

O personagem Gadda, ou o “Pasticciaccio argentino”, de Enrique M. Butti

Il personaggio Gadda, o del “Pasticciaccio argentino” di Enrique M. Butti

The character Gadda, or the “Pasticciaccio argentino” by Enrique M. Butti

Marco Carmello

RESUMO: O artigo pretende analisar o romance *Indí* que o escritor argentino, originário de Santa Fé, Enrique M. Butti publicou em 1993. O livro foi traduzido e publicado na Itália, pela editora Saggiatore, em 1998, com o título de *Pasticciaccio argentino*, o que imediatamente explicita a rica intertextualidade com a obra de um dos mais importantes autores do século XX na Itália: Carlo Emilio Gadda. Afinal, foi o próprio Gadda que foi escolhido por Butti como protagonista de seu romance, cujo caso obscuro - o assassinato de uma jovem mulher tendo como pano de fundo a estadia real de Gadda em Resistencia durante sua estada na Argentina - remete a um conjunto de temas e módulos narrativos da obra do autor milanês. A análise do rico e variado sistema intertextual estabelecido por Butti possibilitará, portanto, delinear os modos de passagem intertextual e intercultural implementados pelo autor argentino.

Palavras-chave: Intertextualidade. Interculturalidade. Paródia. Carlo Emilio Gadda. Enrique M. Butti.

ABSTRACT: L'articolo intende analizzare il romanzo *Indí* che lo scrittore argentino, originario di Santa Fé, Enrique M. Butti pubblica nel 1993. Il libro viene tradotto e pubblicato in Italia, per i tipi del Saggiatore, nel 1998 col titolo *Pasticciaccio argentino*, che rende immediatamente esplicita la ricca intertestualità con l'opera di uno dei più importanti autori del Novecento italiano: Carlo Emilio Gadda. Del resto, è proprio Gadda ad essere scelto da Butti come protagonista del suo romanzo, la cui torbida vicenda - l'assassinio di una giovane sullo sfondo dell'effettivo soggiorno di Gadda a Resistencia durante la sua permanenza in Argentina - rimette ad un insieme di tematiche e moduli narrativi dell'opera dell'autore milanese. L'analisi del ricco e variegato sistema intertestuale istituito da Butti permetterà così di delineare i modi del passaggio tanto intertestuale quanto interculturale messo in atto dall'autore argentino.

Parole chiave: Intertestualità. Interculturalità. Parodia. Carlo Emilio Gadda. Enrique M. Butti.

ABSTRACT: The article aims to analyze the novel *Indí* that the Argentine writer, originally from Santa Fe, Enrique M. Butti published in 1993. The book is translated and published in Italy, for the Saggiatore types, in 1998 under the title *Pasticciaccio argentino*, which makes immediately explicit the rich intertextuality with the work of one of the most important authors of the Italian twentieth century: Carlo Emilio Gadda. After all, it is Gadda himself who is chosen by Butti as the protagonist of his novel, whose murky affair - the murder of a young woman against the backdrop of Gadda's actual stay in Resistencia during his stay in Argentina - refers back to a set of themes and narrative modules of the Milanese author's work. The analysis of the rich and varied intertextual system established by Butti will thus allow delineating the modes of the passage as much intertextual as intercultural enacted by the Argentine author.

Keywords: Intertextuality. Interculturality. Parody. Carlo Emilio Gadda. Enrique M. Butti.

Introduzione

Nel 1993 Enrique M. Butti, scrittore di Santa Fé, pubblica il romanzo *Indí*, che nel 1998 apparirà per i tipi di uno dei più prestigiosi editori di lingua spagnola, Losada, non senza esser stato prima dato alle stampe nella traduzione italiana di Angelo Morino apparsa presso il Saggiatore¹, che nel 1994 manda in libreria l'opera di Butti col titolo di *Pasticciaccio argentino*, divenuto, nell'edizione Losada del 1998, il sottotitolo della versione in castigliano.

Nato nel 1949, Butti si forma come studioso di cinema e cineasta fra l'Universidad Nacional del Litoral di Santa Fé ed il Centro di Cinematografia Sperimentale di Roma², che esercitò fra gli anni Sessanta e gli Ottanta un'importante funzione nella formazione di un certo numero di intellettuali latinoamericani³, per esordire nel 1986 col romanzo *Aiaia*, pubblicato da Editorial Sudamericana di Buenos Aires, che si inserisce nella lunga e prestigiosa tradizione del fantastico argentino. Con questo romanzo d'esordio Butti vince il primo dei suoi premi letterari.

Quando nel 1993 appare *Indí* Butti è già un autore noto, nonostante la relativa brevità della sua carriera letteraria, non solo come romanziere, ma anche come saggista, scrittore di *pièces* teatrali ed autore per bambini e ragazzi, generi nei quali ha raggiunto una qualità di scrittura riconosciuta dal conferimento di diversi premi. La notazione non ha solo un valore cursoriamente biografico, ma riguarda direttamente il romanzo oggetto delle nostre attenzioni.

Non sarà inutile accostarsi alla scrittura di *Indí* a partire dalla coalescenza dei generi che marca l'opera: romanzo, certamente, ma con un impianto teatrale immediatamente percepibile nella divisione del materiale narrativo in *Ouverture*, *Parte Prima*, *Intermezzo*, *Parte Seconda*, *Epilogo*, quasi che si trattasse di una via di mezzo fra una commedia classica ed un'opera buffa, e raffinato saggio di esegesi intertestuale

¹ Data l'impossibilità di procurarsi l'edizione originale in castigliano, nella scrittura di quest'articolo si farà riferimento alla traduzione italiana da cui all'occorrenza si citerà: Enrique M. Butti, *Pasticciaccio argentino*, Milano, il Saggiatore, 1994; il volume apparve come venticinquesimo nella collana *Scritture* (da ora in avanti si citerà come *PA*).

² Lo scrittore rientrerà definitivamente in Argentina nel 1989, stabilendosi a Santa Fé, dove fra l'altro collabora con lo storico giornale locale, *El Litoral*.

³ Forse la relazione di questo centro con la cultura latino-americana, sviluppatasi soprattutto nei difficili decenni delle dittature militari, andrebbe studiata con maggior sistematicità di quanto sin qui fatto, anche in considerazione dell'importanza del cinema neorealista per l'immaginario e la letteratura latinoamericani.

dell'opera di Carlo Emilio Gadda, di cui Butti intende raccontare il soggiorno argentino a partire dallo scarno autoriale a riguardo: un manello di lettere dirette alla sorella Clara e ad Ugo Betti, due racconti apparsi ne *Le Meraviglie d'Italia*⁴.

In realtà, come ben mette in evidenza Bouchard⁵, l'intertestualità va a ricomprendere una parte molto più ampia dell'opera: certamente il *Pasticciaccio*, immediatamente evocato dal titolo, almeno a partire dalla traduzione italiana e dall'edizione Losada del 1998, ma anche, come si dimostrerà più avanti, con *La cognizione del dolore*.

