodere le immagini manzoniane, reinterpretarne la funzione e parodiarne i contenuti, utilizzando termini omografi e omofoni alla metafora tessile originaria (il **fuso**, strumento per filare, diventa participio perfetto di *fondere*). Si evidenzia in questo passo come Gadda ricorra al *pasticcio* linguistico e letterario con lo scopo di procedere in un racconto dove tutto diventi pretesto per sorprendere o per scostarsi dal prevedibile.

Tornando poi a *Filarenzo Calzamaglia*, ci accorgiamo che la ripresa parodica si estende all'intera condizione del personaggio/*Renzo*, nel momento in cui viene arrestato per aver partecipato ai disordini di Milano: «*sfuggito di mano della sua giusta giustizia; che gli aveva messo i manichini attorno i polsi durante certi tumulti di San Juan, del novembre '88. Costui, da un incendio all'altro, e dopo aver ascoltato a cicalare alcuni cretini, aveva fatto il fesso a sua volta, al di là di ogni pensabile provvidenza d'indulto del Governatore, o benignazione della Soprana Clemenza*»⁹⁰. Questa è l'unica parte del romanzo in cui si parla di *Filarenzo*: Gadda vi si sofferma per un attimo alla fine del primo capitolo della prima parte e dopo un severo giudizio sul suo comportamento lo dimentica, lasciandolo nella condizione di prigioniero evaso, che è riuscito ad evitare la «*forca pubblica*».

Quanto *Renzo* è importante per Manzoni, altrettanto marginale sembra in Gadda e, attraverso i molteplici rimandi a *Ips*: **la giusta giustizia** (per la cui aspirazione muove l'intera vicenda); **novembre '88** (con evidente allusione al tempo del romanzo: novembre 1628); **provvidenza** (in quanto sguardo amorevole ed ordinatore di Dio sulle vicende umane); **benignazione della Soprana Clemenza** (inteso come benevolo perdono divino), ci è presentata una sintesi ironica e paradossale del racconto manzoniano. Si sovvertono le prospettive e si svuotano di significato i fondamenti etico-religiosi su cui il modello pone la sua valenza primaria.

Per quanto concerne, poi, la metafora del **filo delle parole/chiacchiere**, in Gadda troviamo **cicalare**, che rimanda ad espressioni: «*Che gracchiano le genti? Non si smagliasse, nella rete dell'idea, lo strappo piscivòlvo del condono*»⁹¹; «*S'erano subito incaricate, queste tre, con altre donne e mariti e preti e osti e vetturali e col portalettere di Lukones, di diffondere a modo loro quell'imbroglia portato fin là dal 'commerciantè', ingarbugliandolo anche più, se mai fosse stato*

⁸⁶ Ivi, cap. XIV, r.297-302, p.320.

⁸⁷ Carlo Emilio Gadda, *La Cognizione del dolore*, edizione critica, cit., r.277-78, p.23.

⁸⁸ Ivi, r.658-61, p.48.

⁸⁹ Ivi, r.724-30, p.52.

⁹⁰ Ivi, r.1542-49, p.103.

⁹¹ Ivi, r.1511-13, p.101.

*possibile...»*⁹². Abbiamo di fronte ancora l'immagine del filo, questa volta ingarbugliato intenzionalmente, con l'accezione negativa che sposta il suo asse sulle **dicerie**: «*Recentemente s'erano sparse altre voci, tutte assai tristi: o addirittura disgustose*»⁹³ e «*Le persone colte si rifiutarono di prestar fede a simili barocche fandonie*»⁹⁴. L'aggettivo '**barocco**' per Gadda definisce: «*l'istanza irrevocabile di taluni momenti o indirizzi o tentazioni, o mode, o ricerche dell'arte o della creazione umana, una categoria del pensiero umano*»⁹⁵, vale a dire il 'mondo narrabile e controverso', cui l'autore converge la propria, talvolta ossessiva, attenzione⁹⁶.

