A Sanne

Promotor Prof. dr. Mara Santi
Vakgroep Letterkunde

Decaan Prof. dr. Marc Boone
Rector Prof. dr. Anne De Paepe

Nederlandse vertaling:
Bundels korte verhalen in de Italiaanse 20e eeuw. Studie van theoretische probleemstellingen en analyse van een case study: Carlo Emilio Gadda

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen, of enige andere manier, zonder voorafgaande toestemming van de uitgever.

UNIVERSITEIT GENT

Faculteit Letteren & Wijsbegeerte

Mathijs Duyck

Raccolte di narrativa breve nel Novecento italiano. Studio di problemi teorici e analisi di un caso: Carlo Emilio Gadda

Proefschrift voorgelegd tot het behalen van de graad van
Doctor in de letterkunde

2014

Ringraziamenti

Vorrei ringraziare i miei docenti e professori dell'Università di Gand, che mi hanno trasmesso la passione per la lingua, la letteratura e la cultura italiana.

Il merito di aver trasformato questa passione in competenza e mestiere è tutto di Mara Santi. La ringrazio di cuore, non solo per avermi dato l'occasione di essere stipendiato per svolgere alcuni dei miei passatempi preferiti – tra cui leggere, riflettere, scrivere, viaggiare e discutere – ma soprattutto per aver sopportato le mie continue oscillazioni tra presunzione (giovanile?) e il dubbio di non esser all'altezza del compito. Oltre alle sue indiscusse competenze di ricerca, l'attenzione che Mara dedica agli studenti e ai dottorandi è davvero straordinaria.

Desidero inoltre ringraziare Massimiliano Tortora e Raffaele Donnarumma per aver seguito a distanza lo sviluppo di questa tesi. Mi considero fortunato per aver potuto discutere questioni letterarie con ricercatori del loro calibro, con apertura e con cordialità, e devo a loro molte osservazioni che hanno senz'altro arricchito questo studio.

Un ringraziamento specifico, lo devo al mio amico e collega "gaddista" Alberto Godioli, per la rilettura, le discussioni, l'ospitalità e la continua disponibilità. Ringrazio anche la nuova collega Thea Rimini, che ha avuto la bontà e la pazienza di rileggere l'intera tesi, e Jelle Meys, per l'originale disegno della copertina.

Buona parte di questa tesi poggia sul lavoro svolto negli archivi di Gadda, per cui vorrei esprimere la mia riconoscenza alla responsabile del Fondo Gadda presso la Biblioteca Trivulziana di Milano, dott.ssa Isabella Fiorentini, e ai collaboratori Stefano Dalla Via, Eleonora Vaccari e Imelde Braccone; alla responsabile del Fondo Gadda conservato presso il Centro Manoscritti di Pavia, Prof. Maria Antonietta Grignani, e alla dott.ssa Nicoletta Trotta e il dott. Jader Bosi.

È un cliché, ma non può mancare qui un ringraziamento ai miei genitori, che hanno sempre incoraggiato i miei studi. Anche gli amici della musica (*Asham*, *Bottle of Moonshine*, *Homelands*) meritano una riga, perché sono loro che mi collegano alla vita non cartacea e credo di non mentire quando dico che senza tutti questi impegni musicali (a volte, bisogna ammetterlo, difficilmente combinabili) non avrei potuto sopportare l'isolamento del dottorato.

Per finire con un altro cliché, l'ultima sarà sempre la prima. Ringrazio Sanne per la sua pazienza e la sua fiducia incalcolabili (perfino con gli strumenti di oggi...), e considero

come prove d’amore i suoi perpetui tentativi di interessarsi a questo mio mondo fatto solo di libri, di suoni e di idee.

Indice

Introduzione 1

1.1 Premesse teoriche ... 2
1.1.1 Il concetto di macrotesto ... 2
1.1.1.1 Il concetto di macrotesto secondo Corti ... 2
1.1.1.2 Il concetto di macrotesto secondo Cappello ... 4
1.1.1.3 Il concetto di macrotesto secondo Segre ... 7
1.1.2 La teoria dello short story cycle ... 9
1.1.3 La teoria della raccolta francofona ... 11
1.1.4 Bilancio delle premesse teoriche ... 13
1.1.5 Il modello operativo ... 14
1.2 Due casi di studio: *La Madonna dei Filosofi* e *Il castello di Udine* di Carlo Emilio Gadda ... 17
1.2.1 Sviluppi della critica gaddiana ... 18
1.2.1.1 Il "paradigma" continiano ... 18
1.2.1.2 La svolta speculativa ... 20
1.2.1.3 La svolta narrativa ... 21
1.2.2 Rilevanza di questo studio per la critica gaddiana ... 24
1.2.3 Rilevanza di Gadda per lo studio della raccolta di narrativa breve ... 26

Capitolo 2 Contesto e ricezione ... 29

2.1 Gadda e *Solaria* ... 30
2.1.1 Sviluppi della scrittura breve nel primo Novecento ... 30
2.1.2 Le Edizioni di Solaria ... 32
2.1.3 La posizione delle opere gaddiane all'interno delle Edizioni di Solaria ... 33
2.1.3.1 Corpus e vendite ... 33
2.1.3.2 Tipologie di narrativa breve e di raccolta ... 35
2.2 La prima ricezione delle raccolte gaddiane ... 47
2.2.1 *La Madonna dei filosofi* ... 47
2.2.2 *Il castello di Udine* ... 53
2.2.3 Conclusioni dello studio del corpus ... 58
2.3 Gadda lettore di racconti e raccolte ... 59
2.3.1 Biblioteca e appunti ... 60
2.3.2 Gadda recensore di raccolte ... 62

Capitolo 3 *La Madonna dei filosofi* 65
3.1 Introduzione 65
3.2 *La Madonna dei filosofi* – Genesi dei testi ed evoluzione della raccolta 66
3.2.1 L'anticipazione dei testi in rivista 66
3.2.2 Il "libro delle primizie" 70
3.2.3 La composizione della raccolta 74
3.2.4 La macrotestualità della *Madonna dei filosofi* nella critica gaddiana 76
3.3 Analisi testuale della princeps 78
3.3.1 "Teatro" 78
3.3.1.1 Un intreccio di sguardi 79
3.3.1.2 Dal buffo osservatore al narratore umorista 80
3.3.1.3 Teatro – Secondo abbozzo (1927) 87
3.3.1.4 Funzione proemiale? 89
3.3.2 "Manovre di artiglieria da campagna" 90
3.3.2.1 Un montaggio di episodi 90
3.3.2.2 Dal Racconto italiano di ignoto del Novecento a "Manovre di artiglieria da campagna" 92
3.3.2.3 La percezione come pretesto e preludio alla narrazione del ricordo 93
3.3.2.4 Dalla rivista alla princeps e all'edizione definitiva 99
3.3.3 "Studi imperfetti" 100
3.3.3.1 Gli "Studi imperfetti" in *Solaria* 6 (1926) 101
3.3.3.2 Gli "Studi imperfetti" nella *Madonna dei filosofi* 104
1. "L'Ortolano di Rapallo", "Preghiera", "Certezza": la messa in scena dell'io letterario 105
2. Dal "Treno celere nell'Italia centrale" a "Sogno ligure": vedere, conoscere, narrare 107
3. "Diario di bordo": testo-cerniera in un'operazione di integrazione 109
3.3.4 "Cinema" 112
3.3.4.1 Il "signorino" Maletti: costruzione di un personaggio di carne e ossa 112
3.3.4.2 Le stesure di "Cinema" 113
3.3.4.3 La competenza digressiva 115
3.3.4.4 Cinema – secondo tempo 118
3.3.5 "Teatro"-"Cinema": effetto di cornice? 119
3.3.5.1 Cornice ed elementi incorniciati 119
3.3.5.2 La problematica posizione di "Manovre di artiglieria da campagna" come componente incorniciata 122
3.3.5.3 "Teatro"-"Cinema": il percorso macrotestuale 126
3.3.6 Un primo percorso macrotestuale: dall'osservazione alla narrazione 127
3.3.7 Un secondo percorso macrotestuale: la costruzione del personaggio narratore 133
3.3.8 "La Madonna dei filosofi" 140
3.3.8.1 Una caduta nel convenzionale (?) 141
3.3.8.2 Irregolarità della voce narrativa 145
1. Narratore e personaggi 145
2. Per una fenomenologia della virgolettatura 150
3.3.8.3 Conclusioni sulla "Madonna dei filosofi" 155

3.3.9 La funzione macrotestuale del racconto eponimo 158
3.3.10 Gli "Studi imperfetti" come *mise en abîme* dei percorsi macrotestuali .. 160
3.4 Conclusioni 163

Capitolo 4 *Il castello di Udine* 169
4.1 Introduzione 169
4.2 *Il castello di Udine* – Dai singoli testi alla princeps 170
4.2.1 Anticipazione dei testi in rivista 170
4.2.2 "Nessuno vuole sapere della mia brodaglia": l'iter editoriale del *Castello di Udine* 172
4.2.3 La composizione della raccolta 180
4.2.4 La macrotestualità del *Castello di Udine*: stato dell'arte 180
4.3 Analisi testuale della princeps 182
4.3.1 "Tendo al mio fine": tra poetica e prefazione 182
4.3.2 "Parte prima": narrativizzazione dell'esperienza bellica nella sequenza 189
4.3.2.1 "Elogio di alcuni valentuomini": un "de arte bellica" gaddiano 191
4.3.2.2 "Impossibilità di un diario di guerra": apologia della combattività 197
4.3.2.3 "Dal Castello di Udine verso i monti": la muta narrazione della catastrofe 205
4.3.2.4 "Compagni di prigionia" e "Imagine di Calvi": dittico della cattività 210
4.3.2.5 Dal castello di Udine verso il racconto (conclusioni provvisorie) 215
4.3.3 "Parte seconda": tra racconto di viaggio e canto del nuovo impero 218
4.3.3.1 "Tirreno in Crociera" e "Dal Golfo all'Etna": fuggente tristezza, tetra velocità 219
4.3.3.2 Libia e il Dodecaneso: il colonialismo come abbozzo di redenzione italiana 222
4.3.3.3 Conclusioni provvisorie 229
1. Il modello oraziano 229
2. Autonomia vs. unità 230
3. Effetti della sequenzialità 232
4.3.4 Parte terza: Polemiche e pace 236
4.3.4.1 "Della musica milanese": il polemista idiosincratico 237
4.3.4.2 "La fidanzata di Elio" 239
4.3.4.3 "La festa dell'uva a Marino": il carnevale del Nostro 241
1. Il carnevale del Gadda (C.E.) tra vita e morte 241
2. L'alterità come pregio o peso 245
4.3.4.4 Conclusioni provvisorie 248
4.3.5 "Polemiche e pace nel direttissimo" 250
4.3.5.1 Un groviglio (para)testuale 250
4.3.5.2 "La chiesa antica" 253
4.3.5.3 "Il fontanone a Montorio" e "Sibili dentro le valli": racconto conclusivo in due tempi 256
1. La polemica "elegantissima" 258

2. Il signore taciturno 260
4.3.6 Il castello di Udine come immagine centrale del libro 263
4.3.7 Feo Averroís 268
4.3.7.1 L'"Avviso al lettore" 268
4.3.7.2 La "Sinossi delle abbreviazioni" 271
4.3.7.3 L'apparato delle note 273
4.3.7.4 Un personaggio "paratestuale" 275
4.4 Evoluzione dalla *princeps* all'edizione einaudiana 280
4.4.1 Il percorso editoriale 280
4.4.1.1 *I sogni e la folgore* 283
4.4.2 Le varianti dell'edizione einaudiana 284
4.5 Conclusioni 288

Conclusione 295

Bibliografia 309

Introduzione

Questo studio propone l'analisi del funzionamento di due raccolte di narrativa breve di Carlo Emilio Gadda, *La Madonna dei filosofi* (1931) e *Il castello di Udine* (1934).[1] Con "funzionamento" si intende che i singoli testi di queste raccolte interagiscono – sia tra di loro, sia con la struttura complessiva dell'opera – in modo da generare un plusvalore semantico, un sovrasenso.

Sebbene l'idea che il significato di una raccolta letteraria possa superare la somma delle singole parti non sia nuova e possa essere ricondotta fino alla definizione aristoteliana del "sistema", nello specifico caso della raccolta di narrativa breve tale idea non ha avuto larga eco nella teoria letteraria (Aristotele 569). Solo a partire dagli anni '70 si sono sviluppati tre approcci teorici che si sono soffermati sulla raccolta e da cui la presente analisi delle raccolte di Gadda non può prescindere: sono il concetto di macrotesto teorizzato dalla semiotica italiana, la teoria angloamericana dello short story cycle e la *théorie du recueil* franco-canadese.

Uno stato dell'arte esaustivo degli studi sull'argomento – in particolare delle tradizioni di studi angloamericani e franco-canadesi – ci porterebbe troppo lontano dal nostro scopo e rimandiamo perciò ad altra sede la discussione e l'approfondimento della teorizzazione della raccolta.[2] Proponiamo invece di esaminare una selezione di studi teorici in funzione della loro pertinenza al nostro caso e di ricavarne una serie di strumenti utili all'analisi delle raccolte di Gadda. Tale esame ci condurrà a formulare alcune premesse di cui ci potremo avvalere per la costruzione di un modello operativo con cui analizzare le due raccolte.

[1] Poiché questo lavoro tratta essenzialmente le edizioni principes delle due raccolte, nel caso della *Madonna dei filosofi* si mantiene la minuscola per l'ultimo sostantivo. La maiuscola costituisce una variante grafica che si inserisce tra la princeps e l'edizione einaudiana.

[2] Per una bibliografia esaustiva degli studi teorici sulla raccolta di narrativa breve, si veda l'appendice 2.

1.1 Premesse teoriche

1.1.1 Il concetto di macrotesto

1.1.1.1 Il concetto di macrotesto secondo Corti

Nel saggio di Maria Corti, "Testi o Macrotesto? I racconti di Marcovaldo di I. Calvino", la semiologa distingue tra due tipi di raccolta, cioè il "semplice insieme di testi riuniti per ragioni diverse" e il "macrotesto". Secondo Corti, laddove nel primo caso la definizione di raccolta è meramente "tautologica", un macrotesto invece costituisce una macrostruttura entro la quale si articolano le singole componenti o microstrutture testuali. Come macrotesto, la raccolta rappresenta un'unità semiotica superiore al testo, che ha una funzionalità e una possibilità di informazione proprie che dipendono da due fattori, ossia da una "combinatoria di elementi tematici e/o formali che si attua nella organizzazione di tutti i testi e produce l'unità della raccolta", e da "una progressione di discorso per cui ogni testo non può stare che al posto in cui si trova". Corti precisa che, perché si possa parlare di macrotesto, va verificata almeno una di queste condizioni, e aggiunge che la stessa distinzione tra macrotesto e raccolta "semplice" vale anche per la lirica (*Viaggio* 182-183; *Principi* 145).

Corti confronta la sequenza di dieci racconti sul personaggio Marcovaldo, inclusa negli *Idilli difficili* (la prima sezione dei *Racconti* pubblicati nel 1958) con *Marcovaldo, ovvero le stagioni in città* (1963), raccolta per cui Calvino ampliò la sequenza già esistente con dieci nuovi racconti, cambiò l'ordine dei testi e introdusse il principio strutturante dei cicli stagionali. Nella prima sequenza, Corti rileva una forte unificazione dei testi, che condividono una medesima struttura generativa, un medesimo schema narratologico e le medesime tematiche, oltre a presentare personaggi e coordinate spaziotemporali ricorrenti. La studiosa peraltro individua due "effetti sequenziali": il più importante è l'intensificazione del significato emblematico del protagonista, che si compie attraverso una crescente complessità narrativa dei racconti, sostenuta dalla loro sequenzialità cronologica, mentre il secondo è un movimento iperbolico, che culmina nel quinto racconto (Corti, *Viaggio* 183-190).[3]

Un tale funzionamento della raccolta come macrotesto, a dire della studiosa, non si attua invece in *Marcovaldo, ovvero le stagioni in città.* Corti osserva che in questa nuova sequenza viene a mancare l'unità ideologica e l'emblematicità del protagonista, che invece di fungere da exemplum si fa portavoce del narratore e della sua visione sulla società; si perde anche l'unità dell'intreccio, scompare la "funzione danneggiamento" e cresce l'elemento ludico; non si verifica più il movimento iperbolico né lo sviluppo

[3] Questo racconto, "Il bosco sull'autostrada", divergerebbe dagli altri per un tono di "ariosa comicità" e per il finale positivo, e perciò fungerebbe da cerniera, instaurando una "sapiente pausa nel ritmo iterativo".

lineare o ripetitivo; si costruiscono invece macrosequenze parziali, che Corti definisce come "'episodi' ludici".

La seconda sequenza, insomma, non è unitaria e omogenea come la prima, ossia è sprovvista dell'organicità del macrotesto.Sebbene Corti osservi che in questa sequenza si può individuare una linea di sviluppo ascendente, che va dal reale al surreale, e che con un "livello altissimo di astrazione" se ne potrebbe scorgere una struttura greimasiana, cioè l'opposizione tra essere e apparire, la studiosa sostiene che la produttività di questa constatazione per la raccolta è trascurabile, poiché vale per tutta la scrittura di Calvino, e dunque fa parte integrante della "Weltanschauung" dell'autore (Corti, *Viaggio* 193-197).

Tuttavia, quando si intende il concetto di macrotesto nell'accezione di Corti, cioè come uno statuto testuale eccezionale nel campo delle raccolte, non è uno strumento molto efficace nelle mani di chi intende studiare il funzionamento delle raccolte di narrativa breve di Gadda, o della raccolta narrativa *tout court*.[4] In quest'ottica è infatti molto problematica la distinzione di Corti tra macrotesto e "semplice insieme di testi riuniti per ragioni diverse": come intendere infatti "semplice" e "ragioni diverse"? Pare trattarsi di una categoria residuale, chiamata in esistenza unicamente per confinare la categoria di macrotesto; la distinzione cortiana si riduce di fatto a una suddivisione tra "macrotesto" e "non-macrotesto". Sempre secondo la studiosa, tale categoria residuale accoglie anche raccolte di racconti "abbastanza coerenti e perciò accostabili" e viene quindi da chiedersi dove esattamente si tracci il confine tra raccolte macrotestuali e raccolte coerenti ma non macrotestuali. A tal proposito, molto illuminante si ritiene un'osservazione di Calvino sull'analisi di Corti di cui il medesimo scrittore e le sue raccolte erano protagonisti:

> Insomma io credo questo: la tua dimostrazione è ineccepibile, la prima serie di 10 racconti è un macrotesto con caratteristiche morfologiche ben definite, mentre il libro dei 20 racconti non lo è più. Ma una volta dimostrato questo, resta aperta la possibilità di studiare il modello di trasformazione dal macrotesto I a un nuovo (possibile, forse non realizzato) macrotesto II, in cui la struttura di calendario stagionale diventa decisiva (a cominciare dal titolo Le stagioni in città) e viene sottintesa una dimensione di sviluppo storico. (Calvino in Corti, *Viaggio* 200)

Calvino nella lettera indica due principi di unità e di progressione che soggiacciono a *Marcovaldo, ovvero le stagioni in città* e afferma che, anche se la struttura unitaria della seconda raccolta è più tenue rispetto alla prima sequenza, si ha sempre a che fare con una raccolta organizzata intenzionalmente ed esplicitamente dall'autore, al fine di produrre un

[4] De Michelis ha proposto di considerare le raccolte narrative di Gadda come macrotesti. Però, quantunque la studiosa dichiari di riprendere la nozione di macrotesto dalla *Dimensione macrotestuale* di Cappello, e fa riferimento anche a Corti, andrebbe precisato che la sua definizione della nozione come "la raccolta di testi brevi di un unico autore il cui accorpamento ed ordinamento crei un sovrasenso" (23), lungi dal costituire una perifrasi delle definizioni dei due semiologi, allarga e rielabora il concetto di macrotesto in una direzione diversa dalle prospettive sia di Corti sia di Cappello, che peraltro divergono anche tra di loro. Come vedremo, la definizione di De Michelis è più consona con la prospettiva di Segre.

incremento di senso. È chiaro che i criteri individuati da Corti – l'unità nell'organizzazione delle componenti tematico-formali e la progressione che deve coinvolgere tutti i testi nella sequenza – si applicano per lo più a raccolte omogenee che sono organizzate esplicitamente in modo semplice e univoco, come la prima sequenza di Calvino, e lasciano da parte sia raccolte organizzate la cui unitarietà è più tenue, ma sempre rilevante, e genera un significato composito ed eterogeneo (sarebbe, a nostro avviso, il caso della *Madonna dei filosofi*), sia raccolte esplicitamente strutturate in cui elementi eterogenei ma complementari si saldano in una forte unità (qui collocheremmo *Il castello di Udine*), oppure in una tensione fra contrasti che non si risolvono (citiamo, fra tanti esempi, *Le notti difficili* di Buzzati).

1.1.1.2 Il concetto di macrotesto secondo Cappello

Se i criteri posti da Corti sono troppo rigidi per definire "macrotesti" le raccolte di Gadda da noi studiate, l'accezione del concetto da parte di Cappello è ancora più selettiva. Lo studioso richiama l'analisi di Corti e rileva che nel ventennio che separa il suo studio dal proprio la diffusione della nozione di macrotesto ha portato a un indebolimento del rigore nell'uso del concetto; propone perciò di ristabilirne la "tecnicità", con una definizione "rigorosa ma non rigida" che si avvale di concetti tratti dalla linguistica testuale e, in misura minore, dalla teoria dell'informazione. Cappello formula una doppia definizione del macrotesto:

> Il macrotesto è quell'insieme di testi autonomi (non necessariamente dello stesso tipo) esistenti sotto uno stesso titolo e in un unico supporto, il cui ordinamento, semantizzandosi, produce effetti unificanti, che giustificano e permettono criteri di analisi di solito applicabili solo nel quadro della relazione testuale e cotestuale.
>
> Il macrotesto è la coesistenza, in un unico supporto fornito di titolo, di testi diversi e autonomi, la cui discretezza, rivelatasi solo topologica, autorizzi il ricorso al termine cotesto nello studio dei rapporti interni tra le parti, tra una parte e il tutto. (Cappello 17)

Nelle due definizioni, di cui la prima mette in rilievo il processo di semantizzazione che avviene nella raccolta macrotestuale e la seconda insiste invece sugli effetti concreti di tale processo, è chiaramente individuabile l'impostazione linguistica del critico; la prospettiva "rigorosa ma non rigida" con cui Cappello esamina le raccolte potenzialmente macrotestuali si basa sull'idea che il macrotesto è un testo e che i criteri del suo funzionamento sono quindi essenzialmente quelli formulati dalla (classica) linguistica testuale. Tale unità testuale dipende anzitutto dai fenomeni di coerenza e di coesione, che sono i principi fondamentali che reggono la cotestualità, intesa come l'insieme dei rapporti che si stabiliscono all'interno del testo. Il cotesto entra in interazione con il contesto, che rappresenta l'insieme dei rapporti che il testo intrattiene con la realtà fuori dal testo. All'interno della contestualità si colloca l'intertestualità, che Cappello intende nell'accezione di Jenny, il quale distingue tra un'intertestualità interna (rapporti tra testi

del medesimo autore, eventualmente in un medesimo volume) ed esterna (rapporti tra testi con origine diversa) (12).

A dire dello studioso, il maggior problema dell'analisi del macrotesto come testo in senso stretto è posto dall'autonomia delle singole componenti testuali che la raccolta contiene. Cappello descrive l'autonomia del testo (letterario) in termini di discretezza topologica e semantica: la discretezza topologica definisce le parti di un testo unico, si presenta come una segmentazione derivante da una certa *dispositio*, che però non indebolisce lo statuto unitario del testo. In questo caso la molteplicità di segmenti fa riferimento ad un solo ambito semantico, e l'unità semantica dell'insieme si può sempre cogliere in modo lineare, cioè, riconducendo il significato all'ordine logico-cronologico della fabula.

La discretezza semantica, invece, presuppone un significato autonomo per ogni singola parte di un tutto: così, all'interno della raccolta il testo breve ha "una vita e vitalità proprie" e i testi contigui non accedono allo statuto di cotesto ma costituiscono il contesto di questo testo breve. La segmentazione non deriva allora dalla *dispositio* delle componenti di un unico testo ma è dovuta a una diversità semantica che esclude l'unità in senso stretto (Cappello 15-16).

In quest'ottica, il funzionamento del macrotesto sarebbe tale da ricondurre un'apparente discretezza semantica a una topologica attraverso il processo di (ri)lettura: la sequenzialità della lettura della raccolta annulla i significati autonomi dei singoli testi e la contiguità semantica che si genera nella raccolta si tramuta in una continuità semantica. Perciò, afferma Cappello, l'intertestualità interna nella raccolta diventa una "cotestualità sui generis" e i singoli testi si comportano come capitoli di un unico testo (16, 44).

Perché abbia luogo questa trasformazione da raccolta a macrotesto, i legami semantici tra i singoli testi della raccolta devono apparire deboli in partenza (poiché, nella prospettiva di Cappello, una raccolta non può *essere* macrotesto fin da principio, ma lo *diventa* attraverso la lettura) e il processo di semantizzazione deve coinvolgere la totalità dell'opera. Il processo stesso si svolge in una dimensione che Cappello definisce *transtestuale*, dato che la lettura effettua un cambiamento fondamentale, che significa l'annullamento dello stato di partenza (cioè da raccolta a macrotesto) (22-25):

Tuttavia, non è chiaro come il processo di lettura, anche quando suscita nel lettore una crescente consapevolezza dei legami tra i testi racchiusi in un unico volume, porti il lettore ad annullare i singoli processi di negoziazione che gli avevano permesso in un primo momento di riconoscere come entità autonoma ogni singolo testo breve. Inoltre, l'effetto del processo di semantizzazione sull'autonomia dei testi brevi è presentato come un postulato e non sembra sostenuto da dati oggettivi sui processi cognitivi attivi durante la lettura della raccolta. A nostro avviso, sarebbe dunque proficuo ipotizzare che, proprio per il fatto che ogni testo si presenta anche nella raccolta come una singola entità, un lettore non operi un'astrazione sui testi brevi tale da annullare i loro significati autonomi all'interno della raccolta. Ciò non significa che vada scartato il concetto del processo di semantizzazione, anzi: se rimane ancora da stabilire come si organizza e si articola esattamente il plusvalore proprio della raccolta, la sua "macrotestualità", sta di fatto che

questo plusvalore è e deve essere in primo luogo di natura semantica, è il significato della raccolta, e quindi il risultato di uno o più processi di semantizzazione.

Come Corti, Cappello distingue tra una categoria molto ridotta di raccolte macrotestuali e una traboccante categoria residuale di raccolte la cui coesione non è sufficiente per accedere allo statuto di macrotesto. Però, laddove Corti definisce tali raccolte come "semplici insiemi di testi riuniti per ragioni diverse", Cappello riconosce che in ogni raccolta d'autore si può verificare un'interazione tra i testi che arricchisce il loro significato. Questo cambiamento sul piano del significato nel contesto della raccolta, se viene descritto dal critico come un effetto collaterale della messa in raccolta, a nostro avviso costituisce un processo di semantizzazione non dissimile dai processi macrotestuali rilevati da Cappello, seppure meno unificante di essi, e questa corrispondenza fa emergere l'impossibilità di tracciare un confine netto tra macrotesto e "normale" raccolta d'autore.

Tale "impasse" teorico è peraltro confermato dalla problematicità della nozione di "relazione parasintagmatica" con cui Cappello tenta di definire il rapporto tra i significati della raccolta d'autore non macrotestuale ma "comune": lo studioso riconosce che nella raccolta d'autore si possono produrre significati che trascendono il livello del singolo testo (livello da lui definito "paradigmatico"), ma che non si conformano al processo di costruzione di un significato macrotestuale "unico" che si sostituisce ai significati dei singoli testi (livello da lui definito "sintagmatico"), perché questi significati rimangono ancora fortemente legati ai singoli testi (e perciò vengono descritti come "sfumature ipotattiche"). L'osservazione è molto problematica, perché rivela gli stessi limiti di un approccio dicotomico alla raccolta, che cerca di teorizzare la fondamentale differenza del funzionamento di un determinato tipo rispetto a un altro tipo.

Cappello riconosce dunque che l'opposizione tra relazione "paradigmatica" (raccolta d'autore senza sovrasenso) e "sintagmatica" (macrotesto con senso unico) non regge e si vede costretto a introdurre un compromesso, la relazione "parasintagmatica", che occupa una posizione intermedia tra le due relazioni. Questa nozione, però, suggerisce che la differenza tra macrotesto e raccolta d'autore non sia dicotomica, ma graduale, poiché entrambe le forme si caratterizzano per il medesimo processo, cioè il cambiamento del significato del singolo testo breve nel contesto della raccolta. La grande diversità delle raccolte sembra quindi essere piuttosto una questione di gradazione, di espressioni diverse di un medesimo funzionamento.

Insomma, ogni collocazione di un elemento (in questo caso di un racconto) in un contesto di raccolta dà luogo a una (ri)semantizzazione, poiché l'elemento deve ridefinirsi rispetto al nuovo contesto (in questo caso costituito sia dagli altri racconti, che dalla struttura paratestuale e materiale della raccolta). Tali processi di semantizzazione, come abbiamo appena visto, non minacciano l'integrità del singolo racconto ma portano a un arricchimento di senso nella raccolta.

Il maggior problema legato alla prospettiva di Cappello, in conclusione, è la volontà di considerare il macrotesto come una vera e propria unità testuale, analizzabile secondo rigidi criteri linguistici, che postula la fusione irrevocabile dei testi brevi nel macrotesto, affermando che lo sviluppo di una struttura macrotestuale comporta di necessità

l'eliminazione dell'autonomia dei singoli testi, mentre l'annullamento della politestualità a nostro avviso è un'operazione equivoca, dato che è la caratteristica stessa della raccolta, senza cui smetterebbe di essere tale. Il postulato del processo di semantizzazione, che viene rappresentato come una straordinaria capacità del lettore, in verità restringe le possibilità di costui: seguendo la logica di Cappello, un lettore che in un primo momento individua una raccolta e in un secondo momento ne fa un testo unico, in un terzo momento non potrebbe tornare a leggersi un solo testo breve della raccolta, perché non esisterebbe più.

Il macrotesto nell'accezione di Cappello, inoltre, richiama la struttura romanzesca e lo stesso studioso esplicita tale associazione scrivendo che ogni scrittore di forme brevi aspira alla forma lunga: "Si cerca in questo modo di dare spazio all'aspirazione della lirica ad assumere la dimensione del poema e a quella della narrativa in prosa ad avere almeno la complessità della forma romanzo" (47). Ci pare però che l'associazione col romanzo sia qualcosa di cui il racconto e la raccolta devono assolutamente far a meno, poiché equivale a prescindere dalla politestualità, che costituisce non un problema da risolvere ma il principio costitutivo di ogni raccolta di testi.

1.1.1.3 Il concetto di macrotesto secondo Segre

Dalla discussione delle prospettive di Cappello e di Corti sul macrotesto è emerso che il concetto può avere utilità per lo studio della raccolta di narrativa breve, purché la si intenda in un senso non dicotomico ma graduale. Una tale accezione è stata proposta da Cesare Segre, che osserva che nel macrotesto "ogni testo [...] mantiene in genere autonomia e coesione, ma è poi compreso in una autonomia e in una coesione più vaste" e che "il rapporto proporzionale tra i due tipi di coesione può variare, a seconda che la struttura del macrotesto sia più o meno rigida". Si crea in questo modo una "gerarchia di autonomie" che però non è propria del macrotesto, poiché, come nota il critico, la si constata anche con testi più convenzionali, quali il dialogo, che può comprendere più testi demarcati o unirsi con altri dialoghi in un solo macrotesto (Segre, *Avviamento* 40, 42).

Per quanto riguarda la definizione del macrotesto dalla prospettiva della linguistica testuale, Segre rileva la diversa costituzione di testo e macrotesto e sostiene che solo i testi si conformano ai criteri della linguistica testuale, mentre per i macrotesti vigono invece criteri "tematici, stilistici, insomma artistici" (Segre in Beccaria 761). Inoltre, a dire di Segre, l'unità e l'autonomia del testo non riposano unicamente sulla compiutezza semantica, come sostiene Cappello, ma risalgono all'atto dell'emissione e quindi all'incontro tra la volontà autoriale e il riconoscimento del testo da parte del lettore, nel quadro delle convenzioni delle forme letterarie (*Avviamento* 40).

Secondo Segre, un macrotesto si ha quando "testi con parziale o totale autonomia vengono raggruppati in un testo più ampio" e il critico ne offre tre esempi diversi, che si possono intendere come altrettante tipologie di raccolte. Un primo tipo lirico comprende non solo i prosimetri (come la *Vita Nova*) e i canzonieri (come i *Rerum Vulgarum Fragmenta*), ma anche "tutte le raccolte in volume di poesie scritte e diffuse isolatamente,

e poi riunite dal poeta o secondo uno schema in qualche modo biografico (si giunge alla *Vita d'un uomo* di Ungaretti) o secondo affinità contenutistiche, tematiche ecc.". Una seconda tipologia è costituita da raccolte di novelle che sono state composte dall'autore secondo un "disegno preciso", eventualmente strutturate da una cornice; le raccolte portate ad esempio sono il *Panchatantra,* il *Libro dei sette savi* e il *Decameron*. Il terzo gruppo macrotestuale include gli epistolari, cioè "lettere private, poi raccolte in epistolario dall'autore, secondo epoche, destinatari, argomenti, ecc." (Segre, *Avviamento* 40-41).

Segre si sofferma in particolare sulla fase compositiva della raccolta e sul ruolo dell'autore in questo processo, che sarebbe essenzialmente quello di mettere a punto le forze unificanti la raccolta. Secondo Segre, in un primo momento l'autore omogeneizza le singole componenti testuali, attraverso l'eliminazione di ripetizioni e di vari elementi che potrebbero provocare squilibri all'interno della raccolta nonché attraverso un'armonizzazione o un'unificazione formale. In un secondo momento ha luogo il potenziamento della coesione della struttura complessiva, attraverso l'applicazione di mezzi classificatori (sezioni o rubriche), la valorizzazione dei testi proemiale e finale e la disposizione dei testi secondo un ordine significativo (ivi).

A nostro avviso, però, delle operazioni autoriali descritte da Segre, per quanto si verifichino frequentemente, solo l'ordinamento significativo va visto come condizione essenziale per la produzione del sovrasenso di una raccolta, dato che la sola riunione di una serie di testi brevi nella macrostruttura della raccolta può bastare ad attivare le interazioni che generano il sovrasenso dell'opera, senza che ci sia riscrittura dei testi né si producano ulteriori fortificazioni della struttura complessiva. Vedremo in seguito come le due raccolte di Gadda, i cui racconti non sono stati omogeneizzati prima dell'inserimento nel volume, presentano due modi diversi della messa in raccolta.

Peraltro, sebbene riteniamo molto valida la concezione del macrotesto da parte di Segre come un concetto graduale, per cui la macrotestualità e il significato della raccolta possono variare a seconda della specifica interazione dei testi narrativi brevi in una raccolta, vorremmo mettere in discussione l'idea che l'autonomia dell'identità del macrotesto sia inversamente proporzionale all'autonomia dei singoli testi. Segre scrive infatti che nella raccolta l'autonomia microtestuale e macrotestuale si comportano come vasi comunicanti e che si stabilisce perciò un rapporto gerarchico in cui l'autonomia microtestuale si inscrive nella più vasta autonomia macrotestuale, il che suggerisce che non possano convivere in una raccolta una forte identità microtestuale e macrotestuale.

Tuttavia, questa definizione relativa dell'autonomia sembra in contraddizione con la definizione di autonomia testuale data da Segre stesso e citata sopra (cfr. autonomia come convenzione tra autore e lettore). L'obiezione che facciamo contro tale ragionamento è la medesima fatta all'analisi di Cappello: non è chiaro in che senso il palesamento graduale di un "disegno preciso" durante la lettura di una raccolta debba compromettere l'identità del singolo testo.

La descrizione, da parte di Segre, di un macrotesto non rigido ma flessibile ci pare dunque utile quando lo si considera disgiunto dal rapporto di proporzionalità che lo studioso stabilisce tra l'autonomia testuale e quella macrotestuale. Il significato

macrotestuale non rischia di indebolire l'indipendenza del racconto, poiché risulta dall'interazione e non dalla fusione dei racconti. Si tratta quindi di un arricchimento, termine per ora ancora abbastanza vago che però dovrebbe risultare adeguatamente descritto alla fine dell'analisi delle raccolte di Gadda.

Se un'accezione del concetto del macrotesto come quella di Segre è sufficientemente ampia per fornire una prima base al nostro modello operativo, non ci dà specifici strumenti analitici con cui studiare la raccolta di narrativa breve. Per di più, il concetto di macrotesto tralascia di distinguere tra raccolte di racconti e di poesie, che, pur condividendo il meccanismo della raccolta, si presentano come tipologie testuali diverse, con una distinta (ancorché apparentata) tradizione storica e, crediamo, con una diversa ricezione. Occorre quindi riflettere sia sulle caratteristiche proprie della raccolta come sistema sia sulla specificità della forma breve che viene raccolta e sul modo in cui influisce sulla macrostruttura che la contiene.

Per queste ragioni ci pare proficuo allargare il campo di ricerca ad altre riflessioni teoriche sulla raccolta, come la teoria dello short story cycle e la teoria della raccolta francofona. Ripetiamo che non intendiamo discutere i molti nodi problematici di questi approcci, ma proponiamo di selezionare dalle tradizioni alcuni strumenti di cui si può avvalere il nostro modello operativo.

1.1.2 La teoria dello short story cycle

In area angloamericana si è sviluppata una teorizzazione piuttosto densa di una certa tipologia di raccolta di narrativa breve, lo "short story cycle", che prende avvio con la pubblicazione di *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century* di Forrest Ingram (1971). Lo short story cycle corrisponde a una raccolta narrativa strutturata che viene sempre definita contrastivamente rispetto alla raccolta "miscellanea"; per quanto riguarda la costruzione del sovrasenso, si delinea una dicotomia che per molti versi richiama quella descritta da Corti e da Cappello: laddove lo short story cycle genera un sovrasenso compiuto, la raccolta miscellanea, a seconda delle diverse prospettive, non genera affatto un plusvalore semantico (Ingram 18-19), o lo fa in modo "casuale" (Alderman 46) o "aggregato" (Luscher 163).[5] È evidente che riteniamo insostenibile una tale suddivisione tra raccolta strutturata e raccolta miscellanea, per le stesse ragioni per cui abbiamo contestato la distinzione tra macrotesto e non-macrotesto.

Questa tradizione di studi è caratterizzata da un vivo dibattito tra prospettive molto divergenti su quasi ogni aspetto che riguarda la definizione e il funzionamento della

[5] "An un-integrated collection by definition will have only random elements, linked by coincidence at best" (Alderman); "At one end of the continuum, then, is the 'mere collection' [...]. In such volumes, the author makes little or no attempt to bring the collection together, though a few stories may bear some resemblance [...]. Such collections can present a consistent regional portrait or a common theme; unlike a true short story sequence, however, they do so in an aggregrate rather than a sequential fashion" (Luscher).

raccolta strutturata, a iniziare dal termine che designa l'oggetto di studio.[6] Non intendiamo entrare nel merito di questo intricato dibattito, ma segnaliamo alcuni spunti proposti da diversi teorici americani di cui il presente studio si può avvalere.

In primo luogo, il fatto di privilegiare lo studio dello short story cycle come un genere narrativo alla pari del racconto e del romanzo ha portato i teorici a considerare non solo gli aspetti sistematici del genere, ma anche la sua evoluzione nel contesto storico-letterario. Se può essere opinabile la definizione come genere di una specifica tipologia di raccolta narrativa, è interessante osservare che alcuni teorici insistono sul fatto che lo short story cycle poggia su una forte tradizione storica che trova le proprie origini nei cicli narrativi dell'antichità (Lundén 7; Alderman 21, 26; Davis 5). Pur non condividendo la distinzione tra short story cycle e miscellanea, riteniamo che il riconoscimento del sovrasenso della raccolta di narrativa breve faccia parte della ricezione di questa forma composita. Non intendiamo riprendere in questa sede la riflessione teorica sulla natura di genere della raccolta (è un genere letterario? una modalità? un meccanismo?), ma ipotizziamo che l'interpretazione di un insieme di testi narrativi brevi si avvalga non solo dall'umana tendenza ad associare elementi contigui o giustapposti e ad attribuire un senso generale o sovrastante a quest'associazione, ma anche di una sorta di "memoria di genere", com'è stata descritta da Bachtin, che si costruisce in base a modelli ricevuti, per cui il lettore è portato a considerare sia il significato delle singole componenti, sia il significato dell'insieme (158).

Un secondo punto utile della teoria dello short story cycle è il postulato dell'autonomia del singolo testo all'interno della raccolta. Come detto sopra, nelle prospettive di Cappello e di Segre la ricontestualizzazione di testi narrativi brevi nel macrotesto va a detrimento della specifica identità dei singoli testi, mentre Corti tralascia di trattare il problema. I teorici americani invece postulano l'autonomia del testo breve nello short story cycle e descrivono il sovrasenso che queste raccolte generano come un prodotto della tensione tra le specifiche identità testuali e la macrostruttura (Ingram 19, Lundén 33). Riteniamo che l'autonomia del testo narrativo breve nella raccolta costituisca un aspetto fondamentale, senza il quale non si può parlare di raccolta. Occorre precisare che ogni testo subisce sempre l'influsso del contesto – ciò vale anche per la "singola" pubblicazione di un racconto in rivista – e il processo di ricontestualizzazione di un testo narrativo breve in una raccolta ne altera senza dubbio il significato, ma non lo riduce né lo annulla. A nostro avviso, la messa in raccolta di una serie di testi narrativi brevi dà luogo a un funzionamento macrotestuale che da un lato proietta un sovrasenso proprio della raccolta e dall'altro arricchisce il significato di ogni singolo testo breve.

Un terzo elemento utile che deriviamo dagli approcci teorici americani è il processo di "sviluppo ricorsivo" che definisce il funzionamento dello short story cycle. Secondo

[6] Oltre a "short story cycle", sono stati proposti "short-story volume" (Etter), "integrated short story collection" (Alderman), "short story sequence" (Luscher), "short story compound" (Reed Jr.), "rovelle" (Lemmon Jr.), "short story composite" (Lundén), "composite novel" (Dunn & Morris).

Ingram, la struttura dinamica della raccolta strutturata è costituita da un'interazione tra i principi di ricorsività o ricorrenza ("recurrence") e sviluppo o progressione ("development") (20). La struttura dinamica dello short story cycle quindi funziona in forza dei processi di sviluppo ricorsivo, in cui determinati elementi tornano, si ripetono e variano man mano che il lettore procede nella sequenza dei testi, producendo di fatto un sovrasenso. In fondo si tratta di principi non dissimili da quelli su cui poggiano i criteri di unità e di progressione di Corti, ma nel caso di Ingram è la generalità del processo, che evidentemente non riguarda soltanto la raccolta di racconti, che ne garantisce in certo senso l'utilità. Laddove Corti postula l'unità come prima ed essenziale condizione della macrotestualità e la progressione come condizione opzionale, la teoria dello short story cycle invece concepisce lo sviluppo ricorsivo come il fattore costitutivo di ogni interazione tra due o più testi in una raccolta.

1.1.3 La teoria della raccolta francofona

Un'ulteriore tradizione di studi teorici sulla raccolta va situata negli studi romanzi, e in particolare nella zona francofona (il Canada francofono e, in misura minore, la Francia e il Belgio). Se alcuni teorici francofoni riprendono distinzioni simili a quella tra short story cycle e miscellanea, le prospettive più recenti, che hanno contribuito maggiormente alla teorizzazione della raccolta nell'ambito francofono, non operano suddivisioni tra raccolte narrative "strutturate" o meno.[7] La teorizzazione recente è frutto del *Groupe de recherche sur le recueil (GRR)*, che, come suggerisce lo stesso nome, elegge come oggetto di studio la raccolta letteraria, nelle sue variegate espressioni liriche, narrative e saggistiche. Tale approccio ha il vantaggio di incentrarsi sul funzionamento della raccolta (di *ogni* raccolta) più che sui problemi di definizione e di categorizzazione, ma ha lo svantaggio di non precisare sempre se determinati aspetti di questo funzionamento pertengano al meccanismo della raccolta o invece alla specifica sorta di raccolta (lirica, narrativa, saggistica).

Un'impostazione talmente diversa sia dall'approccio semiotico al macrotesto sia dalla teoria dello short story cycle non manca di fornire alcuni elementi fondamentali al nostro modello operativo. In primo luogo, tenendo in mente le raccolte di Gadda, rileviamo che la recente riflessione teorica francofona sulla raccolta, e in particolare la ricerca di Audet, ha esposto e contestato la falsa congruenza tra unificazione e omogeneità della raccolta presente nella teoria americana. Secondo Audet, i teorici dello short story cycle descrivono il sovrasenso della raccolta strutturata unicamente come il prodotto delle forze che unificano i racconti in modo omogeneo, come la ricorrenza di forme, temi, immagini e personaggi, per cui sono portati a codificare una tipologia di raccolta strutturata in modo

[7] Teorici appartenenti a precedenti fasi di teorizzazione in area francofona, come Godenne et Boucher distinguono tra "raccolta-insieme", "raccolta tematica" e "raccolta sparsa" (Godenne 122-124, Boucher 18).

evidente e univoco (Audet, *Des textes* 51-55).[8] Sottoscriviamo questa critica e aggiungiamo che perfino uno studio recente come quello di Lundén, che riconosce e contesta la "logica unificante" negli studi precedenti, vi si conforma: Lundén infatti sviluppa il concetto della "fringe story", ossia un racconto che un autore inserisce in una raccolta per mettere in crisi un disegno macrotestuale evidente (si pensi ai brani della *Cognizione del dolore* che Gadda introduce nell'*Adalgisa*). Secondo il teorico, si tratta di una forza "centrifuga" che ribadisce l'autonomia del singolo testo e il rifiuto di partecipare a un progetto maggiore.

A nostro avviso, però, se un determinato testo rompe un sistema di unità che si era andato formando, ciò non significa che si annulla ogni sistematicità, anzi: significa invece che al significato univoco e omogeneo "A" ipotizzato dal lettore fino a quel punto si sostituisce l'ipotesi di un nuovo significato "B", plausibilmente più composito ed eterogeneo, ma non meno "macrotestuale". Possiamo estendere questa contestazione del significato omogeneo alle prospettive sul macrotesto discusse sopra. La condizione che tutti i testi debbano partecipare nei medesimi processi di unità e di progressione, formulata da Corti, ci sembra rigida e contrapproduttiva, a meno che la si intende in senso largo. In questo senso, il significato della raccolta equivalga alla somma dei processi macrotestuali che si attuano tra le singole componenti testuali. Anche se un processo di ricorrenza (di un tema, ad esempio) concerne solo la metà dei racconti di una raccolta, esso comunque entra in una relazione con gli altri racconti, per il solo fatto che non vi partecipano, e si crea quindi una contrapposizione, già in sé significante, che, da un punto di vista sequenziale, si potrebbe risolvere in un'evoluzione. I processi di interazione tra i racconti sono quindi molti e variegati mentre le raccolte che producono un significato univoco sono poche.

Un secondo punto che riprendiamo da Audet è la tesi che il lettore associa sempre una coesione minima alla raccolta in base alla materialità del volume, che suscita un'idea di coerenza discorsiva, di un'"opera" letteraria (*Le recueil* 6). La materialità è un concetto che pertiene all'essenza della specificità formale della raccolta, cioè lo scarto tra scrittura e composizione. Affermiamo che la raccolta risulta non dall'atto di scrittura, ma da un atto di composizione, che si compie solo nella riunione "materiale" dei testi, che sia in un libro, in un manoscritto o in un file digitale. Anche quando un autore decide già in partenza di pubblicare una raccolta strutturata (sarebbe il caso del *composed cycle* descritto da Ingram), la composizione della raccolta deve passare per una fase di scrittura dei racconti, in cui la raccolta rimane virtuale. Contrariamente ai capitoli di un romanzo, che dipendono interamente dalla loro integrazione nel progetto finale, i racconti stesi sono già testi autonomi prima della composizione della raccolta ed è questa autonomia che garantisce lo scarto tra scrittura e composizione: si scrivono racconti, non si scrive una raccolta.

[8] Occorre però aggiungere che i più recenti contributi alla short story cycle theory si avvicinano alla prospettiva di Audet (pur continuando a distinguere tra "cycle" e "collection") cfr. Smith.

A parte questo versante autoriale ed editoriale, che riunisce aspetti di materialità relativi al rapporto tra le istanze produttrici e la raccolta, sono altrettanto fondamentali i rapporti che il lettore stabilisce con la raccolta basandosi sulla sua materialità. È anzitutto questo secondo aspetto su cui insiste Audet e riteniamo valide le sue osservazioni sulla coerenza minima accordata dal lettore alla raccolta in base al supporto unico e sul rapporto tra materialità e riconoscimento di un'"opera letteraria". Precisiamo però subito che intendiamo il termine "materialità" in senso lato e cioè non solo come la fisicità del supporto editoriale, ma come la totalità dei fattori extratestuali che compongono la raccolta, come il titolo e il resto dell'apparato paratestuale. Una tale prospettiva permetterebbe di distinguere meglio tra la raccolta e l'antologia, la cui materialità intesa in senso stretto coincide con quella della raccolta (cioè come libro composito che raccoglie vari testi brevi), mentre è appunto il diverso apparato paratestuale a incitare il lettore all'applicazione di diverse strategie di lettura.

Un terzo e ultimo punto rilevante sviluppato dalla *théorie du recueil* riguarda appunto le strategie di lettura. Secondo Audet, il lettore costruisce il significato mediante un processo di negoziazione sequenziale e interattiva che poggia sui principi di deduzione e di verifica ("abduction" e "vérification"). In base alla presentazione materiale e paratestuale, prima ancora della lettura, il lettore formula una prima ipotesi sul significato della raccolta. Tale ipotesi si rinnova man mano che il lettore procede nella lettura e che deduce nuove informazioni dai testi.

1.1.4 Bilancio delle premesse teoriche

Cerchiamo ora di riunire queste premesse teoriche e di fonderle in un approccio che ci consente di cogliere il significato delle due raccolte di Gadda.

Sul versante terminologico, riteniamo proficuo mantenere il termine "raccolta di narrativa breve", poiché mette in rilievo sia l'identità delle singole componenti che la loro integrazione in una macrostruttura. La nozione di "narrativa breve", più inclusiva di "racconto" o di "novella", permette di considerare l'evoluzione della raccolta narrativa nel contesto storico. Rinunciamo all'uso del sostantivo "macrotesto" perché suscita un'interpretazione che tende a far prevalere l'unità del tutto su quella delle parti, come fanno appunto le prospettive semiotiche che abbiamo discusso. Ciò però non significa che vada scartata la nozione della "macrotestualità", che rimane utile per designare l'insieme degli aspetti della raccolta che pertengono alla produzione del sovrasenso. Parleremo quindi del "funzionamento macrotestuale" della raccolta di narrativa breve per indicare l'interazione tra i singoli testi su cui si basano i processi che generano il significato dell'insieme.

A nostro avviso, ogni raccolta di narrativa breve (sia monoautoriale che pluriautoriale) suscita nel lettore l'idea di una coesione minima, in base a cui si ipotizza un funzionamento macrotestuale minimo e, conseguentemente, un minimo significato proprio della raccolta. I fattori che spingono il lettore a formulare questa ipotesi sono tre: in primo

luogo l'associazione tra la materialità del volume e lo statuto di "opera letteraria" con un significato proprio; in secondo luogo, una sorta di memoria di genere per cui il lettore si ricorda di modelli canonici (come il *Decameron*) e dei variegati modi in cui la raccolta può produrre un sovrasenso; in terzo luogo, la consapevolezza che ogni raccolta è motivata, per il semplice fatto di essere raccolta. Una ragione, seppure meramente commerciale o editoriale, deve pure esistere perché tali racconti vengano riuniti in una raccolta con titolo X. Nel caso di raccolte monoautoriali non postume, la figura dell'autore costituisce un importante fattore unificante che può portare all'ipotesi della raccolta come progetto d'autore.

Questi fattori si combinano con le informazioni dedotte dal paratesto in una prima ipotesi, che nel processo sequenziale della lettura si rinnova dopo la lettura di ogni singolo testo e che porta, a lettura finita, alla comprensione dello specifico sovrasenso della raccolta.

La nostra concezione del funzionamento della raccolta quindi presuppone un compromesso tra l'impostazione autoriale di Segre, l'impostazione strutturale di Ingram e l'impostazione sul lettore di Audet. Rimane fondamentale la figura dell'autore, che scrive (e in certi casi riscrive) i testi narrativi e li dispone nella raccolta secondo una progettualità. Un'analisi del processo di costruzione di una raccolta deve stabilire la dimensione di questa progettualità e l'interazione tra autore ed editore. L'autore però non può fissare il significato della raccolta, dato che è impossibile prevedere la totale estensione dell'interazione tra i testi nel quadro della raccolta. Spetta quindi al lettore, guidato dalle indicazioni dell'autore laddove sono disponibili e reperibili, costruire il significato della raccolta.

1.1.5 Il modello operativo

Dopo aver formulato alcune premesse a proposito della concezione, del funzionamento e della lettura della raccolta, possiamo tornare al nostro scopo, l'analisi testuale delle raccolte di Gadda, per cui occorre sviluppare un modello operativo che riesce a combinare gli aspetti rilevanti delle tre prospettive teoriche in un impianto nuovo. Questo impianto non può assumere i contorni di un modello teorico da affiancare ai modelli proposti dalle tre tradizioni teoriche, perché servirebbe una riflessione più elaborata sui vari punti problematici, come il rapporto tra autonomia testuale e macrotestuale e il rapporto della forma con i generi letterari, che in questa introduzione teorica si sono soltanto potuti sfiorare. Ciò che proponiamo nei limiti di questo studio è di integrare i risultati del confronto tra gli approcci in un concreto modello operativo, in un sistema pratico attrezzato di strumenti che permettono di cogliere il processo di costruzione di significato nella raccolta di narrativa breve.

Il modello operativo dell'analisi della raccolta comporta tre fasi, che si possono descrivere come una fase di contestualizzazione, una fase di ricostruzione del processo compositivo e una fase di analisi testuale e macrotestuale.

La prima tappa del modello prevede una contestualizzazione storico-letteraria dell'oggetto di studio. Essa richiama la componente di memoria di genere discussa sopra, ma prescinde dal dibattito sull'idea stessa del genere letterario. Il concetto di memoria di genere è quindi inteso come il riconoscimento del funzionamento di un'entità letteraria specifica, quella della raccolta di narrativa breve, da parte di mittenti e destinatari, in un determinato contesto storico-letterario. In questo primo momento analitico importa stabilire come viene concepita ed interpretata la raccolta di narrativa breve nell'epoca di pubblicazione del caso. Concretamente, questa contestualizzazione si scompone in un versante del lettore e un versante autoriale. Da un lato, richiede che lo studioso raccolga e interpreti un massimo numero di documenti che riguardano la ricezione della raccolta studiata, da commenti esegetici e appunti privati a recensioni letterarie. Dall'altro lato occorre indagare la concezione che ha l'autore delle forme letterarie, e in particolare della raccolta come forma narrativa specifica, attraverso l'analisi di diversi documenti (appunti, saggi teorici, lettere, tracce di letture ecc.).

Lo scopo di questa prima fase contestualizzante è di stabilire fino a che punto questi documenti testimoniano di una consapevolezza del funzionamento della raccolta di narrativa breve e del plusvalore o significato macrotestuale che genera. È evidente che le competenze e le attitudini di mittenti e destinatari rispetto alle forme letterarie dipendono dal preciso contesto storico-culturale e perciò importa raccogliere e interpretare informazioni precise che caratterizzano tali competenze e attitudini nel periodo dell'opera studiata. Da una prospettiva teorica, quest'attenzione per il contesto di produzione e di ricezione colma una lacuna individuata negli approcci teorici, dove la tesi di un continuo riconoscimento della forma e del funzionamento della raccolta nella cultura occidentale o è limitata al secolo passato (cfr. Mann, Luscher) o è trattata come un postulato, come un dato di partenza che non viene verificato (Alderman, Lundén, Audet).[9] Un'espansione dell'attenzione dello studioso dall'opera al contesto e alla ricezione, come proponiamo in questa sede, ha il vantaggio di fornire precise indicazioni a sostegno dell'ipotesi dell'esistenza di una memoria di genere della raccolta di narrativa breve. L'applicazione del modello operativo a raccolte di diverse epoche storiche equivarrebbe quindi alla sostituzione di una verifica *bottom up* al postulato formulato dai teorici.

La seconda tappa è quella di una minuta ricostruzione del processo compositivo della raccolta, al fine di valutare se si possa verificare una progettualità, un "disegno", ed, eventualemente, in che cosa consista. Le premesse teoriche di questa fase si trovano nell'approccio di Segre al macrotesto e nell'attenzione per il processo compositivo in certe proposte teoriche angloamericane, come quelle di Ingram e di Smith. Sottolineiamo però che la nostra indagine dell'eventuale intenzionalità sottostante a una raccolta

[9] In una e-mail al sottoscritto, Lundén riconosce la necessità di implicare anche la "reading culture" nell'analisi della raccolta, ma esprime dubbi sulla possibilità di reperire tali informazioni per raccolte storiche (e-mail del 4 luglio 2012). Alcune prime osservazioni sulla ricezione del *Decameron* in quanto raccolta di narrativa breve si possono leggere in un nostro saggio in via di stampa (Duyck, "The short story cycle in Western literature").

prescinde da categorizzazioni come la distinzione tra una raccolta "autoriale" ed "editoriale" (Luscher): la ricostruzione della composizione non va strumentalizzata in un discorso volto a teorizzare un determinato tipo di raccolta (per esempio lo "short story cycle autoriale"), ma serve a chiarire la motivazione della precisa configurazione della raccolta come si presenta al ricercatore.

Ricostruire la composizione della raccolta si traduce essenzialmente nel rilevare e interpretare la documentazione disponibile. In un primo momento l'indagine si concentra sui documenti che pertengono alla fase della messa in raccolta, come indici provvisori, appunti sui testi da includere, lettere all'editore sullo stato del lavoro ecc. Tuttavia, poiché la composizione della raccolta presuppone la stesura dei singoli testi brevi di cui consiste, in un secondo momento vanno considerati questi testi, le loro stesure anteriori, le loro anticipazioni in rivista, al fine di valutare in che misura le eventuali evoluzioni testuali sono correlate al processo della messa in raccolta.

Dopo la prima fase di contestualizzazione, la seconda fase riguarda l'analisi filologica e avantestuale dell'oggetto di studio, con una duplice ricostruzione della genesi dei testi brevi e della raccolta. Attraverso la ricostruzione e l'interpretazione delle scelte che hanno determinato la forma e il contenuto dell'oggetto di studio, è possibile verificare un eventuale progetto autoriale o editoriale. Il riferimento teorico più rilevante qui è Segre, di cui riprendiamo l'osservazione che il processo di composizione della raccolta può comportare una riscrittura e un potenziamento della struttura complessiva, anche se non sottoscriviamo né la necessità della riscrittura dei testi brevi, né la funzione omogeneizzante delle operazioni autoriali. La verifica della progettualità sottesa alla sequenzialità e all'allestimento paratestuale della raccolta, attraverso la ricostruzione del processo compositivo, crea un quadro concettuale di cui si avvale la terza e conclusiva fase del modello operativo, la parte più propriamente ermeneutica.

In quest'ultima fase saranno dapprima formulate una serie di ipotesi sul funzionamento macrotestuale della raccolta e sul significato che tale funzionamento produce. Tali ipotesi si devono basare da un lato sui risultati della ricerca condotta sulla composizione della raccolta, e dall'altro sulla forma della raccolta, ossia sulla sua presentazione paratestuale e sequenziale. Il riferimento teorico più rilevante è adesso Audet, che ha maggiormente insistito sull'importanza delle strutture paratestuali come aspetti specifici della raccolta. Nella sua ottica, è il paratesto ad avviare la concatenazione di ipotesi, verifiche e ipotesi modificata, che a suo dire definisce l'approccio del lettore alla raccolta.

In seguito, questo nucleo di ipotesi basate sulla composizione e sul paratesto (ed eventualmente sui testi critici già disponibili) andrà verificato sui testi. Conformemente alla nostra convinzione che il significato macrotestuale è ottenuto attraverso l'interazione delle singole componenti testuali, la verifica delle ipotesi non potrà prescindere da una loro ricognizione descrittiva, per cui di ogni singolo testo andranno stabiliti il significato e il funzionamento da un punto di vista narratologico. In un secondo momento analitico, andrà studiato in che modo quel significato e quel funzionamento vengono alterati dalla ricontestualizzazione nella raccolta. Le analisi dell'identità testuale di ogni testo breve,

poste in una prospettiva sequenziale, a loro volta faranno emergere ricorrenze e contrasti, che permetteranno di raggiustare le ipotesi sul funzionamento macrotestuale.

Per lo studio dell'interazione tra i testi, il modello si fonda sul principio del "recurrent development" di Ingram, che illustra bene il modo in cui la ricorrenza di elementi in diversi contesti (cioè, in diversi testi autonomi) necessariamente comporta una componente di sviluppo, nel senso che la diversità del contesto in cui si registra la ricorrenza ne altera l'interpretazione e richiede una riflessione sul suo significato (cosa cambia rispetto alla prima attestazione?). Per l'idea del carattere fondamentale della sequenzialità sia per la lettura e per lo studio della raccolta facciamo riferimento agli studi di Audet.

Rispetto ai metodi proposti dai modelli teorici discussi, questo approccio è innovativo in quanto parte dalla specificità dei singoli testi. Tutti i modelli teorici esistenti tendono a prescindere dalle specifiche identità dei testi brevi a favore dello studio delle strutture macrotestuali, come se esse si costruissero non in base a singoli testi, ma attingessero da un serbatoio indistinto di temi, immagini, narratori, ecc. Una tale subordinazione della rilevanza teorica del singolo testo breve a quella del "sovrasenso" ha comportato una disattenzione per la sorte del testo breve e della sua autonomia all'interno della raccolta. Tuttavia, se si parte dall'idea che l'essenza della specificità della raccolta di narrativa breve risiede nel fatto che genera senso attraverso la sequenzialità di singoli "atti narrativi", che sono entità autonome e già esse stesse produttrici di senso, è chiaro che l'identità testuale del singolo testo breve deve stare al centro del discorso.

Nel modello operativo qui esposto, le ipotesi formulate all'inizio della terza fase sono ipotesi di lavoro provvisorie che si adatteranno ai risultati dell'analisi dei singoli testi, man mano che procede la ricerca. Un tale approccio ha il vantaggio di non forzare la raccolta con la sovrapposizione di un significato macrotestuale, in base all'interpretazione del paratesto, su una sequenza di testi che non vi si adegua che parzialmente. Il funzionamento della raccolta consiste nell'interazione tra *tutti* i testi che contiene; il movimento principale di questo funzionamento è sequenziale ed è condizionato dalla contiguità fisica dei testi, ma ciò evidentemente non esclude che una varietà di movimenti non possano innestarsi su tale sequenzialità. Analogamente, il significato macrotestuale è il risultato di *tutti* i significati generati dai diversi processi di interazione.

1.2 Due casi di studio: *La Madonna dei Filosofi* e *Il castello di Udine* di Carlo Emilio Gadda

Questo studio offre una visione sintetica e interpretativa dell'applicazione del modello operativo a due raccolte di Carlo Emilio Gadda, nell'ordine cronologico della pubblicazione delle principes. Prima di passare all'analisi, riteniamo opportuno situare

questo lavoro nella ricca tradizione degli studi su Gadda. Poiché un esaustivo stato dell'arte della critica gaddiana dalle origini ai giorni nostri ci porterebbe troppo lontano, e sarebbe peraltro ridondante rispetto ai ragguagli bibliografici già disponibili, proponiamo di discutere brevemente le principali tendenze delle prospettive critiche e la loro evoluzione fino al tempo recente.[10] In un secondo momento passeremo dalla critica d'autore alla teoria, con una concisa discussione della rilevanza del caso di Gadda per lo studio della raccolta di narrativa breve.

1.2.1 Sviluppi della critica gaddiana

Distinguiamo quattro fasi nell'evoluzione della tradizione critica: la prima fase è quella della primissima ricezione critica (1931-1935), che precede l'affermarsi della prospettiva di Contini sull'opera di Gadda, che rimane dominante almeno fino agli anni Settanta (e i cui echi si sentono ancora oggi).[11] La terza fase, che definiamo come "la svolta speculativa" degli studi gaddiani, è inaugurata dalla monografia di Gian Carlo Roscioni del 1969. Tale svolta speculativa prepara l'avvento di una quarta e ultima fase di evoluzione, che si consolida nel primo decennio del 2000 e che a nostro avviso sarebbe quella della "svolta narrativa".

Per quanto riguarda la prima fase, essa consiste in una serie di recensioni sulle prime raccolte di narrativa breve che, per curiosità teorica e virtù analitica dei recensori, a volte assumono la forma di concisi saggi. Poiché Gadda esordisce proprio con le due raccolte che ci proponiamo di studiare, l'analisi delle recensioni non trova sede in questa introduzione, ma è integrata nell'analisi contestualizzante che corrisponde alla prima tappa del nostro modello operativo. Procediamo quindi con la descrizione dei contributi di Contini al campo della critica gaddiana.

1.2.1.1 Il "paradigma" continiano

Tra le recensioni al *Castello di Udine* si trova un breve testo di Gianfranco Contini intitolato "Carlo Emilio Gadda, o del 'pastiche'", pubblicato su *Solaria* nel 1934, e di cui già la prima frase dichiara l'intento di teorizzare, più che di recensire: "Il caso Carlo Emilio Gadda è di quelli che posseggono, più che tutto, una grande importanza teorica". Con il termine "pastiche", Contini anzitutto intende definire le soluzioni linguistiche e stilistiche di Gadda, la sua scrittura "mescidata", la "manipolazione linguistica", la "prosa tutta provocata dal malumore". Il pasticheur è per Contini non tanto un narratore quanto

[10] Oltre ai puntuali studi bibliografici dei *Quaderni dell'ingegnere* e la bibliografia radunata sul sito dell'*Edinburgh Journal of Gadda Studies*, citiamo l'antologia critica di Ceccaroni.

[11] Lo studio di Ferlita, *Contro l'espressionismo : dimenticare Gadda e la sua eterna funzione* (2011), sembra testimoniare che anche nei tempi più recenti una parte della critica continui a sentire il bisogno di confrontarsi polemicamente con la prospettiva di Contini.

un prosatore che "fugge la risoluzione strettamente narrativa", come il Joyce di *Finnegan's Wake* con cui Gadda viene paragonato.

Pur dichiarando l'inutilità di "collocare" Gadda in una tradizione letteraria, Contini di fatto elenca alcuni nomi cui avvicinare l'autore, che non sono dei modelli ma delle "metafore", che dovrebbero aiutare a cogliere la peculiare forza espressiva di Gadda ("e ancora rimaniamo nel campo di generali esigenze poste dalla sua scrittura, non già d''influssi' positivamente subiti"). Oltre a Joyce, vengono menzionate la tradizione rinascimentale degli scrittori maccheronici (Folengo) e di Rabelais e la "linea lombarda" che corre dalla scapigliatura (Dossi, Lucini) alla "contaminazione espressiva tipica di Linati".

In un saggio successivo sulla scapigliatura piemontese, apparso nel 1947 in *Letteratura*, Contini inizia invece a categorizzare (dichiara esplicitamente di voler "inventare una nuova categoria", 534) e il discorso su Gadda – che, pur non essendo l'argomento principale del saggio, è molto presente in filigrana – si sposta dalla nozione del pastiche a quella dell'espressionismo. È in questo saggio che Contini descrive la "funzione Gadda", con cui sembra intendere un complesso di atteggiamenti linguistici che definiscono l'espressionismo di uno scrittore. Tale "funzione Gadda" viene da lui applicata ad alcuni scrittori ottocenteschi, come Faldella ("Faldella si concede le gaddiane, espressionistiche estensioni verso i latinismi e i tecnicismi", 544) e Cagna ("esponente d'un espressionismo in rosa, d'un gaddismo 1890 per signorine di buona famiglia", 560).

Negli anni Sessanta Contini ripropone la propria prospettiva, modificandola leggermente, nell'introduzione alla *Cognizione del dolore*. Vediamo riapparire gli elementi chiave presenti nei primi studi, cioè l'enfasi sugli atteggiamenti linguistici e sul carattere non-narrativo della scrittura gaddiana. Per Contini, nella *Cognizione* l'affabulazione è minima e quasi nulla, più che al romanzo il testo si avvicinerebbe al *poème en prose* e "la ragione più radicale del frammento narrativo risiede nella qualità lirica del temperamento" di Gadda. La poesia conclusiva, "Autunno", viene perciò letta come una "chiave lirica della situazione" del testo (605).

Per quanto riguarda la collocazione di Gadda nell'orizzonte nazionale e internazionale, Contini nel saggio approfondisce la riflessione sull'uso del dialetto in Gadda e divaga sulla particolare posizione di prominenza che i dialetti hanno avuto nella tradizione letteraria italiana. Sul versante europeo, lo studioso definisce l'opera come una proiezione autobiografica totalmente incentrata sull'esperienza del soggetto e per certi versi simile alle opere di Proust. A detta di Contini, però, Gadda si discosta dall'espressionismo francese e tedesco proprio perché il loro dialetto "non è veicolo di mimesi, è un idioma privato", mentre con i dialetti Gadda costruisce un "mondo robustamente esterno", per cui si dovrebbe parlare più propriamente di "espressionismo naturalistico" (611).

È anzitutto con questi tre contributi che Contini fa scuola e fonda una tradizione di studi che si avvale delle nozioni del pastiche e dell'espressionismo per studiare l'idiosincratico uso della lingua da parte di Gadda. Nell'ottica di Contini, Gadda è essenzialmente un prosatore i cui scatti umorali lo portano a deformare il linguaggio e il

testo, il che risulta nella pratica del frammento e del plurilinguismo. Come ha notato Ceccaroni, secondo tale prospettiva vengono individuati nell'opera di Gadda "i caratteri di mediazione problematica tra un passato eccentrico e macaronico e un presente (secondo dopoguerra) interessato ad escursioni linguistiche fuori della media" (60).[12]

1.2.1.2 La svolta speculativa

Nel 1969 Gian Carlo Roscioni pubblica *La disarmonia prestabilita*, monografia che, oltre che sulle opere gaddiane conosciute in quel momento, si basa sull'esame di una grande quantità di materiali ancora inediti, fra cui spicca anzitutto il testo speculativo *Meditazione milanese*, di cui lo stesso Roscioni cura la prima edizione, che vede la luce nel 1974. Anche in questo caso la prima frase è emblematica per l'approccio dello studioso alle opere di Gadda: "Piuttosto che nominare gli oggetti e le cose, Gadda li sorprende nel loro farsi e testimonia della loro provvisoria esistenza" (Roscioni, *La disarmonia* 3). Centrale nell'analisi di Roscioni è dunque la concezione del mondo e della rappresentazione da parte di Gadda, come descritta appunto nei saggi, tra cui la *Meditazione*. Gadda, come osserva Roscioni, concepisce la realtà come una rete a dimensioni infinite di relazioni provvisorie in costante associazione e dissocazione. Gli oggetti della realtà non sono altro che i punti di intersezione di un'infinità di relazioni con durata variabile. Queste relazioni comprendono anche la mente umana, che non può osservare la realtà dal di fuori ma vi si trova immersa. Ne risulta che l'atto conoscitivo modifica o deforma il reale, per il fatto che stabilisce un legame tra istanza conoscente ed entità conosciuta.

Più che contestare le tesi di Contini, Roscioni sposta l'accento dall'interpretazione del linguaggio "mescidato" come espressione dell'umore eccentrico dell'autore alla visione della scrittura gaddiana come un processo che rivela la funzione e le peculiarità degli oggetti del reale (11). Il linguaggio *sui generis* di Gadda è quindi visto come l'insieme dei "riflessi tecnico-espressivi dell'inafferrabile modificarsi della percezione e del dato" e il presunto "calligrafismo" di Gadda non è altro che la "consapevolezza della deformabilità della tecnica rappresentativa" (14, 95). Roscioni adotta la nozione di pastiche, che descrive come una riunione di poetiche discordanti, una tecnica che sovvrappone piani linguistici, e ritiene valida anche l'etichetta di "espressionismo" formulata da parte di Contini, ma solo nell'accezione più rigorosa del termine, secondo la quale fa riferimento all'espressionismo tedesco, che infatti premette di voler rappresentare "le interdipendenze di ciò che si contempla" (20, 147).

[12] Le "escursioni linguistiche" del dopoguerra cui allude Ceccaroni sono quelle della neo-avanguardia del "Gruppo '63", che proclama Gadda il fondatore di una scrittura sperimentale moderna. Però, il nesso che lo studioso stabilisce tra Contini e la neo-avanguardia non è evidente e richiederebbe una riflessione più approfondita.

Tuttavia, Roscioni si oppone a una lettura a chiave delle opere di Gadda come esemplificazioni di un sistema gnoseologico. Sostiene che la filosofia di Gadda in molti punti è confusa e che non si lascia strumentalizzare; esistono indubbiamente rapporti tra scrittura e filosofia, ma sono mediati, non costanti e non determinanti (116-117). Il discorso filosofico di Gadda è definito da Roscioni come uno "spastico tentativo di sintesi e di organizzazione" destinato a fallire, proprio per l'impossibilità di "mettere a posto il mondo" (135).

Tali tesi vengono riprese e precisate nell'introduzione alla *Meditazione milanese*. Roscioni ribadisce il modesto valore filosofico dell'opera, in cui individua un fondo biologico-vitalistico più che logico, e sostiene che il pensiero speculativo di Gadda non valica mai i confini di un "fervido dilettantismo" (167, 172). Ripete che le implicazioni poetiche della *Meditazione* sono deludenti e che sarebbe superficiale credere che Gadda riversi nella prosa gli esiti della sua riflessione (178, 192). Le "verità filosofiche" sono troppo intricate con l'esperienza vissuta e con la scrittura di Gadda per poter vedere quest'ultima come applicazione delle tesi filosofiche. Ciò non toglie però (sempre secondo Roscioni) che Gadda si avvalga della narrazione per tradurre in finzioni e in immagini la sua concezione logico-combinatoria della realtà (192).

Lo studio della riflessione speculativa di Gadda fa quindi emergere l'organizzazione e la sistematicità della sua scrittura; "sistema", si badi, va inteso nell'accezione gaddiana, che lo descrive come un insieme aperto di relazioni provvisorie che intrattiene rapporti intricati con gli altri sistemi del reale. Con Roscioni, la prospettiva critica si sposta da Gadda prosatore a Gadda pensatore, costruttore di sistemi, e la deformazione linguistica è interpretata come un'operazione intesa a cogliere la specificità del reale (e quindi "realista"), e perciò come atto di conoscenza.

1.2.1.3 La svolta narrativa

Riassume bene Godioli la più recente evoluzione della critica gaddiana:

> Until fairly recently, critics were viewing this entangled prose as evidence of an anti-narrative stance, a clear symptom of Gadda's lack of interest for telling stories, of his inability to deliver. Hence the sterotype, the *anti*-novelist, the nearly *unreadable* writer: a prejudice which is practically discredited now, thanks mostly to a better, fuller comprehension of complexity itself [...]. Understanding Gadda means now, and above all, reading him narratively; it means observing how painstakingly he interlaces themes and events, while building, in typical modernist fashion, on a realist tradition which he is bound to deform. ("Resources" 63)

Infatti, a proposito di Gadda si è parlato spesso in termini di "estremo" o di "margine" di narrativa e anche in tempi recenti non sono mancate voci autorevoli – si pensi a Pier Vincenzo Mengaldo o a Eduardo Sanguineti – che hanno voluto attribuire all'autore una posizione extra-narrativa (Mengaldo 116-119; Sanguineti 34). Anche una definizione di un'enciclopedia come la *Britannica*, che fregia Gadda in primo luogo del titolo di saggista ("Italian essayist, short-story writer, novelist"), suggerisce che la narrativa occupi una

posizione secondaria per l'autore. Del resto, nemmeno l'epigrafe sulla tomba dell'Ingegnere scampa alla polemica: chi passa davanti all'ultimo riposo di Gadda al Cimitero degli Inglesi lo vede ricordato sulla pietra non come narratore, ma come "signore della prosa".[13]

Con "svolta narrativa", vogliamo indicare il forte interesse – che comincia a manifestarsi fin dalla fine degli anni '80, ma che diventa dominante solo nel primo decennio del 2000 – per le competenze narrative di Gadda e per la collocazione dell'autore nelle tradizioni narrative italiana ed europea. Quantunque tale interesse non si consolidi in una prospettiva univoca, i diversi saggi condividono l'idea che il relativo misconoscimento delle competenze narrative di Gadda fino a quel punto è dovuto in primo luogo alla peculiarità delle sue modalità di narrare. Lugnani osserva a proposito che le ipotesi della critica precedente, e in particolare degli studi nell'orbita continiana, peccano per un'insufficiente problematizzazione della narratività, che viene assimilata all'idea del "romanzo ben costruito" e attribuisce le ragioni di tale semplificazione all'impostazione prevalentemente linguistica e filologica della critica gaddiana (45). La rivalutazione delle modalità narrative presenti nell'opera gaddiana sposta il punto centrale della discussione alla costruzione del romanzo, intorno al quale vertono argomenti ad essa collegati, come il rapporto tra intreccio e digressioni (Santovetti), l'istanza narrativa (Donnarumma, Godioli) e la concezione dei personaggi (Donnarumma, Pedriali).

È chiaro che per molti versi fu la svolta speculativa a preparare tale rinnovamento di prospettiva: anche se Roscioni non riflette esplicitamente sulla costruzione del racconto gaddiano, non vi è che un piccolo passo dal sistema gnoseologico al romanzo, come si può dedurre anche dal titolo della monografia di Bertone (*Il romanzo come sistema. Molteplicità e differenza in C.E. Gadda*), che si propone appunto di individuare le coordinate del racconto di Gadda e di indagare la costruzione del romanzo.

Un altro fattore che ha favorito molto lo studio della narratività (intesa come l'insieme delle specificità del testo narrativo) è l'aumentata attenzione che riceve Gadda da parte dei filologi, e in particolare dalla squadra pavese intorno a Dante Isella, che è risultata nella pubblicazione (quasi-)postuma di un numero di testi narrativi estesi, come *La Meccanica* (1970), *Novella Seconda* (1971), *Racconto italiano di ignoto del novecento* (1983), *Un fulmine sul 220* (1994), nonché dell'edizione critica completa, uscita tra il 1988 e il 1993. Tra queste opere è anzitutto il *Racconto italiano* a destare l'attenzione dei critici, poiché è accompagnato da un *Cahier d'études* in cui Gadda svolge una riflessione teorica sul romanzo che sta scrivendo.

Uno tra i grandi studiosi del racconto italiano moderno, Guido Guglielmi, sostiene che i romanzi di Gadda, lungi dall'essere antinarrativi, si inscrivono in una tradizione diversa dal classico romanzo ottocentesco, per il fatto che rigettano l'idea dell'unità romanzesca e smontano l'intreccio classico. I testi gaddiani sono invece opere eterogenee in continuo

[13] L'epigrafe fu composta da Mario Luzi quando le spoglie di Gadda furono traslocate da un loculo a Prima Porta all'attuale tomba, nel settembre del 2000.

progresso, che rielaborano il modello narrativo del romanzo incompiuto ma esteticamente finito. Secondo Guglielmi, durante la stesura del *Racconto italiano* Gadda scopre che la struttura narrativa compatta del romanzo ottocentesco non è in grado di accogliere la complessità della realtà come la percepisce lui e perciò propone una rappresentazione che consiste di "momenti conoscitivi discontinui" in una forma che simultaneamente associa e dissocia realtà narrative, retta dalla poetica del "groviglio". La *Cognizione* e il *Pasticciaccio*, quindi, si presentano come un'unificazione di frammenti composti e selezionati secondo i principi della polarizzazione e della differenziazione. Il frammento diventa la struttura generativa del romanzo e va inteso come un pezzo di una totalità non-esistente, che non si può recuperare, e la forma narrativa che genera va concepita come una pausa in un processo di creazione che non si arresta mai definitivamente.

Altri studi, come la prima monografia di Donnarumma, *Gadda. Romanzo e pastiche*, cercano un confronto più aperto con la prospettiva di Contini. Donnarumma sostiene che la pertinenza della nozione di "pastiche" per la scrittura di Gadda presuppone non l'accezione di Contini, ma quella francese che glossa "pastiche" come imitazione. Lo studioso ritiene problematica la collocazione di Gadda nell'espressionismo perché implica uno stile dell'io nel pieno possesso della lingua, mentre Gadda non si presenta come soggetto univoco, né ha "uno" stile (7). L'intenzione di Contini, sempre secondo Donnarumma, sarebbe quella di sradicare Gadda dalla cultura ottocentesca dominante per mettere in rilievo la sua singolarità, mentre scrivere per Gadda non è un atto di libertà individuale ma significa dialogare con la tradizione letteraria (41, 196). Partendo dall'analisi del *Racconto italiano* e del *Cahier d'études*, Donnarumma ricostruisce la ricerca gaddiana del "romanzo-sinfonia", cioè di una forma romanzesca che costruisce una storia per temi e che viene unificata mediante la ricorrenza di immagini e forme verbali. In quanto presentazione "multipla, diffratta e discordante", il romanzo-sinfonia presuppone la dissoluzione del personaggio, processo che si completa solo con il *Pasticciaccio* (48-49).

Il rapporto di Gadda con la forma del romanzo e con la tradizione narrativa italiana ed europea viene successivamente approfondito in una serie di saggi e di monografie pubblicati nell'ultimo decennio. Sgombrata l'etichetta espressionista, la critica recente dimostra quanto sia adeguata la collocazione di Gadda nel modernismo, proprio per la ricezione critica delle poetiche realiste e naturaliste, che porta alla ricerca di nuovi modi rappresentativi al fine di cogliere le verità dell'esistenza (o la loro assenza), senza però smentire completamente il realismo (Bertoni). La corrispondenza tra la riflessione gnoseologica di Gadda e la concezione della realtà da parte dell'autore diventa il punto di partenza per indagare la costruzione della trama nei romanzi gaddiani (Savettieri, Pecoraro), indagine che rivela un forte debito con la psicanalisi (Donnarumma, *Gadda modernista*; Baldi).

Cerca ugualmente il confronto con la tradizione critica continiana del "pastiche" Benedetti, che però adotta una prospettiva diversa: non si propone di individuare le coordinate storico-letterarie del narrare di Gadda, quanto l'intrinseca qualità narrativa della sua scrittura. Una scrittura come quella gaddiana, sostiene Benedetti, cerca di

cogliere la "finzione prima" sottostante alla narrazione, cioè una trasposizione della vita naturale e dei processi biologici che costituiscono l'aria, la luce, la terra, il rumore, insomma il reale. Tale finzione preliminare, osserva la studiosa, viene data per scontata nella maggior parte della narrativa, dove si trova rilegata a "sfondo", e non se ne occupa neanche la teoria del racconto. Sia la narrativa convenzionale che la critica, infatti, si imperniano su un "secondo" livello finzionale, quello dei rapporti sociali, economici e psichici tra umani, di azioni e intrecci, della "storia". La narrazione di Gadda, però, poggerebbe su "un'intuizione non astratta" del mondo, che non la riduce al solo secondo livello, ma cerca di narrare *tutte* le relazioni che compongono il reale e di deformarle narrandole: "Anche quando si inquadra un piccolo dettaglio, una minima briciola del moto e dell'essere – una formica, un fulmine, un uomo – c'è attorno alla figura come una cassa di risonanza in cui vibra l''inviluppo della totalità', incluso il mistero di ciò che ci sfugge" (Benedetti).

1.2.2 Rilevanza di questo studio per la critica gaddiana

Il fatto che le indagini sulle competenze narrative di Gadda si siano concentrate prevalentemente sul processo della costruzione del romanzo ha favorito lo studio di una determinata serie di opere nel loro ordine cronologico di stesura, che è ritenuta rispecchiare la crescente maturazione della riflessione teorica dell'autore. Si tende a partire dal *Giornale di guerra e di prigionia* e dal *Racconto italiano*, per poi soffermarsi sulla *Meditazione milanese* e passare da lì a *La Meccanica* e a *Novella seconda*. In un secondo momento vengono considerate *La cognizione del dolore*, il *Fulmine sul 220* o l'*Adalgisa* (dipende dalla preferenza del critico di considerare il progetto romanzesco o il "quasi-romanzo" o raccolta iperstrutturata che viene pubblicata in base a quel progetto) e il percorso si conclude con *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*.

Ora, se è fuor di dubbio che il romanzo costituisca il principale scopo dell'autore lungo l'arco della sua intera carriera, vogliamo osservare che, come la narrazione non equivale certo al romanzo, sarebbe riduttivo limitare lo studio della narratività di Gadda al solo sviluppo della forma romanzesca. Già nel *Cahier d'études*, infatti, Gadda si occupa non solo del problema del romanzo ma tratta una quantità di elementi propri di ogni testo narrativo, come il collegamento degli elementi della trama e dei personaggi, il rapporto tra l'istanza narrativa e la materia narrata e il rapporto tra autore, narratore e lettore. Stentiamo perciò ad accettare che la narrativa breve, di cui gran parte fu prodotta nel medesimo decennio in cui si registra sia la stesura del *Racconto italiano* che della *Meditazione milanese*, non rechi tracce di tali riflessioni e crediamo che uno studio dei testi brevi nel contesto delle raccolte costituisca un tassello mancante nella critica gaddiana, sia recente che passata.

Per di più, se si scarta il pregiudizio che la funzione della raccolta si limiti a quella di raccoglitore editoriale di testi brevi, diventa molto rilevante il fatto che Gadda ha pubblicato in vita sua, oltre a due romanzi, ben nove raccolte di testi brevi, da racconti

"veri e propri" a narrativa breve più sperimentale, da poemetti in prosa a reportage giornalistici e favole moderne. Riteniamo che ogni raccolta di narrativa breve pubblicata costituisca un'opera distinta, dato che in ogni caso si tratta di una riunione di testi narrativi brevi in un progetto d'autore. A queste raccolte pubblicate si potrebbero peraltro aggiungere le tante opere politestuali ipotizzate ma non portate a termine (Savettieri, "Le forme dell'esperienza"). Peraltro, il fatto che le raccolte di Gadda spesso non si presentino come "libri di racconti", ma come macrostrutture eterogenee che accolgono prose brevi di una varietà di generi diversi, con una componente narrativa variabile, non fa che aumentare l'interesse per la loro interazione nel quadro della raccolta e per il senso ulteriore che produce.

Questo studio intende dunque inscriversi nella svolta narrativa e la vuole estendere alla narrativa breve e alla raccolta. Partiamo dall'ipotesi che la forma della raccolta offra a Gadda una sede adeguata per sperimentare con la combinazione e l'interazione tra singole componenti narrative. La raccolta, forse, rispecchia ancora più idealmente l'ambigua sistematicità di Gadda, poiché i medesimi principi della produzione di senso per contiguità e combinazione nonché il principio dell'impossibile chiusura del sistema (per ragione dell'autonomia dei singoli testi), che Gadda elegge a elementi costitutivi della sua concezione del romanzo, sono già da secoli i principi costitutivi della raccolta. La definizione dell'opera narrativa come "pausa" è del resto più che adeguata per la raccolta, che esiste solo grazie alla riunione materiale di componenti già esistenti, come una sorta di "riciclaggio", inteso come rifunzionalizzazione artistica.

Peraltro, la rivalutazione della narrativa breve di Gadda come parte integrante del corpus che permette di comprendere la concezione della narrazione da parte dell'autore farà emergere un vitale elemento, l'istanza narrativa, che negli studi sul romanzo viene troppo spesso trascurata a favore della trama.[14] Come è stato notato, i testi narrativi brevi spesso non presentano una trama degna del nome (Donnarumma, *Gadda modernista* 125), per cui l'attenzione si sposta ai personaggi e all'istanza narrativa. Sono in particolare i testi brevi autodiegetici della *Madonna dei filosofi* e del *Castello di Udine* che fanno riflettere sulla rappresentazione del narratore e sulle sue implicazioni per il funzionamento del testo narrativo breve.

Lo studio proposto in questa sede intende perciò contribuire sia alla comprensione della narrativa breve che della raccolta. Gli studi sulla narrativa breve di Gadda sono relativamente scarsi e tendono a limitarsi, oltre che ai disegni dell'*Adalgisa*, a singoli casi di "racconti veri", come *San Giorgio a casa Brocchi* e *L'incendio di Via Keplero*, la cui esemplarità rispetto alla variegata produzione dell'autore è stata forse sovrastimata.[15] Se la distinzione tra "racconti veri" e altri tipi di prose narrative, come gli scritti odeporici, può avere un'utilità tipologica, sta di fatto che delle prose che non si adeguano alla forma

[14] Sono eccezioni gli studi di Donnarumma e di Godioli.
[15] L'espressione "racconto vero" è di Donnarumma (*Gadda modernista* 98).

canonica del racconto è stata del tutto trascurata la narratività, per quanto sia essenziale alla loro definizione. Pur non intendendo prescindere dalla definizione delle forme brevi, precisiamo che essa non è lo scopo principale del presente studio, poiché si ritiene che la componente di genere è solo uno dei tanti aspetti che definiscono l'interazione tra i testi brevi nella raccolta. È per questa ragione che adottiamo termini inclusivi quali "narrazione", "narrativa breve" e, a livello macrotestuale, "raccolta di narrativa breve" o "raccolta narrativa", perché la dominante di questi insiemi di testi brevi eterogenei (pur non sempre narrativi) è comunque narrativa. Ciò non toglie che, conformemente al modello operativo formulato sopra, in un primo momento va stabilita l'identità del testo breve, e la definizione di genere rimane quindi molto rilevante.

Per quanto riguarda la ricerca sulla raccolta come forma dotata di significato, essa ha prodotto i primi risultati solo pochi anni fa, quando, quasi contemporaneamente all'inizio del progetto di ricerca qui presentata, sono apparse due monografie, di De Michelis e di Cenati, che considerano da prospettive tra loro diverse non solo i testi brevi ma anche la possibilità di un significato macrotestuale delle raccolte. Occorre però osservare che i due studi, di cui solo il primo considera le prime raccolte come narrative, mentre il secondo ritiene che si tratti di sillogi prosastiche con dominante non narrativa, dedicano relativamente poca attenzione ai significati macrotestuali, a favore dello studio approfondito di alcuni testi specifici (nel caso di De Michelis) o della loro sintonia con le tendenze liriche dell'epoca (nel caso di Cenati). A ciò si aggiunga una generale trascuratezza dei problemi teorici posti dalla raccolta, che si rispecchia in un ambiguo riferimento al macrotesto (nel caso di De Michelis) o nell'adozione della nozione di macrotesto senza riferimenti all'origine del concetto (nel caso di Cenati). Emerge quindi la necessità di uno studio che, partendo da chiare premesse teoriche, approfondisca il modo in cui l'interazione tra i singoli testi produce un plusvalore nelle raccolte di Gadda.

1.2.3 Rilevanza di Gadda per lo studio della raccolta di narrativa breve

La scelta delle raccolte di narrativa breve *La Madonna dei Filosofi* e *Il castello di Udine* è motivata in primo luogo dalla prossimità cronologica della pubblicazione (1931 e 1934), che permette di situarle nel medesimo contesto di ricezione. Le due raccolte riprendono gran parte dei testi brevi pubblicati dall'autore dall'esordio letterario fino al 1933 e in tal senso riassumono una prima stagione di attività pubblicistica. Anche la pubblicazione presso la medesima casa editrice, le Edizioni di Solaria, è un fattore rilevante, e sarebbe interessante confrontare le raccolte di Gadda con quelle degli altri solariani.

Si tratta peraltro di due opere molto diverse tra loro che riflettono gran parte dei problemi rilevati dai vari modelli teorici. In primo luogo, tutti i testi brevi che le raccolte contengono sono stati anticipati in rivista, per cui si pone il problema della loro

ricontestualizzazione nella raccolta. Si attua inoltre un secondo processo di ricontestualizzazione, quando le rispettive princeps delle due opere vengono integrate in una "superraccolta", insieme con una terza raccolta, *L'Adalgisa*. Nel caso del *Castello di Udine*, questo secondo passaggio da editio princeps a edizione definitiva comporta una serie di varianti che modificano il significato complessivo dell'opera.

In secondo luogo, le due raccolte illustrano bene le variegate modalità di interazione tra testi brevi e paratesto: se *La Madonna dei filosofi* è inquadrata in un paratesto minimo, l'apparato paratestuale del *Castello di Udine* è molto elaborato, contiene un avviso al lettore, una prefazione, una suddivisione dei testi brevi in sezioni ed è dotato di un vasto sistema annotativo. L'apparato delle note, rivendicato da un finzionale curatore, fa della seconda raccolta gaddiana un caso unico, non ancora trattato dai tanti studi di casi della letteratura anglofona e francofona.

Un altro elemento interessante da un punto di vista teorico è la forte eterogeneità tipologica dei testi riuniti nelle raccolte, che pertiene sia al modo (narrativo, lirico, saggistico) che al genere letterario, che in molti casi è difficilmente individuabile. Nelle diverse tradizioni di studi sulla raccolta, le raccolte eterogenee finora sono rimaste sottovalutate, per il nesso che i teorici stabiliscono tra omogeneità, unità e sovrasenso.

Nel caso del *Castello di Udine*, inoltre, la giustapposizione dei testi brevi in alcune sezioni sembra problematizzare la loro compiutezza semantica e solleva la questione dell'autonomia del singolo testo, problema teorico centrale che non abbiamo potuto trattare in quest'introduzione, ma che discuteremo in base ai testi analizzati.

Questi fattori dimostrano fino a che punto le due prime raccolte di Gadda, oltre a meritare un approfondimento dalla prospettiva degli studi gaddiani, siano anche casi utili per la comprensione del funzionamento della raccolta.

La struttura di questo studio ha bisogno di poche precisazioni. Il secondo capitolo è dedicato allo studio del contesto e della prima ricezione delle due raccolte, mentre il terzo e il quarto trattano rispettivamente *La Madonna dei filosofi* e *Il castello di Udine*. Abbiamo inoltre giudicato utile aggiungere al repertorio bibliografico due allegati, di cui il primo raccoglie i riferimenti alle prime recensioni di Gadda e il secondo contiene un elenco degli studi teorici inglesi, francesi, spagnoli e tedeschi sulla raccolta.

Capitolo 2 Contesto e ricezione

Questo capitolo intende individuare alcuni punti di riferimento di natura letteraria e storico-culturale, che servono a darci delle indicazioni sulle modalità di composizione e di lettura della raccolta di narrativa breve in una determinata epoca storica, cioè il periodo tra le due guerre. In un primo momento, cercheremo di collocare i testi narrativi brevi e le raccolte di Gadda all'interno delle Edizioni di Solaria, che costituiscono un campione ristretto ma rappresentativo della narrativa edita in forma di raccolta nel periodo in cui escono le prime opere gaddiane; in un secondo momento procederemo all'analisi delle prime recensioni su Gadda, al fine di valutare le modalità di lettura delle raccolte di Gadda negli anni '30. Una terza e ultima tappa consisterà nella collocazione della raccolta nella concezione delle forme letterarie da parte di Gadda.

Come abbiamo osservato nell'introduzione, è piuttosto raro lo studio della raccolta di narrativa breve nel suo contesto di pubblicazione. Gli studi disponibili si dedicano all'esame di singoli testi esemplari (è il "text-centered approach" di studiosi come Corti e Kennedy), cui in certi casi aggiungono lo studio dell'intenzione autoriale (Ingram, Mann, Smith). Gli studi che partono dalla teoria della ricezione, invece, tendono a far coincidere "la" ricezione con l'interpretazione del singolo studioso e non indagano il rapporto tra scrittura, "cultura" di lettura (sia dello scrittore della raccolta sia del suo pubblico) ed epoca storica (Luscher, Lundén, Audet). L'esame del corpus solariano, quindi, non ha precedenti teorici e contribuisce non solo alla collocazione di Gadda nella narrativa degli anni '30, ma è anche necessario per comprendere l'evoluzone storica della raccolta.

Per quanto riguarda i problemi di ricezione che indagheremo nella seconda e nella terza parte del capitolo, la premessa teorica che costituisce il punto di partenza della riflessione è l'ipotesi di Audet che la raccolta come tipologia non sia presente nel dibattito teorico (almeno fino agli anni '70, come abbiamo visto), ma esista una continua pratica della raccolta di narrativa breve che è riconosciuta da lettori e autori (Audet, *Le recueil* 2). Cercheremo di verificare tale ipotesi attraverso l'esame di un corpus di recensioni e di appunti di lettura.

2.1 Gadda e *Solaria*

2.1.1 Sviluppi della scrittura breve nel primo Novecento

Partiamo da un'osservazione evidente ma fondamentale: nel contesto della pubblicazione delle prime due raccolte di Gadda si assiste a una proliferazione della scrittura breve. La principale e più evidente ragione di questo aumento, è quasi superfluo ripeterlo, risiede nel forte sviluppo dell'attività pubblicistica tra '800 e '900, nella forma di quotidiani e riviste culturali, che fa accrescere notevolmente la domanda di testi letterari brevi (Cecchi in Valli 12). Questo sviluppo andrebbe a propria volta situato nei più ampi processi di modernizzazione economica, sociale e culturale, che includono, fra tanti altri, l'industrializzazione dell'editoria e la crescente alfabetizzazione della popolazione. Occorre però precisare che il rapporto tra forma narrativa lunga e breve dipende anche dallo specifico ambito culturale e perciò occorre distinguere tra la letteratura di consumo, destinata a un pubblico ampio, e la letteratura colta, riservata a un pubblico ristretto.

Il "grosso pubblico" (come lo chiama Gadda negli appunti, RR II 1318) continua a leggere i romanzi di svago di scrittori come Pitigrilli, Guido da Verona e Lucio d'Ambra, che si stampano a tirature di decine di migliaia di copie (addirittura 140000 per *Cocaina* di Pitigrilli, cfr Simonetti, "Le edizioni di *Solaria* e l'editoria" 160). Simultaneamente si ha una presenza altrettanto forte della novella popolare edita in volumi (si pensi alle opere di Guido Milanesi, Virgilio Brocchi e dello stesso Pitigrilli) che raggiungono tirature simili. A ciò si aggiunga una vivissima diffusione della novella popolare attraverso tutte le fasce della stampa pubblicistica, da giornali a *magazines* di varietà e a specifiche "riviste di novelle" come *La Novella*, *Il Raccontanovelle*, *La novella per tutti* (Tellini 22). Come ha notato Tellini, si tratta di forme narrative brevi ipercodificate, che mettono in scena tipi (più che veri e propri personaggi) in ambienti altrettanto topici (aristocratici, borghesi, rustici) con scontate formule di trama che puntano a meravigliare i lettori e che rimangono sempre dentro all'orizzonte di attesa del pubblico (26-30).

Negli ambiti letterari "alti", la preminenza della forma breve è ancora più forte. Oltre all'evoluzione del contesto economico-editoriale, che porta alla nascita di una grande quantità di riviste letterarie e culturali "colte" (seppure spesso destinate a vita breve), il Novecento segna anche la nascita di alcune poetiche che promuovono forme brevi di scrittura, come il vocianesimo, che propone la forma del frammento e svaluta il romanzo in quanto "genere inferiore, atto al consumo dei borghesi", e più tardi il rondismo (Luperini 457). Nel contempo continua a svilupparsi la novella moderna, con scrittori come Pirandello e Tozzi, fra tanti altri, che proseguono ed elaborano la riflessione sulla forma narrativa breve iniziata da Verga alcuni decenni prima (Tortora 41).

Intorno al 1930, nel pieno dell'esperienza solariana (fondata nel 1926, chiusa nel 1936), si può dire che nella rivista fiorentina si riuniscono e a volte si fondono gli sviluppi ulteriori di questi due filoni della forma breve, cioè prosa narrativa e novella. Anzitutto la prima ha conosciuto una forte evoluzione nei tre primi decenni del Novecento, che l'ha

portata ad assumere una varietà di fisionomie. Alla stagione della *Voce* segue quella della *Ronda*, rivista che giudica il ripiegamento vociano sulla letteratura e l'enfasi sui valori letterari di stile e di grazia (per cui la moralità dell'opera coincide con la sua forma), come una degenerazione estetica (Valli 23-25). La prosa breve rondista, che si modella sulla prosa leopardiana, cerca invece un ritorno alla tradizione classico-romantica e si sviluppa nella direzione di una progressiva raffinatezza formale e tecnica, ampliando e trasformando il frammento prosastico in "saggio" o "capitolo" (Valli 14, Bocelli). È nell'ambito della *Ronda* che nasce il concetto della prosa d'arte, definita in questa prima accezione dialettica come "prosa non-narrativa, frammentistica" (De Michelis 42).

Tuttavia, lo sviluppo della prosa d'arte negli anni '20 e '30 porta a una graduale estensione dell'accezione del termine, che tende a includere ogni prosa breve che *sembri* privilegiare aspetti formali, a prescindere dalla natura lirica, narrativa o saggistica del testo, e tale ampliamento della categoria ne indebolisce progressivamente la pertinenza. Tra l'inizio dell'esperienza rondista e la pubblicazione dell'antologia *Capitoli* nel 1938, con cui Enrico Falqui cerca di sancire la teorizzazione della prosa d'arte, la forma si frantuma in una molteplicità di "sottogeneri" giornalistici e letterari, e assume una crescente componente narrativa, per cui al momento del tentativo di teorizzazione di Falqui essa ha già perso completamente la propria specificità (Cenati 9; Romano 366; Moravia in Pennings 296).[1] La sperimentazione con le forme brevi inizialmente concepite come liriche o non-narrative porta a un rinnovamento delle tecniche narrative, che riguarda anzitutto la narrazione dell'io, l'autobiografismo e la funzionalizzazione di elementi lirici nella narrazione, e che insieme al continuo sviluppo della novella preannunciano un "ritorno" alla narrativa (e più specificamente al romanzo), che si può notare già fin dagli anni '30 e che culminerà più tardi nell'esperienza neorealista.[2]

[1] Un approccio fenomenologico alla prosa breve dell'epoca conferma questa relativa intercambiabilità tra "prosa d'arte" e "prosa narrativa". Da un breve confronto tra una serie di antologie prosastiche e narrative pubblicate tra le due guerre emerge una notevole congruenza: non sono pochi i "capitoli" raccolti da Falqui che hanno una forma di struttura narrativa: come uno sviluppo cronologico, interazioni tra personaggi, una trama seppur sublimata... Ad esempio, i capitoli di Alvaro, Bartolini e Malaparte possiedono altrettanto narratività dei racconti degli stessi autori compresi nell'antologia *Narratori d'oggi*. Gran parte dei *Capitoli*, infatti, potrebbero definirsi racconti lirici, meditativi, memorialistici, pseudo-autobiografici, esattamente come sarebbe lecito collocare una parte della "nuova" narrativa presentata da Angioletti, ma anche numerosi "racconti" antologizzati da Titta Rosa (si pensi, tra gli altri, ai testi di Bacchelli, Baldini, Borgese, Cardarelli, Giovannetti, Linati e Onofri) nel grande serbatoio della prosa d'arte. Un'ulteriore esemplificazione di una tale sovrapposizione è l'inclusione dei medesimi testi in due diverse crestomazie: accade con "Elettra" di Soffici e "Bestie sacre" di Cecchi, che compaiono in *Narratori contemporanei* di Titta Rosa e in *Capitoli* di Falqui.

[2] Si legga a tal proposito la definizione del "racconto lirico", che Pedullà e Pagliarini vedono come "un assestamento, una mediazione fra le tre diverse esigenze dei vociani, dei rondisti e dei portatori della tradizione narrativa" (XIX). Opponendosi alla forma chiusa e "oggettivistica" della novella tradizionale, il racconto si configura come una forma "aperta" in cui prevale il soggetto: "nel racconto i caratteri predominano sui fatti, i personaggi sulle azioni, o almeno tendono a equilibrarsi; come tendono all'equilibrio nomi concreti e nomi astratti, verbi di moto e verbi di stato; al modo della realtà si oppongono più copiosamente quelli della possibilità, cioè congiuntivo e condizionale. Così il tempo più che svolgimento è durata, continuità, ripetizione (perciò predomina l'imperfetto), sospensione, ricordo interiore, con tutte le non secondarie conseguenze

Sulle pagine di *Solaria*, dunque, si incontrano e interagiscono, oltre ai saggi e alle poesie in versi e in prosa, una grande varietà di testi narrativi brevi. Come ha notato Tortora, l'indice di *Solaria* contraddice l'autodichiarata intenzione della rivista di rilanciare il romanzo e ne rivela piuttosto la vitale funzione nello sviluppo della narrativa breve (41). A questo punto occorre rilevare una lacuna nella critica, che si è concentrata forse troppo sull'atteggiamento "europeista" della rivista e sulle connotazioni politiche attribuitevi nel secondo dopoguerra, a detrimento dello studio della diversità e dell'evoluzione del corpus narrativo della rivista. Tale indagine, però, non può trovare sede in questo studio dedicato alla forma breve nel contesto della raccolta e proponiamo quindi di esaminare un campione più ristretto, più consono ai nostri obiettivi, cioè le raccolte narrative pubblicate dalle Edizioni di Solaria.

2.1.2 Le Edizioni di Solaria

Le Edizioni di Solaria, registrate dal 1928 come società alla Camera del commercio di Firenze, con il nome "Edizioni di Solaria. Società in accomandita semplice Carlo Parenti e C.", pubblicano un totale di 41 opere d'autore in un arco di dodici anni, dal 1926 al 1937. I soci fondatori, che si impegnano a versare una somma di 3000 lire alla società, sono Carocci, Bonsanti, Ferrero, Tecchi, Debenedetti e Loria; nel 1930 entrano anche Ferrata e Capasso (Simonetti, "Le edizioni di *Solaria* e l'editoria" 151-152). Si tratta di un'iniziativa editoriale di piccole dimensioni e portata limitata, nata anzitutto dalla necessità di promuovere i tanti giovani scrittori rifiutati dalle grandi imprese editoriali, interessate solo alla letteratura di svago di cui già detto. Con una tiratura media di 400-700 esemplari per volume, Le Edizioni di Solaria rimangono molto al di sotto della tiratura media nazionale degli anni '30, che doveva essere di circa 4700 copie per volume (6000 per romanzi, 2100 per racconti di viaggio), come ha stimato Simonetti in base a dati

---

prospettiche che ciò comporta; quando non è che un processo di corrosione, di degradazione e impoverimento dell'azione" (Pedullà & Pagliarini 8).

Mettiamo fra virgolette questo "ritorno", perché studi recenti come quello di Tortora sembrano confermare che anche nel primo Novecento prosegue una continua riflessione sulla narrativa nella forma della novella, che è rimasta sottoesposta negli studi critici. Le ragioni per tale sottovalutazione sono da cercare, a nostro avviso, nella tendenza della critica militante a ragionare in dicotomie: nel primo Novecento, la critica legata alle avanguardie proponeva il frammento e poi la prosa d'arte come forme nuove che dovevano superare lo "stagno" della narrativa, ma in verità il rifiuto verteva piuttosto su specifiche poetiche ottocentesche che sulla narrativa *tout court*. Analogamente, la critica del secondo dopoguerra si affretta a definire il primo Novecento contrastivamente come "età della prosa d'arte", per mettere maggiormente in rilievo la differenza con la "nuova" stagione narrativa (neorealista). Però, come spesso accade, sotto questa costruzione di dicotomie si cela un'evoluzione graduale, che passa da Verga a Tozzi e Pirandello, a Svevo e a *Solaria*, alle nuove prove narrative degli ultimi anni '30, mentre si verificano continue interazioni con le altre forme di narrativa e di scrittura breve.

La funzione determinante della prosa d'arte rispetto allo sviluppo storico della narrativa fu osservata già dallo stesso Falqui nel *Ragguaglio sulla prosa d'arte*: "Si deve certamente alla reazione della prosa d'arte, presa nella larghezza e nella fermezza del suo movimento critico, se è stato formulato e accolto, con la naturalezza d'una maturazione necessitosa di appropriata manifestazione, il problema del rinnovamento poetico narrativo" (98).

dell'ISTAT (Simonetti, "Le edizioni di *Solaria*" 101). La diffusione dei volumi solariani al di fuori della zona fiorentina (dove vengono offerti nel catalogo di Bemporad) è difficile, dati i forti legami dei più importanti librai italiani con i maggiori editori del periodo, e per il fatto che la distribuzione era gestita dall'Associazione Librai Italiana (ALI), fondata e controllata da Treves (Gromo, *Lettere a "Solaria"* 10). I libri solariani vengono diffusi esclusivamente da piccole imprese guidate da scrittori e letterati, come Giardini a Milano (Alpes) e Gromo a Torino (Ribet-Buratti).

Vista la scarsa diffusione, la pubblicazione dei libri era organizzata secondo un sistema che doveva proteggere la società da perdite eccessive. Per ogni volume, l'autore si impegnava a versare 1000 lire al tipografo Carlo Parenti, a titolo di cauzione, e doveva garantire un determinato numero di vendite per sottoscrizione. Quando veniva raggiunta la cifra delle adesioni (più spesso 200), si stampava la tiratura totale, che consisteva in una parte numerata fuori commercio per i sottoscrittori e una parte fuori serie riservata alla vendita, che di solito superava di poco la parte numerata. In questo modo, al momento della stampa la casa editrice era già sicura di recuperare la maggior parte delle spese della pubblicazione e, più spesso, poteva ricavare un piccolo guadagno sulla vendita (Simonetti "Le edizioni di *Solaria* e l'editoria" 152).

È del resto interessante notare che la pubblicazione dei volumi permetteva di sostenere quella della rivista, il cui bilancio finiva sempre in passivo. La rivista, che dopo un'ambiziosa prima tiratura di 1000 copie era rapidamente calata a 800 e poi a 600 copie fino al 1928, nel 1929 contava ancora 207 abbonati (Simonetti "Le edizioni di *Solaria* " 112). Tale rapporto di dipendenza economica tra rivista e casa editrice è suggerito anche da una lettera di Parenti a Carocci, nel 1932, in cui propone al direttore di cessare la pubblicazione della rivista e di continuare con le sole Edizioni di Solaria (*Ibidem* 114).

2.1.3 La posizione delle opere gaddiane all'interno delle Edizioni di Solaria

2.1.3.1 Corpus e vendite

Un rapido conto conferma sul versante dei volumi il divario, già notato da Tortora sul versante della rivista, tra la dichiarazione programmatica di Solaria, intenta a rilanciare il romanzo, e le effettive pubblicazioni (41): tra le 41 opere pubblicate dalle Edizioni di Solaria si annoverano solo tre romanzi e un racconto lungo, rispetto a quindici raccolte narrative, nove raccolte liriche, nove di saggi, due opere teatrali e due raccolte miste.[3] Nelle pagine che seguono, ci concentriamo su questo corpus di quindici raccolte narrative, includendovi una delle due raccolte miste, *Elixir di vita* di Pavolini, perché contiene

[3] I romanzi sono *Luisa* (Ferrata), *L'amico dei poeti* (Franchi) e *Sogno degli amanti in catene* (Nannetti), il racconto lungo è *I nudisti di Monte Catterina* (Nannetti).

alcuni testi narrativi brevi. L'altra raccolta mista, *Raccolta di scritti* di Burresi, è scartata per il suo carattere di raccolta postuma, composta senza indicazioni dell'autore e con materiali inediti.

Prima di esaminare la specificità dei racconti e delle raccolte di Gadda rispetto al corpus solariano, cerchiamo di collocare l'autore nel mercato dei primi anni '30. Anche se mancano dati completi sulla vendita delle due prime raccolte gaddiane, alcuni documenti ci possono dare un'idea della diffusione dei due volumi rispetto alla complessiva produzione solariana. Riportiamo il bilancio fatto da Parenti delle vendite del 1931:

Raimondi, Il cartesiano …	vol.	2	– Saba, Preludi e fughe …	vol.	23
Burresi, Raccolta di scritti	»	2	– Pavolini, Elisir di vita	»	51
Giotti, Caprizzi …	»	3	– Franchi, Europeo sed.	»	8
Quasimodo, Acque e terre	»	28	– Franchi, Amico dei poeti	»	10
P. Gadda, Verdemare	»	12	– Loria, Il cieco …	»	15
Tecchi, Wackenroder	»	4	– Debenedetti, Saggi critici	»	92
Carocci, Paradiso perduto	»	72	– Bonsanti, La serva amorosa	»	154
Nannetti, Malseme	»	24	– C.E. Gadda, Madonna dei f.	»	44
Contini, Intimo decreto	»	182	– Vittorini, Piccola borghes.	»	143
Giotti, Liriche e idilli	»	11			

Figura 1 Carlo Parenti, Edizioni di Solaria – bilancio delle vendite (1931). Cit. in Simonetti, "Le edizioni di *Solaria*" 114.