Indí, opera di svolta nella produzione di Butti, che richiederebbe, nel suo insieme, un'attenzione più specifica di quella qui accordatagli, è quindi ispirato ad una logica del *pastiche*, della composizione polifonica, dello svolgimento su più piani, a partire dalla quale si definisce il primo e più radicale contatto intertestuale fra l'autore argentino e Gadda. Butti intesse con la sua fonte un sottile gioco ironico, fatto di smascheramenti, accorte ellissi ed efficaci contaminazioni che intendono riattivare il segno della scrittura gaddiana all'interno di un sistema letterario, quello argentino a cavallo fra Ventesimo e Ventunesimo secolo, in cui la lezione dell'autore milanese viene vista come necessario strumento di espressione simbolica del reale.

Vi è nella lezione lasciataci da Gadda un'eredità ineludibile che consiste in un peculiare modo di accostamento al reale, è questa peculiarità della relazione fra scrittura e mondo che, al netto delle tante pastoie da cui sembra essere trattenuta nell'originale, dev'essere salvata e liberata: questo sembra essere il senso ultimo della scrittura di *Indí*, come si cercherà di dimostrare nel prosieguo.

Questioni di spazio

⁴ Per l'epistolario con la sorella Clara si veda: Carlo Emilio Gadda, *Lettere alla sorella. 1920 - 1924*, a cura di Gianfranco Colombo e Carlo Viganò, Palermo, Archinto, 1984; per l'epistolario con Betti, cfr. Carlo Emilio Gadda, *L'Ingegnere fantasia. Epistolario con Ugo Betti, 1919 - 1930*, a cura di Valerio Ugrelli, Milano, Rizzoli, 1984. I due racconti raccolti ne *Le Meraviglie d'Italia* sono: *Da Buenos Aires a Resistencia* e *Un cantiere nelle solitudini* (cfr. Carlo Emilio Gadda, *Saggi, Giornali, Favole e altri scritti I*, a cura di Dante Isella, Milano, Garzanti, 1991, pp. 105 - 110 e pp. 111 - 117); è soprattutto il secondo ad essere importante per l'interpretazione del romanzo di Butti. Norma Bouchard in *Reading Gadda from Argentina. The Case of Enrique Butti's Indí or Pasticciaccio Argentino*, in *EJGS, Supplement no. 9, EJGS 7/2011-2017*, ha messo in evidenza l'importanza di questa intertestualità. Vanno esclusi dal novero i materiali manoscritti più recentemente pubblicati, soprattutto sui diversi numeri de *I quaderni dell'Ingegnere*, che non sono stati usati da Butti nella scrittura dell'opera e gli erano, con ogni probabilità, ignoti, anche se a questi materiali si potrà talora ricorrere in sede ermeneutica.

⁵ *Op. cit.*

Il soggiorno di Gadda in Argentina è documentariamente ben noto, poiché note sono le circostanze che portano il giovane ingegnere milanese nel Cono Sur, note sono le mansioni lavorative che egli svolge in Argentina e gli spostamenti fra Buenos Aires e Resistencia, nella regione, allora come oggi abbastanza remota, del Chaco, nota è, infine, la situazione morale del giovane Gadda durante il soggiorno di poco più di un anno e mezzo in Argentina, eppure, nonostante ciò, l'esperienza sudamericana dell'ingegnere rimane avvolta in un alone di impenetrabilità che ne rende sfumati i contorni.

L'Argentina rispetto a Gadda continua ad apparire come un mistero, ancor più fitto se si considera quale funzione assuma nel gioco catottrico della *Cognizione*, in cui il travestimento in chiave sudamericana di quella porzione di Lombardia nativa compresa fra Milano, Longone al Segrino, Lecco e Como, è radicalmente necessario perché si possa porre in marcia il romanzo familiare di Gadda.

La scrittura di *Indí* prende avvio proprio dal riconoscimento del valore fondativo che lo spazio latino-americano assume in quella di Gadda: lo spazio gaddiano è, come ha ben messo in evidenza Bonifacino⁶ spazio gnoseologico, dalle forti valenze simboliche. La Brianza rifusa nel Maradagàl d'invenzione della *Cognizione* non è una terra parodizzata dietro i tratti di una caricatura fin troppo riconoscibile, come la lettera del testo suggerisce con superficialità così evidente da svelare un altro, e più conturbante, intento.

La mascherata sudamericana della *Cognizione* è disturbante, distorsiva, quindi perfettamente adeguata al contesto disturbante e distorsivo della storia, o, per meglio dire, nella misura in cui la *Cognizione* può essere considerata un cosmo, lo è in funzione di quella parodia sudamericana che fa immediatamente emergere l'inconciliabilità distruttiva del conflitto che regge la tessitura dell'opera. È lo spazio distorto, in funzione della particolare disfunzione catottrica creatasi, a permettere la narrazione di ciò che, altrimenti, non sarebbe riportabile al regime di ordine minimo della parola.

Gadda affida alla lontananza dello spazio sudamericano il valore fondazionale della ricostruzione non di un ordine linguistico qualsiasi, ma dell'ordine linguistico come istanza generale. Sinteticamente: se la *Cognizione* è un'opera nella quale si recupera la significanza della lingua contro il controllo materno della stessa, nella quale si fa

⁶ Cfr. Giuseppe Bonifacino, *Incanti figurati. Studi sul Novecento letterario italiano. Gadda, Pirandello, Bontempelli*, Bari, Pensa Multimedia, 2012.

scrittura contro la lingua madre, allora si deve rappresentare l'impossibilità della sintesi come spazio retto da una geometria del paradosso in cui l'assenza di canone, di misura di riferimento, diventa il paradossale centro di ordinamento sintattico del conflitto, altrimenti insolubile, fra vivere ed essere generati.

Chiaramente i sentieri lungo i quali Gadda arriva a questa vera e propria trasvalutazione dello spazio argentino non seguono vie sempre linde, soprattutto ai nostri occhi: l'Argentina gaddiana è, come dimostrano bene documenti quali il *Quaderno di Buenos Aires*, vista e vissuta con gli occhi di un reduce nazionalista della Prima Guerra Mondiale convinto fiancheggiatore del fascismo, almeno fino alla prima metà degli anni Trenta⁷, ma dietro le ipoteche ideologiche da cui l'immagine gaddiana dell'Argentina è gravata, emerge questa precisa funzione di cancellatura delle segnature attribuita da Gadda allo spazio sudamericano.

Parlando di cancellazione delle segnature si intende definire una dialettica culturale attraverso la quale Gadda gioca lo spazio argentino all'interno di quello italiano: insomma, perché l'Argentina reale si trasfiguri nel Maradagàl della *Cognizione*, è necessario che vi sia una disattivazione dell'Argentina concreta perché la sua immagine possa agire entro le note griglie della terra patria come catalizzatore di una reazione che svela il segreto racchiuso nel focolare delle origini. In questo senso l'operazione gaddiana è ideologicamente molto ambigua.

Non si tratta, per dirla con lo stesso Gadda, di fare «... del Pierre Loti»⁸, perché, come si è appena detto, nel caso gaddiano, viene messa in opera un'esoticizzazione dello spazio proprio attraverso la quale si istituisce con lo spazio altro una relazione di interscambio simbolico duplice: se, infatti, da una parte lo spazio altro cede la sua estraneità grottesca a quello nativo e familiare, dall'altra assume i tratti di comunanza depurati di quell'inquietudine distorsionante che caratterizzano il focolare gaddiano. Nella distanza sudamericana giungono così ad una piena emersione gli aspetti conturbanti/perturbanti del luogo nativo, che riescono ad esplicarsi in tutta la loro potenza grazie alla schisi della quinta esotica nell'esibito Maràdagal della *Cognizione* entro il quale, come implicito necessario, è iscritta la liberazione dell'effettivo spazio

⁷ Sulla posizione politica di Gadda si veda almeno Pier Giorgio Zunino, *Gadda, Montale e il fascismo*, Roma, Laterza, 2023.

