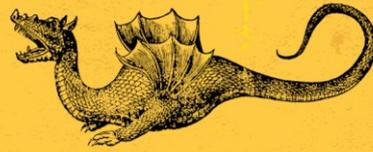




PROGETTO
MAMBRINO

HISTORIAS FINGIDAS



Il riuso di Gadda nello *Stradario aggiornato di tutti i miei baci* di Daniela Ranieri

Giulia Perosa
(Università di Udine)

Abstract

L'articolo si concentra sulla presenza e sulle diverse modalità di riuso dell'opera di Carlo Emilio Gadda nel romanzo-saggio di Daniela Ranieri *Stradario aggiornato di tutti i miei baci*. Nella prima sezione vengono presentate le caratteristiche tematiche, formali e stilistiche dello *Stradario*. Le tre sezioni successive si concentrano rispettivamente 1) sulle citazioni gaddiane presenti nell'opera in esame; 2) sull'influenza della scrittura di Gadda sulla lingua e sullo stile di Ranieri; 3) sulla simile postura tonale ed emotiva dell'istanza locutrice dello *Stradario* e della voce narrante gaddiana.

Parole chiave: Daniela Ranieri, Carlo Emilio Gadda, *Stradario aggiornato di tutti i miei baci*, romanzo-saggio, intertestualità.

The article focuses both on the presence and on the influence of Gadda's *oeuvre* in Daniela Ranieri's novel-essay *Stradario aggiornato di tutti i miei baci*. The first section is devoted to a presentation of the main thematic and stylistic features of *Stradario*. Secondly, the paper analyses a number of quotations from Gadda's work in Ranieri's novel. By focusing on the formal features of *Stradario*, the third section examines the influence of Gadda's style on Ranieri's prose. The final section points out the similarities between the posture of *Stradario* I-narrator and the narrator in Gadda's novel.

Keywords: Daniela Ranieri, Carlo Emilio Gadda, *Stradario aggiornato di tutti i miei baci*, novel-essay, intertextuality.



1. Lo *Stradario*, il romanzo-saggio e Gadda

Stradario aggiornato di tutti i miei baci di Daniela Ranieri è un lungo romanzo-saggio di 684 pagine¹. «Al centro del romanzo – scrive Castellana in una densa recensione – sta l'ossessione erotica, anzi, gaddianamente, l'inclinazione all'«erotia» dell'io narrante: il catalogo degli amanti per un verso illumina comicamente le mille facce della vanità maschile e per l'altro fornisce materia di riflessione (seria) sull'amore in quanto tale, e come antidoto contro il nulla e la morte, segnatamente dalla morte del padre, da cui tutto ha origine» (Castellana, 2021, 18)². Negli ottantaquattro capitoli, di lunghezza variabile, si intrecciano infatti racconti analettici di vicende amorose fallite e considerazioni sul significato dell'amore, sulla società, sulla morte e sul senso della vita. La narrazione e la riflessione saggistica sono affidate alla locutrice in prima persona e anonima, che riunisce in sé le istanze del personaggio-protagonista, del narratore e forse, almeno parzialmente, dell'autrice stessa, per quanto nella nota finale Ranieri prenda a prestito le parole impiegate da Svevo per la *Coscienza di Zenò*: «è un'auto-biografia, ma non la mia» (2021, 685). Attraverso tale sovrapposizione si viene a creare quello che Valeria Cavalloro ha recentemente definito «saggismo indiretto libero» (2021, 109), ovvero una modalità in cui si complica la possibilità di stabilire lo statuto finzionale delle sequenze ragionate. Se infatti nella conclusione dell'opera il tentativo paratestuale volto a dissociare autore e narratore/protagonista inquadra lo *Stradario* nel dominio

¹ Tra i generi letterari che si accampano con sempre maggior frequenza nel panorama contemporaneo, il romanzo-saggio rappresenta un caso di studio emblematico (Marchese, 2018; Cavalloro, 2021). Si tratta di un genere dai confini sfumati, definibile, in termini generali, come una narrazione finzionale «soggetta a un'inserzione di discorso astratto che rallenta (o paralizza) il tempo dell'azione, mina la coesione interna e permette aggiunte e libertà» (Marchese, 2018, 154). È una tipologia testuale che ha ancora fortuna nella narrativa «ipercontemporanea», pur distanziandosi dai modelli novecenteschi, e trova declinazioni differenti a seconda delle strategie di combinazione dei suoi due elementi fondanti: la narrazione e il saggio. È proprio la predominanza di un elemento sull'altro, riconducibile tra l'altro alla più ampia distinzione tra *fiction* e *non fiction*, a dar vita a forme testuali differenti e a rendere di conseguenza complesso o perfino ambiguo l'uso dell'etichetta.

² Per un'analisi dello *Stradario* e per un'utile panoramica della produzione narrativa di Daniela Ranieri si veda Castellana (2022). Desidero ringraziare Riccardo Castellana per avermi concesso la lettura in anteprima del suo saggio e per le preziose indicazioni fornitemi durante la stesura di questo contributo.

della *fiction*³, durante l'intero arco della lettura l'anonimia dell'istanza auto-diegetica invita alla sovrapposizione tra personaggio, narratore e autore, configurando, seppur momentaneamente, lo *Stradario* come un racconto autobiografico (a ciò contribuisce anche l'aggettivo possessivo «miei» del titolo) o, più precisamente, con Lejeune, come un testo autobiografico «indeterminato» (1975, 28-29).

Dal punto di vista formale, narrazione e riflessione saggistica condividono quella che sembra la caratteristica distintiva e di maggior rilievo dello *Stradario*: la sapiente e articolata costruzione linguistica e stilistica. Sul piano della lingua, nella prosa di Ranieri coesistono armoniosamente un'ampia varietà di linguaggi: dal lessico tecnico-scientifico alla (pur minima) incursione dialettale, passando per il lessico di provenienza letteraria e filosofica, e per una serie incursioni nel lessico quotidiano. Quanto allo stile, il romanzo intreccia una pluralità di registri eterogenei, che vanno dal comico al tragico, dal grottesco al sublime.

Fra i tratti distintivi dello *Stradario* è da segnalare inoltre un uso pervasivo della citazione. Negli eserghi e nella narrazione vera e propria si riscontrano decine di citazioni letterarie, saggistiche e filosofiche: da Montaigne a Gadda, da Nietzsche a Čechov, passando per Seneca e Stendhal. Non si tratta, è bene dirlo subito, di esibizionismo gratuito, né di un tentativo di ammiccamento nei confronti del lettore colto (che peraltro sarebbe riuscito): lo *Stradario* intreccia in un equilibrato respiro testuale una narrazione agile, a tratti rarefatta, e un più digressivo – ma ritmato – andamento saggistico, spesso cadenzato, appunto, dalle citazioni⁴. Certo è innegabile che la citazione, nello *Stradario*, rappresenti, con Perelman–Olbrechts-Tyteca (1966, 187), una «figura di comunione», un ulteriore strumento per veicolare al lettore – anche quello incapace di risalire all'«intero» originario – il più profondo significato del testo o quelle sfumature interpretative altrimenti non percepibili.

Il debito letterario che lo *Stradario* contrae con più evidenza è quello

³ Si fa riferimento all'intuizione di Dorrit Cohn, secondo cui «La finzione omodiegetica si segnala solo grazie all'identità finzionale del narratore» (2009, 59). Sui problemi e sulle caratteristiche della *fiction* in prima persona si confronti anche la preziosa sintesi di Castellana (2021, 28-31).