Nell'elenco si vedono tutte le opere pubblicate fino al 1931 e ancora disponibili.[4] Quando consideriamo tutte le raccolte narrative nell'elenco, vediamo che certi volumi continuano a vendere relativamente bene anche alcuni anni dopo la pubblicazione (come le raccolte di Bonsanti e di Carocci, entrambe del 1929), mentre altri no (le raccolte di Gadda Conti e di Loria, del 1929, e quella di Nannetti, del 1930). Se confrontiamo *La Madonna dei filosofi* con l'altra raccolta di narrativa breve uscita nel 1931, *Piccola borghesia* di Vittorini, la differenza è significativa. La tiratura della raccolta gaddiana, di cui non si sono trovate cifre esatte ma che doveva situarsi tra 400-700 copie, risulta esaurita nel 1953, come si deduce da una lettera di Gadda a Einaudi (Gadda, "Lettere all'editore Einaudi" 74). Se ne desume che, anche rispetto agli standard modesti delle Edizioni di Solaria, *La Madonna dei filosofi* vende male, e con una vendita media di 20-35 copie all'anno, non sembra che la notorietà di Gadda aumenti molto negli anni successivi.

Per quanto riguarda le vendite del *Castello di Udine*, sono disponibili meno informazioni. Si può comunque ipotizzare una maggiore diffusione rispetto al primo libro, in base all'affermazione dell'autore, in un'intervista del 1937, che il premio Bagutta "fece

[4] Se ne conclude che sono esauriti *Narcisso* di Carocci, *Il dramma di Foscolo* di Tecchi e *Le feste delle stagioni* di Titta Rosa.

vendere qualche centinaio di copie del libro; indusse i più recalcitranti librai a ricollocarlo in vetrina per un sette od otto giorni" (SGF I 813). Nel 1942, a otto anni dalla pubblicazione, Gadda dichiara a Einaudi che l'edizione del *Castello* è quasi esaurita e che rimangono circa 90 copie (Gadda, "Lettere all'editore Einaudi" 63). Un mese più tardi, però, dopo un accertamento fatto da Parenti su richiesta dell'autore, le copie rimanenti risultano essere 350, senza che si ritrovino accenni a una possibile ristampa dell'opera (*Ibidem* 65). L'ultima indicazione sulle vendite risale al 1953, quando Gadda scrive a Einaudi che del volume rimangono "poche copie" (*Ibidem* 74).

La limitata diffusione delle due raccolte di Gadda all'inizio degli anni '30 sembra confermare l'idea di uno scrittore per pochi, di un'*author's author*. In base a tale presupposto ci pare giustificato limitare l'indagine sulla ricezione di queste due opere alle recensioni che altri scrittori e letterati fecero ai libri, dato che in questa prima stagione di scrittura di Gadda, essi costituiscono quasi il solo pubblico dell'autore. Però, prima di esaminare come vengono lette le due raccolte, proponiamo di confrontarle con le altre raccolte narrative pubblicate dalle Edizioni di Solaria, al fine di vedere fino a che punto i testi brevi e la fisionomia della raccolta divergano dall'altra produzione solariana.

2.1.3.2 Tipologie di narrativa breve e di raccolta

Narrativa breve

Come detto, i testi narrativi brevi pubblicati dalle Edizioni di Solaria si possono suddividere in prose narrative uscite dalla sperimentazione delle avanguardie, cioè frammenti autobiografici, narrazioni di viaggio, episodi di memorialistica, e forme di narrativa breve più codificata, all'epoca radunate sotto il denominatore comune di novella o racconto. Consideriamo "prose" i testi narrativi autodiegetici che spesso contengono una componente lirica variabile, danno molto spazio al ricordo o all'osservazione e si costruiscono intorno alla psicologia dell'io narrante, con meno attenzione allo sviluppo di una trama narrativa intesa come concatenazione di fatti e di eventi. Le novelle o racconti invece possono essere eterodiegetiche od omodiegetiche e privilegiano la narrazione di una "storia" strutturata da una trama intesa come combinazione di nessi narrativi. Non si tratta di un'opposizione polare, ma piuttosto di due zone confluenti senza un modello prototipico, e con caratteristiche che non si autoescludono.

In un saggio già ricordato varie volte in questa sezione, Tortora espone alcune caratteristiche della novella solariana, in base ai testi pubblicati in rivista (che, oltre ai narratori qui studiati, portano anche le firme di Comisso, Stuparich, Pacher, Raimondi e Franchi). Secondo Tortora, la novella solariana è un racconto innovativo, spesso di dimensioni ampie, che prende spunto dal modello sveviano, di cui riprende anzitutto l'aspetto analitico e l'elezione della quotidianità come nucleo di tensione principale, e ciò contrariamente alle novelle di Tozzi e di Pirandello, dove il nucleo principale è costituito da un evento straordinario che si svolge nel quotidiano, ma si distacca da esso (42). Tortora inoltre individua nel corpus alcuni tratti ricorrenti: un protagonista adolescente soggetto a un processo di maturazione, l'opposizione tra protagonista inetto e antagonista

e un costante sforzo di superare il realismo, il che porta a una fusione di dati oggettivi e sentimenti soggettivi (43-44).[5]

Un breve esame delle raccolte di racconti pubblicate dalle Edizioni di Solaria dà un'immagine alquanto diversa e più variata della novella solariana. Al modello esposto si avvicinano le novelle di Quarantotti Gambini e alcuni testi di Vittorini, Lanza, Loria e Gadda, mentre ciò non avviene per le novelle di Bonsanti, Gadda Conti, Nannetti e Morovich.

Cerchiamo di stabilire le coordinate tipologiche di questi racconti. I primi racconti di Bonsanti, popolati di briganti, nobili e belle dame, sono ancora molto vicini alla tradizione narrativa ottocentesca. La prima raccolta, *La serva amorosa*, contiene racconti d'avventura con molti dialoghi, un po' di suspense e poco spazio all'introspezione. L'attenzione per l'interiorità è però maggiore nei racconti che sviluppano un processo di maturazione. Nel racconto eponimo della raccolta, l'amore tra il giovane padrone e la figlia dell'erbivendolo è visto dalla prospettiva di un vecchio servo devoto e le lunghe analisi che riempiono le pagine insistono sul peccato in cui cadono i due non sposandosi. Dei racconti che narrano la maturazione di Pierino, invece, "Un matrimonio combinato" si inscrive pienamente nelle convenzioni del racconto di formazione francese ottocentesco, mentre "La fine dell'adolescenza" prepara lo spostamento dell'attenzione dalla trama all'autoanalisi che definisce la seconda raccolta di Bonsanti.

Nei *Capricci dell'Adriana*, infatti, tornano i medesimi personaggi nobili (e non più i briganti), nel tipico ambiente aristocratico ottocentesco, ma non fanno quasi altro che riflettere sul proprio comportamento in rapporto alle situazioni in cui si trovano. A prima vista, i racconti sembrano condividere con il modello solariano questo aspetto analitico, ma le specifiche modalità dell'analisi li avvicinano piuttosto al romanzo psicologico dell'800 (si pensi al Bourget di *Mensonges*). Si tratta di lunghi racconti introspettivi dove i personaggi nobili si rivelano fortemente limitati dalla propria condizione, che impedisce loro di superare gli schemi sociali convenzionali e di avviarsi verso un qualsiasi sviluppo (eccezion fatta, forse, per il patriota Ottorino). Attraverso la minuta descrizione delle preoccupazioni futilissime delle classi agiate, il narratore moralista svela il vuoto della vita aristocratica, tutta intenta a salvare le apparenze e a languire nell'ozio delle feste e delle cene.

A diversi modelli ottocenteschi sembrano rifarsi, con meno successo, alcuni racconti di Gadda Conti, raccolti in *Verdemare*. "Sotto il carrubo" riprende una delle cornici narrative predilette di Maupassant, cioè l'incontro fortuito del narratore con uno straniero che gli racconta la propria vita. Anche "Il vecchio capitano" (narrazione retrospettiva della vita

[5] Accogliamo questi criteri distintivi, pur precisando che Tozzi, a nostro avviso, occupa piuttosto un posto intermedio tra Pirandello e Svevo, perché in una parte minore della sua opera ("Pigionali", "Pittori" "Miseria", "Un giovane", "Una figliola") abbandona l'idea del trauma che esce dal quotidiano come un evento insolito, per rappresentare una quotidianità bloccata e traumatica (seppure in forma embrionale), e in questo senso anticipa le soluzioni più moderne di Svevo e dei solariani.

del protagonista, seguita dalla morte) e un racconto storico e mistico come "Maternità pastorale", che narra un giorno della vita di un pastore in Palestina, sullo sfondo dell'esecuzione di Cristo, sembrano guardare anzitutto alla narrativa francese ottocentesca.

La raccolta di Morovich, *L'osteria sul torrente*, condivide con *Verdemare* la combinazione di racconti piuttosto convenzionali con testi narrativi brevi costruiti su ricordi di gioventù o di viaggio. Se l'ambiente dei racconti di Morovich è già quello agreste e idilliaco delle future opere surrealiste, i testi di questa prima raccolta rimangono fortemente ancorati al realismo e raccontano scene rustiche a volte senza trama vera e propria ("L'osteria sul torrente"), come *tranche de vie*, ma più spesso incentrate su un singolo evento che incide sulla quotidianità ("Il leprotto", "Il portafogli", "Lo zingaro", "Incendio alla stazione"). Il gusto descrittivo è ancora molto vicino al verismo, come lo è anche la situazione dei personaggi umili (i taglialegna) nel loro ambiente, senza possibilità di miglioramento.

Una posizione tra tradizione e rinnovamento occupano invece i due volumi di Loria. I racconti della prima raccolta, *Il cieco e la bellona*, rivelano ancora forti debiti sia con la tradizione picaresca, sia con la tradizione mitico-fantastica perfezionata da Hoffmann e da Poe. Però, già in questi ambienti storici e mitici vengono inseriti personaggi con una costituzione mentale anomala che non fa parte dell'universo topico, come nel "Registro", dove una spia nel tempo libero cerca di far accoppiare tutti i giovani della città, in modo da eliminare tutti i potenziali rivali d'amore, e nel "Tesoro", dove vengono narrati i rapporti tra una complicata personalità, violenta e irrequieta, e la comunità. Nell'"Appuntamento", la protagonista inetta alla vita aspetta avidamente la morte dei cari per poter reinventare nel sogno la propria esistenza coi morti. Anzitutto quest'ultimo racconto anticipa l'evoluzione che si compie pienamente nei racconti della seconda raccolta, *La scuola di ballo*, tutti ambientati nella quotidianità, in cui esplode la deficitaria energia vitale dei personaggi. In alcuni di questi racconti brevi ricorrono caratteristiche "tipicamente" solariane come un (fallito) processo di maturazione e la centralità di una quotidianità traumatica, che spesso non trova soluzione se non nella morte ("Il fratellino", "La scuola di ballo", "Il muratore stanco"). In altri casi, però, la misura breve del racconto e la costruzione della trama intorno a un evento insolito che influisce sui personaggi avvicinano Loria al modello pirandelliano, come nella "Casa ritinta", "La serra" e "La danza sul prato".[6]

I diciotto racconti di *Malseme* di Nannetti, tutti ambientati nella quotidianità moderna, tendono a seguire la matrice pirandelliana. Sono racconti molto brevi in cui un evento insolito e singolare interrompe le abitudini e la vita ed espone la grande alienazione dell'individuo nella modernità. Un forte senso di disagio psichico è calato in personaggi umili e popolari che non lo sanno reggere, mentre un abile uso dell'ellissi mantiene la

[6] L'evoluzione concettuale di Loria tra prima e seconda raccolta è stata notata da Luperini (466).

tensione narrativa. In alcuni momenti, la trama non è costituita da un avvenimento, ma dalla sola triste quotidianità ("L'amico nevrastenico", "Assi di noce", "Il sonno simile alla morte"), e allora, per l'assenza dell'analisi e per l'immediatezza del disagio su cui i personaggi non sanno riflettere, il legame sembra essere più forte con i racconti di Tozzi che non con il modello solariano-sveviano. Indicato il nucleo d'ispirazione di Nannetti in Pirandello e Tozzi, occorre aggiungere che alcuni testi contengono forti echi verghiani ("Pecora pazza"), mentre altri offrono incursioni nell'assurdo e nel surreale ("La notte che incontrai Charlot", "Apoteosi di Cyrano").

I racconti più consoni al modello solariano formulato da Tortora sono senza dubbio quelli di Quarantotti Gambini, Lanza, Vittorini e Gadda. Come ha notato Tortora, i tre racconti lunghi dei *Nostri simili* intrattengono un rapporto più stretto con la narrativa di Svevo rispetto agli altri solariani, ma comunque operano un riadattamento del modello sveviano (45). In ogni racconto Quarantotti Gambini mette in scena un giovane protagonista dall'apparenza normale, ma che si rivela inetto e cui viene affiancato un antagonista. Nonostante (o proprio per) la costante analisi di sé e degli altri, i protagonisti sono completamente bloccati e non riescono ad assumere i ruoli sociali (di fidanzato, marito e amico) imposti dall'ambiente. In due dei tre casi, il racconto finisce senza che il protagonista compia una qualsiasi evoluzione (Tortora 48-49).

In *Piccola Borghesia* di Vittorini, è anzitutto nel trittico narrativo di Adolfo che il racconto solariano trova una sua elaborazione originale e innovativa. Occorre segnalare che il narratore dei tre racconti è il primo di tutta la serie finora esposta a denotare un atteggiamento ironico. Negli altri racconti, infatti, il riso non occupa una posizione rilevante e si limita per lo più alla comicità di singole situazioni. Nel caso di Adolfo, è già ironico lo stesso titolo del secondo racconto, "Educazione di Adolfo", che accenna all'ambivalenza del processo di maturazione: i superiori di Adolfo vogliono educarlo all'arte impiegatizia che è sempre puntuale e riempie la corrispondenza con dei decorosi "pertanto", mentre per il giovane intelligente ma poco assiduo la vera maturazione consiste piuttosto nella conquista della donna del capo. Se non bastassero l'ambientazione e la trama, già il solo nome del protagonista farebbe capire che anche qui Svevo non è lontano. Per Vittorini, infatti, potrebbe ben valere ciò che ha affermato Tortora a proposito di Quarantotti Gambini, e cioè che l'autore rilegge *Una vita* e *Senilità* attraverso *La coscienza di Zeno*. Contrariamente ad Alfonso, Adolfo non è affatto rappresentato come un inetto e il narratore sottolinea persino che le sue incapacità nel lavoro di impiegato sono puramente legate alla rigidità delle forme e delle convenzioni burocratiche, il che mette maggiormente in risalto l'autonomia e la vitalità del protagonista.

È peraltro molto interessante che il forte senso di straniamento inserito nella quotidianità della vita d'ufficio non oppone semplicemente Adolfo al grigio esercito di impiegati, ma fa sì che anche gli altri personaggi non reggano la situazione. L'esempio migliore è dato dalla descrizione del commendator Carmine, che ha un esaurimento nervoso durante una tediosa riunione e tiene un discorso in cui si fondono sogno e realtà e che, attraverso l'esposizione di profondi moventi erotici, fa intravvedere il forte influsso della psicanalisi sul racconto.

Per quanto riguarda gli aspetti strutturali, i tre racconti di Vittorini sono gli unici del corpus solariano finora studiato in cui il narratore, come quello gaddiano, diverge dal modello tipico di narratore a favore di un'istanza narrativa poliedrica. I racconti si costruiscono per associazioni, con molto spazio per digressioni, rapide successioni di focalizzazioni diverse, un'attenzione minuta a suoni e rumori e un'alternanza tra episodi accaduti nel pensiero e nella realtà.

Occorre però aggiungere che gli altri racconti della raccolta di Vittorini hanno una forma e uno sviluppo più lineari e tendono a limitarsi alla descrizione di scene quotidiane medio-borghesi, in cui l'indagine psicologica prevale sull'umorismo (a parte nel buffo racconto finale, "Coniugi a letto") e descrive lo straniamento dei personaggi.

Forti debiti con l'opera sveviana caratterizzano ugualmente il lungo racconto "All'albergo del sole" di Lanza, che domina la raccolta eponima. Il protagonista Luigi, che ha "provvisoriamente" abbandonato la carriera di musicista per più sicuri guadagni nel mondo degli affari, assume le caratteristiche ben note dell'artista ambizioso e dell'agiato uomo di affari. Come i primi protagonisti sveviani, Luigi combina un atteggiamento meditativo e fortemente autoanalitico con un'estrema volubilità, che viene messa maggiormente in rilievo dal suo spartirsi tra tre donne (un'amante, una fidanzata e un vecchio amore), che continuamente desidera e respinge. L'autoanalisi con cui Luigi cerca sempre di giustificare i propri propositi non attuati e la propria (mancanza di) "forza di volontà" è parziale ed è completata dal narratore, il che crea uno scarto ironico, tipicamente sveviano, tra narratore e personaggio. In realtà, il personaggio si inganna di continuo, poiché non fa che obbedire agli impulsi (fisici) del momento e s'illude sulla conoscenza di sé. Quando finalmente crede di aver trovato la sua via, che è quella del rifiuto della fidanzata per non destare il sospetto del matrimonio di interesse (e anche qui riecheggia *Una vita*), la fidanzata si ammala e muore, provocando in lui un amaro rimpianto e la certezza che era lei l'unica amata. La brusca chiusura del racconto, però, non permette di verificare se si tratti di una saggezza finalmente raggiunta, una genuina epifania come nei racconti sveviani, oppure di una reazione impulsiva e provvisoria di un personaggio incapace di guardare oltre l'hic et nunc (e quindi paragonabile ad Alfonso Nitti). L'impressione dominante, però, che si ha alla fine del racconto è quella di un personaggio statico che si ritrova nella medesima condizione di partenza.

Come accade nel trittico di Vittorini, anche nel racconto di Lanza si scioglie l'opposizione tra il protagonista inetto e società intesa come "macchina sociale" i cui membri funzionano come un motore ben oliato. Se rimangono alcuni tipi che rappresentano la convenzionalità e che si muovono nella società come parti imprescindibili della stessa (il socio di Luigi, l'amante Clara, il banchiere Varé, il marito), altri personaggi più problematici e meno tipizzati si muovono con un certo disagio nella medesima società. L'amicizia tra Luigi e Marco è descritta come una costante e reciproca analisi dell'altro per definire il proprio comportamento, mentre la fragile fidanzata Jole soffre di una malattia mentale non specificata, ma probabilmente si tratta di un disturbo bipolare. I ragionamenti del medico Marco sulle malattie psichiche e i pensieri di Jole ("la

malattia era diventata il suo stato naturale", Lanza 53) fanno emergere il nesso metaforico tra patologia mentale e condizione umana.

Il breve esame dei racconti pubblicati dalle Edizioni di Solaria fa emergere anzitutto la grande varietà del corpus, che non permette di individuare un coerente modello di "racconto solariano" basato sul racconto sveviano. Svevo fa da modello anzitutto per Quarantotti Gambini, Vittorini e Lanza e (in misura minore) Loria, mentre nelle opere di Gadda Conti, Morovich, Bonsanti e del primo Loria riecheggiano ancora i modelli della narrativa breve ottocentesca, come Verga e Maupassant, e in altri racconti (di Nannetti e Loria) si scorge l'influsso di Pirandello e di Tozzi. Piuttosto che rompere con la tradizione (storica e più recente) e di segnare una tappa innovativa nello sviluppo del racconto, le Edizioni di Solaria rispecchiano l'intero arco dell'evoluzione del racconto italiano dal tardo Ottocento al terzo decennio del Novecento. Ciò evidentemente non rende meno importanti le componenti più innovative del corpus, ma dobbiamo evitare di attribuire ad esse una posizione di standard che non hanno.

Rispetto alle varie declinazioni del racconto praticato dai solariani, i racconti delle due prime raccolte di Gadda occupano una posizione estrema.[7] Dei modelli menzionati, Gadda è più vicino all'idea della novella solariana, per il ricorso frequente al topos della maturazione ("Cinema", "La fidanzata di Elio", "La Madonna dei filosofi"), per l'atteggiamento analitico e ancora di più per la necessità di superare le istanze realistiche.

Ma Gadda si dimostra subito come uno scrittore assai diverso dai solariani. In primo luogo, sono molto rari nel corpus solariano l'atteggiamento umoristico del narratore gaddiano, l'intenzione parodica e il gusto per la satira mordace, che divergono non poco dall'umorismo pirandelliano e dall'ironia sveviana. I pochi racconti "compiuti", come "La Madonna dei filosofi" e "La fidanzata di Elio", si distinguono dal resto del corpus proprio per l'umorismo e per la satira, mentre è altrettanto rara la struttura non-lineare di "Cinema", "Manovre di artiglieria da campagna". Se gli altri narratori solariani riprendono ed elaborano modelli in cui credono, ogni rapporto di Gadda con la tradizione sembra condizionato dalla parodia o dal *pastiche* (termine su cui torneremo).

Anche per quanto riguarda le strutture narrative, la scrittura gaddiana elabora soluzioni più sperimentali che divergono dalla pratica degli altri solariani. Le digressioni di Vittorini, l'autodiegesi di Quarantotti Gambini, l'indiretto libero di Lanza segnano tutti una tappa progressiva rispetto ai solariani più tradizionalisti, ma questi innovatori non sovvertono le strutture narrative come fa Gadda in "Teatro", "Cinema", "Polemiche e pace nel direttissimo", come avremo modo di constatare nei prossimi capitoli.

[7] Intendiamo qui come racconti i quattro testi più lunghi della *Madonna dei filosofi*, "La fidanzato di Elio" e gli ultimi tre testi del *Castello di Udine*, ma precisiamo che gli articoli di guerra (salvo "Elogio di alcuni valentuomini" e "Impossibilità di un diario di guerra"), come anche i cinque testi di crociera e "La festa dell'uva a Marino", si posizionano proprio sul confluente delle due tipologie da noi evidenziate.

Passiamo ora alla seconda tipologia della narrativa solariana, in cui collochiamo le raccolte di Carocci, Nannetti (*La guerra ritorna*), Terracini, e alcuni testi di Pavolini, Gadda Conti, Morovich e Gadda. Sono tutti testi autodiegetici – tranne uno di Terracini, su cui torneremo – in cui l'io narrante ricorda un episodio vissuto o descrive una scena osservata. Il punto centrale dell'attenzione può essere la scena, ma più spesso è la presenza dell'io a dominare il testo. La trama non è altro che la trama della vita, della quotidianità, a meno che la narrazione non si costruisca intorno al ricordo di un preciso evento o persona. Tematicamente, questi testi si possono suddividere in memorialistica militare (Terracini, Nannetti, Carocci, Gadda), narrazione di viaggio (Gadda, Gadda Conti) e ricordi d'infanzia e di adolescenza (Carocci, Morovich, Pavolini). In tutti e tre gli ambiti tematici, l'esperienza vissuta è sovente descritta come un periodo o momento formativo e quest'enfasi sul processo di maturazione riconnette le prose narrative al modello della novella solariana. A livello strutturale, oltre al fattore fisso dell'autodiegesi, si constata una varietà relativamente grande, ora di brevi frammenti autobiografici dal tono lirico, ora di lunghe narrazioni con uno sviluppo che va verso il racconto. Le strutture temporali sono più spesso definite dal ricordo, ma anche qui non mancano eccezioni.

I ventisei frammenti in cui Nannetti narra la guerra vissuta consistono per lo più in brevi descrizioni di stati d'animo e veloci ritratti di scene e commilitoni, uniti da un fervido militarismo. I testi di Terracini, che narrano il servizio militare e non la guerra, sono più lunghi e tendono a descrivere l'io come parte di una collettività di giovani. In alcuni casi però, l'io si stacca dalla collettività e gli episodi del passato adottano una struttura di racconto. Ciò è evidente in "Ospedale militare", racconto eterodiegetico costruito intorno a un evento centrale: la ferita e la convalescenza del protagonista, che solo alla fine si può identificare come il medesimo io narrante delle altre prose. Il distanziamento operato dal cambiamento diegetico nonché il profondo timore del protagonista di rimanere mutilato instaurano una costante tensione narrativa sull'esito della convalescenza. Anche un secondo testo di Terracini, "In autunno è morto un soldato" si configura come racconto, per via di una complicata struttura temporale che deve dilatare l'avvenimento che fa da nucleo narrativo ed è annunciato nel titolo, e crea un forte suspense sul "come" della morte del soldato.

I testi di Carocci danno maggiore spazio all'interiorità dell'io e al processo stesso del ricordo. Alcuni testi, come "Il giardino", si svolgono interamente nella mente del narratore ("Se chiudo gli occhi il primo ricordo è la casa", Carocci 13), mentre in altri il protagonista torna nei luoghi dell'adolescenza, in cerca delle immagini e dei ricordi vissuti. In queste rievocazioni, in cui molto spazio è dato alla descrizione lirica della natura, talvolta si sviluppano spunti di racconto: in "Ritorno alla villa di un tempo" l'improvviso ricordo della giovane serva porta alla narrazione di un ambiguo triangolo di desiderio, dove il ragazzo e il nonno si contendono i favori della bella Giovanna, e si sviluppa una tensione che finisce solo con la paralisi del nonno. In "Cose", il rapporto tra l'adolescente e l'amante è complicato dalla presenza dello zio ritardato, che è pienamente elaborato come personaggio. L'ultimo e più lungo testo, "Canti di Natale", narra un

episodio di guerra in cui l'io e l'amico vivono la loro educazione sessuale, attraverso vari rapporti e conquiste, e chiude con una caotica scena di banchetto dove vengono approfonditi i caratteri di una serie di personaggi. È chiaro che questi tre racconti di Carocci si trovano alla confluenza delle due tipologie e si potrebbero definire benissimo come "racconti lirici", nell'accezione di Pedullà e Pagliarini, riportata sopra (2.1.1).

Analogamente ai testi di Carocci, "Paradiso" di Pavolini e "I mendicanti" di Morovich si presentano come ricordi di un momento formativo. In questi testi l'io narrante non è adolescente ma fanciullo e vive un'esperienza che lo segna: il fanciullo di Pavolini esplora una cappella abbandonata nella vecchia villa di famiglia, dove ha una visione religiosa che gli fa scoprire un cattolicesimo diverso ("e ancora non so com'io abbia potuto comprendere che la religione è un seme da gettar nella zolla", 48), che fa sistema rispetto alle intenzioni moralistiche e ideologiche del libro, che vuole essere un elogio personale del fascismo (ciò emerge ancora più chiaramente dall'ultima prosa di viaggio, intitolata "Mussolini", e che assume la forma dell'agiografia).[8] "I mendicanti" di Morovich ha una struttura più sciolta e associa una serie di ricordi di mendicanti e le impressioni che questi suscitavano nel fanciullo protagonista; il testo si chiude con un pensiero che mette in rilievo l'esperienza che separa il protagonista dal narratore.

Rispetto ai ricordi di gioventù e alla memorialistica militare, le narrazioni di viaggio occupano un posto nettamente minore nelle Edizioni di Solaria. Oltre alla "Crociera mediterranea" di Gadda, contiene alcuni testi odeporici la raccolta di Gadda Conti. Un testo come "Bibi Eybat", anticipato in *Solaria*, pone l'accento sull'avventura e sull'aspetto selvaggio della natura, mentre dei paesi e delle città visitate è messa in rilievo "la comune umanità" che riunisce tutti i popoli nel mondo. La scrittura odeporica di Gadda Conti è molto descrittiva, non comica o umoristica e dà pochissimo spazio all'io.

Le "prose" di Gadda condividono con i testi di Terracini e Carocci il movimento verso il racconto, che però in Gadda sembra svolgersi in un modo più strutturato nelle sequenze di cui fanno parte rispettivamente le prose belliche e odeporiche, come avremo modo di constatare. Gli articoli di guerra di Gadda condividono con Nannetti il fiero interventismo e militarismo che attribuisce all'esperienza della guerra un'autenticità che la vita quotidiana non può offrire. Per Gadda come per Nannetti, "il peso dell'ubbidienza spariva di fronte allo splendore di una necessità collettiva ed armonica", (Nannetti 102). L'elogio dell'alpino e l'identificazione tra guerra e monti sono ulteriori motivi che avvicinano i due.

Per quanto riguarda la narrazione di viaggio, sono molto diverse le soluzioni adottate da Gadda e dal cugino rispetto al problema della descrizione della terra sconosciuta. A prima vista i due scrittori sembrano condividere il costante parallelo tra la nativa Brianza e le terre visitate, ma questo confronto in Gadda Conti prende la forma della reminiscenza, mentre in Gadda si fa ironico e verte soprattutto sull'odiata architettura moderna

[8] Aggiungiamo che l'opera di Pavolini fu pubblicata nel medesimo anno della firma dei Patti Lateranensi.

dell'Italia settentrionale che l'autore vede riprodotta in Libia, dove non è soltanto brutta ma anche completamente fuori contesto. Per di più, l'esplicita fiducia che Gadda pone nel progetto di costruzione civile italiana promosso dal fascismo segna un divario con Gadda Conti, i cui scritti non esprimono che un vago fondo ideologico umanista, e accostano Gadda piuttosto al libro di Pavolini (dedicato peraltro al fratello con la formula "Ad Alessandro squadrista"), in cui il fascismo è proposto come una sorta di catalizzatore che deve portare alla rivitalizzazionee dell'arte, del paese e della società. Anche Gadda vede il progetto coloniale, che precede il fascismo ma che da esso è recuperato come costruzione di un impero italiano, come un "abbozzo di redenzione".

A parte la forte impronta ideologica, che è strettamente connessa alla violenza satirica contro chi non riflette sulla realtà (nazionale) di cui fa parte (cioè gli ufficiali incompetenti e i borghesi compagni di viaggio), la narrazione bellica e odeporica di Gadda si contraddistingue per una particolare visione della realtà e una peculiare elaborazione della figura dell'io. L'io narrante cerca di cogliere e di descrivere l'insieme dei rapporti spaziali, temporali, culturali che provvisoriamente definiscono un dato luogo. Contrariamente agli altri narratori autodiegetici, che o si prendono sul serio o con una bonaria ironia indicano vizi e insufficienze nel loro giovane "io" protagonista per far risaltare il processo di maturazione di cui il narratore è il risultato, Gadda problematizza la figura dell'io. L'autorappresentazione di Gadda, sia nelle prose belliche che nei testi di viaggio, combina una fortissima componente ideologica con una costante necessità di riportare il discorso all'io e di volgere l'autorappresentazione in caricatura. Nei capitoli successivi vedremo più in dettaglio i meccanismi di cui si serve Gadda per la narrazione di sé.

In conclusione, i testi brevi di Gadda, sia quelli formalizzati come "racconti", sia i testi narrativi brevi con sviluppo più libero, condividono con i testi degli altri solariani alcuni spunti di genere, tematici e di impostazione, ma si fanno notare per l'alto grado di sperimentazione, la necessità parodica (per i racconti) e per la particolare rappresentazione dell'io (per gli altri testi brevi). In ogni caso Gadda occupa una posizione liminare rispetto alle varie pratiche dei solariani e al massimo si accosta a loro, senza fare parte di un comune progetto di rinnovamento letterario. Ciò emerge anche dall'atteggiamento di Gadda rispetto ai colleghi solariani (2.3). Passiamo ora dalla misura della narrativa breve a quella della raccolta, per vedere come si rapportano le raccolte gaddiane rispetto agli altri volumi solariani.

Raccolta

A livello della raccolta, la prima cosa che si fa notare è la netta dominanza di raccolte tipologicamente coese rispetto a raccolte eterogenee. Fanno eccezione solo le raccolte di Morovich e di Vittorini, in cui si oppone un segmento fortemente unificato ad alcuni singoli testi più difformi, e le raccolte di Gadda e di Gadda Conti, che ospitano entrambi una grande varietà di tipologie letterarie, ma che divergono fortemente tra di loro per il grado di progettualità che sottende ai volumi. Cerchiamo di individuare alcuni tratti

macrotestuali condivisi dalle raccolte narrative solariane, per poi situare quelle gaddiane rispetto al corpus.

I legami tra i testi narrativi brevi delle raccolte solariane sono in primo luogo di natura tematica. Perfino una raccolta eterogenea e non fortemente unificata come *Verdemare* di Gadda Conti, che consiste di racconti, prose di viaggio, un dialogo e un lavoro teatrale, è pervasa dai motivi della gioventù e dell'acqua (quest'ultimo trova un debole fattore unificatore anche nel titolo del volume, che non corrisponde al titolo di alcun testo raccolto). A volte la struttura tematica macrotestuale è unica e univoca, come nel caso della memorialistica bellica di Nannetti o del manifesto fascista di Pavolini, ma più spesso si tratta di varie tematiche che si intrecciano. Nella raccolta di Carocci al tema centrale della gioventù perduta, parzialmente recuperata attraverso il ricordo, si uniscono quelli della fugacità del tempo e dell'educazione sessuale, mentre l'introspezione permette anche lo sviluppo tematico della malinconia dell'io. Nell'opera di Lanza il problema centrale è quello della complessità della psiche umana, che definisce il comportamento dell'individuo nei rapporti sociali, e raggruppa i temi dell'incomunicabilità dei sentimenti, della patologia mentale e del conflitto tra ragione e impulsi. I racconti di Vittorini trattano temi simili, ma situano lo straniamento che essi provocano in un ceto sociale ben preciso (della "piccola borghesia"), che viene definito nei suoi rapporti con la modernità.

Ai legami tematici in molti casi si aggiunge una forma di sviluppo narrativo che più spesso consiste nella ricorrenza di personaggi da un racconto all'altro, come accade nelle raccolte di Loria, Morovich, Vittorini, Carocci e Gadda. Nel caso di Bonsanti, la ricorrenza varca perfino i confini dei volumi e vediamo tornare i personaggi principali della *Serva amorosa* anche nei *Capricci dell'Adriana*, mentre cambiano l'impostazione del narratore e le strutture del racconto. A parte le raccolte in cui il personaggio ricorsivo è anche narratore (Terracini, Carocci, Gadda e Pavolini), si nota che la ricorrenza è parziale e che non c'è nessuna raccolta in cui un personaggio torna in ogni racconto. La ricorrenza del personaggio annuncia sempre una medesima ambientazione e non di rado si osserva anche un proseguimento della trama. In *Piccola borghesia* l'autore aggiunge inoltre una nota in cui sottolinea che i tre racconti di Adolfo "hanno continuità di azione e vanno letti di seguito" e precisa che l'ordine degli otto testi del volume non è cronologico (Vittorini 217).

Altre forme di progressione si possono individuare nel volume di Terracini, dove gli episodi sono ordinati cronologicamente e a livello della raccolta si ricostruisce quindi il corso della vita dell'io, che i singoli testi brevi non possono rappresentare che parzialmente. È interessante osservare che l'unico testo eterodiegetico della sequenza, "Ospedale militare" occupa una posizione centrale. Come già detto, in questo testo si ha un'operazione narrativa che consiste in un distanziamento dell'io dal proprio vissuto che facilita la trasformazione dell'episodio in un racconto vero e proprio. Questo processo annuncia una volontà di narrare l'esperienza vissuta in forme narrative più codificate rispetto all'episodio o il frammento autobiografico, e i testi brevi che seguono si

concentrano in una narrazione più strutturata intorno a un evento centrale ("Presunta diserzione", "Avventura andata a male", "In autunno è morto un soldato").

In *I nostri simili*, invece, Tortora ha rilevato lo svolgimento a livello macrotestuale di un'evoluzione positiva che prende la forma di un *iter* narrativo, dal totale blocco e isolamento del protagonista a una rinnovata apertura e un'adesione al mondo (49).

Alcune raccolte presentano un testo prefativo in posizione proemiale. *Elixir di vita* di Pavolini apre con un testo fortemente programmatico in cui lo scrittore descrive l'adesione al fascismo come stato spirituale, "concordanza felice e immancabile tra la realtà di vita determinata dal popolo in un momento della sua storia e l'intimo effetto della nostra esperienza individuale" (14). Nel testo proemiale l'autore propone un'arte non intellettuale ma artigianale al servizio del fascismo e si combinano dunque i topoi fascisti dell'elogio della terra e del lavoro umile e l'ostilità alla cultura raffinata e letteraria (il tutto scritto in uno stile pulitissimo). "L'elixir di vita", è ovvio, non è altro che, "il gran vento mediterraneo del fascismo [che] ha spazzato finalmente ogni nebbia dal volto d'Italia" (Pavolini 17). Tra la prefazione e il ritratto di Mussolini del testo finale si trovano una serie di scritti di natura moralistica e politica (e più raramente narrativa, come "Paradiso") che trattano precisi argomenti cari al fascismo, come la donna, la guerra, l'arte e il lavoro ("La mia donna", "L'artista italiano", "Dalla terra").

Una funzione prefativa assume anche il testo "La guerra ritorna" nella raccolta eponima di Nannetti. Nel testo, la descrizione della guerra come una "giustapposizione di tanti materiali" sembra indicare anche il principio costitutivo della raccolta, la cui disposizione non è cronologica, né tematica, ma risponde a una logica associativa non sempre chiara al lettore. Come forma molteplice e pluridimensionale, la raccolta pare quindi ripetere l'esperienza caotica ma unica della guerra in una sequenza frammentata di ventisei brevi pezzi narrativi discontinui.

Un terzo e diverso caso è "La mia guerra" di Vittorini, che come unico racconto autodiegetico e semiautobiografico della serie occupa la posizione proemiale di *Piccola borghesia*. La narrazione della vita in tempo di guerra dalla prospettiva di un fanciullo costituisce una sorta di preludio, che descrive la vita piccolo-borghese in condizioni estreme di morte, malattia e fame, dopo di che inizia la sequenza di racconti ambientati nel primo dopoguerra, in cui il disagio dei protagonisti adolescenti e dei giovani adulti esprime la crisi esistenziale della classe borghese nel primo Novecento.

Le due raccolte di Gadda, entrambe tipologicamente eterogenee (a livello della raccolta, s'intende, poiché nel *Castello di Udine* l'omogeneità all'interno delle sezioni – salvo la terza – è relativamente alta), si inseriscono dunque in un corpus in cui prevalgono le raccolte omogenee coese, ma non sono assenti raccolte eterogenee. La maggior parte di queste raccolte, omogenee ed eterogenee, presentano una grande variazione di processi macrotestuali che rivelano una forte progettualità autoriale. Come si è potuto constatare, le operazioni narrative macrotestuali sui temi, sulla trama e sull'istanza narrativa sono ben diffuse nel corpus solariano, come lo è anche l'uso di una prefazione programmatica, e si

può dire che a livello del funzionamento "interno" della raccolta i volumi di Gadda non si discostano dalle altre opere, ma partecipano delle medesime dinamiche macrotestuali solariane.

Tuttavia, sul piano della strutturazione esterna le opere di Gadda occupano un posto del tutto isolato. Nelle altre raccolte solariane l'unico elemento paratestuale atipico (e cioè a parte titolo, indice, dedica ecc.) è la nota di Vittorini e non si registra nessun'altra operazione paratestuale. Le raccolte di Gadda sono le sole in cui si verifichino sottoarticolazioni dell'indice, come l'incassamento degli "Studi imperfetti" nella *Madonna dei filosofi* e il raggruppamento dei testi in sezioni con un titolo proprio nel *Castello di Udine*. Inoltre, nessun'altra raccolta è accompagnata da un apparato annotativo, né da un'epigrafe o da un explicit in cui si ripete il titolo del volume. Una tale saturazione del paratesto di elementi che informano (e influiscono) sulla struttura dell'opera può essere letta come una volontà di compensare l'evidente eterogeneità delle raccolte mentre l'invenzione dell'apparato annotativo, la cui funzione non è solo parodica, come vedremo, è indicativo di una volontà di sperimentazione narrativa che valica i limiti del testo.

Questo breve esame dei volumi solariani porta a risultati interessanti sia per lo studio della narrativa solariana, sia per la posizione di Gadda tra i solariani. Lo studio delle raccolte di narrativa breve pubblicate nelle Edizioni di Solaria dà un'immagine più variata e più equilibrata della narrativa praticata dal gruppo, che da un lato conferma la maturazione di un tipo di racconto "solariano" fortemente legato alla narrativa sveviana, ma dall'altro porta l'attenzione anche su una presenza non minore di racconti brevi più vicini alle matrici pirandelliana e tozziana, nonché di un numero di racconti che seguono modelli ottocenteschi francesi. La narrativa di *Solaria*, peraltro, non si limita al racconto, come provano le altre raccolte di prosa narrativa da noi esaminate. Più che l'officina del racconto, le edizioni di *Solaria* sembrano ospitare l'officina della narrativa primonovecentesca, in cui si incontrano il filone della novella e il filone della narrazione dell'io.

In questa officina, Gadda lavora isolatamente, e i suoi racconti divergono dagli altri per la parodia, per la satira virulenta, per la costante sperimentazione strutturale. Le prose narrative, che a prima vista sembrano integrarsi meglio nella produzione memorialistica e odeporica, si distinguono per la loro profondità e densità nonché per le operazioni sull'io e sulla realtà fenomenica narrata, che in questo studio discuteremo nel dettaglio.

Tuttavia, l'analisi delle strutture delle raccolte dimostra come a questo livello, nonostante l'eterogeneità delle forme brevi, Gadda partecipi a una pratica diffusa e accettata della raccolta come forma macrotestuale, dove le eccezioni sono piuttosto le raccolte poco strutturate, senza forte disegno autoriale, come quella del cugino. Il ristretto corpus dei volumi solariani offre una rosa di tecniche condivise dai narratori e intese a produrre un significato ulteriore a un livello che supera quello del singolo testo breve.

Passiamo ora dal versante compositivo e autoriale alla lettura della raccolta. Nella sezione successiva, indagheremo alcune recensioni alle prime raccolte di Gadda, al fine di ricostruire le modalità di lettura delle raccolte gaddiane e di validare la nostra ipotesi che il funzionamento macrotestuale delle raccolte sia trasparente per i lettori.

2.2 La prima ricezione delle raccolte gaddiane

Al fine di poter valutare la prima ricezione di Gadda, e in particolare le modalità di lettura delle due prime raccolte, si è radunato un corpus di 29 recensioni letterarie, di cui 15 dedicate a *La Madonna dei filosofi* e 14 a *Il castello di Udine*.[9] Discuteremo le raccolte separatamente, sempre nell'ordine della loro pubblicazione, perché si possano cogliere eventuali evoluzioni del giudizio dei lettori nel triennio che separa l'uscita dei due volumi.

2.2.1 *La Madonna dei filosofi*

L'attenzione della critica per la prima raccolta, *La Madonna dei filosofi*, si può dire notevole per uno scrittore alle prime armi come Gadda, con relativamente poche pubblicazioni all'attivo e pressoché sconosciuto al pubblico, al di fuori del ristretto circolo di *Solaria*. In prima fila tra i recensori si posizionano, è ovvio, amici e colleghi solariani come Tecchi, Franchi, Ferrero, Gadda Conti, Vittorini e un giovanissimo Guarnieri. Di questi forse può essere ritenuto scontato il sostegno all'esordio di un amico, ma certo non lo era il giudizio positivo. Oltre ai solariani, occorre segnalare recensioni di personalità di rilievo come Giuseppe De Robertis, Alfredo Gargiulo, Carlo Linati, Silvio Benco ed Emanuele Gazzo (all'epoca ancora studente a Genova). Inoltre, con la recensione di Ferrero sull'*Européen* e la breve segnalazione del noto critico Marcel Brion sul quotidiano critico-bibliografico *Les nouvelles littéraires*, il primo volume gaddiano varca i confini della penisola, mentre le recensioni di accademici come Camillo Pellizzi e Salvatore Pugliatti ugualmente contribuiscono a conferire al libro un discreto rinonoscimento istituzionale.

[9] I riferimenti bibliografici delle recensioni sono stati raccolti nell'appendice 1. La costituzione del corpus si è avvalsa di un'edizione digitale di una serie di recensioni, ripubblicate con il titolo *Gadda al vaglio della critica (1931-1943)* nella *Edinburgh Journal of Gadda Studies* (6, 2007, supplement no. 7), a cura di Riccardo Stracuzzi. Alle 17 recensioni ripubblicate dalla rivista scozzese aggiungiamo altre 12, di cui abbiamo ritrovato una parte nei Fondi Gadda conservati a Milano e a Pavia, e un'altra parte abbiamo potuto rintracciare in base ad appunti dell'autore e accenni nella corrispondenza. Nel caso di riferimenti alla pubblicazione dell'*EJGS* e di alcuni testi reperiti negli archivi è assente l'indicazione della pagina.

Le sedi che accolgono queste recensioni sono variegate: se la parte del leone è fatta evidentemente da riviste letterarie e culturali – sono le settimanali *Il Bargello*, *L'Italia letteraria* e *L'européen*, il quindicinale *L'Indice*, i mensili *Leonardo*, *Pegaso*, *Rassegna italiana*, *Lunario siciliano* e la trimestrale *Nuova Antologia* – il primo volume gaddiano viene anche discusso sulle pagine di alcuni quotidiani, di cui due di diffusione piuttosto ampia, cioè *La Tribuna* e *L'Ambrosiano*, e i più modesti *Piccolo della sera* e *Corriere Padano*.[10]

Per quanto riguarda la diffusione geografica, essa non si limita ai soli capoluoghi toscani e lombardi (che rappresentano rispettivamente il "territorio" solariano e quello nativo dell'autore): su quindici recensioni quattro sono romane, tre fiorentine, due milanesi e due parigine, cui si aggiungano quattro singole segnalazioni a Trieste, Ferrara, Genova e Messina. Sul piano cronologico si constata un'attenzione regolare della critica per il volume dal maggio del 1931 fino all'inizio dell'anno successivo, con un picco ad agosto. Il meno che si possa dire è che, con la pubblicazione del primo libro, Gadda si fa notare nella nuova generazione di scrittori esordienti nel periodo interbellico.

Considerata la nostra intenzione di indagare la prima ricezione della *Madonna dei filosofi* in quanto raccolta di narrativa breve, non intendiamo soffermarci che brevemente sugli aspetti stilistici e sull'umorismo della scrittura gaddiana, che sono pure i due aspetti più discussi da parte della critica dell'epoca. Ci limitiamo a osservare che la critica ritiene la scrittura gaddiana molto originale e riconosce e apprezza lo straordinario impegno linguistico e stilistico dell'autore, ma che ne intuisce anche un'eccessività o esuberanza, polo negativo della medesima "originalità", sia nell'uso dei tecnicismi che nella costruzione e nel collegamento dei periodi, ritenuti spesso involuti. Tali "difetti" vengono per lo più attribuiti all'inesperienza dell'autore all'esordio. Nella maggior parte dei casi, gli accenni allo stile non vengono collegati al libro nella sua interezza, ma si concentrano sulla persona dell'autore e su ciò che i recensori ritengono essere la sua poetica. Le recensioni di Gargiulo, Pugliatti (con il titolo "Qualità stilistiche"), Pellizzi e Ferrero giudicano anzitutto la "bellezza della pagina" e discutono frammenti, frasi, periodi isolati. Questi recensori concordano nell'elezione degli "Studi imperfetti" a più alto momento espressivo e stilistico della raccolta, mentre degli altri testi si salva solo il frammento sui cavalli Gorgo e Tubone delle "Manovre di artiglieria da campagna", ed è evidente che le loro recensioni dovranno rimanere al margine del nostro discorso.

Molto ricorrente è anche il riferimento all'umorismo, proposto già nel titolo della recensione di Linati ("Un umorista") e ripreso da parte dei recensori.[11] L'associazione dell'umorismo gaddiano alla satira è però contestata da altri critici, quali Gargiulo, che afferma che "d'un vero spirito ironico non è da parlare (ancor meno d'uno spirito satirico) [...] il Gadda scherza mirando al ridicolo" e De Robertis, che sostiene che "non è così fitta

[10] Un'ultima rivista di difficile classificazione è il mensile milanese di arredamento *Domus*, per cui scrisse il cugino Piero Gadda Conti.
[11] La nozione ricorre nelle recensioni di Tecchi, Gadda Conti, Franchi, Vittorini e Guarnieri.

la satira, o di satira non ce n'è affatto" e associa l'umorismo gaddiano invece alla commedia "fisica" e burlesca di Buster Keaton. Pugliatti, a sua volta, giudica un difetto le "tirate oratorie verniciate da un umorismo semplicemente verbale" (8). Anche l'umorismo viene descritto come una "tendenza" dell'autore e tali descrizioni vengono accompagnate da brevi citazioni che ne devono illustrare la felice riuscita o invece gli eccessi.

La prima intenzione della maggior parte dei critici, dunque, sembra essere quella di cogliere la "personalità artistica" del nuovo scrittore, di cui il libro è l'espressione scritta, e sono più rari i giudizi che concernono la forma e la struttura della raccolta e delle sue componenti. Tenendo presente la centralità della forma breve nella scena letteraria, non stupisce che le osservazioni di marca formale, quando si presentano, si concentrino sui singoli testi. A questo livello, la prima cosa che si nota è la ricorrenza, in alcune recensioni, di una difficoltà di identificazione tipologica di alcuni testi della raccolta. Esemplare a tal proposito è la descrizione fornita da Linati:

> "La Madonna dei Filosofi" è composta di cinque pezzi, chiamateli come volete, parodie contemporanee, studi, racconti, frammenti: cinque pretesti, in conclusione, per permettere al loro autore di sbrigliarsi a suo piacere in divagazioni, divertimenti, bravure di stile, paradossi, ritratti, riflessioni e paesaggi ecc., e da ultimo, infine, anche in una vicenda di racconto ben condotto. (3)

Il passo riportato, oltre a esprimere una generale indifferenza per le variegate tipologie della prosa breve di Gadda, descritte come "pretesti" in funzione dell'espressione del temperamento umoristico dell'autore, suggerisce un problema di definizione che riguarda i testi "Teatro", "Manovre" e "Cinema", mentre l'identificazione del testo eponimo non sembra porre problemi particolari. La maggior parte dei recensori infatti convergono sulla definizione della "Madonna dei filosofi" come racconto "ben condotto", per dirlo con le parole di Linati, e contrappongono il testo finale ai tre altri testi della raccolta, che sfuggono a una definizione univoca; lo fa, ad esempio, Gadda Conti, che scrive che "solo l'ultima prosa, e più lunga, del volume [...] ha respiro e vastità di racconto, restando l'altre nei territori un po' sfuggenti della variazione", e così anche Tecchi:

> Il libro, con cui il Gadda si presenta per la prima volta al pubblico, è piccolo di mole: appella sei o sette "pezzi", di cui *soltanto* uno è una lunga novella. Nel primo è la descrizione umoristica di un teatro di provincia, nel secondo quella di alcune manovre di artiglieria [...]. Seguono otto "studi imperfetti", e cioè frammenti, assai brevi e lineari. Cinema non è che la descrizione dello stato d'animo dell'autore mentre si avvia al cinematografo e dell'ambiente di esso, avanti che cominci la rappresentazione. (3)[12]

[12] Il corsivo è nostro.

Nei testi di Gadda Conti e di Tecchi si delinea dunque una distinzione tra da un lato racconto o novella (che nelle recensioni valgono come sinonimi)[13], che sembra inteso come forma narrativa breve codificata, determinata da una completezza formale e una catena di fatti e azioni (e quindi orientata sulla nozione di *plot*), e dall'altro "variazioni" o "descrizioni umoristiche" che non presentano una tale struttura. Il racconto eponimo è di fatto l'unico testo in cui i due principali fili narrativi, quantunque rimangano distanti all'inizio, progressivamente convergono in una trama intesa come svolgimento teleologico di azioni che porta a un climax e a un consecutivo scioglimento o *dénouement*.

Analogamente, Rosati afferma la difficoltà di trovare un termine adeguato per i testi della raccolta, ma non distingue esplicitamente tra il racconto eponimo e gli altri testi: "Per parecchie delle cose in questo volume, si vorrebbe usare il termine generico di prose, anziché quello preciso di novelle, tanta è la libertà d'elaborazione a cui il Gadda sa abbandonarsi" (257). È rilevante che, nell'ottica di Rosati, la differenza tra il termine "preciso" di novella e quello generico di prosa sta proprio nel fatto che nel secondo caso Gadda trasgredisce gli schemi convenzionali. De Robertis, invece, definisce come racconti non solo la novella eponima, ma anche "Cinema", mentre esprime delle riserve sul primo testo della raccolta: "Solo nel primo racconto, 'Teatro', (se proprio s'ha da chiamarlo racconto), la forza dello scrittore sembra quanto mai fuori fuoco". Anche Guarnieri distingue tra "prosa" ("Teatro", "Manovre") e "racconto" ("Cinema", "La Madonna dei filosofi"), ma altrove definisce l'intera raccolta come "volume di racconti". Altri recensori, come Benco e Franchi (e anche Linati, in altri luoghi della medesima recensione), sembrano ricorrere a quest'accezione più ampia di racconto, e descrivono i quattro testi (eccetto gli "Studi") come tali, senza distinzione.

Per quanto riguarda la sezione politestuale della raccolta, che raccoglie otto testi molto brevi sotto il titolo "Studi imperfetti", nel passo riportato sopra essa viene descritta da Linati come un singolo "pezzo" (lo fa anche altrove nella recensione, quando parla dei "Cinque Racconti" di Gadda). Viene quindi suggerita l'idea degli studi come microraccolta con una tenuta unitaria e perfino narrativa, ipotesi che valuteremo nell'analisi che segue a questo capitolo. Nelle altre recensioni, gli "Studi imperfetti", quando vengono discussi (vi manca ogni accenno nei testi di Gadda Conti, De Robertis, Franchi, Guarnieri e Pellizzi) sono descritti appunto come "studi", oppure come "frammenti" o "piccole prose", termini più vicini alla prosa d'arte o che comunque non si esprimono sulla natura narrativa dei testi, né sui possibili rapporti macrotestuali che intrattengono tra di loro.

Questo breve riassunto illustra come sono tra loro difformi le accezioni delle forme brevi del narrare assunte dai critici negli anni '30, e in particolare l'interpretazione del "racconto". Tuttavia, i problemi tipologici non sembrano incidere sul riconoscimento dei testi brevi come "narrativi": ad alcuni recensori non sfugge che in questi scritti, anche

[13] Nelle recensioni francofone, i termini usati (senza riferimento a specifici racconti) sono *conte*, *récit* (Brion) e *nouvelle* (Ferrero).

quando si allontanano dalle forme narrative codificate, si articola una forte narratività. In questo senso, Linati descrive "Manovre" – che non considera un "racconto ben condotto" – come una "narrazione movimentata e comica" (3). Lo scrittore lombardo è del resto uno fra i pochi a considerare le implicazioni non stilistiche ma narrative della tendenza di Gadda alla digressione, che ritiene una componente essenziale della sua scrittura. La peculiare narratività del volume è intuita anche da Rosati, che scrive che "in Cinema e Madonna si trovano profondità di scorci e di prospettive, tempi narrativi così vigorosamente stretti e rapidi, da realizzare una drammaticità serrata e piena di risonanze", mentre Benco sottolinea come Gadda, contrariamente al cugino Piero Gadda Conti, cerchi di fondere nella prosa narrativa un'eterogeneità di elementi (Rosati 257, Benco). Altri critici, come Franchi e Gazzo, intravvedono i nessi tra realtà e rappresentazione che la scrittura gaddiana stabilisce attraverso la deformazione: scrive Franchi che in Gadda " la deformazione umoresca della realtà [...] diventa un bisogno [...]. [L]a trasformazione della realtà avvenuta attraverso la vis comica del suo naturale atteggiamento gli diventa la sola realtà tangibile, irriportabile allo stato che, per la visione comune, è la realtà normale" (1). Non si può sottovalutare l'acume di questo giudizio sulla deformazione, che ne intuisce la fondamentale importanza non solo stilistica, ma rispetto al sistema di pensiero gaddiano, che è stato veramente afferrato solo dopo la pubblicazione postuma della *Meditazione milanese* (1974), che l'autore scrisse già nel '28, e dunque quasi contemporaneamente alla stesura dei testi brevi che compongono *La Madonna dei filosofi*. Un accenno all'importanza per la scrittura di Gadda dei principi della contingenza e dell'interrelazione delle componenti del reale si trova anche nella recensione di Emanuele Gazzo, anche se l'osservazione verte più sullo stile che sulle strutture narrative:

> Una cosa da nulla può determinare nella vita di un uomo un fatto o una catena di fatti importanti. Ebbene, in Carlo Emilio Gadda certi particolari sono esaltati e dilatati, in un senso più visivo e concreto, fino ad empire di sè l'orizzonte, ad oscurare ogni altra cosa. Si ha allora una successione di visioni di "particolari" (come fosse una rassegna di ipotetiche nature morte di vaste dimensioni ma di elementarissimo soggetto) che una dopo l'altra si annullano. Annullandosi esse per dar vita all'ultima è evidente che la loro organica esistenza è fatalmente compromessa: le chieste proporzioni e l'invocato equilibrio costruttivo tra le parti son cose illusorie. Pure questo polverio è luminoso. (3)

Gli accenni al funzionamento e al significato della raccolta sono del tutto assenti in una buona parte delle recensioni, mentre in altre occupano una posizione marginale. Tuttavia, anche questi giudizi brevi e marginali, per quanto generici siano, si devono ritenere indicazioni implicite dell'intuizione di una specie di "effetto" generato dai singoli testi, che riverbera sul libro nel suo intero. Percorriamo alcuni esempi: Linati descrive la raccolta come un libro "scandalosamente personale" e sembra quindi cogliere la ricorrenza del materiale autobiografico e la presenza centrale di un io molto vicino alla figura dell'autore; Guarnieri scrive che il libro dà al lettore l'impressione di sentirsi in un

"clima nuovo", per l'originalità della scrittura (116); Ferrero osserva l'unità di tono ironico che percorre tutti i testi, anche se secondo lui non trova dappertutto felice elaborazione.[14] Un'interessante osservazione viene anche da Gadda Conti: "l'imbattersi in questo volume dovrebbe rappresentare quell'evento non dimenticabile che è la scoperta di un indubbio, robusto ed originale temperamento d'artista". In questo caso, l'emergenza della personalità artistica non viene correlata ai modi della scrittura gaddiana, ma alla lettura del volume, che viene dotata di una specifica funzione performativa. Un secondo accenno alla lettura del volume come insieme si individua nella recensione di Rosati: "il libro non [è] molto facile e [richiede] anzi una lettura attenta" (257).

È chiaro che in tutti gli accenni riportati il punto di riferimento non è tanto la raccolta quanto la personalità dell'autore, come emerge nei singoli testi che compongono il volume. Se tali giudizi comunque implicano una prospettiva che va oltre alla considerazione della raccolta come mero raccoglitore di testi brevi, essi, per la loro coincidenza con la poetica autoriale, non informano sulla specifica identità della raccolta, né sui processi di interazione testuali su cui essa si costruisce. Tre sono i recensori che si soffermano sulla specificità dell'opera in quanto raccolta. Con l'osservazione che il libro di Gadda è "buttato troppo all'esterno", Tecchi individua una mancanza di organicità nell'insieme della raccolta, e questo suo giudizio negativo è segno di una consapevolezza della coerenza che si può generare all'interno del volume. Un altro indizio si trova nella recensione di De Robertis, che accenna a una disposizione dei testi a seconda del loro valore estetico: "Vorremmo che il lettore, a questi segni, avesse avvertito, nel giro dello stesso libro, il crescere in ricchezza dell'arte di Gadda". De Robertis descrive quindi una progressione qualitativa che si sviluppa da "Teatro" (si ricordi la battuta riportata sopra) al racconto finale, giudicato il testo più rilevante e più riuscito del volume.

Un commento più articolato sull'interazione tra i vari testi della *Madonna dei filosofi* e sull'effetto della raccolta, non basato su un giudizio di valore, ce lo offre invece la recensione di Franchi. Il critico ribadisce la grande diversità tematica fra i singoli testi contenuti nello spazio ristretto del volume, ma sottolinea che sono unificati dal *modus operandi* dell'autore: "i pezzi l'un dall'altro si staccano con una varietà che a taluno, nel breve numero, è parsa quasi eccessiva. Gli è che, come s'è detto, non contano in Gadda gli argomenti, quanto il suo modo di lavorarli, intimamente coerentissimo". Franchi prosegue con un parallelo tra i primi due racconti della raccolta, affermando che "il titolo ['Manovre'] spiega abbastanza l'assunto dell'autore e quanto, quest'assunto, si apparenti a quello di 'Teatro', riassumibile in una rigorosa tendenza al visivo, all'oggettivo rappresentabile e interpretabile nei limiti di una misura data" (1). Il racconto "Cinema", sempre secondo Franchi, sarebbe "parente piuttosto delle 'Manovre' che di 'Teatro' perché, mentre il racconto di 'Teatro' è rettilineo, gli altri due intendono a costruirsi nella

[14] Il titolo della recensione di Ferrero è "Le Fou ironique". Nel taglio della rivista conservato da Gadda, nel titolo è stato sbarrato "Fou" con penna a feltro nera, che aggiunge "C.E. Gadda, ou Le ton ironique" (la grafia è quella dell'autore).

suggestione dei fotomontages, in bizzarre alternative e sovrapposizioni di tempi e d'immagini, e con partorimenti di scorci e prospettive" (ivi).

Un'ultima osservazione molto interessante di Franchi riguarda il grado di unità della raccolta: "*La Madonna dei Filosofi* è un insieme di racconti convergenti a risolversi in un centro, come varie pietre squadrate che diverse mani concorrano a collocare dove regola d'arte comanda; una cosa ricca ma, al pari delle altre, piuttosto di materia, di voce, che di drammaticità" (ivi). Franchi è quindi il solo a sostenere l'esistenza di un movimento centripeto nei variegati racconti nella raccolta e suggerisce che, oltre alla tendenza al visivo e il concetto del montaggio, anche la voce riveste una funzione specifica all'interno del volume.

La prima raccolta gaddiana, insomma, riceve un'interessante quantità di giudizi. Se non mancano le qualificazioni della raccolta come prosa d'arte (intesa, all'epoca, come prosa lirica), e dell'autore come prosatore, sembrano però prevalere quelle che la ritengono una raccolta di narrativa breve. La medesima critica prova tuttavia gravi difficoltà nell'identificazione dei testi narrativi brevi, che non si adeguano tutti alle accezioni correnti del racconto, e osserviamo che la narratività della scrittura gaddiana, sebbene meno trattata rispetto allo stile, è comunque un argomento di discussione ricorrente nelle recensioni.

Per quanto riguarda la discussione della raccolta come entità, essa è molto minore ma non assente, e la recensione di Franchi in particolare offre spunti molto interessanti sulla macrotestualità del volume, che non mancheremo di elaborare nell'analisi.

2.2.2 *Il castello di Udine*

La produzione pubblicistica di Gadda aumenta notevolmente tra il 1931 e il 1934. Se alla vigilia della pubblicazione della *Madonna dei filosofi* l'autore aveva all'attivo, oltre ai testi raccolti nel primo volume, una manciata di recensioni, due saggi e un articolo tecnico (produzione peraltro sparsa su un periodo di dieci anni, fin dalla pubblicazione di "Caratteristiche del problema idroelettrico", nel '21), nel triennio successivo riesce a piazzare una cinquantina di pezzi, tra cui i diciassette testi brevi che compongono *Il castello di Udine*. Inizia la collaborazione col quotidiano milanese *L'Ambrosiano*, su cui anticipa la maggior parte degli scritti del secondo volume, mentre continua anche l'impegno con *Solaria*. Si conferma inoltre la collaborazione con una terza sede importante, *L'Italia Letteraria*, rivista romana che continuava *La Fiera Letteraria* (che già pubblicò le "Manovre di artiglieria da campagna"). Ciò sta a indicare che il nome di Gadda circola di più, sia in materie tecniche (i saggi sui metalli leggeri, ad esempio, riscossero l'approvazione di Arnaldo Mussolini, che in una lettera incitò Gadda a elaborare la questione), che in materie critiche e letterarie. Con la pubblicazione del *Castello di Udine*, l'autore supera lo stato di *nouveau venu* e si afferma come letterato riconosciuto e apprezzato, seppure sempre in un ambito culturale elevato elitario di

letterati, critici e scrittori. Ne è prova, peraltro, la premiazione del volume col Bagutta, premio letteratissimo ma che incide poco sulle vendite.

Della seconda raccolta di narrativa breve sono state recuperate quattordici recensioni, di cui circa la metà è frutto della penna di critici che già scrissero sul primo volume (Guarnieri, Gadda Conti, De Robertis, Linati, Vittorini, Gargiulo). Un ulteriore contributo viene dato da Contini, Radice, Apollonio, Bo, Masciotta, Benedetti, Cajumi e Lanza. Tra le riviste e i quotidiani che già accolsero recensioni del primo volume, vediamo riapparire *Solaria*, *L'Ambrosiano*, *il Corriere padano*, *Leonardo*, *Domus*, *Nuova Antologia* e *Il Bargello*; le altre segnalazioni escono su *Frontespizio*, *Pan*, *Circoli*, *Lavoro fascista* e *Illustrazione italiana*. Le firme delle recensioni e le sedi di pubblicazione danno a intendere che il libro riceve una discreta attenzione da parte della critica letteraria.

A dire dei recensori, i testi che compongono il libro presentano un'eterogeneità formale ancora maggiore rispetto a quelli contenuti nella prima raccolta. Tuttavia, contrariamente alla ricezione della *Madonna dei filosofi*, tale eterogeneità non sembra più essere un argomento di discussione, ma viene semplicemente coperta dall'etichetta "prosa" con cui gran parte della critica definisce i testi brevi. Solo in alcuni casi vengono usati termini diversi per qualificare i testi di una determinata parte della raccolta: i testi bellici della prima parte a volte vengono descritti come "racconti" (Apollonio), "capitoli" (Contini, Cajumi), o "articoli" (termine adottato dal curatore nel volume), mentre i testi della seconda parte vengono designati con i termini "corrispondenze" (Contini), "scritti d'occasione" (Gadda Conti), "variazioni" (Bo), "rapporti" (De Robertis), "impressioni" (Cajumi), tutte definizioni vicine alla prosa d'arte, che orbitano intorno alla "terza pagina" che i quotidiani riservavano a tutte queste tipologie letterarie. Uno dei testi di questa parte, "Approdo alle Zàttere", viene più tardi compreso nell'antologia *Capitoli*, in cui Falqui voleva cogliere le molteplici espressioni della prosa d'arte.

Se la varietà formale dei testi della *Madonna dei filosofi* non incide sul riconoscimento dei testi come narrativi (a parte gli "Studi imperfetti"), la natura narrativa del *Castello di Udine* non è per niente evidente agli occhi dei suoi primi recensori. Infatti, il termine "prosa" si presta a interpretazioni ambigue, dato che all'epoca può indicare sia un testo prosastico lirico che un testo narrativo non convenzionale, e tale ambiguità si rispecchia nelle posizioni opposte prese dalle recensioni. Contini scrive che Gadda, come Joyce, "fugge la risoluzione strettamente narrativa" e De Robertis sottolinea il tono "antinarrativo e antidescrittivo" degli scritti della prima parte, mentre Benedetti osserva che in Gadda il ricordo bellico "non può svolgersi secondo un piano filo narrativo: la guerra è per lui un sentimento forte che non può dar luogo a descrizione, ma solo ad un aperto canto". L'unica parte della raccolta che viene considerata come narrativa da almeno parte della critica è le "Polemiche e pace nel direttissimo": Contini definisce la sistemazione dei tre episodi come "pressoché narrativa", Guarnieri parla di un "lungo racconto" e Gadda Conti di un "trittico narrativo", di cui però denuncia "l'oscurità nei legamenti".

Tuttavia, una minoranza di critici sottolinea il carattere narrativo – seppure peculiare – di alcuni testi brevi, o della raccolta nella sua interezza, pur non negandone la componente

lirica. Masciotta scrive che nelle cinque prose di guerra "il gergo militaresco concorre a germinar poesia", ma nel contempo definisce "Impossibilità di un diario di guerra" come racconto, e usa il verbo "narrare" in riferimento a "Compagni di prigionia" (6). Cajumi osserva che Gadda non si adatta alla narrazione distesa, ma "al quadretto, alla scena" e riassume l'ambivalenza della critica rispetto alla narratività gaddiana nell'affermazione che "gli episodi bellici del Gadda a volte soffrono, a volte s'avvantaggiano della letteratissima maniera di raccontare" (137). Apollonio, a propria volta, intuisce un generale disordine nel racconto gaddiano ma osserva che, quantunque la materia narrativa tenda a disgregarsi, non si può parlare di frammentismo, per la forte coerenza che la figura dell'autore conferisce agli scritti. Un giudizio simile proviene da Guarnieri, che addirittura confessa che la scrittura gaddiana ha modificato la propria concezione tradizionale della narratività, con cui aveva giudicato *La Madonna dei filosofi*:

> M'appuntavo la volta scorsa, e non so se per altrui influenza o per una schematica e lineare concezione che mi facevo dell'opera narrativa, su quante chiamavo divagazioni, ripetizioni, insistenze fuori della trama ordinaria della pagina; poi m'accorsi che a voler andare a fondo di tale appunto dovevo indagare la struttura della frase in Gadda e giungere a constatazioni non più d'ordine episodico ma intrinseche e fondamentali alla mentalità dello scrittore; così, partendo da quanto, considerato superficialmente, mi stupiva, giunsi a ricostuirmi (sic.) la coerenza dell'artista ed a risolvere in unicità di atteggiamenti quel che prima mi sembrava inutile contraddizione. (463)

Nonostante queste voci discordi e ancor più che con *La Madonna dei filosofi*, il giudizio critico sui testi gaddiani verte essenzialmente sull'espressione lirica e sulla costruzione stilistica. Nella maggior parte delle recensioni si instaura una bipartizione tra una parte della raccolta in cui lo sperimentalismo stilistico gaddiano è ritenuto condurre a risultati riusciti – è la prima parte eponima della raccolta – e un'altra parte giudicata meno poetica e più artificiosa dove "l'impeto non porta al canto" (Benedetti 3), dove la raccolta rallenta e "il secentismo, prima come scaldato da una fiamma, e che lievitava tutto, respirava, era una cosa vivente, ora si fissa e raggela in particolari tersissimi ma fragili" (De Robertis). Non si tratta di una leggera preferenza per una parte del volume rispetto a un'altra: *Il castello di Udine* viene quasi ridotto alla sola prima parte, che più critici considerano tra la migliore letteratura sulla guerra, mentre gli altri testi vengono semplicemente ignorati, quando non criticati. Si può ritenere esemplare di questo atteggiamento critico un'affermazione di Lanza che scrive che *Il castello di Udine* è un libro "di cui ci si ricorda con gratitudine", ma precisa che intende solo la prima parte "perché il resto è di scarso significato". Fanno eccezione solo Linati e Guarnieri, che consigliano al lettore l'ultima parte, ossia le "Polemiche e pace nel direttissimo".

Tale convergenza critica a proposito della prima parte, quantunque sia accompagnata da un giudizio negativo sulla tenuta complessiva del libro, ci dice molto sulla consapevolezza dell'interazione tra i testi della raccolta da parte dei recensori, anche se porta su una sola sezione della raccolta. Nella sequenza dei primi cinque scritti (di cui lo

stesso fittizio curatore della raccolta ribadisce la "rigorosa unità"), ad esempio, viene individuata una serie di processi e di significati che superano il livello del singolo testo. Contini afferma che il gruppo di scritti bellici "possiede in solido un'atmosfera tonale, ed essa nasce dal fatto che il raccontatore si sente come sede ordinatrice, e i ricordi son tratti a una significazione certo dimostrativa" e individua quindi un nesso tra coerenza tonale e centralità dell'istanza narrativa autodiegetica. Bo invece cita il commento del curatore sull'unità dei cinque testi brevi e aggiunge che "Imagine di Calvi", "conchiud*e* e ferm*a* il movimento maggiore del libro". Altri critici, come Gadda Conti e Radice descrivono gli scritti di guerra come "nucleo" e "centro d'ispirazione" del volume, termini che suggeriscono un'interazione all'interno della raccolta tra testi centrali e testi periferici. Come Bo, anche Gadda Conti considera i cinque scritti non solo come unità, ma anche come sequenza e indaga i motivi della loro sequenzialità: "la struttura delle prose non segue un esposto cronologico, nè comunque un ordine ordinatamente narrativo. Esse rampollano dal profondo, rotta e convulsa sinfonia della memoria".

I recensori che elogiano gli articoli di guerra, dunque, criticano il resto della raccolta proprio per l'eccesso della "variatio", che impedisce lo sviluppo di un'intima coerenza come nella prima parte. Il giudizio negativo sembra dovuto alla delusione dell'orizzonte di attesa, che proietta sulle altre parti della raccolta la speranza di un'unitarietà pari a quella della prima parte (lo prova anche la ricorrenza di qualificazioni come "slegato" e "disgregato", in merito alla struttura della terza e della quarta sezione). Il medesimo atto di criticare la varietà del *Castello di Udine* denota perciò un'associazione tra "raccolta" e "libro coerente", ed è indicativo di un determinato atteggiamento rispetto alla raccolta, o almeno rispetto a una determinata tipologia di raccolta, che corrobora la nostra ipotesi sull'esistenza di una lettura propria della raccolta. Se infatti i recensori non intuiscono un sovrasenso nel *Castello di Udine*, indicano però una serie di interazioni tra i testi della prima sezione ed emerge il riconoscimento di una "raccolta-tipo", omogeneamente strutturata e semanticamente univoca, cui la raccolta gaddiana non si conforma.

Ancora più interessante è il fatto che alcuni critici riescono a guardare oltre la prima sequenza dei cinque testi bellici e individuano una serie di processi macrotestuali che coinvolgono i testi di tutte le sezioni. Pur affermando che l'unità del *Castello di Udine* è minore rispetto a quella della *Madonna dei filosofi*, Apollonio osserva che l'unità del secondo libro (di cui intuisce la "singolare formazione") "è contenuta e promossa nello spirito che ricorda e annota stati d'animo avuti durante la guerra: sì che è questa stessa reminiscenza a giustificare le digressioni". L'indicazione del processo della reminiscenza come fattore unificante la raccolta è molto rilevante, come anche la notazione di Guarnieri su una continua presenza nella raccolta dei temi interrelati di guerra e morte:

> La storia di Gadda comincia con la guerra e continuamente ad essa si riferisce, sembra che tutte le sue esperienze in quella si riassumono o almeno vi trovino la loro risoluzione; il titolo dell'ultima parte del volume "Polemiche e pace nel direttissimo" è sintomatico: nella rapida corsa del tempo, in alterno avvicendarsi di fatti, l'attività dell'individuo ha solo e dignitoso riposo nella morte, ma non per questo s'arresta l'umana inquietudine, nulla di definitivo può esservi, unico sicuro

> punto di riferimento l'uomo che fu più vitale, più sdegnoso d'infingimenti, che più fu consono ad una dignità di vita. (463)

La citazione di Guarnieri inoltre fa riferimento all'interazione tra i testi e il paratesto della raccolta, quando evoca la valenza tematica conchiusa nel titolo della quarta parte. Un altro commento sul paratesto si legge nella recensione di Benedetti, che discute la funzione e la forza evocativa del titolo della raccolta, attraverso un confronto con *La Madonna dei filosofi*:

> in uno scrittore come Carlo Emilio Gadda i titoli contano assai e quasi sempre dicono molto. C'è difatti oggi una moda che mena a contrassegnar i volumi con parole e con frasi che aggiungono ad essi qualcosa, in luogo di precisar deliberatamente l'argomento trattato; sicché il titolo doventa spesso quello che per la pittura è la cornice [...]. Circa Carlo Emilio Gadda, mentre il suo primo volume prendeva nome con semplicità usuale dall'ultimo scritto della raccolta, il secondo no: il secondo dimostra fino dal frontespizio un ardire che prima non toccava. (3)

Altrettanto interessante nel passo riportato è l'associazione funzionale alla cornice fatta dal critico: Benedetti sembra cogliere l'importanza dell'apparato paratestuale non solo come struttura che *inquadra* il testo, ma come entità che aggiunge significato al volume, attraverso l'interazione tra paratesto e testo. In tal senso, Benedetti riassume le due funzioni del paratesto che saranno centrali nell'accezione di Genette: il paratesto circonda e prolunga il testo (288). Un commento sull'apparato annotativo, che costituisce l'elemento più esteso del paratesto, si può trovare nella recensione di Radice, laddove scrive che "il libro sta in piedi benissimo e ha gambe bastevoli per proceder com'è nato; ma quelle righe a piè di pagina giovano a chiarire e a completare l'immagine di Gadda per moltissimi aspetti davvero singolare" (3). Oltre all'accenno al plusvalore delle note, la descrizione della raccolta nel passo riportato ne sottolinea l'autosufficienza come libro.

Perfino in recensioni che si occupano principalmente dell'espressione a volte è possibile cogliere osservazioni che suggeriscono uno sguardo complessivo. Contini, ad esempio, riconosce nel volume una continua alternanza stilistica tra due specifiche poetiche: "tutto il libro di Gadda gioca sopra un veloce scambio di dimensione fra la poetica analogica del simbolismo più letterale e la poetica lineare, fedelissima e schifiltosa delle trascrizioni oniriche". Anche Gadda Conti, che già nella recensione della *Madonna dei filosofi* insisteva sulla scrittura come espressione della personalità artistica, fa un'osservazione molto interessante: "il personaggio dominante delle sue prose è ancor lui, coi suoi malumori ed i suoi slanci, colle sue tecniche precisioni commiste a pindarici voli, coi suoi lombardismi e con le sue violenze verbali sposate a passaggi di virile asciuttezza: così disuguale, ma tuttavia sempre così uguale a sè stesso!". L'uso del termine "personaggio" denota una sovrapposizione tra prosa lirica e ricerca narrativa, la cui distinzione sembra dipendere in primo luogo dall'interpretazione del ruolo dell'enunciatore: la persona che parla al lettore è l'autore o un narratore semi- o pseudobiografico, che mette in scena sé stesso? Si tratta di una questione macrotestuale

fondamentale che andrà elaborata nel capitolo successivo. A questo punto del discorso, però, basta aver rilevato il riconoscimento, da parte del recensore, della ricorrenza di un'istanza autodiegetica (del poeta o del narratore) che struttura il volume, conferendogli un'unità lirica o narrativa, a seconda dell'interpretazione.

Citiamo per concludere una parte della lunga nota redazionale che precede la recensione di Radice nell'*Ambrosiano* e in cui viene motivata l'elezione del volume a "miglior libro di Maggio":

> [S]i ebbe una prima discussione di ordine teorico. E ciò a proposito delle "Lettere" di Ferdinando Martini e di quelle di Renato Serra. La deliberazione di indicare il miglior libro spassionatamente, senza tener conto della fama e della autorità dello scrittore, spinse qualcuno dei commissari a sostenere il nome dei due illustri scrittori scomparsi. Se non che, trattandosi di epistolarii [...], è sembrato ai più di doverle egualmente escludere appunto per il loro carattere di raccolta. Così è emerso il concetto di libro come emanazione diretta dell'autore, frutto della sua ispirazione e della sua volontà costruttiva. Si passò dunque all'esame dei romanzi [...]. Nessuno di essi, tuttavia, pur essendone stati pubblicati di notevoli, parve degno di una segnalazione definitiva e la Commissione ha dovuto ancora una volta staccarsene e indirizzare l'indagine sulla rimanente produzione narrativa.

Oltre a illustrare la posizione gerarchicamente superiore che il romanzo occupa rispetto alla raccolta nella concezione delle forme letterarie da parte dello scrivente, il passo rivela una distinzione tipologica, condivisa dalla maggior parte dei "commissari", tra la raccolta epistolare e la raccolta di narrativa breve strutturata, non solo "emanazione diretta dell'autore", ma risultato di una "volontà costruttiva". Gli epistolari, infatti, vengono scartati dall'elenco per il loro "carattere di raccolta", inteso come slegamento, mancanza di un significato superiore. La redazione dell'*Ambrosiano* quindi distingue tra "raccolta", intesa come raggruppamento non unito, e "libro", inteso come prodotto coerente di una costruzione artistica fatta dall'autore ed è in questa seconda categoria che viene incluso, oltre ai romanzi, il volume di Gadda.

2.2.3 Conclusioni dello studio del corpus

Quantunque la raccolta sia assente dal discorso teorico sulle forme letterarie e riceva anche nelle recensioni critiche una collocazione marginale, da alcune recensioni emerge un'interpretazione della forma politestuale come potenzialmente dotata di sovrasenso, che fa emergere la consapevolezza, almeno per una parte dei recensori, del funzionamento specifico della raccolta. Tale interpretazione si deduce dall'attenzione dei critici all'interazione tra singoli testi del volume, al dialogo tra testi e paratesto nonché a ricorrenze e costanti tematiche e strutturali.

L'insistenza sullo "slegamento" tra le varie parti della seconda raccolta gaddiana in alcune recensioni inoltre fa intravvedere l'idea implicita, dell'esistenza, nella mente del

recensore, di una raccolta d'autore "tipica", omogenea e coerente. Se la maggior parte dei recensori giudicano le due raccolte di Gadda troppo eterogenee per poter corrispondere a questa idea di "libro coerente", nelle recensioni si colgono una quantità di spunti rispetto al funzionamento macrotestuale delle opere. Questi spunti non si dividono equamente tra le due raccolte ma pertengono per lo più al *Castello di Udine* e tale sbilanciamento dei giudizi sembra dovuto al semplice fatto che la seconda raccolta gaddiana presenta un apparato paratestuale molto elaborato e molto suggestivo, che inoltre contiene una serie di note con importanti informazioni sul funzionamento della raccolta stessa. La seconda raccolta, per dirlo con le parole di Radice, dimostra più esplicitamente una "volontà costruttiva" che non sfugge ai recensori, che colgono nell'opera la coerenza interna della prima sezione, la continuità tematica, la ricorrenza dell'istanza autodiegetica e del processo della reminiscenza nonché l'alternanza stilistica, tutti elementi che contribuiscono a stabilire l'identità propria della raccolta.

Tuttavia, benché rimanga sottoesposto il funzionamento macrotestuale della *Madonna dei filosofi*, basta un singolo recensore perspicace come Franchi a validare l'ipotesi di una lettura "propria" della raccolta. Franchi osserva nel volume una continua tendenza al visivo, individua specifici legami tra coppie di testi ("Teatro"-"Manovre" e "Manovre"-"Cinema"), afferma che l'eterogeneità delle varie componenti (tanto lamentata da parte della critica) "si risolve in un centro" e dunque suggerisce di fatto una complementarietà tra i singoli testi brevi che nel contesto della raccolta creano un plusvalore.

Nell'Italia dei primi anni '30 del secolo scorso, insomma, la raccolta di narrativa breve è una forma praticata e riconosciuta. La proliferazione della forma breve nel contesto della stampa pubblicistica senza dubbio comporta un effetto sulla pubblicazione di "volumi" di testi brevi anticipati in rivista, che deve consacrare la letterarietà dell'autore e delle opere.

2.3 Gadda lettore di racconti e raccolte

Ma come e dove si situa la raccolta nella concezione delle tipologie letterarie dell'autore? Proponiamo di sviluppare questo discorso dal generale al particolare, passando dall'esame della biblioteca di Gadda alla discussione di alcuni appunti su specifiche raccolte e di una serie di recensioni dell'autore.

In un primo momento, intendiamo valutare il peso che la raccolta di narrativa breve ha nella biblioteca dell'autore, avvalendoci dell'inventario del Fondo Gadda conservato nella Biblioteca del Burcardo. Quantunque la collezione conservata nel Burcardo non sia completa, essa è molto ricca e bilanciata cronologicamente rispetto alle varie fasi di vita dell'autore. Se la presenza di un libro nel Fondo evidentemente non informa sulla sua lettura da parte di Gadda (eccezione fatta per libri intonsi e viceversa libri che contengono annotazioni o sottolineature), la quantità e l'identità delle raccolte presenti nella collezione

comunque possono dare una prima e generale impressione della posizione della raccolta di narrativa breve tra gli altri libri conservati.

2.3.1 Biblioteca e appunti

Il catalogo curato da Cortellessa e Patrizi annovera oltre cinquanta raccolte di narrativa breve, tra cui una manciata di antologie pluriautoriali e una cinquantina di raccolte d'autore, di cui la maggior parte fu acquistata negli anni '30 e i primi anni '40. Quando queste ultime si raggruppano per epoca storica e provenienza geografica, viene fuori un quadro piuttosto esteso della storia della raccolta di narrativa breve dalle origini al Novecento. Da una prospettiva cronologica, la prima componente è quella della novellistica "classica", che contiene il *Novellino*, il *Decameron*, il *Trecentonovelle* (3 edizioni), le novelle di Masuccio e di Bandello. Seguono alcune opere canoniche europee, come le *Novelas Ejemplares* di Cervantes, le raccolte dei novellieri tedeschi (Hoffmann, von Kleist), quelle dei maestri del racconto russo (Gogol, Pushkin, Dostoiewski, Turgenev, Cechov) e alcune raccolte francesi (Voltaire e Maupassant). Sul versante angloamericano si registrano due edizioni di *Dubliners* di Joyce (di cui la lettura è attestata in una lettera a Contini del 1934, cfr. Gadda, *Carteggio* 102) e quattro diverse raccolte di racconti di Poe.

Sul versante della letteratura italiana ottocentesca si possono menzionare raccolte di Tommaseo, Verga e d'Annunzio, mentre la componente numericamente più rilevante è quella delle raccolte primonoventesche, che contiene volumi di Bacchelli, Barilli, Benedetti, Betti, Bilenchi, Bonsanti, Brancati, Loria, Manzini, Palazzeschi, Pea, Petroni, Pirandello, Svevo, Tecchi, Tobino, Zuccoli. Un numero esiguo di opere del Secondo Novecento (di Calvino, Delfini, Santi) completa il repertorio delle raccolte di narrativa breve nella biblioteca gaddiana. Delle raccolte pubblicate da *Solaria* la biblioteca di Gadda ne accoglie solo quattro – le due di Bonsanti, il secondo di Loria e quella di Vittorini – e il fatto che due volumi rimangono parzialmente intonsi (Loria e Vittorini) suggerisce uno scarso interesse di Gadda per l'opera dei colleghi solariani.

Questo inventario, per quanto indubbiamente indichi un interesse di Gadda per la forma breve, in sé informa poco sulla raccolta. Più specifici indizi sul modo di lettura di alcune raccolte del repertorio si possono invece individuare in una serie di appunti dell'autore su Verga, Tozzi e Svevo, con il titolo "Letteratura italiana":

> <u>Verga</u>
>
> Raccolte di racconti. Ottime:
> C'è da imparare. – Tutta la tecnica
> deriva di lì. – Alvaro, provincialismo. –
> – Cavalleria Rusticana.
> – Novelle Rusticane.

Cercare le vecchie edizioni Treves.
La ristampa di Bemporad è scorretta.
Inoltre racconti: Don Candeloro, Dal mio al tuo, Vagabondaggi, per le vie. –

Svevo: Oltre i tre:
Morreale, Scritti vari...

Federico Tozzi:
– Giovani: (Novelle, bellissime.)
– L'amore: (Novelle, bellissime.)
– Raccolta postuma di lettere a cura della vedova/ Novale
Interessantissima[15]

I fogli non recano data, ma può valere come termine *post quem* la data di pubblicazione degli "Scritti vari" sveviani, con cui Gadda senza dubbio vuole indicare l'edizione della *Novella del buon vecchio e della bella fanciulla ed altri scritti*, uscita presso Morreale nel 1929. Il termine *ante quem* si può solo congetturare, ma proprio per la riflessione sulla tecnica del racconto e della raccolta sembra lecito supporre che gli appunti risalgano ai primi anni '30, che è il periodo più fecondo della scrittura breve di Gadda.

Gli appunti testimoniano un interesse di Gadda, finora non documentato, per alcuni dei maggiori modelli del racconto nella storia letteraria italiana tra '800 e '900.[16] La segnalazione delle novelle di Tozzi e il giudizio molto positivo che riscuotono suggerisce un rapporto importante che aspetta ancora una valutazione in sede critica. Per quanto riguarda la discussione di Verga, le prime prove romanzesche di Gadda fanno già intravvedere l'influsso del naturalismo, ma ciò che importa qui è la specifica attenzione al Verga novelliere, proclamato da Gadda come fondatore del racconto moderno ("tutta la tecnica deriva da lì") e cui viene contrastivamente opposto il "provincialismo" d'un Alvaro.

A livello della raccolta, è interessante osservare che tutte le raccolte elencate da Gadda sono tipologicamente molto coese, il che, vista la fisionomia delle prime raccolte gaddiane, implica un rapporto conflittuale, o almeno un rapporto libero coi potenziali

[15] I fogli sono conservati nel Fondo Gadda Roscioni e recano la segnatura 1/22/8/1 (per Verga e Svevo) e 1/22/8/3 (per Tozzi). "Verga" e "C'è da imparare" sono stati sottolineati con penna nera e "Alvaro, provincialismo" con matita rossa.

[16] L'assenza di Pirandello, invece, sembra quadrare nella generale disistima di molti solariani per la novella "a effetto" e popolarizzante di matrice pirandelliana, del resto poco apprezzata anche da Contini, al cui giudizio Gadda non era indifferente (almeno non negli primi anni della loro amicizia). Però, come abbiamo osservato sopra, Pirandello non è assente dalla biblioteca di Gadda, dove si trova una copia di *In silenzio*, la sesta raccolta delle *Novelle per un anno* (Bemporad, 1923). Come ha notato Lugnagni nell'introduzione all'edizione critica einaudiana delle *Novelle*, le raccolte di Pirandello, e in particolare quelle pubblicate all'interno del grande progetto editoriale delle *Novelle per un anno*, sono forti e coese e costituiscono un un'"unità intermedia significativa". Il saggio di Lugnani contiene inoltre una lucida descrizione della costruzione del sovrasenso della raccolta da parte del lettore, che lo avvicina alla posizione teorica di Audet (XIII-XIV).

modelli. Ciò che importa, però, è che il rapporto esiste ed è chiaramente individuabile negli appunti, che vertono non solo sulla tecnica rappresentativa del racconto ma anche sulla tecnica compositiva della raccolta. È interessante la ricorrenza dell'espressione "raccolta di racconti" ed è ancora più rilevante il fatto che il giudizio sull'opera verghiana ("ottime") spetta alle due raccolte e non ai racconti.

Per quanto riguarda la "vecchia edizione Treves" di *Cavalleria Rusticana* (1892) cui accenna l'autore, essa costituisce una ristampa modificata della princeps di *Vita dei Campi* (1880), con cambiamento del titolo e variazione della sequenza, che consiste in uno spostamento del racconto "Fantasticheria" dalla posizione proemiale alla terza posizione, e l'ampliamento della serie con "Il come, il quando e il perché", testo eterogeneo per l'ambientazione in città. Sia queste due edizioni che le *Novelle Rusticane* si caratterizzano per forti dinamiche macrotestuali e l'appunto puntuale sulle edizioni "scorrette" di Bemporad sottolinea l'interesse di Gadda per queste raccolte nella loro specifica e originaria disposizione. Un'ulteriore indicazione dell'interesse di Gadda per il modello della raccolta verghiana si può dedurre contrastivamente dall'ultima riga dell'appunto, introdotta dalle parole "inoltre racconti", che suggerisce che tutte le informazioni precedenti vertevano sulla raccolta e non sul racconto.

2.3.2 Gadda recensore di raccolte

Un'ultima fonte di informazioni sulle abitudini di lettura di Gadda è costituita dalle recensioni che l'autore ha pubblicato in rivista. Esaminiamo in particolare le recensioni dei volumi di Betti, Tecchi e della Manzini, che escono nel medesimo periodo in cui Gadda compone *La Madonna dei filosofi* e *Il castello di Udine*, cui aggiungiamo un quarto testo critico su una raccolta di Del Bo, pubblicato nel '52.

Quando giudica la prima raccolta narrativa di Betti, *Caino e altre novelle*, Gadda sembra assumere un atteggiamento non dissimile dai colleghi recensori che abbiamo visto sopra, nel senso che in un primo momento interpreta la raccolta come una serie di testi narrativi brevi (che definisce come novelle e favole) che esprimono l'arte dello scrittore:

> Vedrà e osserverà il lettore quali siano le note caratteristiche del Betti novelliere; del Betti che incide e sviluppa con dura brevità i suoi temi tragici o amari: o li effonde in una sorta d'intermeditazione a significare quasi l'inconsistenza d'ogni posizione conoscitiva e le mille vie del possibile; che indugia per attimi nella grazia dell'espressione; che dissolve talora gli aspetti del suo tetro ironismo (ironismo, cioè attitudine imaginifica) nell'amabile vanità della malinconia. (SGF I 687)

Tali caratteristiche del racconto vengono però esplicitamente ricollegate alla sequenza dei racconti nella raccolta: "E [il lettore] noterà quale sia il nesso o 'critérion' di questa serie di racconti, così irta com'è di verità vive e di invenzioni vere: vive e vere sempre, anche là dove il 'décollage' realistico si dilata ad ampiezza di sogno o di lontano pensiero" (ivi). Il termine greco "kritḗrion" significa "ciò che serve di base al giudizio" e

di là è portato a significare "misura", "standard". L'uso del termine in questo specifico contesto suggerisce una lettura di "critérion" come "fattore comune" che permette di esprimere un giudizio sulla raccolta nel suo intero.[17]

Anche nella recensione a *Vento tra le case* di Tecchi, Gadda prima cerca di cogliere il "profilo" artistico dell'amico, per poi procedere con la descrizione dell'identità della raccolta. Ecco come Gadda recensore coglie il significato del titolo della raccolta e la connette sia all'opera, che alle singole novelle:

> Quando il vento (dell'angustia dei perché) soffia tra le case dove gli uomini non chiederebbero altro se non di vivere tranquilli e certi sul suo, succedono dei casetti interessanti, che il Tecchi narra con perizia e con garbo e talora con vivo senso lirico. Ma l'interesse degli avvenimenti narrati non inerisce tanto alla "fabula" quanto alle possibili decomposizioni di essa; voglio dire che raramente il novelliere ci offre un nodo o spunto il quale derivi la ragione artistica dal suo proprio contenuto di fantasia; il fatto narrato si ordisce per lo più nella vita ordinaria, nella realtà consueta. (SGF I 700).

Gadda individua nella raccolta la ricorrenza variata di un processo di "decomposizione", sia nella costruzione finzionale dei testi che nella "trama spirituale [...] delle parvenze", che Tecchi ricerca ma che alla fine si vede costretto a negare, il che secondo Gadda lo porta a "conclusioni nichilistiche quanto alla realtà del contenuto dei fatti" (ivi). Tale nucleo centrale, che Gadda descrive come "canone ermeneutico (o anzi disermeneutico)" si riflette anche nella costruzione dei personaggi e costituisce "una nota assai caratteristica nel libro" (SGF I 701).

La terza recensione, intitolata "L'ultimo libro di Gianna Manzini", insiste più sulla tecnica rappresentativa e sullo stile dell'autrice che non sulla specificità della raccolta *Boscovivo*. Laddove nelle recensioni di Betti e di Tecchi i punti di riferimenti erano l'autore e il libro, nella recensione della Manzini Gadda considera i singoli racconti e il modo in cui esprimono le caratteristiche di scrittura da lui individuate. Tuttavia, anche in questo caso emerge la consapevolezza delle implicazioni determinate dalla contiguità dei testi nella raccolta: Gadda vi rintraccia un "'favoloso' analogismo che cost*a* una certa fatica al lettore" e individua una ricorrente attenzione alle impressioni dei sensi: "Nei racconti si ha riproduzione di sensazioni fisiologiche: e queste vivificano altresì tutti i quadri, in maggiore o minore misura. (SGF I 774, 777).

A proposito dell'universo creato dalla Manzini, Gadda lascia intravvedere il rapporto tra racconti, raccolta e realtà extratestuale: "Un mondo puro di immagini pure ('omnia munda mundis'); di immagini per sé stanti, giuste e valide in sé, legate in un mutuo equilibrio, ma nitidamente isolate dal guazzabuglio del consueto, in cui viviamo e sentiamo" (779). Sembra lecito identificare le "immagini" con i singoli testi, definiti come

[17] Inoltre, in francese "critérion" è attestato come variante ottocentesca di "critère", sia dal *Trésor de la langue française* (1978) che dal *Dictionnaire historique de la langue française* (2006), sempre sotto il lemma "critère".

"quadri" nella citazione precedente; tali immagini sono autonome in ogni rispetto ("per sé stanti, giuste e valide in sé), ma nella raccolta vengono "legate in un mutuo equilibrio", per cui producono "un mondo puro di immagini pure".

Ulteriori accenni sulla lettura di raccolte di racconti da parte di Gadda si ritrovano in una quarta recensione, che verte sui racconti di Del Bo ("Del Bo in dodici racconti"), e dove sono piuttosto dominanti le osservazioni sull'interazione dei testi nel volume. Nel testo critico, Gadda si sofferma solo brevemente sull'autore per portare l'attenzione sull'unità tematica della raccolta: "E questi dodici nitidi racconti propongono subito la tematica lirica di cui sono tutti tramati e pervasi" (1042). Dopo aver trattato tale tematica, il recensore passa subito alla costruzione del racconto, che per i dodici testi è analogamente "a-sintattica, diretta" e di cui ritiene che "persegu*a* semplicemente l'emergere della serenante memoria, e non si vale di complicate macchine narrative" (1043). Per quanto riguarda la ricorrenza di immagini e di certi "tipi" di personaggi, essa è descritta tramite una ripresa anaforica che mette maggiormente in rilievo l'idea della ripetizione: "*Insistono e premono certe ritornanti visioni* della 'periferia' contrapposte all''opaco centro' della città [...]. *Insistono e premono certe figure* semplicemente atteggiate, graziosamente predilette di donne amabili, le quali rivivono per lui, nell'atto dello scrivere, in un puro e caso segno d'amore" (ivi).[18]

Queste informazioni indicano la sicura consapevolezza dell'autore della potenzialità della forma della raccolta di narrativa breve. Gli appunti di lettura e le recensioni dimostrano una forte attenzione all'interrelazione dei testi narrativi nella raccolta nonché alle analogie tematiche e di costruzione narrativa che vi intercorrono. Nella lettura della raccolta, Gadda, quindi, cerca anzitutto un "nesso", un fattore comune che colleghi i vari testi di una sequenza, e che costituisca la base per la creazione di un significato proprio del volume.

[18] Il corsivo è nostro.

Capitolo 3 *La Madonna dei filosofi*

3.1 Introduzione

Questo capitolo propone un'analisi approfondita dell'interazione tra i testi brevi nel contesto della prima raccolta gaddiana. Prima tappa dell'analisi sarà una ricostruzione del processo di messa in raccolta, che parte dalla stesura dei singoli testi brevi e passa per la loro anticipazione in rivista. Questa ricostruzione si baserà su tre componenti diverse, cioè i materiali avantestuali relativi ai racconti, gli appunti personali di Gadda e la corrispondenza tra Gadda, Tecchi e Carocci. Queste fonti di informazione non solo concorrono a chiarire la tortuosa vicenda editoriale delle opere, ma offrono anche indizi utili all'esercizio ermeneutico.

Nei due casi della *Madonna dei filosofi* e del *Castello di Udine*, infatti, si registrano grandi mutamenti del progetto letterario tra le prime attestazioni della sua concezione e la sua realizzazione finale. Tali mutamenti hanno indotto parte della critica a mettere in questione la progettualità autoriale di Gadda, il quale avrebbe sempre teso verso l'accumulazione e l'inclusione, a scapito della realizzazione di un libro composito con un significato determinato, e la cui tendenza all'espansione sarebbe stata mediata – se non addirittura "corretta" – dall'editore. La dettagliata ricostruzione della composizione della raccolta qui presentata porterà alla luce alcuni dati incompatibili con tale prospettiva e che denotano invece una forte preoccupazione dell'autore per la fisionomia e il significato complessivo della raccolta in ogni fase della sua composizione.

Conformemente al modello operativo esposto nell'introduzione teorica, l'analisi dei testi brevi è introdotta da una ricostruzione del processo compositivo della raccolta. Tale ricostruzione presenta una struttura descrittiva più che argomentativa, anche se l'ipotesi della macrotestualità persiste come forza latente.

La composizione delle prime raccolte di Gadda è già stata oggetto di indagine, e questo studio non può prescindere da due lavori critici dedicati all'argomento, cioè le note di Raffaella Rodondi alle relative opere contenute nell'edizione critica curata da Dante Isella, e la biografia del giovane Gadda di Gian Carlo Roscioni. Facciamo riferimento a questi due contributi critici, pur senza condividere le loro interpretazioni della documentazione, e ci proponiamo di completare il quadro da loro realizzato con la

discussione di alcuni materiali inediti. In base alla ricostruzione del processo compositivo saranno formulate delle ipotesi sul funzionamento macrotestuale della raccolta, cui verrà affiancato un breve stato dell'arte dei contributi critici sull'argomento. L'analisi testuale, nucleo centrale di questo studio, partirà dalla ricognizione dell'identità degli specifici testi brevi e cercherà di studiare le loro modalità di interazione nella raccolta per individuare il sovrasenso della raccolta.

3.2 *La Madonna dei filosofi* – Genesi dei testi ed evoluzione della raccolta

3.2.1 L'anticipazione dei testi in rivista

Come scrive Raffaella Rodondi, il primo libro gaddiano è doppiamente solariano, sia per la veste editoriale del volume che per l'anticipazione in rivista delle sue componenti ("Note" 781). Tutti i testi del volume (a parte uno solo degli "Studi imperfetti") sono stati offerti dall'autore alla rivista fiorentina, e quasi tutti vengono accettati e pubblicati da Carocci, salvo un testo descritto nel carteggio come "militare", che la critica tende a identificare come "Manovre di artiglieria da campagna", e tre dei sette "Studi imperfetti" che l'autore sottopose a *Solaria* (Rodondi, "Note" 783). Nel volume, Gadda recupera i tre testi scartati e aggiunge un ulteriore testo alla serie. Percorriamo la storia editoriale di ogni testo del volume, nell'ordine cronologico della loro pubblicazione in rivista, per poi passare alla fase della composizione della raccolta, rilevando anche eventuali indicazioni formali e contenutistiche da parte dell'autore – sia già rilevate dalla critica, sia inedite – per stabilire un quadro completo della fase compositiva dell'opera.

"Studi imperfetti"

A proposito della terminologia scelta, cioè "studio", bisogna far riferimento al *Cahier d'études* che accoglie appunti e stesure del *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, primo grande laboratorio narrativo dell'autore, dove distingue tra "note" e "studi", descrivendo gli ultimi come "tentativi di composizione, pezzi della composizione, da inserire nel romanzo o da rifiutare o da modificare" (SVP 393), e ribadisce altrove che "uno studio è già una cosa completa, finita, se pur riveste i caratteri di tentativo" (SVP 576).

A *Solaria* vengono però offerti degli studi "imperfetti", che Gadda descrive all'amico Tecchi come "qualche cosa d'altro, brevissimo, più letteratoide", dopo il rifiuto subito con "Manovre di artiglieria da campagna" (plausibilmente il primo testo inviato alla rivista) (Gadda, *A un amico fraterno* 47). A nostro avviso, l'epiteto non serve a distinguere

contrastivamente i testi brevi inviati a *Solaria* dagli studi del *Racconti italiano* in base alla loro struttura (in)compiuta, dato che in un'altra lettera a Tecchi Gadda precisa che, analogamente agli altri studi, gli studi solariani "*non* sono improvvisazioni, ma rielaborazioni intime di ore vissute e di sensazioni avute" (Gadda, *A un amico fraterno* 48). L'imperfezione degli studi richiede invece una doppia lettura, che da un lato pertiene alla parzialità delle rappresentazioni del reale che i pezzi contengono (nel senso che ogni rielaborazione della realtà è per forza parziale e imperfetta), e dall'altro svolge una funzione di *captatio benevolentiae*, una dichiarazione di modestia (seppure con sfumatura ironica) che deve facilitare l'introduzione dell'autore nella rivista.

È del resto rilevante osservare che i sette testi brevi inviati a Tecchi sono corredati da una serie di note e che quindi la tendenza all'autocommento, che sfocerà nei vasti sistemi annotativi del *Castello di Udine* e dell'*Adalgisa*, è presente fin dall'esordio letterario dell'autore nelle riviste. L'autore ribadisce inoltre la funzione delle note rispetto alla struttura complessiva della serie, quando scrive a Tecchi che ha aggiunto le note agli studi "non certo perché essi ne abbiano bisogno, ma per spiegare un po' meglio il filo conduttore di questi tenui e pur faticosi studî" (ivi). Tale funzione unificante delle note è un aspetto molto importante anche per il *Castello di Udine*, come vedremo nel capitolo successivo.

Dei sette testi inviati a *Solaria*, però, la rivista ne accoglie solo quattro, nel sesto fascicolo del 1926, e vengono cassate, oltre ai tre "Studi" rimanenti, anche le note annesse ai testi: gli studi pubblicati sono, nell'ordine di pubblicazione, "L'ortolano di Rapallo", "Certezza", "La morte di Puk" e "Sogno ligure". In una lettera a Tecchi, Gadda esprime il proprio disappunto per la parziale accettazione, in un modo che lascia intendere che considerava la serie come un organismo unitario: "mi spiace che 'Solaria' abbia decurtato anche i miei brevissimi 7 studi" (*A un amico fraterno* 49). Sulle pagine di *Solaria* i quattro brevi pezzi si leggono quasi come un discorso continuo, nel senso che si susseguono immediatamente, con una sola riga bianca prima e dopo ogni nuovo titolo.

L'identificazione dei tre testi scartati da Carocci non è sicura. Se sembra improbabile che i tre non si trovino tra gli studi inediti compresi nel libro, la serie degli "Studi imperfetti" nel volume non comprende sette ma otto testi, e mancano indizi per stabilire con certezza quale studio è stato aggiunto in una fase ulteriore. La Rodondi giudica plausibile che tra i testi proposti alla rivista vi fossero anche "Preghiera" e "L'antica basilica", dato che il *Cahier d'études* ne registra le prime stesure, e pare l'ipotesi più logica (Rodondi, "Note" 785). Tuttavia, i due testi rimanenti, "Treno celere nell'Italia centrale" e "Diario di bordo", resistono a ogni tentativo di collocazione.

"Teatro"

Il secondo contributo accettato da Carocci è "Teatro", apparso nel sesto numero del 1927. È la prima pubblicazione, per Gadda, di un racconto, ed è accolto molto bene dall'ambiente letterario (Roscioni, *Il Duca di Sant'Aquila* 256). Per quanto riguarda la composizione del testo, già nel *Cahier d'études*, in un appunto datato 13 dicembre 1924,

si legge un accenno a un "pezzo sul teatro" che l'autore dichiara di aver distrutto (SVP 521). Quando, verso la fine del 1926, Carocci s'informa presso i collaboratori su possibili contributi per un numero tematico sul cinema, Gadda gli descrive una specie di dittico, che sarebbe consistito nel rimaneggiamento di un testo sul teatro già esistente, completato da un nuovo brano: "un anno fa circa avevo buttato giù qualche cosa a tinte ironiche sul teatro che formerebbe la parte negativa dello scritto, insieme a certe riserve sul 'Connubio delle arti' di Foscolo e di Wagner. La parte positiva sarebbe una continuazione di mie idee sull'arte in rapporto alle espressioni moderne della vita" (Gadda, *Lettere a "Solaria"* 16). La descrizione della prima parte del testo verosimilmente corrisponde a "Teatro", mentre la seconda parte potrebbe evocare il nucleo di "Cinema", almeno così è stato ipotizzato dalla critica (Rodondi 786). Il dittico, però, non è pubblicato nel numero cinematografico, e la "prima parte" esce solo alcuni mesi più tardi, con il titolo "Teatro".

"Cinema"

Il lungo percorso compositivo del racconto "Cinema", pubblicato in *Solaria* nel marzo del 1928, risulta molto ben documentato, a partire dall'accenno riportato sopra. Già nel settembre del 1927 Gadda annuncia a Carocci che la stesura del testo si trova in un'ultima fase, ma che si è visto costretto a interromperla per ragioni di lavoro ingegneresco. Nei sei mesi che seguono, la corrispondenza con Carocci, Betti e Tecchi registra vari accenni al racconto, sia alla sua composizione che al contenuto. Gadda ripete che il testo è quasi finito e che intende finirlo perché lo si possa pubblicare nel numero di dicembre (*Lettere a "Solaria"* 29; *L'ingegner fantasia* 118). Nuovi impegni lavorativi fanno posticipare la scadenza dopo Natale, ma sorgono anche difficoltà compositive, come rivela una lettera del 16 gennaio 1928, che peraltro dà preziose indicazioni sull'intenzione autoriale:

> Quanto a Cinema, non ne posso più: a furia di rifare e sofisticarci sopra, mi fa venire il mal di testa al solo pensarci. Ti prego comunque di dirmi se posso mandarti quello che ho sistemato e ricopiato una 3° volta: intanto, se hai voglia, lo potrai leggere e dirmi se lo pubblicheresti o no. Perché se me lo rifiutate, non voglio far la fatica di ricopiare anche il resto.
> Questa prima parte vuol preparare una "psicologia da cinema" in una persona di una certa levatura: quindi ci si incontrano episodî varî, sia personali, sia collettivi. È un po' superficiale qua e là, ma appunto per accostarsi ai cartelloni, alle luci, alla folla, un po' cretina e un po' intelligente, che forma la stoffa panica del Cinema.
> I motivi principali sono festosità, abbandono, povertà, sporcizia, disordine; ma il tutto è un po' noiosetto, per l'enumerazione che ne è venuta.
> La parte che segue racconta un film traendone alcune battute critiche. Poi chiusura generale. (Gadda, *Lettere a "Solaria"* 51-52)

La "prima parte" di cui parla Gadda esce come racconto autonomo sul numero di marzo della rivista, con il titolo "Cinema", mentre la seconda parte rimane inedita, fino alla pubblicazione postuma curata da Raffaella Rodondi, con il titolo "Cinema (secondo tempo)", nel 1982. Due lettere del febbraio 1928 offrono ulteriori informazioni sul

racconto solariano: il 4 febbraio Gadda scrive a Tecchi che il testo "dovrebbe costituire il pentametro in un distico di cui 'Teatro' [...] era l'esametro" (Gadda, *A un amico fraterno* 60). Il riferimento alla metrica conferma l'idea di una parentela tra i due testi ma non si presta a una facile o univoca interpretazione, e andrà perciò discusso nell'analisi. Quattro giorni dopo questa lettera ne segue un'altra, questa volta diretta a Carocci, che contiene una lunga spiegazione dei temi principali del racconto. Gadda da un lato insiste sul carattere bonario del protagonista e indica come tema principale "lo stato d'animo di stanchezza e di tedio della vita [...] che ci spinge a cercare in un sogno [...] l'oblio momentaneo del male" e vi collega una riflessione sullo svago (o "stordimento") portato dalla cronaca e dall'arte popolare; dall'altro insiste sulla profonda e intricata interrelazione delle componenti del reale, per cui le divagazioni nel testo sono solo "apparenti":

> Un'altra cosa che ho cercato di fare in Cinema è il mostrare che l'individuo non è mai solo: vive con le più barocche apparenze del mondo fenomenale, il suo dolore, la sua fantasia, la sua ingenuità, la sua ingordigia si mescolano ai più bizzarri imprevisti di colore, di suono, di nomi, di ricordi, dal tram che cerchi di schivare alla battaglia di San Marino, dall'ombrello che ti fregano mentre sei distratto, al malanimo di chi vede in te, non un passante qualunque della umanità, ma p.e. un borghese, un ricco, uno che ha delle belle scarpe. E ti odia per via delle scarpe nuove, che magari ti sei pagato a furia di sacrificî.
> Così entrano in scena delle apparenti divagazioni [...]. (Gadda, *Lettere a "Solaria"* 60-61)

Una terza e ultima indicazione riguarda invece la descrizione satirica dell'ambiente, che Gadda difende sottolineando il carattere caricaturale dei ritratti nonché il fatto che la loro elaborazione non si limita alla superficie ma acquista profondità: "sotto l'apparenza della grossolanità si celi qualche tocco non grossolano" (ivi).

"Manovre di artiglieria da campagna"

Rispetto ai testi già trattati, su "Manovre di artiglieria da campagna" sono disponibili meno informazioni. A quanto pare, una prima versione del testo "militare" costituiva il primo pezzo con cui Gadda intendeva inaugurare la collaborazione con *Solaria* (siamo nel marzo del 1926), insistendo su una pubblicazione integrale: "desidererei che fosse pubblicato integralmente, perché ho voluto dargli un carattere unitario: certi passi sarebbero privi di significato, come la chiusa p.e., se non venissero riferiti al tutto". Cui aggiunge in un postscriptum: "Certi passi sono un po' triviali, ne convengo. Ma ho cercato di dare quel senso di pesantezza e polverosa realtà della vita militare, annullando ogni retorica" (Gadda, *A un amico fraterno* 45). Il rifiuto del pezzo causò non leggero

rammarico a Gadda, come si può leggere in una successiva lettera a Tecchi e il testo è pubblicato solo due anni più tardi, in *Fiera letteraria* (il 23 settembre 1928).[1]

Il nucleo del testo si può indicare già nel *Racconto italiano*, dove figurano due brani introdotti dall'indicazione: "Dal vero" (SVP 583-590) e "Generale italiano" (SVP 608-612).