⁸ La citazione è tratta da *Sabbia di Tripoli*, terzo capitolo di *Crociera mediterranea*, seconda parte del *Castello di Udine* (cfr. Carlo Emilio Gadda, *Saggi e racconti I*, a cura di Raffaella Rondoni, Guido Lucchini, Emilio Manzotti, Milano, Garzanti, 1998, p. 199).

argentino così come Gadda lo ha vissuto e rappresentato nei due *rèportages* per *La Gazzetta del popolo* poi compresi ne *Le meraviglie d'Italia*.

Dietro quell'Argentina che rappresenta per l'Ingegnere una buona terra di conquista per via della sua espansione nello spazio, ancora fondamentalmente vuoto, del Cono Sur, vi è quest'altra Argentina che funge da schermo candido su cui proiettare la propria liberazione simbolica; ed è proprio questa seconda Argentina quella su cui si fonda l'opera di Butti.

Ben lontana dall'essere la figura dell'Ingegnere Gadda è, nelle pagine di *Indí*, oggetto di un potente meccanismo demistificante, attuato proprio da un ribaltamento della dialettica che il Gadda autore istituisce con lo spazio argentino attraverso la costruzione della sua propria biografia.

Bisogna partire proprio dalle questioni di spazio che stiamo affrontando qui se si vuol comprendere correttamente l'intento dell'opera di Butti, il cui presupposto sembra dover essere individuato proprio in un recupero dello spazio argentino nella positiva autonomia della sua concretezza. Perché Butti possa scrivere la sua opera è, insomma, necessario che l'Argentina torni dalle mitologie del sé di cui sono intessute le trame della *Cognizione* e del *Pasticciaccio* gaddiani, alla cronaca della storia nella quale si è svolto il reale vissuto di Gadda.

Nonostante il gioco sulle figure dell'alterità locale, gli "indios", che la narrazione di *Indí* vede sempre attraverso gli occhi del protagonista, il romanzo di Butti non è però un momento di celebrazione dell'immigrato europeo, o più specificamente italiano, come apportatore di civiltà. In realtà l'opera di Butti non recupera l'*epos* di comodo dell'emigrazione italiana se non in funzione parodica, ribaltando così la mossa gaddiana facendo proprio dello spazio "italiano" di Gadda, che è altro non solo rispetto all'Argentina storica in cui realmente visse per poco più di un anno e mezzo l'Ingegnere Carlo Emilio Gadda, ma anche allo spazio culturale di Butti, inteso sia come spazio al quale Butti appartiene sia come spazio che Butti crea attraverso la sua opera.

Lo scopo di *Indí* è prettamente demistificatorio: l'appropriamento dello spazio argentino nell'opera gaddiana avviene all'insegna del grottesco⁹, un grottesco che

⁹ Dove, per grottesco, si dovrebbe intendere primariamente non la distorsione caricaturale che l'ignoto introduce nel noto quando venga stabilita una distanza arbitraria fra il percipiente e gli oggetti familiari del suo mondo, ma quella mancanza di misura, di riferimento canonico che si dà quando un'esperienza estetica peculiare si impone alla nostra attenzione senza poter essere compresa nel nostro discorso simbolico.

certamente appartiene primariamente al mondo familiare di Gadda, ma viene segnato e definito a partire dalla lontananza argentina, secondo una linea ideologica che individua all'interno dello spazio sussunto all'interno del *locus* familiare l'irregolarità essenziale e perturbante della perdita di misura percettiva. Quest'inserzione dell'alterità grottesca all'interno del *locus* familiare costituisce il vero scarto di Gadda nella misura in cui essa sfugge alla misura cautelativamente hegeliana in forza della quale l'irregolarità rimane iscritta nello spazio esterno e perciò già da sempre esclusa dal discorso culturale ed estetico: facendo della Brianza natale un'Argentina caricaturale Gadda sabotava questa misura affermando l'indifferenza fra il tempio induista sulle cui pareti è scolpito, nei minimi particolari, l'amplesso sacro di Visnu¹⁰ ed i comignoli fumanti che punteggiano le dolci ondulazioni della campagna briantea.

Certo, Gadda fa solo il primo tratto di strada, quello che va dal comignolo fumante al tempio, svelando come anche il focolare possa essere tanto alieno ad ogni misura di senso quanto lo è il tempio dedicato al coito celeste di Visnu per l'occhio etnocentrico di un occidentale; a Butti spetta di chiudere il circuito compiendo il tratto complementare, quello alla fine di cui si arriva a comprendere che il tempio di Visnu è tanto, e forse più, "casa" quanto i tetti aviti di Longone. L'opera di Butti risolve in questa maniera i nodi ideologici che agiscono entro la scrittura gaddiana aprendo al suo magistero nuove possibilità di scrittura.

Il problema esegetico che ora si pone in relazione all'opera di Butti è se tutto quanto abbiamo sin qui detto sia definibile solo a partire dall'intertestualità costitutiva con l'opera gaddiana, oppure se la dialettica propriamente parodica che si è profilata sin qui esista, all'interno di *Indí*, indipendentemente dalla relazione con Gadda e la sua scrittura. È, per dirla sinteticamente, giunto il momento di interrogarsi sull'effettiva autonomia del romanzo di Butti.

Teatro in due atti

¹⁰ Forse uno dei luoghi in cui più si manifesta il fastidio occidentale verso un certo tipo di rappresentazioni è la sezione *B, Il simbolismo fantastico*, del primo capitolo, *IL simbolismo incosciente*, della *Sezione prima: La forma d'arte simbolica*, della *Seconda parte: Sviluppo dell'ideale nelle forme particolari del bello artistico dell'Estetica* di Hegel. Fra i tanti possibili si consideri questo passo: «Gli indiani, perciò, si sono anche rivelati incapaci di una visione storica delle persone e degli eventi [...] Nella loro distorsione che confonde e mescola finito e assoluto in maniera disordinata, dal momento che l'ordine, l'intelletto e la stabilità della coscienza quotidiana e della prosa rimangono completamente trascurati, malgrado qualsiasi esuberanza e maestosità ardita, cadono in un immane vaniloquio del fantastico [...]» (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetica*, a cura di Francesco Valagussa, Milano, Bompiani, 2012/2013, p. 919).

Come già si accennava sopra, il libro di Butti presenta una struttura teatrale: si potrebbe dire che *Indí* funzioni come una *pièce* suddivisa in due atti, intercalati da un *Intermezzo*, preceduti da una *Ouverture* e conclusi da un *Epilogo*. Le due parti che costituiscono il testo complessivo del romanzo di Butti hanno ognuna un centro narrativo chiaramente definito: la prima è incentrata sul contatto fra l'Ingegnere ed il mondo della "frontiera" argentina raccolto a Resistencia, la seconda invece si apre con la relazione fra la figlia della Signora Verga; Mariana, ed il Dormidito, per addensarsi attorno all'omicidio di questa, il "pasticciaccio argentino" vero e proprio cui allude il titolo della traduzione italiana dell'opera, poi usato come sottotitolo dell'originale a partire dall'edizione Losada del 1998.