Sembra pertinente accostare il concetto di '**dicerie**' a quello di un *groviglio* di punti di vista, di apporti personali, impegnati a *tessere* un racconto *barocco*, complesso, ricco di particolari non veritieri. Gadda si sofferma ripetutamente sul fenomeno, come quando racconta: «*Le meravigliose notizie si diffusero allora nell'albero della collettività per il naturale processo dell'assorbimento, reso possibile da un'attiva endòsmosi: l'avidità fresca e mordente degli incorrotti, il lavoro vitale delle cellule che non abbino miglio epos da elaborare*»⁹⁷. Non è dunque un caso che le **chiacchiere della gente** diventino in Gadda suoni animaleschi, come **gracchiare o cicalare**, tanto si discostano «*dalle sacre leggi della deferenza e della compostezza*»⁹⁸ che all'uomo si addicono. Di un **cicalio continuo** è pervasa l'intera prima parte de *La cognizione*, proprio per rappresentare il cicalare delle donne intorno a presunti fatti scandalistici; in Gadda assume l'aspetto di un *continuum* sotteso, che accompagna la narrazione. «*La cicala, sull'olmo senza ombre, friniva a tutto vapore verso il mezzogiorno, dilatava la immensità chiara dell'estate*»⁹⁹ e descrizioni simili sono frequenti nel testo, finché il racconto volge interamente verso ciò che avviene intorno e dentro la villa dei Pirobutirro. Il canto delle cicale si propaga ad intermittenza, cessando di notte e intensificandosi con il giorno. Esso rimanda senz'altro ad un significato metaforico relativo alla luce¹⁰⁰, ma ciò che interessa per la nostra analisi è il suo senso di connettivo tra le diverse **espansioni** conoscitive, cui il pensiero non può rinunciare, perché spinto dalla necessità di **chiarire** la pluralità della realtà. In un *absurdum logico*, l'elemento digressivo delle chiacchiere/ciarle in Manzoni, diventa in Gadda un sistema, traslato in un suono disarticolato, capace di rappresentare un segno di continuità in «una narrazione per se stessa divagante e inconcludente, [...] costruita sull'interferenza di prospettive temporali-diegetiche multiple e anche contraddittorie»¹⁰¹.

Dopo aver ragionato, senza la pretesa di esaurire l'indagine sul significato della metafora tessile, possiamo osservare un altro passo, in cui i due romanzi mostrano contatti 'dichiarati', ma, come vedremo, esplicitati dal testo più recente in modo differenziale, riduttivo¹⁰² o traslato rispetto all'ipotesto. Significativo è senz'altro la descrizione del *Serruchón*: «*Il Serruchón, da cui prende nome l'arrondissement come dal più cospicuo dei suoi rilievi, è una lunga erta montana tutta triangoli e punte, quasi la groppa-minaccia del dinosauro: di levatura pressoché orizzontale il giù e su feroce di quelle cuspidi e relative bocchette, portelli del vento. Parete altissima e grigia incombe improvvisa sull'idilio, con cupi strapiombi: e canaloni, fra le torri, dove si rintanano fredde ombre nell'alba, e vi persistono, coi loro geli, per tutto il giro del mattino. [...] Qualcosa di simile, per il nome e più per l'aspetto, al manzoniano Resegone*»¹⁰³. Leggendo il corrispondente

⁹² Ivi, r.419-23, p.32.

⁹³ Ivi, r.1191-2, p.77.

⁹⁴ Ivi, r.1333-34, p.86.

⁹⁵ Ivi, in *Lettera all'editore*, in appendice al romanzo, r.67-70, p.483.

⁹⁶ Si vedano in proposito le argomentazioni di Corrado Bologna su '*pasticcio*' in chiave sinonimica di '*groviglio*' e le connessioni con il '*barocco*' gaddiano, in Bologna, cit., pp. 392-3.