Quando appare sulle pagine della "Fiera", il testo è corredato da una lunga nota introduttiva in cui l'autore elenca i motivi "che s'inseguono sul tema descrittivo di una manovra di batterie da campagna". In verità, oltre a essere un elenco tematico, la nota, che segue la struttura sequenziale del testo, sembra un indice che annovera le diverse parti di cui consiste il testo. Vengono indicati i rapporti gerarchici tra le parti ("Pezzo del generale [...] e sottopezzo dell'anarchico") e la loro natura di genere e la loro origine autobiografica ("Rievocazione eroica: (azioni di artiglieria Carso e Altipiani – dal vero – vissute)"). L'ultima parte della nota aggiunge un importante accenno ermeneutico a proposito del rapporto tra il finale e il testo complessivo ("Chiusa del sogno e pensiero della perennità delle generazioni e dei compiti: (Carletto che mangia – crescerà – morirà magari ammazzato, ecc.). Dal sogno al sacrificio") e precisa che "La redazione dello scritto risale al 24, ma fu rifatta nel 26" (5).

"La Madonna dei filosofi"

L'ultimo testo pubblicato è il racconto più lungo, "La Madonna dei filosofi", che appare sul fascicolo di settembre-ottobre 1928 con il sottotitolo "Novella borghese". L'unico accenno al testo nella corrispondenza risale all'11 settembre, quando Gadda scrive a Carocci che gli avrebbe inviato "un racconto-novella che occupi circa 14 pagine di Solaria" (Gadda, *Lettere a "Solaria"* 85). I quaderni di Gadda registrano, già a partire da marzo, la stesura di un testo intitolato provvisoriamente "Novella prima" e successivamente "La maliarda ereditiera", che risulta essere il medesimo racconto solariano (Roscioni, *Il Duca di Sant'Aquila* 259).[2]

3.2.2 Il "libro delle primizie"

Quasi contemporaneamente all'inizio della stesura dell'ultimo racconto, e quindi nel marzo del 1928, Gadda si informa presso Tecchi sulla possibilità di stampare un suo primo volume, che descrive come il "libro delle mie primizie", ma avverte subito che "il

[1] "Mi duole di sentire che i dirigenti di 'Solaria' sono difficili da persuadere [...]. In confronto al rigore eccezionale dei direttori di Solaria, forse io scrivo da cane. Ma credi che, quando scrivo, penso: certi passi apparentemente trasandati sono prove e studî: se vedessi le minute che groviglio sono! Questo lo dicono tutti! e sia." (Gadda, *A un amico fraterno* 47).

[2] Sulla pagina della rivista il racconto è affiancato da un disegno di Libero Andreotti, che rappresenta un nudo femminile con cappello, che copre il viso con la mano destra, in un'espressione di dolore, quasi una moderna Madonna. L'immagine è accompagnata dal nome dell'illustratore e dal titolo rematico "disegno".

guaio sta nella questione finanziaria" (Gadda, *A un amico fraterno* 62). Un mese più tardi, annuncia al medesimo amico che sa già come impostare "il libro-presentazione" ma ripete il problema di non sapere come sostenerne i costi. Un accordo con Carocci, però, non tarda, dato che il numero di settembre-ottobre di *Solaria* menziona già dei *Racconti* gaddiani tra i titoli *à paraître* (78). Successivi accenni al volume ci sono solo a partire da dicembre 1928, quando Gadda scrive a Carocci che "h[a] lavorato a una nuova novella con cui pensa di completare il volume". L'autore però aggiunge subito che "se fosse troppo lunga, bisognerebbe serbarla ad altra pubblicazione". Nella lettera Gadda propone una serie di titoli per il volume:

> Al titolo del libro ho pensato parecchio, ma non ne è venuto alcuno che mi soddisfacesse.
> I più beoti e forse meno accettabili sarebbero i seguenti:
> Tricromie livide (non mi va)
> Storie innocenti id
> Pane il pane, vino il vino id
> Al fondaco dello speziale malvagio "
> All'insegna... (dello stesso) "
> (Il) pacco delle nuvole irregolari
> oppure
> Il fondaco della geometria rattoppata (da una frase di 'Cinema') Le nuvole, oltre che simbolo poetico generale entrano in scena, sebbene per alcuni scorci, nella novella che sto scrivendo e che si intitola "La Meccanica" (Gadda, *Lettere a "Solaria"* 103).

Il nuovo racconto, in effetti, viene troppo lungo e perciò Gadda, che già verso fine dicembre 1928 aveva chiesto consigli a Tecchi sul da farsi, propone a Carocci di aggiungere al volume un testo diverso, "una novella più breve". Quanto ai titoli proposti, non sembrano convincere né l'autore né l'editore, e a partire dal 1929 non ne resta più traccia nella corrispondenza. Subentrano nuovi ritardi, fino all'estate del 1929, quando Gadda scrive a Carocci che "ha sempre pronto il pacco per il libro" e che, per quanto riguarda la revisione dei racconti, servono minori ritocchi ai soli "Teatro" e "Manovre". A questo punto, le componenti effettivamente nominate per il volume sono quattro ("Cinema", "Teatro", "Manovre" e "La Meccanica"), ma è lecito supporre che l'inclusione delle altre "primizie", cioè gli "Studi imperfetti" e "La Madonna dei filosofi" sia sottintesa fin dall'inizio. Pochi giorni dopo l'autore e l'editore stipulano il contratto per il libro (Gadda, *A un amico fraterno* 78). Intanto, però, a dire dell'autore, "La Meccanica" ha assunto dimensioni da romanzo, e diventa quindi sempre più improbabile la sua inclusione nel volume (ivi).

Aggiungiamo una nota non solo aneddotica riguardo al volume. L'amico Tecchi, leggiamo in una lettera a Carocci, aveva promesso di sostenere parte delle spese del libro in caso di bisogno, ma quando il progetto di stampa si concretizza, ammette di trovarsi lui stesso in qualche difficoltà economica, e insiste presso Carocci perché aiuti a convincere

Gadda di lasciar cadere la novella diventata romanzo e di pubblicare un volume più breve: "Cerca anzitutto di persuader Gadda che anche a lui è conveniente non pubblicare tutto il già pubblicato e il disponibile, ma di fare una scelta, e cioè di far uscire un volume breve" (Gadda, *Lettere a "Solaria"* 138). La citazione è stata letta da Roscioni come prova della indomabile volontà di espansione e di accumulazione di Gadda, che aveva sempre bisogno di amici ed editori che lo frenassero e si occupassero della selezione dei testi. A nostro avviso, la citazione svela anzitutto il timore di Tecchi per le spese di un libro corposo, e non informa sulla progettualità della raccolta, che riteniamo sia stata in ogni momento sotto controllo dell'autore, come si cercherà di dimostrare nella sezione successiva.

Dopo la firma del contratto, il processo editoriale subisce un nuovo stallo, fino a giugno dell'anno successivo, quando Gadda promette di consegnare il pacco dei manoscritti a Carocci perché si possa iniziare la stampa, e aggiunge che "nel frattempo" avrebbe mandato "l'ultima novella" – quest'ultimo proposito viene rinnovato in una lettera del 15 luglio. Abbandonata l'idea dell'inclusione de "La Meccanica", Gadda si trova quindi ancora alle prese con il problema della chiusura del volume (risulta chiaramente dalla corrispondenza che il pezzo non compiuto debba occupare la posizione finale della raccolta). Questa "ultima novella", si legge in una lettera del 27 luglio, riceve il nome di "Notte di luna": si tratta, ben inteso, di una rielaborazione di materiali del *Racconto italiano* e non dell'omonimo testo proemiale della futura *Adalgisa*. Risulta inoltre dalla medesima lettera che il volume complessivo porterà lo stesso titolo della novella finale. Alcuni mesi più tardi, Gadda sembra aver fatto pochi progressi con la novella, ancora incompiuta, e scrive all'editore: "quanto alla novella, non so come cavarmela" (ivi 263).

Il processo editoriale però approda alla fase finale, e mentre cerca di completare l'ultimo testo, Gadda corregge già le bozze degli altri testi, come si legge in una lettera del 10 gennaio 1931, che attesta inoltre l'inclusione già ipotizzata della "Madonna dei filosofi" e degli "Studi imperfetti", da cui Gadda annuncia di aver espunte le note (ivi 298). Ciò significa che l'autore fino a questo punto aveva avuto l'intenzione di includere l'annotazione respinta da Carocci per la pubblicazione in rivista. Gadda però persiste nella volontà di aggiungere testi per chiudere il volume, e oltre a "Notte di Luna", il 15 gennaio propone di includere un breve componimento intitolato "Madrigale", che descrive come "un'implorazione di perdono dalle ipotetiche lettrici per la miseria del lavoro e le pagine un po' porche (per modo di dire) che vi saranno" (ivi 302). L'ipotesi di inclusione del componimento viene scartata (non se ne ha più nessuna informazione), ma non quella della novella finale, che, a quanto risulta da una segnalazione nel fascicolo di Solaria di marzo 1931, deve sempre assumere il titolo del volume (Rodondi 794).

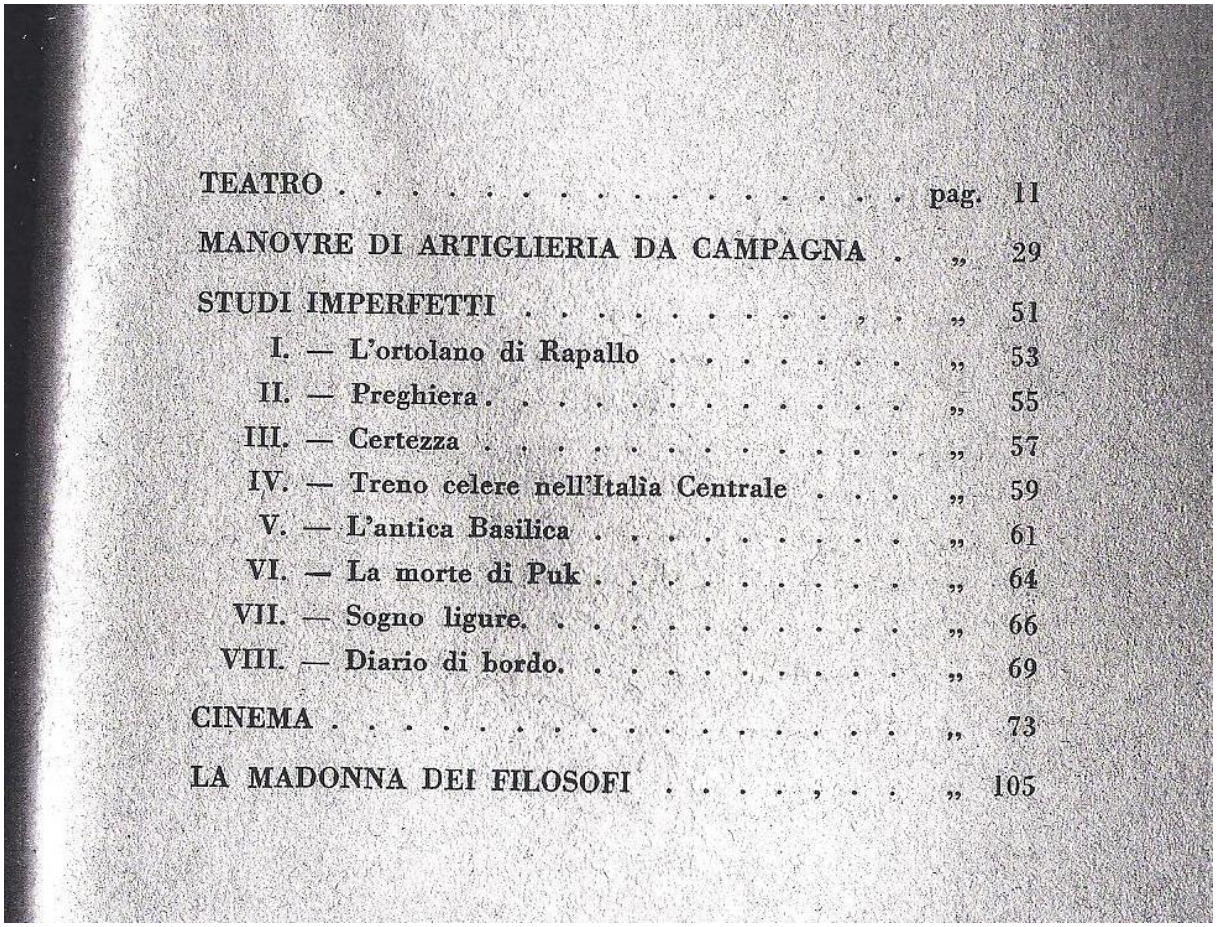
Un mese dopo, però, il libro esce finalmente con il titolo *La Madonna dei filosofi* – e con sottotitolo: *Racconti* – e la tanto desiderata "ultima novella" non appare nell'indice. L'autore parla della mancata inclusione di "Notte di luna" in una lettera al cugino Piero Gadda Conti:

> L'ultima novella non l'ho potuta includere, perché non ancora finita: ci sarebbe voluto ancora un paio di mesi tra stampa, correzioni, ecc. Il volume risulta così di pagine 167, ma è stampata su carta grossa e al tatto, giudicando coi polpastrelli, non è eccessivamente antipatico" (Gadda, *Le confessioni* 15).

Diverte leggere come l'autore deleghi il giudizio sul libro alle proprie dita, che, con un tipico understatement gaddiano, lo ritengono "non eccessivamente antipatico".

Oltre all'esclusione di "Notte di Luna", nel volume non appaiono nemmeno l'annotazione agli "Studi imperfetti" (come aveva già annunciato l'autore nel carteggio), né la nota introduttiva a "Manovre di artiglieria da campagna". Si salvano però una decina di note già annesse ai testi in rivista, di cui la maggior parte al racconto eponimo, due a "Cinema" e una sola a "Manovre". Nell'indice, i titoli delle cinque componenti appaiono stampati in maiuscolo, mentre i titoli degli otto studi sono stampati in minuscolo, e sono preceduti da una cifra romana. Rispetto alla pubblicazione in rivista, scompare il sottotitolo "Novella borghese", che accompagnava il racconto "La Madonna dei filosofi", e si aggiunge una dedica alla zia Tilde Gadda Conti.

Quando il volume viene ristampato per essere incluso nella "super-raccolta" einaudiana *I sogni e la folgore* (1955), subisce alcuni cambiamenti formali minori. Le operazioni più visibili, a livello paratestuale, consistono nell'espunzione del sottotitolo *Racconti* e nella variante grafica nel titolo, per cui "filosofi" è scritto con maiuscolo (*La Madonna dei Filosofi*). Gadda aggiunge inoltre il titolo interno "Batteria in manovra" alla seconda parte delle "Manovre di artiglieria da campagna". A livello del contenuto, la Rodondi osserva che si registrano pochissime varianti sostanziali (una sola parola aggiunta, a parte il titolo interno di cui già detto), mentre il lessico subisce una tendenza alla normalizzazione, che la critica ritiene dovuta a criteri redazionali ("Note" 800).



TEATRO . . . . . pag. 11
MANOVRE DI ARTIGLIERIA DA CAMPAGNA . „ 29
STUDI IMPERFETTI . . . . . „ 51
I. — L'ortolano di Rapallo . . . . . „ 53
II. — Preghiera . . . . . „ 55
III. — Certezza . . . . . „ 57
IV. — Treno celere nell'Italia Centrale . . . „ 59
V. — L'antica Basilica . . . . . „ 61
VI. — La morte di Puk . . . . . „ 64
VII. — Sogno ligure. . . . . „ 66
VIII. — Diario di bordo. . . . . „ 69
CINEMA . . . . . „ 73
LA MADONNA DEI FILOSOFI . . . . . „ 105

Figura 2 Riproduzione dell'indice della princeps della *Madonna dei filosofi*

3.2.3 La composizione della raccolta

Il lungo e sinuoso processo di composizione della raccolta offre vari indizi che sostengono l'idea di un'interazione significativa tra i testi ancora prima della loro inclusione nella raccolta.

In primo luogo sono palesi alcuni rapporti genetici tra i testi: l'insistenza dell'autore sulla connessione tra "Teatro" e "Cinema", e la constatazione che nella raccolta i testi non si susseguono, sembra suggerire un rapporto complicato. Due altre componenti, cioè gli "Studi imperfetti" e le "Manovre di artiglieria da campagna", si legano per la loro natura di accumulazione di frammenti brevi che derivano in parte dal medesimo serbatoio, il cantiere del *Racconto italiano*. Gli "Studi" invece costituiscono un caso a sé, dato che la consistenza della serie fluttua da sette testi (la proposta a Carocci) a quattro (la pubblicazione in "Solaria") a otto (la pubblicazione in volume). Soprattutto l'aggiunta dell'ottavo elemento, e il problema di identificare quest'elemento, richiedono un approfondimento (che avrà luogo nella sezione 3.3). Meriterebbe una riflessione anche l'espunzione delle note, di cui però non è stata reperita nessuna stesura.

In secondo luogo, il carteggio mostra un Gadda molto preoccupato per la selezione e la sequenza delle componenti del primo volume. L'ordine dei testi non è cronologico e

mancano informazioni sulla concezione dei singoli testi per poter sostenere un ordine ideativo, come fa invece la Rodondi (797). Altrettanto poco probabile si ritiene l'ipotesi di una subordinazione della progettualità all'accumulazione quantitativa, come ha affermato Roscioni, estrapolando la riflessione sull'avantesto del *Castello di Udine* alla composizione delle opere gaddiane *tout court* (Roscioni, "Terre emerse" 227-229). Se ciò fosse, Gadda avrebbe potuto includere tanti altri pezzi, dalla "Passeggiata autunnale" a brani del *Racconto italiano* e della *Meccanica* (da cui peraltro distilla alcuni testi poco dopo l'uscita del primo volume, nel 1932, per pubblicarli in *Solaria*), per non parlare della seconda parte di "Cinema". A nostro avviso, nonostante i vari mutamenti del progetto tra la primissima concezione del volume e la sua pubblicazione effettiva, il processo compositivo della raccolta è mosso non solo dalla necessità di pubblicare i testi brevi, ma anche da una forte progettualità autoriale a livello della struttura complessiva della raccolta, che porta a un risultato finale con un significato preciso.

Un ulteriore indizio che punta in tale direzione è costituito da un frammento autografo, a tutt'oggi inedito, in cui Gadda abbozza un'introduzione alla propria persona e opera e che intende far accompagnare al volume. Il foglietto travagliato faceva parte del "Fondo Gadda Roscioni" e ne rimane solo una fotocopia, per cui si deve assumere che il testo originale si sia smarrito. Il frammento s'intitola "Prova per la schedina editoriale da inserire nella Madonna dei Filosofi" e si rivela essere di massimo interesse per la nostra analisi:

> [p. 2:] Carlo Emilio Gadda, nato a Milano, è vissuto qua e là nel mondo secondo i casi della guerra, della pace e della fortuna in America, in Germania, in Francia, nel Belgio e più lungamente a Roma: Ingegnere, avendo attrezzato per il lavoro la mentalità dell'«esattezza» e avendo maturato da esperienze complesse il senso dell'ironia [†], egli presenta [†] un libro singolarissimo nella recente letteratura narrativa.
>
> [p. 3:] [Dove] Liricità e umorismo, satira e sentimento umano confluiscono in una sistemazione oltremodo interessante. Il contrasto fra queste due attitudini dello scrittore diviene contrasto dialettico di posizioni espressive: sicché la nota lirica scaturisce talora dal sarcasmo con inattesa purezza ricevendo dall'antitesi inattesa potenza, dolorosa purezza. – I temi narrativi dei diversi racconti vengono svolti per successioni di approfondimenti prospettici in una luce di viva originalità. –[3]

Soprattutto quest'ultimo passo fornisce una serie di indicazioni che suggeriscono che ci siano una serie di dinamiche macrotestuali all'opera nella raccolta. L'autore tratta la raccolta come insieme – manca infatti ogni riferimento specifico ai testi brevi – e offre una quantità di indicazioni sulla sua interpretazione. L'enfasi è posta sulla struttura complessiva del "libro singolarissimo" (la sua "sistemazione oltremodo interessante"),

[3] La schedina è menzionata nel recente catalogo dei materiali del Fondo Gadda Roscioni (Colli 230).

struttura che regge una dialettica fra liricità e sarcasmo, fra canto e narrazione. Ancora più interessante è l'accenno all'implicazione dei temi narrativi nella sequenzialità della raccolta. L'autore afferma chiaramente che l'elaborazione del materiale narrativo dei diversi racconti è effettuata con un metodo che si concentra su una specifica struttura narrativa, la prospettiva ("approfondimenti prospettici"), e che tale lavoro di approfondimento va letto nelle "successioni di approfondimento" che definiscono la raccolta. Sarà utile riprendere questa schedina editoriale dopo l'analisi testuale della raccolta, al fine di verificare in che modo l'opera sviluppi gli spunti elencati dall'autore (o, più provocatoriamente, a che punto l'opera si limiti o si conformi all'intenzione autoriale).

3.2.4 La macrotestualità della *Madonna dei filosofi* nella critica gaddiana

Anche un rapido esame dei contributi critici sulla prima raccolta gaddiana può essere sufficiente per capire che, se legami tra specifici racconti della *Madonna dei filosofi* sono stati frequentemente individuati (e in particolare tra "Teatro" e "Cinema"), pochi critici si sono soffermati sull'eventuale significato complessivo della raccolta. Per quanto riguarda queste rare valutazioni della "macrotestualità" della prima raccolta gaddiana, esse condividono una concisione notevole (trattandosi spesso di brevi accenni introdotti in un discorso volto ad altro) e divergono per le posizioni prese. Sembra riecheggiare la battuta di Gadda stesso sulla disorganicità della propria raccolta negli studi di Manganaro e Cortellessa, che insistono sull'eterogeneità delle pratiche di scrittura nel volume nonché sulla mancanza di unitarietà e di continuità (Manganaro 6; Cortellessa, "Le faticose 'manovre'" 137); anche Bertone ha definito *La Madonna dei filosofi* come un "volume di scritti dispersi" (57), mentre Rinaldi descrive la raccolta come una "collezione di frammenti" la cui costruzione formale suggerisce discontinuità (23).

A questi si oppone la recensione di Franchi, già citata nel presente studio, che invece sostiene "l'intima coerenza" della raccolta, che deriva dalla risoluzione in un centro delle sue componenti, nonché dalla costante tendenza al visivo. Una costante tematica è stata indicata anche da Tanelli, che sostiene come i vari testi pongano il problema dell'agire di fronte alla realtà (19). Baldi parte ugualmente dal rapporto che i testi e i personaggi stabiliscono con il reale e discerne nella raccolta due approcci diversi, che definiscono la struttura bipartita dell'opera:

> In una diversa prospettiva si colloca il racconto che chiude il volume e gli fornisce il titolo, e non solo per il suo più sensibile intento affabulativo: se infatti tutti i brani precedenti si presentavano come esplorazioni del 'pasticcio' della realtà fenomenica, nella *Madonna dei filosofi* viene in primo piano il motivo del 'dolore', della malattia che corrode il soggetto stesso, rendendo problematico e doloroso il suo rapporto con le cose (71).

Cattanei intuisce a propria volta un particolare rapporto tra racconto eponimo e raccolta, nel senso che "nelle vicende e nei protagonisti [del racconto] convergono stati d'animo ed esperienze presenti pure altrove, ma qui messi più decisamente a fuoco" (60).

L'unico critico ad aver dedicato un contributo intero al problema del sovrasenso della raccolta, Casadei, rifiuta invece l'idea del fil rouge tematico. Casadei sostiene peraltro che risulta più coesa la lettura in ordine cronologico che l'effettivo ordine sequenziale del volume e ipotizza che il criterio per la disposizione dei racconti non sia la coerenza, ma "una crescita progressiva di complessità e compiutezza delle prose, da 'Teatro' a 'La Madonna' (con l'intermezzo degli 'Studi')", idea, questa, che non manca di richiamare il giudizio di valore del recensore De Robertis sulla "crescente ricchezza" delle componenti della raccolta (97).

Va menzionato anche un saggio di Lucchini che indaga le varianti lessicali tra la pubblicazione in rivista dei testi brevi che compongono *La Madonna dei filosofi* e l'edizione del volume solariano. Lucchini dichiara di non aver potuto individuare una linea di evoluzione omogenea e coerente, ma rileva la progressiva predilezione gaddiana per il termine più raro, che nella princeps porterebbe a un effetto complessivo di maggior straniamento (75).

Segnaliamo infine i saggi di De Michelis e Cenati, che hanno entrambi dedicato parte di una monografia ai testi brevi racchiusi nei due primi volumi gaddiani. De Michelis accenna all'autodefinizione gaddiana della raccolta come disorganica e insiste sulla profonda eterogeneità dell'opera, la cui macrotestualità risulterebbe "piuttosto bass*a*, se non quasi null*a*" (63). Tuttavia, nel contempo, prendendo spunto da Franchi, vi individua "un percorso coerente, se non altro, nell'intendere la scrittura come impegno disvelante verità dietro le cose, tramite e oltre la loro imprescindibile evidenza fenomenica, in particolare visiva, un centro di senso a partire da tante, caotiche, illuminanti immagini" (66). Tale percorso che lega i racconti è considerato da De Michelis come un'espressione della poetica dell'autore, e nella sua ottica non basta a motivare la struttura macrotestuale dell'opera.

Cenati a sua volta accenna al funzionamento macrotestuale quando individua nella raccolta un "surplus di significato", che consiste nello sviluppo del protagonismo poetico dell'autore (14). La macrotestualità della "silloge prosastica", come il critico definisce la raccolta, sarebbe quindi essenzialmente lirica. Conformemente a tale prospettiva, Cenati afferma che la disposizione dei racconti segue "l'impianto sequenziale del florilegio" e aggiunge che l'insieme è strutturato come un dittico, formato da un lato dalla novella eponima e dall'altro dal resto dei testi, incorniciati tra la coppia "Teatro"-"Cinema" (26).

Proponiamo di considerare queste affermazioni divergenti sulla macrotestualità della *Madonna dei filosofi* come altrettante ipotesi che richiedono un'approfondita analisi testuale dell'intera raccolta e delle sue componenti, che finora non è stata condotta. Per quanto riguarda la metodologia di una tale analisi, essa non deve articolarsi come una caccia ai principi unificanti o disunificanti, ma deve partire dallo studio dei singoli testi per poi considerare la loro disposizione e l'eventuale "surplus" generato dalla ricontestualizzazione. Come risulta dalle premesse teoriche, il significato macrotestuale

può essere molteplice ed è diverso della somma dei significati dei singoli testi, ma si costruisce in un secondo momento di logica e di lettura, e sempre attraverso i singoli testi. Se quindi consideriamo la macrotestualità come una proiezione che parte dai singoli testi e che è attivata dalla loro ricontestualizzazione nella "forma libro" della raccolta, allora è ovvio che ogni indagine macrotestuale deve prima passare per l'analisi dei testi.

Cerchiamo quindi in primo luogo di esaminare le specifiche dinamiche che si sviluppano in ogni singolo testo, e di stabilire la sua specifica identità. La seconda tappa consisterà allora nel vedere come cambi il significato di ogni racconto quando i racconti sono ricontestualizzati nella raccolta e come si articolino gli eventuali significati e processi macrotestuali.

3.3 Analisi testuale della princeps

3.3.1 "Teatro"

In questo racconto umoristico, che descrive la rappresentazione di un pezzo di teatro cui assiste l'anonimo narratore autodiegetico, la critica ha individuato la tematizzazione dello sguardo e dell'osservazione come nucleo di senso principale. Lo afferma già Franchi nel 1931, quando parla della "rigorosa tendenza al visivo, all'oggettivo rappresentabile e interpretabile nei limiti di una misura data", caratteristica che a suo avviso apparenta il racconto a quello successivo, cioè "Manovre di artiglieria da campagna". Più recentemente, contributi come quelli di Cenati e di De Michelis hanno ribadito l'importanza di tale enfasi sullo sguardo, che interpretano come strumento in funzione di una "descrittività lirica" (l'espressione è di De Michelis) che costituirebbe a propria volta un fattore comune che attraverserebbe i vari testi della raccolta: Cenati afferma che "Teatro", come "Manovre" e "Cinema", "si svilupp*a* secondo le cadenze ondivaghe dell'amplificazione percettiva e del risentimento moraleggiante" (10), mentre De Michelis osserva che "in 'Cinema' e 'Teatro' è proprio il gioco prospettico di spettatore-attore, realtà-finzione, ad offrire materia privilegiata per una riflessione sul relativismo che invita a riconsiderare la realtà con uno sguardo altamente straniato" (64).

Che la tematizzazione dell'osservazione porti alla rappresentazione straniata della realtà fenomenica, attraverso deformazioni umoristiche, era del resto già avvertito da Casadei, che insisteva sul ruolo del narratore in questo processo:

> Il punto di vista è unico e coincide con la voce narrante, connotata da tratti autobiografici: infatti, l'io-spettatore dell'improbabile opera lirica – *pastiche* altri non è che un ingegnere elettrotecnico [...]. Ma il gioco letterario è qui fin troppo scoperto: l'osservatore 'puro' [...] non accetta le regole della rappresentazione scenica, provocando così risultati di straniamento umoristico, mediante l'implicito

> confronto fra la sua visione fattuale e quelli che dovrebbero essere gli effetti della rappresentazione stessa. (87)[4]

La "tendenza al visivo" si esprime quindi in primo luogo attraverso la messa in scena di un personaggio narratore autodiegetico, con alcuni generici tratti autobiografici dell'autore, che assume il ruolo dell'osservatore. In questo senso, l'impianto del racconto sembra essere quello della novella-bozzetto, che Ejchenbaum descrive come una forma alternativa alla tipica o classica novella-intreccio e che consiste in una narrazione breve, spesso umoristica, condotta da un narratore personaggio che per molti versi coincide con l'autore e in cui la trama non funziona più come struttura portante (Ejchenbaum in Donnarumma, *Gadda modernista* 124-125). Donnarumma ha rilevato l'affinità di Gadda con questo genere, in cui prevale la descrizione, ma osserva che, contrariamente al narratore autodiegetico della novella-bozzetto teorizzata da Ejchenbaum (l'esempio tipico sarebbe quello del "Cappotto" di Gogol), "Gadda non si presenta affatto come un 'vero e proprio personaggio', e il suo umorismo riesce così più radicale ed eversivo" (127).

L'esame di "Teatro" non può prescindere da queste osservazioni sui legami tra descrizione, narrazione autodiegetica e umorismo, ma se è innegabile che buona parte dell'umorismo nel testo è provocato dalla descrizione dell'assurdità della rappresentazione teatrale in termini "stonati", cioè scientifici, da parte dell'ingegnere spettatore, poco sensibile agli effetti di pathos, l'istanza narrativa, a nostro avviso, è essa stessa oggetto di un'operazione umoristica non univoca, che condiziona la tematizzazione dello sguardo rilevata dalla critica.

3.3.1.1 Un intreccio di sguardi

Fin da principio è chiaro che la "storia" e le peripezie del melodramma che si svolgono sulla scena e che tengono col fiato sospeso il pubblico borghese non esercitano una funzione strutturante nel testo, oltre a demarcarne i limiti testuali, che coincidono con l'inizio e la fine della rappresentazione teatrale. La struttura narrativa principale del racconto riposa invece, come afferma Casadei, sull'osservazione del palco e del pubblico dal punto di vista, unico, del narratore autodiegetico, in cui converge la moltitudine di "sguardi" che sono presenti nel racconto e con cui intendiamo le tante descrizioni di personaggi che guardano qualcosa o qualcuno.

Sul piano attanziale, questo personaggio narratore, identificabile in un ingegnere elettrotecnico ambrosiano, si può definire personaggio passivo e statico, dato che l'unico "atto fisico" che compie durante tutto il racconto è quello di addormentarsi: "durante la prima parte, mi accadde ciò che non mai altra volta, al conspetto di un capolavoro del genio umano: mi appisolai!" (25). È altrettanto significativo che questo personaggio non

[4] Anche Bonifacino ha individuato lo straniamento nel testo, che interpreta come la frantumazione della fiduciosa produttività conoscitiva (31). Cortellessa invece si limita a osservare il contrasto tra l'ambiente caotico e la personalità centrale e autobiografica che analizza la realtà fenomenica ("Le faticose 'manovre'" 137-139).

risponde all'unico personaggio che gli rivolge la parola, cioè la Giuseppina, che è stata da lui accompagnata al teatro. Lo stato passivo del personaggio narratore e la mancanza di interazione con i colleghi spettatori si allineano con la funzione di osservatore quasi "esterno" che sembra voler assumere. L'inappartenenza dell'ingegnere alla vicenda, oltre alla sua passività (per molti versi logica per lo spettatore, cui tocca al massimo di "reagire"), si esprime nella sua ignoranza delle regole sceniche e nell'uso straniante del lessico tecnico-scientifico con cui descrive la rappresentazione.

In quanto osservatore, il campo visivo dell'ingegnere copre la totalità della sala, ottenendo di fatto l'effetto di una telecamera fissa (ma ruotabile) che attraverso una serie di zoom registra lo spettacolo, che consiste sia nel melodramma che nel pubblico che lo guarda. Il narratore in questo modo finge di non essere narratore ma osservatore, "diligente notaio" della realtà fenomenica (SVP 457), operatore che effettua la ripresa di un mondo che si racconta davanti a lui.

Lo sguardo dell'osservatore inoltre registra e integra nella propria percezione una quantità di sguardi scambiati tra i vari personaggi: i colleghi spettatori guardano la scena e si guardano durante la pausa, gli aiuti-elettricisti seguono i protagonisti con le luci, i diavoli sulla scena prima "sbugiardano" un turista nel pubblico, e poi, preoccupati, "con la coda dell'occhio", guardano in direzione delle coulisse (21), Sardanapalo in cavallo leva "un'occhiata implorante" al direttore dell'orchestra (23-24), e via continuando. L'esperienza del melodramma, essa già "rappresentazione" teatrale, non viene quindi soltanto rappresentata mediante una serie di immagini frantumate e sproporzionatamente ingrandite ("Qualche metro più in là il cielo dell'alba, con lo zaffiro richiesto dal caso: da un lato aveva assunto un aspetto lievemente verdastro in seguito a una riparazione", 13), ma nella descrizione subentra una dinamica percettiva multidirezionale che contribuisce a esporre la finzione del melodramma.

3.3.1.2 Dal buffo osservatore al narratore umorista

Se la modalità dell'osservazione sembra strutturare l'intero racconto, le informazioni sulla personalità e sull'atteggiamento percettivo dell'osservatore che si possono ricavare dal testo sono tutt'altro che univoche e richiedono un esame dettagliato. L'incipit del testo, oltre a stabilire a grandi linee le coordinate spaziotemporali della rappresentazione teatrale, fornisce alcune indicazioni sulla personalità del narratore autodiegetico:

> Rimasi al buio.
> Non vidi più Giuseppina, né i Biassonni, né i Pizzigoni, né il grand'ufficiale Pesciatelli.
> In preda a un leggero batticuore, mi chiedevo che stesse accadendo, allorché apparvero delle rocce, percorse da un fremito: si gonfiavano come la vela toccata dal marezzo: come per bonaccia poi si abbiosciavano. (13)

Poche righe bastano a informare il lettore che l'io narrante si autorappresenta come parte di un gruppo sociale ben definito, cioè la borghesia meneghina, e che si tratta di un

personaggio buffo o almeno ingenuo. Più che non accettare le regole sceniche, come afferma Casadei, il narratore autodiegetico finge di non conoscere la pratica del teatro e perciò si stupisce di continuo (87).[5] La comicità qui deriva direttamente dalla modalità dell'osservazione, la quale non porta tracce di consapevolezza della comicità da parte del personaggio narratore. In questo incipit il riso nasce inoltre dalla palese incompatibilità tra queste due prime caratteristiche del narratore: com'è possibile che non sia pratico del teatro se fa parte del gruppo borghese, che, come si legge poi avanti, di teatro se ne intende pienamente? È precisamente su questa tensione tra diversi registri umoristici che riposa la costruzione del personaggio narratore, come si cercherà di dimostrare.

Partiamo dall'osservazione che la costruzione del protagonista di "Teatro" è ben radicata nella tradizione narrativa europea e richiama in particolare due topoi della letteratura del '700 e '800. In primo luogo, il personaggio autodiegetico ricorda in modo generico la satirica messa in scena del viaggiatore ingenuo come Gulliver, che, da un lato, provoca il riso per il fatto di esibire il ridicolo di una realtà fenomenica a lui sconosciuta ma ben comprensibile per il lettore, con il semplice fatto di descriverlo da un punto di vista esterno, e, dall'altro, è lui stesso un bersaglio della satira, in quanto la costruzione del personaggio Gulliver costituisce una parodia del viaggiatore e scienziato "moderno" (Swift aveva in mente il Robinson di Defoe). Gadda però diverge da questa costruzione dal fatto di situare il personaggio in un ambiente familiare, il che provoca una tensione comica. Il secondo topos, apparentato al primo, è quello del personaggio tonto che assiste a una rappresentazione teatrale senza conoscerne i codici e svelandone perciò gli artifici e l'innaturalità. Si pensi alla magistrale scena del melodramma in *Madame Bovary*, dove l'incapacità di Charles di capire l'intreccio di *Lucy Lammermoor* ne mette in rilievo l'alto grado di invenzione, oltre a ribadire l'inettitudine del personaggio in un ambito culturale. In entrambi i casi l'inverosimiglianza del melodramma è messa in rilievo dal narratore attraverso minute descrizioni di aspetti tecnici, come il lieve movimento di elementi del décor che devono rappresentare un paesaggio fisso.[6]

L'apertura di "Teatro" infatti presenta il narratore autodiegetico ingegnere che descrive ciò che vede con il lessico tecnico a propria disposizione, che stona e fa ridere. Il personaggio mette maggiormente in risalto l'insensatezza del melodramma senza farsene beffe esplicitamente, cioè fingendosi inconsapevole della comicità delle proprie descrizioni. È verosimilmente a tale effetto che allude De Robertis quando associa l'umorismo gaddiano alla comicità di Buster Keaton. Il narratore si limita a osservare le scene e il ceto borghese di spettatori di cui comunque fa parte e con cui condivide certe emozioni ("un raggio di speranza arrideva ai nostri cuori fascinati"), anche se

[5] Sono dello stesso parere Manganaro (7) e Rinaldi (24).

[6] Si confrontino le "rocce, percorse da un fremito" di "Teatro" con gli alberi di *Lucy Lammermoor*: "Elle n'avait pas assez d'yeux pour contempler les costumes, les décors, les personnages, les arbres peints qui tremblaient quand on marchait" (Flaubert 228).

tendenzialmente preferisce non registrare la propria partecipazione alle reazioni del gruppo borghese e dà l'impressione di volersi ridurre a mero occhio osservante (15).

Lo sguardo straniato dell'ingegnere e il gergo scientifico di cui si avvalgono le sue descrizioni hanno quindi la funzione di far culminare l'insensatezza già insita nella stessa costruzione del melodramma. L'autore infatti si diverte ad accozzare sul palco un numero sempre crescente di incongruenze e di assurdità. In un primo momento vengono associate storia assiro-babilonese e mitologia greca (Sardanapalo e Agamennone) e Pigmalione è descritto come condottiero. Poco più avanti vengono coinvolte nelle vicende Semiramide, Giocasta e Maria Teresa, la cui riunione assurda è completata da Anassàgora, che da filosofo greco si reincarna in una etàira (ossia escort) femminile. Il climax dello straniamento è raggiunto quando il narratore descrive una scena collettiva in cui accorrono, tra peltasti e legionari romani, anche dentisti e "tornitori di gambe di seggiola", che

> presero a delirare tutti in una volta, inseguendo con laceranti unìssoni i fonismi di quei due: urlavano a perdifiato le più roboanti stravaganze, le più imprevidibili assurdità, senza muoversi, senza guardarsi, rossi, gonfî, turgidi le vene del collo, il mastoide indafarato come un ascensore, le mani in mano: e come rivolti al nulla e a nessuno; e come assolti da ogni riferimento alla realtà delle cose. Ogni faccia, maschera della follìa, defecava la sua voce totale nella cisterna vuota dell'insensatezza.
>
> "Meraviglioso, meraviglioso..." mormoravano nel palco vicino i Biassonni. Anche il grande ufficiale Pesciatelli, che non si meraviglia mai di nulla perché ci tiene a farsi prendere per un inglese, fu coinvolto nella stupefazione generale. (17-18)

Chi ha una qualche affinità con il sistema filosofico gaddiano, com'è stato descritto nel trattato *Meditazione milanese*, sa che la mancanza di legami con la realtà delle cose è l'accusa più grave che può essere mossa a esseri dotati di ragione. Il climax raggiunto sul palco, sostenuto dall'orchestra e accolto favorevolmente dal pubblico corrisponde quindi a un climax dello straniamento e non è un caso che subito dopo nella sala si accendono le luci e si inaugura una nuova fase anche del racconto, in cui il narratore si rivolge al pubblico, che osserva con il medesimo sguardo straniato.

Occorre però osservare che fin dall'apertura del racconto emergono alcuni elementi testuali che mettono in discussione l'atteggiamento da osservatore "tonto" che riporta fedelmente ciò che vede e sente. Alcune descrizioni, come quella dei due protagonisti della scena che "tranghiottivano a tratti, nelle pause, *la tenue saliva del loro magnifico 'io'*" (14) parodiano il linguaggio del melodramma, mentre altre descrizioni stonano perché consapevolmente denunciano l'insensatezza delle vicende osservate, come quando il narratore definisce il discorso del protagonista pieno delle "più spropositate assurdità" e descrive il canto della protagonista come il rumore di "una porta malvagiamente

irrugginita, che si chiuda a scatti, nella beffa d'un ragazzo malvagio" (15).[7] Qui non si tratta più di fedele trascrizione, ma di interpretazione ironica, e man mano che procede il racconto aumentano gli indizi testuali che sottilmente destabilizzano l'atteggiamento da osservatore ingenuo, come anche nel passo seguente:

> Apparve un pompiere. Credevo intervenisse per sedare il battibecco, per ricondurre il vincitore di Agamennone a più miti propositi, avvalendosi assai opportunamente di disposizioni regolamentari. Ma, riflettendo meglio, capii che si era sporto per errore [...].
> Egli non faceva parte del capolavoro: è un pompiere, per spegnere il "fuoco", se avviene "l'incendio", poiché tutto è previsto nei moderni teatri. Qualche arrosto metropolitano non è che un'eccezione a confermare la regola; si tratta d'altronde della disciplinata solerzia dei vigili nel trattenere la folla dei salvatori troppo dilettanteschi. (16-17)

La prima parte del brano citato s'inscrive bene nella prima tendenza descritta, poiché dimostra come l'ingegnere in un primo momento ricorre a schemi a lui noti ("disposizioni regolamentari") al fine di dare senso alla scena, per poi "ravvedersi" e ritornare di nuovo a far parte del pubblico (che sa distinguere tra attori e persone sportesi per errore). Anche la spiegazione molto scontata del mestiere del pompiere quadra nella logica del personaggio narratore "cretino", ma stonano le virgolette, perché suggeriscono una consapevolezza della natura banale della battuta da parte di chi la enuncia. Analogamente, le battute che seguono sembrano incompatibili con il tono del narratore ingenuo, dato che ne emerge una certa pratica del teatro, nonché un umorismo esplicito e voluto nella scelta del lessico ("Qualche arrosto metropolitano"; "la disciplinata solerzia dei vigili nel trattenere la folla dei salvatori troppo dilettanteschi").

Se si ricorre alla celebre nota del 1924, in cui Gadda elenca le cinque "maniere" di scrittura che gli riescono meglio, l'atteggiamento del narratore nell'incipit di "Teatro" potrebbe definirsi come una combinazione tra la quinta maniera "cretina, che è fresca, puerile, mitica, omerica, con tracce di simbolismo, con stupefazione – innocenza – ingenuità" e la seconda "umoristico-ironica, apparentemente seria, dickens-panzini" (SVP 396). Bisogna però precisare che la discussione sulle "maniere" nel contesto del *Racconto italiano* si basa sul modello della narrazione eterodiegetica, che di norma prevede una più agevole distinzione tra enunciati di personaggi e commento del narratore , che qui invece confluiscono nella figura del narratore autodiegetico.

In "Teatro" si instaura quindi una tensione narrativa tra due registri umoristici, che sarebbero da un lato quello "cretino" o comico del buffo ingegnere borghese, caricatura della figura autoriale, ingenua e facilmente sorpresa e meravigliata, e dall'altro quello ironico di un narratore autodiegetico molto più vicino all'autore, che descrive il teatro e il

[7] Il corsivo è nostro.

pubblico con un sarcasmo pungente. Sembra trattarsi di un primo esercizio di forzatura della voce narrativa, in cui in un personaggio poco approfondito si alternano due registri diversi. La tensione nasce dal fatto che i registri sono tra loro incompatibili: il narratore non può essere simultaneamente ignorante e consapevole. Questi due registri, che partono dalla medesima istanza narrativa autodiegetica, sono presenti in tutto il testo ed è la loro interazione che struttura il testo.

Sebbene nelle prime due pagine del racconto si ritrovino alcuni elementi difficilmente riconducibili a un narratore ingenuo, l'impressione dominante rimane quella del registro comico, dell'io narrante buffo che finge di far ridere suo malgrado e che delega al lettore la responsabilità del riso che provocano le descrizioni. La caricatura tonta, infatti, è utile per introdurre la narrazione, dato che l'umorismo che provoca sembra attenuato, perché consiste di attacchi indiretti (il narratore, cioè, *non* giudica, ma fa giudicare il lettore), e ancora di più perché suscita l'impressione dell'osservazione "pura", cioè di una trascrizione apparentemente non mediata. Il ridicolo sta tutto nella scena osservata ed è trasmesso in modo più acuto dal linguaggio non convenzionale del narratore. L'apparenza dell'oggettività è corroborata non solo dall'uso del lessico tecnico, ma anche dall'ignoranza delle regole sceniche da parte del narratore, poiché conferma la sua posizione "esterna" alla vicenda e sembra escludere inferenze e sottintesi, garantendo invece una fedele registrazione dei più trascurabili dettagli.

Una tale configurazione del narratore come caricatura, però, ne limita alquanto la libertà di movimento nonché le possibilità satiriche, ovvero questo tipo di narratore non può farsi portavoce dell'autore che in modo indiretto, mentre esiste in Gadda una fortissima tendenza a far intervenire la voce narrante, a farla ragionare e denunciare, a provocare digressioni. In "Teatro" si sposta dunque il punto di gravità dalla voce ingenua della caricatura tonta al registro ironico gestito da un narratore esplicitamente e volutamente umoristico, che Gadda sembra ritenere più atto a cogliere il nucleo di non-senso insito nei due bersagli di satira, cioè il melodramma e il pubblico. Questo ribaltamento accade proprio al climax dello straniamento, quando l'attenzione si sposta dalla scena al pubblico e tra le descrizioni dettagliate si inseriscono pensieri e giudizi, che sfociano in un brano in cui pare prendere la parola il pubblico borghese:

> Lo sfolgorìo dei lampadari avvolse di luce le più giovani dame della città [...].
> Le attendono i cuscini dal disegno ignorato; ora il genio del melodramma disseta le loro anime con la linfa della eterna bellezza.
> Ero sprovveduto di occhiale madreperlaceo: così le guardai a occhio nudo, dato che ci vedo abbastanza bene anche così.
> Lo spettacolo fu indescrivibile: quella sera la più colta società babilonese s'era data convegno al Ponchielli. Il fondo del ferro di cavallo era percorso da signori serissimi. Nei palchi più costosi, gli sparati perfetti, le attillate bande dei frack, i polsi immacolati, un distratto sussiego dicevano: "Noi conosciamo i retroscena della vita! Le spole secrete del mondo noi siamo a passarle per mezzo l'ordito della grossezza plebea. La nostra scienza, il nostro ingegno, il nostro potere, i nostri denari permettono al genio che ci divaghi, come un giullare. Poiché questo è genio

> autentico". Difatti i buongustai, i cultori, i critici si congratulavano gli uni con gli altri. In altro si sentiva gridare aranciata. Bacche di perle sui seni burrosi della seconda giovinezza: stille di brillanti. Non s'era mai vista una cosa simile. (19)

In questo brano il narratore per la prima volta trasmette in discorso diretto le impressioni che ricava dall'osservazione del pubblico: i loro modi di essere e di comportarsi ai suoi occhi parlano una "lingua" (che sarà anche quella della *tribù* di "Tendo al mio fine"), che egli traduce in buon italiano. Ricorrendo a questo strumento, il narratore fa sì che il pubblico si denunci e mette in bocca ai borghesi le parole che emanano dai loro gesti e dalle loro espressioni, e con cui intende denunciarne l'orgoglio, il perbenismo e la presunzione. Di conseguenza, l'affermazione "non s'era mai vista una cosa simile" acquista un valore di sarcasmo molto più profondo di quanto avrebbe se fosse pronunciata da un personaggio genuinamente ingenuo. Il narratore inoltre associa esplicitamente il pubblico ai personaggi sul palco, di cui ha appena rivelato l'insensatezza ("la più colta società babilonese"), il che rafforza ancora la denuncia (G. Baldi 64).

Dato che l'alternanza tra i registri non viene marcata in modo esplicito, il narratore sarcastico può avvalersi delle strutture dell'osservazione "oggettiva" instaurate all'apertura del racconto, ma per alterarle profondamente. Lo fa, è ovvio, già nel passo appena riportato, dove l'io narrante non registra affatto le parole del pubblico, ma le immagina. La trasformazione della percezione in discorso immaginato viene successivamente applicata anche alle vicende del palco, a proposito dei diavoli ("'Fatti più là, lasciami un po' di posto', *pareva dire* ciascuno al suo simile", 20) e di Sardanapalo in sella, mortificato per l'effetto dell'orchestra sul quadrupede ("Adagio con le trombe, in nome de' tuoi poveri morti!", 24).[8]

Teniamo però a precisare che la tensione tra i due registri non si risolve e che anche quando il sarcasmo si appropria del discorso continuano a manifestarsi brevi enunciati riportabili al registro comico della caricatura tonta. L'interazione tra i due registri del narratore emerge ancora più chiaramente quando si confrontano due descrizioni dell'orchestra, una posta all'inizio del racconto: "I più significativi [settenari] provocavano dei violenti starnuti in ottanta uomini ordegni che un signore in frack teneva a disposizione dell'ammiraglio" (14); e una verso la fine:

> C'era poi, bisogna riconoscerlo, quel sordo mormoramento, come di grattugia, che l'uomo in frack andava ora suadendo ai suoi complici: l'ex-frenetico sembrava istupidito dalla valeriana. Con le brache lente, con un sorriso imbelle, con la mimica del lestofante che avverta sopra di sé i due occhi implacabili del sospetto, andava implorando da tutti il più prudente contegno. Abbadava ora agli ottoni e ai contrabbassi: e con un rattrappire la spalla sinistra e con un richiamar la mano a casa e un distenderla, pareva dire: "Andiamo, via!"; poi con la destra infrenava i temuti

[8] Il corsivo è nostro.

> scarti dei fagotti e le impennate de' violini, de' clarinetti e dell'oboe. Con le ginocchia faceva della ginnastica da camera.
> Seppi di poi che tutto quel lavorìo era inteso a procurarci la sensazione della corrente acherontea. (21)

La prima descrizione ribadisce il punto di vista esterno del narratore ingenuo, che si limita a inferire un legame causale tra le parole dell'uomo sul palco e gli "starnuti" dell'orchestra. Lo straniamento deriva dall'assenza di lessico musicale ("signore in frack" per direttore, starnuti per "suoni" o "melodie", "uomini ordegni" per musicisti) e dall'indistinzione tra attori e musicisti (gli ottanta sono "a disposizione dell'ammiraglio"). La seconda descrizione apre invece con una serie di similitudini (mormoramento come di grattugia, rimbambimento come effetto di valeriana, mimica come lestofante sospetto), continua con precisi riferimenti a strumenti musicali e con un pezzetto di discorso "immaginato" ("pareva dire: 'Andiamo, via!'") e chiude con un'osservazione comica ("ginnastica da camera"). La descrizione denota un narratore esplicitamente umoristico (che del resto si intende di musica) e il punto di gravità si sposta dalla realtà osservata alla sua interpretazione.

La battuta finale ("Seppi di poi..."), però, mette in rilievo l'ignoranza dell'io narrante in materia di musica e dobbiamo quindi concludere che si tratta di un ritorno alla caricatura "tonta". Quest'ultimo passo dimostra come Gadda, avvalendosi di due registri umoristici diversi, letteralmente fa da spalla a sé stesso, elabora una costruzione narrativa complicata per raggiungere un effetto umoristico che riunisce il riso facile al sorriso ironico (e, altrove, al ghigno sarcastico).

Se questi brevi ritorni al registro comico impediscono che la tensione tra i due registri si risolva, rimane che a partire dall'osservazione del pubblico, l'attenzione del narratore si sposta decisamente dalle vicende osservate alla propria mediazione di esse attraverso la descrizione e, per estensione, alla propria persona di narratore. In tale direzione punta anche la digressione sul "connubio delle arti", in cui il narratore ironicamente propone la propria idea del Gesamtkunstwerk wagneriano, che immagina come un'esperienza melodrammatica che include anche il tatto e l'olfatto:

> Per il tatto un bagno tepido ai piedi, con rubinetto di regolazione; a richiesta, un apparecchio cinesiterapico, giovevolissimo alla salute. Per l'olfatto, un odorino iniziale di cetrioli sott'aceto darà la stura a una successione fantasmagorica di altri odorini. Essi verranno dal basso: una batteria di potenti aspiratori li tirerà di cucina, un gioco di valvole li immetterà nella sala secondo schemi sinfonici: esaleranno poi dall'altro, a lor comodo, in virtù della nota legge fisica del tiraggio.
> L'importante è che Melpomene ed Euterpe si spòsino, l'importante è il connubio: anche se un po'audace. né rimangano inoperose Clio, Erato e Talia e le altre della portentosa "équipe": diano opera anzi ad una sùn formidabile e definitivo.
> Quanto allo scorticatore di Marsia, l'attività di tutte le polizie letterarie europee lo ha costretto a rendersi irreperibile.
> Eppure il suo divino coltello potrebbe rendere ancora dei preziosi servigi. (22)

L'invocazione delle diverse muse conferma che il narratore si intende pienamente delle arti e la digressione dimostra come il racconto si allontana progressivamente dall'osservazione delle vicende sulla scena per concentrarsi sulla vita interiore del narratore. Questo narratore non si presenta più come una caricatura, ma come narratore consapevole e umoristico che riflette e fantastica. Prevale il registro ironico sul registro comico, anche nei momenti in cui il narratore riprende la descrizione del melodramma. I due registri, dunque, sono presenti lungo tutto il racconto, ma varia fortemente la loro proporzione, e si registra un'evoluzione da un'iniziale dominanza del registro comico alla prevalenza del registro ironico nella seconda parte del racconto.

3.3.1.3 Teatro – Secondo abbozzo (1927)

L'operazione eseguita da Gadda sulla voce narrante di "Teatro" risulta ben documentata ed è ricostruibile tramite un confronto tra il racconto finale e una sua stesura anteriore, accompagnata dall'appunto didascalico "Teatro/ 1927/ Secondo abbozzo. Il manoscritto definitivo è rimasto a Carocci/ Teatro".[9]

La prima cosa che colpisce è che questo secondo abbozzo è molto più breve del testo finale: chiude subito dopo la descrizione del "connubio delle arti" riportata sopra. La fine del testo quindi non corrisponde alla fine della rappresentazione teatrale, ma la posizione finale spetta alla digressione ironica del narratore.

Un numero di varianti non ancora presenti nel secondo abbozzo e quindi introdotte solo nella stesura finale del racconto suggeriscono che la tensione tra i diversi registri umoristici sia stata attentamente costruita dall'autore. Un primo esempio è l'autoriferimento all'occupazione ingegneresca, che non appare nel secondo abbozzo:

> Rimasi esterrefatto. Ma compresi perfettamente di che si trattava: la successione al trono d'Egitto [...].

> Rimasi esterrefatto. Mi spiegai per altro la gravità del caso, di fronte al quale le mie modeste preoccupazioni di ingegnere elettrotecnico dovevano necessariamente passare in seconda linea: la pericolante successione al trono d'Egitto [...]". (15)

La stesura definitiva introduce l'informazione autobiografica e il riferimento all'ingegneria fornisce una spiegazione per il lessico usato, oltre a corroborare l'impressione che il narratore sia ingenuo e ignaro delle regole sceniche. L'evoluzione tra le due stesure sembra dunque corrispondere a una progressiva enfasi sul registro comico nella prima parte del racconto, ottenuta dalla messa in scena di un io narrante caricaturale e buffo.

[9] I quaderni di Gadda fanno parte del "Fondo Gadda Roscioni", conservato presso la Biblioteca Trivulziana a Milano. Al momento della consultazione (aprile 2013) il quaderno in cui si trova la stesura di "Teatro" recava la segnatura 6/3. Si tratta di un quaderno con 48 pagine numerate; sulla prima pagina si legge "appunti biografici per l'anno 1925: sulla malattia nervosa". La stesura di "Teatro" occupa le pp. 31-35.

Tale ipotesi trova ulteriore conferma nella constatazione che nel secondo abbozzo non c'è ancora il paragrafo in cui il narratore dichiara di preferire le liti sul palco all'uso della maiolica nel "dozzinale" cinematografo.[10] Il breve paragrafo esprime bene la tensione umoristica nel racconto, nel senso che, da un lato, l'atteggiamento snobistico rispetto al cinema conferma la rappresentazione caricaturale del personaggio narratore e la sua integrazione nel ceto borghese, mentre dall'altro la battuta tradisce una certa pratica delle arti visive incompatibile con lo sguardo ingenuo al melodramma.

Nel secondo abbozzo, inoltre, nella descrizione del mestiere del pompiere non sono ancora virgolettate "il fuoco" e "l'incendio" (in *Solaria* si legge invece: "È un pompiere, per spegnere 'il fuoco', se avviene 'l'incendio', poiché tutto è previsto nei moderni teatri", 16-17). È dunque solo nella versione finale che viene accentuata la consapevolezza del narratore dell'ironia, poiché è esattamente con le virgolette che si instaura il filtro ironico. Un'ulteriore assenza che si rileva nel secondo abbozzo è quella del discorso messo in bocca agli spettatori borghesi: nell'abbozzo, si legge solo che "Il fondo del ferro di cavallo era percorso da signori serissimi. In alto si sentiva gridare aranciata". Si deve concludere che tra questa e l'ultima stesura l'autore aumenta il contrasto tra i diversi registri e rafforza sia l'impressione di ingenuità all'inizio del testo, che gli interventi sarcastici che prevalgono nella seconda parte del testo.

È indicativo, per altro, che nella parte finale del racconto, non ancora presente nel secondo abbozzo, si esacerbino le tendenze del narratore ad impadronirsi del discorso. Ciò sfocia in una divagazione che sbeffeggia l'irrealtà del melodramma: "Stavo pensando come il nostro spirito potrebbe evadere quel laberinto di cartone, di re mesopotamici, di scudi di latta, di proterve lussureggianti regine, di maglie stinte, di notizie tendenziose, di guerrieri antichi e valorosissimi, che accennava a distendersi nell'eternità" (24). Da questo passo in poi, il melodramma non è più oggetto di meraviglia e le riflessioni che prendono spunto dal palco adombrano completamente le scene stesse. È il caso della discesa dell'angelo, riconosciuto subito dal narratore come "Carlo, proprio Carlo, il garzone del nostro fornitore di latte, a cui feci jer l'altro una solenne lavata di capo, perché va frescando e incidendo a graffito i muri della scala di servizio, con immagini che turbano la modestia del personale" (ivi). Dal riconoscimento di Carlo la mente del narratore divaga verso il funzionamento delle ali che indossa, per tornare alla scena con una battuta sarcastica: "Il vispo agnolotto ha comunque la virtù di far ricadere il telone sugli avvenimenti del secondo episodio, cui, scoccando la mezzanotte, seguita il terzo" (ivi). È a questo punto che si addormenta il narratore, avvenimento, del resto, che riconferma la distanza con l'atteggiamento del narratore nella prima parte, continuamente "in preda a batticuore", "fascinato" ed "esterrefatto".

Dalla descrizione del climax finale che si svolge in scena, incentrato sulla morte dell'ammiraglio, esala una noia profonda:

[10] "Uomo e donna finirono per litigare: usarono, è vero, modi assai sconvenienti, ma nessuna maiolica fu portata in scena, come nel dozzinale cinematografo" (16).

> La sua agonia si protrasse quarantaquattro minuti, ricordo come fosse stamane, durante i quali gli venne fatto di declamare altri centodòdici endecasillabi e trentatré quinarî [...].
> La sua fibra eccezionalmente robusta ci consentì tuttavia di venire a integrale conoscenza delle di lui disposizioni testamentarie, avanti che il sudario della notte avesse a distendersi sulle pupille ancor fervide del lampo di tante battaglie, e avesse a privarci di un solo emistichio. (26)

La deliziosa ambivalenza della frase che segue: "Nessuno era preparato a una simile sciagura", funge da cerniera tra questo brano e quello successivo e riunisce i due registri umoristici in una doppia lettura, designando sia il noioso climax in sé che il successivo lamento iperbolico per la morte dell'ammiraglio ("La morte di tanto Uomo è una perdita irreparabile per l'umanità tutta [...]. O virtù! Non sei che un vano nome!", 26-27). Finita la rappresentazione, il narratore associa nuovamente personaggi e pubblico: "I signori e gli psicopompi, un cartoncino alla mano, si accalcarono e gomitarono come plebei per riavere la pelliccia al più presto" (ivi), per chiudere con una comica battuta finale "Fortunatamente non si era avvertito, in tutta la meravigliosa serata, il benché minimo odore di bruciaticcio".

La chiusura dimostra come l'operazione di dissociazione della voce narrativa gestisce il racconto fino alla fine. In questo racconto, Gadda parte dunque da una situazione topica ma rielabora la voce narrativa in modo da sovvertire il sistema convenzionale: dotandolo di due registri tra loro incompatibili, l'autore mina la coerenza del personaggio al fine di raggiungere una satira ancora più acuta, in cui l'insensatezza del melodramma e della borghesia viene attaccata da due prospettive diverse, quella del borghese, tonto ignaro dei codici del melodramma, (costruzione già in sé contraddittoria, come abbiamo rilevato) e quella della voce sarcastica e digressiva, che sembra più voce che personaggio e che sposta l'attenzione dalle vicende osservate ai commenti pungenti su di esse.

3.3.1.4 Funzione proemiale?

Giudicando i soli titoli dei testi, "Teatro" sembra il più atto ad aprire la raccolta, per il semplice fatto che fa riferimento a un luogo preciso nonché a una pratica di genere che condivide delle analogie con la pratica letteraria. Il primo testo, infatti, apre il sipario della rappresentazione letteraria e l'impianto del racconto favorisce un'associazione tra spettatori e lettori. In "Teatro", lo spostamento dell'attenzione dal melodramma agli spettatori, il borghese pubblico meneghino, che viene mostrato in tutta la sua teatralità, non manca di sortire un effetto sul lettore, che, in quanto spettatore del teatro gaddiano, viene chiamato in causa e si deve render conto di far parte del barocco mondo osservato dall'autore nonché riconoscere il proprio ruolo nel teatro della quotidianità.[11]

[11] Ha raggiunto conclusioni analoghe Micaela Lipparini, che estende l'analogia con il teatro barocco all'opera complessiva di Gadda: "lo scrittore nei suoi *teatri* scopre ed esplicita, anche a livello di nucleo semantico,

Si individua quindi almeno una funzione proemiale complessiva, raccolta nel topos del *theatrum mundi*, nel senso che le associazioni tra personaggi del melodramma e pubblico borghese favoriscono l'analogia tra la meccanicità della messa in scena del teatro, esposta nel dettaglio dall'osservatore ingegnere, e la messa in scena della vita nella società borghese (si ricordi il discorso messo in bocca al pubblico: "noi conosciamo i retroscena della vita!..."). Per quanto riguarda una possibile funzione proemiale specifica di "Teatro", con cui s'intende la presentazione o preannuncio delle tendenze che definiscono l'intera raccolta, essa non si afferma esplicitamente e occorre quindi aspettare l'analisi degli altri testi per rivalutare la questione.

3.3.2 "Manovre di artiglieria da campagna"

3.3.2.1 Un montaggio di episodi

Questo testo, con tutta probabilità il primo pezzo letterario con cui Gadda intendeva inaugurare la collaborazione con *Solaria*, è il risultato di un processo compositivo molto curioso. Le "manovre" evocate nel titolo costituiscono il nucleo evenemenziale della storia vissuta dal giovane Carletto e dal narratore autodiegetico che lo accompagna. L'osservazione del generale Bartolotti e delle esercitazioni scatena nel narratore reduce una serie di ricordi bellici che irrompono brutalmente nel tempo della pace. Il preciso passaggio dall'osservazione alla rievocazione non viene annunciato e le scene della realtà osservata confluiscono in quelle del ricordo. Segue poi alla rievocazione una seconda fase di osservazione (questa volta di batterie di 75 mm, rispetto alle "batterie da cento" della prima fase), cui si allaccia un ultimo episodio narrativo che come protagonisti ha due cavalli e un cannone. Il paragrafo finale richiama sulla scena Carletto e l'io narrante, su cui si chiude la narrazione.

"Manovre di artiglieria da campagna" si presenta come una concatenazione narrativa di episodi diversi e in alcuni casi relativamente autonomi, di cui però Gadda stesso già sottolineava l'unitarietà, ragione per cui insisteva su una pubblicazione integrale – si ricordi la già citata lettera a Tecchi: "desidererei che fosse pubblicato integralmente, perché ho voluto dargli un carattere unitario" (Gadda, *A un amico fraterno* 45). Andrea Cortellessa, in uno dei rari interventi critici sostanziali dedicati al testo, ha ricostruito il percorso genetico del testo e sostiene che la tenuta unitaria del testo è dovuta a una raffinata operazione di "montaggio" di due brani tratti dal *Racconto italiano* e di quattro

---

l'operazione barocca del *teatro nel teatro*, dove gli spettatori sono attori in prima persona dell'autentico spettacolo – quello umano – che si va recitando, in una dinamica capovolta di sguardi, per cui chi guarda si fa oggetto degli sguardi altrui e recita la propria parte, non più di fronte ad un pubblico, ma calato in una platea che giudica con occhio molto meno benevolo e innocente di quanto non lo sia quello rivolto agli attori *ufficiali*, preservati dalla distanza stessa del palcoscenico nell'immunità dell'*aura*, da tutti convenzionalmente accettata e proprio per questo, forse, destinata a scomparire presto di scena".

ampliamenti scritti più tardi. La dinamica strutturante del testo riposa a suo avviso sulla rotazione dei punti di vista generata dalla concatenazione degli episodi, che fa del testo un caso esemplare della "prosa cubista" gaddiana (Pedullà 155). Cortellessa dimostra come Gadda "smonta" i due lunghi brani già presenti nel *Cahier d'études* – il pezzo "Dal vero", che narra la rievocazione della guerra a partire dall'osservazione delle manovre nonché l'episodio dei cavalli, e il pezzo satirico sul "Generale italiano" – per intercalare ampliamenti stesi a posteriori, con funzione connettiva, al fine di costruire un vero e proprio discorso.[12] La struttura finale del testo, diviso in sei paragrafi, non rispecchia direttamente il processo di montaggio, ossia, nessuno dei sei paragrafi di cui consta il testo corrisponde per intero a un solo avantesto.

Il processo di montaggio, a dire di Cortellessa, ha come effetto uno "straniamento prospettico", che il critico accosta agli sperimenti cinematografici di Kuleshov e Pudovkin, che si svolgono più o meno contemporaneamente alla stesura del testo gaddiano. Un primo effetto dello spezzamento e della concatenazione di brani di diversa provenienza sarebbe che l'intero testo, con dominante postbellica, appare in funzione della descrizione bellica, che copre solo un'esigua parte del testo. Un secondo effetto sarebbe invece legato all'inserimento del personaggio di Carletto: la presenza del personaggio nei momenti chiave del testo (cioè all'inizio della prima e della seconda parte e nel paragrafo finale), darebbe più sostanza alla qualità di personaggio dell'io narrante e nell'ultimo episodio porterebbe a un senso di straniamento, dato che la scena dei cavalli, che nel *Racconto italiano* era narrata da una voce eterodiegetica, nelle "Manovre" viene vista da entrambi i protagonisti, Carletto e il narratore autodiegetico. Il fatto che l'intero testo sia strutturato dalla percezione (o ricordo) del personaggio narratore provoca, secondo Cortellessa, una "spettacolarizzazione" dell'episodio dei cavalli che ha il vantaggio di inserire il brano in un disegno unitario, ma va a detrimento della sua forza drammatica e tragica (149-150).

Prima di riflettere sulle implicazioni del processo di montaggio individuato da Cortellessa, affrontiamo l'analisi delle varianti tra avantesto e testo pubblicato in rivista, tappa intenzionalmente saltata da Cortellessa, che si limita a osservare una generale

[12] Occorre però segnalare alcune sviste nella descrizione del montaggio sequenziale e nella definizione degli estremi dei vari frammenti che costituiscono il testo. In primo luogo, il primo ampliamento, definito "α" da Cortellessa, non finisce con "...gli avevano procurato la fama di vecchio soldato", ma molto prima, con "Quel generale era stato, in altre circostanze, il mio generale. Un formidabile 'organizzatore'". L'intero paragrafo finale di α, infatti, è già presente nel *Racconto italiano*: "Certi fogli di carta dovevano redigersi a punto... la fama di vecchio soldato" (SVP 609), dove precede la frase "Alcuni compiacenti e zelanti subalterni avevano addobbato questa fama...", con cui Cortellessa invece fa iniziare il pezzo B1 sul generale. Perciò, logicamente, questo paragrafo finale di α nel sistema di Cortellessa dovrebbe costituire la prima parte del pezzo B1 sul generale, distinzione non senza peso, dato che B indica il riuso di materiali già presenti nell'avantesto e α invece designa un brano testuale scritto a posteriori (Cortellessa 136, 140). Un'altra svista pertiene alla descrizione della sequenza: il secondo paragrafo di *Manovre* non consiste unicamente dei pezzi da Cortellessa identificati come A1 e γ, ma vi si intercala la prima parte di A2 [*incipit:* "ma, da ignote plaghe, ecco un tonfo cupo e quadrato"; *explicit:* "A poco volo sono nuvolette bianche, laceranti scoppî e sibili di cose nemiche"], mentre è solo la seconda parte di A2 ad occupare per intero il quarto paragrafo del testo (Cortellessa 147).

evoluzione dall'ipotassi alla paratassi e all'"accentuazione dello 'staccato' tra le frasi, che porta il periodo spesso alle soglie dell'uniproposizionalità" (150). Tale osservazione, per quanto sia pertinente, trascura una serie di varianti sostanziali che influiscono sul significato del testo e che corroborano alcune strategie di montaggio già rilevate da Cortellessa stesso.

3.3.2.2 Dal Racconto italiano di ignoto del Novecento a "Manovre di artiglieria da campagna"

Oltre alla progressiva tendenza alla paratassi, il confronto tra i due brani del *Racconto italiano* e i passi di "Manovre" che ne derivano permette di rilevare alcune evoluzoni sul piano del contenuto. In primo luogo, aumenta la forza satirica della descrizione del generale, attraverso l'introduzione di elementi lessicali che o fanno trapelare la smisurata presunzione dell'ufficiale, oppure denotano un giudizio diretto da parte del narratore: "*Si compiaceva* di allocuzioni solenni [su: "teneva"]; "*trascurò* di demandare [...] il brillamento d'un certo ponte" [su: "s'era dimenticato"]; "*e nel groviglio spiraloide degli anacoluti e delle consecutive sbagliate e nell'intrico delle concordanze ad sensum gli veniva combinato d'*involgere siffattamente gli ascoltatori" [su: "...strafalcioni di sintassi, nel di cui groviglio spiraloide riusciva ad involgere..."] (34); "'Ci sono tanti imboscati!' *diceva. Dopo di ciò era soddisfatto, perché aveva la certezza di aver proferito una gran verità*" [su: "Ci sono tanti imboscati in Italia! Che lavorino un po' anche loro"] (37).[13] Quanto alla battuta sulle greche – "Sono le righe, sopra la greca, quelle a cui bisogna badare" (ivi) – che nel *Racconto italiano* è proferita dall'"ambiziosa moglie d'un certo maresciallo", nel nuovo testo è enunciata dal personaggio narratore stesso, che ne assume quindi in prima persona la responsabilità.

Per di più, contrariamente alla generale tendenza al distacco delle parole, che comporta un aumento nell'uso delle virgole, la volontà di inasprire la satira del ritratto porta l'autore all'introduzione di una struttura polisindetica marcata, come accade con la descrizione delle capacità retoriche del generale:

> Teneva allocuzioni solenni, dove si mescolavano vecchî ricordi del regolamento di disciplina con parole da lui ritenute difficili e rare dell'ultima moda giornalistica venutegli ad orecchio nel leggere i quotidiani: alcuni fatti storici, noti ad ognuno, con alcuni episodî non meno storici, noti a lui solo che ne era stato il protagonista; alcuni stenti di parola da piccolo-borghese <in> sussiego domenicale [...]. (SVP 609)

> Si compiaceva di allocuzioni solenni *e vi mescolava* i gelidi lirismi circa il dovere, cavati dal regolamento di disciplina, a frasi che riteneva pregevoli e rare, dell'ultima moda giornalistica, venutegli ad orecchio nel leggere i quotidiani. *E vi accozzava* il

[13] Le varianti sono indicate in corsivo.

> ricordo di alcuni fatti storici, noti ai maestri elementari, con quello di alcuni episodî non meno storici, noti a lui solo, che ne era stato il consapevole protagonista.
> *E vi legava* alcuni stenti di parola, da piccolo borghese in sussiego domenicale [...]. (34)[14]

Oltre all'introduzione, segnalata da Cortellessa, di frasi connettive in cui figurano Carletto e l'io narrante, tra la stesura del *Racconto italiano* e quella di "Manovre" si instaurano varianti che introducono importanti riferimenti ai personaggi; vediamone alcuni esempi, dove la variante è evidenziata in corsivo. Laddove il discorso sul generale nel *Racconto italiano* è impersonale – "Non il generale disperò" (SVP 610) – eccetti gli auspici finali delegati alla collettività militare ("Noi auguriamo fervidamente al nostro amatissimo e valoroso Sovrano...") – in "Manovre" questo discorso è reinterpretato come un ricordo dell'io narrante: "Il *mio* generale non disperò mai"; "Nelle riviste, *l'ho guardato, fa una discreta figura*" (su: "nelle riviste faceva una gran bella mostra di sé") (37). Analogamente, in un altro passo è il medesimo generale a prendere il posto di un anonimo "stratega" del *Racconto italiano*: "Intanto, per ordine *del generale*, le altre pariglie erano state mandate avanti" (47) (su: "Intanto le altre pariglie erano state mandate avanti per ordine dello stratega", SVP 586). E in un altro brano "riciclato", il generale prende il posto di un certo colonnello Ghislandi:

> "Una delle più care certezze del mio generale era quella di essere un 'vero padre' per i suoi soldati. I suoi soldati lo adoravano, lo volevan sempre fra loro". (35-36)

> su: "un'altra certezza del colonnello Ghislandi era quella di essere 'come un padre per i suoi soldati. I suoi soldati alla fronte lo adoravano: egli era sempre in mezzo a loro'". (SVP 605)

Se le prime varianti riportate (che riguardano il generale) non fanno altro che rafforzare il significato satirico già racchiuso nella descrizione del generale nel *Racconto italiano*, la seconda serie di varianti (che riguardano i riferimenti ai personaggi) svolge una funzione strutturale, nel senso che facilitano il montaggio tra brani esistenti e ampliamenti ulteriori.

Procediamo ora con un esame delle strutture narrative di "Manovre" nonché dell'effetto di unitarietà ricercata dall'autore attraverso il processo del montaggio.

3.3.2.3 La percezione come pretesto e preludio alla narrazione del ricordo

Come detto, l'inserimento delle descrizioni delle manovre, del ritratto del generale e delle scene di guerra in un discorso gestito da un narratore autodiegetico, che si presenta come osservatore, conferisce alla concatenazione di episodi una coerenza di base. Infatti, già l'incipit, che costituisce un ampliamento rispetto al materiale del *Racconto italiano*, si

[14] I corsivi sono nostri.

incentra sul senso visivo, e il racconto si apre con un passaggio dall'impossibilità di osservare all'osservazione:

> La macchia, finalmente, si diradò: c'erano, lì nella radura, delle gran belle ragazze:
> più discosto un gruppo, dove doveva esserci il generale.
> Difatti, ecco: lo ravvisai.
> Mi feci più presso: parlava gravemente agli ufficiali. Carletto mi seguì, felice.
> Il generale, tratto tratto, sbirciava a sinistra: inosservanti le cure dell'alto ministero,
> sul fondo della sua retina, passavano, come dolci fantasmi, quelle vesti chiare.
> Un bel sergente era proprio nel folto fragrante delle ragazze e galantemente diceva
> degli obbiettivi da raggiungere, del soggetto di quella manovra. (31)

Se si pensa al titolo del testo, può sorprendere che la prima osservazione fatta dal narratore autodiegetico non prenda di mira il generale, ma le "gran belle ragazze", mentre solo in un secondo momento si avvista l'ufficiale. Anche gli altri personaggi sono facilmente distratti dal passaggio delle ragazze, che vengono "sbirciate" dal generale e trattenute dal "bel sergente", ed è palese la sfumatura erotica che introducono nell'incipit.

La presenza centrale, nella descrizione, delle ragazze e del loro impatto sui sensi di chi le osserva (importante anche il cenno al loro profumo) colloca l'incipit in una situazione non-bellica (interpretabile come "postbellica" dal momento che è possibile identificare nel narratore un reduce) e genera un contrasto tra il tempo della pace, in cui le manovre vengono "colorate" dalla presenza di belle ragazze profumate, e il tempo della guerra, che nell'accezione dell'autore è un tempo esclusivamente maschile, sprovvisto di erotismo femminile (l'unica figura femminile che ricorre nelle scene belliche gaddiane, infatti, è quella della madre-vedova). Il solo e disturbante accenno al tempo della guerra, che più tardi si approprierà del racconto, si trova nell'espressione "dolci fantasmi", che plausibilmente allude all'irrealtà della presenza femminile nel contesto bellico.

Nel passo successivo, l'entrata in scena del tenente Tolla fa coagulare percezione e ricordo ("Conoscevo anche il tenente Tolla", 31), e nella presentazione del personaggio traspare il filtro narrativo che media il ricordo, considerato che il narratore retoricamente apostrofa il personaggio ("ma quella mattina, caro Tolla, dovevi aver combinato qualche asinata", ivi), prima di registrare il discorso del generale e di descrivere il suo cavallo.

Il brevissimo inciso di Carletto ("'Adesso, che fanno?' insisteva Carletto") evidenzia la natura digressiva dell'istanza narrativa, che invece di trascrivere la propria risposta al ragazzo, oppure di procedere con la descrizione delle manovre, rievoca un altro incontro fatto quel giorno, nel medesimo luogo: "Ah! Ricordo che litigai con un borghese che c'era lì" (32).

Il riferimento esplicito al ricordo mette in rilievo la distanza tra l'episodio vissuto dal narratore autodiegetico e la sua narrazione e sottolinea che anche l'esperienza delle manovre postbelliche non viene trascritta "in diretta", ma viene mediata attraverso il ricordo. Il punto di gravità si sposta dal "senso visivo" al ricordo, cioè dall'osservazione della realtà esterna da parte di chi la vede nel momento stesso alla sua rievocazione in un momento posteriore e quindi alla rielaborazione narrativa.

Il ricordo del borghese anarchico costituisce un'introduzione negativa alla figura del generale:

> Ci litigai perché, con quella parlata albanese, e dopo mille sarcasmi da antimilitarista abusato, finì per concludere che il generale aveva una faccia da minchione. Ma vi pare? Quel generale era stato, in altre circostanze, il mio generale. Un formidabile "organizzatore". (32)

La parodica apostrofe al lettore, in cui il narratore finge indignazione per l'insulto che il borghese anarchico indirizza al generale, costituisce la premessa per un dettagliato ritratto satirico del generale, di cui vengono successivamente descritti la mancanza di autorità, il temperamento eccessivo, l'assurdità dei discorsi sgrammaticati e infine l'incompetenza organizzativa. La descrizione di quest'ultimo difetto introduce a sua volta il frammento del colonnello Vanetti, altro bersaglio della satira militaresca (a giudicare il solo nome), che approfitta del mancato brillamento di un ponte per lanciare un'offensiva. È a proposito dell'offensiva e delle sue conseguenze che una tonalità "alta" si sostituisce per la prima volta al tono scherzoso che dominava invece la descrizione del generale, per poi sfociare in una battuta sarcastica:

> Mentre, in sul primo levare del crepuscolo, tra fioche voci e lividi volti, tirandolo dai piedi di sotto un groviglio di quelli scartafacci che è inutile che vi descriva, cercavano di adagiarlo un po' da cristiano: ecco che arriva l'ordine, che il ponte deve saltare.
> Ma nessuno gli diede ascolto. Bravo!...Proprio adesso che ci passa la "corvée" delle marmitte e dei sacchi! (35)

Il riferimento alle marmitte facilita l'attacco del frammento successivo, che narra la preparazione e la distribuzione del rancio e viene integrato nella seconda parte del ritratto del generale ("Una delle più care certezze del mio generale era quella di essere un 'vero padre' per i suoi soldati", 35). Il ritratto si conclude definitivamente con l'augurio retorico al vecchio ufficiale, cui nel testo segue un asterisco.

Il paragrafo seguente mette in scena l'attività dell'artiglieria. Casadei sostiene che in questo punto ha inizio il secondo piano narrativo, cioè la rievocazione bellica, che, in quanto analessi, si incassa nel primo piano, ossia la descrizione delle manovre nell'età postbellica. Sviluppandosi in un brano isolato, separato dal resto del testo da due asterischi, il racconto della guerra secondo Casadei sarebbe ben delimitato e individuabile (88-89).

Tuttavia, l'attacco di questo paragrafo non tradisce nessun segno del conflitto, e il tipo di artiglieria descritto ("Il sibilo del proietto da cento si smarrisce tosto nell'aria", 38) è sempre quello annunciato nella nota che accompagna il racconto ("Tiri di batteria, da 75 e da 100", 31) per cui pare altrettanto lecito assumere che si descrivano ancora le manovre postbelliche, e che la narrazione della guerra non venga demarcata da indizi paratestuali, ma che il ricordo della guerra piuttosto irrompa nella descrizione delle esercitazioni. Solo dopo una quindicina di righe si scioglie l'ambiguità, quando appaiono i soldati: "Ecco gli

emunti, i sudati, che avanzano: ansimano, gocciano, logori dalla fatica. Anche il fucile e cinque limoni sono un peso. Dalle occhiaie profonde e cave le pupille guardano il termine della salita. La breve lusinga dileguasi, e tutti i sorrisi. Certo è il dovere, imminente l'oscurità" (39). A questo frammento segue un pezzo che verso la fine sembra annunciare la definitiva liberazione del ricordo della guerra: "I cassettoni del monte si chiudono, rabbiose porte. A poco volo sono nuvolette rosse, come nei quadri dei martiri. A poco volo sono nuvolette bianche, laceranti scoppî e sibili di cose nemiche. Oh! primavera! La tempesta di alcune batterie da cento è un tenue preludio" (ivi).

La differenza, peraltro, tra descrizione postbellica e ricordo della guerra sembra risiedere nella quantità e nell'intensità degli aggettivi e delle apposizioni usati:

> Un *più orrido* sibilo si tramuta repentinamente in una folgore *cagna*. Spring-granata, *saltimbanco del rosso demonio*!
> *Spaventosi* ululati apparvero dal remoto. *Orribili* esplosioni avvennero nella valle e nel monte. Altre, celeri e fitte, a mezz'aria, nere, bianche, *implacabili*. La terra succhia i granelli degli shrapnels e dai crateri dei trecentocinque prorompono *mostruosi* proietti. (39)[15]

Per quanto riguarda l'istanza narrativa, l'io osservatore è fisicamente presente nel proprio ricordo della guerra, ma non è protagonista della rievocazione, adotta uno sguardo esterno e rivolge domande retoriche alle scene che gli passano davanti agli occhi e assume una voce frantumata quasi (verghianamente) di una collettività impersonale:

> Le colonne rifornitrici si rompono, come tendini recisi dal coltello: i muli si spargono, le casse si sventrano, mani disperate si levano a difendere gli occhi e la fronte.
> La severità e l'ira terribile di un io non più nostro determina ora ogni attimo della conoscenza: la continuità legatrice delle rappresentazioni sembra smarrirsi: non esiste il volere, sola vigendo una necessità ignorata.
> Che cosa portate, portantini esausti, invidiando alla forma distesa la sua pesante immobilità?
> Perché siete lividi come la morte, le mani con le nocche abràse che fanno sangue, con vesti lacere, col colletto slacciato? (40)

L'uso del plurale nell'espressione "un io non più nostro" indica la dissoluzione della singola personalità nella collettività dell'esercito e nell'esperienza collettiva della guerra, che sembra implicare una crisi identitaria, la frantumazione dell'identità "monolitica" dell'io a causa del trauma bellico.

Seguono rapidamente diverse scene di battaglia, tutte incentrate sul pericolo imminente, e di cui sono protagonisti prima la collettività ("Farina è sui nostri calzoni, sul

[15] I corsivi sono nostri.

viso e sulle mani aride"), poi "due madidi guardiafili", e poi nuovamente il gruppo indistinto di cui fa parte il narratore ("atroci brandelli, maschere tumefatte, costringono i nostri occhi in una fissità perversa ed orrenda", 41). Un'ultima immagine rievocata rappresenta un chirurgo, "caparbio macellaio" che sta lavorando sui corpi dei soldati feriti. La rievocazione si chiude con un pensiero solenne alla morte, una costante nella narrazione autodiegetica di guerra di Gadda: "Così è che il monte, al confine della terra, si beve il suo farmaco tepido, si beve il suo farmaco rosso. Così è, come già fu, che nostra terra ci porta. Come già fu, come in eterno sarà" (42).

Il ritorno a Carletto, che "volle vedere anche una batteria da settantacinque", inaugura la seconda parte del racconto. Lo specifico tipo di artiglieria osservata, come annunciato nel sottotitolo ("Tiri di batteria: da 75 e da 100"), contribuisce alla distinzione delle due parti.

In realtà, oltre al brevissimo brano che introduce la rievocazione bellica, la descrizione della batteria da settantacinque, a parte il breve brano che introduce il primo ricordo bellico, è l'unica vera e propria descrizione delle manovre. Il fatto che Gadda, in una nota all'editore, ne ipotizzasse l'espunzione totale, conferma l'importanza secondaria delle manovre nel racconto, nonostante il titolo, rispetto alla narrazione della guerra e l'episodio finale dei "grandi e nobili cavalli".[16] Se fosse escluso questo pezzo, infatti, non rimarrebbe della seconda parte che il passo dei cavalli. Già nel *Racconto italiano* esso costituiva un episodio narrativo a sé stante e occorre sottolineare che il frammento non subisce modifiche che facilitano la sua integrazione nel racconto composito. Per di più, il passo non sembra conformarsi alla prevalente focalizzazione esterna e accenna a una focalizzazione interna, sugli animali stessi:

> Solo Gorgo e Tubone dovevano tirare: questo era il loro dovere. Né vi si rifiutavano: anzi, erano solerti nella volontà di adempimento. Ma gli uomini sembrava loro che fossero un po' ottusi, un po' stanchi: forse era il gran sole. Gorgo allora, anche per consiglio del compagno, decise di ridestarli e di ammonirli, richiamandoli a una doverosa coerenza fra lo immaginare e l'agire, fra i facili comandi dell'anima e l'indugio pesante della realtà. (48)

L'ultimo paragrafo ritorna alla cornice: "Carletto, felice, dalla gioia del settantacinque aveva demolito l'intera provvista" (50). La riflessione finale del narratore s'incentra sul sano appetito del giovane compagno, che rappresenta la speranza per il futuro. Torna il motivo del sangue, che però in questo contesto finale è investito di un valore positivo: "quel pane diventa sangue: sangue rosso, giocondo", non come il "filo rosso" sudato dai soldati o il "farmaco rosso" bevuto dai monti. Questo valore vitalistico sembra accentuato dall'espunzione della lunga nota introduttiva in cui il narratore pone l'accento

[16] Cfr. una nota autoriale a penna a una copia dattiloscritta di "Batteria in manovra": "Nel caso in cui il pezzo risulti troppo lungo, si può omettere la prima parte e incominciare da pag. 3, alle parole 'i grandi e nobili cavalli'". Fondo Gadda Roscioni, Biblioteca Trivulziana, segnatura 2/7/6.

sull'inclusione del giovanotto nel ciclo della vita e ne ipotizza il "sacrificio" ("Carletto che mangia – crescerà – morirà magari ammazzato, ecc.", Gadda in Rodondi, "Note" 798). Con l'eliminazione della nota, tra rivista e raccolta, scompare il presagio funebre e prevale la speranza per il futuro. Chiude il racconto la descrizione di un rumore, unico accenno al precedente episodio dei cavalli: "Un rotolamento ferrato e lontano indicava che, su buona strada, con treno di tutti i cavalli, le batterie erano al trotto" (50).

Va notato che l'episodio dei cavalli non viene introdotto da un ritorno esplicito al duo Carletto – io narrante. Se si prestasse fede alla struttura della cornice, però, si dovrebbe supporre che anche questo frammento faccia parte dell'esperienza visiva dei due personaggi. Tuttavia, non ci sono indizi che legano l'episodio ai personaggi osservatori, tanto più che, quando riappare Carletto nell'ultimo paragrafo, si legge solo che è contento "dalla gioia del settantacinque" mentre, secondo la logica della concatenazione, l'ultimo evento da lui osservato dovrebbe essere il traino e non il tiro. Tale ambiguità fa sì che il passo resista alla "spettacolarizzazione" descritta da Cortellessa, resistenza che ne garantisce in qualche senso l'autonomia. È vero che sia la frase finale del racconto che la presenza del tenente Tolla nell'episodio suggeriscono che l'episodio dei cavalli sia accaduto nel giorno delle manovre, ma, come succede con l'incontro con l'anarchico, si tratta di un'esperienza che non s'inserisce nella registrazione cronologica dei fatti, ma si presenta invece come un episodio narrativizzatosi nel ricordo del narratore.

In questo senso, la presenza di Carletto starebbe a indicare le parti che si potrebbero definire pretese "trascrizioni" della realtà delle manovre da parte di un io che osserva, mentre l'assenza del ragazzo denoterebbe una narrazione non incentrata sulla realtà percepita in quel determinato momento, ma sul ricordo che usa esperienze anteriori. Nel secondo caso, la descrizione degli avvenimenti non dipende dall'immediatezza della loro presenza nel campo visivo dell'io, ma dal solo fatto che il narratore sente il bisogno di narrarli.

Il criterio di distinzione tra i vari episodi non pare quindi riposare sulla cronologia in senso stretto (cioè periodo bellico ricordato e periodo postbellico "osservato"), poiché, visto dal momento della narrazione, l'intero racconto è ricordo. La differenza riposa invece sulla diversa presentazione della materia del ricordo, di cui si rivendica o la qualità di "osservazione diretta", come nel caso delle manovre, o la natura di ricordo, come nel resto del testo. Ragionando per proporzioni, è chiaro che sull'osservazione prevale nettamente la rielaborazione in chiave narrativa di esperienze del passato, dato che essa include l'incontro con l'anarchico, il ritratto del generale e del colonnello Vanetti, la rievocazione della guerra nonché l'episodio dei cavalli.

In conclusione, se la messa in scena dell'osservazione è senza dubbio un fattore essenziale che "inquadra" i frammenti, conferisce una logica alla concatenazione in cui si iscrivono e offre al lettore una struttura facilmente riconoscibile, pare però trattarsi di una costruzione – cui partecipano lo stesso titolo e la nota introduttiva – in funzione della narrazione del ricordo. Considerato il tempo raccontato, vengono enfatizzati due tipi di ricordo: oltre alle evidenti analessi che richiamano precedenti esperienze della guerra (la battaglia e quotidianità della vita in guerra), emerge un secondo tipo di ricordo, che

consiste nella rievocazione della medesima giornata delle manovre da un momento cronologico ulteriore, quello dell'atto del narrare. Questo meccanismo del ricordo è reso esplicito nella descrizione dell'incontro con l'anarchico, che enfatizza il fatto che l'intero racconto è un ricordo e non riposa sul "senso visivo", come faceva supporre l'incipit.

3.3.2.4 Dalla rivista alla princeps e all'edizione definitiva

Il passaggio dalla rivista alla raccolta, oltre ad ampliare ulteriormente la descrizione del generale, come ha notato Rodondi, comporta due cambiamenti a livello paratestuale ("Note" 797). Una prima e molto evidente variante riguarda il titolo, che nella rivista appare come "Manovre di artiglieria da campagna – Tiri di batteria da 75 e da 100: descrizione magnificata da due ipotiposi mitologiche e da diverse locuzioni dell'uso raro". Nella raccolta si mantiene soltanto la prima parte, mentre la seconda parte assume la forma di una nota introduttiva al testo, che si colloca tra il titolo e l'incipit.

A parte l'evidente scomodità della lunghezza del primo titolo, la distinzione tra titolo e nota introduttiva ha il vantaggio di rappresentare meglio il testo: il titolo, "Manovre di artiglieria da campagna", indica la macrostruttura in cui vengono inseriti i frammenti, mentre la nota precisa tale informazione, con la distinzione tra i due tipi di artiglieria che rappresentano le due parti del racconto (paragrafo 1-2; paragrafo 3-6). Inoltre, la definizione del testo come "descrizione *magnificata* da due ipotiposi mitologiche" permette di individuare due episodi relativamente autonomi, cioè la descrizione del generale e l'episodio dei cavalli, che si connettono al nucleo della descrizione delle manovre.[17]

La seconda variante consiste nell'espunzione della lunga nota in cui vengono elencati i principali motivi del racconto. La nota conferma la pertinenza di alcuni motivi individuati nel presente discorso ("Galanteria (accenno – sergente)"; "Rievocazione eroica"; "Chiusa del sogno e pensiero della perennità delle generazioni e dei compiti: Carletto che mangia – crescerà – morirà magari ammazzato, ecc.). Dal sogno al sacrificio"). Se i motivi per l'espunzione possono essere vari, sta di fatto che con l'eliminazione del brano si riduce il ruolo esegetico dell'autore.

Inoltre, viene meno anche il riferimento all'autobiografia, visto che con la nota introduttiva sparisce l'affermazione esplicita che la descrizione della guerra è stata tratta "dal vero". Con tale espunzione, il testo si allinea con gli altri testi della raccolta, nel senso che contiene una quantità di materiali tratti dal vissuto che però non vengono presentati in quanto tale. Sembra piuttosto che le esperienze vissute servano da "sostanza" alla rielaborazione narrativa (e nella raccolta questa operazione raggiungerà il proprio compimento con la novella eponima, come avremo modo di constatare), mentre l'uso dei materiali autobiografici nella costruzione del narratore autodiegetico è ridotto. È vero che i protagonisti di "Teatro", "Manovre" e "Cinema", nonché di alcuni "Studi", condividono

[17] Il corsivo è nostro.

alcuni tratti generici e superficiali con l'autore, ma ciò non basta a definirli come alter ego di Gadda.

Nel passaggio dall'edizione solariana a quella einaudiana, infine, si aggiunge un titolo interno, "Batteria in manovre", che mette maggiormente in rilievo la divisione tra i primi due e gli ultimi quattro paragrafi, che era già indicata dall'asterisco e dal cambiamento del tipo di artiglieria.

3.3.3 "Studi imperfetti"

Gli "Studi imperfetti" costituiscono un caso curioso non solo per le lacune incolmabili nella loro storia editoriale, che abbiamo discusso nella sezione precedente di questo studio, ma anche per la loro insicura appartenenza di genere. Lungi dall'allinearsi con il sottotitolo *Racconti,* che ornava la copertina dell'edizione solariana, questi otto componimenti brevi oscillano tra modo lirico e narrativo. L'interpretazione che Gadda nel *Cahier d'études* dà al concetto di "studio", oltre a ribadire la completezza formale dei pezzi ("uno studio è già una cosa completa"), esplicita il loro funzionamento in un'opera narrativa ("pezzi della composizione, da inserire nel romanzo o da rifiutare o da modificare" (SVP 393), ma ciò in sé non significa che i pezzi stessi siano testi narrativi.

Anche le posizioni della critica divergono su questo punto. È indicativo che la stragrande maggioranza dei recensori degli anni '30 semplicemente tralascia di discutere la sequenza, mentre un critico come Linati rileva la varietà degli studi, con termini che richiamano la prosa d'arte ("frammenti, piccole prose, alcune molto belle, su creature, memorie, sogni, architetture"), ma altrove descrive l'intera serie come "racconto". L'unico critico a soffermarsi più a lungo sugli studi è Gargiulo, teorico della prosa lirica, che osserva che "ciascuna composizione ha qui la sua ragion sufficiente, un senso compiuto; e se mai, anzi, l'attenzione sintetica vi è a momenti perfin troppo concentrata".

La critica del secondo Novecento ricalca le posizioni divergenti dei primi recensori. Cortellessa descrive gli studi come il risultato di una "difficile operazione di accostamento mimetico a un canone stilistico esterno" ("Le faticose 'manovre'" 137), con ciò intendendo la prosa d'arte nella sua accezione convenzionale (non-narrativa). Cenati definisce l'intera sezione come poesia in prosa e propone un'analisi metrica dell'"Ortolano di Rapallo" e de "La morte di Puk", mentre rileva anche la costanza in alcuni studi del protagonismo poetico dell'io letterario, che tematizza la propria percezione del mondo (36-37, 85). Altri critici contestano invece la dominanza della vena lirica: a proposito di "Certezza", Briosi afferma che lo stile gaddiano solo superficialmente richiama la prosa d'arte (309), mentre Fava Guzzetta, riprendendo un giudizio di Manacorda, vede negli "Studi imperfetti" segni della "traboccante forza narrativa" di Gadda (138); Tanelli sostiene l'assenza di sentimento lirico nella serie (28), e Strocchi e Casadei definiscono i pezzi come "bozzetti", termine che Casadei alterna liberamente con quello di "racconti" (Strocchi 366; Casadei 85, 86). Secondo Manganaro, infine, la vena lirica è contenuta dal costante riferimento degli studi alla realtà naturale,

attraverso cui si sviluppa un pensiero narrativo frammentato, che si compone e scompone di continuo (12).

Se bisogna ovviamente distinguere tra giudizi sul modo dominante (lirico o narrativo) e specifiche attribuzioni di genere, a entrambi i livelli la divergenza dei giudizi critici sembra risultare da un lato da una diversa accezione della narratività e degli specifici generi letterari, e dall'altro dal desiderio di individuare una sola matrice di genere nella serie presentata dall'autore come formalmente uniforme. Tale matrice però non c'è, a meno che non si voglia ricorrere a quella della prosa d'arte nell'accezione proposta in questa sede, cioè di breve testo prosastico con una variabile interazione tra vene liriche e narrative.

A nostro avviso, risulta dominante la vena lirica in "Preghiera" e in "Certezza": entrambe adottano la forma della poesia in prosa, che nel caso di "Preghiera" dialoga con il genere da cui il testo ha preso il titolo. Negli altri testi la tendenza lirica trova un precario equilibrio con la volontà di narrare (nel caso dell'"Ortolano di Rapallo" e di "Sogno ligure") o si assoggetta alla "traboccante forza narrativa" ("Treno celere nell'Italia centrale", "L'antica basilica", "La morte di Puk", "Diario di bordo"). È rilevante che due dei titoli degli studi richiamano esplicitamente generi inizialmente interpretati come lirici, come il sogno (che si ritrova nella definizione di Falqui discussa nel presente studio) e il diario o giornale di bordo, senza perciò configurarsi come tali. Cercheremo di argomentare queste distinzioni nel corso dell'analisi delle sequenze dei testi in rivista e in raccolta.

3.3.3.1 Gli "Studi imperfetti" in *Solaria* 6 (1926)

La prima sequenza di quattro testi, quantunque costituisca l'esordio di Gadda nell'ambito letterario fiorentino, non è stata presa in considerazione da parte della critica e perciò proponiamo di rilevare i tratti principali dei testi e il modo in cui si condizionano a vicenda, per poi confrontare questa sequenza con quella definitiva di otto testi.

Risulta evidente l'analogia di impostazione dell'"Ortolano di Rapallo" e di "Certezza". In questi testi l'io scruta un personaggio popolare, cioè un fruttivendolo e un contadino, e il tocco "rustico" degli studi emerge nel primo caso dalla descrizione dell'aspetto dell'ortolano, mentre nel secondo è la concatenazione veloce delle attività campagnole quotidiane a esprimere la "contadinanza". I testi però divergono nello svolgimento e nella generazione del significato, dato che il primo gioca interamente sulla dinamica visiva, sullo scambio di sguardi dei personaggi contrastanti (autore e ortolano) e nel secondo prevale invece il ritmo musicale degli enunciati stessi. La rapida successione di riprese anaforiche ("poi"), di allitterazioni e di assonanze nonché la distribuzione metrica confermano il carattere poetico della prosa di "Certezza", intesa a esprimere il sentimento dell'instancabile contadino, che, anche quando la giornata si è "consumata" e "la notte si

china sui casolari", non riposa ma "*intermette*", sospende le proprie attività, semplicemente perché "*non ci si vede più*".[18]

Nel terzo testo selezionato da Carocci, "La morte di Puk", gli accenni espliciti all'io, già di molto ridotti tra "L'ortolano e Certezza", spariscono completamente. Persiste però il motivo dello sguardo, come ha rilevato De Michelis, che scrive che "è lo sguardo del cane morente quello che più colpisce per densità drammatica e valore di sintesi della poetica dello straniamento che soggiace a tutto questo percorso tra il visivo (la folgore) e il visionario (i sogni)" (66). La descrizione del cane morente è gestita da una focalizzazione interna, che parte da un narratore che si immagina gli ultimi pensieri del cane ("Quel suo occhio diceva: 'Kant ha ragione'").[19] Come ha rilevato la critica, questo testo è il più originale e denso di significato, per il fitto sostrato filosofico sotteso alla descrizione del cane. Ha osservato Bonifacino che "ne 'La morte di Puk', non già solo la biologica rottura di una durata fenomenica costituiva l'oggetto dello studio analitico gaddiano: ma *in essa*, la dissoluzione metafisica di un tempo conoscitivo entro cui resisteva la durata della Ragione/coscienza" (25).[20] Sulla scia di questo testo, gli altri studi inoltre fonderebbero "uno spazio estetico entro cui si scandiva una riaffermata dominanza etico-gnoseologica del soggetto" (26-27). Per quanto riguarda la collocazione di genere degli studi, Bonifacino aggiunge che Gadda vi "spezza diacronia naturalistica e sincronia decadente nella temporalità verticale della coscienza" (37).

Più che la tematizzazione della descrittività lirica (come sostiene invece De Michelis), è quindi la riflessione sul tempo e le sue conseguenze per i rapporti tra soggetto e realtà (che Gadda nella *Meditazione* esprime in termini di "conoscenza") che costituisce il nucleo centrale di questo testo (64). Al primo livello che con Bonifacino si potrebbe definire biologico, il testo narra la morte del cane, la cui vita è riassunta attraverso alcuni ricordi e abitudini. A questi ricordi si alternano alcuni segni della comprensione che accompagna la morte, che implica un secondo asse temporale, quello del tempo conoscitivo, nel senso che poco prima di morire il cane comprende la dissoluzione dei significati del mondo: "Adesso moriva: ossia capiva che la rabbia, i prismi, i rumori sospetti e la luce stessa e tutto non erano se non un catalogo vano" (64). La tensione suscitata dalla possibile causalità tra la consapevolezza di questi tempi da parte del soggetto genera una dinamica interessante nel testo: il cane raggiunge la *cognizione* della dissoluzione dei significati *prima di* morire, in una specie di epifania, o giustamente *perché* muore, perché si sta già dissolvendo il proprio sistema "cerebro-spinale"? La differenza è sottile e non irrilevante, poiché nel secondo caso si potrebbe leggere la

[18] I corsivi sono nostri. Lo studio di Cenati contiene un'analisi metrica dell'"Ortolano di Rapallo" e di parte della "Morte di Puk", non di "Certezza" (36-38).
[19] Aggiungiamo in margine al nostro discorso che lo "studio" del cane morente fortemente richiama una novella di d'Annunzio sul medesimo argomento ("Agonia"), per l'insistenza del motivo dello sguardo dell'animale, della sua umanità e dei ricordi che lo legano ai padroni. Rispetto al testo dannunziano, Gadda cambia prospettiva, spostando la focalizzazione dalla famiglia alla vita interiore del cane.
[20] I corsivi sono dell'autore.

perdita di significati come conseguenza mentale coattiva, sorta di senilità accelerata imposta dalla dissoluzione biologica, mentre nel primo manterrebbe il suo statuto di "comprensione finale", saggezza nichilistica e relativistica che trascende una vita di umani (o canini) ragionamenti. È la differenza, insomma, tra la morte come forza dissolutrice dei significati e la tragica tempistica di una raggiunta comprensione della continua dissoluzione delle componenti del reale solo pochi istanti prima della dissoluzione della medesima mente ragionante.

In entrambi i casi, però, l'accento rimane fisso sulla provvisorietà della conoscenza "umana" e raziocinante e questo trattamento del tempo conoscitivo retrospettivamente sovverte il sistema di sicurezza quotidiana del contadino dello studio precedente, per il quale "solo il suono dell'ora è rituale nel suo celebrare" (58). L'insistenza dei due testi sul tempo fa sì che il "catalogo vano" dei significati si espanda a includere il lavorìo contadino ben ancorato all'interno dello "schema convenzionale" delle proprie attività, regolato sul tempo d'ogni giorno.

Il titolo rematico dell'ultimo testo accettato da *Solaria*, "Sogno ligure", sembra dichiarare l'inscrizione del testo negli schemi della prosa d'arte. Dall'andamento dei primi tre paragrafi descrittivi, infatti, emerge una tendenza lirica, che suggerisce che si tratta di una poesia in prosa:

> Entrando nella chiesa, c'era un odor chiuso, fresco, un po' muffo, di vecchie grosse mura nobili genovesi, con stucchi solenni e freddi, dove il barocco ha stentatamente curvato l'aulico e rigido cinquecento. Non è facile piegare chi è duro.
> Dentro quegli stucchi lo Strozzi, il Magnasco e il potente Ferrari avrebbero potuto essere con dignità corniciati.
> C'era quel fresco odore di chiuso nobilesco, seicentesco, grosse mura, inarrivabili finestre: di là dalle quali l'animo avrebbe potuto bere del cobalto, indaco, spezie, lontani mari. (66)

La catena di percezioni sensorie e di associazioni avviata con l'entrata nella chiesa, infine, porta all'osservazione delle "inarrivabili" finestre, sbocco per l'immaginazione dell'enunciatore, che scappa dall'edificio. È con la rievocazione dei "lontani mari" che comincia il sogno, che non si costruisce per pura associazione lirica, ma si presenta invece come un montaggio di stilizzate scene narrative:

> Li corrono moreschi pirati e nel fulgore accecante vi è guardia delle torri pisane.
> Nessuno è visto: da dietro le feritoie scrutano se nel denso e misterioso meriggio, come si aduna un turbine, si palesi lo stormo delle fuste da preda.
> Scrigni con gemme e ricchissimi drappi: nei visi turpi de' barbareschi è l'avorio dei denti, che la ferocia discopre. Baleno dei lucenti pugnali.
> Ma i provvedimenti dei sagaci ammiragli faranno libero il mare. Occorre che alle loro deliberazioni si addivenga in sede di consiglio e si dia registro ad ognuna: sorgano salde le mura, ché l'impeto dei fortunali raggiunge il verde Polcévera. Se ne commetta l'incarico all'Alessio, si consulti il vecchio Filarete, siano mandati a chiamare quegli altri, già, lo Strozzi, il Magnasco, il potente Ferrari. (66-67)

In poche frasi Gadda designa una storia potenziale, in cui l'incombente pericolo di un attacco piratesco è parato dai "sagaci ammiragli". L'indicazione geografica nel titolo dello studio nonché il richiamo a personaggi storici conferiscono alla rievocazione un minimo quadro spaziotemporale, mentre la rapida successione di immagini abbozza le dinamiche tra attaccanti e difensori (attesa del nemico – ferocia del nemico – provvedimenti di difesa). L'episodio sognato si chiude con la rievocazione lirica del mare, seguita a sua volta da una serie di associazioni che partono da osservazioni e in cui si intrecciano letteratura e quotidianità, mentre continua a risuonare la presenza del mare: da una madre che punisce il figlio ("che invece di piangere, rideva e frignava e poi strillava, dimenando all'indietro le gambe grasse, forti, *come nuotasse*"),[21] l'occhio passa al sentiero degli inglesi ("alcuni dei quali furono anche poeti e vollero che i sogni loro avessero da questo mare ogni luce"). Dall'implicito riferimento a Byron e a Shelley, l'associazione tra letteratura inglese e mare italiano continua con un'invocazione al protagonista della *Tempesta* shakespeariana. La frase finale ("Sul mare nessuna nave in quell'ora, nemmeno inglese") riporta l'enunciatore al tempo presente, evidenzia il contrasto tra realtà e sogno e attraverso la ripresa dei motivi chiave mare-nave-inglesi richiama ogni tappa del percorso associativo a partire dall'avviamento del sogno.

È evidente come questo quarto pezzo si accosta difficilmente ai tre precedenti. Se è implicita la presenza dell'osservatore, egli annulla ogni traccia della propria presenza nel testo, fino a nascondersi nel gerundio ("Entrando nella chiesa..."). L'osservazione è inoltre subordinata alla rievocazione, il che indebolisce un possibile legame, già tenue, tra "Sogno ligure" e i primi due testi della minisequenza, nonostante la corrispondenza geografica tra il sogno "ligure" e la provenienza dell'ortolano. Pare più cauto ipotizzare che, oltre alla qualità dei testi, alcune analogie evidenti possano spiegare la scelta dell'"Ortolano di Rapallo" e di "Certezza", mentre nella scelta de "La morte di Puk" e di "Sogno ligure" non hanno agito moventi macrotestuali, ma piuttosto è valsa la specifica identità di ogni testo breve. Ciò non toglie però che nell'accostamento in rivista, la riflessione sul tempo nel terzo testo cambia l'interpretazione del secondo. Per quanto riguarda il quarto testo, esso si presenta così discosto dagli altri tre, che non è chiaro in che modo influisca sugli altri e come sia da loro condizionato. Si presenta appunto come "sogno", come fuga dalla realtà fenomenica, mentre gli altri tre testi si ancorano a quella realtà e nel contempo ne mettono in dubbio la conoscibilità.

3.3.3.2 Gli "Studi imperfetti" nella *Madonna dei filosofi*

È chiaro che la sequenza di "Studi imperfetti" voluta dall'autore genera un percorso diverso e maggiormente dotato di significato. Considerata l'impossibilità di identificare con certezza la serie di sette testi inviati a Carocci nel '26, proponiamo di esaminare prima la sequenza di otto testi come si presenta nella raccolta, al fine di formulare un'ipotesi

[21] I corsivi sono nostri.

sull'"ottavo testo" in base a criteri (macro)testuali. Casadei ha osservato che la posizione del narratore può ordinare gli "Studi imperfetti", in cui individua una coesistenza di un piano descrittivo (a volte con funzione comico-umoristica) e un piano lirico-memoriale e meditativo. Prevale la descrizione nell'"Ortolano di Rapallo", "Treno celere nell'Italia centrale" e "Diario di bordo", mentre domina il piano lirico in "Preghiera" e "Certezza". I tre testi rimanenti, "La morte di Puk", "L'antica basilica" e "Sogno ligure" presentano invece una più equilibrata compresenza dei due piani (Casadei 85-87). La distinzione di Casadei corrisponde per molti versi (seppure non completamente) alla distinzione tra testi narrativi e testi non narrativi sopra proposta.

Il nostro esame della serie di studi vuole prender spunto dall'affermazione dello studioso che la posizione del narratore costituisce un fattore centripeto, ma intendiamo allargare il concetto, così da includere non soltanto il tipo di discorso generato dalla voce narrante, ma anche la posizione del narratore in quanto personaggio nei testi.