Il taglio teatrale della narrazione permette a Butti di sfasare il cronotopo del romanzo senza però scardinare definitivamente l'asse temporale della narrazione, che procede per isole, concentrando l'attenzione solo su alcuni episodi. Butti, inoltre, istituisce un gioco interessante fra il personaggio Gadda e la narrazione classicamente intessuta da una voce narrante in terza persona, onnisciente ed estranea ai fatti.

Di fatto in *Indí* convivono armonicamente due procedimenti narrativi antitetici: da un lato la diegesi subisce una distorsione in funzione della caratterizzazione emozionale del protagonista Gadda, il quale, però, è a sua volta costruito dalla voce totalizzante di un narratore classico, in pieno accordo con le regole retoriche del romanzo classico¹¹. Credo sia possibile leggere questa dialettica a partire dalla necessità di assumere una funzione autoriale fortemente definita da parte di Butti.

La funzione autoriale gioca in questo romanzo una funzione di rilevantissima importanza per almeno due ragioni. Anzitutto, vi è il problema generale di scrivere un romanzo che abbia come protagonista uno scrittore, ossia una forma affatto particolare di romanzo (o racconto) dell'artista: se, infatti, nel caso di romanzi o racconti che abbiano come protagonisti musicisti, scultori, pittori od artisti di altro genere, è lo stesso mezzo espressivo del protagonista a porre una distanza fra personaggio ed autore, quando si tratti di scrittori l'autore deve definire il suo proprio spazio situandosi in un territorio che va dall'osmosi al conculcamento¹².

¹¹ Cfr. Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983².

¹² Per fare due esempi estranei alla letteratura italiana: caso classico di osmosi autoriale è *Der Tod in Venedig*, in cui il protagonista della storia, Gustav von Aschembach, sembra quasi condividere con lo stesso

Nel caso di Butti la scelta del conculcamento è necessaria, non tanto perché il Gadda protagonista di *Indí* faccia riferimento ad uno scrittore reale, elemento da tenere comunque in considerazione, quanto a causa di quella mossa “ideologica” di cui si diceva nel precedente paragrafo. La riduzione di Gadda alla funzione di personaggio è funzionale al suo inserimento, quindi anche all’inserimento del suo spazio, nello spazio argentino ritornato autonomo, ma, oltre a ciò, la costituzione del personaggio Gadda attraverso la voce autoriale di Butti, permette di definire le linee di questo inserimento nei termini della caricaturalità.

Il Gadda che si muove attraverso le pagine di *Indí* è un personaggio grottesco, allucinato e, soprattutto, portatore di distorsione, attraverso i suoi occhi lo spazio argentino assume quella tessitura fra sogno ed incubo propria di queste pagine di Butti. La costituzione del personaggio è condotta in maniera da fare del protagonista di *Indí* il centro catalizzatore degli aspetti grotteschi che dominano in queste pagine, in questo senso la voce narrante di Butti, che nei momenti di snodo narrativo entra in contatto diretto col personaggio, funge da moltiplicatore della forza distorsionante del personaggio, una forza rimarcata anche dal gioco intertestuale fra l’opera di Butti e quella gaddiana.

Come si avrà modo di vedere più da vicino, il conculcamento dell’autorialità gaddiana a partire da cui Butti costruisce il Gadda protagonista di *Indí*, è funzionale anche ad un recupero parodico del Gadda autore e fonte di *Indí*, recupero che passa attraverso la funzione autoriale dello stesso Butti senza che il personaggio Gadda abbia voce in capitolo a riguardo, anzi la fitta trama intertestuale dell’opera di Butti potrebbe addirittura essere letta come una sorta di *mise en abyme* dell’autore Gadda in una delle “sue” storie.

L’opera di Butti, come ormai risulta chiaro, conserva quel confine fra esterno ed interno attorno a cui Gadda costruisce molte delle sue pagine, ma ne rivolta completamente la “geografia”: interno è qui lo spazio argentino, mentre esterno è Gadda,

Thomas Mann parte della funzione autoriale. Mi sembra, invece, che un esempio prototipico di conculcamento sia quello di Jaromil, il protagonista del terzo romanzo di Milan Kundera, *La vita è altrove* (*Život je jinde*), che viene privato di ogni credibilità autoriale. È interessante notare come tanto von Aschembach quanto Jaromil possano essere considerati, almeno in certa misura, doppi dei loro autori, come la relazione fra protagonista e romanziere sia, in entrambi i casi, ambigua, senza che ciò influisca sulla scelta di Mann e di Kundera di condividere o di non condividere parte della loro autorialità con il personaggio.

ed è su di lui, in quanto estraneo, che ricade la funzione disordinatrice del mondo interno.

Due giorni

La prima delle due parti di cui è composto il romanzo di Butti si concentra sull'arrivo del personaggio Gadda a Resistencia e sui primi due giorni che questi passa nella piccola comunità locale: tutti i personaggi ed i filoni narrativi del romanzo sono presentati in questa prima parte, che si incentra più sul protagonista che sulla vicenda, ai cui sviluppi verrà invece dedicata la seconda parte, più dinamica anche nella tessitura cronologica del racconto.

Lungo i sedici brevi capitoli che compongono la parte iniziale di *Indí* Butti definisce l'insieme delle relazioni che stringeranno il personaggio Gadda nella loro rete durante il suo soggiorno alla "frontiera" rappresentata da Resistencia; il risultato di tale definizione dei rapporti è quello di sbizzare un protagonista estraneo ad ogni geometria dell'umano, quasi che Gadda fosse destinato a rimanere una sorta di frammento non definibile all'interno della sua stessa storia.

Alieno all'ambiente creolizzato dell'immigrazione italiana, verso cui il protagonista mostra diffidenza e fastidio, il Gadda di Butti resta escluso anche da una relazione con quegli "indigeni" che pure danno il titolo al romanzo. La figura dell'indio si presenta all'Ingegnere come giovane garzone del fiorista locale incaricato di consegnare i fiori che gli impiegati della fabbrica di Resistencia mandano, in segno di saluto, al nuovo arrivato. Il giovanissimo ragazzo indio, che a causa del suo analfabetismo porgerà a Gadda il mazzo inviato ad una cantante locale invece di quello destinato a lui, si propone subito come punto di contatto fra il protagonista e il mondo degli "indigeni".

Butti stabilisce così il doppio ordine attorno al quale si addenserà la storia argentina del Gadda protagonista di *Indí*: un doppio ordine che si sviluppa a partire dallo spazio chiuso della villa di proprietà di una vedova francese, cui si fa riferimento come la Vedova Ferroviaria, la quale, dopo la morte del marito, importante avvocato di imprese ferroviarie a capitale francese, accoglie nella villa di famiglia un ingente gruppo di "indios" raccolti attorno al *Dormidito*.

Il *Dormidito* è un giovane “indio”, di età incerta ma compresa fra i diciotto ed i vent’anni, dotato di capacità profetiche che gli derivano, con ogni probabilità, dalla sua particolare situazione: secondo il racconto sia degli “indios”, sia dei vari europei che si recano alla Villa della vedova per ricevere i responsi del giovane vate, il ragazzo dormirebbe per quasi tutto il tempo, rimanendo sveglio per non più di mezz’ora al giorno, durante la quale dà i suoi responsi.