⁹⁷ Carlo Emilio Gadda, *La Cognizione del dolore*, edizione critica, cit., r.373-77, p.28-29.

⁹⁸ Ivi, r.66-68, p.12.

⁹⁹ Ivi, r.1566-68, p.105.

¹⁰⁰ Cfr. Bologna C., cit., p. 402.

¹⁰¹ Ivi, p. 404.

¹⁰² Cfr. Manzotti E., cit., p. 102.

¹⁰³ Carlo Emilio Gadda, *La Cognizione del dolore*, edizione critica, cit., r.182-96, p.19-20.

passo de *Ips*¹⁰⁴, ci rendiamo subito conto che Gadda ha costruito la sua descrizione come spinto da un risentimento mistificatore; ogni particolare sembra scolpito da un moto di acredine, il modello è distorto, il senso complessivo ne risulta incrudelito. Il nuovo autore sfida Manzoni sul piano delle suggestioni e con lucida consapevolezza rifiuta ogni amenità paesaggistica; anzi, sembra qui alludere ai luoghi impervi e ‘oscuri’ circostanti il castello dell’Innominato.

Ed è a questo personaggio che subito dopo guarda, dicendo: «*Ivi alcuna più ardita torre (con mattutine campane), lacera il velo dorato delle nebbie; il vapore, un bioccolio bianco, dilunga in un filo; si smarrisce; sibila per lontani rimandi tra le colline, e rigiri: porta la stipata, nera folla degli uomini poveri, che ne traboccano verso gli opifici e le fabbriche o, sul poco fiume, il maglio*»¹⁰⁵. Parole che rimandano alla mattina in cui l’Innominato, affacciato alla finestra, vede crocchi di persone recarsi a far vista al *Cardinale Borromeo*, di passaggio in paese: «*Stette attento, e riconobbe uno scampanare a festa lontano; e dopo qualche momento, sentì anche l’eco del monte, che ogni tanto ripeteva languidamente il concerto, e si confondeva con esso. [...] Le montagne eran mezze velate di nebbia; il cielo, piuttosto che nuvoloso, era tutto una nuvola cenerognola; ma al chiarore che pure andava a poco a poco crescendo, si distingueva nella strada intorno alla valle, gente che passava, altra che usciva dalle case, e s’avviava, tutti dalla stessa parte, verso lo sbocco, a destra del castello, tutti col vestito delle feste, e con un’alacrità straordinaria*»¹⁰⁶. Sono utilizzati sintagmi simili e anche un’identica successione cronologico-diegetica; contrastive le situazioni.

In riferimento al **filo** quale **metafora diegetica**, potrebbe essere interessante ricordare un passo di Ovidio, *Le metamorfosi*, IV, 32-44, in cui troviamo le figlie di Minia, che non si recano alle prescritte feste di Bacco: «*Solo le figlie di Minia, entro casa, violando la festività con intempestivi lavori sacri a Minerva, cardano la lana o ne aggirano coi pollici gli stami o siedono intente al telaio [...]. Una fra di loro, mentre col tocco leggero del pollice trae il filo, dice: ‘mentre quell’altre non fanno nulla e si affollano a quelle sacre fole, noi pure qui trattenute da Pallade, dea da noi preferita, cerchiamo d’alleviare l’utile fatica delle nostre mani con svariati racconti: una dopo l’altra, alle nostre disimpegnate orecchie, raccontiamo insieme qualcosa che tolga l’impressione della lentezza del tempo’. Acconsentono a queste parole le sorelle e invitano la prima a narrare*».

¹⁰⁴ Manzoni A., *IPS*, cit., cap. I, r.1-20, p.10.

¹⁰⁵ Carlo Emilio Gadda, *La Cognizione del dolore*, edizione critica, cit., r.197-202, p.20.

¹⁰⁶ Manzoni A., *IPS*, cit., cap. XXI, r.398-409, p.480.