1. "L'Ortolano di Rapallo", "Preghiera", "Certezza": la messa in scena dell'io letterario

Rispetto alla decurtata sequenza anticipata in *Solaria*, tra il ritratto dell'ortolano e quello del contadino si intercala "Preghiera". A prima vista, l'incipit di questa poesia in prosa ribadisce la funzione rematica del titolo: "Ho pensato molte volte di voi, poveri morti", ma subito dopo il testo rivela la propria peculiarità: "Ho pensato molte volte di voi, poveri morti, sebbene dovessi accudire al lavoro di ufficio e mi sentissi, anche, poco bene" (55). Prima ancora che cominci, la preghiera viene già completamente bloccata dall'io lirico, che invece elenca le ragioni che gli hanno impedito e che continuano a impedirgli di pregare per i "poveri morti". Ai primi motivi menzionati, cioè impegni di lavoro e malattia, si aggiunge una ragione più profonda:

> Radunando ogni pensiero più puro, avrei voluto poter comporre una preghiera che, rivolta a Chi tutto determina, vi ottenesse una infinita consolazione. Ma come voi vivete nella luce ed io mi dissolvo nell'ombra, così capisco bene che è certo impossibile che possa la mia miseria comunque sovvenire alla vostra fulgidità. E poi, forse la mia voce non suona, non può essere udita. (ivi)

Ciò che si legge non è una preghiera, al massimo è una preghiera mancata, schiacciata da un'argomentazione intesa a dimostrare l'incapacità dell'io, la cui presenza ingombra lo spazio riservato alla commemorazione dei morti. Tale incapacità non riguarda soltanto la preghiera, e per estensione la lingua (si veda il lamento sull'inadeguatezza della voce, quasi un'eco crepuscolare), ma il soggetto la estende alla denuncia della propria inettitudine alla vita e alla morte:

> Che devo fare? Quando cammino, mi pare che non dovrei. Quando parlo, mi pare che bestemmio; quando nel mezzogiorno ogni pianta si beve la calda luce, sento che colpe e vergogne sono con me.
> Perdonatemi!

> Io ho cercato di imitarvi e di seguitarvi: ma sono stato respinto. Certo è che commisi dei gravissimi errori, e così non fu conceduto che potessi iscrivermi nella vostra Legione. (55-56)

La "Legione" è quella dei "martiri", degli eroi morti che hanno saputo morire per la patria, mentre l'autore invece porta la profonda vergogna della prigionia, dell'inutilità. La rievocazione della natura che chiude il testo richiama il motivo autobiografico della guerra e della sofferenza attraverso i "monti terribili", che allude ai compagni morti in montagna o nei campi di prigionia tedeschi. Si constata quindi come l'io sconvolga totalmente le modalità di preghiera suggerite da titolo e incipit: invece di pregare per i morti, parla della propria incapacità di pregare e della propria miseria, ragione per cui sarebbe proprio lui a meritare una preghiera e un perdono da parte dei morti ("Perdonatemi!").

A nostro avviso, questo poema in prosa influisce fortemente sul significato dei testi contigui, e per estensione sull'intera sezione degli studi. Accostato a "Preghiera", infatti, ne "L'ortolano di Rapallo" emerge retrospettivamente un altro motivo, quello della messa in scena del personaggio narratore. L'io non solo traccia un ritratto "rustico" dell'ortolano, ma si autorappresenta attraverso lo sguardo dell'altro: "mi guardava dal sotto in su come si guarda *un essere inutile e privo di interesse*: *io non era capace* di comperare zucchette".[22] L'accento comico dell'"incapacità" di acquistare verdura sparisce nel passaggio al secondo testo, e ciò che rimane è l'allusione all'inutilità, all'insignificanza e all'incapacità profonda del personaggio narratore. Letto in questo modo, si potrebbe perfino collocare il narratore stesso tra gli "oratori e celebranti ufficiali", che in confronto con l'ortolano sono dei "poveri stentatelli", incapaci di parlare, esattamente come lui stesso in "Preghiera".

Il focus posto sulla messa in scena dell'io ha conseguenze anche per la lettura di "Certezza". Preceduta da "Preghiera", la quasi assenza di riferimenti all'io letterario si legge come un contrasto (laddove tra "L'ortolano" e "Certezza" prevaleva la continuità della rappresentazione della scena "popolare") che mette in rilievo l'unico autoriferimento nel testo: "il *mio* contadino indafarato si moveva dal podere alla casa". Questo unico aggettivo possessivo implica l'inclusione dell'io nella scena, cioè indica un legame diretto tra enunciatore e personaggio descritto, poco importa che si tratti di osservazione in diretta o di pensiero, di ricordo, e la posizione dell'enunciatore dunque assicura la continuità fra i tre primi testi.

È indicativo, inoltre, che una stesura anteriore di "Certezza" nel *Cahier d'études* non registra nessun accenno all'io: "il contadino indafarito si muoveva nel podere e nella casa" (SVP 600), ma proponeva invece una nota al terzo paragrafo che conteneva un'allusione ironica alla competenza linguistica e letteraria dell'autore: "Non si scusi l'autore di virtuosismo lessicologico: questo elenco di verbi è assai modesto: ce ne sono altri di verbi, ben più rari e difficili, che egli tiene in serbo per ben altre occasioni. Qui

[22] I corsivi sono nostri.

voleva solo dare l'idea di uno che lavora senza posa" (SVP 600). L'espunzione della nota e l'introduzione dell'aggettivo spostano l'accento dall'autore come creatore della poesia all'enunciatore presente nella scena, e ne sottolineano la qualità di personaggio.

Analogamente, è interessante osservare che nella stesura precedente di "Preghiera" – scritta, del resto, la medesima giornata di "Certezza", cioè il 5 settembre 1924 – mancano del tutto gli accenni al motivo autobiografico. In primo luogo, al posto di "compagni morti" si legge ancora "poveri morti"; una seconda variante non ancora instaurata è quella simbolica della "Legione": "*non fu conceduto che potessi iscrivermi nella vostra Legione*"; su: "non mi fu conceduto che io potessi venire dietro di voi"; manca anche la connotazione negativa dei monti: "Vi sono monti *lontani, terribili*"; su*:* "Vi sono grandi monti". L'introduzione del motivo autobiografico non soltanto approfondisce l'intimità e l'intensità del dolore confessato, ma ovviamente partecipa all'esibizione di sé, alla costruzione di un io letterario con determinati tratti autobiografici, riscontrabili anche in altri testi della medesima sequenza di "Studi imperfetti" e per estensione dell'intera raccolta.

2. Dal "Treno celere nell'Italia centrale" a "Sogno ligure": vedere, conoscere, narrare

Come osserva De Michelis, l'io narrante sparisce completamente nei quattro studi successivi, da "Treno celere nell'Italia centrale" a "Sogno ligure", mentre persiste la referenzialità, l'attenzione all'elemento descrittivo e visivo (65-66). Rispetto all'ingombrante presenza dell'io nei primi due studi, la ridotta ma sempre significativa presenza dell'io in "Certezza" sembra quindi fare da ponte, connettendo queste prime scene dell'esposizione dell'io a una serie di studi in cui è protagonista la realtà osservata. La rinnovata attenzione per la realtà esterna comporta inoltre un cambiamento di voce, da autodiegesi a eterodiegesi, mentre l'incipit di "Treno celere" annuncia la rottura con la tendenza lirica degli studi precedenti: "Alle case cantoniere, bimbe: con un ciuffo e un nastro, due lucidi occhi, mutande dissimmetriche: sono più lunghe della sottanella, perché la mamma prevede un rapido sviluppo, pane e fagioli" (59). Contrariamente a "Certezza", qui l'osservazione non porta al canto ma allo spunto narrativo, al racconto possibile. L'immagine delle bimbe fa riflettere sulla loro crescita, sulla loro vita, come ogni vita dominata dalla fugacità del tempo, che cambia ogni sistema e accentua la provvisorietà delle componenti del reale, come in questo caso le mutande delle bimbe, "oggi così lunghe, domani già corte" (ivi).

Nel secondo paragrafo, il rapidissimo sviluppo delle bimbe è posto in contrasto coll'immobilità del canale, "che sembra arrestarsi per un misterioso comando" (ivi). Tale immobilità dell'acqua, però, è solo apparente ("sembra"), non può essere che apparente in un mondo sempre in movimento, e perciò deve alludere ai limiti (e quindi all'imperfezione) della percezione umana, come anche il finale del testo: "Vi sono lontane cartiere, cotonifici ed altri impianti manifatturieri. Ma questi non si vedono ed è inutile descriverli" (60). L'idea della descrizione inutile collega "Treno celere" al primo studio, dell'"indescrivibile" erbivendolo, che a propria volta considera il personaggio narratore

che lo osserva come un "essere inutile". La percezione coglie invece l'azione delle bielle (nel terzo paragrafo), di cui il narratore specifica che sono "visibili in curva", ribadendo la volontà di rappresentare il testo come la trascrizione di un'osservazione.

Occorre notare come l'osservazione della realtà metta in rilievo l'alterità del narratore, che in questo caso è suggerita dalla sua attenzione alla realtà, rispetto alla disattenzione dei colleghi viaggiatori: "il locomotore imbocca il viadotto, sorvola la solitaria centrale. Nell'ombra della valle profonda *tutti* la ignorano, gli acuti diplomatici, le dame" (59).[23] Tutti, fuorché lui, ignorano le turbine idroelettriche, che dalle valli laziali portano "perennemente" la loro energia al popolo dell'Urbe, come un tempo "la lupa, venuta dalla notte, per allattare cuccioli umani". Le centrali subiscono un processo di personificazione che ne sottolinea la continua ma solitaria attività, l'eterno movimento: "le Francis strascinano i *rotors* nel perenne freno del campo. Solitarî giganti, con aperte braccia, valicano la giogaia squallida [...]" (ivi).

Il paragrafo finale ripete l'attacco di quello di "Preghiera": "Vi sono lontane cartiere", ma il narratore non intende andare oltre la realtà visibile e la descrizione si ferma laddove si ferma l'osservazione.

Il quinto testo, "L'antica basilica", si presenta con un incipit da giallo, convenzionalmente narrativo. La descrizione molto ritmica della fuga del presunto criminale si arresta quando, sfinito e seduto su una panchina, l'uomo è preso da "lo strazio delle cose remote e perse" (61). Si introduce quindi una dimensione meditativa di tipo malinconico, che si concretizza subito nel ricordo della madre. A questo punto ha inizio una digressione che a partire dalla descrizione lirica della basilica lombarda passa per confronto a chiese di "città d'altre terre", per portare il discorso sulla modernità, con i "neri, celeri treni".

La digressione è saldamente chiusa nel racconto principale dalla ripetizione del ricordo della madre, che conclude subito il testo. Come ha notato Casadei, si registra dunque la compresenza di due piani discorsivi, cioè la meditazione del narratore e quella del criminale, di cui la prima si fa esplicita e la seconda sussiste *in absentia* (86). È però quell'ellissi, cioè il ricordo del criminale, colto dallo strazio, che costituisce il principale significato del testo, mentre l'evidente motivo del treno fa eco allo studio precedente.

La sofferenza mentale e la propensione al ricordo del criminale si rispecchiano inoltre nell'atteggiamento di Puk, nello studio successivo, che in punto di morte fa il bilancio della propria vita e raggiunge la cognizione della "vanità" del catalogo delle cose del mondo. L'interazione tra tempo biologico e tempo conoscitivo ne "La morte di Puk" si ripercuote non soltanto sugli studi contigui, ma anche su "Certezza" (come già detto nella sezione precedente) e sull'incipit di "Treno celere nell'Italia centrale", dove si collega al motivo della fugacità del tempo.

[23] Il corsivo è nostro.

Nel settimo studio, "Sogno ligure", si delinea una distinzione tra tempo storico e tempo presente, che però non si articola in termini di movimento e di provvisorietà, bensì il tempo presente fornisce un quadro ben delimitato in cui si può sviluppare il sogno, la divagazione storica. Oltre ad alternare piani descrittivi e piani lirici, questo settimo studio non elabora tendenze persistenti negli altri studi, ma ribadisce la propria natura di "sogno".

3. "Diario di bordo": testo-cerniera in un'operazione di integrazione

Dell'ottavo testo, "Diario di bordo", si manifesta la matrice autobiografica fin dal titolo, che preannuncia un ritorno all'impostazione dei primi tre testi. "Diario di bordo" si presenta infatti come un frammento autodiegetico narrato da un personaggio che condivide certi tratti autobiografici con l'autore. Esattamente come nel primo studio, il testo si costruisce sugli scambi tra la realtà e l'io narrante, che osserva, descrive e commenta.

Con questo ultimo testo si delinea la struttura ciclica degli "Studi imperfetti", almeno per quanto riguarda la diegesi e la costruzione del personaggio narratore: una serie di tre testi autodiegetici incentrata sulle esperienze del personaggio narratore è seguita da quattro testi eterodiegetici, dopo di che un ultimo testo autodiegetico chiude la sequenza.

Peraltro, l'ambientazione in una barca sull'oceano stabilisce un legame specifico con lo studio precedente. Nella mente del narratore di "Sogno ligure" il mare è ancora teatro di sognati attacchi pirateschi, ma in realtà l'io non vede nessuna nave (66); il narratore di "Diario di bordo", invece, sta effettivamente varcando l'oceano, passerà realmente per i "lontani mari" evocati nel settimo studio. L'osservazione della "bionda, sorridente Riviera" (70) da parte del narratore inoltre permette di situare l'imbarco nel genovese, e stabilisce un movimento inverso rispetto al testo precedente, dove il narratore guardava il mare appunto dalla costiera ligure. Per di più, la veduta della Riviera desta nell'io narrante un ricordo di una "gita fatta lo scorso anno, da Genova a Rapallo" (ivi), ricordo che ricollega l'ultimo studio al primo, non solo per la ricorrenza del toponimo, ma anche per il riferimento alla visita della città, il che suggerisce una coincidenza almeno dei narratori del primo e dell'ultimo studio. La frase finale del frammento diaristico ("Poi anche i monti, quelli che vedo ancora e quelli che già sono dispariti", 71) peraltro richiama la chiusura del secondo, per la rievocazione dei monti lontani, nonché il finale del quarto studio, per la coincidenza tra limiti dell'osservazione e limiti del testo e per il motivo del viaggio.

Oltre a questi evidenti nessi con gli studi indicati, "Diario di bordo" riprende e sviluppa due tendenze presenti negli studi precedenti che riguardano il personaggio narratore rispettivamente nelle sue qualità di "personaggio" e di "narratore". In primo luogo, il frammento di diario dà maggiore consistenza alla figura del protagonista. Egli abbandona la posizione statica dell'osservatore dell'"Ortolano di Rapallo" e di "Certezza", senza perciò rinunciare all'osservazione. Si presenta invece come una persona in carne e ossa che registra non solo le manifestazioni del reale ma anche la propria presenza in questa

realtà. Contrariamente ai primi studi, dove lo sguardo disapprovante dell'erbivendolo conferma l'estraneità dell'io rispetto a quella realtà delimitata (il mercato) nonché la sua inadeguatezza alle funzioni richieste dall'ambiente (funzione di cliente), posizioni, queste, in seguito approfondite nel contesto diverso di "Preghiera", in "Diario di bordo" gli scambi tra protagonista e ambiente non tematizzano l'inappartenenza o l'opposizione. Rimane però sottinteso il senso di alterità del protagonista, che emerge attraverso alcune spie, come la timidezza e la tendenza a esprimere giudizi ironici sugli altri: "Lo trovo intelligente e simpatico, e che sa godere bene la sua vita: e invidio anche i suoi soldi sottintesi, che gli hanno permesso di essere più intelligente di me" (70).

Una seconda tendenza elaborata in quest'ultimo studio riguarda il trattamento del tempo. La didascalia d'obbligo permette di distinguere chiaramente tra tempo della narrazione ("Venerdì, 8 dicembre 1922. Ore 10.30") e tempo della storia ("30 novembre 1922, giovedì"): il narratore quindi descrive l'imbarco con alcuni giorni di ritardo e tale descrizione è logicamente svolta al passato. Quando il narratore, dopo una serie di registrazioni di fatti che riguardavano l'imbarco, si sofferma sulla propria vita interiore, si registra lo spostamento al presente: "Quel primo senso di oppressione e di nausea che m'avea colto al veder la mia cella, sul primo entrarvi, quando mi sedetti, fra Clara e Luigi che rimanevano in piedi, *è ora passato*".[24] Si deve assumere che il narratore qui fa un balzo al tempo presente indicato dalla didascalia e dunque intende che nel momento della scrittura ("ora"), cioè otto giorni dopo la prima visita alla cabina, il disagio è sparito. Tale interpretazione però non quadra con la frase successiva, in cui si legge che "l'aspetto della bionda, sorridente Riviera" addolcisce l'iniziale malessere sentito dal protagonista. La vicinanza della costiera ligure situa questo passaggio nel medesimo giorno d'imbarco (come indica la didascalia, otto giorni dopo, si è già sull'oceano atlantico) e anche più avanti nel testo si trovano indizi geografici che indicano che non cambiano le coordinate spaziotemporali ("Di là dalle vetrate è la Liguria piena di sole").

Il cambiamento del tempo verbale non corrisponde dunque alle due coordinate temporali presenti nel testo e nel paratesto e la sua funzione non è chiara. La svolta al presente non indica neanche un cambiamento tra due distinti piani temporali nel medesimo giorno, dato che lo slittamento da passato a presente accade in un medesimo luogo (la sala da pranzo) e in un preciso momento (il pranzo):

> E mentre i servi *andavano* e *venivano* con passi silenziosi sul tappeto e qualche posata *tinniva*, *studiai* sul cartoncino il *menu*. Quel primo senso d'oppressione e di nausea che m'*avea colto* al veder la mia cella, sul primo entrarvi, quando mi *sedetti*, fra Clara e Luigi che *rimanevano* in piedi, *è ora passato*. Le vetrate, gli argenti, il tappeto, i servi inguantati e l'aspetto della bionda, sorridente Riviera (che mi *ricorda* la gita fatta lo scorso anno, da Genova a Rapallo, sul "Bon Voyage")

[24] I corsivi sono nostri.

> *tolgono* a questi momenti i pensieri dolorosi, le recenti angosce del distacco dalla mamma, da Clara. (69-70)[25]

L'unico modo per spiegare la svolta nell'uso dei tempi, infatti, sarebbe di ipotizzare che il protagonista, che già sta studiando il menù del pranzo, riepiloghi al passato l'imbarco e l'addio dei familiari, avvenuti alcune ore prima, e registra le proprie azioni fino all'entrata in sala da pranzo e allo studio del menù, per poi chiudere il ricordo con la constatazione che a quel punto è cessato il disagio sentito la mattina. Come detto, però, ciò non quadra con la didascalia, che in quel caso sarebbe dovuta essere: "Mare mediterraneo/Mar Tirreno. Giovedì 30 novembre 1922. pomeriggio", o qualcosa del genere. Quello impiegato deve quindi essere un presente storico con un'intenzione di straniamento: la svolta al presente e la nuova coordinata deittica che l'accompagna suggeriscono un nuovo contesto spaziotemporale e quindi un rapporto analettico tra due momenti diversi. Il senso di straniamento è provocato dall'incompatibilità tra questo cambiamento verbale e la continuità della medesima scena e del medesimo tempo.

Si osserva che lo straniamento suscitato dal trattamento del tempo in "Diario di bordo" diverge dal processo individuato ne "La morte di Puk", dove sotto l'attenzione al tempo biologico si celava l'annientamento del tempo conoscitivo convenzionale, che risuona retrospettivamente in "Certezza" e "Treno celere nell'Italia centrale". Nell'ultimo studio sembra invece trattarsi di un gioco narrativo, di un'esplorazione dei limiti delle strutture temporali del racconto di sé, che mette in rilievo le competenze del narratore.

L'esame di "Diario di bordo" porta all'ipotesi che sia esso il misterioso ottavo testo aggiunto alla serie di sette prima dell'inserimento degli studi nella raccolta. Se posto a confronto con "Treno celere nell'Italia centrale", il frammento diaristico sembra essere la componente che conferisce maggior plusvalore alla serie, considerando da un lato la sua funzione chiave nel movimento ciclico che coinvolge la situazione enunciativa e il processo di costruzione del personaggio narratore, e dall'altro il nesso che stabilisce con "Sogno ligure". Quest'ultimo aspetto facilita l'integrazione di "Diario di bordo" nella sequenza.

Per di più, considerata la macrostruttura della raccolta, l'inserimento di "Diario di bordo" aiuta a far quadrare meglio la serie nella raccolta. In quest'ottica, prima dell'ampliamento il testo finale degli "Studi imperfetti" sarebbe stato "Sogno ligure", testo che non solo è piuttosto discosto dagli altri studi, ma anche da "Cinema", a parte forse la tendenza del giovane protagonista a sovrapporre realtà e immaginazione. Nella logica macrotestuale, si potrebbe infatti ipotizzare l'inclusione del testo finale, "Diario di bordo", per facilitare il passaggio a "Cinema", considerato che i due testi portano in scena un narratore autodiegetico in movimento, che osserva l'ambiente con occhio ironico.

[25] Idem, a parte "menu".

3.3.4 "Cinema"

3.3.4.1 Il "signorino" Maletti: costruzione di un personaggio di carne e ossa

Come "Teatro", "Manovre di artiglieria da campagna" e parte degli "Studi imperfetti", il penultimo racconto del volume, "Cinema", sceglie come protagonista un narratore autodiegetico, questa volta non anonimo ma chiamato "Maletti". Seguendo le orme degli altri racconti, la narrazione inizia *in medias res*, ma va notato che "Cinema" non si avvia con la trascrizione di un atto percettivo: si incentra invece sul coinvolgimento del protagonista nella vicenda che sta per narrare. Un tale incipit è indicativo della funzione che il racconto assegna all'osservazione, che perde ogni pretesa di oggettività e si adegua al carattere ironico e umoristico del protagonista, che dedica più spazio alla propria vita interiore e, quando pone al centro dell'attenzione la realtà fenomenica, comunica la propria interpretazione di essa o la altera con la propria immaginazione, come accade nel seguente passo:

> Al discendere la scalèa comitale, che un'ora prima avevo salita, vidi che i lampi e coboldi avevano deciso di fregarmi del tutto. Sfarfallando pazzescamente dalle vetrate, quegli altri arrampicandosi ingegnosamente ai seggioloni monumentali dei conti Delrio, avevano inframmesso nel mio penoso assortimento di parallelogrammi i barbagli dello strabismo, le beffe degli zecchini stentati. (76)

Cortellessa ha osservato che "Cinema" si modella sul "contrasto tra ambiente caotico, mescidato, 'popolare' [...] e personalità centrale, a carattere fortemente autobiografico" (137). A nostro avviso, il fatto che la rappresentazione di quest'ambiente sia visibilmente mediata (ossia deformata) appunto dalla personalità centrale, conferma la posizione dominante del protagonista nel testo. Quanto all'uso del materiale autobiografico, gioverebbe una maggiore cautela: le generalità del personaggio sono piuttosto sommarie (educazione scientifica e residenza milanese) e mancano sia alcune informazioni che alcuni aspetti – soprattutto psicologici – dei veri e propri alter ego di Gadda (dolore, solitudine esistenziale, atteggiamento filosofico, rapporto con madre e fratello, guerra, ingegneria). Ciò non toglie che si possano individuare generici tratti di carattere (assenti in "Teatro" e in "Manovre") che richiamano l'autore: Maletti è intelligente, analitico, riservato, timido e fortemente impacciato nel contesto sociale (anche se fa parte di una banda di amici). Questa combinazione di caratteristiche peraltro garantisce un certo equilibrio tra gli aspetti che si potrebbero definire "di personaggio" (adolescente, poco disinvolto e perciò comico) e quelli che pertengono alle qualità di narratore (acutamente analitico, digressivo, ironico, sarcastico).

Per quanto riguarda le possibili analogie con l'istanza narrativa di "Teatro", rileva Santi che "l'unità formale tra l'analisi [dei due racconti] è assicurata a partire dalla collocazione prospettica dello sguardo giudicante, corrispondente in entrambe al punto di vista di un soggetto partecipe in modo intellettualmente critico all'evento". La divergenza tra i testi, sempre secondo la studiosa, risiederebbe nel fatto che "in 'Teatro', l'oggetto diretto su cui

si esercita l'analisi è lo spettacolo, e solo indirettamente è il pubblico. Al contrario in 'Cinema' il filo narrativo è avvolto sul tema del rapporto tra l'individuo e la folla degli spettatori" (Santi). Infatti, rispetto a "Teatro", dove l'io narrante si limita a passare per un filtro umoristico gli eventi osservati, talvolta aggiungendovi un commento ironico, la situazione di Maletti *dentro* alle vicende narrate consente di includere nello studio dei rapporti interpersonali anche il personaggio narratore. Tale interazione nuovamente assume le modalità dell'intreccio degli sguardi, come ne "L'ortolano di Rapallo":

> Ricaddi poi di nuovo nel parallelepipedismo del mondo reale: perché la punta d'uno spillone da signora distava alcuni centimetri. Avvistato lo spillone, ritenni doveroso di dare un'occhiatina anche al resto [...].
> Mi guardava anche lei, a sua volta, e piuttosto maluccio: dai dintorni d'un naso aquilesco e pallido, affilatissimo, mi lanciava occhiate sature d'una viperina perfidia: poi, contraendo le labbra per aspirar lentamente un suo lungo, sibilante fiato, si raccoglieva nelle spalle con un sussiego decoroso e pieno di tragici sottintesi.
> "Oh, che cos'ha questa signora?", pensai, arrossendo senza volerlo [...].
> Il fiato che stava aspirando le sibilò allora fra la lingua e i molari. "È inutile fingersi distratti", sembrò significare l'occhiata verde-cloro con cui mi fissò: "Io osservo, noto e giudico. E le manovre dei mascalzoni le indovino in anticipo". (97-98)

Come in alcuni "Studi imperfetti", la messa in scena del personaggio narratore permette di approfondirne l'alterità, la contrapposizione con l'ambiente. Occorre rilevare inoltre un'altra differenza rispetto a "Teatro": in questo passo, è proprio lo sguardo del protagonista l'atto trasgressivo che lo condanna agli occhi della signora borghese. La tendenza al visivo, da struttura portante in "Teatro", "Manovre di artiglieria da campagna" e negli "Studi imperfetti", qui diventa parte della trama che definisce i rapporti tra i personaggi.

L'approfondimento del personaggio e il suo coinvolgimento nel mondo descritto sembra dunque essere la maggiore differenza tra i protagonisti di "Teatro" e di "Cinema". Ne consegue che in "Cinema" non si verifica un attrito tra voce umoristica e fisionomia tonta bidimensionale del protagonista, nel senso che la configurazione di Maletti come personaggio lo rende più capace di accogliere la tipica voce narrativa e sarcastica del narratore gaddiano. Ciò detto, anche in "Cinema" la voce in sé (cioè senza diretti riferimenti a Maletti) tende a occupare una posizione dominante, almeno fino all'ingresso nel cinema.

3.3.4.2 Le stesure di "Cinema"

Un breve esame dell'avantesto di questo racconto contribuisce ad afferrare meglio l'impatto di Maletti sul tessuto narrativo. Di "Cinema", il Fondo Gadda Roscioni conserva tre stesure parziali. Il quaderno che contiene il secondo abbozzo di "Teatro", citato sopra, reca anche un primo getto a matita grigia, anepigrafo e non datato, della descrizione del pubblico del cinema-teatro Garibaldi, che corresponde *in nuce* alle pp. 82-98 dell'edizione

Einaudi (incipit: "Dei solidi alpini"; excipit: "adocchiavano certe belle"), ma senza le digressioni.[26] Un secondo quaderno contiene ancora due stesure parziali del racconto, a penna, di cui la seconda è intitolata: "Cinema. Primo rifacimento". Queste stesure presentano una concatenazione di scene che si estendono dalla lezione di matematica impartita dal narratore alla contessina Delrio alla passeggiata verso il Corso Garibaldi.[27]

La stesura a matita, che si ipotizza sia anteriore alle due stesure a penna per la sua collocazione a parte e per l'assenza di indicazioni paratestuali, presenta un testo eterodiegetico in cui pochissimo spazio è dato all'unico personaggio che vi è nominato, cioè "Franco", che appare soltanto alla fine del brano:

> Nel taschino dei pantaloni si disegna un risalto, che non è portasigarette e non è portamanente: potrebbe essere un oggetto lucido, nero, forbito. Hanno in mano un bastoncello oggi non più come un tempo, che era di nerbo.
> "Se potessi, gli darei tante stangate", diceva Franco e coi suoi gomiti cercò anche lui la sua strada verso "L'espressa della Luisiana".

Si vede peraltro che in questo primo getto, il "risalto" si produce nei pantaloni di un anonimo visitatore del cinema, uno dei "giovani eleganti", mentre nel testo finale sarà il contatto con la chiave nella tasca del protagonista a oltraggiare la signora. L'abbozzo presenta un solo accenno a una voce autodiegetica, in una specie di nota tra parentesi quadre, con penna nera:

> Entrano rumorosamente, inciampando nelle ragazze ("oh! ma dico!") e le lor mani con le unghie leggermente listate, rivelano una settimana onestamente retribuita.
> Altri sono ancor più eleganti, ancor più disinvolti: le scarpe di vernice, ma elegante mollezza, una virile indifferenza, e certo aspetto di sudicia cattiveria mostrano che i loro proventi sono ben più lauti. Adocchiano certe belle, come per dire: "tu potresti fare al caso nostro. Ci arrangeremo." [Questo arrangiare è un solecismo diceva il mio maestro]

Il passaggio dalla matita alla penna, a quanto pare, corrisponde a una svolta diegetica, che continua nell'altro quaderno. Sparisce l'accenno al personaggio chiamato Franco e compare un io narrante che raccoglie intorno a sé eventi e descrizioni, come quella del "risalto" nei pantaloni. Cronologicamente, il testo evolverebbe quindi da una descrizione strutturata con focalizzazione zero e voce eterodiegetica verso una focalizzazione interna che si inserisce in una progressiva elaborazione del protagonista autodiegetico, di cui il carattere ironico si annuncia già in questa prima nota a penna nel passo riportato sopra. È

[26] Si tratta sempre del quaderno con segnatura 6/3, in cui la stesura occupa le pagine da 39 in avanti.
[27] Si tratta di un grosso quaderno di 151 pagine con segnatura 6/2, conservato ugualmente nel Fondo Gadda Roscioni (Biblioteca Trivulziana). Alla p. 146 si trova una stesura dell'incipit di "Cinema", che alla pagina successiva è seguita dalla stesura intitolata "Cinema. Primo rifacimento", che prosegue fino alla fine del quaderno.

solo nella stesura a penna, trascritta nel successivo quaderno, che si aggiungono i tanti passi dedicati ai pensieri del protagonista. Infine, pare che Gadda solo in un momento ulteriore stenda la seconda parte del racconto, che sarà pubblicata postuma come "Cinema – Secondo tempo" e su cui ci concentreremo fra breve. L'unico accenno alla seconda parte, infatti, si trova nell'ultima frase della prima stesura a matitia, dove il protagonista Franco "cercò anche lui la sua strada verso 'L'espressa della Luisiana'".

3.3.4.3 La competenza digressiva

Il racconto parte quindi dal giovane Maletti, un personaggio a tutto tondo con una spiccata propensione alla narrazione. Come narratore, non pretende di trascrivere fedelmente ciò che vede ma assume la piena responsabilità della narrazione, il che nel testo risulta in numerose digressioni che s'innestano sul tenue filo narrativo del racconto, cioè l'autorappresentazione dell'io narrante che, passeggiando per la città, decide all'improvviso di regalarsi lo svago del cinema. Contrariamente alle digressioni in "Manovre di artiglieria da campagna" o ancora nell'"Antica basilica", le divagazioni in "Cinema" sono sovente marcate in apertura o chiusura da elementi di connessione ("mi veniva in mente", "pensavo a", "per tornare in discorso", 54-55). Questi connettori discorsivi denotano un'esplicita gestione del discorso e mettono in rilievo la tendenza del protagonista narratore a narrare per accumulo di associazioni.

Nel suo studio sulla digressione in Gadda, Santovetti afferma che l'implosione della trama nella narrativa gaddiana deforma la funzione convenzionale della digressione, che non serve più a instaurare pause descrittive che devono dilatare il *dénouement* della trama. Le digressioni fanno invece parte integrante della poetica della deformazione dell'autore, che sostiene che una rappresentazione del reale che pretende uno statuto di verità non può essere stilizzata, ma deve cercare di rendere sulla pagina gli infiniti e intricati rapporti pluridimensionali che intercorrono tra ciò che la mente astraente tende a chiamare "oggetti" e "persone", ma che in verità sono anch'essi solo intersezioni provvisorie di una moltitudine di rapporti (141-42). Ciò porta a un'attenzione ossessiva al dettaglio, che si traduce in discorso per ingrandimenti sproporzionati (di cui la natura grottesca, a dire dell'autore, non è mai intenzionale, ma caratteristica intrinseca del reale) o per flussi di pensieri che progrediscono per associazioni.

Nell'edizione solariana, "Cinema" è suddivisa in quattro parti, separate da asterischi. I quattro blocchi presentano delle analogie strutturali per quanto riguarda la gestione tra filo narrativo "principale" e digressioni: ogni blocco finisce con una divagazione del narratore (il ricordo del can barbone chiude la prima parte; la riflessione sull'avambraccio dei giovani la seconda; la dimenticanza dell'elsa del brigadiere la terza), mentre l'attacco di ogni nuovo blocco richiama protagonista e lettore alla "realtà" della storia come risulta dalle prime frasi del secondo, terzo e quarto blocco: "Mi accomiatai" (82), "Mi ingolfai tra la gente" (94), "Ricaddi poi di nuovo nel parallelepipedismo del mondo reale" (96). Solo la quarta parte diverge da questo modello, perché la frase finale "I silenti sogni entrarono così in sala" può fare riferimento sia al film stesso che allo svago mentale che

suscita negli spettatori. La costruzione analoga dei blocchi narrativi è un indizio dell'indispensabilità delle digressioni rispetto alla struttura complessiva del racconto.

Per quanto riguarda la natura e il contenuto delle digressioni, esse scattano quasi sempre dall'osservazione di un dettaglio e tendono a prendere la forma di riflessioni comiche, che arricchiscono la tenuta umoristica del racconto, già saldamente radicata nelle descrizioni parodiche e ironiche del mondo caotico osservato. Alcune divagazioni divergono però da questo tipo e adottano un tono lirico, come il passo seguente:

> I fuochi occidentali facevano pensare ad approdi meravigliosi: strisce di cenere, con frange di oro e di croco, tagliavano l'incendio lontano: e i cùmuli di piombo e d'oro, correndo a deformarsi nel cielo, presagivano il divenire, il mutare: sembravano correre verso le rosse speranze.
> Pensavo nella pianura il popolo folto e fedele dei pioppi, la dominazione delle nobili torri (mattone bruno che la fiamma in culmine accende); e, perse nella verde gente, le cupole di taciturne certose.
> Quivi, nelle cripte buie si travedevano irremovibili arche: han sepoltura i vescovi e i re coronati di ferro, la di cui forza, celata nel tempo profondo, procurò saluberrime germinazioni.
> Da presso fluisce tacita e verde l'irrigua pace: solidi manufatti contengono e guidano il bene comune; sibilando, alle curve si snodano in corsa i neri, celeri treni. Toltisi alle buie spire del San Gottardo, già corrono lungo i salci ticinesi ed i pioppi, lacerando veli di nebbie: e il loro sibilo sfiora i fastici delle torri, le cupole delle antiche certose. (82-83)

Le immagini evocate dall'anima stanca del protagonista risultano intimamente connesse. L'osservazione del tramonto porta la mente a guardare oltre l'orizzonte, verso la pianura. La ripresa del verbo "pensare" tra il primo e il secondo paragrafo mette in rilievo l'assenza della preposizione, suggerendo un più intimo e diretto legame tra protagonista e complemento: l'io narrante "pensa" i pioppi, cioè li crea col pensiero. La rievocazione del Ticino, poi, connette la pianura ai monti, da dove provengono i "neri, celeri treni", "toltisi alle buie spire del San Gottardo" e diretti verso la pianura, mentre la ripetizione in posizione finale della certosa rinchiude l'immagine.

Nel frammento lirico, il passaggio dall'orizzonte osservato al pensiero della pianura e conseguentemente dalla pianura alla montagna svolge una precisa funzione narrativa, nel senso che prepara la digressione successiva, in cui il protagonista rivolge il pensiero agli amici che in quel momento godono di un viaggio in montagna, viaggio che avrebbe vissuto anche lui, se non si fosse visto costretto a rifiutare, per ragioni non esplicitate (ma il contesto suggerisce che il problema sia o finanziario o di autorizzazione famigliare):

> Pensavo ai miei amici Marco ed Italo: e quell'altro masnadiere buono, il Carugoni. Avevan già risalito a quell'ora la valle dalla cui voragine orrenda lo Scerscen prorompe: e, persosi il furibondo ululato, avvistavano all'alba – lama sfolgorante contro il turchese del cielo di luglio – il crinale dell'alto Bernina.

> Mi volevano ad ogni costo con loro: avevo addotto dei decorosi perché. Il più ben cotto era: mancanza di allenamento.
> Guardando i bagliori così vividi dell'occidente avrei pianto, – se un ragazzo istruito, appartenente a una famiglia distinta, potesse fare simili cose per strada. (83)

Il rammarico provato per la rinuncia alla gita provoca un senso di disagio nel protagonista che preannuncia la sua "deriva" o "caduta morale" incombente. La concatenazione di digressioni paesaggistiche risulta quindi funzionale allo svolgimento della storia principale.

"Cinema" è un testo prettamente narrativo, non solo per lo sviluppo coerente del protagonista e per le deformazioni che la sua percezione opera sul reale, ma anche per la quantità di racconti possibili che albergano nelle digressioni. Come afferma De Michelis, in un testo di Gadda ogni dettaglio, ogni immagine porta in sé il germe di un racconto, che non si inserisce d'obbligo nella logica della storia principale ma più sovente segue invece una propria strada (15). La maggiore esemplificazione di tale narratività potenziale, la costituisce la descrizione minuziosa, tra osservazione e rievocazione, del quadro bruegheliano che rappresenta il Corso Garibaldi:

> E il Corso Garibaldi era lì vicino: il mio passo stanco s'era fatto celere e vellutato come quello del leopardo di turno nella jungla. Il nome del provetto cacciatore, cui quaranta baionette a San Fermo più valsero che centomila per i saputi strateghi del Mincio, è legato invariabilmente a una successione fantasmagorica di vive luci e delizie: tabaccherie con abbeveratoio, vinaî, smacchiatori, posti di pronto soccorso, trattori, biscottai-confettieri e lattai-gelatieri, parrucchieri in bianco avorio: (dove dipoi una volta, nel pieno fervore dello spumone, mi si squagliò tacitamente l'ombrello, né dopo d'allora più mai rividi quel fedelissimo ombrello) e poi calzolaî meridionali, venditori di bretelle celesti, rivenditori di pantaloni usati ma in ottimo stato, ortolani smontabili con attendamento completo, da cui fuorescono enormi cardi, e bancate di pomidoro e spinaci; dozzine di donne con ceste e polpacci come nelle carte de' tarocchi e vestiti da far imbizzire i cavalli; repentine biciclette commesse alla consumata perizia ed esperimentata prudenza de' garzoni panettieri, i quali, pur avendo il malvezzo di pedalare a più non posso, servendosi per giunta del calcagni, dato che le gambe gli crescono di giorno in giorno, con tuniche sciamannate che gli svolazzano dietro, tuttavia ben raramente rovesciano fuor dalla gerla i loro centocinquanta panini fra un tram e un taxi frenati di colpo, rilevandosi poi da sé soli e rimanendo stupefatti a gambe larghe in piedi, con la bicicletta però per terra, sotto: donde le urla, i chiarimenti di posizione, e le trombe o *clacksons* dei retrostanti bloccati. (85-86)

La definizione della propria enumerazione come "successione fantasmagorica" è indicativa della consapevolezza con cui il personaggio narratore gestisce la narrazione. Se gli spunti narrativi più evidenti sono quello della perdita dell'ombrello (centripeto rispetto alla narrazione, perché attraverso il ricordo stabilisce un legame tra protagonista e

ambiente) e quello (centrifugo) della cesta di panini, per estensione ogni componente dell'elenco potrebbe costituire il punto d'avvio di una narrazione.

La specifica funzione delle digressioni di "Cinema" nell'esecuzione della poetica autoriale è inoltre ribadita nella già riportata lettera di Gadda, che sottolinea che "l'individuo non è mai solo", ma vive con le "più barocche apparenze del mondo fenomenale", e l'autore precisa che le qualità del personaggio ("il suo dolore, la sua fantasia, la sua ingenuità, la sua ingordigia") si confondono con le componenti del reale, con "i più bizzarri imprevisti di colore, di suono, di nomi, di ricordi" (tra cui l'autore lista non casualmente "l'ombrello che ti fregano mentre sei distratto") (Gadda, *Lettere a "Solaria"* 60). Le digressioni sono perciò solo "apparenti", dato che assumono una varietà di funzioni all'interno del sistema narrativo.

3.3.4.4 Cinema – secondo tempo

L'analisi di "Cinema" fin qui condotta cambierebbe notevolmente se si considerasse non soltanto il testo edito ma anche la seconda parte inedita, pubblicata postuma da Raffaella Rodondi. Visto nella sequenza della raccolta, e tenendo in mente la parentela con "Teatro" cui fa cenno l'autore, non sembrano essere state solo le ragioni di tempo e di fatica addotte dall'autore ad avere impedito la pubblicazione integrale delle due parti sotto l'unico titolo "Cinema".[28] Riflettiamo prima su questo ipotetico testo integrale, per poi estendere il ragionamento al nesso tra "Cinema" e "Teatro".

Il fitto brano inedito continua esattamente dove si ferma l'attuale testo, cioè narrando la rappresentazione del film che sta guardando il protagonista. La descrizione ironica del western americano è interrotta dalla constatazione del protagonista, sfortunatamente tardiva, che un corteggiatore più audace di lui sta compromettendo le sue speranze di avvicinarsi a "lei", cioè alla ragazza adocchiata nella prima parte e accanto alla quale il giovane Maletti si è seduto. Segue un inno del protagonista agli Stati Uniti, proferito al condizionale, in cui Maletti sovrappone film osservato e realtà, sognando una vita migliore negli Stati Uniti. Il testo si chiude quando, a spettacolo finito, il giovane si accorge di aver dimenticato l'ombrello dalla contessina Delrio e torna a prenderlo.

Si nota subito che lo svolgimento di questo ipotetico testo integrale presenta una struttura molto più compiuta rispetto alla sola prima parte. Non solo si sviluppa e si conclude la tenue trama del mancato corteggiamento – laddove nel testo edito la ragazza si disperdeva nel caos dell'entrata in sala – ma la seconda parte registra una serie di richiami interni che saldano i vari episodi già introdotti nella struttura del racconto. Ad esempio, il sogno a occhi aperti di una vita americana riprende le precedenti tappe del racconto:

[28] Sostiene Lipparini che il taglio della seconda parte del racconto sarebbe dovuto alla stanchezza dell'autore per i continui rifacimenti e per le dilatazioni dei tempi (6).

> Avrei potuto viaggiare come aiuto frenatore sull'espresso del Pacifico e della California! – sarei stato inappuntabile, come sempre – non avrei dovuto penosamente ricorrere alle manomissioni periodiche della vecchia – non mi sarei tanto faticato con chi si degnava di lasciarmi dire alcune cose così poco a proposito sui diversi angoli, che a nessuno viene in mente di inserire in un cerchio. (Gadda in Rodondi, "Cinema" 281)

A questo pezzo si allineano i paragrafi finali, in cui la perdita dell'ombrello (che già in sé è un richiamo all'ombrello "fregato" durante la visita al parrucchiere, ricordata nella lunga descrizione-digressione sul Cordo Garibaldi) permette un ritorno all'inizio, cioè alla casa della contessina, che Maletti incontra sulle medesime scale che all'inizio aveva sceso, e che con una battuta banale riassume l'episodio e l'intero racconto: "'Ma che distratto!' disse [...] soavemente ridendo 'Un ragazzo così intelligente come lei!'" (282). Il movimento ciclico operato nel finale della seconda parte, è chiaro, sottolinea la chiusura del racconto, mentre il finale del racconto edito, che si chiude quando si spengono le luci in sala, proietta il film verso una zona al di fuori del testo, ottenendo di fatto un netto effetto di apertura.

La struttura convenzionale e il finale chiuso costituiscono i primi segni del più completo parallelismo con "Teatro" che l'inserimento del "secondo tempo" nel racconto avrebbe di fatto stabilito. L'ampliamento di "Cinema" avrebbe portato a un regolamento analogo del tempo del racconto (per cui la fine della rappresentazione equivale alla fine del racconto, in "Cinema" solo seguito dall'appendice in casa Delrio), con intervalli simili introdotti dal medesimo motivo della luce in sala ("Lo sfolgorìo dei lampadari avvolse di luce le più giovani dame della città"; "La luce mi serbò una sorpresa non meno amara..."), con analogo atteggiamento ironico dell'osservatore rispetto allo spettacolo e alle reazioni del pubblico.

Il più palese parallelismo risiederebbe evidentemente nella medesima *mise en abîme* effettuata dalla rappresentazione narrativa di una rappresentazione artistica teatrale e cinematografica. L'assenza, nella versione finale di "Cinema", della storia incassata incentra l'attenzione completamente sulle vicende del protagonista, non più osservatore quasi senza corpo, come il narratore di "Teatro", e la storia della visita al cinema diventa il racconto di un antefatto che fa a meno di una storia incassata da osservare e da commentare. Il peso del racconto si sposta quindi interamente dalla rappresentazione ironica dello spettacolo alla narrazione di un protagonista e al contrasto tra lui e il mondo.

3.3.5 "Teatro"-"Cinema": effetto di cornice?

3.3.5.1 Cornice ed elementi incorniciati

L'ipotesi della rifunzionalizzazione nella *Madonna dei filosofi* dei racconti "Teatro" e "Cinema" come prima e seconda parte di una cornice è stata formulata dalla critica gaddiana in base a un commento autoriale sulla parentela dei testi ("'Cinema' dovrebbe

costituire il pentametro in un distico di cui 'Teatro' [...] era l'esametro", *A un amico fraterno* 60) nonché per la posizione che i testi occupano nella raccolta. L'"effetto complessivo di cornice" cui accennava già Rodondi nelle note all'edizione critica di Isella è stato ripreso da critici recenti come De Michelis e Cenati (Rodondi 797). Secondo De Michelis, "La *mise en abîme* metaletteraria della cornice teatral-cinematografica permette di tendere, sotto le mentite spoglie di un mimetico diretto, proprio al contrasto straniante del *senso* con l'apparente percepibilità sensoriale del reale" (64-65), mentre per Cenati la cornice costituisce un'esperienza chiusa che oppone un primo pannello della raccolta al secondo, costituito dalla novella eponima:

> Lo schema sotteso alla *Madonna dei Filosofi* prevede in sede di chiusura il racconto eponimo, che occupa circa i due quinti del complesso: l'eminenza explicitaria, l'estensione ragguardevole, la suddivisione in quattro parti manifestamente demarcate ne fanno il testo di maggior peso all'interno del libro, sebbene forse non sia il più riuscito. I testi precedenti, tuttavia, non si dispongono con cadenza crescente a prepararne l'avvento; presentano invece nel loro insieme un disegno chiuso, al quale il racconto "La Madonna dei Filosofi" si giustappone quasi come secondo e ultimo pannello di un dittico. Agli estremi iniziale e conclusivo del primo pannello, sono situati con funzione di cornici due racconti molto affini, ambedue incentrati su narratori-protagonisti che si accingono a esperienze estetiche collettive di tipo spettacolare, come denunciano i titoli rispettivi: "Cinema" e "Teatro". Sebbene alcune scelte narrative siano condivise da questi racconti con gli altri testi della raccolta, assai più rilevanti sono i motivi che li stringono in un binomio fortemente caratterizzato, isolandoli dall'insieme e avvalorando il loro ruolo liminare. (29)

Tali motivi condivisi, sempre secondo Cenati, sarebbero da un lato il focus sulla descrizione, che si traduce nell'assottigliamento dell'azione e nel rallentamento dei tempi del discorso a favore di scansioni percettive o contemplative, e dall'altro la dilatazione della tendenziale sincronicità del frammentismo – che definirebbe invece i testi "racchiusi" nella cornice – e l'instaurazione di un quadro di referenzialità, procedimenti che superano il soggettivismo lirico e aprono alla narrativa (31).[29]

Osserviamo però che operazioni che sembrano annunciate o deducibili da elementi paratestuali come l'indice possono anche non verificarsi, o si possono produrre forme di interazione diverse da quelle ipotizzate. Nel caso di "Teatro" e di "Cinema", il distanziamento nella sequenza di due racconti con titoli apparentati non necessariamente significa che la disposizione sia gestita da un meccanismo di cornice.

[29] Baker osserva in "Cinema" e in "Teatro" un "nuovo approccio alla funzione del narratore", che consiste in una presenza più forte del narratore (347); Casadei descrive la struttura di "Cinema" come un'alternanza fra spazi di fuga e ricaduta nel mondo reale e insiste sull'aspetto straniante delle descrizioni di oggetti, in funzione comica (90).

Cominciamo con l'associazione dei due testi alla forma metrica del distico, che tanto bene esprime la loro parentela, quanto complica la loro interpretazione. In primo luogo non è univoco il rimando a una forma metrica con un uso tanto diffuso e variegato nella storia letteraria.[30] Però, quel che è certo è che la metafora del distico stabilisce un ordine logico tra i due testi, in quanto l'esametro precede il pentametro. In secondo luogo, la metafora metrica difficilmente quadra con l'ordinamento dei testi nella raccolta, dato che il distico si definisce anzitutto per la contiguità dei versi, che, una volta staccati, cessano di fatto di costituire tale forma metrica. La metafora è quindi un'indicazione di parentela, ma non giustifica la cornice, a meno di non intenderla genericamente come un semplice e debole effetto suscitato dalle superficiali analogie tra i testi.

L'effetto di cornice inteso come forza che struttura il libro, però, suggerito varie volte dalla critica ma finora non sostenuto da un'argomentazione che va oltre l'indicazione di una serie di analogie, è problematico e richiede che si considerino non soltanto i due testi in questione, ma anche i testi che sono o sarebbero racchiusi nella cornice. È questo, a nostro avviso, il problema principale dell'idea della cornice: la discussione sulla rifunzionalizzazione all'interno della raccolta di "Teatro" e "Cinema" poggia unicamente sulla costruzione analoga dei due racconti – nonostante la serie di divergenze non minori che abbiamo elencato in questo studio – e non considera minimamente *gli elementi incorniciati*, che comunque costituiscono una parte non trascurabile del concetto di cornice. Parlare di cornice nella *Madonna dei Filosofi* non significa soltanto associare "Teatro" a "Cinema", ma comporta anche relegare (e di fatto collegare) "Manovre di artiglieria da campagna" e "Studi imperfetti" a un altro livello testuale, che sarebbe quello del "contenuto" della cornice.

È quindi l'avvicinamento imposto alle due componenti incorniciate il maggior problema del concetto della cornice. Sebbene a un livello di astrazione considerevole si possa vedere un tenue legame tra la natura composita di "Manovre" e quella frammentaria degli "Studi imperfetti", entrambi in parte geneticamente riconducibili al (già molto eterogeneo) *Cahier d'études*, le due componenti divergono per il fatto che "Manovre" è un testo composito ma unico, con un alto grado di unitarietà, mentre la terza componente non costituisce un testo ma una sequenza di otto testi. Perciò, ogni paragone tra gli "Studi" e gli altri racconti della raccolta funziona solo fino a un certo punto. Frammentismo lirico e conformismo alla prosa d'arte sono per l'appunto le ragioni allegate da Cenati per associare le due componenti, ragioni, queste, messe in discussione dalla nostra analisi, dove si è cercato di dimostrare la tenuta narrativa e unitaria del

[30] La metafora infatti evoca una quantità di associazioni, dai particolari rapporti tra l'io lirico e la collettività nel distico elegiaco greco alle specifiche connotazioni storiche e strutturali dei due tipi di verso: si pensi, ad esempio, all'uso satirico dell'esametro e la satirica descrizione del melodramma in "Teatro", o alla natura composta del pentametro, che si può associare alle tecniche di montaggio di brani narrativi in "Cinema". Però, viene da chiedersi fino a che punto valgano queste interpretazioni, dato che è altrettanto probabile che l'assidua frequentazione dei classici porti l'autore intuitivamente alla nozione del distico per esprimere l'evidente analogia tra l'argomento dei testi.

montaggio, nonché la dominanza della narrativa rispetto alla tendenza lirica nella sequenza degli "Studi imperfetti".

3.3.5.2 La problematica posizione di "Manovre di artiglieria da campagna" come componente incorniciata

L'idea della cornice è di fatto problematizzata dalla constatazione che i rapporti che "Manovre di artiglieria da campagna" intrattiene sia con "Teatro" che con "Cinema" sono molto più stretti di quanto non lo sia l'accostamento del testo bellico alla sequenza di studi. Già un critico come Franchi notava come lo svolgimento non rettilineo di "Cinema" per certi versi richiama la struttura a montaggio di "Manovre":

> Si giunge così a "Cinema", parente piuttosto delle "Manovre" che di "Teatro" perchè, mentre il racconto di "Teatro" è rettilineo, gli altri due intendono a costruirsi nella suggestione dei fotomontages, in bizzarre alternative e sovrapposizioni di tempi e d'immagini, e con partorimenti di scorci e prospettive, anche dai punti dove la pittura sembra fermarsi con maggior impegno di fermezza, atti a generar nei lettori letificanti meraviglie.[31]

Lo stesso Franchi peraltro indica uno specifico legame tra "Teatro" e "Manovre", già ricordato nelle pagine precedenti, cioè la "rigorosa tendenza al visivo, all'oggettivo rappresentabile e interpretabile nei limiti di una misura data" (ivi). Discutiamo prima gli aspetti che accomunano questi tre testi, per poi individuare alcuni legami precisi tra specifiche coppie di racconti.

Per quanto riguarda la collocazione di genere, i tre testi narrativi si avvicinano in misura diversa, ma riconoscibilmente, alla forma della narrazione breve descritta sopra come "bozzetto". Condividono tutti l'impostazione autodiegetica, la tensione tra osservazione e narrazione, la vena umoristica (seppure non dominante in "Manovre") e una tendenza all'autobiografismo (che però, rispetto alle opere posteriori, è piuttosto discreta).

Tuttavia, secondo Donnarumma, una facile definizione dei testi autodiegetici gaddiani come bozzetti è messa in discussione dal fatto che Gadda non si presenta come un personaggio a tutto tondo, per cui il suo umorismo riesce più eversivo (*Gadda modernista* 127). A nostro avviso, molto dipende dalla definizione di "personaggio" e sosteniamo che la costruzione del "personaggio narratore" autodiegetico costituisce uno dei processi macrotestuali più rilevanti della raccolta che approfondiremo in questo capitolo. Limitiamoci per ora ad affermare che in "Teatro" si verifica un problema di compatibilità tra fisionomia del personaggio e voce narrante ma che comunque si mantiene la differenza

[31] Anche Cortellessa suggerisce un nesso tra i due racconti quando scrive che "Manovre" è il risultato di "un'operazione estremamente raffinata, dunque, nella cui estrema attenzione alle potenzialità del montaggio non è stato esente l'interesse per il cinema" ("Le faticose 'manovre'" 150).

tra autore e personaggio narratore, nel senso che l'incompatibilità tra le istanze costituisce una delle maggiori e più radicali strategie umoristiche dell'autore, che quindi gestisce l'alternanza di registri di cui si avvale il narratore autodiegetico, che non dispone mai simultaneamente del registro comico e ironico. In "Teatro", dunque, la combinazione delle componenti di genere dà luogo a un'alternanza tra due registri che problematizza la coerenza del protagonista ma non compromette la definizione del racconto come "bozzetto".

"Manovre" e "Cinema", a loro volta, si discostano dal bozzettismo tipico non per la sovrapposizione tra protagonista-narratore e autore (dato che la voce è coerente e si trovano sempre più elementi che ancorano la figura del protagonista al mondo del racconto), ma per la complicazione strutturale del discorso attraverso le "sovrapposizioni di tempi e d'immagini" già rilevate da Franchi, ottenute nel primo testo attraverso la rotazione dei punti di vista e l'uso alternato di due tipi di analessi, e nel secondo mediante il ricorso a una quantità di digressioni che instaurano una tendenza centrifuga egemonica, che dirotta il testo dal filo narrativo principale per tuffarlo nel dettaglio, nel pensiero o nel ricordo. Rimangono però presenti gli aspetti di genere, per cui si può assumere che questi due testi costituiscono un'interpretazione gaddiana (digressiva) del genere bozzetto.

I tre testi, dunque, per quanto possa divergere la loro identità, si costruiscono con le medesime componenti di genere, e tale analogia è un primo indizio che rende meno probabile l'idea di una disposizione "a cornice". Discutiamo ora alcuni altri elementi che legano "Manovre" sia a "Teatro", sia a "Cinema", al fine di dimostrare che l'interazione tra questi tre testi va rappresentata in un modo che non sia quello della cornice.

Come ha notato Franchi, sembra essere la tendenza al visivo, combinata alla pretesa dell'oggettività, a fornire un quadro strutturante ai primi due testi della raccolta. Colpisce già la somiglianza di struttura degli incipit, che registra un passaggio dal buio o dalla non visibilità alla possibilità di osservazione. Come si è visto, nei due testi la rivendicazione da parte dell'io della trascrizione della realtà percepita struttura il discorso fin da principio, ma in entrambi i casi nel corso del racconto la finzione dell'osservazione viene sottoposta a un'operazione narrativa che la sovverte o che almeno contesta la sua funzione dominante: in "Teatro", ciò accade con la tensione all'interno della voce narrante, che dopo l'attacco del racconto tende sempre più verso un registro satirico e sarcastico, e il narratore, invece di descrivere la realtà fenomenica, la rielabora e dà sempre più spazio alla propria interiorità. Analogamente, in "Manovre", l'incipit mette in scena una trascrizione di vicende osservate "in diretta", ma l'aneddoto dell'anarchico dimostra che anche le manovre stesse non costituiscono un'osservazione immediata, ma una rielaborazione narrativa delle osservazioni fatte nel passato, una mediazione attraverso il ricordo. Due volte, quindi, si registra uno spostamento dell'attenzione dalla realtà esterna alla deformazione di essa attraverso il racconto. In "Cinema", invece, viene a cadere la pretesa dell'osservazione in diretta come quadro strutturante: la deformazione vi si annuncia fin dall'incipit ed è chiaro come le osservazioni fatte vengono mediate dalla mente del giovane Maletti.

Oltre all'impostazione e allo svolgimento dei racconti, alcuni nessi tematici e rimandi intertestuali stringono specifiche coppie di racconti. Percorre "Teatro" un filo tematico metalinguistico impostato sull'associazione tra l'esagerata ricercatezza linguistica degli attori del melodramma e l'assurdità ossia la mancanza di significato "reale" delle loro espressioni. Il primo attacco verbale del protagonista della pièce, che si esprime "concitatamente, mediante settenari sdruccioli e tronchi" è descritto come contenente "le più spropositate assurdità", mentre il discorso della sua antagonista, la faraonide, si perde nelle "forme più tipiche del verbo gire" e nelle più rare interiezioni italiane. Nel primo climax teatrale, la folla dei personaggi presenti sul palco urla "le più roboanti stravaganze, le più imprevidibili assurdità [...] come assolti da ogni riferimento alla realtà delle cose". Quando si legge il secondo racconto, è difficile non vedere un'eco di ciò nell'eloquenza del generale Bartolotti, che in quanto ottuso borghese si inserirebbe bene nel pubblico del melodramma, pubblico che, come si è visto, nel racconto viene omologato agli attori in quanto bersaglio di satira. Anche in "Manovre", il nesso tra ricercatezza linguistica e insensatezza è reso esplicito:

> e nel groviglio spiraloide degli anacoluti e delle consecutive sbagliate e nell'intrico delle concordanze ad sensum gli veniva combinato d'involgere siffattamente gli ascoltatori, che questi, fidenti in un migliore domani, lì per lì si davan per vinti, rinunciavano al significato generale, si contentavano di afferrare, passo passo, le bellezze dei dettagli. (34)

Le riflessioni metalinguistiche negli altri racconti sono diverse: la descrizione del dialetto dell'ortolano di Rapallo dà luogo a genuina ammirazione ("Questi suoi giudizi, urlati in dialetto ligure a dittonghi più contratti d'un futuro dorico") e oppone il retore fruttivendolo a "oratori e celebranti ufficiali", che al confronto sono "poveri stentatelli" (54). Anche "Cinema" tratta brevemente del dialetto ("Due soldati si volsero: avevan fin là tenuto fra loro un loro discorso, in una parlata ricchissima di zeta e di emme", 99), ma sembra piuttosto un pretesto usato dall'irritato Maletti per maledire la sproporzionata cavalleria dei soldati che prendono la "difesa" della signora, di cui egli è ingiustamente accusato di approfittare: "Dalla rabbia le avrei strappato giù dalla testa tutto il cespuglio con lo spillone dentro e volevo dire a quei due che la zeta è difatti l'ultima lettera dell'alfabeto, ma non conviene di farne spreco, quando si è cavalieri" (ivi).

Tra "Manovre di artiglieria" e "Cinema" corre invece un preciso legame intertestuale. Si tratta di un richiamo esplicito alla guerra nel racconto di Maletti, che spicca non solo per il fatto che è l'unico accenno bellico nel testo (se non si considera la descrizione dei soldati in licenza appena menzionata). Il passo riportato va situato nel momento in cui il protagonista avvista "lei", la ragazza che lo colpisce:

> Per queste delicatissime si poteva e doveva fare ogni sacrificio, per queste, pensai, era necessario farsi forza, resistere, morire magari in guerra, sotto la grandine degli *schrapnels*. Chissà se lo Stato Maggiore Generale dell'Esercito si preoccupava di ciò! Chissà a che punto era l'approntamento dei 75 a tiro rapido, prescritti in

> dotazione ai reggimenti da campagna! Avrei scelto la specialità degli alpini: un mio cugino, a cui era balenata la stessa idea, s'era voluto spaccar l'anima con quello zaino, per quelle sassonie: quando non ne poteva più, c'era però per fortuna un alpino di Val Malenco, o forse mi sbaglio di Valcamonica, che portava, ufficialmente, il suo zaino e, di straforo, anche quello di mio cugino. Ma mio zio aveva dei fondi.
> E io, se non resistevo? (101-02)

La vista della ragazza non solo suscita nel protagonista pensieri eroici che lo portano a immaginarsi la propria morte in guerra e a interrogarsi sulla preparazione dell'esercito a quell'ipotetico conflitto, ma si collega anche alle "vesti chiare" dell'incipit di "Manovre". Il riferimento ai "75 a tiro rapido, prescritti in dotazione ai reggimenti da campagna" evidentemente richiama il testo bellico, sia per l'indicazione topografica che per il preciso tipo di batteria, e un'altra ricorrenza ancora è quella degli shrapnels, nel passo riportato descritti come "grandine" e in "Manovre" come "granelli" (39). Il giovane protagonista inoltre proietta il proprio desiderio di combattere sul cugino alpino (che però presenta tratti della fisionomia dell'imboscato, com'è dipinto nell'opera complessiva gaddiana). Tale proiezione permette di continuare, seppure in modo leggermente deviato, l'associazione tra guerra vissuta e autodiegesi, che nella sequenza collega già "Manovre" e "Preghiera".

Sembra però impossibile un'associazione diretta tra guerra e protagonista, per via dell'età di Maletti. La costruzione del protagonista come adolescente, logicamente, facilita l'elaborazione di alcuni motivi della "psicologia da cinema" che l'autore si era proposta, come la tensione con il sesso femminile (sia nel senso positivo, con "lei", che nel senso negativo con la "Sig.a Lamarmora"), il rapporto quasi da nipote con la signora Metjura, fino al desiderio di trasgredire le norme imposte dall'ambiente ("studiare, lavorare") e, conseguentemente, al senso di colpevolezza dopo la trasgressione, descritta come "caduta morale" e "perversione". Una tale definizione del personaggio però esclude Maletti da un'effettiva partecipazione alla guerra, almeno in quel momento preciso, nonché dallo statuto di reduce e quindi dal ricordo della guerra *vissuta*. La continuità del nesso tra io e guerra viene perciò assicurata dalla pura immaginazione e dalla proiezione della propria volontà sul cugino, che sta vivendo la vita militare, ma un po' indignitosamente.

Per quanto riguarda la collocazione della storia rispetto alla guerra, le poche frasi dedicate al cugino alpino non offrono indicazioni nel merito, poiché non è dato di stabilire se egli stia effettivamente combattendo, o se sia semplicemente arruolato. L'autore però aggiunge una nota al racconto in cui scrive che i prezzi menzionati nel racconto sono "d'anteguerra" e dunque situa il racconto esplicitamente nel periodo *prebellico*.[32] Nella logica macrotestuale, è piuttosto rilevante questa collocazione cronologica: ovviamente, il richiamo alla guerra non può contenere un riferimento consapevole al testo precedente da

[32] "Prezzi e monete e sindaci d'anteguerra, come il sagace lettore avrà già notato", cfr. p. 91.

parte del protagonista, dato che Maletti non è soldato né reduce e quindi non dispone di ricordi bellici. Però, essendo il racconto situato nell'epoca prebellica, non è escluso che Maletti *diventi* soldato e quindi, che si stabilisca comunque una corrispondenza o perfino una ricorrenza della voce narrante attraverso i tre testi. Il riferimento preciso a "Manovre di artiglieria da campagna" rimarrebbe dunque inconsapevole a livello del protagonista-narratore, ma si caricherebbe di una forte intenzione autoriale.

La collocazione di "Cinema" nel tempo di guerra o nel periodo postbellico avrebbe di fatto escluso la ricorrenza del nesso tra guerra vissuta e protagonista-narratore in "Manovre" e "Cinema". Una semplice omissione di indicazioni cronologiche e di riferimenti bellici, come nel caso di "Teatro", per quanto comporti implicazioni diverse, avrebbe sortito un effetto simile: anche se in "Teatro" non ci sono indizi che escludono una ricorrenza del narratore nel testo successivo, i due testi non presentano indicazioni in questa direzione.

La postilla a "Cinema", però, in cui il racconto viene situato nel periodo prebellico, non manca di connettere il testo a "Manovre", le cui vicende sono situate nel periodo bellico e postbellico. Oltre a ricordare il testo bellico per le esplicite intertestualità, il pensiero dedicato alla guerra ne diventa il *presagio* e preannuncia l'eventuale partecipazione di Maletti, e per estensione dell'intera generazione di adolescenti in epoca prebellica, al conflitto futuro.

In conclusione, riteniamo che la funzione da cornice assegnata dalla critica gaddiana alla coppia "Teatro"-"Cinema" non si verifica nella raccolta, dato che non si produce una gerarchizzazione per cui è possibile distinguere tra due elementi incornicianti e due elementi incorniciati. Ciò è dovuto al fatto che "Manovre di artiglieria da campagna" stabilisce uno stretto rapporto sia con "Teatro", sia con "Cinema", che ne assicura la posizione "al medesimo livello" nella raccolta.

Semmai, l'effetto di cornice sembra subito dai singoli "Studi imperfetti", che costituiscono l'unica componente non testuale ma pluritestuale all'interno della raccolta e che vengono effettivamente "incassati" fra i tre racconti. In quest'ottica pare rilevante la costituzione "mista" degli studi rispetto ai racconti: una parte degli studi diverge dai racconti per impostazione, modo e contenuto, mentre un'altra parte presenta tratti che invece continuano tendenze sviluppate nei racconti. Torneremo su questa particolare configurazione quando faremo il bilancio sulla macrotestualità della prima raccolta gaddiana.

3.3.5.3 "Teatro"-"Cinema": il percorso macrotestuale

Abbandonata l'idea della cornice si possono sondare altre motivazioni del distanziamento di "Cinema" da "Teatro". Il percorso seguito finora ha fornito più spunti per ipotizzare che i due testi si presentino come prima e ultima tappa di uno sviluppo che si svolge attraverso le due componenti testuali che li separano. Più specificamente, si stabilisce un asse tra "Teatro"-"Manovre"-"Cinema", mentre "Studi imperfetti", in quanto componente

politestuale incassata, non funge come tappa nella sequenza ma intrattiene invece particolari rapporti con il volume complessivo.

Nella sequenza tripartita colpisce anzitutto la forte complementarietà dei racconti, con cui si intende che ogni componente nel proprio seno riflette, sviluppa o problematizza ulteriormente problemi posti da altri racconti. L'interesse dell'esposizione di tale percorso macrotestuale che, in quanto risultato dell'interazione tra singole identità testuali, si è già preannunciato nella discussione precedente, risiede prima di tutto nel suo aspetto processuale, di riflessione in atto, che solo in un secondo momento si fissa in un significato composito, o in una rete di significati, che chiamiamo "macrotestuali" perché non coincidono con i significati dei singoli testi.

Nella discussione dei singoli testi nonché della presunta cornice abbiamo osservato l'insistente ritorno di operazioni sull'istanza autodiegetica – con esito diverso – che da un lato riguardano il rapporto tra la finzione dell'osservazione e la narrazione e dall'altro la costituzione dell'istanza autodiegetica, e in particolare la sua "duplicità", ossia il rapporto tra la funzione di narratore e quella di protagonista.

È nostra ipotesi che nella sequenza della raccolta, e più specificamente da "Teatro" a "Cinema", tali operazioni si configurino come tappe progressive di due percorsi interconnessi, che descriviamo provvisoriamente come il sovvertimento della finzione dell'osservazione dalla (volontà o necessità della) narrazione e lo sviluppo verso una sempre più compiuta autodiegeticità. L'interconnessione di questi processi risiede, oltre che nella presenza (variata) dell'istanza autodiegetica, nel loro rapporto con le strategie umoristiche dell'autore ("umorismo" inteso in senso lato, e cioè come insieme di atteggiamenti comici, ironici, sarcastici e satirici) e il pensiero etico-gnoseologico del medesimo.

Cerchiamo prima di argomentare tale ipotesi, per esaminare in un secondo momento come si rapporta la novella eponima rispetto ai tre racconti. Una terza e ultima fase della riflessione sarà dedicata alla collocazione degli "Studi imperfetti" nel quadro macrotestuale.

3.3.6 Un primo percorso macrotestuale: dall'osservazione alla narrazione

La prima parte di "Teatro" è caratterizzata dalla messa in scena di una mimetizzazione realistica convenzionale, per cui uno spettatore trascrive le proprie osservazioni in diretta. L'effetto comico è ottenuto dalla "nuda" esibizione dell'assurdità delle cose e dei fatti (cioè, del melodramma e del pubblico), svolta in modo molto dettagliato e mediante un preciso linguaggio tecnico, non filtrata attraverso gli schemi delle convenzioni teatrali, che lo spettatore pretende ignorare. Nel corso del racconto, viene dato sempre meno spazio a tale "nuda" descrizione e il punto di gravità si sposta dall'osservazione all'osservatore stesso (senza ch'egli venga perciò rappresentato nella sua "fisicità", come

personaggio agentivo), che parte sempre dalle proprie osservazioni, ma commenta, scherza, fa digressioni e a un certo punto perfino si addormenta.

La maggiore strategia umoristica del racconto, abbiamo notato in precedenza, non è di perseguire il semplice effetto comico provocato dall'incompatibilità tra io e scena teatrale, ma la denuncia morale della borghesia attraverso il ritratto satirico del pubblico e la parodia grottesca degli schemi teatrali convenzionali. Il fatto che la borghesia sia biasimata dal narratore per una profonda mancanza di comprensione del "senso", cioè per una mancanza di consapevolezza della struttura della realtà, dimostra che il racconto è gestito da una ben definita posizione etico-gnoseologica, su cui ci siamo già soffermati.

Tale posizione etica in sé collega la problematica dell'osservazione a quella della satira borghese. La "trascrizione" realista o naturalista, ideale perseguito da Gadda nel primo progetto romanzesco, si era rivelata una truffa, per l'incolmabile distanza tra lingua e realtà (il che, decenni dopo Foucault, suona come luogo comune, ma nel 1927 certamente non lo era). Il realismo o naturalismo inteso come osservazione minuta ossia "fotografia" del reale ricorre a un dispositivo retorico che vuole ridurre la lingua alla sola funzione referenziale e non può risultare che in una rappresentazione superficiale e parziale dell'intricata rete a infinite dimensioni che si chiama realtà (Bertoni 39).

Ciò detto, Gadda non abbandona l'atteggiamento realista ma tende alla rappresentazione minuta ed esatta della realtà come la concepisce lui attraverso il proprio sistema gnoseologico. Gli serve quindi un realismo "più realista del realismo" (Bertoni ha parlato di "ultramimesi"), che rappresenta la realtà come la complicata interrelazione di sistemi provvisori, nel loro continuo evolvere, dissolvere e interagire.

Verbaro ha raggiunto conclusioni analoghe a quelle di Bertoni, pur partendo non dal *Racconto italiano*, ma dai taccuini di guerra di Gadda, che cercano di trascrivere l'esperienza traumatica in cui nasce l'aspirazione narrativa di Gadda (Savettieri, *La trama continua* 7). Come osserva Verbaro, il diario non narra ma registra, e proprio per questo si risolve in uno scacco conoscitivo, in un vano tentativo di riprodurre un'intera esistenza biografica. Questo scacco costituisce il punto di partenza dell'elaborazione della poetica narrativa da parte di Gadda, che riconosce che la propria scrittura letteraria ha bisogno di una mediazione tra l'io e la realtà e cerca modi in cui tale scrittura può trasfigurare soggettivamente il reale. Rispetto alla scrittura diaristica, l'esperienza narrativa pone la premessa dell'irriducibilità della vita e della realtà alla letteratura e porta alla conclusione che la narrazione deve nascere dalla frantumazione dell'esperienza esistenziale e della sua riformulazione in maniera indiretta e mediata dalla finzione. Il paradigma ermeneutico della narrazione gaddiana, dunque, riposa su una duplice deformazione, che da un lato riguarda l'organizzazione della materia narrativa e dall'altro la manipolazione linguistica (Verbaro 27, 30, 32, 79-80, 82).

La nostra ipotesi è che *La Madonna dei filosofi* segni un passo importante in questo processo di ricerca narrativa, nel senso che costituisce il primo volume narrativo di Gadda, in cui l'autore elabora una prima risposta al problematico nesso tra "trascrizione" e narrazione, tra realtà e arte. Questa prima risposta è parziale, nel senso che non si

incentra tanto sulla deformazione linguistica, quanto sull'organizzazione della narrazione, ma si tratta pur sempre di una tappa decisiva.

La Madonna dei filosofi non è però solo il volume con cui Gadda afferma le proprie competenze narrative, ma presenta anche una sequenza in cui l'autore mette in scena la propria ricerca narrativa, cioè ripercorre le varie tappe che lo hanno portato dalla volontà di "riprodurre" il mondo come si presentava alla necessità di disintegrare quella realtà fenomenica e di riproporla in modo narrativo.

In "Teatro", il graduale abbandono della finzione dell'osservazione "in diretta" per una rielaborazione narrativa delle vicende percepite, che "svela la verità dietro le cose" – primissimo obiettivo della scrittura gaddiana – si realizza su due piani: in primo luogo, in generale, la "canalizzazione" della realtà attraverso la mente di un'istanza consapevole dell'infinita complessità del reale, che non si limita a tradurre osservazioni in categorie linguistiche, ma narra le scene e il pubblico, immaginando i loro pensieri, facendo associazioni insolite, rintracciando le visibili e invisibili relazioni tra i "sistemi" osservati. In secondo luogo, la deformazione narrativa permette una satira più forte e acuta, tramite interventi diretti e ironie contro la falsità e l'ignoranza di un determinato ceto sociale che si autoproclama detentore della conoscenza, ma non ha cognizione della complessità dell'universo in cui si muove.

La deformazione, operazione necessaria per raggiungere la verità (essa stessa entità fluida, non preesistente all'indagine), va quindi intesa sia in generale come effettuazione dei processi conoscitivi che sovvertono o approfondiscono la superficie "osservabile" della realtà, che come lo specifico smontaggio di "false" costruzioni del reale. Ha osservato Bertoni che nell'ottica di Gadda l'io che livelli il proprio sguardo alla superficie è "doppiamente imputabile", perché occulta la vera e più profonda realtà e la sostituisce con una maschera, una rappresentazione falsa. La volontà gaddiana di criticare la "tendenza a rappresentare secondo convenienza", del resto, si trova già attestata nel *Racconto italiano* (Gadda in Bertoni 79).

Rispetto all'osservazione la narrazione rappresenta dunque un'osservazione più acuta, un'operazione conoscitiva più approfondita, per l'appunto perché non rappresenta la superficie esterna, le parvenze della realtà, ma deforma, modifica e quindi crea il reale ("conoscere è inserire alcunché nel reale", SVP 863), che non è visto come un dato che preesiste all'osservazione o alla scrittura, ma come una pluralità deformabile dallo stesso processo conoscitivo. La narrazione della realtà, peraltro, in quanto processo conoscitivo presuppone una relazione di condizionamento reciproco tra sistema-scrivente e sistema-descritto, che modifica e trasforma la costituzione di entrambi (Bertoni 95-96). Il processo conoscitivo promosso dalla narrazione si àncora nella medesima realtà percepibile, ma cerca di "sorprendere le cose nel loro farsi" e proietta su di essa (piuttosto che ne svela) le infinite ramificazioni di cui è costituita (Roscioni, *La disarmonia* 5). Per cogliere il reale, occorrono non i soli due occhi dello spettatore, ma una mente, un'istanza conscia che ragiona, che associa, che costruisce, che dimostra al lettore la complessità insita nella realtà quotidiana e ne è modificata essa stessa.

Da un'ottica non condivisa in questo studio, si potrebbe sostenere che il ricorso agli assunti etici e gnoseologici di Gadda riconduca i processi di semantizzazione in atto nella raccolta al singolo fattore unificante della poetica autoriale. Tuttavia, se è lecito affermare che ogni testo narrativo gaddiano, in un modo o in un altro, pone i problemi interrelati della rappresentazione della realtà, del narrare e della ricerca della verità, sta di fatto che il contesto qui indagato è molto specifico. È rara nella narrativa di finzione gaddiana la successione in un medesimo volume di una serie di testi autodiegetici in cui l'io pretende di rappresentare in diretta la realtà percepita (la forma, si converrà, è più comune per gli scritti "commissionati", con dominante non sempre narrativa, cioè gli articoli raccolti ne *Meraviglie d'Italia* e ne *Gli anni*), in cui viene esplicitamente tematizzato il problema dell'osservazione, dello spettatore davanti alla "scena", che sia palco teatrale, scena rievocata o scena quotidiana. La nostra ipotesi intende per l'appunto rilevare un processo che, seppure fortemente radicato nel pensiero teorico dell'autore, si svolge per tappe che equivalgono a singoli racconti, ha un inizio e una fine ed è quindi determinato dalla natura sequenziale della raccolta.

Le somiglianze già rilevate tra gli incipit di "Teatro" e "Manovre" suggeriscono che il secondo testo ponga il medesimo problema in un contesto diverso, e con l'uso di strumenti differenti raggiunga una soluzione analoga. Come già detto, i due testi si collegano per la tendenza al visivo, che si esprime in un'esplicita tematizzazione dell'osservazione, la prima volta nel quadro molto ristretto di una rappresentazione teatrale, la seconda nel contesto più ampio della campagna. Come "Teatro", anche "Manovre" dichiara nel titolo l'attività centrale che diventa soggetto dell'osservazione, ma presenta nell'incipit una coppia di osservatori (rispetto al singolo spettatore di "Teatro") che inscenano una rappresentazione in diretta. La rivendicazione della rappresentazione in diretta dell'attività militare è minata dal racconto dell'aneddoto dell'anarchico, che rivela lo scarto temporale tra osservazione e narrazione delle medesime manovre e li situa nel ricordo del narratore, preparando l'analessi maggiore e più profonda, che riporta l'io narrante ai campi di battaglia, non osservati ma rievocati in modo straziato, per accumulazioni di rumori e di immagini.

La strategia umoristica, principale strumento narrativizzante in "Teatro", nel secondo testo persiste ma occupa una posizione minore. Il passaggio dall'osservazione alla narrazione che Gadda mette in scena è invece garantito dalla mediazione del ricordo, registro specifico della narrazione gaddiana, come la critica non ha mancato di rilevare (Bertone 71). È sull'asse stabilito tra i due tempi del ricordo (periodo postbellico e periodo bellico) che si sviluppa il ritratto satirico del generale; analogamente, la tensione narrativa dell'episodio dei cavalli non risiede nella descrizione gulliveriana degli animali, ma nel suo ambiguo inquadramento nella struttura del racconto: non è dato di sapere se si tratti di un'osservazione cui assiste anche Carletto (manca ogni indizio in questa direzione) o di una rievocazione da parte del reduce narratore. Il fatto che il narratore rifiuti di contestualizzare più precisamente l'episodio nell'osservazione delle manovre, come fa con gli altri brani di cui consiste il racconto, è indicativo della posizione dominante della rievocazione rispetto alla rappresentazione in diretta. La mediazione

attraverso il ricordo, non solo della guerra ma anche delle manovre postbelliche, facilita la costruzione di una rappresentazione caleidoscopica da parte del narratore, che, come la descrizione della guerra, non "rappresenta" la realtà secondo le convenzioni realistiche, ma la "costituisce" di tutti i pezzi, come una concatenazione di scene di tempi presenti e passati, ordinati secondo l'intricato sistema associativo del narratore.

Se "Teatro" e "Manovre" mettono in scena il problema della trascrizione della realtà da parte di uno spettatore nonché il rapporto tra rappresentazione e narrazione, si constata una notevole divergenza strutturale tra i testi, che nella prospettiva della raccolta potremmo definire come un'evoluzione, una tappa progressiva. In "Teatro" la stretta gestione delle coordinate spaziotemporali garantisce un'unità di luogo e di tempo. Man mano che procede il racconto, aumentano le divagazioni del narratore, ma non lo portano ad abbandonare la scena: le associazioni che l'io narrante stabilisce con il mondo fuori dalla sala (come il riconoscimento del garzone di latte) rimangono fortemente connesse alle vicende osservate. "Manovre" invece presenta un numero più grande di scene che non vengono integrate in una catena lineare, spazialmente e cronologicamente omogenea, ma che si spostano più volte nello spazio (i vari luoghi della campagna e i vari luoghi della memoria) e nel tempo (con due analessi diverse), e perciò il lettore deve costantemente riaggiustare le coordinate spaziotemporali per potersi orientare nel racconto. In questo senso, la costruzione totale del racconto rispecchia la rappresentazione della guerra e di uno dei suoi episodi, come un'immagine composita, intricata e frammentata, unita dalla mediazione della memoria.

Per quanto riguarda la posizione etica del narratore, sono evidenti le analogie tra il ritratto del generale, cui viene ironicamente rimproverata una grave mancanza di perspicacia e di comprensione del reale, e gli attori e il pubblico di "Teatro". Tuttavia, l'episodio di "Manovre" che tematizza maggiormente l'imperativo etico della comprensione della realtà è quello del traino dei cavalli. Il narratore elabora il contrasto tra i "grandi e nobili cavalli" e i soldati che "facevano forza, ma non volevano pensare, perché dover pensare e risolvere costa più che fare una fatica da manzi" (47). Quando la pariglia incontra un ostacolo, i soldati non ragionano sulle cause del problema, ma reagiscono brutalmente, aumentando il numero di legnate ai cavalli. Il maltrattamento degli animali da parte dei soldati è esacerbato dalla descrizione degli animali come esseri intelligenti e accorti: "Gorgo allora, anche per consiglio del compagno, decise di ridestarli e di ammonirli, richiamandoli a una doverosa coerenza fra lo immaginare e l'agire, fra i facili comandi dell'anima e l'indugio pesante della realtà" (47-48).

Il terzo racconto della sequenza, "Cinema", sviluppa sia la struttura a montaggio di "Manovre" che le strategie umoristiche di "Teatro". Le coordinate spaziotemporali di base consistono in una cronologia lineare su cui s'innesta un movimento nello spazio, da scena a scena. Le numerose descrizioni e digressioni, però, spezzano la linearità del tempo e instaurano una quantità di pause e, in misura minore, di analessi. Come abbiamo già rilevato, le digressioni conquistano una notevole autonomia rispetto alla tenue trama, nel senso che non servono a dilatare un climax, ma si presentano come altrettanti racconti possibili, nuclei di senso che non si subordinano alla linea narrativa principale. Rispetto a

"Manovre" e a "Teatro", non si registra nel racconto nessun passaggio dalla finzione dell'osservazione in diretta alla rivendicazione della narrazione, proprio perché la narrazione si rivendica fin da principio.

Questo fatto acquista nuovo valore quando lo si considera nella sequenza: fin dall'incipit parodico è chiaro che il racconto è gestito da un narratore autodiegetico umorista che narra se stesso e il mondo che lo circonda. Il punto di arrivo delle operazioni in atto nei due racconti precedenti, a quanto sembra, costituisce il punto di partenza di questo terzo racconto. Il gioco narrativo è aperto, ed è significativo che il giovane Maletti *non* diventi spettatore del film, poiché il racconto si arresta prima della proiezione. La parte eliminata del racconto, infatti, presenta molte analogie con la seconda parte di "Teatro", che si sviluppano intorno al doppio nucleo condiviso del protagonista che osserva e commenta lo spettacolo osservato (nonché i colleghi spettatori). L'espunzione del brano sbilancia la costruzione analoga del racconto, annulla drasticamente la funzione di spettatore di Maletti e mantiene il focus su di lui in quanto protagonista.

Non si intenda, tuttavia, che il protagonista non sia un acuto osservatore. È, anzi, un osservatore gaddiano per eccellenza. Maletti è narratore meditativo consapevole della complessità del reale, che scruta con attenzione, ed è il primo protagonista della sequenza in cui si conferma il reciproco condizionamento tra sistema-mondo e sistema-mente operante sul reale. Tale condizionamento si esprime nell'accumulazione di digressioni in cui l'interiorità incide sulla percezione del reale ed è da essa affetta. Ogni dettaglio osservato può diventare punto di partenza di un pensiero, di un racconto che si inserisce nel reale. È indicativo che Maletti si immagina delle scene intere (come quando vede il ritratto del colonnello come spaventapasseri, o quando pensa con amarezza ai compagni in viaggio) come se le vedesse realmente. La riflessione teorica sul rapporto tra osservazione e narrazione si compie quindi con un racconto in cui viene illustrato come la rappresentazione fedele alla realtà deve sempre prender spunto dalla realtà esterna, che va osservata con occhio analitico, ma non può limitarsi a essa. Se per Gadda la realtà non preesiste all'analisi come una cosa fissa e separata dall'analista, è chiaro che la rappresentazione fedele non può essere altro che la narrazione, che procede per associazioni insolite e accumulazioni sproporzionate, che si perde (e deve perdersi) in minuti dettagli, in tutti i dettagli che agli altri "passano inosservati", come i microbi sui biglietti di banca di Maletti. Gli altri, infatti, vedono ma non percepiscono la complessità del reale, non capiscono. La combinazione esclusiva tra una precisa posizione etico-gnoseologica e un narratore autodiegetico culmina quindi in "Cinema", in cui si completa quest'alterità tra l'io e gli altri che costituisce la base per la satira, non solo della borghesia, ma dell'umanità intera.

3.3.7 Un secondo percorso macrotestuale: la costruzione del personaggio narratore

Il graduale passaggio da un'osservazione anonima con cui si pretende di trascrivere senza mediazioni ciò che si vede a una narrazione autodiegetica in cui il narratore è coinvolto nelle vicende narrate e nel contempo rivendica la propria narrazione si integra in un processo più ampio, che potremmo descrivere come la costruzione di un personaggio narratore, un percorso verso una sempre più compiuta autodiegesi in cui la voce dell'autore, attraverso la necessaria canalizzazione dell'istanza narrativa, trova una "figura" adeguata attraverso cui esprimersi.

È utile in tal senso confrontare il rapporto che nei tre testi si sviluppa tra personaggio e narratore con alcuni appunti sull'argomento nel *Cahier d'études*, che precede di relativamente poco la stesura dei testi. Nella riflessione sulla narrazione che accompagna il primo tentativo romanzesco, Gadda individua il principale scoglio da superare nella "legatura" delle componenti, sia all'interno della storia (collegamento dei personaggi, inserimento di personaggi nell'ambiente, iscrizione di eventi e rapporti in una trama unica), sia sull'asse composizione-ricezione, dove vuole legare autore, personaggi e lettore.

Da uno specifico brano intitolato "Esame dei rapporti personaggio-autore" emerge la preoccupazione per la congruenza tra queste componenti, che dovrebbe permettere la trasmissione di informazione dall'autore al lettore e, soprattutto, l'accettazione della figura autoriale, e quindi della narrazione, da parte del lettore. Perciò Gadda ragiona sui modi in cui l'autore può sollecitare il *placet* del lettore e dichiara che servono termini di riferimento comuni tra lettore, personaggi e autore. Tra le possibili soluzioni annovera il riferimento a un universale comune, la fortificazione della posizione autoriale – soluzione che esclude per la mancanza di rilievo della propria personalità –, l'iscrizione dell'opera nella moda e il "gioco indiretto d'autore" (SVP 476-480). Interessa soprattutto l'ultimo modo, che contiene alcuni elementi che sembrano familiari:

> prima di commentare il personaggio secondo un suo proprio lirismo, egli autore inserisce sé nell'universale umano [...].
> Allora il lettore prende interesse alla mia persona di scrittore in quanto io sono uomo e, conseguentemente, anche i miei momenti lirici relativi al personaggio lo interessano [...].
> Riferendomi all'esempio del disertore di pag. 20: Io inserisco me combattente, le mie pene, i miei sacrificî, le mie speranze, ecc. il mio coraggio nell'idea universale di simpatia umana e, quando il lettore è preso, riferisco a questa mia storicità e umanità l'idea-disertore e con questa mia creata persona umana contrappunto quella. – Allora il mio commento o la mia ironia o il mio giudizio in genere hanno un sapore, hanno un senso, hanno una giustificazione. (481)

Prima di procedere con l'analisi del passo, ci sia permesso aprire una breve parentesi, al fine di evitare uno scoglio terminologico. L'uso ricorrente, nella riflessione teorica che

accompagna il *Racconto italiano*, dei termini "lirico", "lirismo", "lirizzare" e "lirizzazione", può stonare quando si considera la profonda narratività del progetto romanzesco, esemplificata nello stesso titolo. Non si tratta ovviamente del "modo" lirico della poesia, ma di una concezione estetica che trascende i generi. Se, a un livello puramente superficiale, tale concezione, combinata con l'uso di termini come "intuizione" ed "espressione" si potrebbe confondere con l'estetica crociana – peraltro frequentata da Gadda, come attesta la sua biblioteca – è altrettanto vero che la concezione gaddiana dell'arte e dei suoi rapporti con la realtà e la storia è incompatibile con l'idealismo crociano.[33]

Occorrerebbe situare l'uso di "lirico" piuttosto nell'affinità di Gadda con la letteratura dell'antichità, per cui "lirici" sono gli aspetti che pertengono al canto del poeta. Nel *Cahier d'études*, lo stesso progetto romanzesco è descritto più volte come "poema", e l'autore è chiamato, per l'appunto, "poeta". Quando Gadda, come nel passo citato, ragiona sulla distinzione tra "lirismo" d'autore (gioco "ab exteriore") e del personaggio (gioco "ab interiore), sembra intendere con "lirismo" qualcosa come "forza di espressione". "Lirizzare un personaggio", allora, significherebbe conferire a un personaggio una propria forza espressiva e una propria conoscenza o comprensione (è interessante rilevare che negli appunti teorici il lirismo appare spesso collegato al "momento conoscitivo"), come si fa ad esempio nella tragedia ("Che cosa è la tragedia, quando non sia lirismo dei personaggi? È il loro gioco, la loro vicenda tragica", SVP 475). Tale lirizzazione sembra corrispondere dunque piuttosto alla costruzione narrativa e all'approfondimento del personaggio.

Riassume Gadda:

> grossomodo ciò che io chiamo 'gioco ab exteriore' è la lirica (lirica d'autore) delle vecchie terminologie. Ciò che io chiamo gioco 'ab interiore' o lirismo puro dei personaggi è in fondo la drammatica, la narrazione oggettiva, la storiografia delle vecchie terminologie. (SVP 476)

La "vecchia terminologia" cui fa riferimento "lirica d'autore" è sempre quella greca, dato che, osserva Gadda stesso in una nota, l'accezione moderna di "lirica" sarebbe incompatibile con il suo progetto narrativo: "Intendiamoci: lirica quanto alla forma, poiché la lirica (terminologicamente) esclude il racconto" (ivi).

Tale prospettiva sul processo narrativo spiega l'assenza del termine "narratore" nel passo citato, come anche nel resto del discorso del *Racconto italiano*. Il termine, che l'autore usa comunque in scritti posteriori, è però implicitamente presente, considerato che più avanti Gadda nota che l'autore nel testo può ma non deve fingersi un altro, non deve travestirsi; nella pratica, almeno del *Racconto italiano*, sostiene dunque una

[33] A proposito della lettura del Croce da parte di Gadda si veda de Jorio Frisari, che descrive come Gadda si confronta con le tesi dell'esteta per poi rifiutarli in base all'infondatezza razionale del principio della forma assoluta e perfetta (134-135).

congruenza anche tra autore e narratore (che, in questo determinato periodo, nei suoi termini egli stesso però chiamerebbe "autore come si presenta nel testo" rispetto a "l'autore come è in realtà").[34]

Il passo sul "gioco indiretto d'autore", se sembra offrire indizi per lo sviluppo dell'autodiegesi in Gadda, va dunque contestualizzato nel progetto romanzesco del *Racconto italiano*. La tecnica descritta è inizialmente concepita per la rappresentazione eterodiegetica e presuppone un autore onnisciente e manzoniano che deve trovare un equilibrio tra rappresentazione mimetica e dialogata dei personaggi, il cosiddetto "gioco ab interiore" che genera un "lirismo puro dei personaggi" e la "lirica d'autore" o "gioco ab exteriore", cioè ogni atto di scrittura in cui (sempre secondo Gadda) si palesa l'autore, dal discorso indiretto al commento. Nel contesto del *Racconto italiano*, il "gioco indiretto d'autore" va quindi inteso come esibizione della personalità dell'autore al fine di facilitare lo sviluppo drammatico e tragico del personaggio nella mente del lettore: "tragedia è impressione che subisce il lettore", e presuppone un collegamento armonico tra autore, personaggio e lettore (475).

Come ben si sa, il progetto del *Racconto italiano* fallisce, anzitutto per la progressiva consapevolezza dell'autore (rintracciabile negli appunti teorici che accompagnano la stesura) dell'impossibilità di rappresentare il mondo con forme narrative convenzionali, ma anche, come ha notato Godioli, per la difficoltà nel raggiungere l'intesa con il lettore (78). I testi successivi, dai cantieri romanzeschi (*La meccanica*) ai testi narrativi brevi, cercheranno e progressivamente troveranno nuovi modi di rappresentare la complessità della realtà, che abbiamo definito in termini di deformazione conoscitiva. Tali rappresentazioni, però, non favoriscono la creazione di una congruenza con il lettore, e i processi di straniamento già rilevati durante l'esame dei racconti della *Madonna dei filosofi* lo testimoniano. Godioli infatti sostiene che nelle raccolte che separano il *Racconto italiano* dalla stesura a puntate della *Cognizione del dolore*, l'intesa con il lettore non soltanto non viene raggiunta, ma il lettore si trova addirittura associato ai personaggi, diventa anche lui un bersaglio della satira (125). Il punto ci pare rilevante, e i risultati emersi dalle nostre analisi dei racconti lo confermano. Purtroppo, la riflessione sul rapporto del lettore, per quanto interessante sia, non può essere perseguita in questa sede, dove ci concentriamo in primo luogo sulle relazioni tra i concetti di personaggio, narratore e autore, che ci sembrano di particolare importanza per il funzionamento testuale e macrotestuale della scrittura gaddiana.

Abbiamo voluto ripartire dal *Cahier d'études* proprio per situare anche le raccolte di narrativa breve nella riflessione teorica di Gadda sulla narrazione, che nella critica è stata troppo spesso limitata alla ricerca sul romanzo. Non c'è modo di negare che Gadda

[34] "La poesia patriottica di un imboscato ripugnerebbe"; "Occorre però che l'indegnità morale non voglia travestirsi come se fosse dignità" (ivi). Savettieri ha ugualmente notato la sovrapposizione teorica di narratore e autore da parte di Gadda, mentre secondo Turolo si tratterebbe di una confusione tra autore implicito e autore storico (Savettieri, *La trama continua* 44; Turolo 58).

continui a tendere verso il romanzo, ma sia chiaro che una riflessione sul romanzo presuppone una riflessione sulla narrazione *tout court*, che in Gadda si scompone, lo dimostra bene il *Cahier*, in nuclei teorici che non riguardano uno specifico genere narrativo, ma la rappresentazione narrativa nel suo intero e che vengono sviluppati anche nella narrativa breve e nelle raccolte di narrativa breve. Per tornare al passo citato sopra, il "gioco indiretto dell'autore" difficilmente si applica ai tre racconti autodiegetici, perché i tre diversi protagonisti non si presentano come veri e propri alter ego dell'autore, ma ci offre un buon punto di partenza per ragionare sulla costruzione del personaggio narratore e sul suo rapporto con la figura dell'autore.

Riprendiamo per un attimo le conclusioni cui ha portato l'analisi di "Teatro". Lì, sembra che Gadda consideri la costruzione del protagonista in cui "alberga" la voce autodiegetica come un problema collaterale, nel senso che il narratore omette la rappresentazione della propria presenza fisica come personaggio, quasi nega il proprio coinvolgimento nella scena. Nel contempo, nei primi paragrafi del racconto l'autore distribuisce sufficienti indizi per garantire l'inscrizione del narratore nell'ambiente borghese e che all'inizio perfino suggeriscono la sua omologazione al pubblico contro cui progressivamente scaglierà le proprie frecce satiriche. Abbiamo rilevato la problematica coesistenza di questo osservatore borghese "cretino" o ingenuo e il registro sarcastico del narratore, problema cristalizzatosi nelle evidenti difficoltà dell'ultimo a contenersi nella bidimensionale configurazione del primo, che consiste per l'appunto nelle poche informazioni che il testo offre sulla fisionomia del narratore. In quest'ottica "Teatro", potrebbe dirsi, costituisce un caso emblematico dello schiacciamento del rapporto tra personaggio e narratore (ancora fragile) da parte della voce autoriale che "scende" nell'istanza narrativa; la mancata elaborazione del personaggio esacerba l'intenzione dell'autore di colpire la scena descritta simultaneamente con due tecniche satiriche, cioè il sarcasmo aperto da parte di un narratore ostile alla borghesia, e l'esibizione del ridicolo del ceto sociale "dall'interno", attraverso la canalizzazione dell'osservazione mediante un loro membro esemplarmente tonto che però non condivide cogli altri i codici del melodramma.

La "fisionomia" del narratore è diversa in "Manovre di artiglieria da campagna". Il narratore è ancorato alle scene delle manovre postbelliche dalla presenza di Carletto, che, come ha notato Cortellessa, gli conferisce una certa coerenza da personaggio. Lo svolgimento della narrazione della guerra attraverso il registro della memoria lo elabora ancora di più, attribuendogli un passato e una serie di emozioni (rispetto all'ironia e al sarcasmo piuttosto secchi di "Teatro", dove l'io narrante non si esibisce). A parte la superficie bellica, è difficile ignorare le corrispondenze tra l'affermazione del personaggio narratore in "Manovre" e il processo di "gioco indiretto". Nella nota sul "gioco indiretto d'autore", Gadda teorizza l'uso intenzionale del materiale autobiografico come strategia narrativa, in funzione della costruzione di una "persona d'autore" nel testo. Anche se tra il *Racconto italiano* e "Manovre di artiglieria da campagna" cambiano non poche coordinate, nel testo bellico si rileva chiaramente la funzionalizzazione delle proprie

esperienze nel discorso narrativo attraverso la distribuzione di materiale autobiografico, che inoltre diventa una costante nella narrativa gaddiana.

Occorre però precisare che il materiale autobiografico costituisce un mezzo di cui si avvale il processo, non è lo scopo a cui punta la costruzione del personaggio narratore. Ad esempio, come abbiamo rilevato prima, Gadda tra rivista e raccolta toglie il riferimento esplicito che conferma che le esperienze su cui si basa "Manovre" sono tratte "dal vero". Quando l'autore nella nota del *Cahier d'études* scrive di voler introdurre la propria "personalità" nel racconto, la nozione dovrebbe leggersi nell'accezione della *Meditazione milanese,* dove la personalità non corrisponde a un blocco monolitico o "pacco postale" da poter impiegare come personaggio coerente, ma piuttosto come vasta rete di esperienze e di impressioni vissute. Giova quindi mantenere salda la distinzione, almeno per *La Madonna dei filosofi*, tra da un lato la rifunzionalizzazione narrativa di materiale autobiografico e dall'altro la costruzione di un personaggio narratore (nel *Castello di Udine,* come vedremo nel capitolo successivo, cambiano le carte in tavola).

In questo specifico contesto, l'evocazione caotica e frantumata della guerra vissuta, tragica e drammatica approfondisce il commento e l'ironia sul generale e conferisce più tensione alla descrizione delle manovre. Si ha dunque a che fare con una discreta elaborazione della fisionomia e della costituzione mentale del personaggio narratore che fortifica la posizione del narratore ma non è più direttamente collegabile alla figura dell'autore. Il materiale autobiografico, insomma, serve a dare consistenza al racconto intero ma non si verifica una tematizzazione dell'autobiografismo per la quale il personaggio narratore deriva la propria coerenza dal rapporto con la figura reale dell'autore.

Definiamo peraltro "discreta" l'elaborazione della fisionomia del narratore perché come personaggio rimane un osservatore anonimo che ha bisogno di un personaggio secondario per inserirsi nella scena e perfino nel ricordo preferisce profilarsi come osservatore, rifiutando di includere la propria persona fisica nella rievocazione.[35] Questa assenza dell'autorappresentazione che si concretizza nell'assenza del corpo in "Manovre" forse è la prova più forte della riluttanza di Gadda a rifarsi come personaggio nella *Madonna dei filosofi*, della volontà di impiegare il materiale autobiografico in una costruzione narrativa operativa ma non autobiografica, di semplicemente servirsi delle esperienze vissute per narrare.

Sarebbe utile a questo punto riprendere l'affermazione di Donnarumma che nei racconti autodiegetici Gadda non si costituisce come "vero e proprio" personaggio e che il suo umorismo riesce così più radicale ed eversivo" (*Gadda modernista* 127). A nostro avviso, la tesi di Donnarumma in effetti coglie molto bene la problematica costruzione del personaggio narratore in "Teatro", dove la debole fisionomia del personaggio tonto non è

[35] Nella scrittura bellica diaristica, invece, come osserva Carta, l'enfasi di Gadda sulla propria corporeità costituisce uno dei principali motivi del testo, nella narrazione autodiegetica di guerra la presenza fisica del personaggio narratore sparisce quasi interamente (Carta 41, 60).

atta a contenere la voce narrante e ne viene fuori una doppia incoerenza (tra i due registri della voce e tra voce e personaggio) che radicalizza l'umorismo e rende più aspra la satira, il che è appunto il primo scopo del racconto. In "Manovre", però, il medesimo problema della costruzione del personaggio narratore trova una soluzione diversa. In questo racconto Gadda evita l'incompatibilità tra voce e personaggio con l'attribuzione al narratore di una fisionomia sempre generica e debole, ma che corrisponde più alla voce che deve sostenere (poiché la rievocazione delle manovre e della guerra parte da un'istanza che ne è pratica, cioè il reduce), mentre il mancato approfondimento della fisionomia è compensato dall'introduzione di un secondo personaggio, Carletto, che radica il personaggio narratore nell'ambiente. È una manovra, questa, che certo non fa del personaggio narratore un personaggio vero e proprio, ma almeno gli conferisce la minima coerenza necessaria per stare in piedi.

In "Cinema", infine, Gadda raggiunge una coerenza e una congruenza maggiore, seppure sempre non completa, tra le diverse entità del personaggio e del narratore. Abbiamo rilevato in precedenza come il personaggio Maletti assuma pienamente il ruolo di protagonista del racconto e che le sue azioni e le sue riflessioni permettono all'autore di descrivere la "'psicologia da cinema' in una persona di una certa levatura", come si era proposto stando a quanto scrive nella corrispondenza. Il protagonista è dotato di una voce coerente che combina una salda posizione etico-gnoseologica con una mentalità da adolescente intellettuale, il che da un lato permette all'autore di trasmettere attraverso il narratore la propria visione del mondo, e dall'altro di ironizzare leggermente sul personaggio e sul modo in cui la sua educazione (lavorare! studiare!) lo ha condizionato. Per la prima volta si verifica una reciprocità tra narratore e ambiente, nel senso che non solo i pensieri del narratore partono dall'ambiente (era il caso anche dei due altri racconti), ma vi ritornano e determinano le azioni del personaggio in (e su) quest'ambiente (la camminata verso il Corso, l'acquisto della bibita, l'ingresso nel cinema).

Ciò detto, non si può negare che anche in questo racconto Gadda faccia prevalere la voce sul personaggio, ma questa prevalenza non è causa di frizione, anzi, la stessa costituzione del personaggio come un giovane intelligente prono al sogno e alla digressione vi contribuisce, poiché già di per sé promette più spazio alla voce per divagare. Però, in alcune digressioni più lunghe, a volte la voce sembra allontanarsi dal personaggio, spariscono i riferimenti all'io narrante e dal tono del discorso sembra emergere piuttosto un narratore gaddiano eterodiegetico che non all'adolescente Maletti. Ciò accade anzitutto nella prima parte del racconto, mentre a partire dall'ingresso nel cinema l'attenzione si sposta sul *hic et nunc* di Maletti. Non è detto allora che in quei momenti la voce non possa sempre essere quella di Maletti, solo che si instaura un sospetto, un dubbio.

Si deduce quindi dalla costruzione del personaggio narratore che anche nella composizione di "Cinema" Gadda sia partito in primo luogo dalla voce (lo testimonia peraltro la parziale stesura eterodiegetica del testo, in cui pochissimo spazio era riservato al personaggio Franco) e solo in un secondo momento abbia cercato di integrarla in un

personaggio. La soluzione adottata in "Cinema" è di gran lunga la più coerente dei tre, ma anche la fisionomia più approfondita di Maletti non riesce a domare completamente la voce gaddiana che gestisce il discorso.

In conclusione, il percorso dei tre racconti denota un'assidua riflessione sulla costruzione del personaggio narratore, che porta l'autore a sperimentare diverse soluzioni per il problema di "legare" personaggio e narratore, problema che nel percorso però non si risolve completamente, perché la voce tende a svincolarsi dal personaggio cui dovrebbe appartenere. Il trattamento del problema porta ogni volta a una diversa configurazione del personaggio narratore, il che impedisce lo sviluppo di un continuum narrativo. Gli aspetti che legano i tre racconti, però, sono il medesimo processo di riflessione sul testo narrativo cui partecipano e il progresso che viene fuori dalla loro messa in sequenza.

Per quanto riguarda l'uso specifico del materiale autobiografico nella costruzione del protagonista autodiegetico, abbiamo visto che nella costruzione di ogni protagonista autodiegetico partecipano materiali autobiografici,[36] ma più spesso sono materiali deboli e sparsi (come l'educazione scientifica o la milanesità) che non bastano a rendere coerente il personaggio. Quando per la costruzione del narratore l'autore attinge a esperienze vissute più marcate, come la guerra in "Manovre", bada a mettere in scena le vicende *senza mettersi in scena*: si legge allora del generale e dell'imminente pericolo in trincea, ma non riceve spazio la fisionomia dell'io, che anche nei ricordi si limita a osservare e narrare gli altri, non sé stesso. In nessuno dei tre racconti, dunque, i tratti dei protagonisti che si possono ricondurre all'autore vengono tematizzati in tal modo da poter parlare di un alter ego.

Quando si colloca questo trittico di racconti nell'evoluzione della scrittura gaddiana, bisogna concludere che la rifunzionalizzazione del materiale autobiografico nella costruzione del personaggio narratore rimane allo stato embrionale: non è in questa raccolta che Gadda si reinventa come personaggio letterario. Si rivela però un processo incipiente che, rispetto alle prove narrative posteriori, sarà di un'importanza fondamentale per la comprensione dello sviluppo delle competenze narrative di Gadda.

L'osservazione dimostra come l'autore nella *Madonna dei filosofi* solo parzialmente metta in opera la riflessione teorica sull'autobiografismo espressa nel *Cahier d'études*. Ciò però non toglie che gli elementi autobiografici nei tre racconti siano altamente funzionali e denotano una specifica strategia autoriale intesa a fortificare le strutture narrative dei testi.

Sarà necessario riprendere la discussione sulla narratività dell'istanza autodiegetica gaddiana nel capitolo successivo, per il largo uso che se ne fa nel *Castello di Udine*,

[36] è del resto difficile incontrare nella narrativa gaddiana personaggi che non hanno alcuni tratti che si possono ricondurre all'autore (basta, ad esempio, percorrere l'onomastica dei personaggi gaddiani), a meno che non si tratti di personaggi portati in scena unicamente per servire da oggetto di satira. Non si intenda però che tratti autobiografici e satira si autoescludono: non è infrequente che personaggi superficialmente modellati sulla figura autoriale diventino oggetti di satira. Ciò però è escluso per le vere e proprie astrazioni autoriali, che sono portatori delle verità difese dall'autore.

adesso rimane però da indagare come si rapportino le due altre componenti della raccolta alla processualità rilevata tra i tre testi autodiegetici. Passando all'analisi del racconto *La Madonna dei filosofi*, cerchiamo in un primo momento di individuare alcuni processi peculiari sul piano della trama e della voce, per poi considerare l'interazione tra il racconto eponimo e la sequenza autodiegetica.

3.3.8 "La Madonna dei filosofi"

Il racconto, che consiste di quattro parti, è narrato da una voce eterodiegetica e pseudomanzionana che parla in prima persona ma rimane anonima (Casadei 92). Nel primo blocco l'ironico narratore racconta di come la Madonna abbia salvato un "gran dottore e letterato" (108-109) insidiato da una strega, dopo di che il racconto si sposta al tempo presente, dove si narrano in due blocchi separati le vicende amorose della bella Maria Ripamonti e la "trasformazione" in filosofo del nevrotico ingegnere Baronfo, insidiato, oltre che dal reboante caos del mondo, dalla "implacabile compagna delle sue notti di riposo", Emma Renzi (130). Il parallelismo tra passato e presente snocciola la trama e quando nell'ultimo blocco i destini di Baronfo e di Maria s'incrociano la storia è portata a un drammatico seppure prevedibile finale.

Rispetto all'uso discreto di materiale autobiografico nella costruzione dei narratori autodiegetici dei testi precedenti, nella novella eponima se ne constata un aumento notevole, ma il materiale viene distribuito tra diversi personaggi. Se il nevrotico ingegnere filosofo Cesare Baronfo evidentemente costituisce una caricatura della figura autoriale – molto più elaborata della caricatura tonta in "Teatro" – un secondo doppio si individua facilmente in Emilio (lettore dell'Ariosto, compositore di versi, oltre che interventista disperso in guerra e figlio di un "bozzoliere" ossessionato dalla casa di campagna, celebre bestia nera delle frustrazioni gaddiane). Un terzo personaggio, la bella Maria Ripamonti, assume certi dati anagrafici cari all'autore, ma anzitutto è portatrice del lutto per il giovane Emilio caduto in guerra, come l'autore per il fratello Enrico (Casadei 95-96).[37]

Per quanto riguarda la struttura diegetica, all'interno della voce pseudomanzoniana si intercalano altre voci non sempre identificabili, mentre il largo uso fatto dell'indiretto libero e un impiego *sui generis* delle virgolette complicano ulteriormente la struttura diegetica. Seppure l'interesse critico di questo racconto risieda anzitutto nella peculiare elaborazione dell'istanza narrativa, ci pare opportuno avviare l'esame con alcuni cenni alla trama, di cui lo sviluppo prevedibile, unanimamente riconosciuto, non ha favorito lo studio del rapporto tra il materiale narrativo (i personaggi, l'ambiente, gli eventi) e la

[37] "Pare che alla mia famiglia padreterna appartenesse quel canonico Ripamonti autore delle *Historiae Patriae*, di cui il noto scrittore lombardo Manzoni loda il bel latino" (SVP 778). Per l'influsso del rapporto col fratello sulla scrittura gaddiana, si veda lo studio di Pedriali ("Fame a Longone").

concatenazione degli specifici nessi narrativi (la trama), che comunque desta qualche perplessità.

3.3.8.1 Una caduta nel convenzionale (?)

La previdibilità della conclusione del racconto, che lo stesso narratore fin da principio definisce apologeticamente come una ricaduta nel "convenzionale", è in primo luogo dovuta al parallelismo che collega la trama con l'antefatto storico narrato nella prima parte (Oddenino 370). Le corrispondenze tra i personaggi (il "gran dottore" e Baronfo, la strega ed Emma Renzi, la Madonna e Maria Ripamonti) annunciano uno svolgimento parallelo della trama: Baronfo è perseguitato nottetempo dall'amante che lo vuole sposare e nella più grande disperazione (cioè, dopo due revolverate) viene salvato da Maria. Nel corso della lettura, si incontrano una quantità di spie tematiche e lessicali che confermano e preannunciano tale parallelismo, come la nevrosi di Baronfo e la sua (auto)rappresentazione come malato mentale (il dottore dell'antefatto era "insaniens" e "mentecatto"), la descrizione di Emma Renzi come "quella strega forsennata" e l'affermazione di Baronfo che "si sarebbe lasciato revolverare" piuttosto che sposare Emma (130).