La figura del *Dormidito* rappresenta il motore della vicenda raccontata da Butti, attorno alla sua figura, infatti, si sviluppa la trama dei fatti, a partire dall’incredulità assoluto dell’Ingegnere Gadda, che, proprio nel primo giorno o, meglio, nella prima sera del suo soggiorno a Resistencia, si farà accompagnare dal giovane garzone indigeno a vedere il supposto profeta incubante, cercando in tutti i modi di cogliere gli indizi dell’inganno da questi perpetrato.

Ma, nelle due giornate che marciano il suo arrivo a Resistencia, Gadda entra in contatto anche con tutta la comunità dei migranti europei e dei loro discendenti presenti *in loco*, fra questi spiccano per importanza due coppie: il sovrintendente di origine bolognese dello stabilimento presso cui Gadda deve prendere servizio e sua moglie, la Signora Verga e sua figlia Mariana.

La prima coppia è priva di nome, mentre la seconda viene presentata nei capitoli iniziali, che narrano l’arrivo di Gadda al molo fluviale di Resistencia, come secondaria. È interessante il rapporto che Butti definisce fra il Gadda protagonista di *Indí* e questa prima coppia di connazionali: se da un lato sull’uomo il protagonista proietta l’insieme delle sue paure e dei suoi pregiudizi, rappresentandoselo come un impotente la cui ributtante presenza fisica è veicolo di ogni miasma infettivo e motivo di insidia per il distacco virile cui il Gadda protagonista di *Indí* vorrebbe fossero ispirati i suoi rapporti col resto del mondo, dall’altro la moglie del sovrintendente ci viene rappresentata, sul finire di questa prima parte, come figura affascinante, capace di trascendere lo sguardo ispirato ad un bovarismo, più o meno convenzionale, con cui il protagonista sembra interpretarne la presenza.

Tutta la prima parte del testo è segnata dalla vista di Gadda, con cui la voce narrante di Butti intesse un sottile gioco dialettico fatto di trasferimenti e smascheramenti: l’autore argentino riprende le movenze caustiche di quello italiano nella descrizione delle relazioni con i connazionali e gli altri europei e “creoli” che si

aggirano per le vie di Resistencia, ma il sarcasmo serve, in questo caso, ad accentuare l'estraneità del Gadda di Butti rispetto ai rituali della piccola colonia europea dispersa nel vasto confine argentino. Del resto, questo Gadda appena sbarcato a Resistencia riesce a parlare col giovane garzone del fiorista che lo accoglie, insieme al sovrintendente, sul molo fluviale, nel suo stesso gergo; Butti, in forma abrupta ed arbitraria, ma non perciò inverosimile rispetto alla narrazione, pone in bocca al suo Gadda lo stesso *pastiche* linguistico¹³ che definisce l'identità sfuggente, non più totalmente indigena non ancora "ispanica", degli "indios" che rappresentano la maggioranza demografica della città.

Da questi "indios", verso cui l'Ingegnere appena sbarcato sembra essere attratto e da cui viene, in certo qual modo, richiamato, il Gadda di Butti cerca un continuo distacco, che lo porta ad agire paradossalmente, ad esempio impiegando una somma di denaro abbastanza rilevante per non far perdere al giovane garzone il posto di lavoro a causa dell'errore commesso nella consegna dei fiori sebbene col suo comportamento sgarbato rimarchi continuamente il fastidio che il ragazzo gli provoca, così da trovarsi in una situazione di impossibile gestione.

Come appunto si diceva il Gadda protagonista di *Indí* rimane in una terra di nessuno, incapace di partecipare tanto dei riti della comunità creola quanto dei miti degli indios, a riprova della fondamentale ironizzazione cui la biografia, personale ed intellettuale, di Gadda è sottoposta nella costituzione del personaggio protagonista di *Indí*; ma, prima di procedere oltre su questa linea di analisi, si dovranno fare alcune considerazioni sulla seconda parte del romanzo.

Intermezzo con Suor Juana

Nella seconda parte di *Indí* si dispiega la vicenda cui fa riferimento il *Pasticciaccio argentino* che funge da titolo dell'edizione italiana dell'opera; da un punto di vista meramente strutturale, quindi, prima e seconda parte del romanzo di Butti si oppongono

¹³ Non è stato possibile verificare sull'originale spagnolo la natura di questo *pastiche*, che il traduttore italiano rende con un imbarazzante *pastiche* linguistico in cui forme dialettali si mischiano a giochi fonetici e morfosintattici e costruzioni sintatticamente marcate, come si può vedere a mo' di esempio nella seguente citazione tratta dall'inizio del capitolo V: « - Signò, son queti i fioi tui; tu daifioi dipima. / L'ingegnere lo guardò a bocca aperta, per un bel pezzo, il tempo di abituarsi al linguaggio del ragazzo. / - I fioi mei? - domandò, alla fine. / - Sono queti i fioi tui. Tu daifioi dipima. / - I fioi mei gliò magnati -> (PA, p. 29). Nell'impossibilità di un controllo sull'originale è difficile comprendere se e quanto la scelta del traduttore sia adeguata; di certo, nella cultura linguistica di Butti, il *pastiche* linguistico non solo esiste, ma è letterariamente apprezzato, basti solo richiamare l'opera di Roberto Arlt.

nettamente: tutta incentrata sulla definizione del personaggio e dei suoi comprimari e giocata sulla dilatazione dei tempi la prima parte, interamente giocata sulla tessitura della vicenda e costruita su una condensazione cronologica che si va facendo vieppiù radicale con lo snodarsi della vicenda la seconda parte. A tenere insieme le due membra di *Indí* è l'*Intermezzo* centrale.

Tre sono gli elementi di quest'*Intermezzo* sui quali ritengo necessario appuntare l'attenzione: il primo, già parzialmente introdotto, consiste nella funzione strutturale, che non si limita solo a fare di queste pagine la necessaria sutura da cui l'architettura generale dello scritto è tenuta insieme, ma soddisfa anche la necessità di assicurare la coerenza dello sviluppo cronologico; Butti, infatti, ci informa che fra prima e seconda parte passano nove settimane e la vicenda narrata nella seconda parte prende avvio nel settantesimo giorno del soggiorno del protagonista a Resistencia¹⁴.

In questi giorni il protagonista viene congedato e, con lui, anche la sua storia; sono giorni durante i quali il Gadda di Butti è richiamato alla sua funzione lavorativa di ingegnere elettrotecnico giunto a Resistencia per assicurare una regolare fornitura di elettricità allo stabilimento di quella *Compañía de Fósforos* per cui il Gadda protagonista, in accordo con quello reale¹⁵, lavora. Il richiamo al lavoro effettivo è per Butti l'occasione di introdurre una serie di scrittori impegnati in attività di lavoro differenti dalla scrittura, da Rimbaud a Dante, passando per Conrad, Callimaco, Defoe, M.me de La Fayette, Ibn Tufayl e Lope de Vega.