⁴ Il citazionismo esibito strizza forse l'occhio al postmoderno, ma nello *Stradario* la citazione è senz'altro priva di quella componente ironica e depotenziante tipica della citazione postmoderna, e l'eventuale crisi della narrativa viene piuttosto denunciata attraverso il ricorso al romanzo-saggio.

nei confronti dell'opera gaddiana, che affiora variamente nel tessuto narrativo e interessa, come emergerà a breve, numerosi piani testuali. Gadda non è certo una novità nella narrativa di Ranieri, come dimostra la precedente opera della scrittrice, *Mille esempi di cani smarriti*, uscita per Ponte alle Grazie nel 2015. Nel romanzo in questione i titoli di due capitoletti offrono le prime spie evidenti della relazione instaurata con l'opera gaddiana: il cinquantaquattresimo reca titolo «Qualche cosa di non cretino da raccontare. Carlo Emilio Gadda, *Apologia manzoniana*», e il centoduesimo «...l'insospettabile ferocia delle cose. Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*»⁵. Ma accanto a queste zone paratestuali, senz'altro indicative dell'interesse della scrittrice per l'opera gaddiana (e non solo per il *côté* romanzesco), su un piano più propriamente stilistico, altrettanto indicativo dell'influenza di Gadda appare il brano seguente⁶:

La casa: astuccio della multiforme nevrosi, sopravvissuta a caciaroni terremoti di Roma, condonata in varie parti dei suoi lussuosi abusi, fatti tutti grazie a un occhio chiuso o a un favore di cardinale e/o banchiere/amico di famiglia; stratonata dal vento di inchieste e rinvii in giudizio di ex proprietari e nuovi prestanomi; contesa da parenti zoticoni e molesti da chiamare a Natale per tenerli buoni; smontata, negata e rimodulata sui principi dell'olismo ayurvedico e dell'ecofemminismo statunitense; infine, come una cima di montagna dalla neve, calmata da iniezioni di soldi e da ospitate giuste, a dispetto delle magmatiche correnti sotterranee dei piani bassi contaminati anche, ci mancava, dall'arrivo di inquilini in affitto, immigrati con ditta, burini arricchiti. Ereditata dalla famiglia – ramo materno – di lei dopo anni di lotte con la parte seminobile ma in fondo plebea, nell'anima, di zii e cugini della Lungara, consiste in un numero di stanze imprecisato all'ospite di passaggio: che sa che esiste una cucina-veranda, un soggiorno arte povera damasco tijuana bernstein lower manhattan, tutto nervoso sfolgorio modernista reso più umano dal pitale di nonno riverniciato a porta bon-bon, e la già nominata stanza della musica con, quasi al centro, un busto in vetroresina simil-marmo di Beethoven con lo sguardo da pazzo e i capelli da Medusa suoi soliti comprato nel bookshop di un museo di Vienna, e, accanto a questo, posata per terra come per caso di ritorno dalla spesa, una sagoma in

⁵ Questa seconda citazione è variata: l'originale presenta infatti il lemma «insospettata» e non «insospettabile» (P, 71). Per citare l'opera di Gadda si farà uso delle seguenti abbreviazioni: CdD = *La cognizione del dolore*; EP = *Eros e Priapo*; M = *La meccanica*; MdI = *Le meraviglie d'Italia*; MM = *Meditazione milanese*; P = *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*; SD = *Scritti dispersi*; VM = *I viaggi la morte*.

⁶ Parte del brano è citata anche da Castellana (2022).

silicone del personaggio principale del pannello di destra del trittico del Giardino delle Delizie di Bosch, quell'Uomo-Albero-Astronave-Anticristo che nelle cavità anali ospita biscazzieri e ubriacconi (Ranieri, 2015, 11).

La sequenza si configura come una notevole riscrittura della descrizione delle ville Brianzole della *Cognizione del dolore* (CdD, 28-30) e descrive una casa del tutto analoga alla villa di Lukones/Longone, dove esplodono le nevrosi di Gonzalo e la sua ira nei confronti della madre (analogo è tra l'altro il luogo «principe» di entrambe le abitazioni, il terrazzo, e quel «vento di inchieste» ricorda da vicino il sintagma gaddiano, ancora della *Cognizione*, «monsoni delle ipoteche» (CdD, 28)). Ma il debito gaddiano sembra interessare il tono intero della narrazione, la struttura sintattica del periodo, costruita attraverso la giustapposizione di lunghe proposizioni appositive caratterizzanti il soggetto, la casa (il verbo della principale arriva dopo otto frasi nominali, a loro volta ampliate), e il barocchismo lessicale, frutto di un *pastiche* linguistico caratterizzato da una serie di neoformazioni e giustapposti («un soggiorno arte povera damasco tijuana bernstein lower manhattan»; «Uomo-Albero-Astronave-Anticristo»). Tutti elementi che, messi a sistema con l'oggetto della descrizione, concorrono a richiamare lo stile e l'opera del Gaddus, di cui Ranieri riesce talvolta a fare propria la straordinaria forza espressiva.

Come emergerà nei paragrafi che seguono, un discorso analogo è possibile anche per lo *Stradario*: non solo l'io narrante legge appassionatamente la *Cognizione del dolore* (2021, 576) ed è invitata a parlare di Carlo Emilio Gadda agli studenti di un seminario (2021, 624), ma la parola di Gadda e la sua influenza abitano il testo in maniera pervasiva.

2. Le citazioni gaddiane: tra anticipazione, commento e rinforzo

Le marche più esplicite del debito dello *Stradario* nei confronti dell'opera di Gadda sono le citazioni, poste in esergo o nella narrazione vera e propria.

Lo *Stradario* presenta anzitutto tre epigrafi gaddiane in esergo ad altrettanti capitoli. La prima citazione apre uno dei cinque capitoli intitolati

unicamente «A.» ed è tratta dal saggio gaddiano *Apologia manzoniana*⁷: «Un cavaliere meravigliosamente perverso attende come un aspide, tra i fiori del pazzo giardino» (2021, 113). Si tratta, per usare le formulazioni proposte da Genette (1989, 147-148), di un'epigrafe allografa – così anche le successive –, che ha la funzione di commentare il capitolo e di anticiparne allusivamente il contenuto. Il capitolo prosegue infatti il racconto, iniziato nel quarto, dell'incontro della voce narrante con A., l'unica figura maschile che accompagnerà la protagonista per l'intero romanzo. Nel passo citato, Gadda fa riferimento al personaggio di Egidio dei *Promessi sposi*: come il serpente nell'Eden biblico tenta Eva, Egidio insidia e seduce Gertrude. Su un piano strettamente narrativo, o delle vicende narrate, la scelta ha un certo rilievo: la citazione insinua infatti un dubbio o perlomeno getta sin dall'inizio un'ombra su A., figura che vorrebbe essere positiva, ma che rimane ambigua sino alla fine (o così pare dal racconto autodiegetico). In questo caso, la citazione gaddiana sembra dunque rappresentare una sorta di voce fuori campo in grado di aprire uno spazio di commento «altro» rispetto all'enunciazione principale, una sorta di controcanto tonale che alimenta la polifonia testuale e offre un'ulteriore prospettiva al racconto narrato in prima persona. In altre parole, l'esergo aggiunge un tassello interpretativo il cui significato non sarebbe altrimenti recuperabile.