Un sicuro parallelismo si individua anche facilmente nella costruzione degli episodi. Se il primo blocco narrativo, attraverso il racconto dell'antefatto, preannuncia i personaggi e la trama, oltre a introdurre la tematica filosofica attraverso il racconto dell'antenato dei Ripamonti "dedito a funeste letture", il quarto e ultimo blocco narra l'avvicinamento di Baronfo e Maria, che prepara il finale anticipato dall'antefatto. Il secondo e il terzo blocco invece sono dedicati ai due protagonisti, di cui viene narrata retrospettivamente una parte della vita fino al momento in cui si incontrano. I due blocchi si svolgono e si concludono dunque nel medesimo modo e nel medesimo *setting*, cioè il salotto dei Ripamonti, la serata del concerto di Maria, momento che, visto nello sviluppo della trama, ne segna il ritorno alla vita (dopo il lutto per l'amato Emilio). Il concerto funge da preludio all'incontro tra i due, vero punto di convergenza delle due storie, che nel testo è oggetto di un'ellissi che si situa tra la terza e la quarta parte. La costruzione del racconto richiama la struttura dei *Promessi sposi* ed è solo uno dei molti riferimenti manzoniani, su cui torneremo fra poco.

L'elaborazione dell'antagonista femminile, però, non sembra proporzionata alla sua integrazione nella trama. Nel racconto viene dato molto spazio alla descrizione del rapporto che la donna stabilisce con la realtà, attraverso il dolore, e tale rapporto le conferisce profondità psicologica come personaggio, dotato di mente perspicace, il cui valore positivo nel racconto è ribadito dal fatto che nella seconda parte non è mai oggetto di descrizioni ironiche o satiriche: "capiva e sentiva di aver vissuto due vite. Una era arrivata fino ai diciannove anni, l'altra era dopo. Quella che era arrivata fino ai diciannove anni era finita in un ricordo straziante, in un orrido e desolato nulla, in un atroce non si sa" (115). Il nesso tra comprensione e dolore è ribadito una seconda volta: "A Maria non rimase altro conforto se non quello di capire che la parola 'vita', come ogni parola, ha un

significato elastico: chiamano vita, molte volte, una spettrale sopravvivenza" (119). Nella terza parte, il narratore torna ancora sulla comprensione della vita che Maria ha tratto delle proprie esperienze ed è interessante notare la divergenza tra la caratterizzazione data dal narratore e l'interpretazione della donna da parte di Baronfo, resa tramite l'indiretto libero:

> In quel viso aveva il vano protendersi della memoria già radunato i segni di lontananze strane: ma pareva a tratti riessere e coordinare con tocchi subiti allora a sua posta i sciocchi frammenti in che va dissolta la presunzione della continuità, rinucleandone più puri enigmi.
> Oh! Ella doveva essere certo, pensò il compagno, la nipote d'un uomo dedito a funeste letture! La teorica delle alternazioni, forse, era la verità. Dopo tutto, anche il positivismo di suo nonno fu religione, che malafede soltanto non è religione, e ancor meno il rubare. Il padre, lo si capiva, doveva essersi dato una bella fatica a poterla sorreggere "sul margine de'paurosi abissi" ideologici. Ma verso i confini del male quel viso palesava sicuro il dominio: da poi che Dio è nel suo disegnare pensoso artefice e sì oscuramente profondo, che anche il pallido viso della nipotina d'un darwiniano può adombrarne il perenne, imperscrutabile essere. (157-158)

L'indiretto libero, introdotto chiaramente dall'esclamazione, si estende per quattro frasi, dopo di che segue un commento del narratore che si riallaccia al passo che precede il pensiero di Baronfo. La ripresa anaforica dello zoom sul "quel viso" plausibilmente segna il confine tra i due discorsi. La riflessione di Baronfo che definisce Maria come il prodotto di una dinastia filosofica ("Ella doveva essere [...], la nipote d'un uomo dedito a funeste letture!"), infatti, pare poco pertinente rispetto alla descrizione del narratore, che invece sottolinea come la protagonista, seppure solo per brevi momenti, riesca a intuire la finzione della continuità della realtà. In una stesura anteriore del testo, il passo è accompagnato da una lunga nota che sottolinea l'importanza di questo processo:

> (1) Senso, per i signori viaggiatori di IIa classe: la coordinazione della realtà è arbitraria e dipende soltanto da una posizione etica, oltre che dal determinismo della vita extravolontaria. L'assunzione di canoni sbagliati per costruire la continuità, fa che questa sia soltanto presunta e che si frantumi in segni episodici che costituiscono le "certitades" della comune scemenza e sono gli enigmi della comune bestialità: enigma per enigma, Maria, attraverso il dolore, dissolve e ricostruisce il reale in forme certamente arbitrarie (come le prime) ma almeno non così ignobili. – (motivo ermeneutico per la critica di questa novella.)[38]

L'aggettivo "ignobile" ricorre in altri luoghi gaddiani ed è lì inteso non in un senso strettamente etico, ma in un senso etico-gnoseologico, interpretazione che l'autore ritiene etimologicamente più corretta, come scrive in una nota dell'"Elogio di alcuni

[38] Centro Manoscritti Pavia, Fondo Gadda, primo faldone.

valentuomini": "Ignobile, dal lat. ignobilis = che si può e si deve ignorare. Contrario di nobilis = che si deve conoscere, che è noto a tutti, famoso" (29). La ricostruzione frammentaria del reale da parte di Maria, attraverso il dolore, si effettua mediante forme "non ignobili", forme che si devono conoscere. Ritroviamo quindi in questo racconto gaddiano una prima e precoce elaborazione dell'intricato rapporto tra sofferenza, realtà e cognizione, che costituirà l'asse principale della *Cognizione del dolore*.

Il protagonista maschile, invece, è un evidente bersaglio dell'ironia del narratore. Rispetto alla Ripamonti, la costruzione di Cesare Baronfo è meno complicata poiché si modella sul tipo otto-novecentesco dell'intellettuale avido di sapere ma che non è in grado di comprendere sé stesso, né il senso delle cose e degli eventi. Questo tipo coagula facilmente in quello del malato immaginario che definisce la propria insofferenza per il mondo come nevrastenia, "conseguenza della guerra, del dopoguerra e della crisi degli alloggi" (128). Conformemente alla psicopatologia dell'inetto, nei rari momenti in cui Baronfo si avvicina alla comprensione di sé ("pensava di esser lui [...] l'abulico, lui l'asino; con una vita che gli si dissolveva, per così dire, fra mano, con una vita senza capo né coda", 135), ricade rapidamente nella propria autoreferenzialità:

> Eppure sentiva di non essere un pusillanime. Le medaglie, le ferite. Era la bontà personificata: ecco. Un po' acre talora, ma galantuomo. Un po' di malumore, un po' distratto, come capiva poi in ritardo da certe irrimediabili *gaffes*; ma era la nevrastenia! Queste crisi di impersonalismo o di inelezione, come amava di definirle, lo coglievano talora tra un filosofo e l'altro, quando la zuppa era più tremenda o più grama. (136)

La vaga intuizione della finzione della continuità del reale non porta Baronfo a smontarla e a ricostruirla, egli invece sembra vedere la dissoluzione come una forza esterna ("una vita che *gli* si dissolveva") e si limita a ricondurre il disagio a campi conosciuti e sicuri: la nevrastenia, crisi di impersonalismo. Cerca quindi la soluzione ai problemi fuori di sé e si illude di trovare la guarigione in Maria, mentre semplicemente si innamora e la salvezza che ha in testa non è altro che una convenzionale e tranquilla vita di famiglia. Anche durante il corteggiamento di Maria, Baronfo è ritratto come colui che non capisce la donna, che ottiene la salvezza quasi malgrado sé stesso, perché lei glielo concede. La sua inettitudine, dunque, è puramente conoscitiva, non sociale o "metafisica" (nel senso di un'incapacità di vivere), e viene svolta in chiave ironica. In questo senso, l'autore fa un cenno ai modelli zoliano e sveviano, ma riduce l'inettitudine da forza capace di distruggere una persona e una costruzione narrativa convenzionale, a caratterizzazione ridicola che non resiste all'integrazione in una trama "scontata".[39] Baronfo assume pienamente il ruolo di corteggiatore (o di anima perduta in cerca di redenzione) impostogli dalla trama, e la argomenta perfino da un punto di vista filosofico edonista:

[39] Per uno studio dell'impatto dell'inettitudine sul testo narrativo, sia lecito rinviare a un nostro lavoro (Duyck, "Il motore guasto").

"ogni cosa vanirà, certo, ma sia versato nel cuore un sorso della celere gioia" (e ciò è diametralmente opposto allo stoicismo e all'inappartenenza al mondo che aveva cercato di praticare tramite lo studio della filosofia, 157).[40]

Tuttavia, non è chiaro quali siano i sentimenti che Maria prova per Baronfo, e la profonda elaborazione del personaggio femminile stona con il facile *dénouement* della trama. La donna senza dubbio intuisce l'aspetto ridicolo dell'ingegnere, come emerge dal passo seguente:

> "Appunto, della fortuna..." disse Baronfo. "Maria, se la fortuna è un pensiero, mi lasci almeno pensare che... che...". "Pensi, pensi fin che vuole!", e di tra le lacrime rise, a veder fiorire così stento quel madrigale. Baronfo, a' madrigali riparatorii, non era menomamente tagliato. (160)

La descrizione dall'esterno di Maria non permette di individuare chiare prove di affetto da parte sua, e il suo comportamento con il ferito Baronfo nel finale la dipinge piuttosto come la Madonna misericordiosa che come la promessa sposa che assiste all'agonia dell'uomo amato.[41]

È ovvio che vi sia un enorme scarto tra la descrizione di Maria che attraverso il lutto raggiunge una – pur momentanea – forma di comprensione di sé e della realtà, e l'ultima parte del racconto, dove si lascia assorbire negli schemi convenzionali richiesti dalla società, permettendo che la sua presenza passiva funga da (as)soluzione per Baronfo, che ne ha bisogno per il proprio benessere, mentre rimane forte il dubbio che l'amore non sia reciproco. Gadda apparentemente cerca di colmare questa distanza con l'introduzione della Delanay, evidente caricatura femminile della nuova borghesia, di cui si legge che

> era riuscita a instillare nell'animo di Maria non dirò la persuasione, ma il dubbio, primo: che, qual si disegni la trama della, come dicono, vita nell'ordito del nostro dolore, è conveniente per ogni ragazza di trovare un marito: secondo, che il marito non lo si trova, se una non suona il piano. (154)

A parte la peculiare posizione dell'inciso ("come dicono"), che mette in rilievo a che punto la Delanay sia portavoce della *doxa* (punto su cui torneremo), l'improvviso conformismo di Maria ai valori cui poco prima si opponeva ancora assiduamente pare affrettato e non convince, e quest'impressione si rafforza ancora per il fatto che l'intuizione del ridicolo in Baronfo e l'insistenza del narratore sul grado di comprensione raggiunto dalla donna si collocano dopo la presunta "conversione" di Maria alla convenzionalità grazie alla Delanay.

[40] Ironico è anche il fatto che la madre Ripamonti descrive la coppia come "i ragazzi", nonostante i trentaquattro anni di Baronfo, che ne ha solo alcuni meno dell'"illustre avvocato Pertusella", partito respinto da Maria proprio perché rappresenta l'establishment.
[41] Anche questo atteggiamento ambiguo della donna rispetto all'uomo si può leggere come un'eco manzoniana.

Non può quindi essere che un'operazione parodica, quella dell'unione d'amore di Maria e Baronfo, un'operazione richiesta dalla trama tradizionale, intesa a esacerbare la banale drammaticità della scena finale: la dichiarazione d'amore fatta nella macchina (piuttosto non rifiutata che accolta) di fatto definisce la coppia come "giovani amanti", il che dà più forte intensità allo scontro tra Emma e Baronfo, che dopo le revolverate si accascia nelle braccia non di un'amica, ma della promessa sposa. Simultaneamente, però, l'integrazione forzata di Maria nella trama convenzionale, proprio perché incompleta, è sempre accompagnata da un'ambivalenza che non si risolve e che mette a nudo la banalità della stessa trama, incapace di accogliere personaggi "reali", cioè dotati di un senso della realtà.

3.3.8.2 Irregolarità della voce narrativa

1. Narratore e personaggi

L'identificazione del narratore della "Madonna dei filosofi" come "pseudomanzoniano", corrente nella critica gaddiana (De Michelis 67), riposa in primo luogo sulla sua tendenza a intervenire di persona nel discorso che sta narrando. Come accade nei *Promessi sposi*, il narratore interviene per guidare il discorso ("Qui, per tutto quello che ci importa, basta riferire che", 112; "Alcuni dì prima di quello che ci interessa", 136) ma anche per reagire alle vicende narrate ("Mi si accappona la pelle solo a pensarci", 119) e per coinvolgere il lettore ("Allora, guardate un po', pensava di esser lui la colpa di tutto", 135). Un secondo possibile richiamo si individua nel trattamento ironico dei personaggi, ma anche l'approssimativa ambientazione dell'antefatto nella Lombardia seicentesca e il fatto che la narrazione sia introdotta da una descrizione paesaggistica rievocano Manzoni.[42] Abbiamo anche accennato all'analogia della trama nonché dell'ambiguità del rapporto tra protagonista femminile e maschile. Un'ultima eco manzoniana si potrebbe cogliere nella *mise en abîme* dell'antefatto, del quale il narratore non si fa garante – contrariamente alla storia principale, dove assicura che "è proprio andata così" – ma che riprende da una fonte anonima, seppure orale e non manoscritta come nei *Promessi sposi*. Questo richiamo alla tradizione orale si avvale di due modelli differenti: il primo è quello della storia popolare prodotta da una collettività anonima: "*Raccontano una storia*, che quella mensola e quel lume rosso fossero un ex-voto d'un gran dottore e letterato di 'quei tempi là'" (109); il secondo è quello della specifica cornice orale, ancora molto corrente nella letteratura ottocentesca, in cui un narratore incontra una persona che gli racconta una storia: "Pare (qui si va un po' nel torbido e *chi me la contava abbassò la voce, guardandosi*

[42] Confrontando gli assunti teorici di Gadda sopra il riso, come descritto nell'appunto sulle cinque maniere, e la pratica, cioè i richiami manzoniani nell'opera gaddiana, Godioli conclude che "'la maniera *c*' aiuti poco ad apprezzare la lezione di Manzoni, che passa soprattutto per l'ironia (verbale o metanarrativa) e il comico di carattere" (*La "scemenza"* 35).

prudentemente in giro) che dopo aver baciato nottetempo le natiche dell'Esecrando e avergli giurato divozione e servitù, [le streghe] acquistino perniciosa bellezza" (110).[43]

Oltre a queste voci, che non vengono contestate, il narratore introduce altre fonti di informazione, con un'intenzione più scherzosa:

> *i saputelli dicono che* [la bicocca] fu schiaffata lì da *non so che* Bernabò Visconti, per tenere in rispetto *non so che* lazzeroni di allora, ché anche allora pare ce ne fossero in giro più d'uno [...].
> *Ma altri saputelli sentenziano che* "l'ala destra deve essere stata rifatta in epoca posteriore" Che bravi! Le finestre han cornici barocche di pietra grigia, e fra la seconda e la terza del primo piano, sopra un bel balcone di ferro battuto, e panciuto, c'è dipinta una Madonna che appare benedicente a San Carlo Borromeo. Non si sbaglia più. (108)[44]

L'intento parodico del narratore, è ovvio, si dichiara già nella prima frase del racconto, quando si legge che gli "rincresce di cadere nel convenzionale, ma è proprio andata così". L'annuncio, da parte del narratore, della natura "convenzionale" della storia che sta per narrare e la pretesa realista dell'adesione ai fatti, nonostante la loro banalità, aprono subito a un umorismo molto più esplicito dei sottili modi ironici manzoniani.[45] La quantità di voci di cui si avvale il narratore – la collettività popolare ("chiamano", "raccontano"), i vari "saputelli" e la persona che raccontando "abbassò la voce" – sembra autorizzare a tracciare un parallelismo tra antefatto e storia principale non soltanto sul piano della trama, ma anche per quanto riguarda la costituzione dell'istanza narrativa: la molteplicità di voci dell'antefatto, per quanto si presentino in modo piuttosto ordinato e ben gestito dal narratore, annuncia la pluralità di voci che invade la storia principale (Casadei 92-93). Occorre però precisare preliminarmente che la storia principale fa a meno della cornice orale: la storia di Maria e di Baronfo non è accreditata da riferimenti a fonti anonime, la responsabilità del racconto è assunta per intero dal narratore eterodiegetico.

Nel racconto non si registrano espliciti cambi diegetici, e il largo uso che viene fatto dell'indiretto libero permette lo sviluppo di una forte ambiguità nell'atteggiamento del narratore. Al paragone, l'uso del discorso diretto è scarso e si limita quasi alla sola conversazione tra Baronfo e Maria e al consecutivo conflitto con Emma Renzi. Come ha osservato Manganaro, in questo racconto Gadda si avvale dell'indiretto libero per "rifare la lingua degli altri" (16); il problema, però, è che l'autore spesso imbroglia le carte e non indica il preciso punto d'inizio e di chiusura dell'indiretto libero. Dato il dichiarato intellettualismo e la natura meditativa del personaggio, nonché l'esplicito atteggiamento

[43] Ricorre molto, ad esempio, in Maupassant. Turolo ha rilevato in questo passo un contrasto tra elementi popolareschi, tra cui conta la cornice, e una "spolveratura di preziosismo culto" (50).
[44] I corsivi sono nostri.
[45] Godioli osserva che il registro della "Madonna dei filosofi" oscilla tra il satirico e un'ironia più leggera (*La "scemenza"* 85).

ironico del narratore al suo cospetto, non stupisce che più spesso sembra essere la voce dell'ingegnere filosofo che si infiltri nel tessuto narrativo. La combinazione della tendenza analitica del narratore con la forte presenza del pensiero di Baronfo nel testo crea una serie di luoghi ambigui, come nel passo seguente:

> Luigi, figlio di Cesare, dicevano gli atti: e questo Cesare era lui, non certo il proconsole antico. Ma proprio lui? Un ingegnere, un calcolatore, un viaggiatore? Ma se passava in treno sei notti su sette, come poteva essergli capitata una storia simile? Eppure Gigetto gli assomigliava ogni giorno di più; se lo prendesse nostalgia della balia, raggiungeva strillando le ultime note del cantino, ma il "volume" era terrificante. Teneva dei Baronfo anche nel carattere, non si poteva non riconoscerlo. Ma sua madre, Emma Renzi, sua madre, non aveva accolto i soli omaggi di un Baronfo, quella strega forsennata! Pellicce, gioielli, cappelli; ingegneri, medici, giureconsulti; scarpini, calze, giarrettiere, colonnelli; ed anche un figlio! Un figlio, povero cristo, ha fame per diciott'anni. (130)

Se la presenza della congiunzione avversativa in mezzo al passo ("Eppure") potrebbe leggersi come l'intervento del narratore che contraddirebbe il personaggio, il quale poi riprende la parola sfogandosi sull'amante, pare altrettanto lecito ascrivere l'intero passo al personaggio, che in questo caso si autocorregge e riconosce l'evidenza delle somiglianze tra il bimbo e sé stesso, per poi scagliarsi contro la madre. Si osservi che in una prima stesura del brano, attestata nel *Racconto italiano*, "Eppure" è messo a capo – posizione che corrobora la forza avversativa e attribuisce la frase al narratore – per cui il passaggio dalla stesura anteriore alla stesura finale sembra comportare un aumento dell'ambiguità (SVP 436). In un altro passo, riportato sopra, quando si è discusso della funzione del personaggio femminile (cfr. 3.3.8.1: "in quel viso... il perenne, imperscrutabile essere"), si potrebbe attribuire l'intero discorso a Baronfo, ma il contenuto (incompatibile con la limitata comprensione di Baronfo) e le sottili spie lessicali ("quel viso") suggeriscono che l'indiretto libero è incastrato tra due commenti del narratore. Un ultimo caso non porta visibili tracce che permettano di ascriverlo a Baronfo, e potrebbe quindi essere il narratore pseudomanzoniano a commentare la vicenda, ma il passo che lo precede, e in particolare i tre punti, sembra ricondurre l'enunciato a Baronfo:

> Maria aveva sui pedali delle splendide gambe, (molto migliori di quelle del cavalier Digbens), in cui si riflettevano per rapidi e nervosi moti al pedale gli avvenimenti della celere corsa. L'abito lieve ch'ella aveva amato indossare, sotto lo spolverino aperto, mise all'ingegnere de' brivi strani... ogni cosa vanirà, certo, ma sia versato nel cuore un sorso della celere gioia. (ivi)

Importa osservare come Gadda frequentemente ricorra all'indiretto libero non per integrare la voce dei personaggi nel discorso indiretto, ma per allontanare la voce da un enunciatore chiaramente identificabile. Se nei casi citati sopra, la voce si situa in una zona grigia tra narratore e protagonista, in altri casi si colloca nello spazio tra il narratore, protagonista e personaggi minori. Nel caso del Prof. Settanta e del marchese Ripamonti si

riscontra uno sviluppo analogo del discorso, con cui s'intende una narrazione che consiste in un monologo tenuto da un personaggio minore al protagonista e in cui c'è una costante confusione sull'enunciatore:

> Quanto alla ricetta del Prof. Settanta, mediante quel suo scombiccherato e indecrifrato "recipe", il celebre psichiatra gli prescriveva, come prima medicina, le pillole al protojoduro di ferro del dottor Cassia. Di queste pillole, poco alla volta, doveva deglutirne otto scatole: lontano dai pasti: a meno che nel frattempo non fosse guarito. Poi doveva fare dei bagni tèpidi, evitare le emozioni e le congestioni (come quella di quella legnata), contro le quali ultime appunto lavorano i sali jodici, con grande efficacia; e i bruschi mutamenti di temperatura; e non eccitarsi con diatribe politiche o filosofiche; non concorrere a premi letterarî; ber pochissimo vino, meno ancora caffè; fumatore non era, benissimo!; e, quel che più conta, doveva per un bel po' di tempo studiarsi di apparire, con le ragazze, un tipo strano, il tipo più platonico e più inconcludente che gli venisse fatto. (127)

Un caso simile è quello della lunga divagazione del marchese Ripamonti sulla propria biblioteca, annunciata dal narratore come un discorso "lunghetto e abbastanza complicatuccio" e suddivisa in una serie di nove temi, introdotti da numeri ordinali, che corroborano l'impressione che si tratti di un vero e proprio riassunto. Se le virgolette apposte a precisi enunciati del marchese mettono in rilievo la parodia dell'atteggiamento aristocratico (e più in particolare, della nobiltà decaduta), in altri luoghi, come il secondo punto, il tono certo non è riconducibile al registro aulico del nobile: "1°. Come nessuno di sua famiglia avesse mai dato via nulla: 'alienato, ceduto' diceva, per non dire la bruttissima parola 'venduto'. – 2°. Come non sempre i marchesi Ripamonti si fossero tirati in casa della roba degna d'entrarci" (92). A partire dal quarto punto, però, il cambiamento del registro sembra indicare la presa di parola da parte del marchese, ma si potrebbe ugualmente ricondurre l'enunciato al narratore, che in quel caso imita il linguaggio gonfiato del personaggio:

> 4°. Come (ed ecco veniva il difficile, dovendosi lavorar di timone fra Coen e l'ignoto visitatore), come certi germini non fossero per anco sopiti nei cuori de' fanatici, né cancellati dalla travagliata storia del mondo; ma i perduti sognavano, volevano il fuoco sotto la cenere, auspicando l'albe livide che divampi a' novissimi incendî, per i novissimi lutti: ed era obbligo di ogni padre cristiano attendere invigilando a che le tenere anime, quanto più facili a smarrirsi in investigare e sognare, tanto più fermamente sien rattenute, sul margine de' paurosi abissi. (143)

Anche la voce della marchesa sembra passare attraverso l'indiretto libero, in uno dei pochi passi in cui il personaggio appare: "E voleva adesso cercare il brigadiere per dirgli che c'erano fuori i ragazzi, facesse attenzione, non sparassero, per amor di Dio: quella de' ragazzi era una macchina verde, un rombo forte" (152).

Un confronto tra la versione finale del testo e la stesura anteriore rivela come venga dato progressivamente più spazio all'indiretto libero. Il passo appena riportato, ad

esempio, nella stesura anteriore era svolto con il discorso indiretto, dato che conteneva una ripetizione della congiunzione, poi cassata: "per dirgli che c'erano fuori i ragazzi, che facesse attenzione, che non sparassero".[46] Analogamente, il discorso del Prof. Settanta in un primo momento non recava il punto esclamativo.[47]

Un ultimo passo in cui viene progressivamente rafforzata l'ambiguità della voce è quello in cui l'indiretto libero trascrive i pensieri degli abitanti di Castelletto posti a confronto con l'eventualità di una rapina: "Poi si davan conforto pensando: c'erano i muri e il fossato e la torre e la merlatura [...] e, in caso di bisogno, anche il marchese avrebbe data una mano" (150). La stesura anteriore non registra l'attacco del passo "Poi si davan conforto pensando", né i due punti, e suggerisce dunque di interpretare il passo come una descrizione del narratore. L'uso dei due punti senza le virgolette intensifica l'effetto mimetico, senza operare una rottura, l'indiretto libero cioè si avvale ancora di più dell'immediatezza del discorso diretto ma rimane incastrato nelle strutture del discorso indiretto. In questo modo il racconto letteralmente "si popola" di voci non identificabili, senza registrare apertamente un cambiamento di discorso.[48]

---

[46] Gli avantesti della "Madonna dei filosofi" sono conservati presso il fondo Gadda del "Centro manoscritti" dell'università di Pavia. Il foglio citato si trova nel primo faldone, che contiene una stesura anteriore della sola parte IV del racconto.

[47] Il foglio fa parte del manoscritto definitivo del racconto conservato nel Fondo Gadda Pavia, che l'autore descrive in modo seguente: "Questo manoscritto definitivo della mia novella La Madonna dei filosofi comprende 39 + 19 = 58 pagine manoscritte su 58 cartelle, con numerazione progressiva da 1 a 39 e poi da 1 a 19. La composizione della novella è del settembre 1928; qualche spunto era già scritto nel marzo 1928. Nota del 10 ottobre 1928. Milano. Carlo Emilio Gadda". Nel Fondo, le pp. 1-39 sono raccolte nel terzo faldone e le rimanenti 19 nel quarto faldone.

Per tornare al luogo citato, il punto esclamativo è attestato nel manoscritto, ma dato che taglia la coda della 'o' di "benissimo" ed è ricalcato a penna il punto-virgola, è probabile che in un primo momento, la penna ripassi il punto-virgola e solo in un secondo momento metta il punto esclamativo.

[48] Tenendo in mente l'ambigua presenza dell'indiretto libero, appare strano che nel passaggio dalla stesura prefinale al testo finale venga cassata una lunga divagazione di Don Zaccaria contro la scienza, e bisogna ipotizzare che l'omissione del brano (che si sarebbe inserito nel quinto punto della divagazione del marchese) sia dovuta alla volontà di non scompigliare l'equilibrio del discorso in nove punti del marchese. Teniamo comunque a riprodurre in nota questa bellissima divagazione, finora rimasta inedita:

"Come documenti per una storia delle aberrazioni umane, soggiunse Don Zaccaria, [i libri] potevano valere il lor prezzo; nel mentre è certo che come filosofia, come storia, come pensiero come scienza, eran lavori ormai 'superati', se anche avessero avuto virtù d'avvelenar mezza Europa, per tre quarti di secolo.

Da quando un Condillac, messosi sull'orme d'un Locke, ma divanzatolo poi dimolto nella via degli spropositi, era doventato, basti dir questo, il filosofo ufficiale della Convenzione, da morto s'intende; da quando il medicastro Pierre Jean George Cabanis, suo degno epigono, aveva trionfalmente recitato i suoi 'Rapports' all'Accademia delle Scienze Morali e Politiche, riorganizzata, e si può pensar come, dalla Convenzione stessa; ma per fortuna dopo Tilsitt, il militare di Jena e di Auerstaedt, di Eylau e di Friedland, l'aveva 'riorganizzata' un'altra volta ancora, su nuove basi, attaccandole per maggior lustro una salubre legge-catenaccio sui filosofi, ideologi, sociologi e generi affini, che giustamente considerava la protopeste di Francia, a cui imputava tutti i mali della Francia; da quando Ampère, il fisico, e Maine de Biran, il falso mistico, (così si esprimeva Don Zaccaria) ebbero finito di recar a suppurazione il processo infiammatorio iniziatosi con foruncoli della sorta d'un Lamettrie, altro medico, che non aveva perso il suo tempo allorché leggeva Epicuro e Lucrezio, autore di certa roba che s'intitola 'Histoire naturelle de l'âme' e 'l'homme machine'; iniziatosi con il Diderot, 'Pensées sur l'interprétation de la nature'; e con il gran Satana redivivo, l'oltraggiatore di Dio e de' Santi, che lanciò la sua bava verdastra su ogni cosa più sacra (questo non ardì nominarlo); e dopo i vaniloquî d'uno Schelling e le orgogliose bestemmie d'un Laplace, e, per non dimenticare i pigmei, dopo il Monitore Cisalpino e l''Ideologia' e

2. Per una fenomenologia della virgolettatura

Quando si è detto sopra che lo spazio occupato dal discorso diretto nella "Madonna dei filosofi" è relativamente esiguo e si limita alla parte finale del racconto, non sono stati presi in considerazione i numerosi casi di virgolettatura atipica presenti nel racconto. L'uso "creativo" delle virgolette da parte dell'autore, con cui si intende la loro applicazione su brani di discorso indiretto nonché su periodi incompleti non introdotti dai due punti e senza esplicito riferimento all'enunciatore, prevale nettamente sul "classico" discorso diretto. Più interessante ancora è che una buona parte di queste espressioni non sono riconducibili a un personaggio nel testo. Ci proponiamo di esaminare sistematicamente l'uso "anomalo" delle virgolette nel racconto nonché le sue implicazioni per il carattere polifonico del testo.[49]

Consideriamo in un primo momento gli enunciati virgolettati riportabili a un enunciatore preciso. È molto ricorrente nel testo la virgolettatura completa o parziale di un enunciato ancorato all'interno dell'indiretto libero. Il caso più visibile, per il cambio di lingua, è quello della signorina Delanay:

---

i 'Pensieri filosofici' d'un Gioia, prete spretato; dopo questo nuovo e più spaventato diluvio l'Europa era stata preda de' medici, de' biologi, de' geologi, de' sociologi, dei raccoglitori di farfalle e ognuno che gli venisse fatto di reperire un vecchio osso, un qualche vecchia (sic) spelonca, pensava di rifabbricare a sua posta il sistema del mondo!

'Cedite partes adversae!', riprese Don Zaccaria. Ma una sosta nella rovina ci fu, negli anni che pur videro uomini come il conte Giuseppe Maria De Maistre e il Visconte Francesco Renato di Chateaubriand; chi non conosce 'Le génie du Christianisme'? (Baronfo proprio non se n'era mai occupato.) Quanto al De Maistre è quell'uomo che seppe seguire il re sardo nell'esilio sardo, che fu a San Pietroburgo Ministro plenipotenziario del Regno; e non esitò a levar chiara ed alta la voce del bene, e fu con opere dense di verità: quella sul Papato; ad esempio; 'Du Pape'; e quell'altra contro le licenze di chi, con un pretesto o con l'altro, vorrebbe sgattaiolare a ogni momento, chi di qua chi di là, intitolata 'De l'Eglise Gallicane'; e con l''Examen de la Philosophie de Bacon', dove decapita la falsa scienza di quel falso laico e impostore grandissimo. (Relata ut referamus.) Ma il secolo era incamminato al peggio: e la voce del De Maistre suonò come di uno che gridi al deserto. Eppure quanta ragione in lui!

Esser le verità principi annunciate da Dio agli umani non per mezzo delle Accademie, sì per quello, incomparabilmente più degno dell'autorità della Chiesa e dell'autorità dello Stato. Dover essi i Presuli, i Nobili, i Magistrati, insegnar essi alle nazioni ciò che è vero e che è giusto, e ciò che falso e corrotto. Pochi uomini esser in grado di rettamente pensare circa alcunché, nessuno circa tutte le cose! Ma il secolo era volto al peggio: 'Damnosa quid non rinminuit dies?'

Donde un Haeckel, donde un Lamark, donde un Geoffrey de Saint Hilaire, donde un Darwin!, da un lato; e in mezzo un Fechner; e un Feuerbach che arriva a chiamar truffa ed inganno la religione cristiana, in quella serqua di spropositate bestemmie che è la sua 'Essenza del Christianesimo'; e uno Strauss, che osa inventare di sana pianta la vita del Divin Redentore, negando fede financo ai miracoli; e dall'altro un Littré, un Cousin giovane, un Mill, un Bain, un Loewes, un Bayley, un Buckle, e chi più ne sa, più ne dica.

Così ebbe termine, fra il sollievo degli astanti, il rincalzo di Don Zaccaria Eusebi". (Fondo Gadda Pavia, terzo faldone).

[49] Per un primo studio delle irregolarità della voce narrante nel *Racconto italiano* e nella "Madonna dei filosofi", si veda il saggio di Turolo. Lo studioso distingue tra due operazioni opposte, cioè da un lato l'omissione delle virgolette del discorso diretto (con soli esempi dal *Racconto italiano*) e dall'altro le ridondanze delle virgolette e sostiene che nei due casi l'operazione evidenzi la banale convenzionalità della lingua (67-70). Per quanto riguarda la satira, le nostre conclusioni sono assimibili alle sue, ma cerchiamo di cogliere le operazioni sulla voce nella loro completa estensione, allargando la ricerca allo studio dell'avantesto.

> E poi bisognava esser vivaci, ardite, "spregiudicate", buttar a mare tutti li scrupoli rancidi "de l'Europe au cerveau rétréci", e poi fumare, saltare, cantare, tracannar cicchetti da cocchiere senza batter ciglio, sedersi su tutti i tavoli, mandar all'aria le gambe, in una parola "exubérer". "C'est la femme du nouveau monde, voilà tout: chez vous on est des marmottes". (155)[50]

Un trattamento simile spetta ad alcuni enunciati di Baronfo, come nei passi seguenti: "Sgomberato il cervello 'dalle idee lugubri che lo ossedevano', avrebbe con più salda tempra riprese le vie dello spirito e della profonda meditazione, e tirata definitivamente la cinghia" (154); "Il grammofono 'gli demoliva i nervi'; il mandolino gli strappava concitate apostrofi contro 'la civiltà Mediterranea'" (133).[51] Nel caso di Baronfo, si registra ancora una variante del procedimento, in cui viene virgolettato un suo pensiero, che in quel modo assume la forma del soliloquio:

> Intanto Baronfo, sotto l'influsso di reminiscenze casistiche, era caduto preda d'una "quaestio" angosciosa: "Se un cristiano, per far del bene ai poveri, possa rifilare a un altro cristiano i libri e le suppellettili del demonio, purgandone sé medesimo e la propria sua casa". (144)

Una prima evidente funzione delle virgolette negli esempi riportati è l'aumento dell'immediatezza dell'enunciato, soprattutto quando incorniciano periodi parziali non introdotti dai due punti, poiché la loro presenza inattesa nel discorso comporta allora un effetto di sorpresa, come di una voce che letteralmente "irrompe" nel discorso.

Una certa quantità di enunciati atipicamente virgolettati non è riconducibile a un preciso enunciatore nel testo. In questi casi, pare prendere la parola una collettività, come nell'esempio che segue: "due giorni dopo, avevano svaligiato una villa un po' fuori di mano, alle tre di notte, con tre coltellate al custode che lo avevano pescato nel sonno, ma siccome era uno tracagnotto, aveva 'cercato di reagire'" (149). Colpisce qui la posizione peculiare della prima virgoletta, che lascia fuori l'ausiliare per includere soltanto il participio. Consideriamo ancora alcuni esempi:

> Ma le lingue di seconda scelta dicevano che era conseguenza della legnata, dello choc, e della rabbia assaporata poi in pretura. Le lingue di prima scelta davano invece un'altra versione ancora: secondo loro, "le cause erano complesse". (128)

> Certi abili ed avveduti sensali, allora ai primi gradini "d'una vita operosa, tutta spesa per il bene della famiglia" ascoltavano con deferenza [il padre di Emilio],

[50] Altro caso di cambiamento di lingua: "e qui Samuele Beatty vedeva le catastrofiche conseguenze del più pernicioso sensimo, 'dont les amphibolies captieuses et les pitoyables paralogismes avaient pu égarer jusqu'à un philosophe de si bons sentiments, tel que Messire de Chelmsford'" (90).

[51] Altro esempio: "Ma si erano ripercosse altresì sulle sue opinioni circa 'l'ignobile materialismo degli psicologi contemporanei'" (85).

> come s'ascolta un invasato predicar alla gente; ed è lì lì per ricevere un calcio da un retrostante mulo. (115)

> Rivivevano in quelle sale gli anni movimentati [...]. "Di qui son passati i liberatori!", era scritto in quel vuoto; poi, tra parentesi: "e le argenterie e le posate e le tele e le stoffe, chi le ha viste le ha viste". (146-147)

La banalità dei propositi contenuti tra le virgolette tradisce che si tratta della vox populi, che esprime le "'certitades' della comune scemenza", come scrive Gadda nella nota espunta su Maria (riportata sopra). Tali certezze non sono altro che luoghi comuni e formule talmente scontate che appaiono come svuotate di senso, che si innestano *en masse* nel discorso. Il fatto che nessuna istanza assuma la responsabilità dei propositi suggerisce la loro natura di emanazioni dirette dello spirito di un'intera comunità, che i valori difesi e i modi di dire permettono di definire come "borghesia". Vi si congiungono anche le parole di alcuni personaggi ben identificabili che però non vengono rappresentati come individui, ma come portaparola della voce comune borghese, come la signorina Delanay (di cui abbiamo riportato i commenti sopra), la portinaia Dirce e i "redattori mondani di certi giornali":

> Secondo un'affermazione della sua portinaia, certa signora Dirce, non meglio qualificata, (era però, come lingua, di primissima scelta) [Baronfo] aveva recentemente "allargato il suo giro d'affari". La signora Dirce sapeva servirsi a tempo e luogo di precise designazioni tecniche. (128)

> [Maria] aveva "un vero e proprio temperamento di artista", come dicono di certe pianiste e mezze-soprano i redattori mondani di certi giornali, dopo certi concerti di beneficenza. (119)

La citazione esatta di una quantità di banalità, che nel testo rimangano in sospeso, come se fossero proferite dalla comunità nel suo intero, richiama il *Dictionnaire des idées reçues* di Flaubert.[52] Un elenco in ordine alfabetico delle battute virgolettate avrebbe di fatto un effetto non dissimile dal sardonico dizionario del maestro francese. Anche nel caso di Gadda, il risentimento è palese: negli ultimi passi citati, si osservi come i luoghi comuni siano accompagnati da pungenti commenti da parte del narratore, che nel primo caso accentua la natura ridicola dell'enunciazione della battuta – già in sé formula vuota – da parte della portinaia, e nel secondo, attraverso la ripresa dell'aggettivo indefinito, si beffa di "certi" tic linguistici borghesi nonché dello stesso gusto borghese per l'esclusività e la riservatezza.

[52] Guido Baldi ha osservato la somiglianza tra la descrizione della borghesia milanese nella *Meccanica* e il testo di Flaubert (48).

Tracce della voce comune si infiltrano anche nella descrizione di Baronfo, laddove si dice che suo padre "aveva elaborato anno per anno una 'numerosa ed affezionata clientela'" (128), o che Baronfo vuole sottrarsi ai "soliti" alberghi e all'"ampio e ben illuminato" ufficio (132). È poco rilevante se in questi precisi momenti la voce sia quella di Baronfo o quella comune, rimane indubbio che il contenuto si associa alle decine di espressioni banali e di formule vuote presenti nel testo e di cui consiste la quotidianità.

L'atteggiamento del narratore rispetto alla voce della borghesia è univoco e persiste nel testo. Come se non bastasse la palese "scemenza" delle medesime battute, il narratore si accinge ad attaccare questa convenzionalità, non solo ricorrendo ad attacchi aperti o a commenti ironici come quelli appena riportati, ma anche tramite lo straniamento del discorso in cui s'inserisce la voce comune. Ne costituisce un esempio il brano, fondamentale per lo svolgimento della trama, in cui si annuncia l'adeguamento di Maria (seppur poco convincente) alle norme imposte dalla società:

> Questa Delanay, una ragazza non eccessivamente francese, piena di falsa vivacità e dipinta come un piroscafo nuovo, aveva vissuto alcuni anni in America, non so bene se del Nord o del Sud o del Centro, ma credo del Centro: ed era riuscita a instillare nell'animo di Maria non dirò la persuasione, ma il dubbio, primo: che, qual si disegni la trama della, *come dicono*, vita nell'ordito del nostro dolore, è conveniente per ogni ragazza di trovare un marito: secondo, che il marito non lo si trova, se una non suona il piano (154).[53]

Qui l'atteggiamento del narratore rispetto alla doxa deriva non solo dalla ripresa esatta delle "idee ricevute" (marito e piano) e dalla descrizione della Delanay come vana e ridicola, ma anche dalla posizione stonata dell'inciso, che si infila tra preposizione e sintagma dipendente. Una tale posizione illogica, oltre a mettere in rilievo la voce comune, ribadisce ancora il carattere insensato delle convenzioni difese dalla Delanay. È peraltro interessante osservare che le parole della Delanay qui riportate riassumono l'intera trama del racconto, e che il personaggio ricorre al medesimo termine "trama". Oltre all'evidente questione del matrimonio, anche il pianoforte svolge una funzione determinante, poiché è il concerto di Maria il preludio all'incontro tra lei e Baronfo. Non sarà quindi un caso se il racconto si chiude non con il felice *dénouement* degli eventi, ma con la stessa Delanay che commenta le vicende in un salotto francese. Ma sul finale torneremo dopo, quando avremo concluso questo nostro esame delle virgolette.

Analogamente all'espansione dell'indiretto libero che abbiamo analizzato, il passaggio dalla stesura provvisoria al testo finale comporta alcuni cambiamenti nell'uso delle virgolette. In primo luogo, la stesura a penna nera contiene alcuni luoghi in cui la

[53] Il corsivo è nostro.

medesima penna ha aggiunto in un secondo tempo le virgolette.[54] Si tratta della formula usata dalla Dirce ("egli aveva recentemente 'allargato il suo giro d'affari'") e dell'insofferenza musicale di Baronfo ("Il grammofono 'gli demoliva i nervi'; il mandolino gli strappava concitate apostrofi contro 'la civiltà Meditteranea'").[55]

In secondo luogo, alcuni enunciati vengono virgolettati con una biro, che si limita per lo più ad aggiustare l'interpunzione del manoscritto. Viene virgolettata l'espressione "lo stile", nel passo sulle competenze liriche di Emilio ("e 'lo stile' non riceveva a ogni passo un calcio di dietro"), nonché la battuta dei "saputelli", già in discorso indiretto ("Ma altri saputelli sentenziano che 'l'ala destra deve essere stata rifatta in epoca posteriore'"). Nell'ultimo caso, occorre notare che non cambia il primo riferimento ai saputelli, che anche nel testo finale rimane nel discorso indiretto ("i saputelli dicono che fu schiaffata lì da non so che Bernabò Visconti [...]");nella stesura prefinale l'intervento dunque inserisce un'asimmetria nella struttura parallela.[56]

In terzo luogo, sono attestati alcuni enunciati senza virgolette, che però nel testo finale sono virgolettati, come un pezzo dell'indiretto libero di Baronfo ("Sgomberato il cervello 'dalle idee lugubri che lo ossedevano', avrebbe con più salda tempra riprese le vie dello spirito e della profonda meditazione"),[57] e la battuta scontata sulle competenze musicali di Maria ("Ella aveva 'un vero e proprio temperamento di artista'"), da parte dei "redattori mondani di certi giornali".[58]

Il paragone tra le stesure anteriori e la versione finale denota dunque un'operazione coerente (non si registrano espunzioni di virgolette già presenti), svoltasi in almeno tre tappe, intese ad aumentare progressivamente la quantità di enunciati virgolettati in modo "anomalo". Nella maggior parte dei casi, le virgolette non hanno la funzione di "mimetizzare" o rendere più immediate le parole di un certo personaggio, ma trasformano in "voci riportate" banalità e luoghi comuni che il narratore aveva già incluso nelle proprie descrizioni e che assumono un'evidente funzione satirica. L'atipicità formale di queste espressioni, garantita dalla peculiare virgolettatura, mette ancora in rilievo la loro presenza "anomala" nel testo, e crea un effetto di straniamento.

È quindi attraverso lo straniamento formale che l'autore intende denunciare lo straniamento contenutistico che rappresentano quelle battute rispetto alle sue nozioni di realtà e di verità: chi, come la borghesia del suo tempo, ha una concezione appiattita e molto limitata della realtà, e perciò si esprime con formule standard e luoghi comuni, non fa altro che ripetere "le 'certitades' della comune scemenza" e "gli enigmi della comune bestialità" e perciò effettua un'erronea "coordinazione" della realtà come continuità, come

[54] Trattandosi sempre di virgolette «basse», che si devono inserire tra le parole e non "sopra" di esse, in questi casi l'autore è costretto a rimpicciolirle per infilarle nello spazio stretto tra parole già scritte, e la loro aggiunta *a posteriori* è quindi visibile nel testo.
[55] Fondo Gadda Pavia, terzo faldone.
[56] Fondo Gadda Pavia, terzo faldone.
[57] Fondo Gadda Pavia, primo faldone.
[58] Fondo Gadda Pavia, terzo faldone.

scrive Gadda nella nota espunta a proposito di Maria. Una tale coordinazione per "canoni sbagliati", come sono quelli della borghesia, costituisce un'operazione di forzatura o di straniamento rispetto al reale che nella *Meditazione milanese* è definita come "astrazione", dato che la realtà evidentemente non si limita alla visione parziale che ne ha quel ceto sociale, ma si presenta invece come infinitamente più complessa. Nella scrittura, attraverso la tecnica della "deformazione", che si potrebbe definire come straniamento di secondo grado, cioè della "rappresentazione secondo convenienza" (essa già "straniamento", o piuttosto astrazione o ingiusta riduzione, come abbiamo già affermato), l'autore intende esibire i processi di astrazione e di semplificazione operati sul reale e ristabilire la realtà in tutta la sua complessità.

Esaminiamo, per concludere, un'ulteriore manifestazione di "virgolettatura atipica" che per molti versi si può considerare esemplare rispetto ai processi qui esposti. Nell'ultima parte del testo finale, si legge che il custode della villa svaligiata, "siccome era uno tracagnotto, aveva 'cercato di reagire'" (96). Nella stesura anteriore a quella prefinale in cui abbiamo appena individuato il progressivo aumento delle virgolette, l'autore ha prima sbarrato la virgoletta che limitava la voce comune al solo infinito, per includere anche l'ausiliare e il participio ("...il custode...«aveva cercato di «reagire»").[59] Nella stesura prefinale, come nel testo finale, la prima virgoletta si è spostata a destra, per infilarsi tra ausiliare e participio.[60] È evidente che delle tre fasi, la posizione finale e definitiva è quella più insolita, dato che implica un cambiamento dell'enunciatore all'interno della medesima forma verbale, esattamente come nel discorso della signora Dirce ("egli aveva recentemente 'allargato il suo giro d'affari'"). Tali interventi non si possono spiegare con la semplice volontà di rendere più immediato il discorso, ma hanno la doppia funzione di mettere in rilievo la presa di parola, nel testo, dalla comunità borghese, e, anzitutto, di suscitare un effetto di straniamento, spia formale dell'incompatibilità della voce borghese con la prospettiva dell'autore.

3.3.8.3 Conclusioni sulla "Madonna dei filosofi"

L'esame dell'evoluzione testuale della "Madonna dei filosofi" ha fatto emergere due processi, di cui uno è incentrato sull'uso delle virgolette e un altro sull'indiretto libero. Per quanto riguarda la virgolettatura di una quantità di espressioni comuni non riconducibili a un personaggio, ma che sembrano emanare dalla collettività di un determinato ceto socio-economico, essa mette in rilievo la lingua della "tribù" e ne denuncia la falsità. Non si tratta quindi di una vera e propria polifonia nel senso bachtiniano, perché le voci non sono autentiche né autonome, in fondo è sempre la medesima voce che parla, la vox populi, e gli enunciatori – seppure fisicamente diversi – si riducono al "populus", a meri portavoci di un'unica lingua e legge (Bakhtin, *Dostoevskij* 12). Ciò è del resto provato dal fatto che

[59] Fondo Gadda Pavia, primo faldone.
[60] Fondo Gadda Pavia, terzo faldone.

tra i diversi enunciatori, gli enunciati virgolettati sono perfettamente intercambiabili. Lo stesso Bachtin vedrebbe nell'operazione gaddiana piuttosto un esempio dell'eteroglossia che caratterizza il romanzo moderno (e da lui applicato a Dickens), con cui intende la fusione, all'interno della medesima voce narrativa, di una molteplicità di registri e di gerghi; nel particolare caso del romanzo comico, molto spazio viene dato alla prospettiva "comune" in una data sfera sociale (Bakhtin, "Discourse" 301).

Il testo subisce quindi un affollamento di enunciati tra di loro linguisticamente omogenei (e non dialettali) che assumono la forma di un coro (seppure monofonico), proprio come nella tradizione greca, che si manifesta nel suo intero (la voce comune) o per singoli coreuti definiti unicamente come appartenenti al coro (come la signora Dirce o il prof. Settanta). Il corifeo di questo "coro della scemenza" – descrizione che, immaginiamo, non sarebbe sgradita all'autore – è chiaramente la signorina Delanay, "française américanisée", rappresentante della nuova borghesia "mondiale", intesa a modernizzare il mondo e la società, che non si accorge della profonda banalità della propria "esuberanza". La Delanay non soltanto interviene nelle vicende per garantire la convenzionalità della successione degli eventi, ma riassume anche la trama (nella citazione riportata sopra) e detiene l'ultima parola del racconto:

> A Rouen, con una sigaretta d'oro fra le labbra di corallo, gli occhi socchiusi come in una comparazione di lontani toni, Boffalora, Giamaica, M.lle Delanay ebbe occasione di commentare questo finale "si bourgeois":
> "Que voulez-vous, mes mignonnes? On ne le dirait pas de ces rustres, mais c'etait bien meublé sur le Naviglio et au Castelletto. Elle avait de l'argenterie, elle avait du linge. Et puis je l'ai quelque peu déniaisée. Et puis alors cet ébérlué s'est finalement éveillé. Il a ronronné comme un matou en jouant le malade. Elle avait du linge, la petite! On ne s'imagine pas les tas de nappes pour vingt-quatre qu'ils avaient coffré là dedans, dans leur épouvantables armoires! Depuis seize-cent qu'ils sont nichés dans cette tour à hiboux, dans cette bicoque à chauves-souris, ils n'ont fait autre chose qu'entasser des draps-de-lit et des serviettes par douzaines, dans des apothèques de chêne et de noix massif, lourdes et noires. Mon Dieu, ce qu'elles sentent la sacristie du barocco!
> "Alors, pensez vous, ... la roucoulade est aisée: ... voyons, mes mignonnes!".
> Parve, socchiuse gli occhi, dilontanar lo sguardo di là dalle volute del fumo, non so se verso le Argonne o la Beresina.
> "Tandis que nos gens", mormorò, "se faisaient tuer à la vendange des siècles..." (166-167)

Il discorso del narratore che precede il discorso diretto specifica come la Delanay eserciti la doppia funzione del coro, cioè riassunto e commento. Altrettanto significativo è il fatto che in una stesura anteriore del racconto, la frase introduttiva accentuava invece la

narrazione: "Mlle Delanay blandamente *raccontava* di questo finale 'si bourgeois'".[61] Inoltre, la definizione dell'episodio vissuto come "borghese" da parte della francese fa culminare l'ironia, mentre connette il racconto al sottotitolo ("Novella borghese") e perciò stabilisce un rapporto ambiguo tra il narratore e questo personaggio che assume la narrazione del finale. La narrazione della Delanay, è ovvio, mette ancora in rilievo la superficialità e il materialismo del personaggio – e quindi della comunità che rappresenta – poiché devia rapidamente dalla narrazione degli eventi per discutere la quantità di biancheria in possesso dei Ripamonti. La posizione finale di un tale commento metanarrativo conferma lo spostamento del focus dalla trama alla voce, alla parola vuota, operazione effettuata nel testo dalla messa in rilievo di enunciati banalissimi, processo che nel finale culmina nella rivendicazione dell'atto del narrare operata non dal narratore ma dalla Delanay, personificazione della borghesia, corifea della banalità.

Tuttavia, come spesso accade in Gadda, il finale del racconto non risolve i problemi in modo univoco, e stona non poco l'ultima frase della Delanay, un riferimento alla guerra, che sorprende perché è completamente fuori contesto rispetto al discorso superficiale tenuto fino a quel punto. Tale frase finale si presta almeno a una doppia interpretazione, che nel primo caso sarebbe quella di un'operazione profondamente sarcastica, un supremo sacrilegio del ricordo della guerra, di cui abusa la francese per darsi un'aria seria nella conversazione da salotto. Rimane però il dubbio che si tratti di una reminiscenza sincera del periodo bellico, in questo caso il personaggio acquisterebbe una valenza positiva, e la sua caratterizzazione psicologica sarebbe interamente da rivalutare.

L'analisi del racconto ha portato alla luce un secondo processo, l'espansione dell'indiretto libero. A prima vista, questo processo sembra condividere un aspetto col primo processo: come gli enunciati virgolettati senza enunciatore, la crescente ambiguità provocata dall'indiretto libero problematizza la referenzialità. Nel caso dell'indiretto libero, però, la funzione è diversa. Nella stesura del racconto Gadda progressivamente dà più spazio a zone grigie, ambigue, in cui è impossibile ricollegare l'enunciato a un enunciatore. Contrariamente agli enunciati virgolettati, che vengono esplicitamente segnalati nel discorso e che sono riconducibili all'astratta vox populi anche quando manca un enunciatore preciso, il discorso indiretto libero genera enunciati "fluttuanti" che sfuggono a una sicura identificazione e interpretazione. Proprio per questa loro ambiguità, questi luoghi non generano un effetto parodico, perché non si saprebbe indicare il soggetto della parodia. Per di più, si tratta di brani di discorso che non manifestano esplicitamente lo straniamento che effettuano sul testo, nel senso che lo scarto tra enunciato ed enunciatori non è evidente, ma sottile.

Sembra trattarsi piuttosto di un precoce esercizio di dissociazione della voce narrativa. Se l'atipica virgolettatura è evidentemente uno strumento della parodia, in cui il narratore

[61] Fondo Gadda Pavia, primo faldone. Il corsivo è nostro.

si appropria della voce con la chiara intenzione di denunciare la falsità delle convenzioni e perciò allude ironicamente al vero, l'allontanamento della voce da personaggi e narratore attraverso l'indiretto libero costituisce invece un'irregolarità che non stabilisce legami semantici intelligibili, non produce verità ma crea una tensione che non si risolve. La distinzione richiama per molti versi quella tra parodia e "pastiche" già individuata dalla critica a proposito dei primi lavori inediti di Gadda e secondo la quale la parodia "colpisce la letteratura nella forma codificata di un oggetto di uso sociale inautentico", mentre il *pastiche* imita la lingua di altri per esibire "il carattere di frammentazione e di detrito del mondo" e suggerisce che la verità non esista e la lingua e lo stile non ci appartengano (Donnarumma, *Gadda modernista* 40-41). Nella "Madonna dei filosofi", tale esibizione non si avvale ancora della ricchezza dei linguaggi dialettali, come faranno le opere posteriori, ma gioca proprio sull'omogeneità linguistica e stilistica del racconto: l'impossibile distinzione, a un livello stilistico, tra le voci dei personaggi principali e quella del narratore permette una fusione ambigua che imbroglia le strutture enunciative e fa emergere quella voce gaddiana fluttuante, dissociata sia dai personaggi che dal narratore, come per indicare l'estrema sconfitta dell'uomo di fronte all'identità e alla verità.

3.3.9 La funzione macrotestuale del racconto eponimo

Se si confronta la sequenza "Teatro"-"Manovre"-"Cinema" con "La Madonna dei filosofi", la prima impressione è quella di una profonda diversità di impostazione, di argomento e di struttura. Oltre al cambiamento del modello diegetico, si passa dall'osservazione e dalla narrazione della realtà e dal commento su di essa da parte di un protagonista (la cui interiorità diventa sempre più invadente) alla narrazione di una trama tradizionale che riposa sull'amore e in modo minore sulla suspense. Formalmente, l'ultimo racconto presenta una struttura teleologica semplice, con lo sviluppo parallelo dei due personaggi principali nei due blocchi narrativi centrali, preceduti dall'antefatto e seguiti dallo scioglimento della trama nel blocco conclusivo. Rispetto alla sperimentazione strutturale dei due racconti precedenti, il racconto eponimo a prima vista non soltanto non si inserisce nella sequenza, ma sembra perfino un passo indietro.

Tuttavia, la comunicazione tra questi due "pannelli", come li ha chiamati Cenati, non si limita a tale impressione di eterogeneità. Per cominciare, segnaliamo un effetto peculiare suscitato dal finale di "Cinema": quando si spengono le luci nella sala cinematografica e si sospende il racconto, il lettore, voltando pagina, si imbatte in una storia molto "filmabile", quella della "Madonna dei Filosofi", che per banalità della trama equivale a quella espunta del "secondo tempo". Viene quindi suggerita un'ulteriore mise en abîme, che anticipa e intensifica i diversi processi di incassatura all'interno del racconto, dalla cornice dell'antefatto al riepilogo in cui la Delanay commenta il racconto di cui fa parte.

Il passaggio da "Cinema" alla "Madonna dei filosofi" inoltre permette di cogliere una continuità e un approfondimento della vena satirica antiborghese. È verosimilmente

questo il tono satirico cui allude Godioli quando afferma che tra "Teatro", "Cinema" e "La Madonna dei filosofi" corre una "rigida coerenza tonale" (*La "scemenza"* 86). Nel racconto eponimo, che, si badi, al momento della pubblicazione in rivista recava il sottotitolo "Novella borghese", il sentimento antiborghese non soltanto persiste nelle descrizioni da parte del narratore, ma trova espressione in un sistema che poggia su un uso atipico della virgolettatura. Dal punto di vista narratologico, questo riproduzione delle "idee ricevute" in chiave satirica nell'ultimo racconto costituisce una variazione sui processi satirici che si attuano negli altri racconti. Le virgolette che cingono la serie di battute banali non riconducibili a un enunciatore nel testo, sembrano sottolineare tanto l'inappartenenza delle parole a chi le usa, quanto il distanziamento del narratore da questo coro. Tale conclusione è compatibile con la generale struttura parodica del racconto, dalla trama alla voce. Le strutture attanziali e diegetiche, cioè, si costruiscono interamente con forme e materiali tradizionali (descrivibili come "racconto ottocentesco pseudomanzionano"), ma assumono la funzione di denunciare la propria tradizionalità. La trama, abbiamo visto, non è atta ad accogliere la complessità del personaggio di Maria, per cui il *dénouement* scontato non porta senz'altro a un lieto fine, e anzi lascia un dubbio amaro rispetto alla felicità della coppia.

L'atteggiamento satirico del narratore costituisce quindi una struttura macrotestuale che connette il racconto eponimo ai tre racconti autodiegetici, dato che in "Teatro" tale atteggiamento adombra il registro comico, in "Manovre" persiste e in "Cinema" si espande ancora. Nella "Madonna dei filosofi", il narratore rappresenta la complessità del reale non più soltanto con la propria voce, ma con tanti pezzetti dei discorsi degli altri, che vengono virgolettati al fine di sottolinearne l'estraneità alla voce narrativa. Come si è già avuto modo di rilevare, questo processo culmina nel riepilogo, in cui la conclusione del racconto è affidata non al narratore ma alla Delanay, narratrice corifea della banalità che trivializza ulteriormente la già triviale storia. Infine, la contemplazione della storia da parte di uno dei personaggi, seppure *ex post*, produce un effetto di cornice che riconnette il testo finale a "Teatro".

Se con "Cinema" raggiungono il loro compimento i due percorsi macrotestuali che riguardano specificamente il rapporto tra osservazione e narrazione e la costituzione dell'istanza autodiegetica, l'interazione tra la sequenza autodiegetica con il racconto eponimo non è per niente sterile. L'ultimo racconto, infatti, simultaneamente espande e approfondisce la vena satirica e allarga il campo della riflessione sulla rappresentazione narrativa, incalzandola da una diversa prospettiva, quella eterodiegetica, e con un quadro diverso, non un montaggio modernista ma un quadro convenzionale, altamente parodico, in cui si accumulano inconsistenze e irregolarità che finiscono per far saltare il sistema, esibendone la profonda irrealtà.

A parte questa continuità dell'atteggiamento satirico, rispetto ai testi autodiegetici l'ultimo racconto segna un passo concettuale ulteriore nella scrittura gaddiana. Ciò emerge chiaramente dal confronto dell'irregolarità della voce narrativa di "Teatro" con quella della "Madonna dei filosofi". In "Teatro" l'irregolarità consiste nel fatto di integrare nella voce narrativa due registri incompatibili, dove logicamente ne andrebbe

uno solo (o, eventualmente, una combinazione di registri più accostabili). Si tratta di un'operazione di sovraccarico, che a livello del personaggio narratore risulta in una sorta di schizofrenia di atteggiamenti inconciliabili, che però si contengono all'interno di un personaggio forse non ben costruito, ma che rimane unico. L'uso alternato dei registri esacerba la satira, dato che permette di colpire il soggetto (pubblico e melodramma) da due prospettive diverse, cioè con lo sguardo tonto della caricatura e con quello aspro del narratore sarcastico. L'operazione della voce viene quindi integrata e funzionalizzata nel progetto satirico e pare probabile che in questo racconto la prima intenzione dell'autore non sia quella di sovvertire le strutture narrative.

Nella "Madonna dei filosofi", invece, la voce narrativa non viene forzata da diversi registri ma subisce l'infrangimento della referenzialità e tende a dissolversi tra più poli enunciativi (narratore, protagonista, personaggi minori). La voce viene abbandonata dai corpi e relegata a una sorta di limbo, di spazio ambiguo. Si tratta di un precoce esercizio di dissoluzione della voce narrativa che raggiungerà il proprio apice nella *Cognizione del dolore*, dove l'istanza narrativa viene assalita dalla complessità del reale e implode. Non si può più parlare di satira perché manca ogni punto di riferimento, manca il centro etico su cui riposa la costruzione satirica. La diversità tra la satira e questo livello ulteriore di dissoluzione narrativa è resa esplicita dalla giustapposizione dei due processi nel racconto. Quella della virgolettatura atipica è un processo che si fa notare subito, con segni espliciti, e che si affretta a indicare il soggetto di cui criticare la moralità; quella dell'indiretto libero invece non indica niente, è un processo che sfugge e che smonta il testo in silenzio.

3.3.10 Gli "Studi imperfetti" come *mise en abîme* dei percorsi macrotestuali

La sequenza di otto componimenti brevi costituisce forse il nucleo più problematico della raccolta, dato che la politestualità degli studi aumenta le possibilità di interpretazione in modo esponenziale. Ci siamo già soffermati sulla sequenzialità "interna", cioè sui rapporti che i componimenti stabiliscono tra di loro. Rimane da riflettere sul modo in cui questi testi, come componente o struttura macrotestuale, si comportano nel contesto della raccolta e, più specificamente, in quale misura partecipano dei percorsi macrotestuali individuati.

Nella raccolta, la prima cosa che colpisce è la posizione centrale degli studi, che suggerisce un ruolo chiave per questa componente politestuale, che letteralmente fa il bilancio nella raccolta, separando "Teatro" e "Manovre di artiglieria da campagna" da "Cinema" e "La Madonna dei filosofi". La seconda cosa che si può notare è il fatto che gli "Studi imperfetti" resistono a ogni tentativo di ricondurli a un'entità univoca (oltre alla definizione piuttosto ampia che ne dà l'autore), che sia un genere letterario, una tematica, o più generalmente un significato comune, mentre si possono rintracciare numerose affinità tra gruppi di studi. Gli studi si uniscono dunque piuttosto secondo la matrice delle "family resemblances", concetto che Lundén riprende da Wittgenstein, per indicare il

fenomeno secondo cui un gruppo di testi in un volume condivide un certo numero di caratteristiche, senza che una specifica caratteristica sia condivisa da tutte (94).

L'analisi della sequenza ha però portato alla luce un percorso diegetico, in cui la presenza dell'io (osservante, narrante o lirico) gradualmente cede alla voce eterodiegetica e alla rappresentazione impersonale, per riapparire nell'ultimo studio, dove culmina anche l'autobiografismo presente in ogni studio in cui appare l'io. Constatiamo quindi che negli "Studi imperfetti" sono attive dinamiche simili a quelle che costituiscono la base dei percorsi macrotestuali (osservazione-narrazione, personaggio-narratore), ma non in un modo tale da poter fungere da tappa intermedia. Gli studi rimangono perciò estranei allo sviluppo sequenziale, che è forse la ragione per cui Casadei li ha descritti come un "intermezzo" nella raccolta (97).

Tuttavia, occorre sottolineare che tale estraneità riguarda unicamente la sequenza e non la costruzione di senso nella raccolta, poiché, in quanto rispecchia alcune delle principali problematiche della raccolta, la componente politestuale degli studi incide comunque sui processi di semantizzazione che generano il plusvalore della raccolta. Il processo sequenziale che nella nostra ipotesi parte da "Teatro" per giungere a "Cinema", però, funziona unicamente se si suppone che l'incassatura paratestuale degli "Studi" (con cui s'intende che nell'indice gli otto testi sono numerati e sono raccolti sotto il titolo "Studi imperfetti", che ha le stesse caratteristiche tipografiche dei titoli dei quattro racconti della raccolta) sia espressione della loro *mise en abîme* concettuale. Ossia, più che svolgere una tappa progressiva nella riflessione sulla rappresentazione narrativa, la minisequenza sembra riprendere in un ambito più ristretto elementi chiave del percorso concettuale che si attua nel volume. Una tale incassatura paratestuale degli studi evita la rottura dei percorsi macrotestuali rilevati e permette un accostamento di "Manovre" a "Cinema", nonostante la mancanza di contiguità nel volume.

Gli "Studi imperfetti" di fatto riprendono la modalità dell'osservazione da parte di un io presente (nell' "Ortolano di Rapallo", in "Certezza" e in "Diario di bordo"), di cui il primo pone il focus sulla realtà osservata (l'erbivendolo), mentre l'ultimo concede più spazio all'interiorità dell'io. Il primo studio inoltre riecheggia l'intreccio degli sguardi che è di massima importanza in "Teatro" e anche in "Manovre" occupa una posizione rilevante (si pensi anzitutto agli sguardi scambiati tra i cavalli, i soldati e Tolla, tutti osservati, almeno si deve supporre, dall'io narrante). Abbiamo individuato inoltre come l'io sparisca gradualmente tra "Certezza" e "Treno celere nell'Italia centrale", mentre il quarto testo continua a tematizzare l'osservazione, e in certo senso anche il sesto, "La morte di Puk", che ripropone il problema delle implicazioni filosofiche della percezione della realtà fenomenica. L'incipit di "Sogno ligure" si richiama ugualmente alla descrizione visiva, con cui interagiscono una vena lirica e una vena narrativa (e in questo testo, più specificamente, di immaginazione o reminiscenza storica). Queste tre componenti attraversano la totalità degli studi, da "Preghiera" interamente lirica a "Certezza", lirica ma che mette in scena l'osservazione, a "Treno celere", oscillante tra pretesa osservazione e narrazione. La presenza di un blocco autodiegetico e di un blocco eterodiegetico rispecchia la costituzione della raccolta, così come le specifiche dinamiche

tra osservazione e narrazione, mentre la presenza relativamente forte della vena lirica definisce la specificità degli studi.

Per quanto riguarda l'intenzionalità di questo funzionamento macrotestuale degli "Studi imperfetti", occorre procedere con alcuni distinguo. Da un lato, l'eterogeneità e la specificità dei significati degli otto componimenti brevi, come anche il fatto che la loro stesura cronologicamente preceda quella dei tre testi collegati, sembrano contraddire l'ipotesi che gli "Studi imperfetti" siano stati concepiti come specifici minipercorsi che ricalcano il macro-percorso compiuto da "Teatro" a "Cinema" o perfino alla "Madonna dei filosofi". Dall'altro lato, però, abbiamo dimostrato la validità dell'ipotesi che alla sequenza interna degli otto studi sottende una motivazione autoriale, di cui la spia più visibile è senz'altro l'aggiunta dell'ottavo testo. Tale ampliamento della serie nella raccolta pare svolgere una funzione macrotestuale, come anche la loro *mise en abîme* nella posizione centrale della raccolta. Dunque, se è lecito ipotizzare che i testi brevi non siano stati concepiti in funzione della raccolta – il che è anche suggerito dalla ricostruzione del percorso editoriale – gli effetti macrotestuali provocati dalla ricontestualizzazione dipendono fortemente dalla specifica disposizione dei testi nella raccolta, che riteniamo sia stata molto meditata dall'autore. È vero che la densità dei significati degli "Studi imperfetti" facilita i processi di associazione attivati dalla messa in raccolta, ma è la loro precisa sequenza nonché la posizione di questa sequenza nella raccolta, che generano l'effetto della *mise en abîme* concettuale.

La stessa cosa vale per la costruzione del personaggio narratore. Gli "Studi imperfetti" tematizzano l'alterità dell'io, attraverso la messa in scena di situazioni comiche, come nell'"Ortolano di Rapallo", e lirico-tragiche, come "Preghiera". Questo processo funziona perfino senza presenza esplicita, come dimostra "Treno celere", dove l'alterità del narratore è sottolineata dal fatto che egli scruta il paesaggio e riflette su di esso, mentre gli altri viaggiatori non se ne curano affatto. È quindi importante che nel primo testo l'osservazione sia reciproca, l'osservatore è a sua volta scrutato, giudicato e disprezzato, come accadrà poi in "Cinema".

Anche negli "Studi imperfetti" l'autobiografismo costituisce una strategia narrativa intesa ad approfondire i personaggi, e in particolare il personaggio narratore. È interessante che il testo che conferisce più consistenza al personaggio, "Preghiera", sia un testo lirico. La partecipazione di questo testo al processo narrativo ne segna la rifunzionalizzazione, in primo luogo nella sequenza interna degli studi (dove approfondisce il personaggio presentato nel primo, terzo e ottavo testo), e in un secondo momento nella raccolta. Nella raccolta, "Preghiera" non può non richiamare i campi di battaglia rievocati in "Manovre di artiglieria da campagna", mentre l'appropriazione della preghiera da parte del predicatore ne accentua l'anomalia, l'anormalità.

Infine, "Diario di bordo", che abbiamo già descritto come "testo-cerniera", riprende e sviluppa queste problematiche, e vi aggiunge un ulteriore e importantissimo elemento, cioè il gioco con le strutture narrative, e in particolare le strutture temporali. L'insolito presente storico che abbiamo rilevato provoca un effetto di straniamento e porta a riflettere sui tempi del ricordo e sulla distanza fra esperienza vissuta dal personaggio e

narrazione. Come succede con le altre tendenze rilevate negli studi, la gestione peculiare dei tempi verbali in "Diario di bordo" non si lascia interpretare come una tappa progressiva tra l'abile introduzione del ricordo di "Manovre" e la struttura digressiva di "Cinema", ma piuttosto riconferma l'ipotesi degli "Studi imperfetti" come una componente politestuale la cui eterogeneità provoca una feconda interazione intertestuale, per cui i componimenti richiamano gran parte delle tendenze in atto sul piano dei racconti.

3.4 Conclusioni

Ribadiamo ancora che la discussione della macrotestualità di una raccolta non intende indicarne o rilevarne "il" significato, né ridursi a segnalare una tematica principale, o alcune tematiche intrecciate, che attraversano l'intero volume, con ciò imitando la prassi dei teorici dello short story cycle. La ricerca dei denominatori comuni, se ha un qualche senso quando si prendono in considerazione volumi palesemente omogenei e unitari (ma solo, si intende, in quanto prima tappa di un'analisi approfondita), applicata a raccolte eterogenee rischia di forzare i testi, di estrapolarne aspetti testuali o semantici spesso minori al fine di includere questi testi nel medesimo quadro concettuale. Quando si parte invece dall'analisi delle singole componenti testuali, in primo luogo, e della loro interazione nella raccolta, in secondo luogo, come abbiamo cercato di fare con *La Madonna dei filosofi*, un diverso e più composito sistema concettuale si costruisce *bottom up*, ed è basato sulle diverse identità testuali che compongono la raccolta.

In generale, l'analisi della *Madonna dei filosofi* esemplifica il modo in cui i racconti di una raccolta interagiscono mentre mantengono la loro autonomia all'interno del nuovo contesto, dove il generare di ogni minimo plusvalore parte sempre dalle singole identità testuali. La messa in raccolta insomma non equivale allo smontaggio delle singole componenti testuali per fare confluire i loro materiali costituenti in un grande serbatoio di motivi, temi, voci, tempi eccetera, di cui si avvalgono lettori per (ri)costruire fili conduttori e castelli macrotestuali. *La Madonna dei filosofi* non presenta un tale castello, né un altro tipo di architettura fissa, né movimenti macrotestuali univoci che coinvolgono tutti i testi. Benché si tratti di una raccolta linguisticamente e stilisticamente molto omogenea e benché si possano rilevare alcune ricorrenze tematiche, si tratta di un corpo di testi fra loro eterogenei tra cui non si stabiliscono nessi narrativi. È verosimilmente a quest'eterogeneità del significato macrotestuale che allude Gadda stesso quando scrive al cugino Piero che come raccolta, questo suo primo volume è "disorganico".

Tuttavia, speriamo di aver dimostrato che l'affermazione della "disorganicità" della raccolta non vale come salvacondotto per escludere ogni progettualità autoriale rispetto al complicato funzionamento macrotestuale della raccolta. A nostro avviso, l'affermazione dell'autore si deve leggere piuttosto come il riconoscimento della tenue unità e quindi

della necessità di instaurare alcuni processi unificanti per stringere l'insieme. Ne sono prova l'ordinamento dei testi (la collocazione di "Teatro" in posizione proemiale, l'inserimento di "Manovre" fra "Teatro" e "Cinema", la posizione finale del racconto eponimo) e l'ampliamento degli "Studi imperfetti" con un ottavo testo. Un'ulteriore conferma di questa volontà di mettere in rilievo la connessione fra i testi consiste nella descrizione che l'autore dà del proprio volume nella scheda introduttiva che doveva accompagnare il volume, e che sarebbe proficuo riconsiderare, adesso che abbiamo completato l'esame della raccolta:

> [p. 2:] Carlo Emilio Gadda, nato a Milano, è vissuto qua e là nel mondo secondo i casi della guerra, della pace e della fortuna in America, in Germania, in Francia, nel Belgio e più lungamente a Roma: Ingegnere, avendo attrezzato per il lavoro la mentalità dell'«esatezza» (sic) e avendo maturato da esperienze complesse il senso dell'ironia [...], egli presenta [...] un libro singolarissimo nella recente letteratura narrativa.
> [p. 3:] [Dove] Liricità e umorismo, satira e sentimento umano confluiscono in una sistemazione oltremodo interessante. Il contrasto fra queste due attitudini dello scrittore diviene contrasto dialettico di posizioni espressive: sicché la nota lirica scaturisce talora dal sarcasmo con inattesa purezza ricevendo dall'antitesi inattesa potenza, dolorosa purezza. – I temi narrativi dei diversi racconti vengono svolti per successioni di approfondimenti prospettici in una luce di viva originalità. –

Ci troviamo davanti a una presentazione autoriale eccezionalmente ricca di spunti riguardo alla macrotestualità. Colpisce fin da principio come l'opera letteraria che viene descritta è la raccolta nel suo intero, come libro, e non i singoli racconti, di cui il brano non attesta neanche un solo titolo e che vediamo menzionati come "racconti" solo una volta. La "singolarità" di cui parla l'autore pertiene quindi al libro nella sua totalità, che egli descrive come un libro di "letteratura narrativa", descrizione, questa, da cui si deduce una preferenza ad indicare il modo principale e a non soffermarsi sulla diversità tipologica dei testi inclusi (come ad esempio la distinzione tra racconti e studi). La dominanza della vena narrativa indicata dall'autore inoltre costituisce un'indicazione a sostegno della nostra ipotesi della rifunzionalizzazione delle componenti liriche nel progetto narrativo della raccolta.

Il secondo paragrafo mantiene il focus sulla "macrotestualità", di cui vengono elencate le principali dinamiche, rilevate anche dall'esame del presente studio. Spicca l'enfasi posta dall'autore sulla sistematicità (già implicita nell'espressione "libro singolarissimo nella recente letteratura narrativa"), quando scrive che le dinamiche rilevate "confluiscono" in una medesima "sistemazione". Secondo l'autore, dunque, il libro suscita interesse in quanto sistemazione, struttura, che consiste nell'interazione di un numero di dinamiche attraverso un processo dialettico in cui si rafforzano a vicenda. Poiché questo processo implica dinamiche che trascendono il livello del singolo testo, il luogo di tale interazione è necessariamente quello della raccolta, il livello macrotestuale.

L'autore individua nel proprio libro un contrasto tra due "attitudini" o tendenze, che a loro volta raccolgono due specifiche dinamiche, cioè una tendenza umoristico-satirica e una tendenza lirica e di sentimento umano. L'uso del sostantivo "liricità" suggerisce un'accezione diversa del "lirico" rispetto al *Racconto italiano*, dove le forme sostantivali attestate erano "lirismo" e "lirizzazione". Il valore di "lirico" in questo contesto sembra più specifico, senza perciò corrispondere al "modo della poesia". Ciò si può dedurre dal rapporto tra il "lirico" e l'umorismo: nelle note al *Racconto italiano* "lirico" pertiene all'espressione artistica in senso lato e perciò comprende anche l'umorismo, come si legge nella nota che discute il rapporto tra "gioco ab exteriore" e "gioco ab interiore" in Dickens (SVP 484). Nella scheda introduttiva, però, il termine "lirico" piuttosto indica un modo "emotivo", che intende quindi trasmettere una genuina emozione profonda, non affetta dalle variegate forme di riso e di derisione praticate dall'autore. Nella *Madonna dei filosofi*, ci sarebbe dunque antitesi non tra lirico e narrativo, ma tra lirico e umoristico e tale antitesi tra un modo emotivo e un modo umoristico si ripeterebbe nella seconda opposizione, cioè quella tra "sentimento umano" e satira.

L'individuazione di un modo di espressione emotiva, non umoristica, trova sostegno nell'esposizione delle cinque maniere svolte nell'apertura del *Racconto italiano*, anche se in questo testo tale modo non viene identificato come "lirico" (per la diversa e più generale accezione dell'aggettivo, di cui già detto). Tra le cinque maniere, si ricordi, se ne ritrovano tre che in misura diversa intendono provocare il riso: la "umoristico-ironica", la "umoristica seria manzoniana" e la "cretina". Le due maniere rimanenti condividono l'assenza di sfumature di riso e si distinguono in base alla centralità del logos o del pathos: la "logico-razionalistica", descritta come "paretiana, seria, cerebrale", comprende la scrittura tecnica e scientifica, non emotivo ma razionale, mentre la maniera "enfatica, tragica, 'meravigliosa '600'", a dire dell'autore, "si avvicina alla poesia" (SVP 396). Quest'ultima maniera, aggiunge Gadda, "contrasta grandemente con le altre". Anche se occorre ribadire che queste cinque maniere sono soltanto indicative di alcune tendenze del variegato stile dell'autore (dice Gadda stesso che lo stile dipende unicamente dello stato d'animo del momento), la maniera "enfatica, tragica" per molti versi corrisponde con la tendenza descritta nella scheda della raccolta: il modo si avvicina alla poesia ma non è pienamente lirico (diciamo che *può* portare alla poesia), è principalmente legato all'espressione del tragico, del dolore e si posiziona in antitesi con modi sarcastici e satirici.

La traduzione dell'opposizione delle due tendenze in termini di dialettica è indicativa della costruttività semantica dell'interazione: la raccolta, si intende, non è lacerata da uno scontro tra queste due posizioni espressive, poiché esse si rafforzano a vicenda, si approfondiscono, per cui una nota lirica (tesi) confrontata col sarcasmo (antitesi) non è bloccata ma viene da esso investita di una forza espressiva maggiore (sintesi). La presenza centrale della raccolta come libro, nonché la mancanza di riferimenti a singoli testi, almeno fino a questo punto nel paragrafo, suggeriscono che questi processi di interazione tra dinamiche testuali non si limitino ai confini dei singoli testi.

Il commento finale sull'elaborazione narrativa dei racconti e la loro disposizione sequenziale nella raccolta ci riporta all'analisi condotta. I temi, scrive l'autore, vengono svolti per "successioni di approfondimenti prospettici". Anzitutto, "tema", come si deduce dal *Racconto italiano*, è da intendersi non come struttura tematica ma più ampiamente come "argomento". L'affermazione sottolinea l'importanza della tecnica del montaggio nonché del rapporto tra osservazione e narrazione. Gli "approfondimenti prospettici" vengono poi concatenati nella raccolta, vengono "svolti per successione", chiara indicazione della sequenzialità della raccolta.

In questa presentazione, insomma, l'autore mette in rilievo la *sistematicità* del primo volume, che è da intendere nell'accezione gaddiana, cioè di un sistema che comporta una quantità di sistemi incompleti, non chiusi, che intrattengono tra di loro rapporti molteplici e complessi. La disposizione, viene suggerito dall'autore, non è per niente casuale e varie dinamiche percorrono l'intero volume.

La scheda introduttiva inoltre offre indicazioni interessanti per quanto riguarda l'autorappresentazione dell'autore. Viene suggerita in modo molto laconico un'esistenza travagliata da guerre e continui trasferimenti e tra le righe si legge un profondo senso tragico, che nel testo si rispecchia nelle enigmatiche "esperienze complesse", che però per il loro collegamento all'ironia acquistano una sfumatura di leggerezza. Il nesso tra opera e personalità artistica dell'autore è peraltro rafforzato dalla descrizione delle già menzionate dinamiche come *attitudini dello scrittore*. In modo velato, la scheda introduttiva pone anche il problema del personaggio narratore, che come l'autore è dotato di un "senso dell'esattezza", di un atteggiamento ironico, sarcastico e satirico, e di "esperienze complesse" – di cui la più profonda espressione va individuata in "Manovre di artiglieria da campagna" e in "Preghiera" – che mettono in rilievo l'alterità dell'io.

Però, come abbiamo rilevato, nella raccolta l'informazione autobiografica usata nella costruzione dei personaggi narratori è troppo generica e superficiale per poter parlare di una vera e propria autorappresentazione, una narrativizzazione di Gadda. Si tratta, semmai, della fase embrionale di un processo di cui dovremo riparlare nel capitolo successivo. Nella *Madonna dei filosofi*, sparsi e dissociati elementi autobiografici e anagrafici vengono funzionalizzati come componenti di una strategia narrativa che non ha l'intenzione di rappresentare Gadda, ma di costruire personaggi validi e operativi.

In conclusione, abbiamo cercato di dimostrare come la macrotestualità della prima raccolta gaddiana, lungi dall'essere "quasi nulla", com'è stato suggerito da parte della critica, si esprime per via di un'interazione feconda tra una quantità di processi, che insieme generano un significato composito. L'interazione tra i testi non segue un percorso puramente sequenziale, ma parte da una disposizione particolare dei testi, caratterizzata da una divisione in due "pannelli", che comportano da un lato il racconto eponimo e dall'altro la sequenza "Teatro", "Manovre di artiglieria da campagna" e "Cinema". L'incassamento paratestuale e concettuale della sequenza degli "Studi imperfetti" è segno del loro distacco da questa bipartizione e suggerisce che i componimenti brevi si rapportano piuttosto al volume intero, riecheggiando le interazioni tra le altre componenti. La struttura della raccolta è quindi ricercata e testimonia la volontà dell'autore di non

subordinare i testi brevi a un disegno unico, ma di disporli in modo tale da produrre un massimo di interazioni. Il plusvalore della raccolta non si può descrivere con costanti, poiché tutto risiede in movimenti e processi: combinazione di tono emotivo profondo e tono umoristico (che, come indica l'autore nella scheda, si rafforzano a vicenda); interazione di messa in scena dell'osservazione ed enfasi sulla narrazione in un doppio processo che sviluppa il personaggio narratore e mette a punto il racconto autodiegetico; alternanza di autodiegesi ed eterodiegesi in una continua ricerca narrativa che culmina nel doppio climax del compimento del racconto autodiegetico e nello smontaggio del racconto eterodiegetico tradizionale e dell'istanza narrativa che la gestisce. Tutti questi processi si distendono tra l'apertura del sipario di "Teatro" e la chiusura della "Madonna dei filosofi" da parte della Delanay, per cui il racconto proemiale sembra caricarsi di una valenza ulteriore, non solo di *theatrum mundi*, ma anche, e forse maggiormente, di *theatrum Gaddi*: ogni singolo testo breve si presenta come un risultato, ma è a livello della raccolta che emergono i processi di ricerca narrativa che generano i testi e che viene messa in scena l'attività frenetica del laboratorio gaddiano.

Capitolo 4 *Il castello di Udine*

4.1 Introduzione

È subito chiaro che la fisionomia presentata dal *Castello di Udine* diverge molto da quella della prima raccolta. La quantità e l'eterogeneità dei testi, nonché i notevoli ampliamenti paratestuali, come l'avviso al lettore e il vasto apparato annotativo, costringono questa analisi a indirizzarsi sull'interazione tra i testi brevi e tra testi brevi e raccolta piuttosto che sull'evoluzione di ogni singolo testo. Presteremo perciò meno attenzione allo studio dei materiali avantestuali come le diverse stesure di singoli testi e ci concentreremo maggiormente sulla composizione della raccolta, anche se non mancheranno cenni alla genesi dei singoli testi laddove rilevanti. Per di più, le varianti introdotte nel passaggio dall'editio princeps solariana alla versione definitiva einaudiana necessitano una discussione specifica, tappa che non è stata necessaria nel caso della *Madonna dei filosofi* per l'esiguità delle varianti e la loro non-pertinenza rispetto ai processi rilevati.

Posta tale differenza, per il resto, l'analisi della seconda raccolta seguirà uno svolgimento analogo a quello del capitolo precedente. In un primo momento verranno situati i singoli testi e sarà ricostruito il passaggio dalla loro pubblicazione in rivista alla pubblicazione della raccolta. Tale ricostruzione porterà a formulare alcune ipotesi sul funzionamento macrotestuale del *Castello di Udine*, cui verrà affiancata una concisa presentazione dei rari contributi critici sull'argomento. L'analisi testuale della princeps procederà sezione per sezione, ma lascerà fuori la discussione dei testi attribuiti al curatore, che verranno presi in considerazione dopo l'esame dei testi brevi.

4.2 *Il castello di Udine* – Dai singoli testi alla princeps

4.2.1 Anticipazione dei testi in rivista

I diciassette testi che compongono *Il castello di Udine* vengono tutti anticipati in rivista. Prima di descrivere la composizione della raccolta, giova soffermarci sui singoli testi e su questa loro prima pubblicazione periodica, che spesso rivela rapporti genetici che avranno un loro effetto anche all'interno della raccolta.

Tra il primo e il 24 agosto del 1931 appaiono sull'*Ambrosiano* cinque scritti di viaggio intitolati "Tirreno in crociera", "Dal Golfo all'Etna" (6 agosto), "Tripolitania in torpedone" (13 agosto), "Sabbia di Tripoli" (21 agosto), "Approdo alle Zàttere". Essi sono il prodotto letterario di un viaggio nel Mediterraneo intrapreso dall'autore il mese prima. Come ha notato Raffaella Rodondi, le didascalie spazio-temporali che accompagnano gli articoli in rivista non corrispondono alle date del viaggio reale, ma hanno la funzione di stimolare l'immedesimazione del lettore con lo scrittore: sono "Da bordo, luglio" per il primo testo, "Da bordo, agosto" per il secondo e il terzo, "Tripoli, agosto" per il quarto e "Da bordo e da terra, agosto" per il quinto (Rodondi, "Note" 806).

L'autore accenna più volte nel carteggio al viaggio e agli articoli che ne derivano. Segnaliamo una lettera di Gadda al cugino Gadda Conti:

> Sono stato assente da Milano per qualche giorno, perché mi è venuta l'idea (un po' strana) di partecipare alla crociera Mediterranea del Conte Rosso per fare qualcosa per l'Ambrosiano. Si tratta, come vedi, di una pessima speculazione. Ho fatto un viaggio interessante, ma faticoso, e adesso cercherò di fare gli articoli, altra fatica. (Gadda, *Le confessioni* 18)

La lettera al cugino, peraltro, offre alcune indicazioni sul contenuto dei testi: "C'è dentro, in sintesi, tutto il guazzabuglio del viaggio e direi, anzi, che il motivo tecnico dominante è, appunto, il descrivere questa pazza corsa, con i passaggi dalla Venere Rodia alla partita di football" (ivi).

Alcuni mesi dopo, Gadda pubblica un corsivo intitolato "Della musica milanese", nel medesimo quotidiano (21 ottobre 1931). Il testo si presenta come una risposta a (o meglio, come una variazione su) un contributo di Arnaldo Fraccaroli pubblicato nel *Corriere della Sera* (con lo pseudonimo Rolf) in cui egli aveva denunciato la rumorosità del capoluogo lombardo.

Tra il novembre 1931 e il febbraio 1932 escono, sempre sull'*Ambrosiano*, cinque articoli sulla guerra. Il primo testo, "Elogio di alcuni valentuomini" (27 novembre) è introdotto dall'indicazione "Le riflessioni che seguono sull'arte militare sono tratte dal Diario di guerra di un tenente di fanteria" (3). Seguono "Impossibilità di un diario di guerra" (7 dicembre), "Dal Castello di Udine verso i monti" (18 dicembre), "Compagni di prigionia" (15 gennaio) e "Imagine di Calvi" (12 febbraio). La serialità della pubblicazione nonché la presenza di alcuni rimandi intertestuali suggeriscono che i testi

sono stati concepiti come un insieme, ipotesi che verrà confermata, dopo il passaggio dalla rivista alla raccolta, da una nota del curatore, e che costituirà il punto di partenza dell'analisi testuale. I cinque scritti contengono una quantità ridotta di elementi già presenti nell'allora inedito *Giornale di guerra e di prigionia*, dato, questo, che ha portato Raffaella Rodondi a indicare i taccuini di guerra come "fonte sotterranea" degli articoli ("Note" 806). La critica successiva ha attenuato tale affermazione, sostenendo invece che l'incidenza del Giornale sugli articoli sia talmente esigua che non si può parlare di una funzione di vero e propio "sottotesto".[1]

Il carteggio registra scarsissimi accenni alla stesura dei testi. Verso metà novembre, Gadda scrive a Tecchi che si deve mettere al lavoro per il quotidiano milanese (*A un amico fraterno* 99); un mese più tardi, in una lettera a Guarnieri datata 11 dicembre 1931 menziona un "violento articolo guerrafondaio", in cui Rodondi ha identificato "Impossibilità di un diario di guerra" (Rodondi, "Note" 806).

Contemporaneamente alla serie dei testi bellici appare uno scritto gaddiano in *Solaria* (12, 1931). Il pezzo porta il titolo "Tendo al mio fine" ed è concepito come contributo al dibattito sulle tendenze degli scrittori della nuova generazione, avviato da Giansiro Ferrata nel numero estivo di *Solaria* ("A proposito di tendenze"). A quanto pare, Bonsanti sollecita Tecchi per coinvolgerlo nel dibattito, ma questi passa l'offerta a Vittorini, come si legge in una sua lettera a Carocci: "Io credo che sia piú opportuno che il mio parere venga poi, quando saranno stati messi alcuni punti sugli i. Per ora la posizione di Ferrata mi sembra vaga. Perché non fate dire qualche cosa (magari 'enorme') a Vittorini" (Tecchi in *Lettere a "Solaria"* 344). Il numero successivo della rivista fiorentina in effetti accoglie una riflessione di Vittorini sulle tendenze letterarie, intitolata "Tendo al diario intimo" (*Solaria* 9-10). Dopo un nuovo contributo di Ferrata ("Torniamoci sopra", *Solaria*, 11, 1931), esce il testo gaddiano, il cui titolo riecheggia quello di Vittorini. La contestualizzazione di "Tendo al mio fine" nel dibattito solariano ne sottolinea il carattere di poetica militante, prima ancora della rifunzionalizzazione del testo nella raccolta, di cui diremo a breve. È plausibilmente al medesimo testo che Gadda fa cenno nella già citata lettera a Guarnieri dell'11 dicembre: "I miei affari materiali vanno malissimo e mi sfogherò nella prima novella contro chi mi fa perder soldi, quei pochissimi e sudatissimi che ho racimolato nell'imperio ingegneresco".

Il 29 aprile 1932 Gadda pubblica la novella "La fidanzata di Elio" nell'*Ambrosiano*. Il testo faceva parte di un gruppo di tre lavori che l'autore intendeva proporre al *Resto del Carlino* (Gadda, *A un amico fraterno* 89). Fallito il tentativo presso il quotidiano bolognese, la novella è successivamente rifiutata da *Pegaso*, prima di apparire sul quotidiano lombardo. A proposito del racconto Gadda scrive a Tecchi che

> È una rievocazione del dopoguerra, con un invito a pranzo che ebbi da un mio collega a Terni, adattato e trasformato per la novella. La novella è costruita in modo

[1] Si vedano i contributi di Gorni, Terzoli e Mileschi.

> che il giovane non ama la fidanzata, cioè la donna disponibile, e ricorda invece con simpatia la 'donna d'altri', cioè quella non disponibile. Poi c'è la mia solita velenosità anti-borghese (ivi)

mentre a Guarnieri confessa di essere "non molto persuaso" della novella e commenta che "[e]ssa riecheggia qualche pennellata di S. Giorgio, ma il fondo è un altro: è l'amarezza del reduce, nel 1919-20, accolto dagli arricchiti di guerra: ed è la satira delle perfezioni culinarie" (01/05/32).

Gli altri testi che saranno inclusi nella raccolta appaiono una prima volta sulle pagine della romana *Italia letteraria*: "La festa dell'uva a Marino" verso metà ottobre del 1932 (n. 42) e le tre puntate di "Polemiche e pace nel direttissimo" ad agosto dell'anno successivo (13, 20 e 27). Se nel carteggio non si trova cenno alla stesura del primo testo, risulta meglio documentato il secondo. A Guarnieri Gadda scrive, nel giugno del 1933, che vuole finire la novella, e un mese dopo annuncia che conta di finirla nei primi di agosto (le lettere sono datate rispettivamente 21/06 e 31/07). Dai taccuini di lavoro dell'autore risulta che la stesura era stata avviata alcuni mesi prima, come si può dedurre dalla datazione "marzo-luglio '33" che accompagna la stesura definitiva del testo, che inizialmente recava il titolo "Polemiche sul treno di Natale". Nella rivista, le puntate sono accompagnate dal sottotitolo "Racconto di Carlo Emilio Gadda"; la prima puntata è inoltre affiancata da tre piccole illustrazioni di Tamburi che rappresentano, fra l'altro, i simboli papali (tiara e chiavi) e un angelo volante che porta una bandiera con una citazione parziale di Giordano Bruno "Maiore forsitan cum timore...".

4.2.2 "Nessuno vuole sapere della mia brodaglia": l'iter editoriale del *Castello di Udine*

Risale al 26 marzo 1932 un primo cenno da parte di Gadda alla composizione di una seconda raccolta. In una lettera a Carocci, Gadda s'informa sui costi della stampa di un "libretto coi miei articoli di guerra, una cosa un po' carina" (*Lettere a "Solaria"* 371). L'editore non rifiuta l'idea, ma osserva che Gadda è ormai "scrittore che ha diritto a condizioni migliori che le solariane" e gli consiglia di trovare "un Editore il quale non solo non [gli] facesse spendere ma anzi [gli] pagasse il manoscritto" (371-372). Il libro bellico, si legge in una lettera a Tecchi del primo maggio 1932, è solo uno dei progetti editoriali meditati dall'autore:

> Potrebbe andare un libro satirico, come "S. Giorgio in casa Brocchi" – di 5 o 6 pezzi così? Io tenderei a sfacettare la mia produzione: un libro satirico, uno lirico, uno fantastico. Dammi un consiglio al riguardo: un libro di 5 o 6 novelle lunghe, umoristico-satiriche credi sarebbe preso in considerazione e potrebbe piacere?
> Vorrei pubblicare le cose di guerra, ma il più sarà trovare l'Editore. Carocci stesso mi consigliava di rinunciare a Solaria, dati gli scarsi mezzi miei e suoi (Gadda, *A un amico fraterno* 109).

Poco dopo, Gadda riprende il discorso con Carocci e menziona due opzioni, Ceschina e Vallecchi, di cui scarta la prima, per via dell'"omonimia" con il cugino scrittore, che vi ha pubblicato (*Lettere a "Solaria"* 375). Dell'altra opzione, Vallecchi, non si legge più niente nelle lettere successive.

Nell'estate del 1932, Gadda trasloca a Roma e inizia a lavorare presso i servizi tecnici del Vaticano. Il successivo mese di ottobre è plausibilmente il termine post quem che permette di collocare un primo indice provvisorio della seconda raccolta, che è stato reperito da Roscioni, ma discusso nel dettaglio solo dalla critica recente.[2] L'indice, che non reca data, presenta due testi pubblicati nel periodo romano: "La festa dell'uva a Marino", di cui già detto, e "L'ultimo libro di Gianna Manzini", una recensione a *Boscovivo* apparsa sul *Tevere* il 10 ottobre 1932. Se le date di stampa dei due testi, evidentemente, non dicono nulla sulla cronologia della loro stesura, tuttavia si può affermare che, quando si trovano sull'indice sono finiti e plausibilmente già pubblicati, dato che ai testi incompiuti o progettati l'autore ha aggiunto delle postille ("da finire" o "da fare"). Il termine ante quem della datazione è meno sicuro, ma pare lecito ipotizzare che, considerata l'assenza delle "Polemiche e pace nel direttissimo", l'indice fosse redatto prima della stesura del lungo testo, e cioè prima della primavera del 1933.

Questo indice rivela un forte ampliamento del progetto editoriale rispetto all'iniziale concezione di un libro con le prose di guerra. Sotto le didascalie "Titolo da definire" e "Tendo (prefazione)" sono elencati quattro gruppi di testi. Il primo gruppo è introdotto dall'indicazione "1a parte: Titolo (Viaggio mediterraneo)" e contiene i cinque articoli di viaggio posti nell'ordine della loro pubblicazione sull'*Ambrosiano*. Il secondo gruppo, preceduto da "2a parte: Titolo (Reminiscenze di guerra)", include i cinque articoli di guerra e un sesto testo indicato come "Articolo di Pegaso (da fare)" e sottolineato con matita rossa. Il terzo gruppo, con intestazione "3a parte: Titolo (varietà e novelle)", comprende "Della musica milanese", "La fidanzata di Elio", "La festa dell'uva a Marino", "La casa solitaria" (con l'indicazione "da finire" aggiunta con matita rossa) e "Lotta con me stesso per ingegneria (titolo) Espero da fare*". I due ultimi testi di questa sezione sono stati sottolineati con matita rossa e cancellati con matita viola. L'ultima parte, preceduta dall'indicazione "4a parte: Recensioni critiche", accoglie l'"Apologia manzoniana", "Voyage de Baudelaire a Rimbaud", "Betti – Solaria", "Betti – Patrii italiani", "Tecchi – Arena", "Tecchi – Tevere", "Gadda contro Gadda", "Montale", "Manzini" e continua sul verso del foglietto con "Stuparich" seguito da "Benco", "Paolo Masino", "Faust", "Cronaca del passato prossimo", "Abraham Balzac" e "Marcel Arland". Tutta la quarta parte è stata cancellata diagonalmente con matita blu.

Questo primo indice – d'ora in poi chiamato indice A – quindi tende a includere assai più materiali. Contestualmente, vi si constata una volontà organizzatrice, di cui rimane traccia nelle varie matite che hanno lavorato l'indice in fasi successive: la matita rossa

[2] Sia permesso rinviare a un nostro lavoro (Duyck, "La raccolta di narrativa breve").

sottolinea titoli che verranno scartati dalla sequenza; in due dei tre casi l'eliminazione è confermata dalla cancellatura con matita viola; la matita blu, infine, cancella addirittura l'intera quarta sezione, che per la sua impostazione saggistica (e più specificamente critico-letteraria) diverge dal contenuto lirico-narrativo delle altre sezioni.

Il lavoro ingegneristico presso la città del Vaticano introduce una sosta nell'attività pubblicistica di Gadda (dal 16 ottobre 1932 fino al 13 agosto 1933, esclusa una ristampa di "Tirreno in crociera" per l'antologia dell'*Indice*) e anche la composizione della raccolta patisce uno stallo, o almeno non ne sono rimaste tracce nei carteggi né nei quaderni dell'autore. A partire dal maggio 1933, l'autore riprende il discorso sul volume ma cambia interlocutore: a ricevere notizie non sono più Carocci né Tecchi, ma il giovane Silvio Guarnieri, che in poco tempo è riuscito a guadagnarsi la stima e l'affetto di Gadda. In una lettera del 19 maggio, Gadda accenna a un'offerta che ha avuto per il libro, ma non nomina l'editore: "Poi vorrei parlare con Carocci, farmi perdonare il mio silenzio, la mia trascuratezza: per il libro di guerra ho già una proposta, ma, poiché la tirano in lungo, vorrei anche di questo parlare con Carocci". Un mese più tardi, torna sulle vicende editoriali: "A Milano ho visto Somaré, Linati, P. Gadda e Bacchelli. Ho tentato, con Somaré e Linati, se si potesse pubblicare da loro il mio libro. Mi recherò a Milano i primi giorni della settimana ventura e ritenterò" (21 giugno 1933).

Gadda quindi non si rassegna subito a pubblicare il secondo volume presso *Solaria*, sostenendone le spese (come ipotizza la Rodondi), ma si impegna fortemente a trovare una sede più vantaggiosa. Verso l'estate, l'autore comincia a perdere coraggio, ma non abbandona la ricerca, come si legge in due lettere datate 15 luglio e 8 agosto:

> A Milano e qui [Roma] mi sono occupato del libro, ma nessuno vuol saperne della mia brodaglia.
>
> Bonsanti mi ha scritto che Solaria è all'agonia e che ancora non può dirmi nulla del libro; ma è più sul no che sul sì. Una eguale risposta ho avuto dal signorile Bompiani e dall'energico e milanesemente sbrigativo Rusca, che però, se gli piacciono, publicherebbe i racconti. Ma forse non gli piaceranno, almeno come editore.
> Come vedi, la mia prosa seguita a non interessare nessuno.

Segue, a ottobre, una lettera interessantissima, che dà indicazioni preziose sulla composizione della raccolta, nonché sull'implicazione dell'amico nel processo:

> Ho combinato il libro: dato che "Polemiche e pace" ricorda troppo il "Guerra e Pace", - ho preferito lasciare "Il Castello di Udine." Il programma è questo. Consegna del manoscritto e delle note entro il 1/2 novembre. Uscita del libro per il 20 dicembre. – Il contenuto è quello che tu sai: e quasi ho combinato con te. – Mi costerà £. 1:100 (millecento) – meno le prenotazioni, che dovrebbero giungere entro il 31 dicembre 1933 per essere valide.– Costerà £. 11 (undici) = prezzo di copertura + 1 lira di porto, salvo chi paghi subito. –

> Manderò le cartoline a giorni; te ne manderò qualcuna non perché tu sottoscriva nulla, ma perché mi procuri (se puoi senza noia) 2 o 3 sottoscrizioni. –
> Tieni presente però che il libro è un po' brutale, specie "tendenze" – che figura proprio come prefazione mia.–
> Novità: (che ti prego tener segreta): ci sarà una prefazione del Dott. Feo Averrois, e delle note del medesimo, come tu hai suggerito. Le note del dott. Averrois son destinate a render chiaro ciò che è oscuro, se pure non renderanno oscuro ciò che è lampante: Il libro sarà di circa 240 pagine compres[i] gli occhietti. (24 ottobre 1933)

La lettera presenta la prima attestazione del titolo definitivo della raccolta, che denota la centralità delle prose belliche. È però ugualmente importante tener presente che l'autore ha considerato, almeno per un certo tempo, di far assumere al libro il titolo della terza parte, che acquista dunque anche una particolare rilevanza, e che l'idea viene scartata per evitare l'associazione col libro di Tolstoi. Ancora più importante è la presentazione "del Dott. Feo Averrois, e delle note del medesimo": si rileva come fin dalla prima apparizione del nome, esso è associato a un personaggio chiaramente distinto dall'autore. Elaboreremo le implicazioni di queste informazioni per l'analisi in ciò che segue, e torniamo ora a ricostruire la composizione del volume.

Citiamo ancora un indice più recente (d'ora in avanti "B"), anch'esso senza data, ma presumibilmente anteriore alla lettera a Guarnieri del 24 ottobre, poiché non vi si trova cenno alla "prefazione" del personaggio curatore (che nel volume sarà designata come "avviso"). Quest'indice continua la tendenza alla strutturazione già individuata in A. Sparisce la quarta parte già sbarrata nell'indice A, come anche gli altri titoli sottolineati o cancellati nel primo indice, e compare una nuova sezione conclusiva, costituita dalle tre puntate del racconto "Polemiche e pace nel direttissimo". Rispetto all'ordine dell'indice A, si spostano la prima e la seconda sezione: saranno infatti gli articoli di guerra e non gli scritti odeporici a occupare la prima parte del libro.

Anche i titoli provvisori delle sezioni subiscono modifiche significative: *Il castello di Udine* è indicato per la prima volta come titolo del libro nonché della prima parte (invece di "Reminiscenze di guerra"), la "Crociera mediterranea" si sostituisce al "Viaggio mediterraneo" e la terza parte è ribattezzata "Polemiche e pace" (invece di "Varietà e novelle"). Non cambia invece la posizione proemiale di "Tendo al mio fine", né l'ordine dei testi all'interno delle sezioni, a parte "La festa dell'uva a Marino", che nell'indice B precede "La fidanzata di Elio". Quest'ultima variante rispetto all'indice A è però annullata nel medesimo indice da un'indicazione a penna.

Un terzo indice reperito negli archivi (d'ora in avanti "C"), senza data, corrisponde a quello dell'editio princeps, per cui è cronologicamente posteriore ai due indici già illustrati. Vi si mantiene la struttura dell'indice B ma viene aggiunta la cornice narrativa: i testi sono introdotti da una sezione preliminare in cui un inedito "Avviso al lettore" e una "Sinossi delle abbreviazioni" precedono "Tendo al mio fine", che, trovandosi nella sezione introduttiva, assume una funzione prefativa, ribadita anche dall'autore. Ma di ciò parleremo a breve, dopo la descrizione del faticoso iter di questa seconda raccolta gaddiana.

Il volume è segnalato per la prima volta "in corso di stampa" nel fascicolo solariano di agosto-ottobre 1933, che però esce solo a novembre, e vi porta il titolo *Il Castello di Udine* (Rodondi 810). L'11 dicembre 1933 Gadda scrive al cugino Piero che "il libro esce a gennaio", ma subentra un nuovo stallo. Il 28 febbraio 1934 Carocci scrive a Tecchi che non ha l'indirizzo romano di Gadda e parla dell'imminente uscita del libro presso *Solaria*. Il medesimo giorno si fa vivo Gadda, che afferma di aver mandato le bozze a Parenti e di non voler tardare con il libro (Gadda in *Lettere a "Solaria"* 483). Il giorno dopo riscrive all'editore, ribadendo la propria preoccupazione per la pubblicazione: "sono stato molto in pensiero per il volume e tirerò un respiro quando lo vedrò varato" (484). A quanto pare, o almeno nell'interpretazione di Gadda, i ritardi sono dovuti al tipografo e l'autore comincia a perdere la pazienza, come risulta da due lettere all'editore, scritte nel giro di cinque giorni (15 e 20 marzo):

> Sono ripiombato nel lavoro. Ho corretto però le bozze del libro e le ho mandate jeri a Parenti. Ti prego come più posso di volergli telefonare che mi mandi il resto, che non mi tenga in questo stato di attesa. Il resto è lavoro di 3 giorni al piú, dovrebbe contentarmi. Vedi se puoi tu influire, te lo chiedo proprio con ansia. Piú tardi avrò lavoro e se andiamo poi molto in là, la stagione non è propizia (493-494).

> Sarei un po' più sereno se Parenti mi facesse subito il libro: ormai lo strascina con vero nostro e suo danno, poiché, se me lo approntasse per i primi d'aprile potrei propagandarlo io stesso a Roma e poi subito a Milano. La restante composizione richiede 3 giorni di linotype. Digli che ci si metta e mi mandi al più presto le bozze. Sto poco bene e questo ritardo mi addolora molto, mi disanima (495).

Continuano le peripezie con Parenti, e Gadda continua a lamentarsene con Carocci durante il mese di aprile, fino ai primi di maggio: "Vedi se puoi fargli presente la opportunità e la convenienza di finire una buona volte questo libro, piú lungo oramai della fabbrica del Duomo" e viene nuovamente posticipata l'uscita a metà maggio (500, 502). Il 7 maggio Gadda ne riceve le prime copie, che manda subito ad alcuni critici, ma non è ancora ufficialmente uscito il libro. Si osserva, a margine, anche l'importanza che l'autore attribuisce all'aspetto esteriore del volume: "vorrei che il maggior numero di copie possibile e almeno le numerate fosse con coperta bianca. Perché questa coperta giallina antidiluviana?" (505). A Guarnieri Gadda ripete il proprio fastidio per la copertina e dà informazioni riguardo all'allestimento finale dell'opera:

> Quell'animalotto di Par. all'ultimo mi ha fatto rifare un pezzo di correzione, perché o lui o la posta le avevano perdute. Fu un colpo, per me. Pazienza! C'è qualche errore, fatto dal lynotipista dopo la mia correzione, non avendo io potuto fare il riscontro: ma in complesso la stampa è discreta. La coperta è gialla: hanno "goduto" per me le vecchie risme di carta di 8 anni fa, rimastegli dalla rivista. Ora né la rivista, né i libri escono più in quella carta giallina da libro di "bancarella".

> Ma sono esaurito e non ho voglia di protestare, regolerò i conti e tirerò un respiro. – Bisogna riconoscere che le note sono state un lavoro piuttosto penoso per la composizione o la impaginazione. Bonsanti è stato molto molto amico e si è profuso perché la stampa riuscisse. (8 maggio 1934)

Segue, il 12 maggio, una lunga lettera in cui Gadda dà informazioni sul libro e confida all'amico la preoccupazione per la possibile censura. Si noti anche l'accenno all'aiuto ricevuto da Sandro Penna per la correzione delle bozze. La lettera, tanto per il contenuto che per lo stile, vale la pena di essere riprodotta per intero:

> Firenze, 12 maggio 1934.
> Sabato, ore 11. –
>
> Carissimo Silvio,
> ti ho spedito jeri per raccomandata-espresso a Bormio il mio libro, che ti prego di gradire come piccolissimo segno del mio amore per te. Ti ho scritto da Roma una lettera, rispondendo alle 2 tue cart. carissime; – e di qui jeri una cartolina con i saluti di Sandro.
> Rispondo per ordine:
> 1°) Rimarrò a Roma tutto maggio e poi spero poter tagliare definitivamente la corda dal cazzo V.
> Se tu vieni ai primi di giugno è ovvio che tarderò a partire quanto tu vi starai. – Vieni alla mia pensione, Via Vittoria Colonna 39 e ti farò fare 23/24 lire al giorno tutto compreso. Vi si sta benissimo. –
> Quando puoi, sappîmi dire qualcosa a Roma, Via Vittoria Colonna 39 – presso Santoloce.
> 2°) Il mio libro è uscito, nel senso che Parenti lo ha stampato e rilegato. L'ho mandato a 10/12 critici romani e giudici del premio It. Lett. – Ma il premio lo daranno, dicesi, a Vigolo: (Che filtro l'aria! Che pedriolo, l'acqua! Che cannocchiale, la tromba marina!) Scherzi a parte, Vigolo è uscito alcuni giorni fa in edizione di 130 esemplari, a £ 50 la copia; (presso Contu.)
> 3°) Recenti disposizioni governative impongono che si consegnino 3 copie al Prefetto per ottenere la licenza di vendere e distribuire. La circolare restrittiva è di 5 giorni fa e il mio libro, col ritardo di 15/29 giorni che ha subito, vi è proprio incappato per primo.
> Lo hanno letto qui, sembra, e lo hanno mandato a Roma, all'Ufficio centrale della censura. Speriamo! È un libro italianissimo e io amo la mia patria più di molti finti-entusiasti e certamente più dei miei censori ma per via della prefazione (tendo al mio fine) e della "Impossibilità di un diario" ecc. temo qualche veto. Ne sono profondamente addolorato e avvilito. –
> Ho firmato qui e dedicato tutte le copie ai critici, ecc.: sono anzi venuto a Firenze apposta. Ho lavorato molto e con fatica per questa stampa e adesso tutto è sospeso. Speriamo! Tutto è fermo, salvo le 15/20 copie inviate prima della telefonata della Polizia. –

> La tua ho voluto inviartela ad ogni costo: se fermassero l'edizione essa acquisterebbe valore di rarità, e ti prego di conservarla. –
> 4°) Ho letto il tuo articolo sulla Critica nell'Italia Letteraria, e te ne ho scritto. L'ho letto con molto piacere e ti ho subito riconosciuto. Mi auguro che tu possa attuare il tuo programma. – Gli amici ti ricordano tutti, Montale, Bonsanti, ecc. – A Montale dovrebbero dare il Gondoliere, se vi fosse giustizia e senno. Speriamo. – (Per quanto il dire "speriamo" sia da sciocco.)
> A Roma ho visto Penna, che mi ha aiutato nella correzione delle bozze. – Falqui ha lasciato dopo lite l'It. Lett. – Abbiamo conosciuto a Roma e qui Gianfranco Contini, critico e poliglotta e pozzo di scienza a 22 anni, e ne siamo tutti un po' emballés. Si occupa di Bonvesin della Riva, oltre che di Montale e Bonsanti. – nonché Gadda (C.E.)
> Dammi tue notizie a Roma e ricevi i miei e nostri saluti.
> Un abbraccio dall'aff.mo Carlo Emilio
> Ti scriverò anch'io. Ma non ho molto da dirti.