Se, a parte Rimbaud, la lista di scrittori è mentalmente sciorinata dal Gadda scrittore al Gadda ingegnere sul punto di collegare due cavi¹⁶, a Butti spetta far scattare la trappola implicita nell'elenco con l'aggiungere a quelli già ricordati anche Suor Juana Inés de la Cruz, la cui evocazione è di non poca importanza come chiave ermeneutica dell'operazione di Butti. Il riferimento a Suor Juana ha la funzione immediata di indicare l'importanza che hanno per il personaggio Gadda i giorni spesi nel lavoro, apparentemente lontani dalla scrittura:

¹⁴ Cfr. *PA*, p. 81: «Lasciamolo per qualche settimana, nove, l'ingegnere ...» e p. 84 «Sicché nel settantesimo del suo soggiorno a Resistencia ...».

¹⁵ Per la biografia del giovane Gadda si rimanda al classico Gian Carlo Roscioni, *Il Duca di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda*, Milano, Mondadori, 1997.

¹⁶ Cfr. *PA* p. 82

A dire il vero, per essere onesti, questi giorni furono molto importanti, e ora non toccati solo per incapacità del biografo. Importanti come lo furono per suor Juana, quando le impedirono di leggere e di scrivere, e allora scrive a suor Filotea, il travestito, sui segreti naturali che le procura la lettura diretta del mondo.¹⁷

Il passaggio, che Butti chiosa con una lunga nota a pie' pagina, la terza di tutto il romanzo¹⁸, è di grande densità. Iniziamo dal riferimento esplicito alla *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* di cui, in nota, è citato un lungo passaggio: l'opera risale al 1691 ed è in realtà diretta a Manuel Fernández de Santa Cruz y Sahagún, vescovo di Puebla, che si nasconde sotto lo pseudonimo di Suor Filotea. La risposta al vescovo di Puebla, cui la monaca messicana si rivolge sotto lo pseudonimo di suor Filotea (l'amante di dio), è di quasi un anno successiva a quella *Carta athenagorica* pubblicata nel 1690 proprio per l'interessamento dello stesso Manuel Fernández de Santa Cruz. Se l'intento autoriale è quello di affermare il diritto delle donne ad occuparsi di argomenti teologici al pari degli uomini, è anche vero che la *Respuesta a Sor Filotea* gioca un ruolo non irrilevante nella velata, ma acre, polemica che il vescovo di Puebla sta portando avanti contro i suoi concorrenti, polemica nella quale gli scritti di Suor Juana svolgono una funzione di primissimo piano¹⁹.

Non interessa, in questa sede, ricostruire minutamente la faccenda, basti sapere che l'impiego della risposta a suor Filotea, così come il particolarissimo rapporto fra suor Juana ed il vescovo di Puebla, è attentamente analizzato nel saggio del 1982 che Octavio Paz dedica proprio alla monaca sua connazionale: *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*²⁰. È, in realtà, il saggio di Paz a fare da sfondo diretto alla pagina di Butti.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ La prima nota si trova nel capitolo X, compreso nella prima parte di *Indí*. Si tratta, già dal titolo, *L'Ingegnere si comporta come si sarebbe comportato il Barone di Charlus*, di un'altra sede intertestualmente complessa, in cui l'esplicito richiamo proustiano rimette poi, in nota, al problema dell'io nella *Cognizione* attraverso un ricordo dello Stendhal dei *Souvenirs d'egotisme*. La seconda nota è alla fine del capitolo XII della prima parte, *Lo sveglio*, l'unico in cui vediamo all'opera il Dormidito nella sua funzione di profeta. Si tratta di una nota particolare, che chiosa un passaggio scritto in indiretto libero nel quale ascoltiamo il monologo interiore del Gadda protagonista di *Indí*, ragion per cui anche la nota è scritta come se fosse il Gadda scrittore a chiosare il pensiero del Gadda protagonista. Ma si tornerà su entrambe le note più avanti.

¹⁹ La bibliografia su Suor Juana è immensa, oltre al saggio di Paz, qui fa piacere ricordare quello dell'ispanista italiano Dario Puccini: *Una donna in solitudine. Sor Juana Inés de la Cruz, un'eccezione nella cultura e nella letteratura barocca*, Torino, Cosmopoli, 1996. Sulla lettera di risposta al vescovo di Puebla nascosto sotto le mentite spoglie di Suor Filotea si vedano: Alejandro Soriano Vallés, *Sor Filotea y Sor Juana; carta del obispo de Puebla a Sor Juana Inés de la Cruz*, Ciudad do México, Fondo Editorial Estado de México, 2014.

²⁰ Cfr. Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Ciudad do México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

Il rimando indiretto, ma trasparente, alle pagine che Paz dedica al barocco sudamericano come coartamento dell'esperienza simbolica nelle rigide griglie gerarchiche di un concettismo il cui attardarsi sullo scorcio del secolo XVII racchiude la potenza simbolizzante di suor Juana entro i rigori di un gioco di lingua fine a sé stesso chiarisce il perché della citazione, ma non chiude il gioco dei rimandi dispiegato da Butti.

La lunga citazione che il Gadda di *Indí* riporta in uno dei suoi quaderni dalla copertina di cerata nera, quegli stessi in cui il protagonista aveva segnato impressioni personali e passi tratti dalla piccola biblioteca di volumi che si è portato dietro, e da cui la moglie del sovrintendente riceverà, dietro una esplicita richiesta cui il protagonista è ben lieto di accondiscendere, in prestito alcuni volumi, si riferisce ad uno dei passi forse più famosi di Suor Juana. La monaca, alla quale una superiora troppo zelante impedisce la lettura e lo studio, riscopre il piacere di una lettura diretta del mondo: certo, si tratta di un mondo che è, agli occhi dell'autrice del *Neptuno alegórico*, una fitte rete di simboli e concetti, capaci di svelarsi in quel luogo per eccellenza muliebre che è la cucina: «... se Aristotele avesse cucinato, avrebbe scritto di più»²¹, così finisce la citazione da Suor Juana.

Quegli inganni, quelle trappole evocate da Paz nel titolo del saggio che le dedica scattano proprio in questa citazione: Suor Juana non riesce a liberarsi del suo concettismo, se le circostanze la obbligano, leggerà il mondo come un libro, senza mai riuscire, ed in ciò consiste l'inganno, a leggere i libri come un mondo.

È, sembra suggerire Butti, un destino analogo a quello di Gadda, solo che l'Ingegnere, a differenza della monaca, non avrà a disposizione alcuna fuga allegorica, non potrà non riconoscere che il mondo esiste al di fuori del sistema linguistico che intenderebbe esaurirlo al suo interno.

Il riferimento a Suor Juana, al suo interesse per il mondo come macrosegno, precede immediatamente la chiusa dell'*Intermezzo*, con cui Butti ci informa che: «Nel settantesimo del suo soggiorno a Resistencia vide copulare una coppia frenetica»²². I protagonisti della copula sono un indio ed una donna bianca, la seconda è certamente Mariana, la figlia della Signora Verga, mentre il primo è, agli occhi del protagonista, il *Dormidito*. Dall'osservazione di questa coppia, che si incontra ad intervalli irregolari sempre nello stesso punto della foresta da cui Resistencia è fittamente cinta, prende

²¹ Cfr. PA, p. 83.

²² Cfr. PA, p. 84.

avvio la seconda parte, ma è un avvio posto sotto il segno ambiguo di una Suor Juana che è già passata attraverso il vaglio dell'ermeneutica decostruttiva di Octavio Paz.