Anche la seconda tessera gaddiana apre un capitolo dedicato ad A., «A. In amore si è sempre nuovi»: «Amava immensamente nel maschio la pacatezza, la confidenza, la ragione, la forza, il silenzio: e sopra ogni cosa un viso e degli occhi che dicano valore e letizia, e sicurtà piena del volere» (2021, 185). In maniera analoga a quanto avviene nel passo della *Meccanica*, in cui il narratore esplicita i gusti della giovane protagonista, Zoraide, a seguito del «disgusto» da lei provato nei confronti di Gildo, nello *Stradario* la citazione chiarisce quella che dovrebbe essere la prospettiva dell'io narrante e i suoi sentimenti nei confronti di A. Si tratta di una citazione proveniente da un testo narrativo e riutilizzata per un capitolo che procede in modo sostanzialmente ragionativo: diviso in due sezioni, il capitolo accoglie anzitutto una riflessione sulle motivazioni dell'impossibilità, per la protagonista, di dormire accanto a un'altra persona, e, in seguito, presenta

⁷ Il saggio, che appare su «Solaria» nel 1927, fa originariamente parte del *Racconto italiano di ignoto del novecento* (1924).

una lunga tirata sulla condivisione (voluta o meno), nella coppia, del racconto delle storie d'amore passate. Questo *excursus* si chiude con una dichiarazione metanarrativa che pare in parziale contrasto con la dimensione positiva preannunciata dall'epigrafe in esergo:

Le storie di cui parlo non sono quelle che semplicemente rifiutano il lieto fine, ma quelle il cui autore fa di tutto perché il lieto fine non venga mai, e la sempiterna felicità-contentezza di eroe ed eroina non si realizzi. In esse i protagonisti si amano al punto di non riuscire a comprendersi in nessuna lingua, dolendo di non poter fare altro che massacrarsi. Sono artefatti regolati da chiusure sempre un poco asimmetriche, i cui scatti difettosi lasciano un senso di disagio non lenibile con le parole, ma anzi da queste acutizzato. La loro ossatura è fatta di imbarazzo, incomodo, inadeguatezza, orgoglio e rintanamenti e poi ancora avvicinamenti e fughe, e tutta la gamma dell'emozionata ostilità per chi dovrebbe amarci e non ci ama. Le storie di amori infelici, gli unici degni di considerazione (2021, 191).

Chiude questo regesto, breve ma già indicativo del riuso dell'opera gaddiana in esergo, una epigrafe proveniente da *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*: «...come impazzano certe povere anime dietro a certi animali di stagione» (2021, 537). Si è ora di fronte a un caso più sfumato dei due precedenti: la citazione è tratta da una considerazione del commissario Ingravallo che riflette sui rapporti che legavano Liliana Balducci al cugino Giuliano Valdarena e sull'effetto delle tecniche predatorie di Valdarena sulla cugina; si tratta dunque di una sequenza ragionativa all'interno di un'opera narrativa. Se nel romanzo di partenza la considerazione di Ingravallo ha una tonalità senz'altro seria, quando non tragica nella prospettiva del commissario⁸, nello *Stradario* la ripresa acquisisce una sfumatura piuttosto sarcastica e infatti la citazione si configura come un commento della voce narrante a uno dei molti amanti del passato:

A metà di viale Togliatti, davanti all'entrata del mattatoio, batteva la strada una ragazza: non troppo alta, biondastra, forse ucraina o moldava, poco più che ventenne. Non bellissima, perciò più bella: strana. Passandole davanti (andavamo a

⁸ Non mi sembra possibile concordare con il commento di Terzoli (2015, 215), che vedrebbe un uso parodico di «animali di stagione», a meno che non si espliciti la distanza tra la prospettiva della voce narrante – a cui andrebbe riferito l'uso parodico del sintagma – e quella di Ingravallo.

mangiare la pizza a Cinecittà), lui rallentò, si sporse verso il mio lato, scrutò fuori dal finestrino, e la squadro da capo a piedi: «Guarda questa, sta sempre qui; guarda quanto è bella? Certe so' proprio belle, niente da dire; niente a che vedere con le italiane, ovviamente senza offesa, eh» (2021, 537).

«6: Senza offesa» rappresenta uno dei capitoli più brevi dello *Stradario* e si configura come una pagina squisitamente narrativa, la cui controparte di commento è affidata proprio all'epigrafe gaddiana.

Più di duecento pagine prima, un'altra citazione tratta dal *Pasticciaccio* veniva utilizzata, questa volta all'interno del tessuto testuale, per rappresentare in maniera più efficace l'atteggiamento di un altro degli amanti della protagonista: «Voleva essere voluto. Per darsi; ma per lasciarsi cader dall'alto, per vendersi a caro prezzo (Gadda)» (2021, 275). Nel giallo gaddiano, il passo precede la citazione in esergo discussa poc'anzi, quando Ingravallo ricostruisce mentalmente le tecniche seduttive di Giuliano Valdarena. In questa occasione, Ranieri ne fa un uso pressoché coerente nel suo capitolo e la citazione sembra rafforzare quanto già narrato dall'istanza autodiegetica.

Si sarà forse notato che le quattro citazioni gaddiane finora prese in esame hanno tutte a che fare con il tema dell'amore o della seduzione. Così vale anche per la terza ripresa ancora tratta dal *Pasticciaccio* (non esplicita e con una minima variazione dal singolare al plurale): «quanti di erotia» (2021, 192). Nel romanzo di Gadda, il «“quanto di erotia”» è, secondo la filosofia investigativa di Ingravallo, quel movente erotico presente anche nei «delitti apparentemente più lontani dalle tempeste d'amore» (P, 13). Tra le varie citazioni tratte dal *corpus* gaddiano, «quanti di erotia» è evidentemente la meno estesa, ma rappresenta la citazione che, da un lato, mette in luce il nucleo tematico gaddiano che più interessa a Ranieri, e dall'altro chiarisce ulteriormente il principale *fil rouge* che unisce i capitoli dello *Stradario*.

Si riscontra infine un'ultima citazione gaddiana esplicita, tratta da *Eros e Priapo*:

Tutto sta ad agganciarsi alla persona giusta; se già potente, tanto meglio; ma non è questione di dove è arrivata, bensì di dove ha facoltà di arrivare: se lavora in

un piccolo giornale o casa editrice o di produzione cinematografica, ma è sufficientemente ambiziosa, o a sua volta legata a un influente già arrivato (a «un'altezza già acquisita, già riconosciuta per eminente dalla opinione del branco»: Gadda), allora ti si porterà dietro quando accederà ad azienda maggiore (2021, 548).

Emerge qui un altro nucleo polemico similmente declinato in Ranieri e in Gadda, vale a dire la critica tagliente nei confronti delle dinamiche retorico-opportunistiche-narcisistiche che si instaurano tra capo e «branco» (lemma usato da Gadda, ma anche dalla stessa Ranieri). Quelle dinamiche, denunciate in maniera caustica nel «*Pamphlet* psicoanalitico e antimussoliniano» (Pinotti, 1992, 993) dove il narcisismo e il movente sessuale come motore delle azioni umane costituiscono due cardini della polemica gaddiana, trovano spazio anche nella narrazione di Ranieri. Ciò naturalmente non ambisce a provare una filiazione diretta tra *Eros e Priapo* e *Stradario*, ma più modestamente suggerisce un'ulteriore punto di contatto, tematico e relativo alla postura di chi scrive: in entrambi i testi, seppur con un'aggressività diversa e con un obiettivo polemico senz'altro differente, il soggetto che parla sembra voler «accusare, accusarsi e discolparsi insieme» (Savetieri, 2009, 32).