La preoccupazione risulta fondata quando l'Ufficio centrale della censura conferma il divieto alla diffusione del libro, non perché manca di "italianità", ma per alcune espressioni ritenute oscene, come riferisce Carocci all'autore, in una lettera datata 16 maggio 1934:

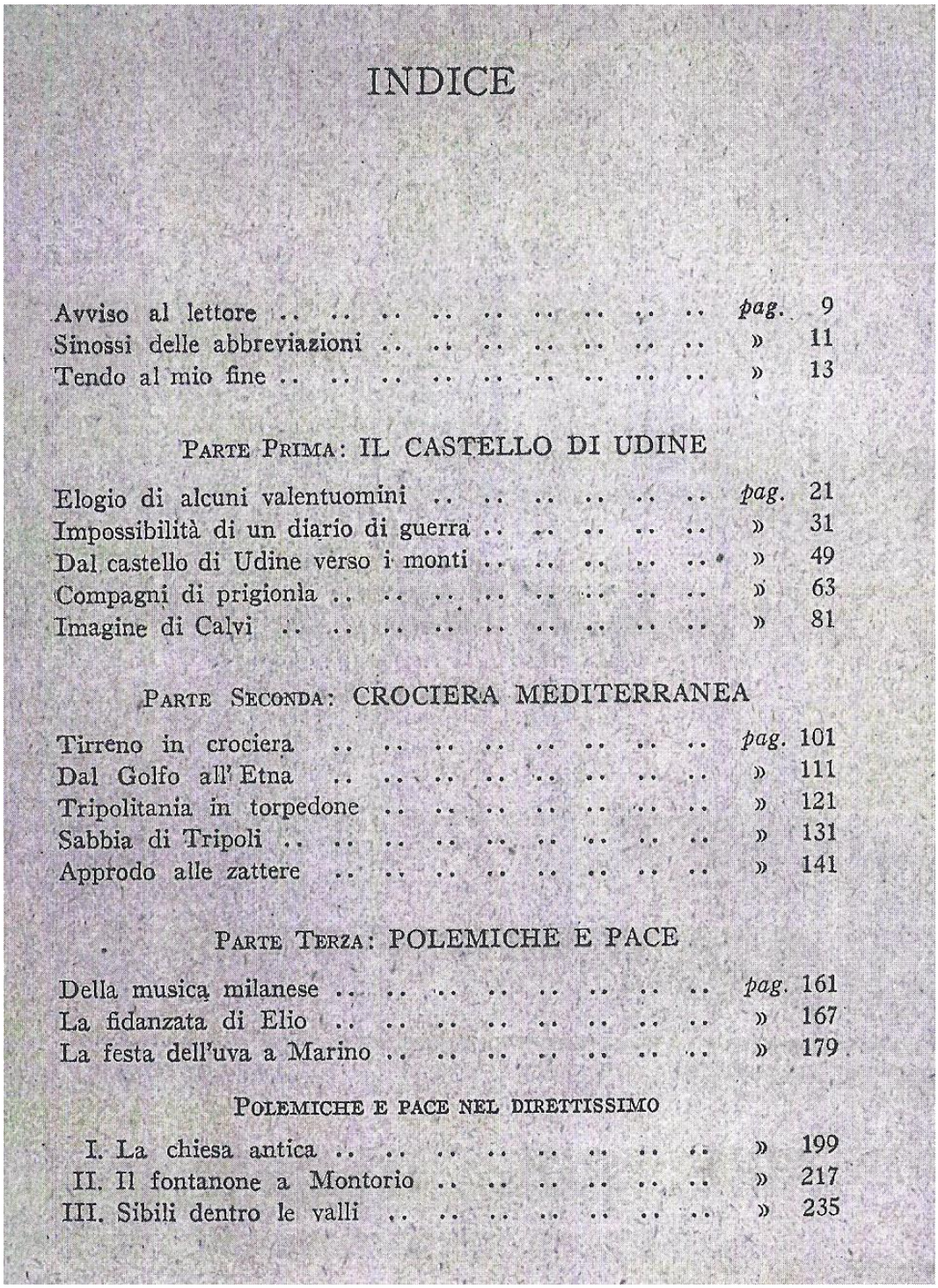
> Il motivo per il quale il funzionario con cui ho parlato ha mandato il tuo libro al ministero, pur essendo grande ammiratore della tua cultura e della tua valentia di scrittore, è il timore di alcune espressioni che gli sembrano poter essere troppo licenziose. Me ne ha citate due: nella prefazione un ravvicinamento fra la donna e il verro; altrove nel libro una frase in cui son citati i coglioni (*Lettere a "Solaria"* 508).

Dopo numerose sollecitazioni di Gadda e di Carocci, negli ultimi giorni di maggio arriva finalmente il nulla-osta da parte delle autorità, e riprende la libera diffusione del libro. Questo si presenta al lettore con una sezione preliminare, già annunciata nell'ultima stesura dell'indice, che consiste di un "Avviso", in cui il personaggio Feo Averroís rivendica le note annesse ai testi, e di una "Sinossi di abbreviazioni", ugualmente attribuita al personaggio curatore. Nei termini di Genette, si tratta di una prefazione allografa finzionale, in cui un personaggio è chiamato a chiarire o presentare il testo letterario, e fin dal nome del personaggio-curatore è palese la doppia vena parodica, che pertiene tanto all'aggrovigliata scrittura gaddiana quanto all'esegesi stessa (288). La "Sinossi" elenca una serie di 34 abbreviazioni "usate annotando" e la loro glossa.

I testi si presentano nell'ordine dell'ultimo indice ("C"). Tre sottotitoli, instaurati rispetto alle edizioni in rivista, identificano i primi tre sottoinsiemi e consistono di una parte tematica preceduta da un'indicazione rematica: "Parte prima – Il castello di Udine"; "Parte seconda – Crociera mediterranea"; "Parte terza – Polemiche e Pace". L'ultimo "racconto", "Polemiche e pace nel direttissimo", nell'indice stampato, ha le dimensioni

tipografiche dei sottotitoli e si stacca dalle tre componenti della terza parte, per cui può essere letto come titolo di una quarta parte anche se manca di elementi rematici.

Sempre nell'editio princeps le note del curatore si leggono a piè di pagina e il volume chiude con la formula "Explicit 'Il castello di Udine'", in stampatello, seguita sulla pagina successiva da un'epigrafe oraziana: "Absint inani funere neniae/ Luctusque turpes et querimoniae" (Carmina. II, 20, vv. 21-22), seguita a sua volta dall'indice, collocato in posizione finale.



INDICE

Avviso al lettore .. .. *pag.* 9
Sinossi delle abbreviazioni .. .. » 11
Tendo al mio fine .. .. » 13

PARTE PRIMA: IL CASTELLO DI UDINE

Elogio di alcuni valentuomini .. .. *pag.* 21
Impossibilità di un diario di guerra .. .. » 31
Dal castello di Udine verso i monti .. .. » 49
Compagni di prigionia .. .. » 63
Imagine di Calvi .. .. » 81

PARTE SECONDA: CROCIERA MEDITERRANEA

Tirreno in crociera .. .. *pag.* 101
Dal Golfo all'Etna .. .. » 111
Tripolitania in torpedone .. .. » 121
Sabbia di Tripoli .. .. » 131
Approdo alle zattere .. .. » 141

PARTE TERZA: POLEMICHE E PACE

Della musica milanese .. .. *pag.* 161
La fidanzata di Elio .. .. » 167
La festa dell'uva a Marino .. .. » 179

POLEMICHE E PACE NEL DIRETTISSIMO

I. La chiesa antica .. .. » 199
II. Il fontanone a Montorio .. .. » 217
III. Sibili dentro le valli .. .. » 235

Figura 3 Indice della princeps del *Castello di Udine*

4.2.3 La composizione della raccolta

L'evoluzione del progetto della seconda raccolta, ricostruibile grazie alle varie stesure dell'indice e ad alcune indicazioni conservate nel carteggio, denota una forte progettualità da parte dell'autore, che si concretizza tra la prima versione dell'indice e le versioni successive, dimostrata dalla decisione di cassare l'intera sezione delle recensioni e di riorganizzare il materiale lirico-narrativo intorno all'immagine centrale del Castello di Udine, aggiungendovi il lungo racconto finale. Il mutamento dei titoli delle parti, tra indice A e B, conferma la volontà di presentare la raccolta come un unico progetto, seppure composito, e non può che rafforzare quest'impressione l'ultimo – e forse più sostanziale – cambiamento, cioè l'inclusione delle note e l'invenzione del personaggio curatore. Tutti questi elementi danno l'impressione che *Il castello di Udine* sia una raccolta molto strutturata con una forte interazione tra i testi, che genera una forte "macrotestualità", e tale ipotesi andrà verificata attraverso l'analisi testuale.

La suddivisione della raccolta in sezioni rette da titoli, come presentata nell'indice, suggerisce forti legami tra i testi di un particolare gruppo. I testi riuniti rispettivamente nella prima, seconda e quarta sezione intrattengono forti rapporti genetici, e nelle prime due sezioni questa riunione sembra ripercuotersi nei titoli delle sezioni, che propongono un concetto centrale: nella prima parte la guerra, la crociera nella seconda. Per di più, i titoli dei testi brevi, messi in sequenza nell'indice, in più casi corroborano il concetto centrale. Nella prima parte, oltre alla ripresa del titolo in "Dal castello di Udine verso i monti", evocano la sfera bellica anche "valentuomini", "diario di guerra", "compagni di guerra", mentre nella seconda parte i titoli suggeriscono le varie tappe del viaggio.

Inoltre, l'ordine delle sezioni suggerisce una progressione, per l'inclusione del terzo titolo nel quarto e per una possibile corrispondenza metaforica tra "guerra" e "polemica", da un lato, e "crociera" e "pace", dall'altro. In quel senso, la terza sezione rappresenterebbe in sintesi l'opposizione tra la prima e la seconda sezione, mentre la quarta sezione costituirebbe una collocazione di tale sintesi nello spazio.

4.2.4 La macrotestualità del *Castello di Udine*: stato dell'arte

L'evidente strutturazione paratestuale del *Castello di Udine* e i forti legami genetici che intrattengono i testi inclusi nelle rispettive sezioni – a parte la terza, che si presenta come disuniforme – hanno portato la maggior parte della critica che si è occupata della seconda raccolta a considerare la possibile esistenza di una macrostruttura che genera uno specifico senso. Come si è visto nel capitolo precedente, a parte le recensioni, l'attenzione della critica verso le raccolte è relativamente recente ed è solo a partire degli anni '90 che si registra una serie di contributi che si dedicano all'argomento in modo approfondito.

Bertone ha affermato che la raccolta, che si caratterizza per un'indubbia eterogeneità dei contenuti, si presenta come "testo-esperimento", ossia come aspirazione alla molteplicità all'interno di un progetto unico ma composito (57). Bertone individua come

fattori unificanti la raccolta la cronologia degli eventi, che ordinerebbe i testi, la ricorrenza del titolo a vari livelli della raccolta e una forte stratificazione testuale, che si esprime nella suddivisione in sezioni e nell'apparato annotativo, che deve gestire la tendenza al molteplice (59,100). Attenta all'espressione della ricerca narrativa di Gadda nel *Castello di Udine*, Bertone sostiene peraltro che la raccolta è tenuta insieme da una particolare modalità di scrittura e di invenzione narrativa, che definisce come "scrittura del castello" e su cui torneremo più avanti.

Anche Dombroski ha dedicato parte di uno studio alla seconda raccolta gaddiana, benché la sua intenzione sia di individuare i meccanismi della scrittura barocca caratterizzante le opere gaddiane, piuttosto che indagare lo specifico significato del volume. Dombroski individua perciò il filo conduttore della raccolta in una frase della prefazione, sulla "vita che si devolve profonda", e sostiene che i disparati pezzi della raccolta sono uniti da un quadro psicologico sovrastante: dal soggetto malinconico e solitario che sta al centro del libro, in cui l'esperienza di guerra e prigionia diventa un tropo letterario. Secondo Dombroski, l'intera raccolta si può concepire come un viaggio che dalle ambivalenze della guerra passa alla ricerca delle vestigia di una civiltà decaduta (42-47).

Come abbiamo notato nell'introduzione, la prima studiosa che indaga la raccolta da una decisa prospettiva macrotestuale è De Michelis, che nella sua monografia descrive *Il castello di Udine* proprio come "macrotesto esemplare", accennando alla definizione che del concetto diede Cappello. A dire della studiosa, corroborano una tale interpretazione la struttura paratestuale forte della raccolta, la centralità dell'immagine del titolo, l'evoluzione macrotestuale del tema della guerra. Quest'ultimo compie un climax decrescente da guerra a pace (in cui persiste il dolore della guerra) all'ironia della polemica, per cui la guerra si trasforma in "battaglia letteraria". Secondo De Michelis, la raccolta nel suo intero si caratterizza inoltre per una simbiosi dei modi, nel senso che presenta una tenuta lirica, mentre il registro dominante è quello narrativo (88-92).

Analogamente, per Cenati la dimensione macrotestuale del *Castello di Udine* è complementare a una costante misura di brevità del singolo testo, che rimane autonomo e compiuto (9). La dimensione macrotestuale si costruirebbe per sommatorie e accumuli, generando una progressione lineare spezzata da fattori modificanti pluridimensionali, e quindi da geometrie compositive diverse (29). Se secondo Cenati non manca il registro narrativo, la principale istanza unificante la raccolta è però l'io letterario dell'autore, il cui protagonismo poetico garantisce l'omogeneità interna dei primi due blocchi e l'egemonia dell'intonazione (35). Tale protagonismo poetico determinerebbe un monologismo composito, che si opporrebbe al dialogismo centrifugo delle opere posteriori (73).

A contestare che lo specifico funzionamento della raccolta poggi su una determinata intenzionalità autoriale è invece Roscioni, che, analizzando l'indice da noi chiamato "A", attribuisce non all'autore ma all'editore le matite che cassano i titoli provvisori e organizzano la raccolta. A dire di Roscioni la critica gaddiana a volte tende a sovra-interpretare e a fraintendere complessità e intenzione autoriale e lo studioso si basa sul caso del *Castello di Udine* per argomentare che non di rado è l'editore che deve contenere

la volontà accumulatrice di Gadda, che opera ai danni della propria progettualità. Roscioni dichiara perciò di condividere il giudizio più severo dei primi critici, che si concentravano sull'omogeneità e sulla forza di espressione dei soli articolo bellici, mentre il resto della raccolta consisterebbe in capitoli eterogenei e accorpamenti poco comprensibili ("Terre emerse" 223).[3]

La nostra analisi cercherà di approfondire e di precisare il funzionamento macrotestuale del *Castello di Udine*, in primo luogo della princeps e in un secondo momento dell'edizione einaudiana. Prenderemo spunto sia dalla ricostruzione della composizione della raccolta e dalla sua presentazione paratestuale, che dalle prospettive critiche di De Michelis e Bertone, e in misura minore degli altri critici citati.

4.3 Analisi testuale della princeps

4.3.1 "Tendo al mio fine": tra poetica e prefazione

La posizione proemiale di "Tendo al mio fine", che al momento della pubblicazione in *Solaria* esponeva la posizione gaddiana rispetto alla questione delle tendenze degli scrittori dell'epoca, suggerisce la nuova funzione prefativa assunta dal testo nella raccolta, funzione che è stata segnalata più volte nei documenti elencati sopra: la designazione del testo nella raccolta come prefazione pare corrente, sia per l'autore (come testimoniano l'indice A e le lettere a Guarnieri del 24 ottobre 1933 e del 12 maggio 1934), sia per i suoi interlocutori (si veda la già citata lettera di Carocci a Gadda del 16 maggio 1934).[4] La funzione prefativa viene inoltre ribadita all'interno del volume, in una nota conclusiva al testo, dove il curatore scrive che "questa prefazione può essere considerata come una sintesi autobiografica del Nostro" (18).

Come ha notato De Michelis, il riuso come prefazione di un testo che nel contesto della rivista fungeva da dichiarazione di poetica indica un'operazione di rifunzionalizzazione testuale, per cui nel contesto della raccolta il testo presenta sinteticamente le costanti tematiche e tonali della sequenza (73-74). La studiosa individua nella prefazione tre macrotematiche – teoria della conoscenza, moralità e tema autobiografico di guerra e sofferenza – che costituiscono le principali coordinate tematiche della raccolta, mentre a livello formale indica la presenza di cataloghi, note, sintassi elaborata e accostamento di registri bassi e alti (De Michelis 76). Il fatto che queste caratteristiche tematiche e formali

[3] Menzioniamo ancora che Santovetti ha definito *Il castello di Udine* come romanzo, senza però motivare oltre questa particolare definizione. L'assenza di tale (arrischiata) ipotesi è la ragione per cui la trattiamo solo in margine al nostro excursus critico (139).
[4] Cfr. Supra, p.170.

vengano a coincidere *in toto* con quelle della scrittura gaddiana nel suo complesso non risulta problematico nell'analisi di De Michelis, che vede in questa congruenza invece una prova a sostegno della propria prospettiva critica, in forza della quale legge l'intera opera di Gadda come "un unico, grande testo" (ivi). Per quanto corretta, dunque, la lettura di De Michelis tende a generalizzare il senso del testo collocandolo nell'intero corpus gaddiano.[5]

Proponiamo di ripercorrere questo ragionamento sulla prefazione passo per passo al fine di mettere bene in rilievo alcuni elementi rimasti sottoesposti nell'analisi precedente. Il punto di partenza rimane il medesimo: è la constatazione che Gadda riusa come prefazione un testo già esistente che inizialmente non aveva questa funzione, ma era stato concepito come una dichiarazione di poetica. De Michelis descrive bene questa peculiarità del testo in cui non solo viene esposto il principio della "deformazione dei temi", ma viene anche applicato a livello strutturale e formale nel medesimo testo.

Andrebbe però precisato che l'uso come prefazione di una dichiarazione di poetica costituisce una pratica corrente, in particolare nell'800, come dimostrano le opere di Manzoni e di Verga, per nominare solo alcuni autori cari a Gadda. Quando conferisce alla dichiarazione di poetica la posizione proemiale del proprio volume, Gadda (che si sa fortemente consapevole della propria posizione nella storia letteraria) s'inscrive quindi in una tradizione, che rinnova per il fatto di deformare lo stesso testo programmatico in cui dichiara la necessaria tendenza alla deformazione.

Peraltro, la prospettiva di De Michelis, secondo la quale l'opera gaddiana è considerata come un unico testo, non permette di esaminare come si attua precisamente la rifunzionalizzazione del testo. Nella nostra prospettiva, è invece fondamentale chiederci quali rapporti il testo avesse con il primo contesto di pubblicazione e cosa cambi quando si passa alla raccolta, intesa come un'opera specifica. Se i molti fattori unificanti possono indurre a considerare la produzione letteraria gaddiana nel suo intero come una singola opera, un unico testo virtuale, una tale *reductio ad unum* non dà però conto della specificità delle varie forme letterarie – molto diverse tra di loro – cui ricorre l'autore, né al minuto lavoro di composizione e di revisione che fa di ogni singolo libro (licenziato e pubblicato dall'autore) quello che è, cioè un'opera letteraria con una propria identità, carica di una determinata intenzione autoriale, certo suscettibile di diverse interpretazioni, ma sempre in base a una specifica struttura (macro)testuale con cui questa si presenta al lettore. Concepire il testo gaddiano stampato come "pausa" in un processo creativo incessante, come ha fatto anche Roscioni, è utile solo a patto di interpretare questo processo come una dinamica che rigenera o reinventa opere in base a opere già esistenti, le quali nella rigenerazione non vengono cancellate né superate, ma servono alla

[5] L'unico legame specifico indicato dalla studiosa è la corrispondenza di una suddivisione tra "guerra" e "pace", riscontrabile sia nella prefazione che nella raccolta. Avremo modo più avanti di dimostrare che tale suddivisione, suggerita dall'indice, non si verifica nella sequenza (se non sul solo piano cronologico), per la persistenza del ricordo bellico e per la continua associazione dei concetti di pace e di morte.

composizione di *nuove* opere (227). In questo senso, la composizione delle raccolte costituirebbe un modello esemplare della necessità sentita da Gadda di conciliare la tendenza all'*opera*, al testo letterario autosufficiente, con la tendenza alla combinazione e all'accumulazione.

Proponiamo perciò di leggere gli intricati rapporti di ricorrenza che si stabiliscono tra i vari testi gaddiani non come un invito a ricostruire *il* testo dell'autore, ma come un'esortazione ad approfondire lo studio del funzionamento di *ogni specifico testo*, al fine di indagare come si attualizzano queste costanti tematiche e stilistiche nelle singole forme testuali. Procediamo quindi con un confronto dei due diversi contesti in cui si muove il testo, seguito dall'analisi della variazione, al fine di cogliere le precise modalità di questo cambiamento di funzione.

La pubblicazione del testo in rivista va collegata a quella dei due testi programmatici che lo precedono. Nel numero estivo di *Solaria*, in un testo intitolato "A proposito di tendenze" Giansiro Ferrata aveva difeso l'utilità e la necessità delle divergenze poetiche e critiche, scagliandosi contro principi omogeneizzanti, come l'obiettività o l'Arte ai quali certi critici volevano ridurre i principi della creazione artistica e quindi anche della loro interpretazione critica.[6] L'invito a descrivere le proprie "tendenze" è accolto, come già ricordato, da Vittorini, che nel numero solariano successivo pubblica "Tendo al diario intimo", in cui attacca la vanità e il vuoto del "bello scrivere" nelle varie forme prosastiche brevi pubblicate sui giornali e propone un ripiegamento sull'intimità dell'io, una scrittura diaristica fatta di introspezione e riflessione soggettiva sulla quotidianità. L'evidente ripresa del titolo da parte di Gadda suggerisce un'affinità tra i due testi, e sembra che uno specifico brano del testo di Vittorini abbia attirato l'attenzione di Gadda:

> Chi oserà mai portare in Italia un genere letterario che servirebbe a dirozzarci? Inguaribili autori di pezzettini i letterati della nuova Italia, ad ogni tratto di secolo nuova, sognano le iscrizioni sul marmo, come i versi di Carducci, giammai una pagina sottomessa al giorno che fugge. Chi scrive lettere abbrevia oggi le parole e ha sempre paura di sciuparsi. Un giornale intimo o uno zibaldone farebbe quasi orrore; per timore che dagli scrigni mentali tesori segreti dovessero schizzar frantumati sotto un pennino così vile. (50)

Il passo riportato riecheggia nel testo gaddiano in due modi diversi. Il commento sprezzante di Vittorini sui "letterati della nuova Italia" rivive, alquanto deformato,

[6] Il testo gaddiano non contiene riferimenti diretti al testo di Ferrata, a parte forse la costruzione sintattica che introduce la conclusione del testo: "*Quando* gli anni hanno sfiduciato o distrutto qualcuno dei nostri principî più cari e ci han dimostrato la vita più complessa di quanto ci appariva dandoci affetti ed odî che non avremmo ritenuti possibili, è *allora che* si insinua volentieri... il démone della obbiettività" (Ferrata 54); "*Quando* si tingerà d'oro, per il venente autunno, la selva [...]. E *allora che* l'alba, meravigliando, troverà la bianca neve sopra le terre e nei rami [...] (Gadda, "Tendo", 48, corsivi nostri). Se il contenuto dei passi si accomuna per l'accenno al tempo che passa, non è chiaro se si tratti di una ripresa consapevole. Peraltro, non si instaurano neanche legami con il secondo testo di Ferrata sull'argomento, pubblicato tra quello di Vittorini e quello di Gadda ("Torniamoci sopra", *Solaria* 11).

nell'enigmatica e ironica autorappresentazione di Gadda: "io, che di tutti li scrittori della Italia antichi e moderni sono quello che più possiede di comodini da notte" (13).[7] In un secondo accenno gaddiano ai letterati italiani, il significato sembra più vicino a quello del testo di Vittorini: "Ma altri saranno macilenti e cavi nel viso [...] questi aranno cenci e pidocchî, e diranno parole bruttissime [...]; del che aranno castighi orrendi e meritatissimi, come quello dell'udir periodare i laureati scrittori della Italia, essendo essi digiuni di sillabe e di patate" (15). L'evidente descrizione spregiativa dei letterati e la corrispondenza tra il "digiuno di sillabe" di Gadda e le "parole abbreviate" di Vittorini sembrano confermare l'ipotesi d'intertestualità avanzata per il brano precedente. Nel volume di Gadda, per altro, l'attacco contro gli scrittori "periodanti" anticipa la parodia del dibattito tra calligrafi e contenutisti svolta in "Polemiche e pace nel direttissimo".

Un secondo elemento che Gadda ripesca dal testo di Vittorini è l'immagine dell'iscrizione sul marmo, che in "Tendo al diario intimo" non ricorre solo nel passo riportato, ma anche in un passo successivo: "Nuovo marmo aspetta, inesauribile, le nostre parole; e trema la nostra carne di vanità" (51). Anche quest'immagine si deforma parzialmente in Gadda, che riprende il valore negativo del marmo, ma sposta l'accento dalla vanità all'inutilità, al perbenismo e all'apparenza:

> Era ed è la legge che custodisce ed impone l'inutilità marmorea del suo bene, che custodisce e misconosce le ragioni oscure e vivide della vita, la qual si devolve profonda: deformazione perenne, indagine, costruzione eroica.
> "Umbra profunda!", diceva di sé l'Arrostito. Tendo a dare di questa devoluzione un segno, tenue e forse indecifrato algoritmo in sul marmoreo muro della legge, della virtù e dell'inutilità veneranda [...]. (13-14)

Se il muro marmoreo si carica di una serie di connotazioni negative che verranno precisate solo nella raccolta, sta di fatto che il gesto dell'iscrizione sul muro in Gadda non solo diventa positivo, ma perfino fondatore della sua scrittura. Laddove in Vittorini il gesto è un atto di vanità compiuto dagli altri, dai "letterati della nuova Italia", nel testo gaddiano è lo stesso autore a tracciare un segno sul muro, come un graffito, una

[7] De Michelis ha individuato la ricorrenza dei comodini da notte nella novella "La Casa", dove rappresentano l'attaccamento dell'io nevrotico alla proprietà come parte di sé (85). Un riferimento analogo si ritrova nella *Meditazione milanese*, dove una situazione simile a quella della "Casa" serve a illustrare l'aspetto qualitativo delle deformazioni del reale, a partire dallo stato "n": "Conobbi un'altra che, presa dall'ossessione che il denaro non dovesse valer più nulla, si diede ad acquistare 'ogetti consistenti' e in questa mira accatastò in casa sua nell'andazzo di pochissimo tempo vecchî arnesi di comodo per la notte, mensole d'ogni genere, tavolini, seggiole e scaffali scompaginati, a cui ella conferiva il significato n+1 di tesaurizzazione contro la depravata carta-moneta" (SVP 754). L'autoironia però non si limita al riferimento alla propria nevrosi da parte dell'autore: come ha osservato Roscioni, la battuta sui comodini da notte richiama un brano dell'inedito "Annotazioni per il secondo libro della poetica", dove l'autore seriamente difende una poetica "pedestre e piccolo-borghese": "Delle babbucce da camera sono utilissime per i movimenti domestici. Il tavolino da notte non manchi". La molteplicazione dell'oggetto e la sua ripetizione nel contesto di una dichiarazione poetica sembrano suggerire una lettura ironica, come un velato riferimento al superamento delle prime riflessioni sulla poetica (Roscioni, *La disarmonia* 146-147).

deformazione ai danni delle mura delle convenzioni e delle leggi che ignorano la complessità del reale, ma necessaria nella ricerca di verità che per Gadda corrisponde alla pratica della letteratura. La ripresa dell'atto in posizione finale del testo, dove si specifica che "sul muro [...] si leggerà, mal vedibile, un segno: un segno inscritto col sangue", ribadisce l'assoluta necessità di questa deformazione (18). Si vede quindi come Gadda riprende dal manifesto di Vittorini ciò che fa gioco al discorso, come l'invettiva contro i letterati italiani e la connotazione negativa del marmo, e adatta gli elementi ripresi per renderli funzionali al proprio sistema poetico.

Quando il testo è chiamato a occupare la posizione proemiale del *Castello di Udine*, si oscura non tanto la sua natura di "tendenza", poiché rimane chiaro l'intento programmatico e viene annessa una nota in cui si ricorda la pubblicazione in rivista come "risposta" a un "referendum", quanto questa effettiva interazione con il testo di Vittorini, che non è più menzionato nel volume. Se nel nuovo contesto della raccolta si mantiene quindi la funzione di dichiarazione di poetica, l'insistenza dell'autore sulla funzione prefativa è singolare, e ciò non solo per l'atipicità del discorso, ma per il fatto che il testo non è stato scritto *per* la raccolta, come suole accadere con le prefazioni, e che la sua stesura plausibilmente precede la concezione della raccolta nella sua forma finale da parte dell'autore. Considerato che non vi è stata una sostanziale riscrittura del testo, dobbiamo dedurre che la rifunzionalizzazione sia determinata dai tre fattori che saldano la ricontestualizzazione, cioè l'iscrizione del testo nella sequenzialità materiale del volume, l'apparato annotativo e l'esigua serie di varianti lessicali.

La collocazione di "Tendo al mio fine" nella sezione "preliminare" dell'indice, insieme a materiali paratestuali come l'avviso e la sinossi, ancora prima della "Parte prima" della raccolta, isola il testo dagli altri testi brevi anticipati in rivista e ribadisce il suo statuto speciale, suggerendo un suo rapporto con la sequenza nel suo intero. Peraltro, la sezione preliminare, occorre osservarlo, è l'unica di cui le componenti sono attribuite ad "autori" diversi: l'avviso reca la firma del curatore, cui è ascrivibile anche la sinossi (per via del notabene apposto all'elenco dei termini), mentre "Tendo al mio fine" è attribuito a "Gadda, (C.E.)", ossia il "Nostro". Insisteremo molto su questa differenziazione nel corso del nostro studio, poiché a nostro parere l'instaurazione di una cornice narrativa e finzionale è un'operazione decisiva nella costruzione del "personaggio" Gadda da parte dell'autore. Limitiamoci per ora a segnalare che tra rivista e raccolta cambia la fisionomia del mittente, a causa dell'avviso e delle note: laddove nel contesto solariano era il "reale" autore Gadda a rispondere al referendum, nella raccolta il mittente del testo è caratterizzato già nell'avviso (che precede la prefazione nell'ordine del volume) attraverso i rapporti che intrattiene con il curatore, che lo definisce come "convoluto Eraclito di Via S. Simpliciano", scrittore dai modi e processi ambigui. L'ironica autorappresentazione instaura perciò un'operazione di finzionalizzazione che viene mantenuta nell'intero volume, e richiede di distinguere nettamente tra le figure del curatore Feo e del narratore Gadda, presunto autore dei testi brevi e della prefazione, ma non dei rimanenti "testi" paratestuali.

Oltre al filtro di finzione imposto dalla presenza del curatore, influiscono sull'interpretazione del testo le undici note di cui è corredato. È molto rilevante che la prima nota si riferisce già al titolo, costringendo il lettore a imboccare subito la via che porta alle note, prima ancora di prendere in considerazione il testo:

> Riscontro del Ns. a un referendum indetto da "Solaria" nel 1931, circa le "tendenze" degli scrittori interrogati. Fine: m. nell'it. class. anche al significato di termine; e cioè di morte. Amb. dunque, per "morte" e per "finalità". Il Ns. si dà l'aria di rispondere al referendum, ma devolve la pagina ad espressione lir. della propria amarezza. (13)

Questa prima nota è esemplare in quanto svolge tre funzioni tipiche del commento: contestualizza, esplicita e fornisce informazioni sulla figura del narratore. Emerge peraltro subito la funzione prettamente macrotestuale dell'apparato annotativo di Gadda, con cui si intende che l'autore si avvale spesso delle note per indicare connessioni fra i testi, al fine di stringerli nella nuova unità del libro. L'interpretazione di "fine" come morte non era certo il primo che veniva in mente al lettore di *Solaria*, che si poteva ricordare di "Tendo al diario intimo" quando si imbatteva in "Tendo al mio fine". L'esempio rivela subito quanto vaga possa essere la differenza tra la messa in rilievo di un significato latente nel testo e l'imposizione di un nuovo significato finora inesistente. Il riferimento all'italiano classico, infatti, non basta a far quadrare conti che non tornano: è "la" fine, non "il" fine, che rievoca la morte. L'interpretazione dipende dunque dal lettore, che deve accettare o rifiutare questa forzatura linguistica e interpretativa dell'autore. Nella nostra prospettiva, però, importa poco definire la variante come un *escamotage* o invece come l'esposizione di un significato latente: in ogni caso si tratta di un'operazione che mette in rilievo un forte collegamento tra i testi della raccolta, che definisce l'apparato annotativo come una struttura macrotestuale.

L'espansione (seppure alquanto forzata) dell'interpretazione del titolo approfondisce quindi la dimensione personale, la messa in scena della figura dell'io narrante, poiché si va oltre l'aspetto programmatico ("fine" come tendenza letteraria) e si approda all'autorappresentazione ("fine" come morte). Tale movimento è confermato nell'ultima frase della nota, dove il curatore suggerisce che la dichiarazione di poetica non sia altra che un pretesto del Nostro per "devolvere la pagina ad espressione lirica della propria amarezza". Ancora prima dell'incipit, la nota pone il testo sotto il segno dell'amarezza dell'io, per cui nel testo prefativo balzeranno all'occhio gli accenni a questa figura dell'io, forse più che i veri e propri assunti di poetica. Peraltro, la "devoluzione", si è già visto, è anche caratteristica essenziale delle "ragioni oscure e vivide della vita" di cui la scrittura gaddiana si propone di "dare un segno" sul muro marmoreo e si ha quindi l'impressione che nella raccolta sarà ancora più aggrovigliato il rapporto tra poetica, autobiografismo e scrittura. Questa messa in rilievo della figura del personaggio narratore Gadda viene poi sottolineata dal movimento ciclico compiuto dalle due note finali, che riprendono sia il nesso tra io e morte (laddove la "lassitudine" del Nostro è glossata come "una interpretazione biologica della morte") sia l'idea della "devoluzione" del testo verso

un'espressione autobiografica più profonda (quando Feo descrive la prefazione come una "sintesi autobiografica del Ns.", 18).

Su un altro versante tematico, ma analogamente, la seconda nota, apposta alla già citata "legge" precisa la pertinenza della prefazione alla specifica sequenza di testi del volume: "Legge: in senso lato, agnatizio e tribuico = sistema delle inibizioni che costituiscono eredità normativa della tribù. Nel caso del Ns. la tribù è il ceto mercativo-politecnico di Milano e dintorni" (ivi). Se nel testo è chiaro il valore negativo e avversativo della "legge che custodisce ed impone l'inutilità marmorea del bene" rispetto alle intenzioni dell'autore, manca un preciso referente con cui identificarla, per cui si può situarla sia in un ambito puramente gnoseologico (la legge come falso sapere), sia letterario (la legge che detta i "temi" evocati nell'incipit), sia sociale (la legge delle convenzioni) e perfino religioso (per la combinazione dei termini "legge", "anima" e "virtù"). Che tutte queste interpretazioni, a parte forse quella religiosa, si riuniscano nell'immagine concreta della borghesia milanese avviene solo grazie alla nota. Un'allusione al ceto sociale, è vero, si cela nella frase manzionana: "La virtù, senza il becco d'un quattrino, è pur veneranda cosa", ma è implicita e porta al massimo ad associare legge e ricchezza, mentre la nota è perentoria nell'identificazione. Constatiamo quindi come la nota indichi una delle principali costanti tematiche della raccolta.

Alcune varianti lessicali minime sembrano corroborare l'identificazione della legge con il sistema borghese: rispetto alla lezione della rivista "Era ed è la legge, che custodisce ed impone l'inutilità marmorea del *suo* bene, che ignora *e* misconosce le ragioni oscure e vivide della vita", nel volume sparisce l'aggettivo possessivo, il che rende più assoluto l'enunciato, e cambia la congiunzione: "[...] del bene, che ignora *o* misconosce [...]". Per quanto riguarda la seconda variante, laddove "ignora e misconosce" coordina due verbi il cui contenuto parzialmente si sovrappone e perciò crea l'impressione di un'enfasi per sinonimia, "ignora o misconosce" mette in rilievo la specificità dei due verbi, che possono rinviare a due difetti diversi della borghesia, cioè un'ignoranza non-intenzionale (intesa come mancanza di conoscenza) e un misconoscimento (inteso come la persistenza in una conoscenza erronea o falsa).

Una terza variante riguarda le medesime dinamiche dell'io e della tematica borghese: tra rivista e princeps "E in sul muro *del carcere* si leggerà, mal vedibile, un segno: un segno inscritto col sangue" diventa "E in sul muro, *che chiude il Campo*, si leggerà [...]" (18). La variante mantiene l'allusione all'esperienza autobiografica della prigionia per la combinazione di "chiudere" e "campo" (che si riconnette inoltre a un brano anteriore: "quanto non il filo di spini mi chiuse e le baionette del re di Prussia", 14), ma la contiguità di "muro" e "Campo" scritto con la maiuscola suggerisce anche un secondo significato metaforico, cioè del campo cinto dalle mura della legge, ossia la vita condizionata dalle convenzioni. Le varianti, dunque, rafforzano il processo di rifunzionalizzazione avviato dall'inclusione del testo nella sezione preliminare della raccolta e dall'aggiunta delle note.

Oltre alle operazioni direttamente riconducibili all'autore, la contiguità testuale dei testi brevi nella raccolta e la sequenzialità del processo di lettura provocano non poche risonanze tra la prefazione e i sedici testi rimanenti, di cui ne elencheremo solo alcune.

Tra i vari accenni al tema autobiografico di guerra e sofferenza, ad esempio, spicca un'immagine che il lettore non mancherà di collegare al concetto centrale del libro: "e i capitani generali li comanderanno, e prendaranno le bruciate castella della Venezia, ch'essi chiamorno quote e cocùzzoli" (16). Sia il registro linguistico toscaneggiante e "antico" che il riferimento alle montagne confermano che si tratta della Serenissima Repubblica, sul cui territorio si trovava anche Udine. Un altro esempio è quello dei ripetuti accenni alla nutrizione, alla carenza e alla copulazione, che anticipano la discussione delle "polemiche necessarie" nella prima nota a "Polemiche e pace nel direttissimo" ed è significativo che lo stesso termine appare nella prefazione: "e tutti li lascerò liberi, sempre che voglino, di accudire alle loro corporali necessità" (17). Altri riferimenti alla folla, al vino, alla musica collegano la prefazione a "La festa dell'uva a Marino" e "Della musica milanese", mentre i riferimenti all'agricoltura fanno venire in mente i coloni della Tripolitania. Queste sono solo alcune delle risonanze che si stabiliscono tra la prefazione e gli altri testi della raccolta.

In conclusione, "Tendo al mio fine", come dichiarazione di poetica da parte di Gadda, espone l'intenzione artistica dell'autore nelle caratteristiche formali e nelle macro-tematiche di tutta la sua scrittura, che possono essere appunto quelle che ha rilevato De Michelis. Nel contesto della raccolta si aggiunge inoltre la dimensione prefativa in cui si tende ad approfondire la figura dell'io e la satira antiborghese. Questa configurazione tematica non coincide quindi con le "macro-tematiche", nel senso che la teoria della conoscenza nella raccolta non viene tematizzata esplicitamente, ma scorre come fiume carsico, sfocia per l'appunto in altre tematiche, cioè la moralità e la satira della borghesia. Avremo subito modo di costatare che, quando il sistema gnoseologico sviluppato dall'autore emerge in superficie, come accade nella "Parte Prima" della raccolta, non è come tematica ma come meccanismo con una precisa funzione nel processo della costruzione narrativa.

4.3.2 "Parte prima": narrativizzazione dell'esperienza bellica nella sequenza

La ricostruzione della composizione della raccolta ha già suggerito una forte coerenza dei cinque testi riuniti nella prima sezione. La corrispondenza tra i titoli del volume e di questa prima sezione, nonché la ripetizione del medesimo concetto in un testo specifico ("Dal castello di Udine verso i monti") indica inoltre una particolare rilevanza della sezione e del testo all'interno del volume, che ci accingiamo ora ad approfondire.

Precisiamo subito che questo esame intende prescindere dalla discussione dei testi che compongono il *Giornale di guerra e di prigionia*, dando ormai per confermata la tesi che tra essi e gli articoli bellici del *Castello di Udine* non intercorrono legami che contribuiscono a definire o a chiarire il significato né il funzionamento degli articoli. La critica a tal proposito ha notato che le riprese dai taccuini bellici sono quantitativamente e qualitativamente ridotte e che sono collaterali alla costruzione degli articoli, che in nessun

senso possono essere considerati come una rilavorazione della scrittura diaristica.[8] Ciò tuttavia non sminuisce la rilevanza dei taccuini come primo grande banco di prova letterario di Gadda e indica solo che la trascrizione degli eventi nei diari non funge da mediatrice tra l'esperienza della guerra e la sua narrazione nel *Castello di Udine*.

Nel volume la sequenza dei cinque testi è quella cronologica della loro pubblicazione in rivista che a propria volta rispetta *grosso modo* la successione cronologica interna al tempo narrativo dei testi medesimi. Gli "articoli di guerra", come vengono descritti dal curatore nelle note, rintracciano le successive tappe della partecipazione alla guerra da parte dell'io narrante, dall'arruolamento al combattimento, dalla cattura alla prigionia. La presenza di una serie di analessi minori non interrompe la generale impressione di una progressione nel tempo, almeno fino alla narrazione della prigionia. Essa segue invece un vettore cronologico inverso, dalla presentazione di Cellelager nel quarto racconto a quello di Rastatt, cronologicamente anteriore, nel quinto racconto.

In base alla ricostruzione del processo compositivo, ipotizziamo che la raccolta ricostruisca e materializzi un'organicità preesistente ma virtuale del gruppo di cinque testi. Quest'organicità è descritta dal personaggio curatore nei termini seguenti:

> I cinque cosiddetti "articoli di guerra" che qui vedete raccolti, ebbero vincoli di rigorosa unità infino dalla gestazione. Essi più tosto esprimono l'animo dell'Autore che non costituiscano una narrazione di fatti bellici. Il Ns. mi dèlega a dichiarare una cosa al tutto superflua: il diario non era nel suo intento, e invece una espressione-sintesi "del modo d'essere del suo sistema cerebro-spinale durante e dentro la guerra". (L'Elogio è la guerra presentita dall'adolescente, ovverosia la profezia della guerra. Tipico, in esso, il mezzo sentitamente liceale della profezia e cioè il terzetto Livio-Cesare-Orazio. Il Ns. non rinnega la sua grammatica).
> La chiave dell'esposto cronologico, nel caso di questa figurazione evocativa, non serve: tutti e cinque gli "articoli" comportano questo fatto: d'attorno a un nucleo lirico (Udine) o etico (Elogio-Calvi) si aduna, si coagula una certa quantità di materia espressiva, come reminiscenza. (98)

Secondo il commento, l'unità risiede anzitutto nella centralità dell'argomento bellico, non in quanto successione di eventi, ma come esperienza vissuta e rievocata da parte del narratore. Il curatore smentisce l'importanza del fattore cronologico nella disposizione dei testi e rileva invece la similarità della loro struttura, che consisterebbe nella "coagulazione" di materia espressiva intorno a un nucleo lirico o etico. La metafora chimica indica un cambiamento di stato da liquido allo stato gelatinoso, per cui la materia espressiva prende forma (pur senza irrigidirsi) e si attacca a un nucleo di significato. La "reminiscenza" può allora intendersi sia come attività "coagulatrice" che come risultato di tale attività, cioè come ricordo espresso con la scrittura. La metafora mette dunque in

[8] Si vedano i contributi di Gorni, Terzoli e Mileschi.

rilievo sia il processo del ricordo che la specificità del testo prodotto da questo processo, cioè "un" ricordo.

L'insistenza dell'autore sull'assenza o sulla dominanza di tale o tal'altra vena (narrativa, lirica o saggistica) richiede un'indagine approfondita dell'identità di ogni singolo testo. Il processo di "coagulazione", infatti, sembra portare a risultati ben differenti nei cinque testi e nel commento riportato tale differenza risulta un po' sottoesposta rispetto alla dichiarata "rigorosa unità". Proponiamo perciò di analizzare ogni "articolo" autonomamente, soffermandoci sulla sua specifica struttura e significato, e di valutare in un secondo momento la sua collocazione nell'unità teorizzata dal personaggio curatore. Prestiamo ugualmente attenzione alla disposizione sequenziale dei cinque testi, di cui non si trova traccia nella nota ma che risulterà fondamentale per la comprensione dei testi nella raccolta.

4.3.2.1 "Elogio di alcuni valentuomini": un "de arte bellica" gaddiano

Una lettura di questo primo testo della sezione mette subito a nudo la parzialità del commento che il curatore dà nei suoi confronti. Come si può leggere sopra, secondo il dottor Averroís il testo rappresenterebbe "la guerra presentita da adolescente, ovverosia la profezia della guerra" e perciò si avvarrebbe di una presentazione "liceale" della storiografia dell'antichità, cioè del "terzetto Livio-Cesare-Orazio". La struttura e l'interpretazione del testo, però, sembrano alquanto più complicate e richiedono un esame approfondito.

Cominciamo dal riferimento rematico rinchiuso nel titolo, che ci dà due informazioni importanti: in primo luogo, l'elogio costituisce un genere letterario specifico e autonomo, un discorso di lode; in secondo luogo, quel genere non è prettamente narrativo.

Per quanto riguarda la natura di "elogio", il testo comporta una serie di ventitré paragrafi che evocano battaglie e condottieri, dalle guerre puniche al conflitto franco-prussiano. La lode dei valentuomini è antifrastica e palesa subito la rifunzionalizzazione parodica del genere: le scene rievocate mettono in rilievo non le loro prodezze ma la superbia e la mancanza di perspicacia (il generale francese Bourgain-Desfeuilles è addirittura descritto come "tànghero"). L'unico elogio sincero è riservato a Cesare e a Machiavelli, valentuomini (e autori) cari a Gadda.

Occorre però osservare che in quasi la metà dei paragrafi non figura nessun condottiero, ma vengono sviluppate idee dell'autore sulla gestione della guerra. Emerge quindi una seconda funzione del testo, del resto già preannunciata dalla nota introduttiva che l'autore aggiunge al testo al momento della pubblicazione in rivista: "Le riflessioni che seguono sull'arte militare sono tratte dal Diario di guerra di un tenente di fanteria". L'espunzione, nella raccolta, di questo riferimento all'arte bellica e l'accento che il curatore pone sugli esempi bellici nella nuova nota introduttiva alla sezione non riescono però ad adombrare il discorso argomentativo sull'arte bellica, che costituisce il nucleo centrale del testo. Nell'"Elogio di alcuni valentuomini", Gadda non descrive battaglie con intenzione "profetica", come vuole la nota, ma sviluppa una riflessione teorica e

pragmatica sulla gestione della guerra. Più specificamente, il testo spiega come debba venire gestita una guerra, e tale discorso viene sviluppato in evidente contrasto con il tragico svolgimento della Grande Guerra vissuta in prima persona da Gadda, alla quale però non viene fatto cenno in quanto esperienza diretta.

Questa riflessione si serve di una serie di evocazioni separate da asterischi, che esplicitano l'assenza di una qualsiasi continuità narrativa nel testo (Bertone 108). I frammenti narrativi si mettono invece in funzione dell'illustrazione delle idee dell'autore riguardo la belligeranza, e tale struttura rafforza il carattere prettamente teorico del testo, tra elogio antifrastico e trattato *sui generis*.

La componente narrativa del testo viene limitata alla rievocazione dei fatti storici in cui figurano i valentuomini di cui già detto, presentati in brevi brani narrativi sempre perimetrati dagli asterischi che dividono il testo in sezioni distinte. Nonostante il ricorrere di alcuni 'personaggi', come Cesare e il generale Bourgain-Desfeuilles, i brani non vanno a comporre, unendosi tra loro a distanza, una sequenza narrativa autonoma. L'intenzionale impersonalità della riflessione sul soggetto bellico è sostenuta dall'esiguità degli autoriferimenti dell'io narrante.

È però un saggio atipico, che non presenta una struttura lineare, ma una quantità di osservazioni e di prescrizioni che vertono intorno ad alcune idee chiave o nuclei teorici. L'effetto sequenziale di questa rapida successione dei frammenti è accumulativo, mentre non si verifica una sequenzialità argomentativa.[9]

A livello sintattico spicca l'esiguità dei riferimenti alla persona di Gadda. L'assenza di un esplicito riferimento autobiografico a fondamento della riflessione sostiene l'intenzione gaddiana di non "narrare" la guerra ma di "ragionare" sulla guerra, e più ancora su ogni guerra, dando così tanto alla sequenza quanto alla raccolta un avvio prettamente teorico e generale. Laddove gli altri testi bellici, nonché quelli di viaggio della parte successiva, si costruiscono appunto intorno all'io narrante, che evoca ricordi e immagini, questo dubbio "elogio" è quasi completamente impersonale, nel senso che la sintassi del testo si costruisce tramite le forme proprie dell'impersonalità (infiniti, gerundi, verbi impersonali del dovere).

Nel testo gli autoriferimenti sono soltanto cinque, di cui tre locuzioni verbali: "Giuocare a scarica-barile è un bruttissimo gioco: *dico* che è più viltà quasi che recèdere davanti il nemico" (29); "Per quanto, *capisco* bene, le gambe sifoline del bellimbusto in posizione ausiliaria [...] son proprio la bellezza del Corso" (25-26); "Se Cesare è momentaneamente in licenza, *prendiamo* qualcuno che gli somigli, sia pure vagamente" (26). È evidente come in questi tre casi l'autoriferimento infatti non c'è poiché implica l'io solo in quanto enunciatore, lasciando fuori ogni minimo accenno al "presentimento da

[9] È peraltro probabile che uno studio della complessiva scrittura saggistica di Gadda, che finora manca, indichi la non-linearità come un tratto caratteristico del saggio gaddiano, come anche l'ambiguo rapporto tra argomentazione e narrazione, per cui ci sembra quasi sempre essere una frizione tra concetto teorico ed elaborazione narrativa. Ringrazio Raffaele Donnarumma per l'osservazione.

adolescente" della guerra da parte dell'autore, come si sostiene invece nella nota. I due altri autoriferimenti si trovano in un complemento indiretto e in un complemento diretto: "certo entusiasmo *mi* mette paura" (22); "Bisogna allora che un risoluto volere *ci* animi" (ivi).[10] Anche questi complementi non denotano una vera e propria implicazione dell'io narrante; nell'ultimo caso, l'io si nasconde in un plurale virtuale e generico, mentre il primo non fa riferimento a una genuina emozione sentita dall'io, ma piuttosto mette in rilievo l'insufficienza dello stato d'animo del soldato moderno: "Quello che dicono questi moderni 'entusiasmo', meglio sarebbe che fosse un fuoco più lungo, di buona legna" (ivi).

Concludiamo quindi che l'io non sia assente dal testo, ma che la sua presenza si limita alla *voce*, all'enunciazione del discorso, e ciò contrariamente alle aspettative create in rivista (dalla didascalia citata sopra) e nella raccolta (nella nota). Infatti, tanto l'affermazione autoriale che le riflessioni sono derivate dal "diario di guerra di un tenente di fanteria", quanto il commento del curatore secondo il quale il testo descrive la guerra "presentita da adolescente" suggeriscono che venga dato spazio alla *persona* del combattente e alle sue esperienze vissute.

Regnano invece gli infiniti (20 attestazioni) e le forme impersonali del dovere (17 attestazioni), fin dall'incipit: "Bravura e generoso ardimento *bisogna* temperarli a ferire" (21); "*Essere freddi* nel portare il colpo!" (ivi); "*Aborrire* dal brontolamento" (26). Viene data preferenza a tali forme impersonali in luoghi anche meno prevedibili, che chiaramente derivano da un'esperienza personale dell'io narrante: "Leggendo certe pagine del Principe non si riesce quasi a capire se sono verità o ferocia o spasimante ironia [...]. Navigare nella minestra, ma cercar di capire come è fatta" (27).

L'intenzione sembra essere quella di sottolineare il carattere universale dei giudizi e delle osservazioni fatte, poiché l'assenza della persona dell'autore permette di concentrare l'attenzione pienamente sull'argomento, e non sulla mediazione di essa dall'istanza enunciatrice. Per quanto riguarda la specifica rilevanza di questa intenzionale impersonalità del testo nel quadro della raccolta, essa emergerà invece dal confronto con il testo successivo.

Concentriamoci adesso sul messaggio del testo. Le "riflessioni sull'arte militare" hanno un carattere fortemente prescrittivo, costituiscono dunque il nucleo etico indicato dal curatore nella nota, intorno al quale si formano (o "coagulano") le illustrazioni storiche. L'autore anzitutto ribadisce l'importanza dell'intelligenza degli ufficiali (i "valentuomini" del titolo) e della loro consapevolezza della molteplicità di fattori che determinano lo sviluppo e l'esito del processo bellico. L'atteggiamento etico viene quindi nuovamente connesso a un atteggiamento conoscitivo, di comprensione della realtà. Abbiamo già notato, nel corso dell'analisi della prima raccolta gaddiana, l'affinità tra la posizione gnoseologico-etica del narratore e le tesi difese nel trattato *Meditazione milanese*. Se a ciò

[10] Tutti i corsivi sono nostri.

si aggiunge che gran parte delle esemplificazioni nel trattato filosofico rievocano la guerra, pare interessante sottoporre il primo articolo bellico a un confronto con esso.

I risultati di tale confronto stupiscono: oltre la metà dei ventitré paragrafi dell'"Elogio" si possono ricondurre alla *Meditazione*, tramite riprese letterali e concettuali. Cominciamo dal nucleo principale, cioè l'atteggiamento del comandante, che nella *Meditazione* è descritto come segue:

> in guerra, i comandanti, i generali, ecc. mi apparvero non come persone, ma come non-persone. In essi la realtà lavorava, per essi si esprimeva [...]. Non vedevo il generale tale o il generale tal altro – ma relazioni logistiche, tattiche, ferroviarie, dinamiche, chimiche (esplosivi) ecc. e carrieristiche (promozioni-siluramenti) e politiche e sociali e culturali e storiche e vanità e sciocchezze e piccinerie (cioè infiniti complessi di relazioni) e testardaggini e ambizioni e valore e scemenza confluire, convergere come i pesci mille centripeti attorno al boccone. – Il generale non era quel fantoccio, con quel berretto, ma un nucleo o groviglio di relazioni attuali, un organo, non differente dall'occhio, buono o gramo. (SVP 670)[11]

In questo passo Gadda applica al concetto del comandante la propria visione dell'uomo come groviglio, non "pacco postale" unico e monolitico ma intersezione di un insieme di relazioni provvisorie, sistema non-finito e in continuo movimento. In quanto sistema-persona, il comandante è realtà e opera sulla realtà, poiché l'atto di conoscere cambia tanto il sistema conoscente, quanto i sistemi conosciuti. Due simili osservazioni sulla competenza analitica del comandante si trovano nell'"Elogio", di cui una generale descrittiva e una più specifica e prescrittiva:

> L'abito del riflettere è consueto (più che uno non creda) ai condottieri di esercito. La rapidità delle loro decisioni è dovuta a vivace natura, ma in parte a sicurezza, a premeditata certezza. (23)

> Il capo deve dilatare la sua analisi di là dagli stretti confini delle cose tecniche: deve percepire l'al di là, deve curare di rappresentarsi le correlazioni complesse che invisibilmente legano il suo esercito al resto del mondo. Queste correlazioni son altre che non comportino i còdici, che non sia per accogliere l'Archivio Storico della Guerra. (28)

La ripresa della forma verbale "deve" denota il nesso tra teoria della conoscenza ed etica: la conoscenza è un dovere, è necessità e virtù, e chi è conscio delle intricate interrelazioni che costituiscono il reale si trova meglio preparato per affrontare il conflitto. Un altro passo dell'"Elogio" lo conferma esplicitamente: "Bisogna avere una realtà dentro

[11] Mileschi ha rilevato questo specifico legame intertestuale e cita due passi corrisposti nel *Giornale* e nel *Pasticcaccio*. Se è condivisibile l'intertestualità con il *Pasticciaccio*, a nostro avviso il passo del *Giornale* non esprime la stessa idea di interrelazione.

di sé, per costituire una realtà più grande e più fulgida. Ma il senso del reale è virtù a che si perviene con fatica durissima" (28). Da questo atteggiamento dipende l'esito del conflitto, osserva Gadda nella *Meditazione*, quando scrive che il vincitore "ha meglio integrato la realtà, le relazioni logiche preesistenti" (SVP 659).

Se la "cognizione" della realtà, intesa come profonda comprensione delle interrelazioni e della provvisorietà di tutto e del tutto, costituisce un imperativo etico, allora il rifiuto o l'incapacità di raggiungerla non può essere definito che in termini di "male". Nella *Meditazione*, in un capitolo intitolato "La dissoluzione dei miti", Gadda nota come spesso astrazioni e semplificazioni operate sul reale ne ostacolano la comprensione. I miti sono appunto i "pacchi postali", le idee fisse, le astrazioni con cui l'uomo tende a semplificare il mondo intorno a sé: "Noi riscontriamo nella contemplazione del mondo dei fatti differenti che la natura mitologica, grossolana, inesperta del nostro cervello rozzo e contadinesco, ha arbitrariamente sottoposto a un nome solo" (SVP 678). Come accade con una costanza significativa nella *Meditazione*, l'illustrazione di tale tesi ricorre alla tematica bellica:

> In realtà il sentimento opera spontaneamente sintesi più vaste fra essere e divenire – che non siano le sintesi essere-divenire che la ragione opera per schemi e astrazioni, rivolgendosi a temi determinati. Non esiste il soldato astratto, la guerra astratta, il morire per la patria astratto; ma tutto ciò è entrelacé col caldo, col sudore, con la sete, con la fame, con la famiglia, con la morosa, con il fango, con i pidocchî, col dolore fisiologico ecc. (SVP 798)

Quest'esposizione sui miti riecheggia nell'"Elogio": "Il parlare della guerra e della pace come di un mito, o come del terremoto, è cosa ripugnante in un uomo e in un cittadino" (25). L'opposizione tra miti e comprensione torna in un altro paragrafo dell'"Elogio", a proposito di Machiavelli, già citato parzialmente sopra: "Leggendo certe pagine del Principe non si riesce quasi a capire se sono verità o ferocia o spasimante ironia. Forse i tre termini sono uno solo, fuori dal minestrone dei miti. Navigare nella minestra, ma cercar di capire come è fatta" (27). La lucida interpretazione del reale da parte del Segretario fiorentino peraltro rinvia a un altro passo della *Meditazione*, dove Gadda lo celebra come "l'intelligentissimo e a me caro Niccolò Machiavelli, di fronte a cui tanti altri sono dei meschini e zoppicanti e reumatizzati pasticcioni" e i di cui detrattori "si ostinano a non vedere ciò ch'egli vide" (SVP 843).[12]

Un ultimo accenno ai miti sembra rifarsi al noto aforisma di Prezzolini su furbi e fessi: "Quando le locuzioni 'far fesso', 'non mi fai fesso', riusciranno incomprese, allora la diana sarà splendida, come i fulgori primi del giorno... Il mito della furberia è un ignobile e turpe mito" (29). È interessante osservare che nella raccolta il legame tra conoscenza ed etica viene ribadito in una nota all'aggettivo "ignobile": "che si può e si deve ignorare.

[12] Sul rapporto tra Gadda e Machiavelli, si veda la voce 'Gadda e Machiavelli' della *Pocket Gadda Encyclopedia*, di Gian Mario Anselmi e Nicola Bonazzi.

Contrario di nobilis = che si deve conoscere, che è noto a tutti, famoso. Ignobile e turpe = ignobile perché turpe" (ivi). È quindi la nota a stabilire la lezione "conoscitiva" del paragrafo.

Il rapporto reciproco tra il comandante e il soldato viene illustrato con l'immagine dell'amato proconsole delle Gallie: "Bisogna che Cesare disponga della legione decima e che la decima sia adoperata da Cesare. Il sangue bisogna darlo, i soldati lo devono dare. Cesare lo deve impiegar bene" (26). Se è vero che la scrittura complessiva gaddiana abbonda di riferimenti al condottiero romano, il rapporto qui evocato tra Cesare e la decima legione pare riformulare la medesima idea già espressa nella *Meditazione*: "Esigere che sia dato a Cesare quel che Cesare giustamente chiede, ma riguardare con religioso rispetto a chi dà, e dà dopo la fatica, non dopo l'ozio: perché Cesare stesso non può essere Cesare senza la decima legione" (SVP 809).

Quando l'attenzione di Gadda si sposta dai comandanti ai soldati, sembrano importare la disciplina e il senso di dovere, piuttosto che la lucida comprensione delle relazioni reali. Si veda infatti come la seguente 'tirata' nell'"Elogio" (l'espressione è del curatore) viene ripresa letteralmente dall'opera filosofica:

> Le scarpe hanno da essere di cuoio stagionato e cucite forte: i soldati ingrassarle e portarle da bravi soldati. "Signor tenente, mi fanno male i piedi", via!, non è una proposizione elegante. E neanche dire: "... Sciupiamo la roba, così la guerra finirà presto...". La guerra può finir male anche sulle corna dei cani, e contro ogni lor previsione: e anche chi sciupa la roba, o butta il fucile, nell'idea di fare un dispetto al governo. Voltolarsi ciechi nella propria bassezza tira il castigo, forse anche più che delinquere. L'ignoranza perde sé stessa. ("Elogio" 25)

> Il critico: "Conosco un popolo in cui era diffuso questo apoftegma: 'Sciupiamo il più possibile calzoni e scarpe e fucili, cosicché la guerra finirà presto ché il governo non avrà più potere di continuarla.' Ciò per parte degli umili, che secondo alcuni saranno i primi, per ciò solo che sono umili, anche quando si abbrutiscono più di quanto comporterebbe la loro umiltà."
> Per gli umili rispondo: Tale scienza sociologica e tali fantasmi e relazioni inesistenti sono stati e saranno scontati da quel popolo con somma di dolori e privazioni quadrupli di quello che sarebbe costato il dovere dell'avarizia. (SVP 684-685).

Abbiamo voluto rilevare le molte corrispondenze tra l'"Elogio di alcuni valentuomini" e la *Meditazione milanese* non per suggerire la dipendenza, in qualsiasi modo, dell'interpretazione dell'articolo dal testo gnoseologico; l'esposizione del fortissimo strato intertestuale serve piuttosto a confermare che tutti i concetti teorici proposti nell'articolo di guerra rientrano in un singolo sistema, in un ragionamento composito ma coerente, che trova un'elaborazione più dettagliata proprio nella *Meditazione*. Vedremo subito che tale ragionamento teorico sulla guerra ha una rilevanza macrotestuale molto pronunciata, in quanto non si limita al primo articolo bellico, ma continua nei testi successivi e interagisce in modo particolare con la narrazione della guerra.

4.3.2.2 "Impossibilità di un diario di guerra": apologia della combattività

Il titolo del secondo articolo della sequenza, "Impossibilità di un diario di guerra", è molto denso di suggerimenti. Riappare il diario di guerra – evocato già nella didascalia annessa all'"Elogio" – che nuovamente suggerisce l'esistenza di una narrazione autobiografica da parte dell'istanza che enuncia il testo. Questo diario viene però negato nel medesimo titolo che lo evoca, il che suscita l'aspettativa di un discorso argomentativo, inteso a dimostrare l'impossibilità di questa pratica di scrittura.

Tuttavia, il lettore che ha letto "Elogio di alcuni valentuomini", apparso dieci giorni prima sul medesimo quotidiano, e l'annotazione sui diari di guerra che accompagnava l'articolo, sa o può supporre che esista effettivamente il diario di guerra di Gadda. Pochi mesi più tardi, nel febbraio del 1932, l'autore vi fa ancora un cenno nella recensione a *Guerra del '15* di Stuparich: "anch'io, come ogni combattente degno del nome, ho una mia esperienza e una mia documentazione, chiuse però nel cassetto e consegnate alla dimenticanza" (SGF I 746).[13] In questo senso, come ha suggerito Gorni, l'"impossibilità" andrebbe interpretata come "impubblicabilità", in senso etimologico, cioè "impossibilità di rendere pubblico", ossia impossibilità andrebbe intesa come incomunicabilità (Gorni 153).

Infatti, il lettore si accorge rapidamente che il nucleo del testo non è la possibilità del diario ma la narrabilità dell'esperienza vissuta della guerra e si stabilisce quindi un discorso argomentativo sulle ragioni e sulla necessità della guerra e del suo resoconto (Cortellessa, "'Il duca di Sant'Aquila" 119). "Resoconto" è appunto il termine usato da Gadda, non racconto, e di nuovo il divario sembra essere anzitutto terminologico, dato che la riflessione coinvolgerà fortemente la narrazione, come vedremo. Tale resoconto, scrive Gadda polemicamente, sarà ritenuto impossibile dal pubblico perché egli è rimasto coerente con il proprio atteggiamento da interventista e la sua "rabbiosa" retorica si contrappone quindi al dominante spirito "antimilitare" del dopoguerra; è inoltre impossibile perché ripudia astrazioni e luoghi comuni come quelli della rappresentazione del soldato come "umile fante". L'autore dichiara di essere fiero dell'esperienza vissuta e sente il bisogno di trasmetterla, a suo dire perché nel futuro certi errori possano essere evitati, come si può leggere nell'incipit:

> Queste cose le scrivo e le stampo perché possano arrivare dentro l'anima, un giorno! di qualcheduno, che abbia lume di memoria e di cognizione e, se Iddio voglia, capacità di giusta elezione.
> So bene che mi metterò contro la gente: ma non iscrivo per me, scrivo perché salti fuori qualche cosa che possa valere a farci più forti e più avveduti in ogni futura contingenza, nelle distrette del male. (31)

[13] I taccuini di guerra saranno pubblicati parzialmente solo nel 1955, e interamente solo nell'edizione Isella del 1993.

Se i primi due testi della prima sezione della raccolta si accomunano per l'impostazione argomentativa, il passo dimostra come in questo secondo testo cambi la struttura e si restringa l'obiettivo: il testo si costruisce intorno all'io, che riflette sulla propria partecipazione alla guerra e, soprattutto, sulla possibilità di comunicare quest'esperienza. Laddove il primo testo si presenta piuttosto come un'esposizione di idee, il secondo ribadisce la propria intenzione comunicativa fin dalla prima frase. Tale comunicazione però prevede o esige un determinato comportamento del lettore, che Gadda descrive come "memoria", "cognizione" e "giusta elezione". Il concetto centrale di cognizione risulta qui correlato alla memoria: bisogna ricordare per poter capire, e capire per poter ricordare giustamente e pienamente. La distanza temporale che separa l'io dagli eventi vissuti, condizione preliminare del ricordo, ne consente l'approfondimento, la possibilità di coglierne il vero significato, di situarli nella concezione della realtà come groviglio. La terza nozione, la "giusta elezione", fa appello alla perspicacia del lettore, che in base ai concetti offerti dall'autore deve operare la 'giusta' scelta. Anche qui troviamo un antecedente nella *Meditazione*, in un capitolo a proposito della metodologia, dove Gadda sostiene che la conoscenza precede sempre il metodo: "un metodo è già conoscenza ed è ragione elettiva; presume nozioni, occlude una elaborazione critica" (SVP 859).

Il passo riportato è seguito da un paragrafo in cui l'autore si scaglia contro l'antimilitarismo e difende la necessità della violenza "per salvare i fratelli" (ivi), ed è delimitato da un asterisco, fatto tipografico rilevante perché l'intero testo ne registra soltanto due (rispetto ai ventidue dell'"Elogio"). Il relativo distacco dell'incipit rispetto al resto del testo è inoltre messo in rilievo da una nota del curatore, che definisce i tre paragrafi come "prologo". Nel paragrafo che segue all'asterisco Gadda riprende il discorso apologetico; questa volta, però, indica le ragioni e l'interesse del testo non solo nella comunicazione dell'esperienza bellica, ma della propria peculiare personalità:

> Il modo d'essere del mio sistema cerebro-spinale durante e dentro la guerra fu cosa a un tal segno lontana dalle comuni, che credo possa giustificare il tentativo d'un breve resoconto materiato di fatti, i quali appariranno essere verità strane ed orride: e ciò nondimeno verità. Al complesso guerra si uniscono e si aggrovigliano, è ovvio, i miei preesistenti proprî complessi, cioè l'insieme delle mie cinquecento disgrazie, ragioni e irragioni: mi studierò d'essere breve e di non tuttavia trascurare i più bei motivi, o almeno i più significanti, della mia catastrofica sinfonia. (32)

L'accento si sposta quindi dal messaggio da comunicare alla personalità dell'autore, ossia è la mediazione dell'esperienza bellica attraverso questa peculiare personalità che diventa il messaggio da comunicare. L'autore rappresenta la propria vita come piena di "complessi" e "disgrazie", anche prima della guerra, e vengono in mente le "complicate esperienze" ricordate nella scheda introduttiva alla *Madonna dei filosofi*. L'interazione tra il "complesso" guerra e la persona Gadda, descritta come un insieme di "preesistenti propri complessi", si svolge in termini di unione e di groviglio. È chiaro che qui Gadda applica i propri teoremi sul continuo sviluppo della personalità in interazione con la realtà che lo circonda e costituisce, teoremi che abbiamo già discusso a proposito

dell'atteggiamento del comandante. Il riferimento al sistema filosofico è ancora più palese nella frase precedente, dove Gadda definisce i fatti di cui tenta il resoconto come "verità strane ed orride: e ciò nondimeno verità". Questa correlazione tra verità e resoconto "materiato di fatti" è ribadita nei paragrafi che seguono il passo:

> E allora anch'io, come tutti, son disceso con la sensazione e con il pensiero, cioè con il corpo e con l'anima, ai fatti perentorii e banali della vita di guerra: e alla brutale immediatezza di questi fatti ho riconosciuto valore di causa, da poi che a volte essi vennero motivando tutta una serie d'altri fatti bruti e reali, prima ancora che la volontà e la ragione potessero.
>
> Ho visto la volontà sommersa dal caso, come una barca dalla risacca: e il chiaro pensiero onnubilarsi e dissolversi nella stanchezza: ho visto in altri, ho sentito in me. E la disciplina a certe ore allentarsi e questo (dico duramente e con verità) soltanto fuori della mia anima, e orrende bestemmie trasfigurare gli emunti e i sacrificati: e talora i finti martiri piagnucolare il finto destino.
>
> Ho dunque facilmente riconosciuto anche alla guerra, e già conoscevo per altra esperienza d'altri disumani dolori, che certi fatti bruti, materia, necessità, causa, dite come volete, sono essi a volte i discriminanti delle cose reali più che non quelli (pensiero, volere) i quali pertengono alla attività dell'apice nostro e dovrebbero prepararci il dabben futuro, il dabben premio e la dabben vittoriuzza, secondo l'aspettazione dei più nobili cuori, e dei cervelli più sciocchi. Di tanto differiscono il presumere e il conseguire. (32-33)

Si nota anzittuto il ritorno insistente dell'opposizione tra le componenti del reale, i "fatti", bruti e immediati, e i concetti di volontà e di ragione. Tale contrasto, si capisce, non va inteso come affermazione dell'esistenza della ragione e della volontà al di fuori della realtà, dato che nell'accezione gaddiana i processi conoscitivi fanno parte della realtà, che modificano attraverso il loro funzionamento. Dall'ultimo paragrafo emerge piuttosto che l'opposizione si costruisce su una particolare accezione di "pensiero, volere", o di un particolare uso di questi concetti, cioè come operatori astratti, da parte di "cervelli" che ignorano appunto la complessità e la molteplicità della realtà. Sono invece espressioni di quella realtà tutti i fatti "bruti" e "immediati", "perentorii" e "banali" che costituiscono il "complesso" o "sistema" guerra. In questo senso, la realtà della guerra, per quanto orrida, è infinitamente più vera delle rappresentazioni e delle concezioni che ne fanno "i più nobili cuori", i "cervelli più sciocchi", che si lasciano guidare appunto dal "pensiero" (cfr. la "sapienza" della prefazione) e non dall'esperienza dei fatti.

È su questa precisa presa di posizione, coerente sia con le prescrizioni dell'"Elogio" sia con il pensiero etico-gnoseologico dell'autore, che si basa l'argomentazione del secondo articolo. Se il testo precedente si avvicinava alla trattatistica, la forma del secondo testo richiama invece l'apologia, intesa a difendere simultaneamente l'esperienza bellica dell'autore, le sue opinioni in merito a quell'esperienza nonché il "resoconto" stesso che è il testo. La giustificazione, quindi, riposa appunto sull'interpretazione della guerra attraverso gli schemi etici e gnoseologici sviluppati a posteriori, che porta a individuare

nel conflitto vissuto una "verità", cioè la rivelazione della realtà nella sua immediatezza e complessità, rivelazione ignota ai vari imboscati, antimilitaristi e borghesi.

Il discorso che segue alterna infatti la relazione di "fatti banali" ("Ho dunque annotato nel mio quaderno anche le banali miserie", ivi) con slanci di autodifesa e invettive contro i "cervelli più sciocchi", sia dentro la guerra (ufficiali incompetenti e soldati insubordinati) sia a proposito della guerra (antimilitarismo, la rappresentazione del soldato come "umile fante"). Si osserva che l'argomentazione dà progressivamente più spazio all'esemplificazione, che questa volta deriva non da battaglie antiche ma dall'esperienza vissuta. In un primo momento, i ricordi vengono riassunti e stilizzati per scopi argomentativi, come nel passo seguente:

> Dico che mai non mi sono sentito umile, come soldato, ma orgogliosissimo sempre: è stato questo, anzi, l'orgoglio vero, fondamentale, istintivo della mia costituzione e della mia vita: insito nel mio midollo spinale, nel còccige, nei calcagni: quando ragazzo andavo al tiro a segno là in fondo viale della Cagnòla; poi quando partecipavo (nell'inverno '14-'15), con un fucile vero anche lì, se pure modello '87, alle esercitazioni del battaglione Negrotto; quando partii recluta del 1° Granatieri, vestito come un vigilato speciale, con quindici lire in tasca; quando vidi il Bollettino del Ministero della guerra con su il mio nome, la mia nomina, la mia destinazione al 5° Reggimento Alpini: a pagina tale, colonna tale. Allora un fremito intenso mi pervadeva, una orgogliosa delizia, che anestetizzò l'anima, liberandola di dolori e ricordi, sciogliendola da ogni rimpianto, da ogni affetto. (36)

In questo caso, i ricordi assumono la forma di una concatenazione cronologica di proposizioni brevi, intese a illustrare l'orgoglio militare dell'autore, che introduce e conclude il paragrafo. Nei paragrafi che seguono, all'orgoglio l'autore contrappone subito le difficoltà, i fatti "orridi", la morte dei soldati, il proprio esaurimento fisico, che però ribadiscono la necessità del dovere e dell'orgoglio militare.

È a questo punto che irrompe nel discorso apologetico un episodio narrativo. Si tratta della narrazione dell'esaurimento fisico dell'autore durante una manovra sull'Adamello, la seconda di due "corvées" consecutive, narrazione in cui Gadda confessa di non essere stato fisicamente in grado di guidare la truppa. L'attacco della narrazione ("E mi sono accasciato sul ghiaccio, come un vecchio mulo sfinito") si collega con precedenti accenni (più brevi) alla propria insufficienza fisica e perciò connette l'episodio all'argomentazione.[14] La struttura narrativa dell'episodio è compiuta, nel senso che comincia con una contestualizzazione e con il racconto di un antefatto (la prima "corvée") e procede con l'effettiva narrazione della manovra, che culmina nella caduta dell'autore e nel suo abbandono da parte degli altri. I motivi della fatica e dei due pericoli del freddo e

[14] Si veda in particolare la frase: "Spietato nella richiesta della fatica da parte degli uomini, la stanchezza talora mi uccideva e cadevo come un cavallo fottuto che non ne può più" (37), e in generale, la p. 37.

del fuoco (amico) suscitano una tensione che si risolve solo quando l'autore riesce a raggiungere e a passare la linea italiana, punto in cui l'episodio si conclude.

La narratività del ricordo, già palese, è inoltre corroborata dal curatore con una nota che a prima vista sembra dare informazioni tecniche e contestuali riguardo all'episodio narrato, ma finisce coll'aggiungervi un piccolo frammento narrativo sul cavo della teleferica:

> Azione dell'Adamello, aprile 1916.
> Teleferica da Temù al Rifugio Garibaldi (m. 2.541), centro logistico, vasto quartiere di baraccamenti. Dal Rifugio Gar. al passo Brizio (m. 3.141) e al passo Garibaldi (m. 3.170) rifornimenti per corvées. Il 149 venne issato e postato al passo del Veneròcolo: (m. 3151).
> Nei giorni precedenti l'azione, il Ns. ebbe a trascinar fino al Brizio, da Temù, il tratto di cavo per la teleferica Rifiugio-Brizio, che venne montata soltanto più tardi. Lungo 900 metri all'incirca, occorsero 100 uomini a reggerlo, *come in una immensa e pesante cordata. Vetrato e rigido, tagliava le mani, lacerava le vesti in sulle spalle.* Ardue difficoltà nell'ultima e precipite rampa, sotto al passo. Ghiaccio, tormenta, temperatura. (Aprile, 3.000 metri). (38-39)[15]

Per tornare all'episodio narrativo, è molto indicativo che si chiude con un asterisco, che è il secondo e ultimo del testo, dopo quello iniziale che separava il "prologo" dal resto del testo. La presenza dell'asterisco esplicitamente indica la rottura provocata dalla narrazione del lungo ricordo nell'argomentazione. Se la prima frase dell'episodio si allacciava al discorso apologetico, l'episodio è troppo lungo, dettagliato e autonomo per potersi integrare senza problemi nell'argomentazione, anzi, la narrazione allontana l'attenzione del lettore dall'apologia, il ricordo non richiede un giudizio positivo o negativo, né intende persuadere, ma unicamente assorbire il lettore nell'esperienza vissuta.

Dopo l'episodio narrativo si riprende l'argomentazione: "Nessuna umiltà, ma quella sola, non voluta, e psicologicamente respinta come calice ignominioso, quella che il destino impone al soldato, allora che del soldato fa un cencio, dentro le spire della fatica" (42). I salti associativi, però, sono maggiori rispetto allo stretto sviluppo del discorso prima della narrazione e si ha l'impressione che il discorso argomentativo pian piano si disgreghi, si scucia. Ciò emerge anche dall'improvviso salto dalla discussione dei fatti bellici a quella della profonda italianità della propria dinastia ("Il Regno d'Italia, per i miei, era una cosa viva e verace; che valeva la pena di servirlo e tenerlo su", 44), in cui Gadda indica il "germine" della propria "retorica patriottarda e militaresca".

La parte finale del testo contiene tre rimandi al testo precedente, di cui uno esplicito: "Accade a molti di dover combattere due guerre in un tempo: l'ho già stampato dicendo d'antiche legioni" (43). Un secondo riferimento prende forma nella persona di Napoleone,

[15] I corsivi sono nostri.

"io giudico e credo molte sofferenze si sarebbero potute evitare [...] Con meno Napoleoni sopra le spalle e meno teppa e traditori dietro le spalle", (45) e rimanda al tredicesimo paragrafo dell'"Elogio" ("Ma il peggio disastro che capita è quello dei Napoleoni finti", 27); mentre la battuta sulle scarpe degli alpini è una ripresa quasi letterale del diciannovesimo paragrafo del primo articolo.[16] Questi accenni all'"Elogio di alcuni valentuomini" si collocano dopo l'episodio narrativo, mentre da questo punto in avanti non si registrano più riferimenti alla concezione filosofica della guerra, che si collocano quindi tutti prima della narrazione. Un unico accenno c'è, ma non riguarda tanto la "comprensione" della guerra quanto lo stato emotivo dell'autore durante il conflitto: "E in guerra ho passato alcune ore delle migliori di mia vita, di quelle che m'hanno dato oblìo e compiuta immedesimazione del mio essere con la mia idea: questo, anche se trema la terra, si chiama felicità" (45).[17] Il totale isolamento del riferimento filosofico dopo l'episodio narrativo, come anche il generale andamento del discorso, suggerisce che la narrazione intenzionalmente taglia in due il testo argomentativo. In quest'ottica, nella prima parte l'argomentazione si costruisce saldamente, mentre nella seconda parte pare invece più confusa, più involuta, meno logica. Ciò che interessa nella parte finale del testo è la rapida successione di paragrafi molto densi di informazioni assai diverse, dalla descrizione della felicità di Gadda durante la guerra alla dichiarazione della profonda italianità insita nella sua famiglia e nella sua educazione, e alla critica contro l'insufficienza italiana. Queste informazioni non costituiscono una progressiva tappa dell'argomentazione ma, in quanto prove accumulate della sua "retorica patriottarda e militaresca" vertono tutte intorno alla figura del combattente interventista convinto Gadda.

Quest'accumulazione slitta nel ricordo, a partire dall'affermazione che segue ai due paragrafi di invettive contro l'inadeguatezza italiana: "Ho sofferto: orrendamente sofferto: e delle mie angosce il 99 per 100 lo lascerò nella penna: il mio diario di guerra è una cosa impossibile, ognuno lo vede" (46). I ricordi che seguono assumono anche loro la forma di un'accumulo e in ciò si distinguono dall'episodio narrativo al centro del testo; divergono però ugualmente dalle esemplificazioni stilizzate che abbiamo citato sopra, sia per lunghezza – occupano ciascuno un paragrafo – che per il fatto che non vengono più inquadrati in una struttura argomentativa. Questi ricordi balzano dal fuoco dell'artiglieria ("Ho fatto fuoco e comandato il fuoco con convinzione e con gioia", ivi) ai lavori di

[16] Si confrontino i passi seguenti: "per i piedi degli alpini, quando mi facevano vedere certe scarpe, non avevo magari carità: arrangiatevi!" (47) e "Le scarpe hanno da essere di cuoio stagionato e cucite forte: i soldati ingrassarle e portarle da bravi soldati. "Signor tenente, mi fanno male i piedi", via! non è una proposizione elegante" (25).

[17] L'edizione princeps reca una nota al passo, in cui il curatore rinvia a una "esègesi al tutto nuova" del concetto della felicità, che il Ns. "si propone di esporre in altra sede" (ivi). Questa sede non può essere altra che la *Meditazione milanese*, che comprende un capitolo intitolato per l'appunto "la grama felicità", dove il concetto è descritto in termini simili: "Secondo me felicità è una gioia intensa e totale del nostro essere, una gioia relativa alla onnicomprensione nostra: una occupazione della nostra intera coscienza (e dovrei dire 'intere coscienze') da parte di un'onda piena e vivida di euforia" (SVP 892).

trincea ("E ho curato, per virtù de' muscoli degli alpini, lavori bestiali di ridotte e di mina", ivi) e di nuovo all'artiglieria, quando l'autore riporta un breve scambio di parole in cui si legge un doloroso preannuncio della disfatta di Caporetto e della prigionia che vi consegue:

> "Verranno i tedeschi", mi dissero verso l'ottobre '17: "venticinque divisioni tedesche, trentacinque divisioni tedesche!" Guardavo con impazienza i miei informatori: Dio mi ha poi punito della mia retòrica: ma questo è un resoconto e io devo registrare tutte le mie cattive azioni: allora alzai le spalle e dissi agli uomini: "... le pallottole della mitraglia bucano i tedeschi come bucano gli austriaci". (47)

La verità però è che non si è più nel resoconto. Dopo l'episodio narrativo il discorso argomentativo si va gradualmente dissolvendo; ormai si è sul sentiero della narrazione e della violenta retorica non si trova più traccia nell'explicit lirico-narrativo, che stabilisce une serie di coordinate del racconto bellico gaddiano:

> Qualcuno si ammalò, a furia di guerra. Mi ammalai anch'io, a furia di scatolette. In genere curavano di più la tenuta, e questo trovo che è un sintomo di lucidezza, nelle distrette del male. Alcuni avevano una catenella d'oro al polso e morirono come fanciulli, sognando il Natale; avevano nel viso una luce, un sorriso: e l'angoscia mi riconduce pei vani sentieri della memoria, ma tutto tace, intorno, e tutto si oscura.
> Ripenso altri volti, straziati o dissanguati in una lassitudine senza conforto: altri, di colpiti al cuore, che parvero continuare nella morte la serena dignità della vita. Inutilmente ripenso!
> Allora, nel rovinìo tragico della pietraia, distesi un telo sui sacrificati: il sasso non dava tomba, o corona. (48)

Il finale del testo presenta una catena di brevi ricordi e di immagini che inevitabilmente porta alla morte. Torna come un'eco il contrasto tra la "tenuta" migliore dei colleghi e l'insufficienza fisica del narratore, che già svolgeva una funzione centrale nell'episodio che spezzava il discorso argomentativo, introducendo la narrazione. Come l'episodio narrativo, questo finale adotta il modo "serio", inteso a trasmettere un'emozione profonda; tale trasmissione riposa sulla memoria, registro fondamentale della narrazione gaddiana. Come risulta dal passo, i ricordi non si lasciano cogliere al volo (si veda l'antitesi tra la luce dei visi morti e l'oscurità della memoria) e chi li vuole riportare alla realtà è obbligato a riconoscere la loro inanità, oltre alla propria. Il registro della memoria gestisce tanto il racconto quanto il canto; e la descrizione delle salme dei compagni, qui svolta in modo lirico, costituisce un motivo ricorrente, chiudendo anche il terzo e il quinto testo della sequenza.

Due altre componenti fondamentali della narrazione gaddiana, cioè l'autoironia e la satira, si condensano nel brevissimo accenno alla malattia "a furia di scatolette". Qui tocca nuovamente al curatore elaborare narrativamente il testo, come si può constatare nella nota annessa a "scatolette": "I regolamenti militari vietano l'iterato uso di carne in iscatola. Il Ns., per diverse cagioni, trascurò di osservar questa norma e cadde gravemente

malato (1916 – dicembre)" (ivi). Il contrasto tra norma militare e necessità palesa l'assurdità dei regolamenti che non tengono conto delle circostanze della realtà, mentre nel testo la contrapposizione autoironica tra i "malati di guerra" e l'autore, malato di scatolette, provoca il riso. L'interazione tra, da un lato, l'atteggiamento satirico (rispetto all'insufficienza degli altri) e ironico (rispetto a se stesso) e dall'altro la narrazione drammatica e sincera dell'esperienza bellica costituisce la maggiore dinamica narrativa dei racconti bellici, come avremo modo di vedere.

La messa in sequenza di questi primi due articoli di guerra li espone a una fortissima interazione difficilmente ascrivibile al caso. I due testi condividono una struttura saggistica discontinua e non lineare, che trasmette un ragionamento coeso sulla guerra come sistema e sulla partecipazione dell'io (ugualmente come sistema) al conflitto. Il secondo testo peraltro presenta una serie di rimandi e di allusioni che lo riconnettono esplicitamente al primo.

Il passaggio dal primo al secondo testo equivale all'evoluzione da un ragionamento trattatistico universale (sul concetto di guerra, su 'ogni' guerra), svolto nei modi dell'impersonalità e con una forma frammentata, non lineare ma multidirezionale, a un discorso apologetico che presenta una riflessione contestualizzata (sulla Grande Guerra), personalizzata e drammatizzata, sempre però in sintonia con i teoremi universali espressi nel testo precedente. Si passa dal piano generale allo zoom sull'esperienza vissuta, e il "resoconto" dei fatti vissuti comporta il problema del ricordo e della sua narrazione. In un primo momento, i ricordi vengono modellati al fine di inserirli nell'argomentazione apologetica, ma quando scatta un completo episodio narrativo sembra che la forza del ricordo prevalga sulle tesi che l'autore si accinge a dimostrare.

È indicativa a tal proposito la distribuzione dei riferimenti al sistema filosofico e il loro rapporto con la narrazione. Nell'"Elogio", infatti, la componente narrativa è ridotta e si mette in funzione delle tesi gnoseologiche ed etiche (che, come si è visto, si possono ricondurre *en masse* al trattato filosofico). La prima parte dell'"Impossibilità" segue quest'orma, fino all'improvvisa irruzione dell'episodio, che capovolge i rapporti di forza tra argomentazione e narrazione, che nella seconda parte del testo porta a un discorso più involuto, a una preminenza crescente del ricordo e insomma alla liberazione del ricordo dalla sua funzione illustrativa, a favore di una funzione prettamente narrativa, cioè come narrazione dell'esperienza. Gadda non vuole dimostrare una tesi, ma sente la necessità di narrare quanto ha vissuto.

Lo scopo della narrazione, va sottolineato, non diverge da quello dell'argomentazione, ma cambia la modalità. Gadda evidentemente non narra la propria esperienza bellica per il diletto del lettore, ma per far capire, far ricordare, far distinguere. Così torniamo all'incipit dell'"Impossibilità di un diario di guerra", dove abbiam visto l'autore invocare i concetti di cognizione, memoria ed elezione. Il percorso finora seguito sembra indicare che questi concetti non siano semplicemente condizioni poste al lettore, ma siano i concetti chiave che permettono all'autore di passare dall'esperienza vissuta alla narrazione. In altre parole, si ha l'impressione che l'applicazione di un sistema filosofico alla guerra vissuta sia connessa alla rievocazione di quell'esperienza. L'esperienza della guerra, cioè, viene

ripensata attraverso il sistema filosofico per potersi trasformare in ricordo narrabile. La conoscenza della realtà della guerra nei suoi fatti 'bruti' e nella sua necessità, cioè la cognizione della guerra come sistema reale, come sistema provvisorio e incompiuto e in stretta interrelazione con tutti gli altri sistemi della realtà, pare essere la condizione vincolante – sia per il narratore che per il lettore – che precede la rievocazione e quindi il racconto.

La conoscenza dell'intricato sistema-guerra vissuto nella sua immediatezza, la cognizione della realtà e quindi della verità insita nella guerra provoca un'incrinatura nel discorso argomentativo e rompe la crosta di una piaga da cui emerge il racconto. Il motore narrativo è la reminiscenza, un processo doloroso e necessario, poiché significa che il narratore deve tornare ai campi di battaglia lasciati dall'autore, sostituendo alla necessità diaristica l'intenzionalità narrativa e finzionale derivante dall'atto della cognizione. Solo a questo punto l'autore nel testo diventa narratore, la guerra diventa materia plasmabile, cui si può attingere per costruire nessi, personaggi, per suscitare emozioni, insomma, per creare 'storie', per narrare e narrarsi.

Le due prose saggistiche che precedono il racconto "Dal Castello di Udine verso i monti" – non a caso il racconto centrale della prima sezione, che integra nel proprio titolo l'immagine chiave dell'intera raccolta – attivano dunque un processo di narrativizzazione che prende spunto dalla riflessione teorica sulla guerra e che si traduce in una riflessione sulla narrabilità dell'esperienza bellica stessa, per poi sfociare nella narrazione dei tre ultimi testi, attraverso l'evocazione dei ricordi da parte del reduce.

4.3.2.3 "Dal Castello di Udine verso i monti": la muta narrazione della catastrofe

L'argomentazione si dissolve progressivamente nella narrazione nel terzo testo, "Dal Castello di Udine verso i monti", centrale non solo geometricamente all'interno della sequenza. Il terzo racconto si articola in quattro blocchi delimitati da asterischi, che a loro volta si costruiscono come sequenze di rievocazioni incatenate, di associazioni di immagini comiche e tragiche che servono da veicolo per la catena di ricordi bellici e in cui si inseriscono liberamente intermezzi lirici. Riserviamo a un secondo momento la discussione dell'immagine del castello di Udine, perché la sua rilevanza per il volume trascende sia questo specifico testo che la sezione che lo include e che ne porta il nome (cfr. infra, 4.3.6).

Leggiamo piuttosto l'incipit del terzo articolo, che subito stabilisce un nesso con i due testi precedenti:

> Dei "colleghi" non devo che dir bene: forse di qui a dieci anni, quando il mio malumore sarà diventato una cosa impossibile, finirò per trovare che qualcheduno zoppicava in aritmetica, qualche altro nella "Storia del Risorgimento": però chi era Peppino Garibaldi lo sapevano tutti. Ma per fare la guerra non occorre essersi umanizzati dagli Scolopi.

> Ma io ho una testa sui generis. La mia testa, dissimmetrizzata da indecifrabili anomalie, mi avverte che gli ufficiali devono essere degli ufficiali. Primo: devono avere un'anima. Secondo: l'anima si governa per alfabeti. (49)

I primi due paragrafi si presentano come una sintesi dei due diversi discorsi argomentativi finora svolti, nel senso che combinano le prescrizioni sulla competenza dell'ufficiale, anche qui espresse attraverso "verbi di dovere" ("deve", "occorre"), con la focalizzazione sulla persona dell'autore e sulle sue autodichiarate peculiarità. La frase d'apertura, del resto, è un calco quasi esatto di una frase che si trova nella parte finale del testo precedente: "Dei miei 'colleghi' non posso che dir bene" (47).

Tuttavia, il richiamo all'argomentazione cede rapidamente alla narrazione: per illustrare la tesi che l'anima dell'ufficiale "si governa per alfabeti" viene addotto l'esempio del lavorante-parucchiere, che il narratore a sua volta associa con la scritta "Alt! Taglio Capelli!" presente nell'accampamento militare dov'era di stanza nell'ottobre del '17. La scritta e la descrizione dell'"umile fante" che rifiuta di farsi rapare la testa portano il narratore all'offensiva di Caporetto: "Il guaio vero è stato che l''Alt' della sandalina di Caporetto non fece nessuna impressione a von Below, il quale arrivò invece da Santa Lucia" (50). Questo primo accenno alla rottura delle linee italiane da parte delle forze armate tedesche può ritenersi emblematico per lo svolgimento dell'intero racconto. I quattro blocchi, infatti, vertono tutti intorno alla disfatta di Caporetto e alla cattura di Gadda, senza però narrare il preciso evento della cattura. In modi diversi, i blocchi testuali e le note si avvicinano all'orribile trauma, argomento centrale del racconto, che è onnipresente ma non viene descritto, come una dolorosa aporia testuale.[18]

Nel primo blocco narrativo, subito dopo von Below un secondo preludio alla disfatta si condensa nell'immagine della "testa di ponte": "L'unico difetto è questo, secondo me: che la testa di ponte, per suggestione grammaticale e fonètica, induce la testa dello stratega all'idea d'un sol ponte, d'un ponte al singolare. E la suggestione delle parole è tutto, specie dopo due anni di guerra: ma un ponte è troppo poco, anche dopo due anni di guerra" (52). Al gioco linguistico si connette la descrizione di un caporale fattorino che brontola sulla scarsezza delle teste di ponte, ultima immagine comica cui segue la narrazione tragica dei fatti che precedono direttamente la cattura, e con cui si chiude la prima parte del racconto:

> La prima cosa che successe fu che il ponte di Caporetto saltò per aria, anzi lo fecero brillare, come si dice nella brillante prosa tecnica: e ció fu quando su, nelle nuvole eccelse, dei reparti senza ordini stavano ancora attendendo a piè fermo di compiere il resto del loro dovere. I telefoni parevano i nervi paralizzati d'una baldracca fràdicia. L'ottusa cecità della nebbia pareva il simbolo d'una ottusità più sporca e

[18] L'assenza della cattura nel testo è stata rilevata anche da Bertone, che però non si sofferma sull'insistente ripetizione dell'aporia (66).

> più cieca. Dalla valle salirono cupi boati, l'aggiustamento! poi, ore e ore, un fragore unico e fuso: poi ci fu solo il silenzio.
> Orribile delirare della memoria! (53)

Il gioco di parole suona con incredibile sarcasmo nel passo che esprime la somma disperazione del soldato abbandonato e isolato per colpa degli errori tattici del Comando Superiore. Il silenzio finale esprime l'indicibile vergogna della cattura. Il tono tragicomico dei paragrafi che precedono questo pezzo sulla testa di ponte contrasta nettamente con l'effetto doloroso del paragrafo riportato, che chiude il primo blocco narrativo. Allo sviluppo comico si affianca simultaneamente uno sviluppo della suspense nelle due note annesse al paragrafo citato e a quello precedente. La prima nota, oltre a ribadire che l'episodio sulla testa di ponte "ha uno sviluppo dialettico rigorosamente unitario, nonostante l'apparente divergenza degli episodî" mette in rilievo la difficoltà della situazione delle forze italiane: "Di là c'era tutto un corpo d'armata in condizione strategicamente perigliosa, logisticamente penosa, da tener avvinto al corpo integro dell'Esercito" (52). Questa nota si inserisce subito prima del paragrafo riportato sopra e instaura una tensione che continua e culmina nel testo. Una seconda nota, annessa a "Orribile delirare della memoria!", concede più dettagli sulla precisa posizione dei reparti, e vi include il narratore:

> L'ordine di operazioni per la ritirata arrivò al settore dov'era il Ns. con 8 ore di ritardo sul tempo che credeva e sperava chi lo diramò. I tedeschi erano già in massa lungo la riva *occidentale* dell'Isonzo. Dalle posizioni del Ns. all'Isonzo 4 ore di marcia: 6 con il carico delle mitragliatrici. L'Isonzo in piena. Il ponte arso a Ternova, brillato a Caporetto.
> Brillato ed arso per mano italiana. (53)

La nota esacerba la mancanza di perspicacia dei comandi italiani e accentua la situazione di stallo totale in cui si trovano i reparti. Si noti il corsivo di "occidentale", inteso a tradurre tipograficamente lo stupore per la rapida avanzata dei tedeschi, nonché il ritorno a capo finale, che accentua l'assurdità della decisione e la responsabilità italiana della disfatta.[19]

Il secondo blocco narrativo inizia un po' indietro nel tempo, nell'agosto-settembre 1917, con la narrazione dell'offerta di una "licenza-premio" al narratore. Qui due intermezzi lirici si intercalano tra tre pezzi narrativi, individuabili nel mancato appuntamento col fratello, nel ricordo del Politecnico e nel racconto della licenza-premio, che, fungendo da racconto-quadro, apre e chiude il blocco. In questa parte continuano le tendenze rilevate nel primo blocco. Individuiamo per prima la funzione narrativizzante delle note a sostegno del discorso principale, di cui offre un perfetto esempio il caso della

[19] Nel promemoria che Gadda fece della cattura è ribadito il fatto che l'autore inizialmente pensa che i soldati dall'altro lato del fiume sono alleati o italiani (SGF II 733).

sesta nota del racconto, che riportiamo insieme al brano di appicco e al passo successivo, al fine di evidenziare la funzione connettrice della nota:

> [testo] Il rabido rinculo degli affusti, il pronto ricupero, le vampe laceranti la notte, la sùbita impennata di qualche mulo nevrastenico nello schianto e nel lividore improvviso, i gargarismi lontani e immortali delle autocolonne, fino all'alba! Su su per le spire infinite delle rotabili, dalla tenebra verso i crinali! Spiando l'ambiguità de' culmini puntuati di fredde stelle.
>
> [nota] "Spiando l'ambiguità de' culmini...", da dietro i quali poteva rovesciarsi la repentina tempesta del grosso fuoco. I conduttori delle autocolonne di rifornimento avvicinavano la mèta, è ovvio, con una tal quale ansietà, angustiati circa la sorte delle loro mercanzìe. Frascate e stuoie distese lungo le strade, a nascondere non l'esservi per colà quella strada cotale, ma gli eventuali passanti. Solché il rombo del motore tradiva l'autocarro: perciò rifornimenti notturni.
>
> [testo] Gli autocarri, colmi delle loro bombarde come di scrofe gravide, con una bandierina rossa a triangolo, a lato del conduttore: raggiunti, a volte, dall'orror giallo e feroce delle cose furibonde. E le strade salivano e salivano a riallacciarsi lungo le giogaie dei monti: e le groppe apparivano aride e fruste nella cènere antelucana: qualche sostegno de' fili telefonici, sulla cénere del monte, in colmo, come una croce. L'odor marcio del sasso esalava, dopo lo spàsimo d'ogni rovina.
> Le "frascate" celavano i misteri delle strade. (55-56)

Mentre il primo passo riportato si presenta come una catena lirica di impressioni, caratterizzata dalla sintassi nominale, è la nota a narrare effettivamente del rifornimento, da cui poi riprende il testo, in cui, per altro, ritorna, virgolettato, il termine "frascate" la cui prima occorrenza è nell'apparato, quindi secondo un processo inverso rispetto al rapporto consueto testo-nota. Qui come nei casi precedenti la nota si comporta come parte integrante del testo, sviluppandone la linea narrativa.

La seconda tendenza che persiste è la presenza *in absentia* della disfatta, cui alludono due accenni, cioè da un lato l'io narrante che dal castello di Udine vede Monte Nero (dacché i monti evocati nel titolo, come spiega il curatore nella nota finale, rappresentano la prigionia) e dall'altro il rifiuto della licenza-premio, poche settimane prima della cattura. Retrospettivamente, il narratore si rende conto che il rifiuto della licenza ha determinato il proprio destino e nel terzo breve blocco spiega la necessità di tale scelta. Si tratta di un solo paragrafo, di dimensioni ridotte e isolato da asterischi, che non presenta un andamento narrativo e richiama invece il discorso apologetico del testo precedente:

> Tutto sommato, date le premesse, io dovevo rimanerci: e sarebbe stata la cosa più logica, la sola cosa logica e degna. Non esserci rimasto significa indubbiamente aver abdicato alla verità, nell'incerto presagio di un qualche presumibile rubinetto. Essere era disparire: sopravvivere significò non essere. Pensai, com'è perdonabile, pensai a mia madre. (59)

La licenza e il conseguente abbandono del fronte sono interpretati come una fuga dal reale, e quindi un rifiuto della verità di cui il complesso-guerra è portatore. Il nesso logico tra "esserci" ed "essere" è però capovolto dalla cattura, nel senso che la permanenza al fronte porta alla cattura e quindi alla "sparizione" dal combattimento e per estensione all'annientamento morale del narratore ("essere era disparire"), mentre il nesso tra sopravvivenza e non essere è più ambiguo, dato che può riferirsi sia all'imboscato, che sopravvive fisicamente ma con un atto che Gadda giudica moralmente inaccettabile e perciò definisce "irreale", che al prigioniero, che sopravvive a stento ma è ridotto all'inutilità, al non essere. Entrambe le interpretazioni tornano in questo volume, come nelle altre opere gaddiane. Aggiungiamo ancora che nei tre blocchi finora esaminati, ogni volta la chiusura sembra riportare l'attenzione sul doloroso evento, dopo di che segue un vuoto testuale segnato da un asterisco.

Il quarto e ultimo blocco narrativo, che comincia con le parole "Conobbi i forti e i bravi", annuncia un nuovo episodio del ricordo che dilata la bestia nera di Caporetto. Il narratore traccia due ritratti di giovani soldati, che si costruiscono sia sull'esperienza vissuta che su due modelli letterari, quelli del picaro e del giovane poeta malinconico. Il primo ritratto, del giovane con le labbra "rosse e turgide", che "parevano bruciare d'un sangue giocondo", che tracanna bicchieri di Strega e va a spasso nell'Altipiano come se niente fosse, mette in rilievo il coraggio, la noncuranza, la vivacità del soldato italiano (59). La descrizione del secondo fanciullo, che "pareva un poeta fra le rovine, in una calcografia wertheriana", nella nebbia dei vapori di acido nitrico, esprime invece la morte (60). Il testo sottolinea la comune italianità dei due tipi, laddove il narratore scrive che conobbe "quelli che della loro umanità si disumanarono per voler essere soldati d'Italia" e l'idea è ripresa nella descrizione del viso del secondo giovane, "pallido, italianissimo" (59). Il parallelismo dei due ritratti si snoda invece al livello del loro significato, che è antitetico, come dimostra bene un confronto delle chiusure dei ritratti; del primo il narratore si limita a esclamare che "non l'h[a] più riveduto" (ivi), mentre la seconda chiusura riporta in scena la difficoltà di raccontare la morte: "Oh! non posso dir come né dove, dopo alcuni minuti, rividi il suo volto: dico soltanto il suo volto! Le leggi stesse della fraternità dovetti ignorare che fossero legge. Continuai la mia guerra" (61). L'immagine finale della morte connette questo testo a "Impossibilità di un diario di guerra" (oltre che alla prefazione) e determina un movimento a spirale intertestuale, dato che anche l'incipit conteneva una ripresa del testo precedente della sezione.

L'accenno finale del narratore alla continuità della *propria* guerra costituisce un ultimo velato accenno al trauma, e il lettore ormai sa bene che l'esperienza bellica di Gadda si interromperà precocemente e bruscamente con la disfatta. Lo statuto aporetico dell'evento è confermato dal fatto che viene finalmente nominato in un luogo extratestuale, a cavallo tra il terzo e il quarto articolo, cioè in una nota finale del curatore che intende gettar luce sul titolo, e che spiega che "I monti son quelli delle Alpi Giulie, dove il Ns. pensava di solo adempiere ai suoi doveri, e si ebbe la immeritata umiliazione della prigionía" (ivi). Già leggendo il solo titolo del testo successivo della sezione, "Compagni di prigionia", il

lettore capisce che è nello spazio vuoto tra i due racconti che avviene la cattura, e la nota del curatore evidenzia ulteriormente il carattere ingiusto di questo evento.

Altrettanto interessante è la frase con cui si chiude la nota finale: "La 'performance' è verace memoria e documento di 'morale elevato', con cui egli tenta il riscatto" (ivi). Il termine "performance", non tanto comune all'altezza dei primi anni '30 (come testimoniano anche le virgolette), pertiene sia alla "prestazione" di atleti o macchine, che al risultato ottenuto da essa. Il soggetto della "performance", indubbiamente, è l'io narrante, e perciò può indicare sia la sua prestazione in quanto personaggio nella narrazione, che quella in quanto "produttore" del discorso.[20] La scelta di questo preciso termine permette dunque a Gadda di rappresentare simultaneamente l'aspetto processuale del ricordo e della conseguente narrazione (la performance è "verace memoria") e anche il prodotto, il discorso letterario (la performance è "documento di 'morale elevato'"). Il collegamento della messa in scena di sé e della produzione del discorso al processo del ricordo e all'atto della giustificazione – nel ribadire che la performance è prova di 'morale elevato' – rispecchia la combinazione delle componenti coinvolte nel processo narrativo che si distende nella sequenza dei cinque testi, dall'argomentazione giustificatoria al racconto di sé. Notiamo infine la parte finale della frase, che rivela che la performance letteraria di Gadda è un mezzo "con cui egli tenta il riscatto". Il recupero e la trasformazione narrativa dell'esperienza nella realtà è quindi un riscatto, una vendetta contro quella realtà, e queste parole, scritte nei primi anni '30, chiaramente anticipano la celebre frase proferita dall'autore durante "L'intervista al microfono":

> Nella mia vita di "umiliato e offeso" la narrazione mi è apparsa, talvolta, lo strumento che mi avrebbe consentito di ristabilire la "mia" verità, il "mio" modo di vedere, cioè: lo strumento della rivendicazione contro gli oltraggi del destino e de' suoi umani proietti: lo strumento, in assoluto, del riscatto e della vendetta. (SGF I 503)

4.3.2.4 "Compagni di prigionia" e "Imagine di Calvi": dittico della cattività

I due racconti di prigionia che concludono la prima sezione sono formalmente più regolari e danno prova di una più compiuta narratività. "Compagni di prigionia" allaccia tra loro quattro episodi narrativi sulla vita a Cellelager, cominciando dal racconto della vita nella baracca 15, con tutti i personaggi ivi presenti. L'incipit del quarto testo ("Rivedo la baracca quindici") stabilisce le coordinate spaziotemporali del racconto e annuncia il registro attraverso cui si svolgerà la narrazione, cioè la memoria. La precisa scelta del

[20] Il termine non è attestato nel *Dizionario della lingua italiana* del Tommaseo del 1929. La prima attestazione da noi reperita è nel *Dizionario etimologico italiano* dell'Università degli studi di Firenze (G. Barbera editore, 1954), che data la sua entrata nell'italiano al 1883 e lo glossa come "ippica; saggio di capacità dato da un cavallo". Nella glossa al termine attestato nel supplemento al *Grande dizionario della lingua italiana* del Battaglia, il significato contiene un riferimento all'opera artistica: "Prestazione, esibizione, di particolare valore, in partic. in ambito sportivo o artistico, o, anche curiosa, divertente ecc.".

verbo ‘rivedere’ non soltanto rafforza l’intensità mimetica del ricordo, ma riconnette il racconto al testo precedente nella sequenza, dove il ritratto del giovane wertheriano si chiude per l’appunto con il narratore che ‘rivede’ il volto del fanciullo morto.

I primi due blocchi narrano la “fraterna” vita in baracca attraverso la descrizione dei commilitoni e della loro interazione con l’io narrante, nel medesimo quadro temporale di una qualsiasi mattina. Il primo blocco raggruppa brevi descrizioni di personaggi secondari, mentre il secondo si concentra sui personaggi Betti e Tecchi, che vengono approfonditi maggiormente e che ritornano rispettivamente nel terzo e nel quarto blocco. Il centro dell’attenzione narrativa dell’intero racconto, però, non sono i personaggi né l’ambientazione, è la figura di Gadda stesso e la sua reazione idiosincratica all’ambientazione. Gli altri personaggi vengono descritti nei loro rapporti con l’io narrante, che rimane il punto di convergenza della loro attenzione. Gadda si serve del racconto della vita in baracca per mettere in scena la propria insofferenza per la prigionia, che si manifesta in un comportamento irritato e irrequieto, che contrasta con l’immobilità e la rassegnazione di certi altri commilitoni descritti, ragione per cui nel testo si descrive, per bocca degli altri personaggi, come “il solito Demònio”. Torna con insistenza l’immagine della belva ingabbiata e ferita, che si concretizza nel momento in cui Gadda si fa la barba e si taglia:

> Al primo sangue, tutti mi si facevano intorno: “Ma che bravo!” “Bravo Gadda, così mi piaci!” “Così deve essere un ufficiale italiano!” “L’esempio viene dai migliori”. “Sarai proposto per l’avanzamento!”. “Vedrai! Ti daranno la medaglia d’argento, stavolta, invece del bronzino che t’han dato!”. Ferito nella mia spasimante vanità, li minacciavo furibondo, il sangue vividamente gocciava nel collo, faceva come un collare di porpora nella sciocca ironia dello specchio. Parevo un ghigliottinato, cui avesse il carnefice riappiccicato la vana testa sul collo, priva di senso. (67)

La feroce autoironia esibisce il ridicolo del sé e non è un caso se la derisione si incentra proprio su uno dei maggiori rimpianti del Gadda prigioniero, cioè di non essersi distinto per comportamento valoroso in battaglia e di non essere stato insignito di una onorificenza (oltre al “bronzino”), insieme al fatto di non essere rimasto ferito (il sangue versato durante la rasatura). Questo rimpianto, del resto rintracciabile nei taccuini di guerra, nelle note viene svolto per antitesi con la figura di Tecchi, di cui il curatore osserva che, “tre volte ferito, è decorato di medaglia d’argento al valore militare” (68). La descrizione di sé come decapitato e “privo di senso” illustra quanto Gadda soffra di mancare al proprio dovere: non può accettare la prigionia che lo condanna all’inutilità, che incombe su di lui come una sorta di morte morale.