Il lettore di *Indí* ha già compreso ciò che il protagonista comprenderà nella seconda parte del romanzo: non esiste una lettura del mondo, poiché questo si sottrae opponendo ai significati la presenza piena della sua fisicità rappresentata dalla copula che l'Ingegnere non può far altro che guardare, nascosto fra le piante della foresta, con crucciato turbamento non tanto per l'atto sessuale in sé, quanto per la sua presenza irriducibilmente non linguistica. Nell'unione dei corpi viene, infatti, definito il congedo della parola.

Bisognava che il Gadda pensato da Butti ripettesse il gesto di Suor Juana, ricadesse nello stesso inganno, si rifacesse insomma "barocco" perché si compisse la triangolazione pensata da Butti ed il protagonista del suo romanzo potesse scoprire il limite che la concretezza del mondo oppone alla rete dei simboli. Al suo Gadda Butti impone di subire la liquidazione della pretesa di senso, gli impone la petizione realista con cui le terre americane esauriscono la parabola di un'Europa estenuata dal suo stesso manierismo.

Mariana e Liliana due assassini a confronto

La seconda parte di *Indí* differisce radicalmente, in termini narrativi e cronologici, dalla prima; differente è anche, e soprattutto, il ritmo di scrittura che si fa, qui, sempre più scatenato. La rivelazione degli amori della coppia clandestina avvistata dall'Ingegnere alla fine dell'*Intermezzo* anticipa lo svolgimento fra tragico e farsesco degli eventi.

Il momento scatenante è l'omicidio di Mariana o, meglio, il ritrovamento del suo cadavere da parte del protagonista nel capitolo XXI (il quarto della seconda parte). Recatosi al suo abituale punto di appostamento per sorprendere Mariana ed il suo amante, quell' "indio" sconosciuto che, agli occhi del Gadda di Butti, deve essere il Dormidito, l'Ingegnere non trova la coppia, si appresta quindi a rifare la strada a ritroso incappando così nel cadavere della ragazza. Come la Liliana del *Pasticciaccio*, anche la Mariana del romanzo di Butti è riversa prona con la lunga gonna avvoltole intorno alla

vita così da mostrare le gambe nude e la zona del sesso. Come la Liliana del *Pasticciaccio*, anche Mariana è vittima di coltellate multiple.

La scena, fortemente intertestuale, rappresenta attraverso la fuga del Gadda personaggio il ritirarsi del Gadda autore dal momento più drammatico e violento della sua produzione narrativa, appunto la scoperta dell'assassinio di Liliana al terzo piano del palazzo degli ori di Via Merulana. Ma la direzione che la fuga del Gadda personaggio prende non si perde qui.

Convinto che il fatto di aver ritrovato il cadavere, cospargendo la scena del crimine con le impronte inequivocabili dei suoi scarponi di fattura italiana, sia destinato ad essere inteso come prova inequivocabile della sua colpevolezza, un Ingegnere spaventatissimo si getta nell'intento di dimostrare la colpevolezza dell'amante di Mariana, quindi del Dormidito, che per lui sono la stessa persona. Questa ricerca passa per la dimostrazione che il sonno del giovane veggente indio è una messa in scena, come del resto lo sono anche le sue doti medianiche, ed è nell'intento di perseguire il suo scopo che il Gadda di Butti dovrà penetrare nottetempo nella villa della Vedova Ferroviaria, al cui interno vivono il Dormidito ed un folto gruppo di indigeni colà accampatisi con la scusa di prendersi cura del giovane indovino.

Siamo dunque messi di fronte a due potenti elementi intertestuali: da una parte c'è l'assassinio di Mariana, con le sue cause e modalità, che rimette direttamente al *Pasticciaccio*, ma dall'altra troviamo una Villa che va, in maniera sempre più incontestabile, facendosi centro della narrazione, come lo è la Villa della *Cognizione del dolore* in cui si consuma il rapporto fra Gonzalo e l'anziana madre. L'assassinio di Mariana, infatti, metterà in moto una serie di eventi che porteranno l'Ingegnere a penetrare nella villa della Vedova Ferroviaria coll'intento di dimostrare che il Dormidito è stato prima l'amante e poi l'assassino della ragazza.

La seconda parte del romanzo si articola su quattro sequenze narrative di diversa estensione: la prima tutta incentrata sul ritrovamento del cadavere da parte dell'Ingegnere e sulla diffusione della notizia dell'assassinio di Mariana; la seconda e la terza, che si svolgono durante la stessa notte, comprendono la veglia funebre a casa della Signora Verga e la visita notturna del protagonista alla villa della vedova Ferroviaria; l'ultima consiste in una ricapitolazione dei fatti che coincide con la fine del soggiorno gaddiano a Resistencia.

Il Gadda protagonista di *Indí* entrerà nella villa ben due volte, a differenza di quanto accade nella prima parte del romanzo, dove c'è un'unica visita notturna alla villa che, però, si divide in due momenti, uno pubblico e permesso e l'altro clandestino. In totale le visite alla villa fatte dall'Ingegnere sono tre, due delle quali, quella della prima parte del romanzo (capp. da XI a XIII, anche se la pericope narrativa inizia alla fine del cap. X) e la visita clandestina della seconda parte (capp. da XXVII a XXXIII) vedono il giovane garzone del fioraio con cui il protagonista ha condiviso il primo giorno del suo soggiorno a Resistencia, in funzione di guida, sollecita nel primo caso, riottosa, ed infine fuggitiva, nel secondo.

La visita clandestina dà origine ad una sequenza narrativa abbastanza lunga la cui logica compositiva rappresenta l'inversione esatta della prima visita del protagonista alla villa della Vedova Ferroviaria: mentre nella prima parte del romanzo Gadda si accosta alla presenza del Dormidito condotto da una guida che gli aveva quasi imposto la visita, nella visita clandestina della seconda parte è l'Ingegnere ad obbligare il garzone a fargli da *chaperon*. L'ingresso nella villa, in questa seconda occasione, equivale ad una vera e propria infrazione del tabù.

L'Ingegnere, abbandonato dalla sua guida, spaventata dalla lotta per bande che sta sconvolgendo il sempre più numeroso gruppo di "indios" raccolti attorno al Dormidito, viene raggiunto da una misteriosa donna, in realtà la soprano spagnola il cui concerto, abbreviato per via del lutto causato dalla morte violenta di Mariana, l'Ingegnere aveva ascoltato poco prima di recarsi alla veglia funebre in casa Verga, che lo mette in salvo affidandogli il compito di salvare un'amica che si rifugia in quella villa per assecondare l'impulso di staccare l'immagine del Cristo dai crocefissi.

L'Ingegnere, cui lungo questa notte degli inganni toccherà l'incontro con una coppia formata da nonna e nipote veggente in formazione, scoprirà che il Dormidito non è più nella villa e che la Decrucifigadora, la donna intenta a staccare Cristo dai crocefissi, altri non è se non la moglie del sovrintende della fabbrica per cui lavora.

L'ultima sequenza narrativa della seconda parte di *Indí* funge da congedo e ricapitolazione della narrazione, ma non da chiusura, come era lecito aspettarsi considerando la fondamentale influenza intertestuale dell'inconcluso *Pasticciaccio* gaddiano²³.

²³ Chi scrive considera la mancanza di conclusione del romanzo gaddiano non incidentale.