A fronte di queste riprese si può anzitutto notare che, quando poste all'interno del testo, le citazioni fungono, su un piano funzionale, da rinforzo, e cioè costituiscono una strategia per ribadire in maniera diversa (quando non per avvalorare) quanto già enunciato. D'altro canto, su un piano narratologico, le citazioni alimentano la polifonia dello *Stradario*, romanzo-saggio che rimarrebbe altrimenti ancorato al flusso di voce predominante del narratore autodiegetico (talvolta inframezzato dai dialoghi riportati)⁹. Quando poste in esergo, viceversa, le citazioni gaddiane costituiscono un controcanto tonale con funzioni eterogenee: se la prima e la terza citazione offrono un commento al capitolo (in un caso illuminando un aspetto che non emerge altrimenti, nell'altro aggiungendo una porzione ragionativa), della seconda sembra più difficile definire la funzione. Da

⁹ Un flusso di voce che viene tuttavia modulato in declinazioni tonali diverse, come emerge, a tacer d'altro, dal frequente uso delle parentetiche, che spesso offrono un controcanto tonale al discorso principale (e, si noti almeno *en passant*, che lo stesso procedimento è frequente anche nella scrittura gaddiana).

questo punto di vista, è utile tenere a mente che l'opera di Gadda, dai romanzi ai saggi, si caratterizza per una fluida mescolanza di istanze discorsive diverse: nella *Cognizione* e nel *Pasticciaccio*, per esempio, predominano le spinte narrative, ma la vena ragionativa – come emerge tra l'altro da alcune delle sequenze citate – corre sotterranea e affiora in diversi snodi testuali. D'altro canto, il respiro di molti testi saggistici è continuamente franto da inserti lirici e narrativi (si pensi solo alla *Meditazione milanese* e in particolare all'*incipit* della seconda stesura: MM, 859). Tutto ciò per dire che, se si amplia lo sguardo, il mescolarsi di tendenze discorsive diverse, così caratteristico della prosa di Gadda, sembra trovare un analogo impiego anche nello *Stradario*. E del resto, come diventerà più chiaro nel prossimo paragrafo, Ranieri sembra fare propria una serie di procedimenti lessicali e stilistici che costituiscono alcune delle marche distintive della scrittura gaddiana.

3. Lessico e stile à la Gadda

Se le voci critiche che si sono levate attorno a *Mille esempi* e allo *Stradario* hanno già intravisto nella scrittura di Ranieri una forte componente gaddiana (Sturli, 2020; Bianchi, 2021; Castellana, 2021; Morra, 2021; Castellana, 2022), che si esplicherebbe principalmente a livello stilistico e nella lingua, è senz'altro utile tentarne una verifica attraverso un'indagine capillare dello *Stradario*.

Su un piano lessicale balza per esempio agli occhi l'impiego di numerosi neologismi o parole composte facilmente riconducibili all'influenza di Gadda e al tipico «corto-circuito tra aulico e comico» che caratterizza la sua produzione (Castellana, 2022, 168)¹⁰. Si considerino per esempio, con Castellana, l'«ideal-tacchino kantiano», i «curriculum-rotolo-del-Mar-Morto», il «silenzio-salamoia delle catastrofi» (dove si scorge una predilezione per le allitterazioni che non sarebbe spiaciuta a Gadda¹¹), ma anche,

¹⁰ Sui neologismi gaddiani, in particolare della *Cognizione*, si veda Manzotti (1996, 108-111). Per la lingua di Gadda ho tenuto conto anche di Mengaldo (1994, 148-154) e di Matt (2006, 9-44).

¹¹ E la salamoia delle catastrofi non può non far risuonare all'orecchio del lettore gaddiano la «salamoia gravitazionale» delle *Meraviglie d'Italia* (Mdl, 95).

per limitarsi ad alcuni dei molti esempi, neoformazioni come «madamgiovannesco» o «disastrologia» (2021, 99, 102, 150; 123, 125).

Tale cortocircuito si esplica anche a livello più esteso: uno dei tratti caratteristici dello *Stradario* è infatti l'equilibrata convivenza di scelte lessicali ricercate con l'incursione verso registri e temi più bassi o perlomeno quotidiani, come emerge nella seguente sequenza:

Accanto, il neo-quartiere-outlet Ponte di Nona rifulge con la sua bruttezza da Brianza malriuscita: la superfetazione delle «unità abitative» per opera dei palazzinari, che hanno inventato una toponomastica egopatica auto-dedicandosi il vialone centrale di una finta borgata residenziale, ha scassato l'apparenza di contado che circondava Lunghezza e ne ha fatto un'enorme location contesa nella lotta tra sbraco e decoro (2021, 349-350).

Ancora sul piano del lessico, gaddiana sembra anche la compresenza, nello stretto giro di poche righe, di campi lessicali diversi:

Quella non-congiuntura armonica di un pianeta esangue e cianotico come Urano con Marte, ribollente e dolce (cialda paterna appena tolta dal ferro, finto sole di Fanta rovente), insomma quell'emicrania spaziale mi ha irradiato il sangue di costernazione e di una specie di sfrigolio da malfunzionamento. A quanto pare il mio ombelico era sganciato da tutti i pianeti: sono sempre stata fuori orbita. Un cesareo interstellare. Da fulminata, da distaccata, so che di qualunque natura sia quel danno, che dura sempre, si porta dentro e dietro l'urgenza di una cauterizzazione artificiale continua e per forza precaria, dunque una specie di senso alterato del tempo: come se tutto venisse incessantemente inghiottito dentro un buco nero spugnoso, io devo affrettarmi urtando i fatti e le persone e le cose, che mi respingono elasticamente – ricotta cosmica – verso pareti irraggiungibili, e perciò arrivo arrancando fino ai bordi, per raccogliere o almeno toccare di ogni cosa un lembo, un orlo strappato, prima che precipiti nell'assoluto, cioè nell'ineluttabilmente disciolto (2021, 18-19).

Il tema dell'abbandono, che nel passo si lega al racconto della lettura dei temi astrali, viene declinato sfruttando almeno tre repertori lessicali: se da un lato, in sintonia con l'oggetto della narrazione, Ranieri ricorre al campo semantico dell'astronomia (pianeta, Urano, Marte, spaziale, pianeti, buco nero), d'altro canto vengono sfruttati altri due repertori lessicali che non hanno nulla a che fare con il tema del racconto; Ranieri si serve infatti

del lessico della medicina (emicrania, sangue, ombelico, cesareo, cauterizzazione) e, in particolare negli incisi, il lessico è quello basso e quotidiano della cucina, forse ancora di ascendenza gaddiana (cialda, Fanta, sfrigolio, ricotta e inghiottito). Ma senza voler insistere su una filiazione diretta nella scelta dei campi semantico-lessicali, si deve senz'altro notare che il meccanismo alla base di questo e di molti altri brani dello *Stradario* è, questa volta sì, con Gadda, il procedere per analogia, che spesso lega concreto e astratto, e associa nuovi significati alle cose¹².