Se la guerra ha recato al personaggio narratore ore di gioia, la prigionia non offre che pochi momenti di provvisoria consolazione. Il terzo blocco narrativo del racconto narra la scoperta dell’attività poetica di Betti da parte dell’io e il conforto recato dalle sue poesie. L’episodio è relativamente autonomo, non viene collegato temporalmente ai due blocchi precedenti, e contiene una propria trama o *quête* che si palesa già nell’attacco del brano: “Volevo ad ogni costo sapere che cosa facesse Betti nelle ore di mattina, quando si

involava solitario" (72). La narrazione procede con l'inseguimento di Betti da parte di Gadda e la scoperta della versificazione, punto in cui il racconto è brevemente interrotto da un accenno al tempo passato e alla difficoltà del ricordo: "Gli dissi che l'avevo colto sul fatto, tirò in scena il verbo spiare, poi litigammo, poi ci rappacificammo, non ricordo bene tutt'i dettagli, son passati altri quindici annazzi vigliacchi..." (73). La consolazione recata dalla poesia di Betti è descritta in tre tappe: nel momento che precede la declamazione, il vento pare soffiare aria italiana, di battaglie vittoriose: "E un alito dolce veniva, come un pensiero, come dalla mia terra e dalle legioni della Piave" (74); l'ascolto dei versi sui bambini portano il narratore al ricordo della gioventù e dei fratelli, e di là al fratello Enrico, la cui morte è descritta velatamente come un presagio ("Non so perché questi versi li associavo dolorosamente, forse una tragica e oscura prescienza, all'immagine d'un fanciullo, ch'era oggi soldato d'Italia, che non dovevo più rivedere sulla terra!'", 76);[21] altri versi, infine, conducono il pensiero alla madre.

Si noti un sicuro parallelismo tra questo terzo episodio e l'ultimo. Laddove la caccia al segreto di Betti portava alla momentanea consolazione del narratore, per la rievocazione della patria e dei parenti, l'ultimo passo richiama sulla scena l'amico Tecchi e introduce il motivo delle passeggiate compiute dal narratore in una sorta di delirio, che lo riporta ai monti italiani, dove i commilitoni continuano a lottare. Il movimento continuo del camminare, come delle nuvole, si contrappone all'immobilità della vita nel lager, che viene descritta con distacco, come se il narratore contemplasse il campo dal di fuori, quasi a tradurre il desiderio della libertà:

> Così la sera scendeva, nuvole basse trasvolavano sopra i fari del campo, rotonde e livide: quasi a lacerarsi nel filo spinato: povere ombre uscivano con una scodella dalle baracche, verso la distribuzione del mangiare, ravvolte ne' tetri mantelli. Le finestrette delle baracche si illuminavano, e noi camminare e camminare. Ottone solo parlava, poi mi lasciava, alla mia desolata inutilità. Pensavo allora, sul Grappa, le schegge pazze della battaglia, i controassalti furenti: in una forma di delirio sognavo, vedevo, volevo vedere! (78)

Il movimento attiva il pensiero, che slitta nel delirio, del sogno a occhi aperti. È interessante osservare come Gadda non torni ai propri campi di battaglia, ma rievochi invece la prima battaglia del Piave, di poco posteriore alla rotta di Caporetto, e primo segno della ripresa delle forze armate italiane dopo la disfatta. Nel pensiero, il narratore si riunisce quindi a quelli che stanno ancora combattendo, come precisa anche il curatore, che scrive che "Il Ns. vedeva delirando una vincente marcia in avanti" (79), una nuova esperienza bellica vittoriosa ma irreale, che costruisce nella mente con le immagini delle esperienze vissute, fino a che è riportato nell'atroce realtà della prigionia:

[21] La descrizione del fratello si svolgeva in termini simili nel racconto precedente: "Alla stazione di Udine mancai persino ad un incontro, fissato con persona che dovevo non più rivedere sulla terra!" (54).

> Avevano tre limoni, baionetta alla mano, magnifiche fòlgori davano a loro il lor senso e quasi una transumana vita: e volevo imitarli e seguirli, dal soglio dell'opere prese altri monti vedere, altre schiere disperse, altro mare, altro paese! Fuggenti sopra la gabbia non erano che nuvole perse, tetre, nere. Camminavo e camminavo, fagotto di cenci, sulla strada buia dell'eternità. (78-79)

La frase che chiude il quarto racconto assicura la connessione all'ultimo racconto, "Imagine di Calvi", di cui l'incipit riprende il motivo del camminare: "Trascinai verso dove sapevo le scarpe senza più suola, e, dentro, i piedi gelati" (81). Per la terza volta si ripete dunque il processo per cui un testo successivo si riconnette al finale di quello precedente tramite una ricorrenza intertestuale esplicita. In quest'ultimo testo, l'azione si sposta al lager di Rastatt e i temi dominanti sono la fame e la prostrazione morale.

Il racconto si costruisce nuovamente come una serie di tre episodi, separati da due asterischi. La prima parte riprende il motivo del camminare, ma lo appesantisce e ne inverte la funzione: invece di unirsi mentalmente alle truppe italiane attraverso il movimento, Gadda si separa dagli altri di nascosto, "trascina" i piedi gelati verso il luogo dove i cuochi buttavano le immondizie, nella disperata ricerca di cibo. Si palesa un conflitto tra l'ostinazione dell'anima nel rifiutare la "pace del cuore", e il corpo debole e affamato, avido di cibo, di tranquillità e di pace. Nell'ottica del prigioniero Gadda, la pace del cuore e la rassegnazione al destino equivalgono a una disfatta morale e perciò egli vitupera ferocemente i colleghi che si arrangiano, che cercano di tirare a campare.

Il secondo blocco riprende la descrizione del rapporto tra la fame e l'inanità morale della prigionia. Qui diventa chiaro che il conflitto esposto sopra, tra anima e corpo, non è una conseguenza logica della prigionia ma un doloroso e faticoso processo:

> Ma sempre, anche nei più ciechi momenti, ripugnai alla rassegnata saggezza e alla cosiddetta pace del cuore. Sentivo, come da un istinto ultimo e sacro, disegnarsi nel nulla come l'ombra ultima d'un irraggiungibile onore, sentivo che non dovevo rassegnarmi, che almeno con il delirio inutile della mente dovevo reluttare alla mia pace: e renegare così la speranza sudicia di una disonorevole pace delle armi. No, questo non lo volli né lo sperai dentro l'anima: se anche il corpo, scavato dalla brama perenne del deglutire, implorasse ferocemente un pane, un pane qualunque. (89-90)

Dal passo emerge che l'insofferenza dimostrata dal narratore negli ultimi due testi non semplicemente deriva dalla prigionia, ma che il protagonista ne fa un dovere verso la patria: è insofferente e rabbioso proprio perché rifiuta di rassegnarsi e di accettare la prigionia come il proprio destino. Questa continua resistenza, però, è compiuta con molta fatica e a volte le necessità del corpo prendono il sopravvento sulla fermezza dello spirito. Perciò il personaggio narratore cerca di saziarsi con le immondizie di nascosto, nel buio, per non mostrare agli altri la medesima debolezza che aveva loro aspramente rimproverato.

Il contrasto tra necessità fisiologica e necessità morale acquista una nuova dimensione quando il racconto si sposta da Rastatt a Celle, dove gli aiuti venuti dall'Italia alleviano la

fame. L'annuncio da parte del protagonista di questo relativo miglioramento delle proprie condizioni di vita inasprisce il racconto dell'episodio che segue, cioè dell'amicizia di Gadda con il tenente Chitò, giovane matematico ferito che non disponeva di soccorsi da casa. La fame dell'altro capovolge il conflitto tra corpo e anima e mette in rilievo le difficoltà morali legate alla sopravvivenza:

> Non la sua tùnica lògora, né la sua voce distrutta, non il pallore alto sopra la statura comune degli uomini, né il chiaro commento circa l'eleganza rapida delle cose deducibili, né la curva sua schiena di malato e di ferito, né la sua dignità d'uomo intatta e ferma alle soglie della sua notte, nulla mi mosse a regalargli neppure un pezzo di pane. (91)

Il tenente, scrive Gadda subito dopo il passo riportato, "discese sotto la coltre della terra tedesca", e la contiguità dei passi suggerisce un rapporto causale, come una complicità confessata a posteriori da Gadda sopravvissuto. Il tragico racconto della fine del tenente Chitò indica i limiti della "rabbiosa retorica" patriottica di Gadda e mette in rilievo la subordinazione della morale alla necessità fisiologica, alla sopravvivenza del corpo.

L'ultima parte del racconto riprende il motivo delle passeggiate. Come nel racconto precedente, le passeggiate suscitano il ricordo della vita bellica, che si concretizza in due ricordi distinti, cioè l'azione kamikaze del battaglione Val d'Intelvi, ordinata e guidata dal colonnello Giordana, e la rievocazione dell'incontro col tenente Calvi, emblema dell'eroismo alpino. La narrazione dei due ricordi fatali, in cui regna la morte, scatta dall'osservazione delle stelle, in cui si verifica "una convergenza strana, come una cascata di esseri momentanei, fiori effimeri, verso mondi di momenti futuri" (92). I motivi della fugacità e della provvisorietà, spiega il curatore in una nota, uniscono stelle e uomini: "Gli umani, nella brevità storica della lor vita, sono il sostegno efimero del divenire: (verso mondi di momenti futuri). E si allude in particolare ai soldati morti e morenti" (92-93).

Nell'ultimo racconto, il medesimo meccanismo del camminare-ricordare non porta al delirio della gloria, come nel racconto precedente, ma alla reminiscenza straziata della morte inutile. Il primo ricordo narra infatti la morte degli alpini del battaglione Val d'Intelvi, in una manovra rischiosa per ordine del colonnello Giordana. La ripetizione della frase "Bianchissima era l'ascesa verso il passo" sottolinea il pericolo cui si dovettero esporre gli alpini, "neri bersagli, come le sagome al tiro" (95). Il pensiero doloroso dei morti inutili si riconnette alla concezione teorica dei primi due articoli: "Mi diceva, chinavo il capo, che chi dà ordini deve dare ordini giusti ed utili" (ivi).

La ripetizione del motivo del camminare separa il primo ricordo dal secondo, ed è la voce di un bergamasco nel lager che riporta l'io narrante un'ultima volta nel tempo, a ricordare il tenente Attilio Calvi e i suoi valorosi sciatori. La riverenza di Gadda nei confronti del tenente, il cui nome "era negli animi e nell'elogio di tutti, per tutta la valle", segna la distanza creata dal narratore tra questo eroe e se stesso, distanza che aumenta ancora quando riporta la propria timida richiesta di far parte della compagnia degli sciatori, richiesta non accolta per "la questione montagna e resistenza fisica" (97),

medesimo motivo dell'insufficienza di Gadda come soldato che egli stesso già aveva evocato nei testi precedenti.

Il ricordo del tenente Calvi si svolge come quello del soldato-poeta che chiudeva il terzo articolo, nel senso che alla descrizione "in vita" segue una descrizione "in morte" o sul punto di morte, introdotta di nuovo dal verbo "rivedere": "L'avevo riveduto, il tenente dagli occhi fermissimi, senza sorriso. Disteso al suolo, una coperta grigia, come un sudario, lo ricopriva: nel volto viveva lo sguardo" (ivi). Il racconto, e con esso anche la sezione, si chiude con il ricordo del Calvi moribondo che viene trasportato al rifugio e sparisce nella bufera.

4.3.2.5 Dal castello di Udine verso il racconto (conclusioni provvisorie)

Nonostante la dichiarazione della "rigorosa unità" degli articoli di guerra da parte di Feo Averroís, il nostro esame si è mosso dalla constatazione della diversità dei cinque testi brevi, che si esprime in una difformità di genere, di struttura discorsiva e di specifico focus tematico (all'interno del quadro della tematica bellica). Tale diversità, e in particolare la divergenza tra testi con impostazione saggistica e testi narrativi, è risultata sorprendentemente funzionale nella sequenza in cui i testi si presentano nella raccolta.

La sequenzialità dei cinque articoli, di cui tre sono veri e propri racconti, infatti spinge il lettore a ricostruire il processo che porta alla narrazione della guerra vissuta dal narratore autodiegetico. Prima di poter raccontare e leggere la guerra come una "storia", l'esperienza va afferrata cognitivamente, lettore e autore devono pertanto raggiungere una profonda comprensione del funzionamento della guerra in quanto sistema, cioè in quanto insieme di relazioni dipendenti da tutti gli altri sistemi che compongono la realtà presente, passata e futura. Attraverso la costruzione e l'ordinamento dei cinque testi, la lettura sequenziale ricostruisce e scioglie il problematico processo creativo che conduce alla narrazione della guerra, portando il lettore da una riflessione teorica sul concetto della guerra al problema della sua narrabilità.

La gestione sintattica e discorsiva di "Elogio di alcuni valentuomini" impedisce lo svolgimento di una qualsiasi narrazione, subordinata all'articolazione di osservazioni teoriche sulla guerra, e stacca l'"Elogio" dagli altri testi della raccolta. Gadda pare quindi voler introdurre gli scritti autobiografici di guerra con un secondo testo proemiale (dopo quello prefativo "Tendo al mio fine") in cui viene adottata una macroprospettiva, un piano generale, attraverso la quale si analizza non la guerra vissuta, ma il concetto stesso di guerra, 'ogni guerra', con pochissimi autoriferimenti dell'io narrante. La singolare corrispondenza dei concetti teorici con la riflessione espressa nella *Meditazione milanese* conferma come alla successione discontinua dei paragrafi sottenda un sistema teorico coerente. Più che un insieme di frammenti parodici e autobiografici il testo assume la veste di un trattato composito, che ha funzione introduttiva rispetto agli articoli di guerra.

Dalla riflessione teorica e impersonale sull'idea della guerra, illustrata con esempi letterari, storici, e personali (velati dai modi dell'impersonalità), si passa a un discorso intimo e personalissimo, a un'apologia gaddiana dell'esperienza bellica vissuta,

dell'atteggiamento belligerante nonché del "resoconto" in cui cerca di fondere queste due componenti. In un primo momento, anche la riflessione sull'esperienza diretta viene interpretata attraverso gli schemi della teoria della conoscenza gaddiana, quando d'un tratto, all'interno della discussione sulle ragioni e le irragioni della guerra, scatta un primo lampo narrativo, provocato dalla crescente conoscenza – e quindi deformazione – del sistema-guerra. Con la conoscenza si fortifica la tenuta narrativa dei testi, che a partire dal terzo articolo si presentano come vere e proprie narrazioni. Questi ultimi tre testi, che vengano definiti prose memorialistiche, racconti lirici o prose d'arte, consistono in una narrazione della guerra svolta da un io narrante e arricchita da vene liriche che pertengono per lo più ad aspetti paesaggistici (Cenati 42) e all'idea della morte. Nella sequenza dei tre racconti si attua un movimento narrativo, cioè il passaggio tragico dalla guerra alla prigionia (i monti austriaci e tedeschi), attraverso la cattura, che costituisce una dolorosa aporia che, seguendo la cronologia dei racconti, si materializza proprio tra il terzo e il quarto racconto.

Al terzo articolo di guerra viene quindi affidato il compito di far compiutamente transitare il testo dalle sezioni proemiali e introduttive alla narrazione e tale movimento trova la propria prima espressione nel titolo stesso del testo, che riprende quello della raccolta e della prima sezione e vi collega l'idea di un movimento fisico, che porta i lettori ai monti e al campo di battaglia dal castello di Udine. Il valore simbolico del titolo (su cui avremo modo di tornare) viene spiegato in una nota dell'explicit, che delinea il movimento biografico e quindi narrativo sotteso al paratesto, ossia quello spostamento dalla teoria della guerra (leggasi dal desiderio di combattere e dalla idealizzazione della guerra dell'interventista Gadda), alla sua esperienza diretta sulle Alpi, esperienza che dai luoghi del combattimento conduce alla disillusione, alla cattura e al trasferimento ai campi di Rastatt e di Cellelager. Dal castello di Udine il testo si dirige quindi, in senso letterale e figurato, verso il racconto, e contemporaneamente si profila un'ulteriore prospettiva memoriale, oltre a quella della guerra combattuta, quella della prigionia, contenuta nella nota al testo, che assicura la continuità narrativa con il testo successivo, intitolato appunto "Compagni di prigionia". Nella nota, ovvero a cavallo tra "Dal castello di Udine verso i monti" e "Compagni di prigionia", si compie definitivamente il processo di narrativizzazione avviato nei testi precedenti.

"Compagni di prigionia" è infatti il primo testo in cui la narrazione si snoda sullo sfondo di un preciso contesto, il campo di prigionia, e oltre all'io narrante fanno la propria comparsa sulla scena altri personaggi, quali Bonaventura Tecchi e Ugo Betti, e la memoria si articola in varie direzioni, tanto che al lettore viene offerto anche un intreccio collaterale: il segreto di Betti scoperto da un Gadda troppo curioso, che pedina l'amico fino a ottenere la sua confessione, cioè che scrive dei versi.

Il principale nucleo tematico dei due racconti finali, però, è lo strazio morale che affligge il protagonista in prigionia. Il trasferimento fisico di allontanamento dalle Alpi subìto dal prigioniero si contrappone quindi a un percorso mentale di segno inverso, di riavvicinamento ai campi di battaglia, che è però memoriale e che quindi non compensa Gadda dalla frustrazione di non essere più parte attiva nella guerra della patria,

frustrazione cui si somma una ulteriore prova per il prigioniero che assiste alla propria corruzione fisica e morale, al cedere del proprio animo di fronte alle necessità della fame e delle privazioni. Di qui il tono complessivamente malinconico e pessimistico dell'intero testo che trova il proprio fulcro nella rappresentazione della sofferenza psicologica del prigioniero.

La "rigorosa unità" cui accenna il curatore nella nota sembra quindi riguardare in primo luogo l'indissolubile inscrizione dei cinque testi nei processi sequenziali che determinano il significato della sezione e non la loro omogeneità tipologica. L'alto numero di vincoli intertestuali contribuiscono visibilmente a concatenare i testi. Un maggiore fattore di unità va indicato nella messa in scena della figura di Gadda, che assume le funzioni di saggista polemico dei primi due testi e di narratore autodiegetico degli ultimi tre. Attraverso il registro della memoria, egli sviluppa una narrazione per giustapposizioni di blocchi narrativi, legati al loro interno da associazioni, giochi di parole e immagini, oltre che dalla figura autoriale stessa, che salta da un ricordo all'altro. Si fa notare anche la forte coerenza del tono, tragico-sublime, cui si subordinano gli aspri sarcasmi e l'autoironia, vene minori ma ben presenti in ogni singolo testo.

Le conclusioni della nostra analisi corroborano peraltro la constatazione di Bertone che i cinque capitoli della prima sezione costituiscono una formalizzazione narrativa della riflessione sull'esperienza bellica, un "recupero" narrativo della guerra vissuta che secondo la studiosa condiziona anche i settori della raccolta che non riguardano direttamente gli eventi bellici. La guerra è l'"imprescindibile catalizzatore dell'esperienza" per Gadda, per cui scrivere della guerra significa "filtrare il senso di tutta la narrazione attraverso un agente nobilitante, un onnipresente e vigile substrato tematico-morale che regola (o sregola), dirigendoli, i momenti della ricerca di significati" (Bertone 61-65). Questo processo, secondo Bertone, è il risultato di un "particolare *modo di essere* letterario", che definisce come "scrittura del castello" e che consiste nella combinazione del registro narrativo della memoria, il modello stilistico della ripetizione e il motivo tematico della nostalgia (71).

Pur sottoscrivendo tale definizione perentoria della narratività degli articoli bellici, precisiamo che il passaggio dall'esperienza alla narrazione non è naturale, come sostiene Bertone, ma richiede un ripensamento dell'esperienza attraverso gli schemi gnoseologici, come abbiamo rilevato. A nostro avviso, insomma, la scrittura del castello può essere definita come un meccanismo di narrativizzazione, che, attuandosi nella sequenza dei cinque testi di guerra, esemplifica in modo singolare e immediato come la narrativa gaddiana più che un risultato sia un processo in atto, che si ripete ad ogni lettura. La narrazione si costituisce man mano che avanza la lettura, man mano che il lettore è succhiato dentro l'universo con cui l'autore tenta il riscatto, e gradualmente capisce il senso e il non senso della guerra, le ragioni e le irragioni del narratore. Il compimento di questo processo narrativo, è ovvio, non costituisce un punto d'arrivo ma un punto di partenza per esplorare le sezioni della raccolta che seguono. Quando all'inizio della seconda sezione si chiarisce che l'io narrante è sempre il medesimo retore-soldato-reduce, il lettore si avvale di quelle coordinate per interpretare il testo.

4.3.3 “Parte seconda”: tra racconto di viaggio e canto del nuovo impero

La seconda sezione del volume, si è visto, ha una storia compositiva per molti versi simile alla prima. Come la “Parte prima”, la “Crociera mediterranea” riunisce cinque testi legati tra di loro per sede di pubblicazione, serialità della pubblicazione, argomento e partecipazione a un progetto comune. L’ordine dei testi nella sezione è di nuovo quello cronologico della pubblicazione in rivista. Le indicazioni topografiche contenute nei titoli dei testi, inoltre, suggeriscono che la loro sequenzialità corrisponde a uno svolgimento parallelo nel tempo e nello spazio, nel senso che si presentano come successive tappe del viaggio annunciato nel titolo della sezione, che compie un percorso circolare nel Mediterraneo. Tali elementi portano a ipotizzare forti vincoli di unità tra questi cinque scritti odeporici, e, analogamente a quanto accade nella prima sezione, quest’impressione è rafforzata da una lunga nota riguardo alla struttura e al significato della sezione:

> Il quinto, libro priore, de’ sermoni oraziani (Egressum magna...) potrebbe affermarsi aver costituito modello letterario per questa Crociera: ove, superfluo notarlo, è però in carenza il tocco, così amabilmente e supremamente elegante presso l’inarrivato Venosino. E vi difettano soavi compagni, quali Vergilio e Vario, e critici illustri, com’eran Plozio e il grechetto Eliodoro. Non la dolce e turgida primavera del 617-37: il Mediterraneo stagna febbroso d’attorno a Malta, o ciangotta insonnolito contro le grigie murate della “Royal Sovereign”. Dove son caduti Antonio e Sesto Pompeo e quell’altro che con indiavolato ardore e perizia conduceva la guerra e la pace navale all’amico sofferente di stomaco? Dico Marco Vipsanio Agrippa, ammiraglio dai mille ammiragliati? Dove son corsi i feroci incrociatori liburnici, dov’è la regina de’ dementi sogni, la dea rivale di Venere, effigiata per Archesilao, la cortigiana dal cervello zuppo di mareotico, che seppe rifiutar la fuga di celere armata e inritar di sua mano le serpi “ut atrum combiberet venenum?”
>
> Ahi! che il Ns. non è attaché di nessuna difficile ambasceria: al disagio de’rurali ostelli ecco sostituiti il decoro pompeiano del “Conte Rosso”, e i torpedoni della C.I.T. Dalla stipa umida e mal fumosa nel fuoco la C.I.T. ha riscattato le terre, non forse dagli spergiuri della bella, e dall’attesa del secreto convegno, dove la fantasia lavorava, lavorava con quelle conseguenze, poi, (data la delusione) che tutti conoscono.
>
> Il conforto ondulato del Conte, con la gnàgnera de’ perdigiorno ch’esso comporta, è preso anzi in antìstrofe a far da pedana, da spiccare il salto ammirativo verso le virtù libiche de’ pazienti coloni, verso il sacrificio libico de’ soldati caduti. (101-102)

La densa e intricata nota anzitutto indica l’affinità della sezione nella sua interezza con il famoso modello odeporico oraziano, del viaggio da Roma a Brindisi, narrato nel quinto dei *Sermones*. Il riferimento a Orazio costituisce il punto di partenza di un’accumulazione di nomi e di eventi dell’antichità, più o meno legati al Mediterraneo, dai poeti e letterati amici o esegeti di Orazio ad alcuni famosi condottieri romani. Questi accenni all’antichità

si mescolano a riferimenti alla situazione geopolitica del Mediterraneo nel primo Novecento, come la presenza della flotta britannica a Malta. Il secondo paragrafo riprende e approfondisce l'affinità col modello oraziano, spiegandone l'aggiornamento operato da Gadda. L'ultimo paragrafo conferma l'intenzione politica e patriottica già latente nei riferimenti all'antichità: la descrizione della banalità del viaggio in crociera non è altro che un pretesto, con funzione contrastiva rispetto alla descrizione delle colonie italiane, di cui l'autore si propone di elogiare le virtù.

La nota introduttiva pone alcune domande che richiedono un approfondimento. Partendo dall'esame della struttura e del significato dei singoli testi, l'analisi della sezione dovrà riflettere sulla costruzione della scrittura odeporica gaddiana e sul rapporto con il modello oraziano. Ci si propone di chiarire di conseguenza il rapporto tra Mare Nostrum antico e Mediterraneo moderno cui allude la nota, con particolare attenzione alle implicazioni politiche di questo confronto.

4.3.3.1 "Tirreno in Crociera" e "Dal Golfo all'Etna": fuggente tristezza, tetra velocità

La didascalia "Da bordo del 'Conte Rosso', luglio 1931" associa il testo alla forma del "diario di bordo", su cui abbiamo già avuto modo di soffermarci nel capitolo precedente. Seguendo le indicazioni spaziotemporali della didascalia, il testo apre con un'analessi intenta a spiegare le ragioni che hanno portato il protagonista a intraprendere il viaggio. Il contesto è quello dell'ambiente borghese meneghino sommerso nell'ozio estivo e la descrizione dei passatempi e degli inviti degli "amici" permette al narratore di scoccare alcune frecciate satiriche contro il *paraître* borghese, le vane conversazioni, la necessità di apparire interessante e colto, il *pied-à-terre* al lago di Varese per scappare al trambusto della città. Né teme il protagonista di ironizzare su se stesso, e ne è prova l'esagerato lirismo con cui prende forma l'idea del viaggio nel suo "spirito venturoso": "Voglio un'avventura mediterranea! Troppo abbiamo negletto la culla della civiltà! Voglio Eschilo, voglio Nausicaa, voglio le Sirti, voglio Scilla, voglio Cariddi, voglio i venti Sicani, voglio l'Imetto, voglio l'Eretteo!" (105).

Fin da principio, la crociera è rappresentata come un ritorno al Mediterraneo antico, mitico e letterario. Dopo un intermezzo al porto di Genova, nella cui descrizione spicca l'insistenza sull'ordine e l'autorità (militi inappuntabili, stazione pulitissima, facchini veloci e bravi) avviene l'imbarco e la nave si dirige verso l'arcipelago toscano. La descrizione di questa prima parte del viaggio segue due binari: da un lato, le isole e le terre osservate vengono sovraccaricate con velati e meno velati riferimenti letterari, da Dante a Shakespeare a d'Annunzio; dall'altro, la descrizione mette in rilievo la velocità del viaggio, attraverso la rapida successione delle isole nel testo, che produce un effetto di stordimento accresciuto ancora dall'accumulo dei riferimenti letterari: "Dal Tirreno, ch'era in vena pomeridiana di turchese più che non fosse di indaco, la Gorgona, la Capraia, Montecristo, l'Elba, il Giglio, emersero l'una dopo l'altra come per segni d'incantamento, ripopolando d'ogni memoria ogni animo disposto all'antologia" (107).

Quando lo sguardo del narratore si volge dalle isole mitiche ai colleghi di viaggio, si legge la prima allusione alla contrapposizione tra chi viaggia per ozio e chi invece intende recuperare il meraviglioso passato del Mediterraneo: "Tutti bevvero avidamente il vento del mare, che spettinò le signore, le ragazze, e gli uomini spettinabili: e nessuno si preoccupò di Cecina, né di Corneto, né di Lord Byron, né di Miranda, né di che fine fecero lo Shelley od il Nievo" (185). Il frammento è chiuso dalla medesima frase con cui aveva principiato: "Anima mia, ma che cosa fai di bello?". È chiaro che questo ritorno circolare deve aumentare l'impressione di chiusura, ma ciò non basta a dare un senso più compiuto alla forma del frammento diaristico, il testo comunque rimane come sospeso, non porta a un finale ben individuabile, ma piuttosto si interrompe.

L'ultimo paragrafo inoltre porta un riferimento ai "dolci amici lasciati", che si leggerebbe come leggera e benevola ironia, se non fosse per una nota che rivela una dinamica rimasta latente nel testo, cioè la profonda tristezza dell'io narrante, che il curatore si rifiuta di chiarire:

> Oh, nulla di grave: uno de' consueti attacchi di misantropìa. La nota dantesca, il singhiozzo della cìtara, il pranzo eccellente, l'interrogativo finale, creano, non ostante il tono, un'aura di amara e fuggente tristezza, entro la quale si smarriscono. (Inutilità del suo essere? Tempo labescente? Idea della crisi? Sgomento della gioventù perduta? Precipitare delle Vizzola? Vattel'a pesca). (110)

La tristezza dell'io narrante, che richiama l'amarezza della prefazione e il dolore del ricordo bellico, mette in rilievo la distanza tra lui e gli altri viaggiatori, lieti e spensierati, in cerca di svago. La descrizione della tristezza come "fuggente" e i due accenni al tempo, inoltre, stabiliscono una correlazione con la velocità del viaggio, che ne riceve un tocco più cupo e malinconico.

Il secondo testo, "Dal Golfo all'Etna", ribadisce questa velocità, fin dal titolo, che nella sua brevità esprime il compimento di una lunga distanza. È interessante osservare come già nell'incipit si integrano alcune delle coordinate più importanti del testo precedente. In primo luogo, ritroviamo l'ironico ed esagerato lirismo, condensato in un inno "mancato" alla riva napoletana, che il protagonista non ha potuto cantare perché si è svegliato troppo tardi. La sveglia tardiva allude nuovamente alla velocità del viaggio, come fa del resto anche l'indicazione topografica, che rivela la grande distanza valicata nello spazio bianco tra la fine del primo testo (arcipelago toscano) e l'inizio del secondo (golfo napoletano).

L'atteggiamento del protagonista rispetto ai compagni di viaggio, nel primo testo ancora leggermente ironico, in "Dal Golfo all'Etna" diventa più apertamente satirico, e si stabilisce un nesso tra i viaggiatori e gli "amici" milanesi del primo testo, attraverso il cognome meneghino del primo "bersaglio": "I timpani me li accarezzò invece una deliziosa compagna di viaggio, la signora Giavannazzi" (111). La descrizione della signora Giavannazzi segna l'avvio di una serie di concise citazioni e descrizioni dei viaggiatori che ne esibiscono il vaniloquio e il profondo perbenismo. Come nel testo precedente, la satira è corroborata dal curatore, che, ad esempio, all'esclamazione che "faceva freddo in quelle catacombe", riportata dal narratore, precisa che "La stupidità del

rilievo (par di sentire la voce...) è da riconnettere al noioso bavardage iniziale" della signora Giavannazzi (117).

Questi brevissimi frammenti si inframmezzano alla descrizione della corsa pazza del viaggio: lo spostamento dal mare alla terra aumenta ancora la velocità del viaggio, resa nel testo attraverso la rapida successione di paragrafi che saltano da Napoli a Pompei, a Chiunzi, ad Amalfi, a Sorrento, e nuovamente a Napoli, e di là alla costa siciliana. Vengono omessi quasi tutti i riferimenti allo spostamento fisico, ai mezzi di trasporto, alla distanza percorsa e le rare volte che vi viene fatto cenno, è per sottolineare la celerità del movimento, come nel passo seguente:

> Poi la strada litoranea dell'Amalfitano, tagliata nella roccia, che strapiomba sul mare bleu. Questa strada, tutta volte e risvolte secondo le asperità del monte, fu soffiata via a corsa pazza mentre allo chauffeur gli dicevamo tutti qualche parola gentile, con quel marezzato glauco duecento metri di sotto. Io, che gli ero accanto, abbozzai anche qualche cenno di comprensione, "capisco, capisco, ma...", dopo le svolte più metafisiche. All'arrivo ci fece lui un sorriso con le mani spellate dal volante: né fu possibile resistergli. (113)

La medesima forma adottata dalla scrittura odeporica, del diario di bordo, si presta bene a esprimere l'immediatezza, la provvisorietà e l'incompiutezza delle impressioni durante il viaggio in corso. Come il primo testo, il secondo non muove verso una vera e propria chiusura, si potrebbe dire che semplicemente finisce, non si esaurisce ma si sospende, senza che il pezzo successivo riprenda la narrazione nel punto in cui si era interrotta. La fine del primo testo è esplicitamente marcata dalla ripresa della frase iniziale, che dà l'impressione di una chiusura netta ma precipitata, scollegata dallo sviluppo della parte finale del discorso. Si noti che in quel paragrafo finale del primo testo, tagliato così brutamente da tale ripresa, si registrano ben due passi che, messi in posizione finale, avrebbero provocato un effetto di chiusura. Sia la rievocazione del Mediterraneo letterario ("e nessuno si preoccupò di Cecina, né di Corneto, né di Lord Byron, né di Miranda, né di che fine fecero lo Shelley od il Nievo", 109-110), che l'antifrastico riferimento agli amici milanesi ("Quando poi l'ora fu venuta, che volge il nostro ritornante pensiero alle dolci torri, ai dolci amici lasciati", 110) presentano l'io in un momento di pausa, in cui si conferma la sua contrapposizione rispetto agli altri. Il testo però si protrae per quattro righe, in cui si registrano concisamente il richiamo al pranzo e l'avvenimento del pranzo, dopo di che segue la frase finale.

Uno svolgimento diverso, ma con effetto analogo, si ha in "Dal Golfo all'Etna". Il ritorno alla nave dopo la visita di Siracusa comporta un che di conclusivo, quando lo si collega all'inizio del testo, che narra lo sbarco a Napoli, e al titolo, che riunisce le due regioni visitate. Quel ritorno però è scartato come finale, e al termine della descrizione della visita a Siracusa segue un episodio aneddotico, non introdotto da nessun connettore, né da un asterisco: "La Santa Messa nel salone del 'Conte Rosso', domattina alle otto" (118). La natura didascalica della frase e la presenza di un asterisco che la separa dall'aneddoto vero e proprio conferma il distacco dell'episodio dal resto del testo. Si tratta

di una breve narrazione comica, che riposa sul contrasto tra il contesto della messa mattutina a bordo e i pensieri erotici del narratore, destati dall'osservazione di una collega viaggiatrice, vestita in "pigiama, giacca di seta nera, pantaloncini bebé di seta verde pisello": "Certo però, durante l'Elevazione, quei, diremo così, pantaloncini, anima mia!, non era il caso di insistere" (119). La situazione dà luogo a una battuta comica con funzione riassuntiva, che conclude lo specifico episodio finale, ma che non ha che una debole funzione conclusiva rispetto al testo complessivo.

I testi quindi letteralmente raccolgono e assemblano frammenti del viaggio, fugaci impressioni che non vengono a comporre un classico discorso narrativo ma una serie di osservazioni e pensieri giustapposti, che si incatenano, fino al punto in cui si sospendono, senza soluzione di chiusura (e, perfino rifiutando queste soluzioni di chiusura). Si tratta di una struttura alternativa a quella convenzionalmente narrativa, non di una destrutturazione, il che è provato dal sicuro e lineare svolgimento spaziotemporale, dal continuo movimento, dalla descrizione satirica dei viaggiatori. Per quanto riguarda l'autonomia dei testi, essa sembra derivare piuttosto dalla loro presentazione come tale, e dal semplice fatto materiale che finiscono, anche se manca la compiutezza semantica che la chiusura usualmente annuncia e conferma.

4.3.3.2 Libia e il Dodecaneso: il colonialismo come abbozzo di redenzione italiana

Il terzo testo della sezione, "Tripolitania in torpedone", introduce l'argomento del colonialismo, la cui centralità era già annunciata nella nota introduttiva riportata sopra. Dall'incipit emergono alcune analogie tra lo svolgimento di questo tema e quello bellico della sezione precedente:

> Una cruda bianchezza di parallelepipedi ammodo, di là dal mare, definì Tripoli italiana. Avevo letto, con gioia ogni volta, della operosa fatica d'Italia nel rigovernare il color locale, ma non mi attendevo una città così seriamente e dignitosamente nostra, sulla terra che, costata sangue, incide talvolta, a parlarne, il sorriso dell'ironia nel viso di chi la sa lunga.
> Questo riso è intollerabile. Così Tripoli mi apparve il simbolo scarno e vivo di una volontà che si libera dal grassume della troppa sapienza. Discesi e approdai con il rispetto dovuto alla fatica, la quale si superòrdina all'imbratto delle cattedrùcole e fa, onestamente, quello che è possibile fare. Un milite, baionetta innastata, e degli scaricatori curvi sotto il peso dei sacchi.
> Ed è cosa ardua, sebbene non impossibile, riguadagnare il tempo perduto. Sotto questo aspetto, la Tripolitania mi parve un abbozzo di redenzione. (121)

Si ritrova la medesima combinazione del tono serio e dignitoso per l'idea difesa e del tono spregiativo e polemico riservato a chi osa banalizzarla o comprometterla. La difesa della necessità della guerra vissuta (che evidentemente non esclude aspri giudizi sulla sua gestione pratica) e l'elogio delle colonie visitate trovano origine nel medesimo atteggiamento patriottico del protagonista autodiegetico. L'insistenza sui concetti di onestà e di volontà traducono in etica del lavoro l'etica bellica espressa nell'"Elogio di

alcuni valentuomini". Tripoli rappresenta un "abbozzo di redenzione" proprio perché Gadda vi proietta la speranza di uno stato o una comunità funzionale (i due confluiscono nella sua concezione), attivo e soprattutto efficace, un sistema operativo e operante, che porti rendimento. Le colonie non hanno sofferto il disastro di una guerra mal condotta, rappresentano la possibilità della creazione di un impero italiano, un nuovo progetto di costruzione civile, dopo il fallimento del progetto bellico. È del resto interessante osservare come nei testi coloniali il progetto civile (presente) e il progetto militare (passato) fungono da due binari di un medesimo asse. Ciò si poteva leggere già nella nota introduttiva, dove "le virtù libiche de' pazienti coloni" si uniscono al "sacrificio libico de' soldati caduti", e l'abbinamento torna nell'incipit appena citato, nella giustapposizione del milite armato e dei lavoratori locali.

La presenza negativa contro cui spicca più fortemente il progetto positivo del colonialismo è nuovamente quella borghese, ceto stigmatizzato dal narratore perché ignorante, noncurante e autoindulgente. Tale contrasto nei testi è deducibile dall'opposizione tra la sincera ammirazione per i coloni italiani e le vane e vuote battute dei viaggiatori che si infilano nella descrizione delle colonie, e viene notevolmente intensificato dalla messa in raccolta, per le note e la sequenzialità dei testi nel volume. Si veda nuovamente il testo dell'incipit, dove ne è prova la descrizione della città coloniale come "simbolo scarno e vivo di una volontà che si libera dal grassume della troppa sapienza". "Sapienza" è termine ricorrente nel testo prefativo, dove viene associato alla "tribù" borghese, e il sostrato della *Meditazione milanese* individuato nei due primi testi della prima sezione contribuisce a stabilire un'opposizione polare tra "sapienza" e "cognizione".

Spetta nuovamente al curatore inasprire l'invettiva antiborghese, in due note collegate al secondo e al terzo paragrafo. Il brano sulla "sapienza" viene glossato come segue: "Insistente manifestazione d'una fobìa del Ns.: la sicurtà di giudizio d'un 'ceto' di limitata esperienza e di limitatissima anima", e il curatore inoltre collega questo atteggiamento del narratore a un simile passo in "Imagine di Calvi" (121). L'accenno al tempo perduto della penultima frase dell'incipit riceve un commento altrettanto duro: "cioè i secoli e gli anni della disattenzione: la insufficienza dello spirito militare e politico: la disunione: i sonetti con la coda: la 'troppa sapienza'" (ivi).

Con lo sbarco in terra africana, dunque, la tematica patriottica prende il sopravvento sulla tematizzazione della velocità del viaggio, il che è desumibile dal fatto che la descrizione dei paesaggi, quando svolgono una funzione simbolica (come l'elogio del lavoro del colone sui campi), non sembrano soggetti al rapido e ineludibile trascorrere del tempo. Perdura però l'insistenza sulla velocità nelle descrizioni di scene non direttamente legate al progetto coloniale, come il mercato arabo, la cui visita è descritta in poche righe, e una nota ne ribadisce il carattere di *blitz*: "trascorrendo velocemente in torpedo, il Ns. raccoglie una fugace percezione del mercato arabo. La rapidità e labilità dell'impressione è resa con l'impiego del passato remoto (Si trattò) e con quell'incerto '.... mi parve....', seguito da pochi altri tocchi" (124).

Strutturalmente, il terzo testo consiste di tre episodi, separati da due asterischi. Il primo descrive l'arrivo a Tripoli e l'esplorazione della città, il secondo e il terzo narrano un'escursione in torpedone al borgo di Suk-el-Giuma. Il viaggio in torpedone combina il motivo dell'elogio dei lavoratori italiani e del governo delle colonie – nella persona di alcuni funzionari locali – sempre in contrasto con la scemenza borghese, con una parodia dell'esotismo e delle descrizioni folcloristiche della letteratura di viaggio molto in voga tra '800 e '900. La parodia si esprime sia sottilmente, attraverso minuti dettagli lessicali che denunciano il fascino esotico e esibiscono la povertà della popolazione indigena, come la descrizione di un gruppo di bimbi su un cammello come un "gran fagotto comune color *miseria*", sia meno velatamente, con la descrizione dell'atteggiamento dei compagni di viaggio, che "si sparsero a guardare gli arabi, come si fa con gli animali allo Zoo" (126). Un effetto di straniamento è inoltre raggiunto dalla rapida successione alternata delle scene arabe e del pubblico borghese che le sta osservando:

> Poi i bellissimi cavalli corsero, pazzi di velocità, due a due: i cavalieri abbracciati l'uno all'altro, come fratelli che non si lascino, neppure al precipitarsi dentro il pericolo. Notai tutti i nomi arabi de' tamburi, dei piatti, dei tamburelli e del flauto-piffero: ma ho perso il biglietto e adesso i nomi non me li ricordo più. I tedeschi e le tedesche guardavano ogni faccia e ogni colore curiosamente. Un santone, con un martelletto fra mano, si batteva un chiodo dentro il ventre ignudo, presso l'umbilico, stordito da una cataratta di bi-ah-bà! barabà! barabà! che gli adepti, in ritmo accelerato, gli versavano con battimani nei timpani pazzi. I pochi francesi, come al solito, si tenevano sulle sue. I nostri erano lieti della bellissima festa. Una signora svenne, chi diceva in causa del santone, chi del chiodo, chi di un colpo di sole. (127-128)

Il curatore nuovamente assume il compito di approfondire l'umorismo, con alcune note sarcastiche che si susseguono rapidamente e che da un lato esibiscono la messa in scena della calda accoglienza degli italiani da parte della comunità araba del borgo ("Probabilmente non glie ne importava un fico, se non per quel po' di orzo e fave che il R. Commissario aveva distribuito alla comunità in compenso del disturbo", 127) e dall'altro riconfermano la beffa della letteratura esotica, già palese, nell'accenno del narratore allo smarrimento del foglio con tutti i nomi arabi: "all. alla vanità di certa nomenclatura di colore, che non colorisce nulla, se non a chi è 'in loco' o sa l'arabo" (ivi).

Il quarto testo, "Sabbia di Tripoli", si divide in quattro episodi collegati da una cronologia lineare: la descrizione del paesaggio durante il viaggio da Tripoli a Homs, le rovine di Leptis Magna, la cena all'albergo di Homs e l'esplorazione dei souk (di Homs e poi di Tripoli). Come il testo precedente, e contrariamente ai primi due testi della sezione, questo quarto articolo ha una struttura più chiara, per cui ogni brano delimitato da asterischi corrisponde a un singolo episodio. "Sabbia di Tripoli" si avvale inoltre di un motivo di chiusura ricorrente nella raccolta, la morte, nella forma di un riferimento ai soldati caduti nelle campagne coloniali.

Il quarto testo segue le coordinate tematiche stabilite da "Tripolitania in torpedone". La descrizione del paesaggio che apre il testo è strumentalizzata ideologicamente già nella seconda frase, quando Gadda scrive che "si pensa con amore a questa povera pianta [lo sparto], che accetta l'aridità per preparare ad altre la vita" (131). Il canto delle virtù dello sparto, lungi dall'essere uno sfogo lirico, descrive la pianta come immagine del sacrificio per una causa maggiore, e simboleggia sia i soldati, sia i coloni. È indicativo che i paragrafi successivi che descrivono il paesaggio si incentrano non sulla natura, ma sulla sua gestione da parte degli uomini, gestione che viene subito collegata al progetto di costruzione nazionale che rappresenta il colonialismo e che l'articolo pienamente sottoscrive: "Trascorrendo in auto, diretti a Homs, vediamo appunto di queste boscaglie che l'amministrazione italiana, in pochissimi anni [...] ha messo sopra il deserto, auspicio di vita" (132). Risorge il contrasto tra l'elogio del lavoro dei coloni e il ceto borghese quando alla descrizione dei lavori stradali si affianca una descrizione delle colleghe viaggiatrici: "Gli stradini accudiscono al loro chilometro: gruppi di arabi accoccolati nel bagliore preparano, spezzettandolo a mano, il pietrisco di riserva. Poi le dune, la sabbia, ma per lo più, sotto il sole, una steppa che attende. Discussione tra le signore di che colore è la sabbia: mi pare che abbiano concluso per il 'beige'" (132).

Anche la descrizione delle rovine di Leptis Magna, scavate dalla sabbia grazie a una "operosa volontà", rientra nel medesimo progetto, ed è indicativo che il narratore associa il sito a quello di Pompei, quasi sovrapponendoli, "se non fossero tonalità, luci, sfumature impercettibili della diversità" (134). Come prodotti del "rigore esecutivo di Roma", comunque, le due città antiche si equivalgono, e si stabilisce quindi una doppia sovrapposizione geografica e temporale: da un lato Leptis, in quanto città dell'impero romano e molto simile a Pompei, fa parte della storia e del patrimonio italiani; dall'altro il passato glorioso giustifica il dominio italiano nel Mediterraneo ed esprime la speranza di un presente-futuro altrettanto glorioso, del nuovo impero italiano. La connessione di Leptis e Pompei inoltre conferisce retrospettivamente una sfumatura ideologica alla descrizione delle rovine visitate in Italia in "Dal Golfo all'Etna", dove la tematica coloniale non era ancora sul tavolo.

Fino a questo punto, la posizione fisica assunta dal protagonista rispetto agli altri viaggiatori è stata segnata dal distacco e dalla mancanza di comunicazione. A parte lo scambio di alcune doverose cortesie, Gadda piuttosto segue gli altri personaggi (o si muove tra di loro) e registra i loro comportamenti e le loro affermazioni; e la sua assenza dal quadro descritto mette in rilievo la profonda alterità rispetto al gruppo. Il terzo episodio del quarto racconto giustappone alla visita del sito di Leptis una scena conviviale svoltasi nella medesima giornata all'albergo di Homs, in cui si registra una maggiore presenza dell'io narrante. La narrazione della cena si avvia combinando una descrizione dettagliata dei fenomeni, dal cibo ai servi e ai commensali, ma quasi a metà sposta il punto focale sul protagonista, marcando esplicitamente la sua introduzione nella scena:

> Dei servi mori-theobroma [...] fecero del Pierre Loti di prima classe, mentre uno si ostinava a spiegare, a uno de' servi, che per lui ci voleva il brodo e non la pasta. Era

> un tedesco. A me, come me, mi veniva voglia di fargli portare un piatto di stangate, ma, poveraccio, gli erano stati proibiti amidi e zuccheri: e allora, quand'ebbi anch'io qualche cosa davanti, fui gentilissimo. Non misi le gomita sulla tavolta, porsi il piatto del ghiaccio alla tedesca di destra, versai il vino al finlandese di sinistra, passai il formaggio dal corsaro corso al capitano di fregata spagnolo, mi saziai, fra colonna e colonna, del bleu cupo del mare, un bleu da giacca alla marinara: e mi lasciai fotografare dalla bella ungherese mentre, levata in procinto spaghettoso la forchetta carica, aprivo la bocca, senza chiudere gli occhi. Le avevo dato ad intendere che sono un grande scrittore. (135)

Il passo riportato contiene una variazione piuttosto leggera sulla pesante tematica della fame patita in prigionia, che volge al comico il nesso tra fame e insofferenza stabilita nella prima parte della raccolta, oltre a connettersi al "digiuno" e all'indigenza evocati nella prefazione. L'io narrante fa capire che i pensieri poco simpatici sul conto dei colleghi sono dovuti alla fame e che, saziato, diventa allegro ed entra in contatto con gli altri.

Però, l'improvviso cambiamento del proprio contegno da rabbiosa insofferenza a cordiale partecipazione alla cena compromette la sincerità di tale gentilezza, che si legge come forzata, fortemente ironica, soprattutto se si tiene a mente come Gadda finora ha descritto i compagni di viaggio. La partecipazione del narratore alla scena non fa che mettere maggiormente in rilievo la sua alterità, il suo isolamento, che è ribadito fin dalla frase successiva al pezzo riportato, che narra l'abbandono della comitiva subito dopo cena, e il suo vagare solo per gli stretti vicoli dei *souk* di Homs e di Tripoli, vagare che infine lo porta al monumento dei caduti: "Un ascaro mi guidò nel sacello, dove, inscritti nel marmo, lessi i nomi degli eroi" (139). L'immagine della morte, ricorrente motivo di chiusura, non solo richiama gli altri finali simili (della prefazione e di tre articoli bellici), ma intensifica la solitudine del narratore. Insieme alla tristezza evocata nei testi precedenti, la contemplazione finale del monumento fa insomma emergere dalla scrittura odeporica l'essere reduce del narratore, i segni lasciati dell'esperienza bellica, già impliciti nel fervido patriottismo che sottende alla difesa del colonialismo, e suggerisce di leggere la sua alterità rispetto agli altri viaggiatori proprio come conseguenza dell'essere reduce. In questo senso, la ricorrente definizione ostile dei viaggiatori come "borghesi" li omologa ai nemici dichiarati negli articoli bellici, e l'opposizione analoga nelle due sezioni sembra tradurre in un contesto concreto (guerra, viaggio in colonia) l'opposizione programmatica tra autore e "tribù" annunciata nel testo prefativo.

Il pezzo conclusivo della seconda sezione, "Approdo alle Zàttere", è leggermente più lungo degli altri testi odeporici e racconta la parte finale del viaggio, da Rodi a Corfù e alla Dalmazia, e infine l'approdo a Venezia. Analogamente al testo precedente, l'incipit include una percezione del paesaggio (non solo visiva ma anche olfattiva), con la differenza che questa volta la descrizione della natura non si subordina alla logica coloniale, ma dà forma a uno sfogo lirico in cui si mescolano riferimenti storici, mitici e letterari:

> L'odor delle résine esala nella calda vampa solare dalla moltitudine operosa dei pini, che han popolato il monte: non è raggio ch'essi làscino di occlùdere: e l'acuta lor fronda è fatta per meglio incontrare, per captare e bere tutta la luce. La résina, guida ebbra di meridiani sogni con cùmuli di nubi nell'Alpe o alla marina del Tirreno, si fa ora interprete di chiari pensieri, quasi di ricordi: navi, uomini ed isole nella luce che fu di Parménide e di Lisippo. Il muro azzurro dell'Anatolia è di fronte, di là dal breve seno dell'Egeo: ma l'animo relutta ai pascià, e l'immagine dell'Anadiomène Rodia insiste ad essere piuttosto una reminiscenza che un'apparizione. Forse, nel mito del Fedro, il divinatore ha veduto la verità? Forse noi non siamo che una memoria e il nostro sogno non è che un vano protenderci verso la comune luce. (142)

Quest'apertura alla prosa lirica viene però stroncata nel secondo paragrafo: "Cesare adolescente ha camminato quest'isola e il suo ginnasio-liceo gli ha messo tra mano lo stile (compermesso), con cui [...] s'ingegnò d'inscrivere quell'altro discreto 'componimento' che è la Guerra di Gallia" (ivi). È palese l'atteggiamento derisorio di Gadda rispetto alla polemica letteraria tra sostenitori della prosa d'arte e della prosa narrativa (tra i maggiori temi di "Polemiche e pace nel direttissimo", come vedremo più avanti), e il paragrafo successivamente sviluppa una digressione narrativa che dalla *Guerra di Gallia* porta al figlio della signora Colomba, il "giovine e promettente Gian Carlo alle prese con la tradotta domenicale della oratio obliqua" (ivi).

Constatiamo di nuovo come nel contesto della raccolta il significato del testo viene arricchito. Il riferimento alle Alpi e al Tirreno dentro al volume rimanda ai precedenti testi bellici nonché al primo testo odeporico, all'inizio del viaggio che nel quinto si viene a concludere. Poiché si tratta sempre del medesimo protagonista narratore, l'insistenza sulla memoria, sui ricordi e sulle reminiscenze non può non riconnettersi all'esperienza bellica, dove la funzione della memoria, lo si è visto, si lega indissolubilmente alla funzione narrativa. La frase finale, infatti, riceve tutt'altro significato se viene proferita da un reduce o da un viaggiatore in cerca di vagheggiamento lirico. L'esplicitazione di tali echi intertestuali spetta nuovamente al curatore, che in una nota precisa che "le rèsine delle abetaie o delle pinete inebriarono il Ns. sull'Alpe e ne' Liguri, in pace, in guerra" (141). Nei testi odeporici studiati finora, l'effetto della raccolta è l'insistenza sull'essere reduce del viaggiatore Gadda, caratteristica che conferma la continuità della figura centrale del protagonista narratore nelle due sezioni, e dà un senso molto preciso al discorso sulla memoria svolto a Rodi.

Dopo la digressione, la descrizione dell'isola di Rodi riprende i principali motivi individuati nei testi precedenti. In primo luogo, si ripete il processo per cui l'osservazione del paesaggio porta all'elogio dell'ordinamento imposto dalle autorità italiane. Rispetto alla Libia, l'elogio si fa ancora più insistente, e si riconferma il nesso tra antica autorità romana e moderna autorità italiana:

> [Il maresciallo dei carabinieri] mi disse della infaticabile attività di Sua Eccellenza il Governatore del Dodecanneso, senator Mario Lago; il quale, con la febbre

> dell'ordinatore e del costruttore, sembra, nel piccolo dominio, voler emulare Adriano, il meraviglioso manìaco.
> "Questa strada è opera sua: queste panchine, questi sentieri, vien lui a vederli". I miei occhi, abbastanza buoni, mi avevan già detto che quell'ordine, a Rodi, doveva essere la conseguenza di una analisi diligente ed ubiqua, di una volontà estremamente polarizzata verso il concludere. Opera di mano italiana le strade, larghe e buone, che per tutta l'isola fanno la gioia dell'auto [...]. Opera italiana gli edifici delle scuole, degli alberghi, dello stadio, della bellissima Chiesa, delle caserme, della Residenza: e amoroso lavoro d'Italia la ripulitura e il riòrdino degli edifici cavallereschi. (144)

In questo testo, per la prima volta l'insistenza ossessiva sull'ordine e sulla prosperità portati dagli italiani culmina nell'espressione esplicita della speranza di un Mediterraneo italiano: il narratore osserva che il mare "non divide [...] ma unisce" Rodi "con Liguria e Toscana, Avignone e Provenza, Venezia, Brindisi e Spagna", e che tali città e regioni formano "una ideale comunità dell'Occidente [...] meno zittella, forse, e meno mantrugiata, di damigella Ginevra" (144-145). È chiara nell'enumerazione la predominanza italiana, come anche, nella parte successiva della citazione, l'antagonismo con l'espansionismo dello stato britannico, qui personificato dalla mitica moglie di Re Arturo, antagonismo del resto ribadito nel testo e nelle note da successivi accenni ostili alla presenza della flotta britannica nel Mediterraneo.[22] La narrazione della successiva visita a Corfù mette ancora in rilievo la profonda italianità della città, e la giustificazione storica della presenza italiana questa volta non chiama in causa l'impero romano, ma la Repubblica veneta.

Un'altra costante negli scritti di viaggio, la messa in rilievo dell'alterità dell'io narrante, trova espressione anche in "Approdo alle Zàttere", dove una veduta nei dintorni di Corfù richiama al narratore il dipinto *L'isola dei morti* di Böcklin, e il curatore aggiunge che lo stato d'animo di Gadda "non è da crociera". La visita al Dodecaneso peraltro non riporta nessun accenno ai compagni di viaggio, a parte l'uso occasionale del plurale da parte del narratore. Gli unici scambi comunicativi si svolgono tra Gadda e i vari funzionari locali che rappresentano l'autorità italiana, governativa (il maresciallo dei caribinieri a Rodi) e culturale (il conservatore del Regio Museo a Zara). Il narratore sembra quindi aver esaurito la spinta contrastiva verso i borghesi viaggiatori, e nell'ultimo racconto preferisce semplicemente eliminarli dalla narrazione.

L'ultima sosta della crociera, la città croata di Zara, si svolge nuovamente sotto il segno della velocità: "A Zara la mente si frantumò in un tentativo d'anàlisi, così breve fu l'ora di approdo alla terra, che tanto serba delle nostre memorie e di tanto amore vive!" (153). "Crociera", aggiunge il curatore, "implica rapida successione di fatti e di immagini", mentre il narratore si descrive come stanco e "pericolante nelle secche

[22]si vedano le pp. 145 e 148 e le relative note alle pagine.

dell'amaritudine" (ivi). La mancanza di tempo lo spinge a correre per la città e a chiedere "disperatamente" informazioni nel museo, contrariato nella sua volontà di conoscenza e nelle sue smanie del dettaglio. Dopo la visita al museo, "la disperata pace del mare accoglie il bàttito delle eliche inesorabili" (155). L'insistenza sulla disperazione rivela nuovamente lo stato d'animo dell'io narrante, che rimpiange la velocità del viaggio e l'ossimoro smentisce definitivamente l'associazione tra "crociera" e "ozio", che accompagnava l'orizzonte di attesa: la pace del mare è disperata, travagliata dalle numerose guerre storiche e recenti, cui fanno accenno il curatore e il reduce narratore, che non trova pace, e porta con sé il peso delle proprie memorie.

Inesorabile si muove la nave, inesorabile scorre il tempo, e i processi meccanici portano il "Conte Rosso" all'approdo "nell'ora e nel minuto che comporta il cartello" (ivi). Gli ultimi paragrafi alternano la descrizione tecnica dell'approdo con alcune impressioni del ritorno alla terra natía: "La nostra gente si move sulla banchina, e del nostro cotto ed intònaco son fatti i muri e le logge, i colmigni: già salutiamo la cara bellezza!" (156). Velocità meccanica ed elogio dell'italianità, dunque, chiudono la serie odeporica.

4.3.3.3 Conclusioni provvisorie

1. Il modello oraziano

Il debito di Gadda con la scrittura odeporica oraziana, apertamente dichiarata dal curatore nella nota introduttiva alla "Crociera mediterranea", non si esprime in un univoco rapporto di imitazione o di parodia. Il funzionamento del quinto *sermo* del primo libro delle *Satire* come "modello" sembra che vada inteso anzitutto in un senso strettamente formale, come ripresa dell'impostazione spaziotemporale del racconto di viaggio. Il testo oraziano, infatti, presenta una rapida successione di immagini e di fatti quotidiani, che seguono una lineare progressione nel tempo e nello spazio, dal punto di partenza al punto di arrivo. La lunga catena di concise e fugaci osservazioni che in quel modo si stabilisce, rende nel discorso il continuo movimento e la velocità del viaggio.

Un altro punto di convergenza (minore) consiste nell'autorappresentazione ironica da parte del narratore. Orazio mette in rilievo la propria debolezza fisica (malattia agli occhi e problemi gastrici) e la beffa operata ai suoi danni da una ragazza, che egli aspetta invano finché non si addormenta, mentre Gadda ride della propria figura e della propria interazione con gli altri viaggiatori (si pensi, ad esempio, all'acquisto del casco bianco che suscita l'invidia degli altri borghesi). Divergono però i testi per lo specifico modo satirico impiegato nella descrizione del mondo e dei rapporti tra l'io e gli altri. Anche prescindendo dal fatto che il quinto sia probabilmente il meno satirico dei *Sermones* – gli altri testi prendono come argomento centrale vizi umani, persone che li incarnano o lo stesso concetto della satira – non si può negare che la satira oraziana sia più mite, mentre la satira gaddiana, come si è già visto, ogni volta ripete un attacco feroce che esibisce difetti morali (o esistenziali) imperdonabili, e segna la distanza tra l'io narrante e gli altri (e soprattutto il ceto borghese). Laddove la satira oraziana è ragionata e fortemente basata

sulla reciprocità e sulla possibilità di raddrizzare i torti, la satira gaddiana è fortemente emozionale, insofferente e senza pietà, perché, come ha notato Donnarumma, parte da un io ferito che si sente tradito dagli ideali in cui inizialmente aveva posto fede.

Anche se in realtà Gadda si rivela dunque piuttosto vicino ai modelli della più mordente satira menippea, non si possono negare i ripetuti accenni alla satira oraziana nel *Castello di Udine*, come anche nell'"Elogio di alcuni valentuomini", dove si legge che, "benché [Orazio] anelasse venir inscritto nella federazione poeti lirici [...], c'è chi lo gratificò, invece, del titolo di sàtiro. Era un causeur de' più fini" (30). Desta interesse la distinzione gaddiana tra un Orazio lirico e un Orazio "satiro" o "causeur", da associare con "narrativo", dato che le *Satire* consistono per l'appunto in narrazioni e dialoghi. La preferenza di Gadda per il modello narrativo, deducibile dalla citazione, aiuta a capire l'adozione della struttura delle *Satire* per la propria scrittura di viaggio, mentre le citazioni derivate da testi oraziani lirici, e in particolare dalle *Odi* o *Carmina*, si limitano sovente al tema della morte, che Gadda tende a esprimere liricamente. Oltre ai due riferimenti presenti nella "Crociera mediterranea" (una nel testo e una nelle note),[23] ne è prova anche la celebre epigrafe "Absint inani funere neniae/ Luctusque turpes et querimoniae". Quest'ultimo caso sembra dimostrare che l'influsso del modello oraziano lirico, anche quando supera i confini del singolo testo e acquista un significato macrotestuale, si limita ad approfondire un significato tematico o simbolico, contrariamente al modello narrativo, che invece diventa la struttura costitutiva degli scritti odeporici.[24]

2. Autonomia vs. unità

Il riferimento al modello oraziano ci riporta inoltre al problema dell'autonomia delle parti rispetto al tutto, già rilevato nel corso dell'analisi. Se la "Crociera" nel suo insieme viene associata alla quinta satira e ne riprende anche la struttura di base, sta di fatto che la satira costituisce un unico testo, di cui l'inizio e la fine coincidono con l'inizio e la fine del viaggio, mentre la "Crociera" non è un testo, ma un insieme di cinque testi. La proiezione della coerenza testuale del modello oraziano sulla sequenza di testi gaddiani e la natura frammentaria di alcune delle cinque componenti della "Crociera" infatti sollevano il problema dell'autonomia dei singoli testi. Il caso, si capisce, è diverso da quello della prima sezione, dove l'autonomia dei singoli testi è più facilmente individuabile (per il loro specifico significato, per la struttura discorsiva e per la chiusura) e dove mancava un'unità sovrastante e preesistente – nonostante l'annuncio del curatore – tale da adombrare il significato del singolo testo. Laddove nella prima sezione sono i cinque testi bellici a generare un percorso, le cinque componenti della "Crociera" invece si definiscono fin da principio come tappe del viaggio, come parte di un tutto, che nell'anticipazione in rivista

[23] Due sono le citazioni dei *Carmina*: "ut atrum combiberet venenum", Carm. 1.37; "incisa notis marmora publicis" (210), Carm., liber quartus, VIII, 13 (217).
[24] Narducci, che ha studiato la presenza di Orazio nel *Castello di Udine*, a proposito dell'influsso oraziano sulla "Crociera mediterranea" sostiene che "non si va al di là di uno spunto generale, e largamente generico" (114).

rimane sottintesa, ma nella raccolta si esibisce, per la riunione dei testi in una sezione di cui il titolo ribadisce la coerenza interna. La domanda fondamentale che ci si deve porre è se tale coerenza sia il prodotto di una subordinazione o invece di una coordinazione delle componenti.

Riprendiamo per un attimo la riflessione sull'incompiutezza iniziata sopra. Rispetto ai due primi testi, di cui abbiamo rilevato la natura coordinata e la chiusura repentina, i tre testi rimanenti presentano un'organizzazione più compiuta. I due testi che narrano il viaggio in Libia comportano nella loro struttura interna un aspetto ciclico, per il movimento compiuto dai viaggiatori: in "Tripolitania in torpedone", Gadda descrive l'arrivo a Tripoli, la visita di Suk-el-Giuma e il ritorno al porto, mentre "Sabbia di Tripoli" descrive un movimento simile sull'asse Tripoli-Homs. In entrambi i testi, la parte finale del racconto coincide con il ritorno dei viaggiatori al punto di partenza e il testo nel suo insieme esprime il compimento di un percorso ciclico. Per quanto riguarda invece "Approdo alle zàttere", esso diverge da questa struttura circolare ma comunque esprime una compiutezza poiché la fine del testo coincide con la fine della crociera. Già lo stesso titolo del testo evoca lo sbarco al porto veneto, che equivale al compimento del viaggio e si potrebbe dire che il testo si costruisce in forma di freccia, con una serie di tappe (Rodi, Corfù, isole dalmate, Zara) che geograficamente si muovono verso Venezia.

Alla struttura più compiuta dei tre testi si aggiunge inoltre il fatto che ognuno dispone di uno specifico finale che esprime un senso di chiusura. "Tripolitania in torpedone" chiude con il riassunto di una conversazione tra il narratore e un colono nel porto di Tripoli: "io che porto con gioia il mio casco, lo vedo senza neppure il cappello: 'Non so che farmene del cappello', mi dice, nero sotto il fulgore" (196). Attraverso l'opposizione tra il viaggiatore turista, rappresentato ironicamente dal casco bianco da coloniale "portato con gioia" (simbolo del ridicolo, che non per caso suscita l'invidia degli altri viaggiatori borghesi), e il colono senza cappello, il cui aspetto nero simboleggia il lavoro svolto all'aperto, le frasi finali riassumono il significato del testo, l'elogio del colonialismo, sia in modo diretto, sia in contrasto rispetto ai viaggiatori. Il finale di "Sabbia di Tripoli" implica, invece, una chiusura simbolica nella forma del riferimento alla morte in guerra ed è già stata commentata sopra. Infine, il paragrafo finale di "Approdo alle zàttere", di cui abbiamo già riportato i riferimenti all'italianità, chiude con una frase in cui riecheggia la speranza del nuovo ordine stabilito dall'impero italiano: "Nel tramonto, forse, il sogno sarà nuovo e diverso: e sarà dogale porpora e oro" (157).

Queste riflessioni sulla struttura e sul finale dei tre ultimi testi della "Crociera mediterranea" portano a concludere che una vera e propria struttura incompiuta caratterizza unicamente i primi due testi. Ciò importa, non perché testi incompiuti sono per definizione meno autonomi di testi compiuti, ma perché il grado di compiutezza incide sul rispettivo peso dato ai due criteri con cui i lettori sogliono stabilire l'autonomia testuale, cioè l'impressione di chiusura ("sense of an ending") e la memoria di genere ("genre memory"). Nella "Crociera" ogni testo sviluppa un proprio discorso nel senso che la sua comprensione non dipende da elementi presenti in altri testi, e ciò prescindendo dalla compiutezza o meno di questi specifici discorsi. Quando è compiuto, il discorso

rivendica la propria autonomia sia per quella compiutezza che per la sua affermazione performativa e paratestuale, con cui si intende la sua presentazione al lettore come testo breve, che sia prosa d'arte, racconto o reportage; quando è incompiuto e i testi circostanti (in rivista o in volume) non lo compiono, il lettore deduce che il testo è incompiuto per intenzione, per poetica, e la sua identità si definisce attraverso la sua incompiutezza, la sua intrinseca parzialità, non rispetto alla sezione dei cinque testi, ma rispetto a un tutto non detto e impossibile da stabilire.

Ciò nonostante, la pubblicazione dei testi in rivista è accompagnata sempre da una breve didascalia (nel volume si salva soltanto la prima), come per riconnettere il testo all'itinerario virtuale, il che potrebbe suggerire una subordinazione di tutti i testi all'insieme. Tuttavia, la comprensione dei testi (sia quelli frammentari che quelli più compiuti), letti in modo isolato, non sembra ostacolata dall'assenza della didascalia, che ha piuttosto la funzione di enfatizzare l'immediatezza del racconto di viaggio (la data che reca è quella di pubblicazione, non del viaggio), come se si trattasse di un testo giornalistico.

3. Effetti della sequenzialità

Gli effetti della messa in raccolta si possono dividere in effetti intrasezionali ed effetti intersezionali. Se ci concentriamo sull'interazione all'interno della sezione "Crociera mediterranea", la prima evidenza è che i cinque testi costituiscono altrettante tappe del viaggio annunciato nel titolo, e che la sequenza si conforma a una progressione lineare nello spazio e nel tempo, dall'antefatto e dalla partenza nel primo testo, all'arrivo nel quinto.

A livello tematico, i cinque testi svolgono i medesimi temi, ma lo fanno in modo diverso, per cui si registra non soltanto una continuità, ma anche un'evoluzione tematica. Il tema della velocità del viaggio, presente in tutti i testi, acquista una funzione strutturante fin da principio, implicita nel riferimento al modello oraziano, e che si esplicita fin dal momento in cui nel primo testo la nave passa per l'arcipelago toscano: la descrizione traduce la velocità del viaggio nel discorso tramite la rapida successione di luoghi tra di loro distanti, di fugaci osservazioni, di impressioni momentanee. Questo processo è più evidente in "Dal Golfo all'Etna", dalla sveglia tardiva dell'io narrante al tragitto percorso in torpedone, ed è corroborato da continui cenni alla velocità del viaggio nelle note. La velocità del viaggio definisce quindi la forma del testo, strutturato da un continuo movimento delle coordinate spaziotemporali, che si intreccia in una lunga catena di brevi osservazioni, senza nessun approfondimento, come a rendere nel discorso l'impossibilità di esaminare i rapporti che costituiscono la realtà del Mediterraneo. I testi si inseriscono in una perpetua mossa in avanti, un continuo protendersi, di cui sono prove anche gli incipit *in medias res* dei testi brevi. L'effetto di questa strutturazione del discorso, occorre precisarlo, non è di caos: i salti della descrizione possono stordire per velocità ma si innestano tutti nella cronologia lineare, per cui il lettore sa che ogni successivo paragrafo corrisponde a un "dopo", a una tappa ulteriore del viaggio. Vi fa

eccezione un solo caso, quando la descrizione delle isole dalmate precede quella di Corfù, ed è indicativo che questa minima analessi è segnalata dal curatore.

Due altre tematiche, quelle della satira borghese e del recupero dell'antichità, si aggiungono al tema della velocità e la loro alternanza domina i primi due testi. L'introduzione del tema principale del colonialismo nella sequenza, a partire da "Tripolitania in torpedone", porta a una ridefinizione dei temi della satira dei borghesi e del recupero dell'antichità storico-mitico-letteraria in chiave ideologica: la borghesia rappresenta "il grassume della troppa sapienza" da cui si liberano le colonie, l'ozio dei viaggiatori e la loro totale mancanza di perspicacia si oppone diametralmente all'onesto e duro lavoro coloniale, di gente modesta che si sacrifica per il progetto civile di costruzione di un'"ideale comunità" italiana. Questa comunità deriva la propria giustificazione non solo dal duro e onesto lavoro, ma anche dal suo essere nuova espressione dell'antico impero romano. I continui accenni all'impero romano difendono in modo diverso la ragion d'essere del colonialismo italiano: collegano il passato glorioso alla speranza di gloria presente e futura, confermano la continuità della presenza della comunità italiana nel Mediterraneo e richiamano le competenze governative e infrastrutturali dei romani.

Per quanto riguarda gli effetti intersequenziali, una prima constatazione che deriva dalla lettura in sequenza delle due prime parti del volume, è che il contrasto tra guerra e pace, suggerito dai titoli delle sezioni, non si verifica nei testi. La "Crociera mediterranea" continua piuttosto ed elabora le principali componenti della prima sezione. La vena satirica antiborghese colpisce i turisti come colpiva gli ufficiali e gli imboscati e lo fa per la stessa ragione, cioè la mancanza di perspicacia, di comprensione della realtà, mancanza che dal punto di vista morale dell'io narrante diventa "insufficienza", errore, colpa. Il punto centrale delle due sezioni è il medesimo io narrante, la cui ideologia patriottica riunisce il militarismo della prima sezione e il colonialismo della seconda e palesa il fondo comune delle contrapposizioni satiriche nelle diverse sezioni.

La giustapposizione degli articoli bellici agli scritti di viaggio fa emergere negli ultimi la coscienza del reduce nella figura del viaggiatore, che non soltanto chiarisce come il colonialismo e la Grande Guerra costituiscano due versanti del medesimo progetto di costruzione nazionale, ma anche approfondisce l'interiorità e quindi l'identità dell'io narrante, per i ripetuti cenni alla tristezza e alla memoria. Questo approfondimento svolge una funzione narrativa fondamentale all'interno del volume, nel senso che è esso il maggiore fattore implicato nel generare della narratività. Essa aumenta in sequenza non per una continuità di discorso o una concatenazione di fatti e azioni (si sarà notato che finora il concetto di trama ha occupato solo un posto marginale nella nostra analisi), ma per la continuità della coscienza dell'io narrante, della sua "consciousness", che coordina una serie di esperienze tra di loro legate sia per la funzione poetica che per quelle comunicativa e ideologica: è continuo il bisogno di narrare, di narrare la guerra e le

colonie, di narrare la nazione e se stesso.[25] La narrazione delle colonie, peraltro, si potrebbe suggerire, poggia proprio sull'esperienza della guerra: è il fallimento del progetto bellico a necessitare la costruzione di una nuova storia collettiva, un nuovo "abbozzo di redenzione". Se si volesse tradurre questo bisogno di narrazione in un discorso narratologico classico, si potrebbe dire che la trama è quella della vita del patriota, soldato e reduce, che vuole simboleggiare anche la trama della nazione. Ma in fondo, come abbiamo già cercato di dimostrare, significherebbe imporre una logica d'azione a testi che non vi si conformano.

Il punto ci riporta alle caratteristiche della narrativa gaddiana, già trattate brevemente nell'introduzione. Se i giudizi sulla sezione bellica sono divisi, la critica è piuttosto unanima nel rifiutare lo statuto di racconti ai cinque scritti odeporici, appunto per la loro natura di reportage di viaggio. Tale interpretazione sembra confermata dall'autodiegesi, dall'autorappresentazione di Gadda come autore (in "Tripolitania in torpedone"), dalla mancanza di una trama nel senso convenzionale, dal concetto stesso del viaggio, dalla referenzialità (dei luoghi e delle persone), e infine dalla loro pubblicazione nella terza pagina dell'*Ambrosiano*.

La questione essenziale, a nostro avviso, è quella della mediazione narrativa, che insieme all'evenemenzialità distingue la narrazione (sia orale che scritta) dalla scrittura saggistica, giornalistica o lirica. Gli scritti odeporici di Gadda non presentano una trama nel senso convenzionale, intesa come concatenazione causale di eventi o azioni che genera una "storia", ma una quantità di eventi collegati per lo svolgimento cronologico del discorso e per la loro rappresentazione come "vissuta" da parte di un narratore autodiegetico. Ciò che rende narrativi questi articoli è appunto la riformulazione di quest'esperienza, la sua mediazione da parte di un'istanza (il "Nostro), per cui questi

[25] L'idea della narrazione come mediazione dell'esperienza umana, sviluppata da Fludernik, a nostro avviso costituisce un complemento essenziale alla definizione della narrazione come "storia" of concatenazione di nessi, che ha trovato l'elaborazione più completa nei modelli narratologici di Ricoeur. L'opera di Fludernik, come di altri narratologi "post-classici", è poco diffusa nell'ambito italiano (si notino però i recenti tentativi divulgativi di Giovannetti e di Calabrese), ragione per cui riproduciamo una definizione sintetica del suo modello: "Experientiality in narrative as reflected in narrativity can therefore be said to combine a number of cognitively relevant factors, most importantly those of the presence of a human protagonist and her experience of events as they impinge on her situation or activities. The most crucial factor is that of the protagonist's emotional and physical reaction to this constellation, which introduces a basic dynamic feature into the structure. Second, since humans are conscious thinking beings, (narrative) experientiality always implies – and sometimes emphatically foregrounds – the protagonist's consciousness. Narrativity can emerge from the experiential portrayal of dynamic event sequences which are already configured emotively and evaluatively, but it can also consist in the experiential depiction of human consciousness tout court. Any extended piece of narrative relies on both of these building stones. Most basic forms of narrative are exclusively built on an action schema, but acting and thinking are equally part and parcel of the dynamic human predicament of living in a world with which one inevitably interacts. The specific aesthetic effect of narrative need not rely on the teleology of plot, on how all the episodes and motives contribute to the final outcome, but can be produced also by the mimetically motivated evocation of human consciousness and of its (sometimes chaotic) experience of being in the world. Such processual chaos is always resolved aesthetically by the way in which episodes are read as configured between an initial and a final state, and even a narrative's explicit refusal to interpret or evaluate manages to 'resolve' such chaos implicitly by proclaiming itself to be a a-teleological, deliberately evading narrative responsability" (30).

cinque testi, che al momento della loro pubblicazione separata in rivista potevano sembrare di incerta definizione, nella raccolta si trasformano nella narrazione sequenziale della velocità del viaggio, del sogno coloniale e di sé. In altre parole, lo specifico contesto del quotidiano può portare il lettore a leggere i testi in chiave referenziale, identificando nell'io narrante l'autore Carlo Emilio Gadda e non la proiezione autoriale e concentrandosi sulle informazioni che il testo dà rispetto ai vari luoghi visitati. A nostro avviso, il contesto del quotidiano permette una tale lettura, ma anche in questo caso un lettore non può non avvertire nei testi la quantità di elementi che li dissociano dal testo giornalistico e che spostano l'enfasi dagli eventi alla loro narrazione. Nell'*Ambrosiano*, i testi non si lasciano dunque collocare in modo sicuro e vi si trovano in bilico le vene narrative e più propriamente giornalistiche, per cui l'interpretazione dipende dall'aspetto che il lettore privilegia.

La ricontestualizzazione dei testi odeporici nella raccolta, per le note e per la posizione dei testi nella sequenza, fa emergere più chiaramente la vena narrativa. La scrittura dell'io viene allora interpretata senza problemi come narrazione autodiegetica, che presuppone una tripla divisione, tra autore, narratore e personaggio/protagonista. A nostro avviso, dunque, i testi della "Crociera mediterranea" sono narrativi perché l'autore media la descrizione attraverso l'identità discorsiva di una figura altra da sé (ma cui dà il proprio nome), un io letterario consapevolmente costruito durante il primo periodo di attività letteraria, cioè nel periodo tra le due guerre, cui fa assumere la funzione narrativa delle sue opere.[26] Il rapporto tra figura discorsiva e autore reale consisterebbe allora in una selezione e un ingrandimento di alcuni elementi autobiografici (la guerra, la formazione scientifica) e caratteriali (l'inappartenenza, il dolore, la moralità, l'atteggiamento ironico e sarcastico) che confluiscono nella figura discorsiva e che permette all'autore di stabilire un gioco continuo tra la propria identità e questa identità letteraria o narrativa. Concordiamo che questa mediazione non sempre emerge dalla pubblicazione dei testi brevi in rivista, dove si possono confondere con testi saggistici, giornalistici o lirici, per via dell'atipica costruzione della narratività (assenza di trama, autobiografismo, stile molto elaborato), nonché per la generale noncuranza della natura narrativa degli scritti brevi pubblicati in terza pagina, associati alla prosa d'arte e quindi al fatto di accordare uno statuto primordiale alla stilo. La messa in raccolta, però, corrisponde a un'operazione di messa in rilievo della mediazione narrativa, e quindi della narratività dei testi brevi raccolti. L'elemento chiave in quest'operazione, come vedremo fra poco, è la cornice narrativa. Lasciamo per un attimo in sospeso questa riflessione sulla raccolta nella sua interezza, per proseguire l'esame delle sue singole componenti, passando alla terza sezione.

[26] La costruzione di questa proiezione forse è un progetto più vasto di quanto non si creda, che si estende in campi a cavallo tra la letteratura e la documentazione storica, come la scrittura diaristica e la corrispondenza. A nostro avviso, anche nella corrispondenza Gadda tiene conto di una rifunzionalizzazione letteraria delle sue lettere, di una loro pubblicazione letteraria, mentre ciò è meno chiaro nei diari di guerra.

4.3.4 Parte terza: Polemiche e pace

La terza sezione della raccolta si presenta al lettore con un alto grado di disuniformità rispetto alle due sezioni precedenti. I tre testi che lo costituiscono divergono anzitutto per genere letterario: "Della musica milanese" è descritto dal curatore come un "corsivo" o scritto di circostanza, e lo stesso Feo indica "La fidanzata di Elio" come una "favoletta diciannovesca", mentre nella corrispondenza l'autore definisce il testo come novella. L'ultimo testo, "La festa dell'uva a Marino", uno scritto tra il racconto e il reportage, non è definito dall'autore né dal curatore. Diversa è anche la sede della prima pubblicazione (i primi due apparvero sull'*Ambrosiano*, il terzo sull'*Italia letteraria*) e l'ambientazione (i primi due si situano a Milano, l'ultimo a Roma). Un ulteriore fattore di divergenza è il modello diegetico: se il primo e il terzo testo si conformano ai dieci testi precedenti, per la centrale presenza del personaggio narratore Gadda, il secondo testo invece adotta un'impostazione eterodiegetica, rimane narratore il Nostro, ma il protagonista è Elio. La terza sezione è inoltre la prima in cui manca una nota introduttiva.

Il medesimo titolo della sezione, per la coordinazione, l'uso al plurale e la relativa genericità dei termini "polemiche" e "pace", suscita l'idea di una maggiore eterogeneità, soprattutto quando lo si confronta con i titoli delle prime due sezioni, che esprimono nel singolare un concetto ben preciso. Tuttavia, il titolo "Polemiche e pace", è notevolmente meno generico delle "Varietà e novelle", ossia il titolo ipotizzato da Gadda nella prima versione dell'indice. Rispetto a questo primo titolo rematico, che informa unicamente sull'eterogeneità formale delle componenti che contiene, il titolo finale, con il suo misto di informazioni rematiche ("polemiche" al plurale si può leggere come "testi polemici") e tematiche, è più denso di significato. A prima vista, si tratta di un titolo antitetico, che oppone un concetto di conflitto a un concetto di armonia, e da questa prospettiva astratta, e basandosi unicamente sull'indice, si potrebbe interpretare il titolo come una sorta di sintesi delle due sezioni precedenti. La lettura sequenziale dei primi dieci testi, però, cambia tale idea iniziale. In primo luogo, la corrispondenza tra "polemica" e "guerra" funziona solo a livello astratto, dove entrambi i concetti si riducono a "conflitto", e non va oltre. Se con un discreto gusto per le metafore si può descrivere una polemica come una "guerra" culturale, la medesima associazione di "polemica" al concetto di guerra come si è espresso nei cinque testi bellici, con le connotazioni di dolore e di solennità, pare oltraggiosamente riduttiva. Per quanto riguarda il concetto di "pace", esso appare nell'ultimo testo odeporico, come si è visto sopra, ma come pace 'disperata'. L'associazione della disperazione alla pace scioglie il nesso pace-crociera e annulla l'opposizione pace-guerra, anche per i vari elementi di continuità tra la prima e la seconda sezione, di cui si è già detto.

L'esame della terza sezione prenderà spunto dai vari aspetti difformi dei tre testi, e cercherà di indagare la loro funzione nella sezione, nonché l'interazione che si stabilisce tra le specifiche identità testuali e le sezioni già esaminate.

4.3.4.1 "Della musica milanese": il polemista idiosincratico

Il primo testo della terza sezione, lo si è già anticipato, è definito dal curatore come un "corsivo". È anzitutto il forte legame che questo testo mantiene con il contesto della pubblicazione in rivista a distinguerlo dagli altri testi, sia della sezione, sia del volume nel suo intero. Da un lato, l'intento polemico del testo giornalistico, in cui il "Ns." dà sfogo al proprio risentimento verso i concerti notturni dei musicisti girovaghi milanesi, può giustificare la sua collocazione nella sezione; dall'altro il corsivo è stato costruito come una replica a un intervento apparso nel *Corriere della sera*, sul medesimo argomento, e rischia di perdere una parte del proprio significato iniziale nel processo di ricontestualizzazione della raccolta. È per questa ragione che Gadda vi annette una lunga nota introduttiva, in cui situa il testo nel dibattito giornalistico.

"Della musica milanese" è quindi un articolo d'occasione, in cui si costruisce un discorso argomentativo con forte impronta comica, una specie di *elogio adversus* dei musicisti notturni. Nel contesto del quotidiano, il discorso non si presenta come narrativo, anche se l'argomentazione attinge molto all'esperienza vissuta di Gadda e attiva il processo del ricordo, per cui nel discorso argomentativo si integra un brano narrativo, in cui si narra di un'esperienza musicale positiva che viene contrapposta alla pessima qualità della musica suonata per le strade meneghine. Questo brano narrativo desta interesse per il significato di cui si arricchisce nel contesto della raccolta, e vale la pena riportarlo per intero:

> Come vidi fare a Zara d'Italia in una brevissima ora della breve notte, che una compagnia di giòvini lungo il bastione del mare se ne venivano cantando secondo un modo loro bellissimo e veramente musicale, con variazioni e passaggi e rimandi delle voci e poi ripresa piena del corale, che sol la sagacità d'un'orchestra di concerto grosso potrebbe rifar quel canto. E allora io malato dalla mala mùsica e gutturale bestialità de' nostri quadrivii mi fermai rapito in ascolto e poi li seguitai senza dar loro a divedere, per udire quel canto. E dopo molta considerazione delle perfidie marine e terrene in quel mare e in quella terra, mi consolai, dentro ai muri di messer Michele Sanmichele, da Verona, in quel canto. (164)

Questo ricordo del viaggio, che nel contesto della rivista non ha altra funzione che quella argomentativa, nella raccolta si ricollega al testo che lo precede, "Approdo alle Zàttere", che narra appunto quel viaggio a Zara. Che si tratti del medesimo viaggio sembra confermato dall'indicazione della data della pubblicazione in rivista da parte del curatore, cioè ottobre del 1931, mentre lo stesso curatore aveva già situato il viaggio mediterraneo nel mese di luglio dello stesso anno. È interessante osservare come il brano riportato già nella prima frase riprende il tema della velocità del viaggio, che è ancora messa in rilievo dal curatore in una nota: "Rimpiange la brevità della sosta a Zara" (ivi). Un altro accenno tematico, esplicitato dal curatore, che ricollega il brano alla crociera è quello delle "perfidie marine e terrene", che già sottintendono l'onnipresente tema della

guerra: "non tuttavia senza dilatazione del significato ad esprimere stanchezza delle guerre feroci, nel mondo" (ivi).

Tale connessione tra il corsivo e i testi odeporici, non si produce esclusivamente nel contesto della raccolta, dato che i testi di viaggio erano apparsi anche sull'*Ambrosiano*. Ciò non toglie però che è nella raccolta che la connessione si presenta in modo visibile, per la contiguità dei due testi, e che il legame è riconfermato anche nelle note.

"Della musica milanese" è ancorato nel volume non soltanto per il brano narrativo, ma anche per una nota relativa alla sua funzione nel libro:

> il "corsivo" del Ns. quadra a un punto nella corniciatura del presente libro, come quello che ridipinge idiosincrasie di lui tipiche. Le quali risultano d'un complicato pasticcio di sensazioni e d'impulsi: estetici, fisici, (timpani forse malati), rigoristico-amministrativi, (da guardia municipale), e nazionalistico-patriottardi: sui quali prevince l'amore delle cose antiche e bellissime della Italia. (161)

Il curatore quindi sembra suggerire che il testo svolga una precisa funzione di relè nella sequenza, plausibilmente tra le due sezioni pseudo-autobiografiche e i testi narrativi di più libera invenzione. È molto rilevante il riferimento alla "corniciatura", variante di "cornice" che ne mette in rilievo l'effetto (in una versione anteriore della nota si leggeva appunto "cornice", e anche "volume" invece di "libro"). Questo riferimento alla struttura del libro è unico nella raccolta ed è un'indicazione a favore dell'intenzionalità autoriale riguardo al funzionamento della raccolta come "libro".

"Della musica milanese" segnerebbe quindi una specie di passaggio verso testi costruiti sulle idiosincrasie del personaggio narratore, e la nota riconferma come l'intera raccolta è costruita intorno all'identità, al carattere e alla personalità del "Ns.", del Carlo Emilio Gadda messo in scena, reinventato come personaggio narratore. In realtà, i dieci testi precedenti hanno già fatto emergere alcune delle "idiosincrasie di lui tipiche" e l'elenco dei vari tipi di irritazione da un lato rinvia a precisi passaggi nelle prime due sezioni, e dall'altro annuncia i testi successivi. L'insofferenza "estetica" richiama le invettive del protagonista contro lo stile lombardo di certi edifici tripolini e al contempo anticipa le polemiche letterarie che avranno luogo nel direttissimo; i timpani malati ovviamente fanno riferimento a "Della musica milanese", ma annunciano anche "La festa dell'uva a Marino", dove il motivo riappare (e sarà allora nuovamente il curatore a riconnettere il testo a quello sulla musica milanese). Per quanto riguarda invece gli impulsi "nazionalistico-patriottardi", sarebbe perfino superfluo ricordare la loro importanza nelle due prime sezioni del volume.

Peraltro, nella frase finale riappare la tematica del patriottismo, quando il curatore sottolinea che sull'insofferenza del narratore sempre prevale il suo "amore delle cose antiche e bellissime della Italia". Anche in questa nota, dunque, continua l'opposizione tra l'amore per un'Italia astratta, storica ed estetica, in cui si radica il patriottismo e l'interventismo del narratore, e il risentimento per tanti aspetti della società italiana contemporanea.

L'inclusione del corsivo nel volume risulta dunque fondata, sia nella logica sequenziale, sia per quanto riguarda le strutture tematiche. La ricontestualizzazione del testo giornalistico nella raccolta sposta l'accento dall'argomentazione, il cui scopo era denunciare il disturbo notturno arrecato dai musicisti, alla figura dello stesso dissertatore, con il suo carattere particolare e i suoi ricordi. Il lettore ha ancora fresca nella memoria la visita di Gadda al Dodecaneso, quando all'improvviso, in un testo argomentativo, il medesimo viaggio riemerge come ricordo (si tenga presente che negli scritti odeporici la crociera è rappresentata discorsivamente come un racconto "in diretta") e approfondisce l'esperienza che il lettore si è fatto della breve sosta a Zara descritta nell'"Approdo alle Zàttere", dove non si trova cenno ai musicisti dalmati. L'indicazione, da parte del curatore, del funzionamento macrotestuale delle "idiosincrasie" del "Ns." sostiene l'ipotesi sin qui avanzata, cioè che la raccolta come insieme mette in scena una figura basata sull'autore ma diversa da essa, e funge come un teatro in cui questo personaggio riceve ampio spazio per narrare sé stesso, le proprie esperienze e le proprie insofferenze.

4.3.4.2 "La fidanzata di Elio"

"La fidanzata di Elio" si distingue subito dagli altri testi esaminati finora, sia per l'impostazione eterodiegetica, sia per l'assenza di note. Nell'editio princeps, in realtà, c'è una sola nota, in cui il curatore annuncia l'intenzione di non commentare la "favoletta diciannovesca", perché il lettore possa "formar[si] appieno alla difficile bisogna della interpretazione" (167). A tale annuncio di non-commento Feo fa seguire però un breve chiarimento riguardo al termine "palingenesi", usato nel testo nella proposizione "i fermenti della palingènesi tenevano i garzoni in una frequenza di canti": "per palingenesi, ir., è da intendere quella da molti auspicata nel '19 e cioè la porporina" (168). Il dubbio "chiarimento" risulta ancora più enigmatico per la sua inclusione in questa nota introduttiva, che taglia ogni riferimento diretto al termine che è chiamato a glossare (e che si trova sulla pagina successiva).[27] Ci soffermeremo dopo sul peculiare funzionamento dell'apparato delle note, cerchiamo prima di individuare la struttura della novella e di situarla nella raccolta.

La breve novella presenta un discorso narrativo che è senza dubbio il più regolare del volume. Attraverso gli auguri delle zie "calligrafe", l'incipit *in medias res* annuncia subito il nodo tematico centrale – cui allude già il titolo – cioè il rapporto tra il giovane reduce Elio e la sua fidanzata. Alla pagina successiva, con la presentazione di Elio come triste e angosciato, s'avvia anche la trama della novella, che si sviluppa intorno alla lotta interna di Elio, ai suoi dubbi che mettono a rischio il compimento del matrimonio. Nel pensiero, Elio prospetta la "perfezione" della fidanzata perbene, inarrivabile massaia, ma "rigorosamente monda di ogni vena di sensualità", e vi contrappone il ricordo della moglie di un commilitone, "bionda, ampia, pacata, con un sorriso sereno", che "diceva

[27] Roscioni ha ricostruito il percorso della nota ("Terre emerse" 218-221).

con verità le cose consuete e vere" e "non sonava il pianoforte" (170). Camminando verso Luisa, e pensando a lei e alla loro vita futura, Elio gradualmente rivela la propria crisi, e alla fine del racconto si allontana definitivamente da lei.

Il ricordo della donna bionda funge da catalizzatore, e nel contesto della raccolta è interessante notare che è il ricordo che rivela la verità, che esibisce la falsità delle apparenze e ostacola l'integrazione del reduce nel ceto borghese. Al ricordo vengono giustapposte le reazioni di quel ceto rispetto al matrimonio, in una scena di salotto in cui il narratore mette a nudo i difetti della borghesia, i vaniloqui, l'ossessione per il denaro e per l'apparenza, la funzione socio-economica del matrimonio. La giustapposizione della cena popolare ricordata da Elio alla raffinata scena borghese rivela la totale contrapposizione dei due mondi, quello vero e quello falso. Dopo queste due scene, il discorso riprende l'elenco delle qualità di Luisa, vi oppone le preferenze diverse di Elio e la successiva proiezione della loro vita futura è annullata dal ricordo del padre, un colonnello morto in guerra. Il ricordo della guerra, vissuta anche da Elio, che aveva "tre ferite nel corpo e una, ed una sola, ed atroce, nell'anima" fa sospendere il racconto, e segue un asterisco che segna il trascorrere di circa un anno, dopo il quale segue l'episodio conclusivo, che ripete il motivo iniziale (i biglietti calligrafici scritti dalle zie di Elio per Pasqua), e da cui si deduce l'annullamento del matrimonio.

Con la descrizione dell'attività calligrafica delle zie di Elio, in apertura e in chiusura del racconto, entra nei testi, ma ancora in modo velato, il discorso ironico su calligrafi e contenutisti – già presente nelle note – che costituisce una delle tematiche principali delle "Polemiche e pace nel direttissimo". Nella novella di Elio, si tratta però della vera e propria calligrafia e non della designazione spregiativa dell'attività prosastica, ma l'allusione non ne risulta meno chiara. Nel testo, il motivo dell'attività calligrafica diventa parte della descrizione satirica della borghesia, quando si legge che, più che per la felicità del nipote, le zie si congratulano per l'incombente promozione sociale della famiglia, attraverso il matrimonio del giovane con la ricca e rispettabile Luisa. Il passaggio dalla calligrafia alla guerra, nei primi paragrafi della novella, denota subito la centralità di questi due temi:

> [Le zie] avevano scandito i lunghi anni del tempo con la puntualità de'loro auguri di Pasqua: ogniqualvolta, inghirlandavano la Resurrezione di squisiti saggi calligrafici, oculatamente svolti fra le più imprevedute ova sode. Fra le gambe dei pigolanti avevano messo in grammatica i più delicati affetti, gli augurii più fervidi.
> E così per tutta la ginnasiale pace e nella tempesta di poi, quando ai pulcini era succeduta la Gloria aureolata di giallo, svolazzante con ali di pellicano fra i nembi, sopra le dirute case e i barili sventrati. (167)

Il discorso iperbolico patisce una sosta quando arriva alle "dirute case" e ai "barili sventrati", e si capisce che "la tempesta di poi" è la guerra, che segue alla "ginnasiale pace". La giustapposizione di "pace" e "tempesta", ossia guerra, richiama il titolo della sezione e annuncia il rapporto conflittuale tra reduce e borghese, pivot del racconto.

Rispetto ai testi precedenti, nella "Fidanzata di Elio" diverge l'elaborazione della satira antiborghese, e ciò per lo spazio dedicato alla descrizione della quotidianità borghese nel primo dopoguerra. Invece delle veloci frecciate contro ufficiali e viaggiatori dei testi precedenti e delle singole vane battute riportate, in questo testo viene costruito con cura un intero ambiente, che si può identificare come quello milanese. Nella minuta descrizione della personalità di Luisa, la satira si concentra anzitutto sulla funzione esemplare che la borghesia si autoattribuisce, e tornano insistentemente gli accenni alle varie "virtù" e "perfezioni" domestiche, sociali e religiose della "signorina perfetta". Oltre che dell'elenco delle numerose qualità della fidanzata, la satira si avvale dell'autorappresentazione dei borghesi, nella descrizione della scena del salotto, focalizzata non su Elio ma sul narratore.

La scena del salotto accentua l'ambivalenza dell'accoglienza mostrata dalla classe borghese verso Elio, l'inferiore per classe, il reduce, l'anomalia: Elio è ammesso nei loro ranghi, "benché fosse 'un forestiero'. Perché era un 'ragazzo pieno di volontà' e, subito dopo la laurea, 'si era già trovato un buon posto'" (172). L'ammissione dell'inferiore rende ancora più acre la satira, sottolinea la "magnanimità" e la propensione alla carità di cui si vanta la classe, pienamente consapevole della propria funzione esemplare. Si capisce che è un'accoglienza tiepida ("come genero, poteva andare"), che può avvenire solo a patto che il giovane smentisca le proprie origini, dimentichi i propri ricordi e tutto ciò che lo ha formato come persona.

La perfezione borghese, però, è sterile, lo capisce Elio quando confronta la pacata moglie del commilitone all'aspetto severo della fidanzata, e la contrapposizione si protrae nel cibo associato ai due partiti: limonate e caffè con pochissimo zucchero, budini e marrons glacés da un lato, pollo, arrosto, "dolcissimi frutti", caffè zuccherato e vino "quanto due alpini volessero berne" dall'altro. La vita borghese si presenta come arida, misurata, iperdisciplinata secondo gli schemi convenzionali, con rigorosa osservazione dell'etichetta e delle apparenze. La vita quotidiana si costruisce sulle apparenze e su un falso culto del dovere, il dovere della forma, delle convenzioni. Come nei testi precedenti, la satira si potenzia ulteriormente quando viene posta a contrastare esplicitamente la guerra: Luisa "non s'era mai curata delle ferite di Elio" e in ciò rappresenta una comunità che, dopo aver mandato a combattere un'intera generazione, la ignora al suo ritorno. Il torto supremo della borghesia, quindi, è proprio questa incomprensione della realtà, attualizzata nell'incomprensione della guerra e di chi l'ha vissuta, sacrificandosi per il bene dell'intera comunità. Il dovere della forma contrasta quindi con il dovere militare, onnipresente in filigrana nel discorso.

4.3.4.3 "La festa dell'uva a Marino": il carnevale del Nostro

1. Il carnevale del Gadda (C.E.) tra vita e morte

Completa la terza sezione la narrazione di una festa popolare laziale, cui partecipa il medesimo io narrante, che dopo il racconto di Elio ritorna in primo piano. Il testo si distingue per alcune caratteristiche formali: è il più lungo della sezione, è corredato da ben

43 postille di Feo Averroís (numero che nella raccolta trova il suo omologo solo nella "Chiesa antica", che ne conta altrettante) e, fatta eccezione per la prefazione, è l'unico testo della raccolta non suddiviso da asterischi. Data la rilevanza delle modalità della ripartizione discorsiva nei testi gaddiani finora esaminati (per cui l'asterisco segna sempre un distacco maggiore rispetto all'a capo che distingue i paragrafi), l'assenza di asterischi suggerisce un discorso più unitario.

Nella volontà di cogliere un fenomeno culturale estraneo alle proprie esperienze, la visita di Gadda alla sagra dell'uva richiama certi passi della "Crociera mediterranea", anche se il testo diverge dalla sequenza odeporica per la mancanza di una forte impostazione ideologica e per la tematizzazione della brevità e della velocità del viaggio. I ripetuti accenni, da parte del narratore, alla propria origine lombarda comunque mettono in rilievo l'interesse "folcloristico" del luogo e dell'evento, ed esaltano la diversità architettonica di Marino, osservata da un "forestiero".

Tuttavia, "La festa dell'uva a Marino" diverge dai racconti di viaggio per la complessità letteraria del discorso e la densità del significato. Sul piano formale, le descrizioni sono animate da un movimento molto pronunciato, e ciò fin dall'incipit, che descrive la statua equina della Fontana del Nettuno:

> Squassa la sua criniera piena di vento: e con narici dilatate da maschio vapore il cavallo marmoreo s'impenna dentro un guazzabuglio di vasi di coccio che accolgono le lame dei giaggioli dal verde pallido e freddo, le cannucce di sostegno dei ricadenti convòlvoli. (179)

Come ha notato Kleinhans, il movimento del cavallo anticipa il caos della festa e occorre precisare che la "mimetizzazione" delle descrizioni, come quella del cavallo, costituisce una costante nel testo, almeno fino alla parte finale, in cui l'io abbandona la festa (134). Tale volontà di mimetizzazione da un lato trova sbocco nella rappresentazione dinamica dello "sfondo" statico, come nella citazione riportata sopra, e dall'altro nella descrizione caotica delle scene della festa, già movimentate per la quantità di atti, persone, rumori, immagini e odori di cui consistono:

> Navigo fra la gente dei borghi d'Alba, fatta di figliole per bene, e di maschi indomenicati, pacati e sani; mandorlata di ciclisti di Roma: mi sento delle ruote di bicicletta tra i ginocchî, mi sento carezzare affettuosamente le reni e contro la schiena un gran caldo molle, come il thermogène, dedicato proprio alla mia pleura. È una signora enorme, che lo scirocco e il vin di Marino hanno resa carezzevole e termogenica, tutta in un felice bagno di sudore. Mi sorride, materna. Le cedo il passo, cavaliere quale son sempre. Un'onda di grida mi leva fuori dalla melma del mio destino, pesci fritti!, fiori de cocuzza!, magra magra! (attributo esimio della porchetta), alla manna de' Marino signori (che è l'uva), baccalà fritto!, focacce cor buco!, alla vera manna! bisogna magnà giovinotti! giovinotti tenetevi in forze! mentre le ragazze dalle scarpe di finto serpente inducono in ogni pensiero sereno, con dolci o languidi o puri occhi: mentre dei canarini gialli mi volano davanti al

> naso, vellutati batùffoli di sei soldi, compreso l'elastico che li fa volare; e il canarino strilla [...]. (185)

La descrizione, di cui la citazione è solo una breve parte, si avvale di un'accumulazione di impressioni sensoriali senza sosta. L'irruzione, nella descrizione diegetica, delle grida dei venditori, non introdotte da virgolette né dai due punti, aumenta la dinamicità della scena nonché l'immediatezza della sua rappresentazione, come anche la giustapposizione di una serie di momenti simultanei, che nel discorso – che purtroppo non li può rendere simultaneamente – sono resi dalla ripetizione della congiunzione temporale. Torna inoltre varie volte la metafora dell'acqua corrente per rappresentare la folla, che ne accentua il continuo movimento e la fluidità.[28] La progettualità della descrizione caotica è rilevata dal curatore, che in una nota indica "il senso di confusione e quasi di affanno del processo descrittivo" (186). In una lettera a De Robertis, l'autore peraltro ribadisce la corrispondenza tra discorso e materia descritta in questo specifico testo: "il 'barocco' vi ha un senso di adesione al reale barocco del nostro ambiente, del nostro costume, delle nostre feste" (Gadda, *Tre lettere* 28).

La descrizione movimentata e confusa cerca quindi di rendere il caos e la confusione della festa, che con Gioanola si può descrivere come una "situazione tipicamente carnevalesca" (118). Le scene traboccano di energia e di vivacità, non soltanto per lo specifico *modus describendi*, ma anche per l'abile alternanza e unione di alcuni motivi ricorrenti, quali la gioventù, il cibo, il corteggiamento. Prendiamo spunto dal brano riportato sopra, dove le prime immagini della festa sono quelle delle "figliole per bene" e dei "maschi indomenicati, pacati e sani", dopo di che i vari pregi della cucina romana popolare irrompono nel discorso, con le grida del venditore. Segue una descrizione delle ragazze che "inducono in ogni pensiero sereno, con dolci o languidi o puri occhî" e poi si passa ai diversi venditori di giocattoli che tengono in suspense i monelli con le loro variegate mercanzie. Subito dopo tornano in scena i polli fritti e le patate, e una descrizione dettagliata delle virtù della porchetta, che a sua volta è seguita da un nuovo zoom sulla gioventù: "Altre ragazze sopravvengono [...]" (188). Quando a queste ultime ragazze si congiungono gli "altri giovini", cibo e giovane vitalità si fondono in un'unica descrizione celebrativa dell'energia della gioventù:

> E dietro loro altri giovini, alcuni con il viso infarinato e una bicicletta a mano, (ripulita già dai calzoni del prossimo), altri dilaniando una pagnotta infarcita di quella porchetta: sotto la morsa delle potenti mascelle, rosmarino e aglio vengono strizzati fuori in un subito, lateralmente, da quel po' po' di sandwich, mentre che gli occhî gettano fiamme senza direzione prestabilita e grosse gocciole di sudore decadono giù per la fronte, stillando da ciocche màdide dei capelli. (ivi)

[28] Oltre a "navigo", nel passo citato sopra, si veda anche "m'ingolfo" (184), "fiumana" (190), "le ondate" (191).

Un ultimo accenno alla gioventù, che direttamente precede l'abbandono dell'evento da parte del narratore, si concentra invece sul corteggiamento. Si delinea un'opposizione tra il comportamento esuberante delle donne mature, di cui il raffinato curatore scrive che "si sono messe allo sbaraglio, adorne di qualche speranziella", e le ragazze, che "sanno attendere [...], perché una certezza le anima. La coppa che l'eroe porge è la migliore da bere. Bevono dolcemente, ma bèvono" (192). La festa dell'uva, insomma, è la festa della vita, dell'amore, della rigenerazione, e il parallelo stabilito tra vino e gioventù ("il vin giovine, gasato come tutti i giovani", ivi) sancisce quest'immedesimazione tra festa e vitalità.

Il pieno significato della festa si rivela però solo quando il narratore la abbandona per vagare in solitudine: "Poi venni ad uscire dal guazzo; e dal terrazzo meridionale, che guarda l'altro vallone, dov'è l'arrivo de' treni, dopo anni rividi le cave buie del sasso: le grandi porte ad architrave, cavate nel monte, che paion le porte dell'Erebo" (193). L'associazione delle cave con la dimora dei morti colloca la vitalità della folla e della festa in contrapposizione con i solitari e tetri pensieri dell'io narrante. Nella parte finale del racconto, infatti, esala un senso di morte, come dimostra anche la descrizione della foresta sopra le cave:

> Guardai lungamente la macchia, foltissima sopra le cave, colorata d'ogni splendore dell'autunno: un alto silenzio medicava la tristezza della foresta, dove le querce arrossavano ancor prima de' castani, i lecci, ancora, vivevano nella illusione delle ore estuose. Mi congedai dalle immagini della pace [...]. (194)

L'opposizione si concretizza nei termini vita-festa-caos rispetto ai termini morte-pace-silenzio, e poco più avanti, la "morte" stagionale si ripete nell'altrettanto simbolica morte del giorno: "Muore il giorno torrido e inaridisce sui banchi le foglie ed i pampini e sui portali le fronde, a festa, dei lecci" (195). È in questi ultimi paragrafi del testo che il motivo della gioventù, simbolo della vitalità, compie un doloroso passaggio dal primo al secondo polo, quando il narratore prima ricorda i giovani marinesi della festa ("Quanta gioventù nella folla, a Marino!"), per poi volgersi ai giovani marinesi morti in guerra:

> Molti giovani sono partiti da Marino senzo ritorno, non da tutti l'Ardeatina e la Flaminia si percorrono più che una volta. Alla cantina De Simoni oggi essi non bèvono, nè alle cannelle della loro fontana: la loro immagine si è cancellata nel tempo, come il volto de' mori. Mi pare di vederne alcuno, cadendo, che ha nella destra l'arma e regge alto, con la sinistra, il piccolo globo, il simulacro alato. Nessuno più porge il bicchiere alla ragazza: "Alberti Pericle, Amadei Augusto, Andreuzzi Lelio, Angelotti Guido, Amati Duilio, Amati Renato...".
>
> Sono stanco, non posso ricordare centoventidue nomi. L'elettrico parte, dopo l'arrembaggio, poi fischia e ballonzola. Non posso più ricordare, dopo anni ed anni: ma quell'assalto, quella vendemmia, sono stati un'altra cosa. (195-196)

I giovani caduti in guerra hanno perso la facoltà di festeggiare e di corteggiare, in loro la rigenerazione della vita è stata stroncata, e saranno rapidamente dimenticati dai vivi.

L'inserimento della descrizione della festa in un'antitesi dolorosa intensifica il vitalismo che esprime e il capovolgimento delle associazioni legate al motivo dei giovani contribuisce alla grande tragicità raggiunta dal finale del racconto.

2. L'alterità come pregio o peso

Se l'associazione della solitudine contemplativa del narratore con la morte riconferma la rappresentazione dell'alterità dell'io narrante rispetto alla comunità, la nostra ipotesi che il narratore associ la festa con la vitalità e vi attribuisca dunque un valore positivo sembra azzardata, dato che il caos della festa evidentemente disturba le sue autodichiarate manie di ordine, di garbo, e di tranquillità, e viene da chiedersi se il significato della festa non sia più ambiguo, se non nasconda attacchi satirici, espressioni delle peculiari idiosincrasie dell'io narrante annunciate nella nota introduttiva a "Della musica milanese". Gioanola, infatti, ha sostenuto che l'atteggiamento di Gadda rispetto alla festa carnevalesca è ambivalente: l'io narrante sarebbe di fatto disgustato per gli odori, i rumori, la vicinanza del "volgo", e la rabbia per i rumori della festa porterebbe a una reazione sadica, che si esprimerebbe nella fantasia distruttiva, in cui Gadda medita un agguato terroristico e che avrebbe quindi la funzione di allontanare l'ira. Tale reazione permetterebbe all'io narrante, "quasi vaccinato", di partecipare alla festa, partecipazione che in fondo non gli dispiace, e che rivela la sua ossessione per lo sporco-disordine (118-119). Gioanola mette in rilievo uno dei tanti contrasti nella personalità della figura Gadda, tra la mania dell'ordine e l'attrazione verso il mondo carnevalesco.

Se non vi è modo di contraddire l'importanza fondamentale di tale contrasto nella comprensione dell'opera e della persona gaddiana, occorre però precisare che in questo preciso testo il processo rilevato da Gioanola non è una dinamica dominante. L'insofferenza verso i rumori non riguarda i rumori della festa, bensì lo specifico rumore del "Musagete", designazione ironica per la "radio Roma-Napoli" che impedisce al narratore di dormire di notte: "Per il momento (taccio dei desideri) ma 'l'affanno' è tutto nel pensiero del Musagete; che mi avvelena la mia festa; perché a piombo sotto la mia camera c'è un bar con otto clienti: nel bar vive il Musagete e stanotte, a Roma, non so che sorpresa mi prepara, ma certo làida. Dopo la festa, dopo il lavoro, cittadino non immèmore d'alcuni doveri, io ciò il Musagete" (182). La citazione rivela una chiara distinzione tra i concetti di festa e di Musagete e soltanto l'ultimo è connotato negativamente. Le citazioni con cui Gioanola illustra l'idiosincrasia di Gadda per la festa, infatti, pertengono tutti a questa radio, come anche la fantasia distruttiva.

Ci pare quindi più corretto affermare che nella radio il narratore trova un preciso oggetto contro cui scagliare le proprie idiosincrasie "timpaniche", come già annunciato all'inizio della sezione, e che l'insofferenza non riguarda i rumori della festa, come confermano vari indizi testuali. Al primissimo contatto con la festa, cioè l'ascolto del fuoco d'artificio, l'io narrante scrive che "i rumori della festa sono giocondi e salubri" e dopo l'attentato immaginato contro il Musagete i rumori della festa vengono implicitamente contrapposti al fracasso della radio: "sono rumori gioviali, non raschiano

l'epigastro: mi assordano e mi prendono a mezzo, me fuori d'ogni umana brigata, come un vagabondo che si accolga alla cena del dì di festa e non mi chiedono s'io fossi chierico o stanco soldato" (184). Sono appunto i rumori della festa che accolgono l'io narrante come ospite, in uno dei rarissimi momenti di avvicinamento tra l'io e gli altri. La autodescrizione dell'io narrante come "stanco soldato" evidenzia però come una vera unione con gli altri sia impossibile, e anticipa la parte finale della narrazione.