L'intera sequenza è condensata nell'ultimo capitolo del romanzo, il XXXV, significativamente intitolato *Finiamola Ingegnere!* Si potrebbe dire che Butti più che scrivere il capitolo lo scorcia, facendone da un lato una sorta di *mise en abyme* dell'intera narrazione e dall'altro una possibile soglia di sviluppo per la ricezione del lettore.

Suddiviso in quattro parti numerate, ognuna introdotta da una sorta di didascalia posta fra parentesi²⁴, il capitolo ha come centro tematico i fili che la narrazione della visita notturna alla villa ha lasciato pendenti: nella prima parte, per bocca di un operaio, veniamo a sapere che la Vedova Ferroviaria ha chiamato la polizia, fatto scacciare gli occupanti indio, e ripreso pieno possesso della sua villa; nella seconda, siamo informati del fatto che l'Ingegnere non verrà più invitato a casa del sovrintendente, quindi non rivedrà più "M.me Bovary" salvata dal suo destino di Decrucifigadora.

La terza parte del capitolo risolve anche la relazione fra l'Ingegnere la sua guida/*chaperon*, il garzone del fiorista. Come ci informa la didascalia iniziale, la conversazione fra i due sfocia in lite, dopo la quale ogni relazione sarà reciprocamente interrotta, non senza però che il ragazzo abbia prima potuto informare, con tutti i necessari particolari, l'Ingegnere del fatto che il Dormidito è definitivamente sparito. Assente dalla villa nella notte degli inganni, ed assente anche all'arrivo della polizia, che arresta anche il garzone con la madre intenti, insieme ad altri, a cercare proprio il profeta scomparso. Di lui non si sa più alcunché.

La parte che più ci interessa è però la quarta, in cui viene narrata la terza ed ultima visita dell'Ingegnere alla villa della Vedova Ferroviaria. Questa volta è la stessa Vedova, che dopo aver scacciato gli occupanti si è reincorporata alla vita sociale di Resistencia e sta restaurando la villa, che ha una caratteristica di cui Butti aveva informato i lettori già nella prima parte di *Indí*: il defunto marito della Vedova aveva incaricato un pittore locale di affrescare l'intera villa con riproduzioni di dipinti famosi conservati presso il Museo del Louvre. Queste pitture, riprodotte in forme talora allucinate e distorte, e sempre con scelte cromatiche arbitrarie, sono il motivo dell'invito all'Ingegnere.

Accolto in maniera estremamente formale nella casa dove sono in corso i lavori di ristrutturazione, l'Ingegnere è accompagnato dalla padrona della villa, la quale però si

²⁴ Il che fa di questo capitolo anche il luogo in cui maggiore e più evidente diviene la coalescenza fra scrittura romanzesca e scrittura teatrale.

precipita a chiudere precipitosamente l'uscio di uno dei saloni principali, proprio nel momento in cui il protagonista intravede all'interno la figura di un uomo.

Né l'Ingegnere chiede spiegazioni né la Vedova ne fornisce, ma l'Ingegnere è convinto che si tratti dello stesso uomo che ha intravisto ai funerali di Mariana, ed è certo che si tratti del padre della ragazza e marito della signora Verga, ufficialmente emigrato in Australia dove non si sarebbe riusciti a raggiungerlo per dargli la notizia dell'omicidio della figlia.

Il sospetto fulminante dell'Ingegnere è, dunque, quello che sia il Verga l'assassino di sua figlia, ma su questo sospetto, e senza che il protagonista sia più tornato alla villa, si chiude la narrazione di *Indí*.

Alcune conclusioni

Estratto dal suo, che è poi anche, in nostro mondo da un'*overture* che gli, e ci pone, davanti agli occhi lo spazio continuo, massiccio, invariabile di una pampa martinferresca, e riconsegnato a noi da un epilogo che lo ricolloca nella realtà, a bordo di un transatlantico in partenza da Buenos Aires per l'Italia esattamente il 5 febbraio del 1924, Gadda è, nel frattempo, passato attraverso la vicenda pensata da Butti per riempire un altro spazio apparentemente vuoto, quello del suo soggiorno argentino.

In realtà, e lo stesso Butti sembra saperlo bene, quello spazio non è affatto vuoto, non è riempito solo dai due *reportages* per la torinese *Gazzetta del popolo* poi rifiutati ne *Le meraviglie d'Italia*, ma è presente direttamente, come ne *La cognizione del dolore*, o indirettamente in molte pagine di Gadda. Lo spazio argentino, come ho cercato di dire in queste pagine ed altrove²⁵, rappresenta una distanza necessaria perché la scrittura sia possibile e praticabile per Gadda, o almeno la scrittura così come la intende l'Ingegnere e la pensano i suoi ormai folti lettori.

Fra questi lettori c'è anche Butti, ed è forse uno dei più attenti e sottili, come dimostra il gioco di contaminazione intertestuale con cui, nella seconda parte del suo romanzo, lega in un amalgama inscindibile i due grandi romanzi della produzione gaddiana, *Pasticciaccio* e *Cognizione*, dimostrando un implicito presente in entrambi:

²⁵ Sia concesso rimandare al mio: *L'altro spazio: cognizione dell'Argentina in Carlo Emilio Gadda*, in Alejandro Patat (a cura di), *La letteratura italiana nel mondo iberico e latinoamericano: critica, traduzione, istituzioni*, Siena, Pacini, 2018: pp. 39-79.

autobiografica non è la nevrosi, la relazione conflittuale con la madre, la vicenda della villa di campagna mantenuta nonostante il declino finanziario, il fascismo o la misoginia – anche se sarebbe meglio dire misofobia – che lo tormenta, autobiografica, in Gadda, è la sua relazione col simbolico, il suo piegare la funzione di senso dell'*inter-legere* alla rappresentazione di un'umanità percepita sempre come disfunzione, ma disfunzione necessaria, insopprimibile, intimamente propria.

Se una biografia non è mai una proprietà privata – ed in ciò mi pare che Gadda e Butti trovino il più consono terreno di accordo – allora essa può anche essere reinterpretata mantenendone inalterata la morfologia: è, almeno in un certo senso, ciò che fa Butti con Gadda. Il protagonista di *Indí* non è solo una possibilità rispetto allo scrittore Gadda, ma è il frutto di una riscrittura che passa attraverso Gadda, attraverso quell'elemento autobiografico in cui consiste la sua caratura simbolica, come si è appena detto, riuscendo a cogliere la funzione dello spazio argentino come distanza all'interno della produzione gaddiana, emancipando questa stessa funzione, ed infine usandola in riferimento alla stessa opera gaddiana.

L'operazione di Butti apre così ad una reinterpretazione della distanza in cui la differenza culturale, il portato ideologico da questa implicato, lo stigma della diversità vengono disattivati a favore di un'affermazione di alterità in cui la vicenda e l'opera gaddiana vengono messe nella loro luce, senza negarne i limiti ideologici e le compromissioni con un sistema di valori stigmatizzabile ma, allo stesso tempo, comprendendone e sfruttandone appieno la portata espressiva e cognitiva. Alla prosa di Butti va dato merito di essersi saputa muovere con rara maestria attraverso le strettoie dell'interpretazione culturale, aprendo una via di interpretazione e riuso del canone occidentale affatto originale.

Data de submissão: 15/06/2024

Data de aceite: 01/10/2024