È del resto proprio il procedere analogico che alimenta quella complicazione e quella ricercatezza espressiva proprie tanto di Gadda (gli esempi sono numerosi, si pensi solo alle nuvole, che diventano carovane, cavalle, pecore, flotte e così via) quanto dello *Stradario* (il parto è per esempio la «cordiale uscita dalla *breccia* uterina» (2021, 11)). In linea con ciò, non mancano costruzioni all'insegna del *pastiche* linguistico, tipico di tutto il *corpus* dell'Ingegnere¹³ e presente, seppur in maniera attenuata, anche nella scrittura di Ranieri:

Questa è una periferia indocile, non nel senso preferito dagli etnografi nostalgici del pasolinismo. È un suburbio ostile e debilitato che rifiuta di farsi raccontare con le categorie romantiche del passato e tantomeno con quelle caramellose e postmoderne del *cultural jam*, dello *sprawl* urbano, della *gentrification*. Questo non è il Pigneto dei trans e dei film maker (si vedono in giro foto del Pigneto con l'anziana davanti alla bottega di pasta fresca, come fosse una cosa molto artisticamente *osé*. Man Ray fotografava Proust sul letto di morte, per dio!), col *fast food* greco, i parrucchieri etiopi e lo spaccio di eroina e cocaina, con mappa Google dei *pusher* costantemente aggiornata dagli abitanti in chiave di denuncia, però utile anche a eventuali acquirenti. Non ci si spinge fin qui se non costretti: quando scoppiò Tor Sapienza, qualcuno prese un taxi e raccontò l'avventura

¹² Frequente è per esempio l'associazione analogica di concetti tragici o filosofici all'ambito culinario. Si pensi alla ferita di Liliana nel *Pasticciaccio*, descritta come un pasticcio o come dei maccheroncini: «Un profondo, un terribile taglio rosso le apriva la gola, ferocemente. [...] Palesava come delle filacce rosse, all'interno, tra quella spumiccia nera der sangue, già raggrumato, a momenti; un pasticcio! con delle bollicine rimaste a mezzo. Curiose forme, agli agenti: parevano buchi, al novizio, come dei maccheroncini color rosso, o rosa» (P, 61); o ai sistemi della *Meditazione*, pensati come gnocchi «unti agglutinati filamentosi per il formaggio e la salsa» (MM, 655).

¹³ Di «Inclusività (lungo l'asse lingua-realtà) e deformazione (lungo l'asse espressione-sistema linguistico)» ha recentemente parlato Roggia in merito al lessico gaddiano (2023, 91). Sono particolarmente grata a Enrico Roggia per avermi fatto leggere in anteprima il suo volume e per gli indispensabili consigli relativi alla lingua e allo stile di Gadda.

allucinata coi toni concitati e l'efficacia naturalistica di un safari a piedi. Oltre, nessuno va. La Collatina segna l'*hic sunt leones* della geografia tollerabile dal romancentrico medio (2021, 347-348).

Ma analoga a quella di molti passi gaddiani è anche la struttura di alcune sequenze:

Non sono contraria ai bambini, intendiamoci; ma alla ipocrita bambinocrazia sì. I diritti dei bambini; dalla parte dei bambini; le domeniche dei bambini; la ZTL per i bambini; le App per i bambini; il circolo dei lettori bambini; i canali satellitari dedicati ai bambini; i concorsi canori di bambini; piccoli chef. Sono sacri: da proteggere contro gli elargitori di caramelle al parco, che peraltro funge da location per ritrarli in pose sexy per *réclames* di case di moda e *life provider* da ricchi, in tenuta da cavalierizzi imbronciati, in stivaletti da *cowboy/cowgirl* che sognano il fango, seduti su staccionate che ne evidenziano l'arbitrio, su altalene bianche tra glicine e organza Versace. A cavallo tra la condizione di embrioni e quella di ninfette/efebi, siamo indecisi se covarli al fresco di una chiesa o mangiarli sulla base della *Modesta proposta* di Swift. Nei ristoranti, sulle spiagge, bisogna assecondare ogni loro desiderio, compreso l'omicidio e la riduzione in pazzia degli avventori. «Ostentare una tenerezza lirica verso di loro quando c'è gente» (Flaubert). Un alieno appena atterrato che vedesse i pargoli circondati da tanto rispetto e considerazione non ci crederebbe che esiste una legge per non abusare di loro (2021, 250).

Da un punto di partenza descrittivo, caratterizzato da un tono logico e argomentativo, si giunge a un finale sempre più grottesco e paradossale¹⁴, il cui fine ultimo è quello di generare un riso amaro che induce alla riflessione. Di matrice gaddiana, nel brano e nell'intero romanzo, sembra inoltre il frequente ricorso al paradosso, al grottesco, alle serie puramente nominali e all'enumerazione (caotica e non¹⁵). E, a ben vedere, accumulazione ed enumerazione caratterizzano l'impianto stesso del libro, che si configura come un catalogo di relazioni concluse, elencate senza un preciso ordine e teso a mostrare le molteplici facce dell'amore.

Un altro tratto di probabile provenienza gaddiana – presente tanto

¹⁴ È Gian Carlo Roscioni il primo a identificare questa struttura nella prosa di Gadda (1995, 25).

¹⁵ Si fa naturalmente riferimento all'enumerazione caotica teorizzata da Spitzer. Lo stesso Castellana accenna all'elencazione caotica quale tratto tipico dello *Stradario*. Per la struttura e la funzione dell'enumerazione in Gadda si veda Vandi (2021).

nella scrittura saggistica (dalla *Meditazione* ai saggi letterari) quanto in quella narrativa –, è la continua precisazione dei termini utilizzati attraverso il ricorso a sinonimi più o meno sovrapponibili che espandono l'enunciato (in corsivo nella sequenza):

Ho miliardi di ricordi di *fatti irrilevanti, dettagli trascurabili, eventi che avrebbero potuto passare lasciandosi dietro una infinita bolla di oblio*. E invece, io li ricordo; di più, alcuni mi ossessionano. Dopo venti, trent'anni, mi tornano in mente frasi, ritardi di autobus, minacce per la strada, contusioni alle ginocchia e ai gomiti, regali sprecati, sorprese rovinate, cibi mediocri, scene banali, compleanni insignificanti, smarrimenti di oggetti; e lo fanno nei momenti meno opportuni, e producono sentimenti – in genere: disagio, disperazione, angoscia – come fossero appena successi. Eppure sono dei nonnulla, nell'economia di una vita. Forse esiste un'altra importanza, al di là di quella che riconosciamo ai fatti, un'importanza *subliminale, parallela*, che a noi, alla nostra coscienza vigile, sfugge completamente? (2021, 58).

Lo stesso Gadda scriveva in *Lingua letteraria e lingua dell'uso* (1942): «I dopplioni li voglio, tutti [...]: e voglio anche i triploni, e i quadruplioni [...]: e tutti i sinonimi, usati nelle loro variegate accezioni e sfumature, d'uso corrente, o d'uso rarissimo» (VM, 490). E del resto, l'urgenza espressiva è un altro dei tratti che ricorda da vicino quel rovello dell'espressione che si pone alla base della scrittura gaddiana e ne orienta indiscutibilmente gli esiti stilistici. Non a caso, le caratteristiche ormai unanimemente riconosciute come proprie della prosa gaddiana – il barocco, la complessità e la densità semantica – sono riscontrabili anche nella prosa dello *Stradario*, ma come è stato rilevato da Valentina Sturli in merito a *Mille esempi di cani smarriti*, esse non sono mai «ostacolo alla trama o puro virtuosismo, ma arricchimento sensoriale e quasi tattile per chi legge» (Sturli, 2020).

Non mancano da ultimo alcuni lunghi inserti digressivi che interessano tanto la macro-struttura del romanzo, quanto i singoli capitoli. La digressione non è una marca testuale esclusiva della scrittura gaddiana – pur rappresentandone uno dei tratti più riconoscibili –, ma se messa a sistema con gli altri procedimenti, non può che richiamare alla mente lo stile di Gadda. Nello *Stradario*, digressivi sono anzitutto i capitoli dedicati ai profumi: il capitolo «L'Ora Blu» prende per esempio le mosse dall'omonimo profumo di Guerlain per poi divagare sulle proprietà dei profumi, e

così anche «Toccare il cervello», «Bibliosmia» o «Malinconia». Su un piano strutturale, questa strategia non sembra molto diversa dalle sequenze iterativo-digressive della narrativa gaddiana dedicate alle nuvole, ai gioielli o al verso di alcuni animali, pur non giungendo mai ad assumere, in Gadda, la dimensione del capitolo. Se nei romanzi gaddiani l'iterazione di questi motivi acquisisce spesso una funzione, che sia narrativa, simbolica o strutturale¹⁶, nello *Stradario* i capitoli dedicati ai profumi non diventano motivi simbolici volti a costruire un sovrasenso, tanto che eliminandoli non si comprometterebbe la comprensione del romanzo, ma funzionano eventualmente da puntelli necessari alla coesione testuale. Il profumo è per esempio menzionato per la prima volta quando viene presentato A. e contrappunta, in seguito, le varie relazioni amorose raccontate dall'io narrante.

Frequenti sono anche le digressioni interne ai capitoli, dove a prevalere è un impulso alla descrizione, spesso caratterizzata da una sintassi nominale che sbilancia in direzione lirica la sequenza:

Ma sotto i massi, alle fondamenta, alle radici del gemito: scorpioni, totem del mio cielo, geroglifici vivi e laccati di zucchero fuso, animali-oggetti cheratinici disposti asimmetricamente attorno al proprio asse, con la coda sempre allertata (verso destra) per pungere a morte gli altri, e soprattutto sé stessi, in caso di grave pericolo. Sbagliando, si associa lo scorpione alla morte. Esso ne ha orrore, invece. Un orrore estetico: che previene smorzandosi alla vita in onore alla vita. (2021, 12)

Come spesso accade anche nella prosa gaddiana, un elemento sostanzialmente marginale (per esempio gli scorpioni¹⁷ nel passo dello *Stradario*), diventa soggetto privilegiato del discorso, con una dilatazione macroscopica che rallenta il tempo della storia e produce, sul piano stilistico, una torsione lirico-elegiaca, a cui contribuisce del resto l'apposizione analogica, altro stilema propriamente lirico e, come già detto, proprio anche della pagina gaddiana. Lo stesso prosieguo del brano apre una nuova divagazione colta:

¹⁶ Sui gioielli e sulle nuvole vedi Bertoni (2001, 151-165; 2002).

¹⁷ Tra l'altro lo scorpione acquisisce un certo peso simbolico, sia pure di segno contrario, anche nel celebre episodio del temporale nella *Cognizione* (CdD, 128-130).

Esculapio, che era Asclepio in Grecia e il cui culto era stato introdotto durante la carestia del 300 avanti Cristo come imponevano i Libri Sibillini, fu evocato per risolvere la peste nel 293 avanti Cristo; cosa che Egli fece, di persona o meglio per mezzo della sua statua prelevata a Epidauro e introdotta in Roma via nave. Il pozzo originario del tempio, medicamentoso, conservato nella successiva chiesa di San Bartolomeo dell'anno 1000, sfiora alla radice della sua gola la stessa fognatura di cui si avvale l'ospedale Fatebenefratelli, e che scarica direttamente a fiume, finendo a bagnare i lombi del tempio di Vesta, nella palude del Foro Boario (2021, 12).

Non mancano tuttavia le digressioni aneddotiche, spesso relegate tra parentesi:

Ci davamo del lei, naturalmente: un uso che – fosse stato per me – avrei conservato ancora a lungo, se a un certo punto non fosse intervenuto il costume socialmente accettato della confidenza manifesta; rimpiangerò sempre quel nostro conoscerci (o conoscermi?) attraverso il velo pudico del «lei», una musica di sopraffina prudenza che sottolineava il distacco (o il rispetto?) erotico facendo immaginare e volere l'attimo in cui sarebbe venuto a mancare. Sapevamo entrambi che la faccenda era seria, che c'era di che spezzarsi il cuore: serviva un'introduzione delicata all'a-tu-per-tu che si preparava per noi, che era ed è stato preparato per noi chissà dove, quando. Entrambi siamo persone da attesa, da sospensione ludica del già certo, da friggitoria mentale. Dopo mezz'ora, pertanto, mentre gli stavo spiegando perché mi piace più l'argento dell'oro (una questione su cui non avevo mai seriamente riflettuto e che però lì parve essenziale dirimere: perché l'argento mi pare il secreto di uno spasimo più calmo e freddo delle viscere della terra, meno violento di quello da cui nasce l'oro, che è invece il frutto di una fermentazione bollente, catastrofica), nello sgolarsi delle cicale mi chiese a bruciapelo: «E senta: è innamorata?» (2021, 140-141).

Nella sequenza non solo si riscontrano alcuni dei procedimenti prima rilevati, ma trova spazio anche uno dei motivi tematico-simbolici ricorrenti nella *Cognizione del dolore*: il frinire delle cicale. Il verso delle cicale ricorre anche nelle due pagine precedenti dello *Stradario* e funge da contrappunto alle sezioni dialogiche tra l'io e A. in maniera analoga a quanto accade nella *Cognizione* per il fondamentale (e celebre) dialogo tra il protagonista, Gonzalo Pirobutirro, e il dottore (CdD, 70, 74, 77, 83). A ben vedere, però, anche l'idea del metallo prezioso che proviene dalle «viscere della terra» ricorda da vicino la genealogia delle gemme di un passo del *Pasticciaccio*,

«incubate e nate nei millenni originari del mondo» (P, 256), in una prospettiva temporale cosmica su cui tornerò in seguito.

Se si restringe lo sguardo al piano sintattico, un ulteriore procedimento di espansione della prosa *à la* Gadda è il frequente ricorso alle apposizioni o alle catene di apposizioni, che dilatano l'enunciato e contribuiscono a creare macchine frasali di una significativa estensione caratterizzate da una dominante paratattica¹⁸.

Come emerge allora dalle sequenze citate, le tendenze digressive si riscontrano in simile misura tanto negli inserti narrativi quanto in quelli ragionativi, ma l'enumerazione, il *pastiche* linguistico e la coesistenza di lessico ricercato e quotidiano caratterizzano in maggior misura le sequenze riflessive. Sembra in altre parole che il riuso di Gadda sul piano stilistico sia focalizzato, anche se non in maniera esclusiva, alla riflessione, al discorso astratto, a quelle sequenze, insomma, dove l'istanza autodiegetica si serve della forza espressiva della scrittura gaddiana per criticare, ridere o disperarsi, per dare cioè spazio, nel romanzo, a un ampio spettro di sfumature emotive.

4. Le emozioni nel romanzo e la connessione individuo-universo

Se si amplia lo sguardo, è possibile poi rilevare un altro aspetto che ricorda da vicino l'opera di Gadda, vale a dire la presenza di diverse tonalità emotive che affiorano dal tessuto narrativo. Carla Benedetti, in uno dei saggi fondativi per riposizionare lo studio del romanzo gaddiano, aveva sottolineato come Gadda, diversamente dai romanzieri a lui contemporanei, avesse «travasato nella narrativa ogni sorta di emozioni: ira, sdegno, furore, dolore, amarezza, malinconia, commozione, ilarità, euforia; con tutti i relativi registri: sarcasmo, ironia, elegia, sublime, tragico, comico» (2004, 191). L'intuizione sembra valere anche per il romanzo di Ranieri, dove, come in parte emerso, si scorge la stessa oscillazione di coloriture emotive e registri. Predomina anzitutto una vena polemico-sarcastica, che non coinvolge solo la schiera di amanti di cui si narrano le vicende, ma

¹⁸ Al riguardo, per Gadda si veda Manzotti (1979, 350-356).

anche i medici, la società, i politici (si notino di nuovo, nel passo che segue, il ricorso all'enumerazione, le costruzioni nominali, le frequenti apposizioni):

Il virus è Lucifero: bolide solare, getta una luce sul mondo inventato, dunque creduto e accettato come inevitabile, sulla politica deviata perseguita dai leader del mondo, forti (deboli) delle idee strapagate partorite dai loro *spin doctor* esperti d'immagine e insipienti del vero: affamare la Sanità pubblica, la Ricerca; depauperare all'osso i poveri, che è più educato interpellare con nomi puliti, disinfettati («incapienti») per proteggere le orecchie sensibili dei ricchi, privarli di un letto e di un dottore, buttarli in pre-bare dentro ospedali fatiscenti pieni di topi, blatte, batteri, coi funghi che crescono sui termosifoni e dentro i tubi delle endoscopie, che costa troppo sterilizzare davvero, per poi smaltirli anzi farli smaltire, questi poveri esausti e infetti come batterie usate, dalla municipalizzata dei rifiuti urbani in bare definitive dentro cimiteri-città cadenti a pezzi, dove le zanzare si nutrono del sangue dei vivi e degli spurghi dei morti in uno stesso pasto (questo è il mio corpo, questo è il mio sangue), sui marmi marci di liquidi organici, non puliti da nessuno, dove le mogli e le madri e le figlie e le sorelle passano una pezza inumidita sulle tombe e sulle lastre dei fornetti a schiera per dare un po' di decoro a chi che ne è stato privato in vita e per sempre (2021, 14).

Ma accanto allo sdegno e alla rabbia si scorge una tonalità emotiva di colore diverso, meno caustica e più intimamente tragica, e legata a quello che è a tutti gli effetti l'origine degli eventi, «l'archē kakōn perfetto» (2021, 47):

Quando ci muore qualcuno – è indifferente in quale era della nostra vita ciò avvenga – non si può uscire da quella morte. Se ci si sorprende a sorridere per una facezia, perché è umano cercare il refrigerio della distrazione quando si è precipitati all'inferno, ci si sente in colpa. Noi ridiamo, e quello è morto! Da ciò deriva la disperazione del lutto, più ancora che dal sapere di non poter più vedere quella persona e godere della sua presenza: dal fatto che la gioia ci appare amputata, sulla sedia a rotelle. Ci sono istanti, addirittura minuti interi, dopo la iniziale costernazione, nei quali dimentichiamo quello che è successo (la negazione è una naturale forma di difesa); ma in quella nebbia di beata inconsapevolezza subitamente qualcosa di nero si palesa e ci sovviene, il ricordo di qualcosa di terribile che è accaduto, e continuamente prendiamo atto della nuova condizione. Quella persona ci è morta, e ci è morta per sempre (sono rimasta 40 anni a vegliare mio

padre morto): non possiamo uscire dalla consapevolezza di ciò, che continuamente qualcosa dentro di noi ci ribadisce. Ci è impossibile pensarla finita, sparita: la immaginiamo altrove, pensante, senziente, in un'inerzia invisibile (2021, 51).

Il discorso sulla morte, così come quello sulla nascita, presenta una declinazione significativa nell'ottica dell'intertestualità gaddiana: in maniera non troppo distante da quanto avviene in tutto il *corpus* dell'Ingegnere, nascita e morte non sono osservati solo nella prospettiva ristretta dell'essere umano, ma segnano le relazioni tra il singolo e il resto del mondo, tra «la piccola storia», quella individuale, il «mito» (2021, 13) e l'intero universo. Tanto più ricordando che per Gadda le stelle sono figura dei morti¹⁹, forse non è un caso che la narratrice dello *Stradario* definisca l'emoglobina contenuta nel nostro sangue un prodotto delle «stelle esplose di seconda e terza e generazione» (2021, 19). E se questa prospettiva cosmica si esplica, come rilevato ancora da Benedetti per la *Cognizione*, in «un intreccio di chimismi, di attività di cellule, di vita animale e vegetale, di fulmini e di altre forze inanimate della materia» (2011, 24), non è di nuovo un caso che Ranieri ampli similmente il nucleo pulsante del suo romanzo a un orizzonte più ampio, dove le storie dei gatti, degli esseri inanimati o degli astri sono strettamente e continuamente intrecciate alle vicende umane. Insomma, pur prendendo le mosse da una tensione emotiva che è senz'altro frutto dell'esperienza individuale, lo *Stradario* si apre a un universo più dilatato e comprensivo.

Nel romanzo si riscontrano inoltre alcune sequenze all'insegna dell'ironia, generalmente legate al discorso amoroso e in grado controbilanciare perfettamente le due tendenze emotive poc'anzi segnalate:

Come si amava un tempo: verrà stasera? Ha parlato coi miei genitori. L'ho visto davanti al bar. Mi ha telefonato, ma non ero in casa. Ha portato le pastarelle. Mi ha regalato un adesivo di Holly Hobbie. Era al bar poco fa. Ha lasciato la bici appoggiata al muro. Domani lo vedo. Come si ama oggi: ha letto, ma non risponde. Era online alle 2 di notte. Ha messo un like a una ragazza in costume da bagno. Siamo stati tutta la sera in chat. Appena arrivata sotto casa, gli ho mandato un messaggio. Come sfondo ha messo la foto di quando siamo stati al mare.

¹⁹ Così almeno ne *La meccanica* (M, 583), in una prosa nelle *Meraviglie d'Italia*, «Frammento sostando nella necropoli comunale» (MdI, 102), e nella *Cognizione del dolore* (CdD, 140).

L'ho bloccato. Ho cancellato i messaggi. Il 70-80% della sofferenza d'amore oggi è un crampo digitale vissuto in solitudine, incomunicabile nella follia pirotecnica della comunicazione; spesso ciò che chiamiamo nostalgia è lo spasmo della doppia spunta grigia. Egli, come Narciso, non ci risponde: ne ripetiamo l'eco guardando per giorni le sue ultime parole su WhatsApp, controllando l'orario del suo ultimo accesso. La scritta «online» sotto il suo nome amato ci pare il suo sguardo; pare che ci guardi, l'assente connesso: Narciso, ancora, che appare in trasparenza, muto e attonito, sotto l'acqua dura dello schermo (2021, 157-158).

In questa oscillazione di emozioni e stili si scorge però una grande differenza tra la narrativa di Gadda e lo *Stradario*: se nella narrazione gaddiana – e sta anche in questo la sua forza – le emozioni «non hanno luogo nella diegesi ma nell'atto stesso della narrazione, modulando o perturbando quel canale comunicativo in cui a un capo del filo c'è l'autore dall'altro capo il lettore» (Benedetti, 2004, 197), se, cioè, nell'opera gaddiana le emozioni non appartengono esclusivamente alla finzione narrativa, ma traspaiono da un'istanza narrante che in questi casi è molto vicina a quella dell'autore implicito, nello *Stradario*, la presenza di un narratore che dice «io» e che è anche personaggio, sfuma questa distinzione e rende l'impostazione narrativa del romanzo-saggio meno inconsueta rispetto all'operazione gaddiana. Ranieri, insomma, affida l'indignazione, la rabbia, il dolore, l'euforia e tutti gli altri umori alla soggettività del suo narratore-personaggio, e costruisce un romanzo-saggio che «ambisce a raccontare la totalità dell'esistenza contemporanea» (Castellana, 2022, 171) e lo fa, proprio con Gadda, tenendo insieme storia del singolo, della società e dell'universo, in un equilibrato respiro saggistico-narrativo.



Bibliografia citata

- Benedetti, Carla, «Carlo Emilio Gadda e la gioia del narrare», in *Le emozioni nel romanzo. Dal comico al patetico*, ed. P. Amalfitano, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 191-207 < <http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/romanzo/benedettigioia.php#dednref6> > (cons. 02/05/2023).
- , «Lo sfondo aperto», in *Disumane lettere. Indagini sulla cultura della nostra epoca*, Roma-Bari, Laterza, 2011, pp. 23-35; ora disponibile col titolo *Gadda e l'astrazione narrativa* < <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp9decennial/articles/benedettinarra09.php#ednref13> > (cons. 02/05/2023).
- Bertoni, Federico, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Torino, Einaudi, 2001.
- , «Nuvole», in *EJGS*, 2002 < <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/nuvolebertoni.php> > (cons. 02/05/2023).
- Bianchi, Paolo, «L'eros nero di Daniela Ranieri fa a pezzi maschi e banalità», *Il Giornale*, 23 giugno 2021, p. 21 < <https://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/leros-nero-daniela-ranieri-fa-pezzi-maschi-e-banalit-1956916.html> > (cons. 02/05/2023).
- Castellana, Riccardo, «Che cos'è la fiction?», in *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, ed. R. Castellana, Roma, Carocci, 2021, pp. 15-41.
- , «Il silenzio-salamoia delle catastrofi», *L'Indice dei libri del mese*, XXXVIII, 7/8, (2021), p. 18.
- , «Mille esempi di relazioni di potere: la narrativa di Daniela Ranieri», *Narrativa*, 44 (2022), pp. 159-171.
- Cavalloro, Valeria, «Fiction e non fiction nel romanzo-saggio», in *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, ed. R. Castellana, Roma, Carocci, 2021, pp. 87-114.
- Cohn, Dorrit, «Indicazioni di finzionalità. Una prospettiva narratologica», trad. di Alessio Baldini, *Allegoria*, XXI, 60, (2009), pp. 13-41.
- Gadda, Carlo Emilio, *La Meccanica*, in *Romanzi e racconti*, II, ed. G. Pinotti, D. Isella, R. Rodondi, Milano, Garzanti, [1989] 2007.

- , *Le meraviglie d'Italia*, in *Saggi giornali favole e altri scritti*, I, ed. L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano, Garzanti, 2008 [1991].
- , *I viaggi la morte*, in *Saggi giornali favole e altri scritti*, I, ed. L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano, Garzanti, 2008 [1991].
- , *Scritti dispersi*, in *Saggi giornali favole e altri scritti*, I, ed. L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano, Garzanti, 2008 [1991].
- , *La meditazione milanese*, in *Scritti vari e postumi*, a cura di A. Silvestri, C. Vela, D. Isella, P. Italia, G. Pinotti, Milano, Garzanti, 2009 [1993].
- , *Eros e Priapo*, ed. P. Italia e G. Pinotti, Milano, Adelphi, 2016.
- , *La cognizione del dolore*, ed. P. Italia, G. Pinotti, C. Vela, Milano, Adelphi, 2017.
- , *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, ed. G. Pinotti, Milano, Adelphi, 2018.
- Genette, Gérard, *Soglie. I dintorni del testo*, ed. C. M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989.
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- Manzotti, Emilio, «Note sulla sintassi della *Cognizione*», in *In ricordo di Cesare Angelini. Studi di Letteratura e Filologia*, ed. F. Alessio, A. Stella, Milano, Il Saggiatore, 1979, pp. 343-379 < <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp5archivm/emessays/manzottisintassicdd.php> > (cons. 02/05/2023).
- , «“La Cognizione del dolore” di Carlo Emilio Gadda», in *Letteratura italiana Einaudi. Le opere*, vol. IV.II, ed. A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1996, pp. 5-159.
- Marchese, Lorenzo, «È ancora possibile il romanzo-saggio?», in *Ticontrè. Teoria Testo Traduzione*, 9 (2018), pp. 151–170.
- Matt, Luigi, *Gadda. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2006.
- Mengaldo, Pier Vincenzo *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, il Mulino, 1994.
- Morra, Eloisa, «Stradario aggiornato di tutti i miei baci di Daniela Ranieri», *Il Tascabile*, 19 ottobre 2021, < <https://www.iltascabile.com/recensioni/stradario-aggiornato-ranieri/> > (cons. 02/05/2023).
- Perelman, Chaïm; Olbrechts-Tyteca, Lucie, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Torino, Einaudi, 1966.

- Pinotti, Giorgio, *Nota al testo*, in C. E. Gadda, *Saggi giornali favole e altri scritti*, II, ed. C. Vela, G. Gaspari, G. Pinotti, F. Gavazzeni, D. Isella, M. A. Terzoli, Milano, Garzanti, 2008 [1992].
- Ranieri, Daniela, *Mille esempi di cani smarriti*, Milano, Ponte alle Grazie, 2015.
- , *Stradario aggiornato di tutti i miei baci*, Milano, Ponte alle Grazie, 2021.
- Roggia, Carlo Enrico, *Il detective, la campagna, il diavolo. Un percorso nel Pasticciaccio*, Macerata, Quodlibet, 2023.
- Roscioni, Gian Carlo, *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda*, Torino, Einaudi, 1995.
- Savettieri, Cristina, «Il Ventennio di Gadda», in *Scrittori italiani tra fascismo e antifascismo*, ed. R. Luperini, P. Cataldi, Pisa, Pacini, 2009, pp. 1-33 < <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/fascism/savettierifasc.php> > (cons. 02/05/2023).
- Sturli, Valentina, *Un capolavoro sconosciuto? Su “Mille esempi di cani smarriti”* < <https://laletteraturaenoi.it/2020/12/11/un-capolavoro-sconosciuto-su-mille-esempi-di-cani-smarriti-di-daniela-ranieri/> > (cons. 02/05/2023).
- Terzoli, Maria Antonietta, *Commento a Quer pasticciaccio brutto de via Merulana di Carlo Emilio Gadda*, con la collaborazione di Vincenzo Vitale, Roma, Carocci, 2015.
- Vandi, Serena, *Satura. Varietà per verità in Dante e Gadda*, Milano, Mimesis, 2021.