È importante rilevare che "La festa dell'uva a Marino" è uno dei rari testi gaddiani in cui la folla non è percepita come reagente, come un'entità negativa, ignorante o pericolosa contro cui lottare attraverso la satira (la speranza di Gadda nella comunità, si sa, svanisce definitivamente con la decadenza del fascismo, e lo illustra bene quel particolare tentativo di esorcizzazione che è *Eros e Priapo*). Se è onnipresente una specie di mite e benevola ironia, manca ogni commento satirico rispetto alla festa popolare, proprio perché l'io narrante non vi trova vizio da denunciare. Riconosce che il caos, da lui detestato perché lo destabilizza come persona e gli impedisce di funzionare, fa parte di questa precisa realtà popolare, fa parte del carnevale, e la gente locale immersa nella festa non è falsa, ma colma di realtà. Una contrapposizione tra comunità borghese e comunità popolare si trova anche, si ricordi, nella "Fidanzato di Elio", e in particolare nel paragone tra la fidanzata Luisa e la moglie popolare del commilitone, che "diceva con verità le cose consuete e vere".

Rafforza quest'impressione il fatto che il narratore guarda con occhi diversi i turisti romani, scesi dall'Urbe per "saturarsi di folklore", e sul cui conto afferma sarcasticamente:

> Il colmo del folklore, qui, mi par che sia quello di ritornare ciondoloni sul tram: con dei lunghi ragionamenti per il vicino, con dei sorrisetti. Con dissertazioni giuridiche circa la facoltà di aprire lo sportello tutt'a un tratto irrompendo come bùfali sulla piattaforma costipata di pance, quando ancora l'elettrico non s'è deciso a fermare. (190)

Nella descrizione, il gruppo dei romani è tenuto a distanza della festa, "stanno sedute alla trattoria bella", mentre la folla festeggia in piazza, e ciò plausibilmente per indicare lo scarto tra chi viene lì per svago e chi invece celebra la secolare tradizione marinese come parte del suo patrimonio, della sua identità culturale.[29]

La descrizione della festa come un evento lieto e accogliente modifica la rappresentazione dell'alterità dell'io narrante, che non reagisce contro la festa, non cerca di distinguersi dagli altri, ma nondimeno è costretto a constatare la propria alterità, che gli impedisce di essere parte dei lieti festeggianti. Di nuovo tale incapacità di congiungersi agli altri ("me fuori d'ogni umana brigata") è collegata alla guerra vissuta, all'immagine

[29] Si potrebbe arguire che Gadda imponga questo significato alla festa, dato che fu istituito solo nel 1925 e la prima intenzione era appunto di attirare i turisti romani.

dello stanco soldato, immagine che abilmente prepara il finale dove il reduce è troppo stanco per ricordare i nomi dei giovani soldati marinesi. Nella "Festa dell'uva a Marino", dunque, il concetto dell'alterità dell'io acquista una dimensione più profonda, poiché dimostra che l'io narrante non è misantropo (leggendo alcuni testi precedenti della raccolta, infatti, verrebbe il dubbio), ma la sua memoria di reduce gli impedisce l'unione ai vivi. A Marino, l'alterità, di cui l'io narrante si vanta quando vitupera la borghesia, è piuttosto il risultato del peso della memoria che gli grava sulle spalle. Si potrebbe replicare che l'esperienza bellica costituisce soltanto una parte delle "mille disgrazie" che segnano la personalità della figura Gadda, ma sta di fatto che gli specifici indizi testuali in questa raccolta esplicitamente tematizzano la Grande Guerra.

Lo stanco soldato è quindi accolto dalla festa, ma non ne fa mai parte, ed è significativo che la sua percezione da reduce deformi anche la descrizione dell'evento cui assiste. Facciamo riferimento alla scena della distribuzione del vino gratis, che è descritta nei termini di una battaglia:

> Ivi, d'attorno la fontana de' mori, una battaglia pazza s'è scatenata, con empio rigurgito, verso le cannelle del vino gratis.
> Le ondate d'assalto si susseguono ininterrotte contro il muro de'carabinieri trafelati, che munisce la cittadella dello spumante gratuito; sciami di boccali di carta, svolazzando a mezz'aria, pervadono la cupidigia dei raccoglitori; chi, felice, ne ha presi al volo venticinque, chi trenta. Saldamente piantati a gambe larghe ed alti sulla roccaforte propria della fontana, gli avanguardisti la cingono come d'una seconda e interior munizione. Fanno gli onori di casa, prendono vuoto e porgono pieno il bicchiere cartaceo ai primipili delle falangi d'assalto, e dello spumante gratis ne sbròdolano un po' micamale anche in testa ai carabinieri, data la difficoltà del manovrare nella tempesta. Cola il vino nuovo dalla cannelle di rame, vàlica dentro ai bicchieri il panno nero e rosso della forza pubblica, il crinale delle spalline, i galloni d'argento: e finisce fra tosse e starnuti metà in gola, metà nel naso, metà nei calzoni, metà nel gilè tra camicia e pelle alla gente, che beve e s'infradicia, ricacciata da gomitate sature di folklore, con risa e urla gioconde, a ora a ora delusa o felice, secondo che la prende l'onda, o la risacca la dilontana [...] la battaglia è vinta. (191)

Non è un caso se subito dopo questa "battaglia" vinta dai festeggianti il reduce narratore si allontani dalla festa a contemplare la natura, che reca le immagini della morte, esplicitate alla fine nella morte dei giovani soldati. In una prima fase, dunque, la "coscienza" del reduce rimane sotterranea nel testo, lo condiziona *in absentia,* per il valore positivo attribuito alla festa, che nella parte finale risulta essere il primo termine di una contrapposizione tra vita e morte.

La messa in rilievo dell'inappartenenza dell'io narrante non è dunque effettuata tramite la satira, ma attraverso un'esplicita descrizione di sé come "stanco soldato", "fuori da ogni umana brigata". Il reduce narratore osserva la festa e ne riconosce l'autenticità e la vitalità, si immerge nella folla ma non si congiunge a essa. L'esperienza della guerra

media la descrizione della distribuzione del vino, l'ultima e principale scena della sagra, e quest'irruzione della guerra nella vita civile anticipa l'abbandono della festa e l'immersione nel pensiero della morte.

Nella raccolta, osserviamo di nuovo il procedimento per cui le note esplicitano tendenze già implicitamente presenti nel testo. Almeno quattro volte, le note ribadiscono l'alterità dell'io narrante o fanno riferimento alla guerra. All'inizio del testo, il curatore aggiunge che "la ingenua allegrezza della festa paesana riconsola il Ns., un attimo, delle ambasce e della sua desolata miseria" (181), nota che peraltro corrobora la nostra ipotesi sulla rappresentazione della festa. In seguito, anche la descrizione chiave dell'io narrante come "chierico o stanco soldato", già in sé ricco di senso, viene glossata con il commento: "Amara all. ai suoi studî, che il lavoro ingegneresco gli vieta di perseguire. E ancora soldato" (185). Un terzo commento specifica che, quando il personaggio narratore rievoca la Fontana de' Quattro Mori, monumento eretto per commemorare la battaglia di Lepanto, "ripensa alla fatica de'militi" (194). Un'ultima nota, sul fatto che gli farebbe bene una doccia, conferma l'incapacità dell'io narrante di partecipare alla festa, e tale incapacità è letta come rimpianto: "non è per il Ns. un tocco snobistico, ma inteso anzi a confessare la povertà sciocca del suo andar attorno. Egli nulla può né sa fare, per aiutare alla ingenua festa" (195).

4.3.4.4 Conclusioni provvisorie

Abbiamo già rilevato come nella sequenza della raccolta evolva la natura del ricordo bellico. Se nella prima sezione il ricordo della guerra è un dovere etico e nella seconda quel dovere costituisce la base su cui si costruisce il sogno coloniale, il secondo e il terzo testo della terza sezione dipingono un altro versante della memoria bellica: ne evidenziano la pesantezza con la difficoltà del reduce di integrarsi nuovamente nella comunità. Ricordo e comprensione rimangono imperativi etici, ma gravano anche sul reduce, e lo stancano fino al punto in cui dichiara di non poter più ricordare i nomi dei morti. E forse, paradossalmente, questa dichiarazione della propria incapacità di ricordare, della stanchezza, costituisce uno dei più forti omaggi ai caduti. Si rivela quindi un altro versante, più difficile, del ricordo, ma rimane costante l'associazione tra memoria bellica, narrazione e verità: ricordare significa narrare, e il ricordo della guerra è nel contempo rivelatore della verità (come nella "Fidanzata di Elio") e deformatore della prospettiva sul reale e perciò della narrazione (come nella "Crociera mediterranea" e nella "Festa dell'uva a Marino").

Per quanto riguarda la terza sezione come entità, i tre testi non si uniscono in un'unità o in un processo che li definisce come sezione, come accade invece nelle prime due parti. Ognuno dei tre però si inscrive pienamente nei processi individuati nelle sezioni che lo precedono, e che si costruiscono intorno all'evento della guerra e alla figura del personaggio narratore. Come si è detto, nei tre testi il ricordo bellico occupa una posizione di grande rilevanza, sia a livello tematico, stilistico (infiltrazione del lessico bellico nella descrizione della festa), narrativo (funzione narrativizzante del ricordo bellico) e

metanarrativo (le note). Queste conclusioni, però, sono provvisorie, dato che il funzionamento della terza sezione sarà chiaro solo dopo l'esame dell'ultima sezione della raccolta, "Polemiche e pace nel direttissimo". La nota programmatica annessa a "Della musica milanese", si ricordi, suggerisce infatti una funzione di connessione della terza sezione.

Considerando "Polemiche e pace" dal punto di vista dell'evoluzione dell'indice A, è difficile confrontare la fisionomia finale della sezione con quella ipotizzata al momento della stesura del primo indice, dato che la sezione vi include due testi progettati, "La casa solitaria" e "Lotta con me stesso per ingegneria", di cui uno edito postumo e uno non portato a compimento (e probabilmente neanche iniziato). Ciò che possiamo affermare, invece, è che già in questo indice A i tre testi da noi esaminati sono presenti, e che il loro ordine rimane invariato nel volume, anche se Gadda per un breve momento – lo testimonia l'indice B – ipotizza di attribuire la posizione finale alla "Fidanzata di Elio". A nostro avviso, non è casuale che il ritorno all'ordine anteriore corrisponda con il cambiamento del titolo della sezione, da "Varietà e novelle" a "Polemiche e pace". I tre testi tematizzano in modi diversi i due concetti: in "Della musica milanese", la polemica fornisce la base della struttura discorsiva, mentre la pace è sempre quella "disperata pace" mediterranea, cioè la morte. Nella "Fidanzata di Elio", è il narratore a polemizzare contro il ceto borghese meneghino, attraverso i pensieri di Elio, che "non aveva avuto pace" finché non era stato ferito in guerra. Nella "Festa dell'uva a Marino", come abbiamo cercato di dimostrare, torna una "polemica" analoga a quella del primo testo della sezione, quella contro il rumore, ma si limita a uno specifico rumore e non s'incentra sulla festa popolare. Acquistano però una posizione centrale le immagini della pace, cioè della morte stagionale della foresta, che non solo anticipano la tragica chiusura del testo, ma costruiscono anche un'analogia interessante con un passo del testo prefativo, che non fa riferimento alla morte, ma annuncia un motivo apparentato, cioè la solitudine dell'io narrante: "Quando si tingerà di oro, per il venente autunno, la selva, imàgini della tristezza leverà il boreal vento, dal platano al prato" (17-18).[30] Di tutti i testi esaminati finora, la narrazione della festa dell'uva è quello che più fortemente esprime l'idea della morte, per la costruzione antitetica del discorso e il veloce capovolgimento dei poli dominanti, da vita a morte, che trascina i giovani che la lieta festa descrive con tanta energia. La forte rievocazione della commemorazione dei morti è plausibilmente la ragione per cui il testo occupa la posizione finale.

[30] L'immagine della prefazione, a propria volta, riecheggia la poesia "Sul San Michele", come ha notato Cenati (40).

4.3.5 “Polemiche e pace nel direttissimo”

4.3.5.1 Un groviglio (para)testuale

Le “Polemiche e pace nel direttissimo”, che costituiscono l’ultima componente della raccolta, pongono un serio problema di identificazione testuale, che si è finora lasciato in sospeso, e che riguarda l’autonomia delle parti rispetto al tutto, nei diversi contesti della rivista e della raccolta. Al momento della pubblicazione in rivista, le “Polemiche e pace nel direttissimo” si presentano come un unico testo narrativo, accompagnato dal sottotitolo “Un racconto di Carlo Emilio Gadda”. Il testo viene suddiviso in tre puntate anepigrafe, numerate con cifre romane. Tuttavia, se la presentazione paratestuale e l’indicazione di genere suggeriscono l’unità delle tre puntate, la prima puntata pare esprimere un senso compiuto, laddove le altre due si presentano come parti di un unico discorso.

Il passaggio dalla rivista alla raccolta non cambia la struttura discorsiva tripartita (a parte l’aggiunta delle note e l’espunzione di due frasi), ma sconvolge la sua presentazione. Le puntate ricevono un titolo proprio (“La chiesa antica”, “Il fontanone a Montorio”, “Sibili dentro le valli”), che nell’indice si distingue dagli altri testi soltanto perché rimane preceduto dalla cifra romana. Il titolo “Polemiche e pace nel direttissimo”, invece, non si conforma alle caratteristiche tipografiche dei singoli testi, nel senso che tipograficamente si associa ai titoli delle sezioni, ma nel contempo marca la sua diversità da essi. Nell’indice, l’allineamento centrato e l’uso dello stampatello appartengono ai titoli di sezione, tuttavia, sia nell’indice che nel volume manca l’indicazione “Parte Quarta”, e nell’indice le dimensioni del titolo in stampatello non corrispondono a quelle degli altri titoli di sezione, ma alla loro componente rematica (“Parte Prima” ecc.), che è sempre stampata in dimensioni minori rispetto alla parte tematica del titolo.

Per l’ambiguità paratestuale e per la correlazione semantica tra i titoli, che suggeriscono che la quarta componente sia una specificazione o sotto articolazione della terza, la quarta parte è stata considerata come parte integrante della terza (Cenati 33). Sosteniamo invece che le specifiche caratteristiche tipografiche ribadiscono l’esclusione delle “Polemiche e pace nel direttissimo” dalla terza sezione, e, in base all’indice, ipotizziamo che si tratti di un’appendice o di una sezione conclusiva che si mette in comunicazione con l’intero volume, invece di dipendere specificamente dalla terza sezione. Per quanto riguarda invece l’autonomia delle “puntate”, è chiaro che la mutata percezione delle “Polemiche e pace nel direttissimo” comporta il medesimo problema di identificazione postosi al momento della pubblicazione in rivista, e cambia solo la prospettiva: la definizione delle tre “puntate” come autonome non crea problemi per “La chiesa antica”, ma non vi si adeguano “Il fontanone a Montorio” e “Sibili dentro le valli”, che si presentano sempre come due puntate di un unico testo.

Alcuni indizi avantestuali sembrano corroborare questa nostra ipotesi che la prima parte delle “Polemiche e pace nel direttissimo” sia autonoma rispetto alle due rimanenti. In una lettera a Guarnieri del 21 giugno 1933, Gadda annuncia che sta lavorando a una

"breve" novella intitolata "Polemiche e pace sul direttissimo", e l'accenno alla brevità fa sospettare che a quel punto il titolo ospiti un testo più ridotto, che non ha ancora raggiunto le dimensioni né la struttura tripartita della versione finale. Lo conferma la trascrizione della novella in un quaderno di Gadda, introdotta dalla nota "Segue la copia definitiva e pulita della novella 'Polemiche e pace nel direttissimo' marzo-luglio '33".[31] L'incipit della novella, infatti, non è quello della "Chiesa antica", ma del "Fontanone a Montorio": "I facchini e le valige nel Corridoio. Saliva la gente. Il quaderno si chiuse, la matita venne riposta". Se ne desume che circa un mese prima della pubblicazione nell'*Italia letteraria*, le "Polemiche e pace nel direttissimo" consistevano nella sola seconda e terza puntata, che insieme costituiscono una novella o racconto (Gadda, si sa, non distingue tra i due termini), e che solo in un momento ulteriore vi si sarebbe aggiunta "La chiesa antica", che ha origini diverse e costituisce un testo in sé autonomo.

Nel volume, "La chiesa antica" inoltre reca una nota introduttiva ricca di informazioni sul genere, sui temi e sulla struttura della sezione:

> Amb.; e cioè il direttissimo di Milano, via Firenze Bologna (N. 36); nonché il celere tempo, al traino fuggitivo del quale si accatena ogni guerra e vanisce.
>
> L'esposto accozza due parti o momenti: il primo è una reminiscenza gaddiana delle solite (excursus, rievocazione) in una prosa man. sui generis; l'altro è narrativa contemporanea e risulta dall'incontro di diversi temi. Vincolo ideale fra le due non direi essere il procedimento di effetto da causa, ma una persistenza lirica in cui la ns. immaginativa si consuma, con un vago senso di labilità e di superstiziosa irrealtà.
>
> La basilica minore di Santa Maria in Transtevere, costituita "genius loci" da un popolano di Transtevere (Gregorio Papareschi, Papa Innocenzo II: 1130-1143) dopo le tempeste, accoglie le genti: e con esse il segno dei dolori, delle speranze, de' sublimi artefici, da noi sommessi ex-voto alla Divinità misericorde. "L'idea e il culto della Divinità", sembra affermare il Ns., "regge nella sua vita e nelle dure polemiche il popolo".
>
> Le quali polemiche, si penserebbe, il Ns. ne riconosca due classi: le necessarie, poi le eleganti. Della prima classe son prima e seconda la polemica mangiativa e la generativa o genetica. Delle eleganti, elegantissima è quella fra contenutisti e calligrafi, che tiene occupate da due anni (1931-1933 et ultra) le lettere romane, non dirò le italiane. (199-200)

Cominciando dalla struttura dell'"esposto", è molto indicativo che il curatore parli di una bipartizione, e che nella sua descrizione la seconda e la terza puntata siano considerate come una singola entità, definibile come "narrativa contemporanea". La prima parte, che corrisponde alla "Chiesa antica", riceve invece una definizione molteplice, che riguarda sia lo stile ("prosa manieristica sui generis") che l'impostazione ("reminiscenza

[31] Fondo Gadda Roscioni, faldone con segnatura 6/12.

gaddiana", "excursus", "rievocazione"). Il termine "excursus" annuncia lo scarto tematico e cronologico del primo testo rispetto agli altri testi del volume, mentre i due termini "reminiscenza" e "rievocazione" vertono intorno al processo di ricordo, qui inteso in senso lato, dato che si tratta di un racconto storico che in nessun senso può derivare dall'esperienza diretta del narratore. Altrettanto significativo è l'accenno alla sezione nel suo intero: le "Polemiche e pace nel direttissimo" sono un'aggregazione, il risultato eterogeneo di un processo di accozzamento e il curatore specifica che il legame tra le due parti non è causale, ma che sono unite da una "persistenza lirica in cui la ns. immaginativa si consuma" e da un "vago senso di labilità e di superstiziosa irrealtà", descrizione piuttosto vaga che forse rinvia alla rapida caducità delle componenti della realtà.

Il commento sulla struttura è preceduto da un'esegesi del titolo che conferma il doppio significato che si tende a leggere nel termine "direttissimo", cioè il tipo di treno e, per il suo movimento e la sua velocità, la fugacità medesima del tempo. Inoltre, entra nuovamente in gioco il concetto della guerra, come per ribadire la centralità dell'argomento, anche in sezioni il cui titolo non vi fa un riferimento esplicito (si ricordi l'accenno al sacrificio dei soldati caduti nella nota introduttiva a "Crociera mediterranea", nonché le "guerre perfide" nella nota a "Della musica milanese").

Il paragrafo finale commenta il concetto delle "polemiche", ed è interessante osservare che, del titolo "Polemiche e pace nel direttissimo", solo la "pace" sfugge all'esegesi, come se fosse troppo evidente, a questo punto del volume, il significato di morte, di ultimo riposo, che esprime. Nell'esposizione di Feo Averoís, le polemiche si scindono in classi e sottoclassi. La suddivisione ci riporta alla discussione della terza sezione della raccolta, dove ci siamo soffermati sul senso letterale della polemica e sulla difficoltà di collegarvi il concetto della guerra, se non per notevole astrazione. In questa nota introduttiva Feo riconferma la non-associazione tra polemica e guerra: l'astrazione che opera con le "polemiche necessarie" riavvicina il concetto della polemica invece ai due processi vitali essenziali, cioè nutrizione e rigenerazione, che costituiscono il nucleo della vitalità della sagra nella "Festa dell'uva a Marino". La descrizione della seconda polemica, quella letteraria, come "elegante" conferma l'atteggiamento ironico del curatore rispetto al dibattito letterario, e richiama la ridicola eleganza dei ghirigori calligrafici delle zie di Elio. Oltre a rinviare a testi precedenti, i due tipi di polemica ribadiscono la bipartizione testuale delle "Polemiche e pace nel direttissimo", di cui la prima parte si concentra sulla vita di un personaggio storico, e in senso lato sulla religione che "regge nella sua vita e nelle dure polemiche il popolo", mentre la seconda parte darà molto spazio all'"elegantissima" polemica tra contenutisti e calligrafi.

In un primo momento, l'esame della componente finale della raccolta si rivolgerà alla specifica struttura delle tre "puntate" come vengono presentate dal paratesto della raccolta, e prenderà spunto dalla nota introduttiva; in un secondo momento cercheremo di cogliere il funzionamento macrotestuale delle "Polemiche e pace nel direttissimo".

4.3.5.2 "La chiesa antica"

Le particolarità che caratterizzano questo testo si correlano quasi tutte all'argomento storico del racconto, che narra la vita di Gregorio Papareschi, Papa Innocenzo II. Il testo ha ben 43 note, di cui la maggior parte con funzione di contestualizzazione o di digressione storica. L'argomento storico favorisce anche l'uso dell'eterodiegesi, il che fa della "Chiesa antica" il secondo testo della raccolta non incentrato sul personaggio narratore "Gadda (C.E.)", che si limita a occupare l'istanza narrativa. Per quanto riguarda lo svolgimento discorsivo, il testo presenta un solo asterisco, che separa il finale dall'epilogo, e presenta quindi un discorso quasi ininterrotto.

Per quanto riguarda la struttura narrativa, "La chiesa antica" costituisce un racconto compiuto retto da una trama semplice, e, dopo "La fidanzata di Elio", è la seconda volta nella raccolta che l'eterodiegesi annuncia un racconto formalmente più regolare. Presenta due fili narrativi rilevanti, di cui uno maggiore, il processo di *Bildung* del giovane Gregorio, che inizia con la sua turbolenta gioventù laica e si chiude con la sua morte da papa, e uno minore, la storia e l'evoluzione della Basilica di Santa Maria in Trastevere, da cui il racconto deriva il titolo, e che vengono descritte parzialmente nelle note e parzialmente nel testo, soprattutto nella parte finale. I filoni vengono a coincidere alla fine della storia di Gregorio, quando questi, da papa vittorioso, dedica la chiesa alla Vergine.

La "trama della vita" di Gregorio si svolge molto regolarmente ed è descrivibile secondo i vari schemi della narratologia classica. La prima parte del racconto descrive il protagonista come giovane, e insiste sul suo carattere violento e irrequieto, che lo coinvolge in diverse contese, tra cui una con un fornaio, Pietro, che finisce in una lotta a due, in cui rimane ferito. La convalescenza segna la svolta nell'atteggiamento di Gregorio, la sua conversione alla fede e il giuramento alla Madonna di "fare guerra al mondo" e di ricostruire la chiesa antica a Trastevere. Segue la sua rapida ascesa nelle strutture clericali, fino al pontificato.

La nuova *quête*, dell'affermazione della supremazia cristiana (della corretta dottrina, si intende) a Roma e nella penisola, è ostacolata da diatribe politiche ed ecclesiastiche, personificate nella figura dell'antipapa Anacleto II, che conquista la città e costringe Gregorio all'esilio, dopo di che quest'ultimo torna e riconquista l'Urbe. Il raggiungimento dell'obiettivo è ambiguo, nel senso che Gregorio riprende in mano la città, ma poco dopo è sconfitto da Ruggero Normanno, che lo forza a conferirgli l'investitura regale. Il racconto comunque finisce con una scena di trionfo, la dedicazione della chiesa alla Madonna, momento che simboleggia l'affermazione della supremazia della fede "vera" e il compimento dei voti fatti da Gregorio. L'epilogo narra l'evoluzione della chiesa e termina con una rievocazione di vari momenti chiave della storia italiana, che per la sua densità e atipicità merita un esame a parte.

Lo stretto svolgimento fattuale del discorso è chiaramente delimitato dai paragrafi, ed è ricorrente l'uso della congiunzione avversativa nell'attacco del paragrafo, ma senza funzione avversativa rispetto al paragrafo precedente, bensì per anticipare o annunciare una svolta nella storia:

> Ma, quello, non sempre gli venne bene. (200)
>
> Ma, con Pietro fornaro, non sempre gli venne bene. (202)
>
> Ma risanò, adagiato su buona paglia, bendato in un letto. (204)
>
> Ma appena papa volle diventar matto subito, con quella sozzura che gli fecero i Pierleoni e la sua plebbe che, per dispetto, di là dal fiume gli misero su l'Antipapa: ed era un giudìo battezzato. (207)[32]

L'asse temporale su cui si svolge la narrazione della vita di Gregorio è lineare e si concentra sui momenti di maggiore rilevanza di questa vita, la conversione, il pontificato, le guerre, l'esilio, la dedicazione, il riposo finale. Caratteristico di questo procedimento per momenti chiave è l'ellissi di lunghi periodi, come l'intera carriera ecclesiastica, tra conversione e pontificato, che è riassunta in tre frasi: "Fu prete a San Benedetto in Piscinula. Fu cardinale di Santa Maria in Pescheria. Fu Papa Innocenzo" (206).

L'epilogo finale segue il medesimo processo, ma assume come protagonista la chiesa, di cui vengono successivamente elencate alcune fasi di rifinitura, tra dodicesimo e quattordicesimo secolo. Dopo un breve resoconto dei continui trasporti della salma di Gregorio, il racconto termina con un paragrafo peculiare:

> Battere, i mercanti, moneta di Sant'Ambrogio a Milano; rossi due volte cadere al Vascello i fanti; garrire a Trento i santi, in concilio: e aver libro e calamai nella faccia "de amore Dei". Dondolare sullo spalto, a Belfiore. Insegnar da Pisa ch'è rivoluta la terra. Descritta la Cena delle Céneri, renegar la salute nella segreta buia di Castello: uscito dalla antica tomba, adire il rogo novissimo: "Majore forsitan cum timore sententiam in me fertis, quam ego accipiam". (214-215)

Si tratta di una libera accumulazione non cronologica di momenti storici con significato non univoco. Dei sette momenti, uno accenna all'età dei Comuni, due al Risorgimento, due alle riforme ecclesiastiche e due a figure storiche che si sono opposte ai dogmi della Chiesa, cioè Galilei e Bruno. Varie matrici percorrono l'enumerazione e raggruppano più momenti, senza che vi sia un preciso denominatore comune. Una nota alla prima frase aggiunge che questi mercanti "seppero morire a Legnano [...] e a Parabiago", per cui potrebbero rappresentare anche i martiri morti in guerra per la difesa della patria, come i garibaldini morti nell'assedio di Roma e i martiri di Belfiore (ivi). I riferimenti al concilio tridentino, Francesco di Sales, Galilei e Bruno sono quasi contemporanei, e vi prevale un'immagine negativa e irrigidita della Chiesa, che il curatore estende anche al Novecento:

[32] Hanno però una funzione avversativa gli attacchi del penultimo paragrafo della p. 202 e dell'ultimo paragrafo della p. 208.

> La polemica base (avverso Lutero) si frantumò al Concilio, in infinite polemiche e polemicuzze interiori, con volo forse di calamai e testi traverso tavola: e ogni calamaio, manco a dirlo, il suo polverino.
> Non così tempestose, presso certe anonime, le moderne sedute di Consiglio: dove i moderni santi col pelo sullo stomaco, in derubare il prossimo, vanno perfettamente d'accordo. (ivi)

Dato l'interesse di Gadda per la figura di Giordano Bruno, non stupisce che occupi maggior spazio nell'elenco, né che siano le sue parole a chiudere la serie.[33] Peraltro, la reazione di Bruno alla sentenza di morte, collocata in posizione finale, allinea il racconto agli altri testi che si chiudono con l'idea della morte.

Nella nota riportata, la "polemica" è elegante o verbale, secondo la classificazione della nota introduttiva, ma occorre notare che all'interno del testo, il significato del termine "polemica" non si adegua sempre all'esegesi del curatore. "Polemica" ricorre due volte, e due volte contiene un riferimento esplicito alla violenza: di Gregorio si scrive che "polemizzava a sassate coi borghigiani di Castello" (199); mentre la seconda attestazione va situata nella guerra tra Papa e Antipapa ed è più ambigua, dato che la contesa tra i due partiti è sia concettuale che fisica: "Innocenzo tornato sulla sua mula bianca [...] fece concilio eucomenico a Laterano, e dallo spavento della polemica Anacleto morì" (208). Il risultato è una maggiore ambiguità, una maggiore densità semantica del concetto. Il significato del termine "pace", invece, oltre alla sua comparsa in una locuzione ("far pace"), sembra sempre corrispondere a quello di "ultimo riposo", come dimostra un passo in cui il narratore fa il bilancio sulla vita di Gregorio: "Così, tra incendio e minacce, e dopo esilio e guerre, vide appressar la sua pace" (209).

Torniamo ancora alle note, per indicarvi un fenomeno particolare. Come già detto, la maggior parte delle quarantatré note svolgono una funzione contestualizzante ed esegetica convenzionale, tranne in alcuni casi in cui il curatore corregge il narratore. Se in testi non finzionali non è raro che un curatore rettifichi informazioni erronee nel testo principale, è strano che ciò succeda in un testo di finzione, dove è evidente l'incompatibilità del concetto di finzione con quello di verità ontologica. Ricordiamo che il medesimo curatore nella nota introduttiva definisce il testo come "reminiscenza", "excursus" e "rievocazione", e nessuno di questi termini pretende un'adesione alla storicità. Più interessante ancora è il tono adottato in questi momenti di rettifica, che si raggruppano in una serie di note testualmente vicine e che trattano il comune argomento della chiesa. Quando il narratore descrive l'affresco che Pietro fece su commissione dell'antico rivale Gregorio, il curatore commenta che "Pietro fornaro è inventato *di sana pianta*", e che "nella composizione che decora l'emicupola dell'abside, Innocenzo reca il modello della basilica ma non *affatto* il cappello. È anzi calvo" (210); a proposito di certi libri che il dipinto di Geremia terrebbe in mano, Feo osserva che "i libbri (invenzione gaddiana) non

[33] Per l'influenza di Bruno su Gadda, si vedano i saggi di Lattarico e Botti.

ci sono *per nulla*" (211); poco più avanti definisce il "Vessillifero" un "anacronismo *gratuito*" e corregge la descrizione della chiesa da parte del narratore, aggiungendo che "si tratta, secondo il Poffarbacco, d'uno de' soliti pasticci gaddiani" (214).

Si registra quindi un inasprimento del tono del curatore rispetto al narratore, e il fatto che egli chiama in causa un altro critico fittizio, il "Poffarbacco", suggerisce che si tratti di una parodia dell'esegesi. In quest'ottica, la polemica annunciata nel titolo della sezione si estende alla narrazione stessa, che come testo è oggetto di polemica da parte di un personaggio "extratestuale" o paratestuale, ossia il curatore.

4.3.5.3 "Il fontanone a Montorio" e "Sibili dentro le valli": racconto conclusivo in due tempi

Le due "puntate" che concludono la quarta sezione e il volume raccontano il viaggio compiuto in direttissimo da un protagonista anonimo, un ingegnere chiamato "il signore taciturno" (e una volta "il signore senza lingua), che si rivela essere il Ns., e dal suo compagno di viaggio, un ingegnere idraulico novarese. Nel "Fontanone a Montorio" si instaurano due analessi che interrompono la narrazione del viaggio e che assumono la forma di ricordi del signore taciturno. Il primo ricordo è di un altro viaggio in treno, in cui il signore taciturno assistette a una virulenta discussione tra calligrafi e contenutisti, che gli risuona ancora nella testa nel tempo presente del racconto e che porta la sua mente sonnecchiante a vaghi e nebulosi pensieri sulla letteratura. Il secondo ricordo è quello di una situazione di lavoro in cui fu costretto a licenziare un giovane lavoratore violento. Viaggiando nel direttissimo, il signore taciturno ricorda il tentativo di intercessione dello zio del giovane, probo lavoratore, che però non riuscì a convincerlo, ed è con questo ricordo che la puntata si sospende.

"Sibili dentro le valli" apre con un ritorno al racconto principale, del viaggio del signore taciturno e del signore novarese. Irrompe nello scompartimento una compagnia che si mette a discorrere su forma e contenuto e il signore taciturno segue il discorso che si aggroviglia nella sua mente in dormiveglia. Nel testo il passo con la discussione è chiuso da un asterisco, dopo di che viene portato un corpo morto nello scompartimento. Il signore taciturno riconosce nel morto il giovane da lui licenziato, morto per incidente dopo una sosta del treno, e il narratore registra il discorso dei militi che cercano di ricostruire l'incidente e l'identità del defunto. Conclude il testo un ragionamento del narratore sul morto.

Posto il contenuto dei due testi, cerchiamo di riflettere sulla loro problematica autonomia. Partiamo da una riflessione teorica: come abbiamo avuto modo di osservare già in margine alla discussione di certi articoli della "Crociera mediterranea", l'evoluzione delle forme narrative nel Novecento ha messo in discussione l'associazione esclusiva tra compiutezza semantica e autonomia testuale, e, in senso più lato, tra compiutezza e autonomia artistica, con la produzione di diversi tipi di opere d'arte intenzionalmente incompiute, che pure rivendicano lo *status* di opera d'arte, e quindi l'autonomia artistica. Questo allargamento di prospettiva sull'autonomia ha provocato un'asimmetria teorica.

Da un lato, la compiutezza semantica rimane un criterio valido per sostenere l'autonomia di un'opera d'arte. Possono evidentemente divergere le definizioni di questa compiutezza, ma ciò non indebolisce la validità teorica e pratica del concetto: la stragrande maggioranza delle opere letterarie suscitano nel lettore un'impressione di compiutezza semantica. Facciamo riferimento ai testi brevi esaminati finora nel presente studio, dove l'analisi sovente ha portato alla luce determinati meccanismi instaurati per marcare la conclusione della narrazione.

Dall'altro lato, nel Novecento l'incompiutezza semantica non indica più necessariamente una mancanza di autonomia – si veda il caso del frammentismo, oppure le poetiche postmoderniste – il che quindi richiede altri criteri per poter stabilire l'identità testuale dei testi che non suscitano un'impressione di compiutezza: i testi incompiuti. Oltre ai criteri dell'intenzionalità autoriale e della collocazione di genere, certamente validi, nel caso di racconti riuniti in una raccolta sembra valere il criterio semantico dell'intertestualità all'interno del volume. Se il testo incompiuto è un testo breve e si trova collocato in una forma-libro, dove è preceduto e seguito da altri testi, la sua autonomia semantica dipenderà dalla natura dei rapporti che si instaurano tra i testi. Sosteniamo che tutti i rapporti intertestuali che abbiamo finora discusso non toccano l'autonomia semantica dei singoli testi, e che invece arricchiscano le singole identità testuali e producono un sovrasenso. Il caso del "Fontanone a Montorio" e di "Sibili dentro le valli" è però diverso dai precedenti. Come testo, la seconda puntata delle "Polemiche e pace nel direttissimo" è chiaramente incompiuta, e ciò contrariamente alla "Chiesa antica", che esaurisce l'argomento che propone. "Il fontanone a Montorio" finisce con l'implorazione disperata di un giovane licenziato, scena ricordata dal capo, il signore taciturno. Si tratta di un finale aperto di una storia non portata a compimento. Ciò ovviamente non indica che il testo non stia in piedi, ma significa che, se volessimo stabilire l'identità del "Fontanone" come testo, le domande sollevate dalla storia e lasciate in sospeso (cosa succede con i viaggiatori del direttissimo, con il vecchio Rusconi e suo nipote), farebbero parte integrante di quest'identità, che si definisce quindi non soltanto in base alle informazioni date, ma anche in base alle lacune nel testo.

È qui che sta il problema dell'autonomia: se a un tale testo incompiuto segue un secondo testo, qui "Sibili dentro le valli", che continua la storia del primo e fornisce le risposte alle domande poste da esso, questo secondo testo di fatto modifica l'identità del primo e ne compromette l'autonomia, dato che alle lacune che definivano l'identità di quel testo, sostituisce delle informazioni che ne cambiano il significato complessivo. Ciò ha come conseguenza che la comprensione del primo testo dipende dal secondo e non si può più parlare di autonomia.

Osserviamo infine, per chiudere questa parentesi teorica, che, al di fuori del contesto strutturante della raccolta e della rivista (dove il paratesto definiva il testo come "puntata", parte di un racconto), un testo come "Il fontanone a Montorio" potrebbe stare in piedi ed essere accettato come testo autonomo, mentre ciò sarebbe molto più difficile per "Sibili dentro le valli". Si tratta di un effetto derivato dall'evoluzione letteraria descritta sopra, e che si potrebbe definire "l'effetto del primo capitolo": annullata la correlazione logica tra

incompiutezza e non-autonomia, ogni testo che ha un inizio e uno svolgimento intelligibili, ma non ha una fine, può essere considerato un testo autonomo, una forma di frammento o racconto "aperto". Questa categoria può comprendere dunque tutti i primi capitoli di romanzi o di novelle lunghe, ma non gli altri capitoli, dato che la lettura isolata di un qualsiasi capitolo di un romanzo di solito incontra numerose incoerenze, che porteranno il lettore a considerare il testo incompleto come non autonomo, come parte di un tutto che ignora, ma di cui ha bisogno per capire. È il caso anche di "Sibili dentro le valli", dove, ad esempio, il riconoscimento del morto da parte del signore taciturno non ha senso se non si tiene presente la scena finale del testo precedente. Un primo capitolo, per contro, per il fatto che non continua un discorso ma lo inizia, non pone questi problemi e in un diverso contesto può quindi generare confusione. Il caso è illustrato molto bene dall'"iperromanzo" *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (il termine è di Calvino), dove il racconto principale funge da cornice a tredici primi capitoli pubblicati senza seguito. Nel testo di Calvino, è solo la consistenza della storia principale a garantire la definizione degli incipit come "capitoli" e si capisce che, con una cornice più debole, il romanzo si confonderebbe con una raccolta sperimentale di testi narrativi brevi.

Abbiamo voluto rilevare questo effetto per sottolineare come, in fatto di autonomia del testo letterario, l'adozione del solo criterio semantico a volte possa portare a forzare il testo, e che perciò la definizione dell'autonomia andrebbe sempre basata su un insieme di criteri semantici, autoriali e di genere. Nel caso delle "Polemiche e pace nel direttissimo", sono ambigue le informazioni di genere e alcune informazioni autoriali – accenniamo alla diversa presentazione delle Polemiche tra rivista e raccolta – ma abbiamo comunque trovato sufficienti indicazioni autoriali (nell'avantesto e nella nota introduttiva) per corroborare il criterio semantico, cioè l'ipotesi dell'autonomia della "Chiesa antica" e della non-autonomia del "Fontanone a Montorio" e di "Sibili dentro le valli".

1. La polemica "elegantissima"

È anzitutto nelle due ultime puntate delle "Polemiche e pace nel direttissimo" che si sviluppa la parodia del dibattito tra "calligrafi" e "contenutisti", annunciata nella nota introduttiva. Questa parodia si articola su vari piani, avvalendosi di tecniche che altrove nel volume vengono impiegate nella satira antiborghese. Il primo piano è quello della "trascrizione", dove il narratore si limita a trascrivere i dialoghi dei personaggi coinvolti nella polemica, che in sé bastano a esporre il ridicolo dell'argomento. Su un secondo piano, il narratore descrive la polemica, senza parteciparvi, ma lo stile usato è grottesco e riusa e ingrandisce lessico e sintassi della polemica. Una terza tecnica parodica è quella della fusione dei vagheggiamenti del sonnacchioso signore taciturno e della furiosa "filippica" tra gli altri viaggiatori. Il signore taciturno, scrittore anche lui, intuisce la futilità del dibattito e la sua mente si riempie di sarcasmi indirizzati ai due campi. I "contenutisti" vogliono rappresentare "gli eterni contrasti" della vita, e vogliono ridurre la lingua a una funzione mimetica, strumentale e neutra che essa non possiede:

> Questi contrasti [...] in quanto contrasti di pensiero, potevano fare a meno della grammatica. Per cavar trincere ai condotti e inaffiar palme e giardini dentro il torrido chiuso delle mura, che bisogno c'era della grammatica? Bastava il piccone. Bastava la "umanità" dei personaggi, gocciolanti sotto la fersa di Agosto: l'umanità di Gigge', d'Alfre', d'Arrighe', di Peppi', delle loro sacrosante mogliere, dei loro commilitoni disoccupati, e della lor prole globale. (225)

Se la prima "filippica", quella che si svolge nel ricordo del signore taciturno, prendeva di mira i contenutisti, nella seconda scena non viene risparmiato neanche l'altro campo, di chi sostiene il primato dello stile senza preoccuparsi del messaggio etico del testo:

> Che cos'era il discorso? Il signore taciturno non sembrò così povero di fantasia, né così sprovveduto di nomenclatura, da non arrivar a decifrare quelle battute che cadevan loro così arcanamente di bocca, nobili e definitive, sature d'ogni specificazione pensabile..."La pagina", era il soggetto; "deve vivere", era il predicato; "in se stessa", era il trionfale complemento di modo, o maniera. Ma una tonitruante voce, (sebbene un poco intasata), pareva il nembo insorto dall'Alpe, a recidere da primavera i fiori e gli steli: "Macché pagina! Vorrei vederla un po' la tua pagina, tradotta in francese! E allora come vive? Come un fiore secco in un album...". (237-238)

La seconda polemica finisce in una confusa accumulazione delle parole chiave predilette dalle due schiere, che stordisce il lettore: "Poi arrivarono anche la linfa, la vita, il pàlpito, e di nuovo l'estetica; poi l'etica occidentale, il Cristianesimo, l'arte, i coglioni duri, il barocco, il romanzo, la lirica, il film [...]. 'Croce è Croce!' – 'L'estetica pura!'. 'Il libro giallo!'. 'Il documentarismo'" (240). Nel testo si instaura inoltre un divertente gioco associativo sui termini "calligrafia" e "contenuto", e l'insistenza sul "contenuto" delle calze dell'ingegnere novarese, degli sfilatini, ecc. contribuisce a precipitare nel ridicolo il dibattito.

Tuttavia, la parodia della polemica letteraria non si limita al contenuto ma contagia anche la forma del testo: oltre all'evidente parodia sintattico-lessicale, e alla riduzione del discorso a un'accumulazione di parole, attestate nei passi riportati sopra, la messa in scena della particolare interazione tra narratore e curatore dà all'autore la possibilità di fare del testo stesso l'oggetto di una polemica letteraria o esegetica. Ci riferiamo a una nota annessa ai nebulosi pensieri del signore taciturno su acquedotti, fistole e tubi:

> Secondo il Bargamoni è un non senso. Per Antonio Pasta e Callimaco Bresciani si tratterebbe d'un ammassamento di parole in libertà, rappresentative del delirio onirico. Il Poffarbacco lo esclude. Il Grühauer, il Weiningen, lo Schulze vi scorgono invece una precisa allusione alla villa del Cardinale da Este in Tivoli. (223)

Invece di commentare il testo, Feo riassume le divergenti posizioni critiche sul passo, di critici sostenitori della forma ("parole in libertà", "delirio onirico") e critici interessati al valore storico e materiale del testo, cioè il contenuto. La trasformazione in argomento di

contesa critica di un testo che sia nel contenuto che nella forma sbeffeggia la polemica letteraria, è un'operazione metanarrativa che porta la parodia a un livello più alto.

La futilità della polemica letteraria viene peraltro crudelmente esibita quando le tematiche della morte e della guerra invadono il testo, il che nella storia si traduce nell'irruzione del corpo del giovane morto nello scompartimento: "Il signore taciturno guardò sul divano quella faccia abbandonata, (gli occhi aperti ed immobili!), dove non erano più né speranza, né ira, quel filo rosso, che nessuno osava detergere: capì che la discussione sul contenuto e sulla pagina avrebbe patito una sosta" (250). Nella sua conclusione che "la polemica della cucchiara era stata più dura dell'altra" (all'origine della violenza che aveva portato al licenziamento del giovane era stato un diverbio sull'uso del dialetto, "cucchiara" *versus* "cazzuola"), il signore taciturno riafferma la nullità del dibattito letterario rispetto a questioni di vita e di morte, e nel contempo, evocando il primissimo evento della lunga catena di "cause e concause" che portano alla situazione in cui si trova, egli lascia intendere l'interrelazione delle componenti del reale. In questa parte conclusiva del testo si ritrova inoltre un'ultima attestazione del lemma "pace", incluso in un almanacco del giovane morto e che sarcasticamente ribadisce il significato del concetto, nel testo e nel volume: "Dopo un forte dispiacere che vi daranno i vostri nemici, e dopo aver ricevuto un grave colpo, finalmente troverete la pace in causa del vostro nobile cuore" (ivi). Le ultime pagine del testo, dunque, dirottano il racconto completamente, dalla raffinata parodia della polemica letteraria alla morte, pace finale, che il narratore reduce non può considerare staccata dall'esperienza bellica. In questo testo, la morte viene collegata alla guerra per il fatto che il giovane ha con sé una foto del padre alpino morto in guerra, e i pensieri finali del narratore lo riportano alle Alpi, e ricordano la vedova dell'alpino, madre del giovane morto, che dopo il marito perde anche il figlio.

2. Il signore taciturno

Abbiamo già brevemente accennato al fatto che nelle due ultime puntate delle "Polemiche e pace nel direttissimo" il signore taciturno e il narratore eterodiegetico rinviano alla medesima figura finzionale, il "Ns.", che si rappresenta dunque alla terza persona. Tale peculiare costruzione narrativa dell'ultimo dittico è stata definita dalla critica recente come un'"autorappresentazione in chiave umoristica", giudizio che, pur non essendo erroneo, a nostro avviso non coglie tutte le implicazioni narrative del processo esposto nel testo e nella raccolta (Cenati 59). Cerchiamo anzitutto di ricostruire questo gioco diegetico, per poter indagare il suo significato nel testo e nel volume.

Se la descrizione del signore taciturno come un ingegnere e aspirante scrittore lo associa alla figura dell'autore, nel testo non viene esplicitata l'identità del signore taciturno, a meno che il lettore non colga un sottinteso nel testo in grado di risolvere la questione: "Così pensava il signore taciturno, benché avesse quarant'anni: quei famosi quarant'anni che G.B. Angioletti gli aveva attribuito due anni prima, invece del premio" (226-227). Viene quindi confermato che il signore taciturno non è altri che il personaggio

narratore stesso, ma viene fatto attraverso un'allusione non evidente, che richiede una certa conoscenza del mondo letterario dei primi anni Trenta.

Nel volume una nota a piè di pagina dove si precisa l'età del signore taciturno concorre a stabilire il medesimo nesso in modo più sicuro; si legge infatti che "Nel 1931 (dicembre) il Ns. aveva trentotto anni. G. B. Angioletti aveva arrotondato la cifra, dando una spintarella al direttissimo. 'Il premio...' dell'*Italia letteraria* 1931" (227). Qui il curatore identifica esplicitamente come "Ns." non l'istanza narrativa ma il protagonista. Rispetto all'anticipazione su rivista va segnalata l'aggiunta della nota, che correda dunque l'allusione nel testo di un'informazione esplicita che permette al lettore di demistificare l'identità del signore taciturno e quindi di capire la particolare costruzione della struttura narrativa. Nell'*Italia letteraria*, insomma, il gioco è semiscoperto, mentre in volume lo "smascheramento" del signore taciturno è completo.

A nostro avviso, le funzioni di tale operazione sono varie e oltrepassano il mero gioco umoristico. In primo luogo, per la deviazione rispetto all'allestimento convenzionale del racconto, una tale costruzione mette a fuoco le diverse istanze del narratore e del personaggio e perciò ribadisce proprio lo statuto di racconto dell'ultimo dittico. La confusione sull'identità del signore taciturno sottolinea la volontà e la gioia di narrare, di deformare la realtà in forma di racconto, giocando con le strutture del testo narrativo. Se il narratore si descrive come se fosse altro da sé, sta a significare che sottolinea non solo la propria finzionalità, ma le proprie funzioni distinte di narratore e personaggio in un racconto.

Inoltre, il fatto che il personaggio narratore descriva se stesso come "signore taciturno", mettendo in scena una narrazione in terza persona acquista ancor più rilievo nella sequenzialità della raccolta. In primo luogo assicura la continuità della coppia Gadda-narratore e Gadda-protagonista, come avrebbe fatto una voce autodiegetica, poiché il signore taciturno è il medesimo crocerista e (sotto)tenente degli altri racconti. Ma non è tutto. Ripercorriamo per un momento le coordinate narrative dei testi nella sequenza del volume. Nel testo proemiale, nelle prime due sezioni, nel primo e nel terzo testo della terza sezione la narrazione è gestita da un narratore autodiegetico (pur coi distinguo sopra fatti in merito alla limitata componente autoreferenziale di "Elogio di alcuni valentuomini") chiamato "il Nostro" dal curatore Feo. Il secondo testo di "Polemiche e pace", "La fidanzata di Elio", e il primo testo di "Polemiche e pace nel direttissimo", "La chiesa antica", sono invece gestiti da un narratore eterodiegetico che non si identifica in alcun modo nel momento in cui narra la vicenda di Elio e di Gregorio, ma che si apprende essere il medesimo narratore (non più autodiegetico) degli altri testi grazie all'"Avviso al lettore", dove Feo precisa che il "Nostro" è autore di tutti gli scritti del volume. L'allontanamento che la narrazione eterodiegetica determina tra voce narrante e soggetto protagonista, rispetto alla quasi continua narrazione autodiegetica, è però alquanto mitigato nel caso della "Fidanzata di Elio", dal fatto che il reduce milanese Elio, sofferente e mal disposto verso la borghesia ambrosiana, assomiglia molto al Gadda protagonista dei precedenti testi, come dimostra il ricorrere dei medesimi temi sia per il personaggio Gadda sia per il personaggio Elio. Analogamente, anche nella "Chiesa

antica" il protagonista Gregorio, figura storica ma interamente finzionalizzata per quanto riguarda il carattere, condivide caratteristiche sostanziali con il Nostro (irrequietudine, solitudine, atteggiamento polemico).

Quindi sino agli ultimi due testi della raccolta la narrazione o è autodiegetica e il protagonista è il Nostro o è eterodiegetica e ha per protagonista una figura che non è il Nostro ma gli somiglia significativamente. Anche le due puntate dell'ultimo testo della raccolta, "Il fontanone a Montorio" e "Sibili dentro le valli", seguono lo schema narrativo della "Chiesa antica" nel senso che la narrazione è assunta dal narratore eterodiegetico che narra di un personaggio chiamato "il signore taciturno" o "il signore senza lingua". Però, nella nota riportata sopra, Feo precisa l'età del signore taciturno chiamandolo"Ns.", e dunque identifica come "Nostro" non solo l'istanza narrativa, ma anche il protagonista: il signore taciturno descritto in terza persona si rivela pertanto essere lo stesso Gadda narratore e personaggio protagonista di tutti i testi autodiegetici, che narra pur sempre di sé, benché attraverso il velo dell'eterodiegesi.

Ma poiché il distanziamento già rilevato nel caso della "Fidanzata di Elio" e della "Chiesa antica" viene in questo modo ulteriormente accentuato, gli ultimi due testi non fanno che portare a compimento un percorso che attraversa tutta la raccolta e che comporta il progressivo distanziamento fra istanza narrativa e protagonista, la scissione tra colui che narra e colui che viene narrato. Per cui se la prima sezione si avvia con una riflessione teorica da cui è esclusa o in cui è fortemente limitata la componente autoreferenziale, i successivi testi progressivamente danno voce alla narrazione dell'io, per poi sottrarre di nuovo spazio a questo io narrante e, attraverso una sequenza eterodiegetica, di transizione, in cui il personaggio è un alter ego del narratore-protagonista degli altri testi, giungere nuovamente a una narrazione da cui è esclusa l'autoreferenzialità esplicita, poiché ha per soggetto un protagonista che si rappresenta dall'esterno, come se fosse altro da sé.

L'interpretazione della costruzione narrativa delle ultime due puntate nella sequenzialità della raccolta non si limita a essere una prova dell'aspirazione gaddiana alla molteplicità, o un'autorappresentazione umoristica (Bertone 57, Cenati 59), ma porta l'attenzione anche sul fatto che la raffinata operazione metanarrativa derivata da questa scissione tra personaggio e narratore avviene in un testo con un'alta componente metaletteraria e poetica, dove la parodia del dibattito tra contenutisti e calligrafi denuncia l'insufficienza delle due posizioni opposte, e sottintende la necessità di combinare nell'opera letteraria un contenuto significativo (sia inteso come "materia narrata", che come motivazione etica) con un minuto lavoro sullo stile. È in questo testo programmatico che Gadda, attraverso la narrazione di sé in terza persona, sintetizza le due varianti del proprio narrare presentate nella raccolta: da un lato continua l'eterodiegesi della "Fidanzata di Elio" e della "Chiesa antica", la tecnica del racconto ottocentesco, "classico", cui tendevano anche i vari progetti romanzeschi abortiti; dall'altro persiste l'autorappresentazione, la messa in scena di sé, non per protagonismo poetico ma come tecnica narrativa innovativa, tra semiautobiografica e *autofiction avant la lettre*.

Oltre al significato poetico, questa operazione di travestimento ha dunque anche un preciso significato tematico, nel senso che non riguarda soltanto la modalità del narrare, ma anche la figura del narratore, la personalità del "Nostro" che riunisce in sè i maggiori nuclei tematici della raccolta, cioè l'esperienza bellica, il senso dell'alterità, la satira. Abbiamo visto come la continuità della tematica bellica nella sequenza è per lo più dovuta alla presenza dello stesso narratore, il reduce Gadda, la cui presenza, come personaggio o come narratore, approfondisce il significato dei testi, intensifica gli accenni alla guerra, mette a fuoco la centrale funzione del ricordo e identifica la pace con la morte, con l'ultimo riposo. Descrivendosi come un altro, il Nostro compie una quantità di azioni: mette in rilievo l'atto del narrare, illustra simbolicamente la propria alterità, creando un'alterità rispetto a sé stesso, allude a una specie di scissione schizofrenica, che a sua volta ribadisce l'illusione dell'io, monolitico pacco postale, "l'idolo io, questo palo" (SGF I 428).

Paradossalmente, la medesima operazione di scissione punta anche l'attenzione sul personaggio Gadda, sulla "figura" che l'autore crea nella raccolta e che, nonostante le sue "mille disgrazie", le sue tendenze schizofreniche e il particolare "sistema cerebro-spinale", funziona perfettamente come personaggio letterario unico e consistente. La "presa di distanza da se stesso", la scissione tra personaggio e narratore, infatti non fa altro che ribadire la coerenza e la funzionalità del personaggio-narratore. Se in testi come "Tendo al mio fine", "Elogio di alcuni valentuomini" e "Impossibilità di un diario di guerra", letti al di fuori della raccolta, è arduo, se non impossibile distinguere tra la voce dell'autore e l'istanza narrativa, tanto per la quasi totale sovrapposizione fra le due, quanto per la limitatezza della vena narrativa, nella raccolta invece la finzionalizzazione e la narrativizzazione della figura di Gadda assicura la completa scissione tra autore extratestuale e istanze intratestuali di narratore e di personaggio.

4.3.6 Il castello di Udine come immagine centrale del libro

Contrariamente a quanto accade con *La Madonna dei filosofi*, nella seconda raccolta non si registra una completa coincidenza tra il titolo della raccolta e quello di un determinato testo. Se il titolo preesiste parzialmente alla raccolta, come parte del titolo "Dal castello di Udine verso i monti", è solo nel contesto del volume che si costruisce un intero apparato intorno all'immagine del castello di Udine, che funge da titolo di sezione e da titolo complessivo, oltre a riapparire in un explicit ed essere spiegata in una nota del curatore.

Come ha notato Roscioni, quella del castello è una delle insistenze o tic dell'immaginazione gaddiana, che nel contesto della raccolta, a nostro avviso, serve principalmente a concretizzare il significato della guerra già latente nella rievocazione di Udine, e non collega le varie ricorrenze di castelli e fortezze in un percorso macrotestuale (*La disarmonia* 43).

Per quanto riguarda il toponimo, è evidente che, ancora prima della lettura, un tale titolo in copertina suscitasse associazioni molto precise nel lettore del primo dopoguerra.

Anzitutto, il riferimento al monumento del capoluogo friulano, oltre al preciso valore storico dell'edificio, richiama la Grande Guerra appena passata. L'acquartieramento del comando supremo delle forze armate italiane a Udine, a partire dal 1915, nonché la presenza continua del Re Vittorio Emmanuele III conferirono alla città l'epiteto di "Capitale della guerra". Nell'ottica interventista era inoltre rilevante che la città si fosse sottratta al giogo austriaco solo mezzo secolo prima e che anche nel 1848 il popolo udinese fosse già insorto contro il medesimo oppressore, liberando la città per poco tempo.

Se Udine fu da un lato il simbolo della nazione italiana in guerra e della resistenza contro il nemico austriaco, al suo valore patriottico si aggiungono alcune connotazioni meno positive, come l'esplosione del deposito di munizioni situato nelle vicinanze di un ospedale militare, a Sant'Osvaldo, che distrusse l'intero quartiere e fece numerose vittime (Del Bianco 587). L'incidente, avvenuto il 27 agosto 1917, per Gadda come per tanti altri, era emblematico della pessima gestione della logistica da parte del governo italiano. Un secondo colpo, più grave, fu la presa della città da parte del nemico il 29 ottobre del medesimo anno, dopo la rotta di Caporetto e l'abbandono della città da parte dell'esercito italiano. Udine fu saccheggiata, divisa in due – gli austriaci controllavano la zona nord e i tedeschi la zona sud – e occupata per più di un anno.

Tali riferimenti storici non vengono menzionati nella famosa nota del curatore, che insiste sul valore unicamente positivo dell'immagine: "Il titolo è suscettivo di interpretazione simbolistica. Il castello di Udine, il sischièl a Udin, è la momentanea imagine-sintesi di tutta la patria, quasi un amuleto dello spirito. I monti son quelli delle Alpi Giulie, dove il Ns. pensava di solo adempiere ai suoi doveri, e si ebbe la immeritata umiliazione della prigionia" (61). Nell'accezione di Feo Averroís, il titolo del terzo testo bellico esprime un contrasto tra due immagini cui viene conferito un valore antitetico: l'immagine del castello di Udine serve come polo positivo, rappresenta non solo simbolicamente tutta la patria, e diventa un "amuleto dello spirito", ha dunque una funzione protettrice per i soldati e per la nazione. Vi si oppone l'immagine dei monti come presagi della disfatta di Caporetto e la consecutiva prigionia, esperienza traumatica per il soldato Gadda e per la nazione. Importa osservare come l'esegesi del titolo del racconto combini l'esperienza personale e l'esperienza collettiva, ma mette l'accento sull'aspetto personale. L'immagine del castello di Udine si estende all'intera nazione, mentre, quando si viene ai monti, non rimane che il Nostro, come se l'intero conflitto si riducesse alla sua esperienza personale, e fosse lui l'unico prigioniero.

La ripetizione dell'immagine nel dialetto friulano collega la nota a una villotta popolare che tesse le lodi della gioventù friulana, e che rinvia a un preciso passo del testo: "'O ce biel, o ce biel sischièl in Udin!' Gli alpini dell'ottavo cantavano la vecchia villotta: e il canto si dilatò solenne: religioso corale di giovinezza" (54). La solennità e la sacralità che il narratore conferisce al canto dei soldati si riconnettono alla metafora dell'amuleto, e rafforzano l'idea del culto della patria, professata come una religione laica.

Occorre però rilevare che, nella sequenza di testi bellici, il richiamo alla villotta è il quarto riferimento a Udine, e il secondo al castello di Udine, e i richiami precedenti

gettano una luce molto diversa sul valore simbolico dell'immagine. Non pare casuale, infatti, che il primo riferimento alla città friulana, attestato in "Impossibilità di un diario di guerra", menzioni proprio l'esplosione disastrosa della polveriera:

> È evidente che son fuori del seminato. Perché sono ancora capace di odio contro chi denigrò, tramò, vilipese, indebolì, seminò scàndalo e scismi: e contro chi non pensò, non vide, non predispose, non capì, non sentì, non curò. Sono un tal tànghero, che odio più i traditori dei nemici: gli àsini quanto i nemici. E più gli spioni di casa che Conrad, sebbene odiassi con compiuta interezza anche lui. Sono un frenetico. Ma nessuna corazzata "Leonardo da Vinci" saltò in aria dai porti tedeschi: nessuna polveriera di Udine saltò per aria in Germania al primo giorno della Bainsizza, migliaia di tonnellate di proietti. Anche questa, del far montagna di balistite, era una nostra manìa. Bisogna fare tante montagnole, non una sola montagna: il buon senso stesso lo dice. – Ma di ciò basti. (45-46)

Insieme alla corazzata, la polveriera di Udine fa parte della lunga e dolorosa lista di errori strategici e logistici del Comando, cui si aggiungono anche gli errori di comunicazione e la distruzione del ponte sull'Isonzo che narratore e curatore indicano come uno dei fattori decisivi della disfatta di Caporetto. È molto rilevante che l'accenno al disastro udinese, senza dubbio presente nella memoria collettiva dei lettori di Gadda, si trova nel secondo testo della serie, ancora prima del testo che nel titolo riproduce l'immagine del castello di Udine, e molto prima della nota in cui il curatore spiega il titolo.

A questo tragico ricordo collettivo, in "Dal castello di Udine verso i monti", si aggiunge un ricordo molto personale:

> Alla stazione di Udine mancai persino ad un incontro, fissato con persona che dovevo non più rivedere sulla terra! Per far presto, per arrivar prima!, dove ci fossero, nelle valli, cupi tuoni, fra il fumare delle fredde nebbie autunnali. Ho scontato quella fantasia con anni di disperato rimorso, sono andato, come un cieco, al mio disperato destino. Perché dal castello di Udine, il luglio avevo veduto le Alpi di Carnia, vetrate, e il lontano corruccio di Monte Nero: bianchi e rotondi dentro il cobalto, cumuli di nuvole incoronavano il grigiore vetrato dell'Alpe, screziata delle sottili sue vene, come ghiaccio, come cristallo. "O ce biel, o ce biel sischièl in Udin!" Gli alpini dell'ottavo cantavano la vecchia villotta: e il canto si dilatò solenne: religioso corale di giovinezza. (54)

Nel secondo riferimento, Udine diventa la scena di un appuntamento mancato, con ogni probabilità con il fratello Enrico. I due primi richiami al capoluogo friulano, dunque, affiancano una disgrazia nazionale a una disgrazia molto personale e Udine si presenta al lettore come immagine della sofferenza prodotta da tragici errori umani. Si noti come, nel passo precedente, il narratore insiste proprio sull'evitabilità del disastro della polveriera, esattamente come imputa il mancato appuntamento a se stesso, alla propria impazienza. Viene in mente una delle battute dell'"Elogio": "Il parlare della guerra e della pace come

di un mito, o come del terremoto, è cosa ripugnante in un uomo e in un cittadino". I disastri militari sono tragici proprio perché trovano la loro origine nell'insufficienza degli uomini, e la veemenza con cui Gadda denuncia l'insufficienza della gestione della guerra trova un suo corrispettivo solo nella violenza con cui si addossa la colpa della scomparsa del fratello, come se il mancato appuntamento indirettamente vi avesse contribuito. Aumenta ancora la tragicità della scena l'enfasi del narratore sulla propria impazienza di andare a combattere, che prevale sull'attesa del fratello (almeno così vengono rappresentati gli eventi nel testo). È a questo punto che si incontra per la prima volta il castello di Udine, da cui il lettore contempla i monti. Nel contesto di questo passo, tenendo conto della fretta dell'io narrante di andare a combattere, si tende ad associare i monti non solo con la prigionia, come fa il curatore nelle note, ma anche con il fronte, con il luogo dove si svolge l'azione.

Quando si arriva finalmente al canto solenne del "sischièl in Udin", dunque, l'immagine di Udine si è già caricata di precise valenze tragiche, che la nota del curatore non riesce ad offuscare. A nostro avviso, l'immagine del castello di Udine anzitutto rappresenta il luogo in cui si intersecano tutti i rapporti personali e collettivi che costituiscono la realtà bellica. La nota conclusiva, in cui il curatore spiega come l'immagine del castello funzioni in un'opposizione polare che la associa solo all'elevato senso morale del combattente, mentre il dolore e l'umiliazione della prigionia si concentrano nell'immagine dei monti, non esaurisce il problema. L'esegesi del curatore è parziale perché proietta una dicotomia su concetti e immagini fortemente intricati: occorrerebbe aggiungere che la prigionia coincide cronologicamente con l'occupazione e il sacco di Udine e che i monti incarnavano in un primo momento il combattimento, l'occasione del giovane Gadda per assumere finalmente un'identità univoca, quella dell'eroe. È solo *a posteriori* che i monti diventano il presagio della prigionia e il castello l'amuleto dello spirito.

L'aggiunta della nota, si potrebbe dire, compie due operazioni simultaneamente: in primo luogo ribadisce il patriottismo e la necessità di giustificare la guerra, di cui sono impregnati i testi, attraverso l'elevazione alla sacralità della guerra ideale, quella che si doveva fare, quella che avrebbe compiuto il processo avviato dal Risorgimento; tale elevazione, però, è incongrua con la rappresentazione di Udine nei testi, cioè con le esperienze collettive e personali legate al luogo, e tale scontro aumenta la complessità e l'ambiguità dell'immagine. Il secondo effetto, quindi, consisterebbe nel contrasto tra il valore dichiarato elevato del simbolo rappresentato da Udine e la sua triste realtà, che mette in rilievo lo scarto enorme tra la guerra concepita e voluta dall'io narrante e la sua effettiva gestione.

La nostra analisi per certi versi concorda con l'interpretazione del titolo da parte di Bertone, mentre su altri punti diverge da essa. Come si è già visto, il titolo esprime il recupero narrativo della guerra, la trasformazione dell'evento guerra in un discorso bellico, trasformazione che non solo produce il discorso ma anche risulta in un "modo", da Bertone definito "scrittura del castello". Secondo la critica, la transizione dell'"oggetto" concreto del castello di Udine in simbolo chiave è problematizzata

dall'esperienza traumatica della prigionia, che non si può staccare dall'esperienza bellica e che deforma il simbolo chiave in un simbolo-feticcio. La necessità di "occultare" l'imprigionamento, di adoperare la narrazione come uno strumento di risarcimento, porta all'annullamento del valore simbolico annunciato nella nota, mentre anche il processo di risarcimento fallisce, visto che Gadda rimarrà sempre umiliato e offeso (Bertone 67-71).

A nostro avviso, il titolo effettivamente riassume il processo di recupero narrativo che si attua nella raccolta (anche se crediamo di aver rilevato che la transizione da esperienza a narrazione non è "naturale", come sostiene invece Bertone, ma necessita una mediazione attraverso il pensiero filosofico), mentre il valore simbolico del castello non tanto si annulla, quanto è minato già prima della sua presentazione. L'opposizione tra castello e monti, tra guerra e prigionia costituisce una proiezione sul testo che non corrisponde per intero all'immagine di Udine e del castello di Udine che si trova nei testi, la nota vi sovrappone un preciso significato ideologico, oltre a corroborare le strutture narrative della sezione (nel senso che la nota traduce in parole paratestuali l'aporia della cattura e consolida il movimento narrativo tra il terzo e il quarto testo). Il castello di Udine, però, non è soltanto un amuleto dello spirito, è anche il malocchio che l'amuleto dovrebbe scongiurare e rappresenta gli errori fatali. Sul verso della dicotomia, i monti non sono esclusivamente simboli dell'odiata prigionia, come dimostra del resto anche la loro ricorrenza nel finale di "Sibili dentro le valli", che precede di poco l'explicit in cui si ripete il titolo: "Oh! la cucina era fredda, senza più rame né voci, offuscati contro il camino Podgòra e Mrzli, e l'artigliere chino verso le ombre al traino, come al Calvario... Oh! ma la mamma!" (251). Occorre osservare che si stabilisce una corrispondenza diretta tra questi monti e i monti veduti dal castello di Udine: Il Mrzli, infatti, è la montagna accanto al Monte Nero contemplato dall'io narrante in *Dal castello di Udine verso i monti*, e anche in questo contesto finale accenna piuttosto al fronte che non alla prigionia.

Con Bertone, sottolineiamo la centralità della narrazione come risarcimento – peraltro messa in rilievo nella medesima nota dalla descrizione della "performance" come "riscatto" – ma sosteniamo che il processo di risarcimento narrativo non fallisce a causa dell'indicibile trauma della cattura e della prigionia. L'"immeritato castigo della prigionia" non è affatto indicibile, poiché vi vengono dedicati due testi interi, che formano una narrazione forse più lunga della narrazione bellica (se si escludono i brani saggistici). Per quanto riguarda la cattura, il fatto che essa non venga narrata non significa che sia inenarrabile. "Dal castello di Udine verso i monti", come abbiamo dimostrato, verte interamente intorno sull'argomento, e quantunque l'evento centrale non sia presente nel testo, l'ossessione per il trauma è chiaramente e abilmente tradotta nel discorso. Il testo si costruisce come un ripetuto avvicinarsi all'aporia, che viene ogni volta schivata, per infine concretizzarsi in una nota, un luogo paratestuale, ma bisogna sottolineare che è il curatore e non il narratore a scrivere la parola "cattura". La rappresentazione della cattura ci pare perciò una questione di messa in scena del trauma, più che un'impossibilità di raccontare.

Nel *Castello di Udine*, il risarcimento narrativo consiste appunto nella ridefinizione, attraverso i testi bellici, ma anche attraverso tutti gli altri testi della raccolta, dell'io narrante come reduce, non come prigioniero, ed è significativo che gli accenni alla guerra

si collegano tra di loro, si uniscono in una struttura tematica, mentre la prigionia – che non viene negata in nessun modo – non viene sviluppata come tematica ma piuttosto è assorbita dalla tematica dell'alterità dell'io, del disgraziato, dove si aggiunge ai suoi "preesistenti complessi", all'insieme delle sue "cinquecento disgrazie" (32). Sulla riuscita del tentativo di rivalsa che costituisce la narrazione è difficile esprimersi, poiché implicherebbe un'analisi psicologica dell'autore, cui, fosse stato anche in vita, non avrebbe mai consentito. Attenendoci ai testi, possiamo solo affermare che nell'universo creato dalla raccolta, l'esperienza bellica continua a definire l'io narrante anche nel periodo postbellico e filtra il suo sguardo sul mondo.

4.3.7 Feo Averroís

Veniamo ora alle componenti paratestuali legate dalla loro attribuzione al curatore Feo Averroís, cioè l'avviso, la sinossi delle abbreviazioni e l'apparato annotativo. Il paratesto del *Castello di Udine*, citato in tanti saggi per l'aspetto sperimentale, è stato oggetto di un solo contributo critico approfondito, di Bertone (1993), ed è da questo ragionamento molto accurato che intendiamo prendere spunto. Esamineremo i tre elementi paratestuali nell'ordine in cui si presentano al lettore.

4.3.7.1 L'"Avviso al lettore"

Il volume gaddiano apre con un singolare avviso in cui si presenta il curatore, Feo Averroís, il cui nome, sottratto a un verso dantesco (Inf. IV, 144) da un lato annuncia l'attività esegetica e dall'altro l'intento parodico di quest'attività, sia per la scelta del cognome dell'Esegeta per antonomasia, che per il dubbio nome, che nel verso dantesco era una forma verbale, ma cui si sovrappone il significato di un "disdicevole" aggettivo spagnolo ("brutto") certo non ignoto all'autore. Presentando sé stesso e il proprio operato, cioè l'apparato annotatorio, questo dubbio personaggio non fa un ritratto molto lusinghiero del narratore:

> *Gli editori di Solaria mi hanno commesso d'annotare gli scritti del Gadda (C.E.) raccolti nel presente volume al titolo:*
>
> *IL CASTELLO DI UDINE*
>
> *Duro lavoro. E per il folto de' pruni, in che la detta fabbrica è stata levata, e per la esiguità de' segni, onde ho a contenere il comento.*
> *Mi fa prossimo al Gadda (C.E.) un'antica dimestichezza: così la mia traduzione sarà da poter essere considerata autorevole e valida, quanto consente, almeno, l'ambiguo de' di lui modi e processi.*
> *Lieto se alla mia fatica sarà dato il premio del favor pubblico: e se per essa doverà parer meno oscuro, ai più chiari Ingenii d'Italia, il convoluto Eraclito di Via San Simpliciano.*

DOTT. FEO AVERROIS

Firenze, li 14 novembre dell'anno 1933 di N.S.
XII «a fascibus restitutis»

Bertone ha notato l'uso insolito del corsivo e ribadisce la predominanza dell'avviso in posizione proemiale, come una specie di digressione iniziale e impetuosa, che "ribalta le sorti del volume poiché la marginalità topografica delle glosse del curatore nell'ambito della pagina stampata viene anticipatamente risarcita ed annullata" (74). La posizione e la forma dell'avviso, dunque, ne sostengono la funzione essenziale, di annunciare e sottolineare l'importanza del commento. Bertone inoltre aggiunge che l'avviso non fornisce, né deve fornire punti di riferimenti per affrontare il volume, ma chiede di essere interpretato come parodia d'autore (82).[34] Pur condividendo la riflessione di Bertone, vorremmo suggerire che, da un lato, soffermarsi solo sul nesso tra l'avviso e le note prescinde dal rapporto tra l'avviso e il libro, e dall'altro, quando si insiste sulla rilevanza di Feo Averroís (nonché su quella di Eraclito) come alter ego dell'autore, non si prende in considerazione quell'altro personaggio presentato nell'avviso, cioè il "Nostro".[35]

Il fatto di attribuire le note a un personaggio e non all'autore, come accade nell'*Adalgisa*, definisce una cornice narrativa che cambia profondamente la configurazione della raccolta. Viene spesso trascurata la specifica dimensione narrativa e finzionale in cui la cornice inquadra i testi, dimensione che non si rivela in primo luogo attraverso le note stesse bensì attraverso l'"Avviso al lettore". Facciamo un breve confronto tra la percezione dei testi brevi al di fuori della raccolta e dentro al volume. Al momento della pubblicazione in rivista dei testi autodiegetici, alcuni di essi possono dare l'impressione di una sovrapposizione tra le istanze di autore, di enunciatore e di protagonista, dato che questi testi raffigurano la figura dell'autore, Carlo Emilio Gadda, che riflette, polemizza, descrive, viaggia e così via. Ciò, evidentemente, può succedere solo a patto di considerare l'autore reale secondo l'immagine che egli crea di sé, cioè ritenendo gli autoritratti come fedeli e oneste autorappresentazioni. Nella critica recente, tale sovrapposizione tra le istanze è vista come effettiva: secondo Cenati, l'omologazione tra autore, enunciatore e protagonista porta a una "congruenza tra realtà e finzione", a una centralità dell'io definibile come "protagonismo poetico d'autore" (54, 8).

[34] In quanto parodia d'autore, Donnarumma ha rilevato la parentela tra l'avviso di Gadda e l'avvertimento che precede le *Faville* di d'Annunzio (Gadda. *Romanzo e "pastiche"* 140-41).

[35] Aggiungiamo peraltro, ma solo in margine, che non ci sembra condivisibile il ragionamento secondo il quale la messa in scena dell'autocritica nel *Castello di Udine* viene a coincidere con il passaggio dell'autore dal fascismo "se non proprio all'antifascismo, almeno al non-fascismo" (79). Se l'atteggiamento dell'autore rispetto al fascismo, dopo il primo entusiasmo degli anni '20 (precoce iscrizione nel '21 e partecipazione al fascio locale in Argentina), senza dubbio comporta una certa ambivalenza, non ci sono indizi per desumere un suo distacco almeno prima del '43. Facciamo riferimento ai contributi di Hainsworth, Dombroski e Donnarumma, oltre che alla nostra discussione del nazionalismo come forza portante del testo nelle prime due sezioni del *Castello di Udine*.

A nostro avviso, occorrerebbe procedere con più cautela, tenendo conto, in primo luogo, della diversa impostazione dei vari testi brevi autodiegetici. Nel caso di testi in cui non domina la narrazione, come "Elogio di alcuni valentuomini" e "Impossibilità di un diario di guerra", la coincidenza tra le istanze è più plausibile, anche se questi testi saggistici indubbiamente comportano una tensione narrativa autobiografica, per il materiale con cui si costruiscono le argomentazioni (lo testimonia, fra l'altro, l'episodio narrativo rilevato in "Impossibilità di un diario di guerra"), e una tendenza alla finzione, per l'evidente autoironia che risulta nella rappresentazione sproporzionata di alcuni tratti autoriali.

La natura narrativa degli altri testi, invece, implica la presenza di un'istanza narrativa che non può mai coincidere con l'autore. Comunque si definiscano questi testi autodiegetici, come autobiografici, semiautobiografici o pseudoautobiografici, sta di fatto che l'"Avviso al lettore" posto all'inizio della raccolta crea un quadro intorno ai testi che cambia anche la percezione della loro specifica situazione enunciativa, sia sul piano della finzionalità, che sul piano della narratività. L'avviso informa il lettore che l'io narrante dei testi brevi – che è anche il narratore dei quattro testi eterodiegetici – non coincide con l'autore "reale", ma con un autore "presunto", cui vengono attribuiti soltanto i testi, mentre le note sono l'opera di un "altro": Feo Averroís. È interessante osservare a proposito che nella lettera a Guarnieri, l'avviso del curatore è descritto come "prefazione", alla pari di "Tendo al mio fine", di cui la funzione prefativa è ribadita nella medesima lettera. La distinzione tra una prefazione del curatore e una dell'autore sottolinea la necessità di distinguere tra le due entità, sia nella lettura che nell'analisi.

Con l'avviso, Gadda crea quindi un universo di finzione chiaramente distinto dall'universo reale, che gli permette di discernere tra le istanze che nell'anticipazione in rivista potevano apparire intricate: l'ambigua "antica dimestichezza" tra Averroís e il narratore implica una finzionalizzazione dell'ultimo, suggerisce una storia condivisa da questi e Feo Averroís. Il Gadda designato come il "Nostro", conoscente di Feo, presunto autore del libro ma non delle note, così diventa un personaggio diverso dall'autore reale Gadda, inventore del libro complessivo e dei personaggi "Feo" e "Nostro", il quale non si rivolge più direttamente al lettore ma per voce di questi suoi due personaggi.

Contrariamente a Cenati, che legge l'autodiegesi come fusione tra finzione e realtà, affermiamo dunque che l'avviso del curatore separa la finzione dalla realtà, oppure sancisce la trasformazione della realtà in finzione. Nonostante l'alta referenzialità dei testi brevi, nella raccolta essi vengono integrati in un quadro di finzione narrativa che rende non più pertinente la loro referenzialità. Una tale riformulazione della realtà peraltro costituisce una componente fondamentale del processo narrativo, come ha notato Stellardi in uno studio volto alla distinzione tra i modi narrativi, lirici e filosofici nella scrittura gaddiana, dove definisce come "trasposizione narrante" il processo secondo cui l'esperienza del reale viene riversata in un'esperienza alternativa, in cui si tratta "non di distillare il nostro mondo, ma di usarlo per costruirne un altro, un mondo alternativo credibile e per quanto possibile completo" (82).

È significativo che l'avviso del curatore nel volume si trova ancora prima della prefazione, poiché ciò conferma che l'operazione non si limita ai soli testi narrativi, ma coinvolge anche i "saggi" gaddiani, con cui intendiamo i primi tre testi della raccolta. La quantità di "vissuto" – ossia di materiale autobiografico – condensato in questi saggi "atipici" facilita la loro reinterpretazione come testi prodotti da un personaggio narratore, da una creazione dell'autore in cui si esacerbano alcuni suoi tratti caratteriali. Diventa chiaro, dunque, che il processo di finzionalizzazione che si compie nella raccolta non potrebbe attuarsi con tanta facilità se il nucleo della finzione non fosse già presente nei testi brevi stessi. La figura del curatore non è l'unico fattore che contribuisce alla finzionalizzazione della figura di Gadda, ma sancisce ed esplicita la creazione del personaggio letterario, che è frutto di un progetto narrativo che Gadda porta avanti fin dai primi racconti autodiegetici.

L'avviso del curatore non solo distingue la proiezione finzionale di Gadda dall'autore reale, ma instaura anche un livello narrativo intermedio, che, per la funzione performativa di cui è investito, rafforza anche la tenuta narrativa: la prima cosa che legge il lettore dopo il titolo è questo breve testo in cui un personaggio dichiara la propria esistenza e il proprio legame con il libro che il lettore sta leggendo, la "fabbrica levata in un folto de' pruni". Dichiarando la propria esistenza e il proprio operato, Feo Averroís parla della nascita della raccolta, e allude alla storia che condivide col narratore, cui si sente legato per una dubbia e antica "dimestichezza". L'atto narrativo di Feo quindi non soltanto inquadra i testi e il narratore in un universo di finzione, ma fonda la narratività della raccolta. Questa volontà di narrare, che in Gadda è spesso legata alla satira e alla parodia, tornerà anche nelle note, che esamineremo subito dopo esserci soffermati brevemente sulla sinossi delle abbreviazioni.

4.3.7.2 La "Sinossi delle abbreviazioni"

Il secondo testo rivendicato dal curatore è una "sinossi delle abbreviazioni usate annotando", che consiste in un elenco di trentaquattro abbreviazioni di cui l'esegeta intende avvalersi per il commento. I termini elencati rispecchiano la doppia natura della figura del curatore, su cui l'autore proietta sia una genuina volontà "liceale" di commento e di precisazione, che un gusto parodico e deformatore: nella sinossi si mescolano infatti termini esegetici e grammaticali generici ("retorico", "lirico", "maschile", "italiano classico") a termini meno consueti. Tra questi ultimi, spiccano la doppia ricorrenza dell'aggettivo "satiresco" ("lett. = satiresco in direzione letteraria"; "mor. = satiresco in direzione moralistica") e la doppia valenza dell'abbreviazione "iron." ("ironico; inoltre ironistico") e confermano l'intento parodico dell'autocritica alcuni termini gaddiani o usati dalla critica per indicare l'opera gaddiana: "barocco", "calligrafico", "manieristico", "deformazione fantastica". Ha notato Bertone che alcune glosse di termini anticipano la molteplicità del discorso delle note, per le doppie valenze ("deforme per fantasia; deformazione fantastica") e per l'annuncio di amplificazioni ("allusione, allude"; "ambiguo, cioè suscettivo di doppia interpretazione", 97).

Conclude l'elenco una breve nota in cui il curatore precisa che "La sigla: il *Ns.* sta per voler dire: il *Nostro*, cioè il medesimo Gadda (C.E.)", precisazione rilevante, questa, non tanto perché nell'avviso non si registra quest'abbreviazione nell'elenco e che si abbia bisogno della glossa per capire che "Ns." significa "Nostro", quanto perché completa il processo di finzionalizzazione del personaggio narratore: nelle note non vi sono riferimenti a Gadda, è del "Ns." che si parla, e il passaggio da "Gadda (C.E.)" al "Nostro" illustra bene la trasformazione dell'autore reale in un autore presunto, finzionale, protagonista e narratore dei testi brevi, ma non delle note. Che l'autore fosse ben consapevole delle varie possibilità di deformare la sinossi in funzione del progetto macrotestuale della raccolta, è inoltre testimoniato da una prima stesura di questa sinossi, dove la precisazione riguardo al "Ns." era seguita dall'osservazione "Nel mentre la carenza de' vocaboli estetico, estetica deve imputarsi al caso".[36] L'osservazione è ambigua e può essere letta sia come una stoccata diretta al narratore, attraverso un giudizio sul libro, di cui viene ironicamente messo in questione il valore estetico, che come una frecciata contro Croce, esteta per antonomasia e presenza critica ingombrante nel Primo Novecento, che viene sbeffeggiato anche nelle "Polemiche e pace nel direttissimo".

La sinossi si inscrive quindi pienamente nel progetto della raccolta, e la funzione parodica, come si è visto, non è l'unica funzione del testo, è più articolata di quanto si sia finora ritenuto. Un confronto tra l'elenco dei termini abbreviati e l'uso effettivo delle abbreviazioni nelle note, infatti, rivela una discrepanza interessante: oltre un quarto delle abbreviazioni elencate nella sinossi non ricorrono nelle note, mentre di una quindicina di abbreviazioni presenti nelle note non si trova traccia nella sinossi. Tra le abbreviazioni assenti nei testi si collocano alcune fra le meno generiche: "catartico", "barocco", "ingenuo", "fantasioso", "falsificato". Le abbreviazioni non elencate nella sinossi sono: "abl.", "avv.", "agg.", "id.id.", "bizz" e "ir." (che una prima stesura glossa come "iracondo").[37] Una prima stesura della sinossi include una serie di abbreviazioni non presenti nella versione finale (come "pep." per "pepato, piuttosto pepato"), il che induce a considerare la sinossi finale come il risultato di una selezione consapevole e quindi come un elemento paratestuale intenzionalmente disfunzionale, nelle due direzioni. L'esemplarità del curatore e l'autorevolezza del commento da lui rivendicata nell'avviso sono quindi messe in crisi, per la quantità di lacune nello strumentario.

[36] Fondo Gadda Roscioni, faldone con segnatura 1/4/4.

[37] Il completo elenco dei vocaboli presenti nella sinossi ma assenti nel volume è il seguente: "femminile", "catartico", "cattolico", "sintattico", "retorico", "barocco", "fantasioso", "ingenuo", "falsificato"; le abbreviazioni usate nelle note ma assenti nella sinossi sono: "abl.", "ir." (che una stesura anteriore glossa come "iracondo"), "t." (in combinazione con "matematico", "militare" "tecn.", "tecnico"), "avv.", "id. id.", "agg.", "anal.", "it. sett.", "lomb.", "rom.", "it. ligure", "bizz.".

4.3.7.3 L'apparato delle note

L'avviso e la sinossi servono da preambolo a una struttura paratestuale di maggior peso, cioè l'insieme delle 326 note annesse ai testi. Queste combinano una funzione convenzionalmente esegetica (ermeneutica, linguistica, tecnica, intertestuale) con un commento ironico e a volte polemico da parte del curatore, nonché con una funzione narrativa. Il primo accenno alla presenza del curatore finora reperito si ritrova nella già citata lettera a Guarnieri, dove l'autore spiegava che "Le note del dott. Averrois son destinate a render chiaro ciò che è oscuro, se pure non renderanno oscuro ciò che è lampante" (cf. supra). Nella lettera l'autore ribadisce le due funzioni antitetiche dell'annotazione, quella esegetica e quella deformativa. Se in una lettera a Tecchi del 5 giugno 1934 Gadda tende a valorizzare solo il polo regolare: "Le note hanno un colore *ginnasiale* [...] un valore *reale*, di *reale evocazione*" (Gadda 113) desta invece più interesse una lettera a De Robertis, datata 6 giugno 1934 e ritrovata da De Michelis, che ne riproduce una parte nella sua recente monografia gaddiana. È curioso che Gadda attribuisca l'idea delle note all'interlocutore (dato che lo fa anche nella lettera a Guarnieri) ma più interessante ancora è la difesa dell'irregolarità dell'apparato:

> Le "note" hanno avuto uno spunto da un suo suggerimento del 1931, ma si sono dilatate e deformate. Nella mia mente esse hanno un fine: esse mi sono costate della fatica stilistica. Il fatto che io abbia accolto il suo suggerimento mostra quanto esso fosse geniale e divinatorio. Ma era difficile per me, per la mia forma mentale, pensare a una pura e semplice annotazione: ho dovuto assolutamente ironizzarla, fingere che essa fosse dedicata ai giovani del liceo, e ancora poi raggiungere talora un tono polemico o burlesco: (non sempre.) Pure non ne sono scontento: il tentativo è nuovo ed era difficile cavarsela. Così le note vengono a costituire una specie di risonanza o coro al testo. (Gadda in De Michelis 93)[38]

Dal passo risulta che l'autore considera il corpus poliedrico delle note come un tentativo riuscito: anche se (o piuttosto *perché*) si sono deformate rispetto alla forma convenzionale, per cui le note costituiscono un coro nel senso teatrale, cioè uno spazio non solo enunciativo ma anche narrativo al di fuori dei testi, un controtesto.

[38] Il suggerimento dello studioso cui accenna Gadda si legge nella recensione alla *Madonna dei Filosofi* apparsa sul *Pegaso*: "[Gadda] stordisce il povero lettore con termini che richiederebbero a pié di pagina un commento allegro e altra mormorazione di riso. È una proposta questa che noi facciamo a Gadda". Tuttavia, come ha dimostrato Rodondi, l'idea dell'annotazione risale alle prime stesure delle singole componenti della *Madonna dei Filosofi*. Nel passaggio alla raccolta, le note subiscono una riduzione quantitativa e una "sterilizzazione" del tono polemico. Infatti, le dodici note che sopravvivono nella versione finale della raccolta sono di natura piuttosto neutra, anche se non del tutto esenti da ironia. L'idea di un'annotazione "sui generis", quindi, precede di gran lunga il suggerimento di De Robertis. Ringraziamo Giovanni Palmieri per l'osservazione. Peraltro, gli aggettivi iperbolici usati da Gadda per descrivere questo suggerimento ("geniale e divinatorio") invitano a una lettura ironica e pare quindi plausibile che il Gadda qui derida l'illustre critico nel medesimo momento in cui lo lusinga (Rodondi, "Note" 820).

Le varie stesure delle note, che aspettano tutt'ora uno studio dettagliato, illustrano il dilatamento e la deformazione cui accenna l'autore. È molto indicativo il caso di una nota nel "Fontanone a Montorio" che si collega alla frase "Cento fistole, quinarie tutte, comandò il Cardinale in delizia, e poi mille, da beverarne le piante a' cipressi", e che abbiamo già parzialmente riportato in quanto prova della trasformazione del racconto gaddiano in oggetto di polemica letteraria. Interessa osservare che la prima stesura della lunga e intricata nota è concisa, ma non esplicativa per il lettore ("Non senso. Riguarderai questo?"), mentre la seconda versione è più estesa e offre una spiegazione adeguata ("~~Diresti~~ Parrebbe un non senso: All. agli zampilli di Villa d'Este e alla fontana delle cento cannelle"). [39] In una terza e ultima fase, la nota si amplia ancora di più, combinando un pasticcio metacritico con una spiegazione meticolosa:

> Secondo il Bargamoni è un non senso. Per Antonio Pasta e Callimaco Bresciani si tratterebbe di un ammassamento di parole in libertà, rappresentative del delirio onirico. Il Poffarbacco lo esclude. Il Grühauer, il Weiningen, lo Schulze vi scorgono invece una precisa allusione alla villa del Cardinale da Este in Tivoli, e così traducono: «Il Cardinale (Ippolito II da Este, 1509-1572) commise ai fontanarî la fontana delle cento cannelle e i giochi tutti dello specioso giardino: ma la freschezza dell'acque abbevera le radici dei cipressi». (Piante, it. class. = piedi). I due numeri ricordano Catullo, Carm. V-7: «...mille, deinde centum», la qualità degli alberi Orazio, Carm. II-XIV-22-24: «...Neque harum quas colis arborum – Te praeter invisas cupressus – Ulla brevem dominum sequetur».
> La «fistula quinaria» costituì modulo nella distribuzione romana: adottata forse durante il magistrato di Agrippa, corrisponde al ns. tubo da 7/8 di pollice. (223)

Per quanto riguarda la comunicazione tra le note e i testi, se partiamo dalle note riportate lungo la nostra analisi, la funzione di "coro" o di "risonanza" cui allude l'autore sembra consistere in primo luogo in un'enfatizzazione o un'esplicitazione di processi in corso nella sequenza di testi brevi. Le note confermano e rafforzano i vari processi macrotestuali finora rilevati, dalla persistenza della tematica bellica e della satira borghese alla costruzione narrativa del personaggio narratore e alla sua rappresentazione come reduce, diverso dagli altri, con il pensiero rivolto alla guerra e alla morte. Un caso esemplare della funzione di esplicitazione è la nota a "Polemiche e pace nel direttissimo" in cui il curatore identifica il "signore taciturno" come "il Nostro" e ne espone la particolare autorappresentazione in terza persona.

A volte l'apparato annotativo fornisce anche precise informazioni riguardo alla struttura macrotestuale della raccolta. È nelle note che il primo testo è definito come prefazione e che viene commentato il titolo. Per di più, si è visto come ogni sezione comporta una nota che ribadisce la struttura della sezione o la sua collocazione nel

[39] Fondo Gadda Roscioni, faldone con segnatura 1/4/4.

volume: le note introduttive o conclusive alla prima, seconda e quarta sezione espongono la specifica interrelazione delle componenti della sezione, e quella della quarta inoltre espande la discussione alla parte precedente (con la discussione dei vari tipi di "polemiche") e al volume nel suo intero (con l'indicazione del nesso tra la fugacità del tempo che passa e la guerra). Nella terza sezione invece una nota a "Della musica milanese" situa il testo nella "corniciatura" del libro e individua la costante tematica delle "idiosincrasie", che collega i testi del volume.

Nella serie di funzioni dell'apparato delle note rilevate da Bertone, i tipi appena menzionati sono esempi della funzione interpretativo-didattica, consueta dell'attività esegetica ma da Gadda spesso deformata in chiave ironica; oltre a questa, la studiosa individua una funzione insolita di continuazione del discorso narrativo, rettifica dei dati e digressione, in cui si esibirebbe l'immedesimazione di Feo e Gadda e che dimostrerebbe la difficoltà di Gadda di tenersi ai limiti del proprio discorso; una funzione straniante-inconcludente, che complica e aggroviglia il discorso ed esclude il lettore da ogni possibilità di interpretazione; una funzione prettamente intertestuale, per i continui riferimenti del curatore ad altri testi del medesimo volume, e più raramente, ad altri testi gaddiani fuori volume. Bertone insiste sull'operazione di raddoppiamento narrativo eseguita dall'apparato, che fa del *Castello di Udine* un "momento narrativo topico", una specie di prototesto che anticipa la sperimentazione narrativa dell'*Adalgisa*, del *Pasticciaccio* e della *Cognizione* (83-103).

Pur condividendo la suddivisione funzionale delle note nonché la definizione della seconda raccolta gaddiana come una tappa molto significativa nell'*iter* narrativo di Gadda, ripetiamo che a nostro avviso sarebbe proficuo non ridurre l'invenzione di Feo Averroís al solo raddoppiamento, come tende a fare Bertone, che lo considera come una maschera dell'autore, di cui Gadda si serve per espandere, aggregare, complicare. In altre parole, bisognerebbe attenersi alle strutture della finzione anche quando essa valica i confini del testo letterario. Nelle pagine che seguono, cercheremo di descrivere il funzionamento di Feo come personaggio e le implicazioni di questo funzionamento per la raccolta.

4.3.7.4 Un personaggio "paratestuale"

Fin dalla sua prima presentazione nell'"Avviso", Feo Averroìs si presenta come un personaggio con una fisionomia diversa dal "Ns.". Lo stesso nome del personaggio e l'incarico che dichiara di aver ricevuto da *Solaria* lo definiscono come esegeta e non come l'autore del volume. Come abbiamo constatato sopra, nelle poche frasi dell'"Avviso" non si instaura solo un filtro di finzione, ma anche uno spunto narrativo che riguarda le circostanze che precedono la pubblicazione del volume. In primo luogo, Feo accenna a un passato condiviso col "Ns." e allude quindi a un mondo in cui entrambi sono presenti e interagiscono. Nel contempo, però, si stabilisce un gioco di opposizione tra i due personaggi: nonostante questa loro "dimestichezza", non è il "Ns." che ha chiesto a Feo di commentare il libro, sono gli editori, e lo stesso personaggio narratore non sembra aver avuto voce in capitolo. Il commento, peraltro, non è presentato come un atto di amicizia,

ma come una "commissione" necessitata dall'intricata scrittura del "Ns.", di cui il curatore si lamenta. Tale opposizione contribuisce a distinguere la figura del curatore da quella del personaggio narratore.

Nonostante questa fisionomia diversa, nell'"Avviso" e nella totalità delle note lo sviluppo del personaggio di Feo è limitato dal fatto che non ha una voce propria che lo caratterizza rispetto al Nostro. La constatazione ci riporta alla costruzione dei personaggi gaddiani nei primi libri e racconti, che è analoga: la voce di Feo è quella tipica del narratore gaddiano, non si verificano particolari cambiamenti di tono o di registro per cui il linguaggio delle note non diverge da quello dei testi. Questo limita molto l'approfondimento di Feo come personaggio, perché le informazioni sulla sua personalità sono rare e la fisionomia si definisce quindi in grande misura per l'atteggiamento che il lettore deduce dal tono e dall'espressione degli enunciati, cioè le note.

Importa però osservare che nell'intera raccolta viene mantenuta la distinzione formale dichiarata nell'"Avviso", ossia il fatto che il Nostro e Feo vengono presentati come due personaggi diversi. Questa distinzione viene imposta ai testi e alle note, a prescindere dall'alta congruenza (e forse sovrapposizione) tra i due corpi di scrittura. In effetti, se la distinzione non fosse dichiarata, le note del *Castello di Udine* si leggerebbero come quelle dell'*Adalgisa*, proprio per il fatto che non c'è differenza di voce. Ma la diversificazione è stabilita e si mantiene fino alla fine: contrariamente a "Polemiche e pace nel direttissimo", dove la distinzione tra le "personalità" del narratore e del signore taciturno è minata da un sottile riferimento nel testo e da una nota, nell'intero volume non si verifica un momento in cui l'autore identifica Feo come il Nostro e non viene mai meno la distinzione formale.

Quando si cerca di descrivere la figura di Feo come si presenta nelle note, si nota subito una mancanza di costanza, un continuo movimento oscillante tra quasi-coincidenza e distanziamento tra Feo e il Nostro. Nella prima parte della raccolta vanno segnalati alcuni rari riferimenti di Feo alla propria persona, che lo avvicinano molto alla figura del Nostro (riproduciamo tre note, precedute dal passo che commentano):

> E poi, adagio con lo sberleffo. Fame e fatica e settimane di pioggia ci furono anche per me, com'è ovvio, sono un uomo anch'io! Sebbene, come interventista, avessi perduto il diritto di chiedere il turno. (1) ("Impossibilità di un diario di guerra")
>
> (1) Per la storia. Malumore contro i volontari e gli interventisti. "Ah! siete quelli che volevate la guerra? E fatela un po' voi...". Ciò non significa tuttavia che i brontolanti fossero poi meno bravi soldati; e qualche volta avevan ragione anche loro: *ho conosciuto* dei volontari... pentiti. (38)
>
> I miei sogni meravigliosamente accoglievano i boati profondi, su dal buio delle valli, con esperta gioia registravano i tonfi lontani di là dalle valli: (1) [...]. ("Dal castello di Udine verso i monti")
>
> (1) "... I boati profondi..." dei *nostri* colpi in partenza: "... i tonfi lontani..." dei *nostri* colpi in arrivo. (54)

> Le loro bocche grondavano di civiltà millenaria. (1) ("Imagine di Calvi")
>
> (1) I neutralisti e poi gli stanchi della guerra e poi un po' tutti allegavano che una gente d'antico vivere non dovesse imbestiarsi nel sangue. Insomma, *dovevamo prènderle, tenércele, e ringraziarli*; in onore di Tibullo. (82)[40]

In questi tre casi, le note informano sulla figura del curatore, che rinvia a un passato sorprendentemente analogo, se non quasi uguale a quello del "Nostro": Feo non solo condivide personalmente il militarismo del narratore, ma allude anche a una propria storia di reduce. Infatti, nelle note agli articoli bellici la distanza tra curatore e narratore tende a ridursi quasi a zero; quest'impressione è rafforzata anche dall'osservazione, fatta al momento dell'esame della prima sezione, che alcune note sembrano continuare il discorso narrativo nel testo. La precisa e dettagliata relazione, da parte di Feo, delle circostanze degli eventi bellici narrati e il fatto che il curatore è in grado di comunicare anche i pensieri del narratore, rafforzano questa idea di una quasi-coincidenza tra le due istanze.

Bisogna però osservare che la stragrande maggioranza degli autoriferimenti consiste di forme al plurale, mentre sono più rari i riferimenti alla prima persona, e se ne desume che Feo Averroís, quando si autorappresenta, tende a includersi in un gruppo cui appartiene anche il narratore, di reduci patrioti (nella prima sezione) o, più generalmente, di italiani (nella seconda sezione). In questo senso, la paradossale compresenza di una formale distinzione tra due istanze e un'apparente sovrapposizione dei loro contenuti potrebbe interpretarsi in termini di "alleanza": il curatore fa fronte con l'autore alle varie forze nemiche dichiarate nei testi e nelle note, si presenta come un suo alleato, a sostegno del suo discorso e dei principi da lui difesi.

Nella prima sezione, emblematica di questo atteggiamento del curatore è la nota conclusiva, dove Feo allude a un contatto personale, a uno scambio con il narratore: "Il Ns. mi dèlega a dichiarare una cosa al tutto superflua: il diario non era nel suo intento, e invece una espressione-sintesi 'del modo d'essere del suo sistema cerebro-spinale durante e dentro la guerra'" (98). Questa nota conclusiva ci dice molto rispetto all'interrelazione tra i testi nella sezione e perciò non è per niente "superflua" per il lettore, semmai lo può essere solo per chi ha una profonda conoscenza del narratore e dei testi, come il curatore stesso. Questo nuovo elemento della storia condivisa, presentata nell'avviso e conseguentemente suggerita dalla sovrapposizione tra esperienza del curatore ed esperienza del narratore, trasforma l'esegesi monodirezionale in uno scambio reciproco, in un'interazione tra esegeta e "Nostro".

Queste indicazioni di un'alta congruenza tra Feo e il Nostro si alternano con momenti di apparente ed effettiva dissociazione. Nella prima sezione si registrano due note in cui il curatore sembra dissociarsi dall'alleato. La prima volta, Feo denuncia la "brutalità" con

[40] I corsivi sono nostri.

cui il Nostro "malmena in blocco tutte le ottime persone che hanno la disgrazia di essere suoi congiunti o propinqui, e il solo torto di ammirare in lui la sola cosa ammirevole, cioè l'ingegneria" (56). La denuncia però è una lama a doppio taglio, poiché esibisce tanto il difficile carattere del Nostro quanto la fissazione dell'ambiente borghese milanese per l'apparenza, per i "titoli validi". La seconda volta, il curatore osserva che, nonostante la distinzione fatta dal Nostro tra la rispettabile vecchia borghesia e quella nuova, "altrove poi deride e stramaledice anche quella" (69). Più che una vera e propria dissociazione, la seconda nota è un richiamo alla coerenza, e non cambia la posizione antiborghese che il curatore condivide con il narratore. Queste due note, dunque, non segnano un distacco, ma ribadiscono l'autonomia e la consistenza da personaggio di Feo, e non alterano i rapporti di corrispondenza che nella prima sezione si stabiliscono tra lui e il Nostro.

Le note al viaggio mediterraneo contengono però anche alcune indicazioni di un effettivo distanziamento del curatore rispetto al Nostro e ai testi. La nota finale a "Tirreno in Crociera", che definisce il riferimento del narratore ai "dolci amici lasciati" come "uno de' consueti attacchi di misantropìa", elenca una serie di possibili cause dell'"amara e fuggente tristezza" del narratore ("Idea della crisi? Sgomento della gioventù perduta? Precipitare delle Vizzola?") e invita il lettore ad andare "a pesca" (110), rifiutando nettamente la propria esegesi al testo.

In "Dal golfo all'Etna", invece, all'osservazione conclusiva, da parte del narratore, della descrizione della terrificante corsa del torpedone ("All'arrivo ci fece lui un sorriso, con le mani spellate dal volante: né fu possibile resistergli", 113), il curatore lo contraddice nettamente: "Rilevo da documenti meno ufficiali che il suo contegno fu odioso, dal principio alla fine della gita" (ivi). La nota è importante, sia per l'effetto comico della contraddizione, che per l'allusione ai "documenti meno ufficiali", che lasciano sottintendere una ricerca e uno studio delle fonti da parte del curatore, cioè narrano una parte della "storia del libro", della sua genesi finzionale. La finzione della raccolta si costruisce quindi non solo sul discorso doppio dei testi brevi narrati dal Nostro e degli appunti fatti da Feo Averroís, ma entrano in gioco documenti che mettono in questione la narrazione, e il lettore, che non vi ha accesso, è costretto ad affidarsi a questo dubbio personaggio paratestuale, a quel "brutto" Averroís che sembra voler acquistare una posizione di preminenza, di potere rispetto ai testi e al Nostro.

Ha notato Bertone che le due istanze a volte sembrano coinvolte in un rapporto conflittuale, e le osservazioni fatte in questo studio suggeriscono che tale rapporto vada visto nel contesto della raccolta, e seguito nella sequenzialità delle note, che segue l'ordine dei testi (77). Rileviamo infatti che il tono critico di Feo nei confronti del narratore si acuisce descrivendo un climax che culmina negli ultimi testi. Si ricordino le nostre osservazioni sul tono duro del curatore nella "Chiesa antica", rispetto al quale il curatore strappa il velo della finzione storica affermando che il personaggio di Pietro, è "inventato di sana pianta", che il narratore si sbaglia su alcuni elementi del dipinto della cupola della chiesa, parlando di un cappello che non c'è "affatto", di libri che "non ci sono per nulla" e segnala un anacronismo "gratuito". Il polemico sarcasmo del curatore sembra sancire la chiusura di un ulteriore processo evolutivo, quello che ha portato Feo da una

quasi-coincidenza col Nostro a una posizione più ambivalente, nel contempo più autonoma e critica, e meno affidabile, che si esprime, oltre che nel commento rifiutato riportato sopra, nel suo doversi appoggiare ad altri glossatori (il "Poffarbacco", il "Weininger" ecc.) per chiosare il Nostro, che Feo definisce "amb. o dolorosamente ir." e pare non riuscire più a capire.[41] Peraltro, rilevato un tale distanziamento del curatore dal narratore, pare significativo che sia il curatore a fornire l'informazione concreta in grado di demistificare l'identità del "signore taciturno" e di esporre la singolare struttura narrativa dell'ultimo dittico. La nota su G.B. Angioletti, che svela la scissione del Nostro, è nello stesso tempo una spia di un'alterazione nel comportamento del curatore rispetto al narratore.

Se vogliamo collocare questo movimento oscillante tra due atteggiamenti contrastanti, vediamo una generale evoluzione da quasi-coincidenza a distanziamento, che però non si attua in uno sviluppo lineare costante e che funziona solo a patto di fare astrazione di una serie di altre note "banalmente" esegetiche. Ciò non toglie che si possano indicare alcuni specifici cambiamenti, nel corso del volume: la prima sezione è l'unica a presentare delle note "narrative", che continuano il discorso narrativo dei testi brevi e in cui la distanza tra curatore e narratore si riduce quasi a zero. Analogamente, nelle parti successive della raccolta si riduce la frequenza degli autoriferimenti del curatore e cambia anche la loro funzione. Laddove Feo nella prima sezione allude alla propria esperienza ("Ho conosciuto dei volontari...pentiti"), nelle altre sezioni i rari riferimenti in prima persona si limitano rigorosamente all'attività diegetica ("Tralascio di commentare", "Vincolo ideale fra le due [parti] non *direi* essere [...]" 167, 199). Pertanto, se da un lato il curatore continua a essere un conoscitore straordinario dei testi, con glosse puntualissime riguardo alle scene narrate nonché allo stato d'animo del narratore, a partire dalla "Crociera mediterranea" viene meno questa coincidenza, per la sparizione delle note continuatrici del discorso narrativo e per l'uso ridotto e diverso degli autoriferimenti. Nell'ultima parte della raccolta, aumentano le espressioni di disaccordo, senza però che ci sia una rottura o un conflitto totale e anche dopo la serie di note "stizzite" apposte alla "Chiesa antica", nei due testi successivi la maggior parte delle note svolge una normale funzione diegetica.

Come interpretare una tale costruzione di un personaggio al di fuori della zona propriamente testuale? In ogni caso Feo Averroìs è più di un travestimento umoristico dell'autore, si tratta di un personaggio autonomo ma limitato, che in quest'ottica non diverge molto dagli altri personaggi gaddiani. La libertà in cui si muove il personaggio è vigilata e i compiti principali che deve svolgere servono a elaborare la figura e la narrazione del Nostro: Feo completa e conferma la finzionalizzazione di Carlo Emilio Gadda come personaggio narratore, il Nostro, e nelle note prolunga il discorso narrativo, accumulativo e digressivo.

[41] "ambiguo o dolorosamente iracondo". L'interpretazione dell'abbreviazione "ir.", che non viene glossata nella raccolta, si trova in una stesura anteriore della "Sinossi delle abbreviazioni", conservata presso la Biblioteca Trivulziana a Milano (Fondo Gadda Roscioni).

Una tale definizione sembra privilegiare l'interpretazione delle note come "risonanza", più che come "controtesto" inteso come vero e proprio testo autonomo. Nelle note non si sviluppa una "storia" che si può leggere staccata dal resto della raccolta: anche se si verifica un atteggiamento oscillante del curatore rispetto al personaggio narratore, i limiti entro cui rimangono circoscritti i tentativi di distanziamento non fanno altro che confermare la relativa ma vigilata libertà della figura del curatore nelle note.

Ciò detto, nell'insieme di questa struttura paratestuale gestita da Feo Averroís è possibile rilevare una narratività incipiente ma velata. È vero che non si svolge una storia nelle note, ma sia l'avviso sia le note recano tracce del passato condiviso da Feo e da Gadda, dal lavoro preparativo all'esegesi svolta da Feo, e contengono varie allusioni a un cambiamento di contegno di Feo rispetto al Nostro, che però non viene annunciato in modo esplicito. Questi sono tutti accenni che quasi si perdono tra la molteplicità di informazioni distribuite nelle note, ma che, quando si mettono in sequenza, costituiscono uno spunto narrativo da cui può partire uno degli innumerevoli racconti possibili costantemente presenti in filigrana nella narrazione gaddiana. La nascita della raccolta e la figura del personaggio narratore diventano quindi l'argomento di un racconto incipiente, in una dimensione narrativa ulteriore.

4.4 Evoluzione dalla *princeps* all'edizione einaudiana

4.4.1 Il percorso editoriale

Il percorso editoriale che si svolge tra la pubblicazione della princeps e la definitiva edizione einaudiana del 1955 è lungo e intricato, e ciò è dovuto sia a ragioni legate all'autore e all'editore, sia a circostanze esterne, in primo luogo agli eventi bellici. Ripercorriamo prima brevemente le più importanti fasi del processo, per soffermarci in un secondo momento su alcuni aspetti specifici come la mutevole percezione del genere della raccolta e le varie ipotesi del titolo del volume einaudiano.

Prima dell'inizio delle trattative con Einaudi, all'inizio degli anni '40 si registrano due iniziative di ristampa del *Castello di Udine* non andate in porto, una presso Bompiani e un'edizione di pregio per la "Collezione di Letteratura", con disegni di De Pisis (Gadda, *Caro Bompiano* 390-391; Orlando 64). Nella primavera del 1942 Gadda è invitato dall'editore Einaudi – tramite Pavese – a partecipare alla collana dei "Narratori contemporanei". Pur dichiarando di non avere "nulla di pronto", Gadda non vuole lasciar cadere l'occasione e propone una ristampa del *Castello di Udine* (62). L'editore è entusiasta di ristampare la raccolta, seppure non nella collana dei "Narratori" ma nella serie dei "Poeti" inaugurata da Montale, e viene stipulato un contratto. Poco dopo il progetto viene sospeso, prima per i bombardamenti torinesi e i successivi eventi di guerra,

e poi per una riconsiderazione dell'editore che non vede più posto per il volume nei nuovi programmi editoriali (su cui torneremo fra breve). Subentra un lungo silenzio, fino ai primi anni '50, quando Gadda è sollecitato da Einaudi a pubblicare alcune sue opere nella serie dei "Supercoralli", una sorta di "opera omnia", e tra le opere ipotizzate dall'autore e dall'editore si trova nuovamente *Il castello di Udine*. Nel 1955 esce finalmente la "superraccolta" *I sogni e la folgore,* che, oltre al *Castello di Udine,* ripropone al lettore anche *La Madonna dei Filosofi* e *L'Adalgisa*.

Sul piano della ricezione della raccolta, è interessante osservare che uno dei maggiori ostacoli opposti alla ristampa dell'opera in una collana narrativa, nella prospettiva dell'editore, è la struttura poco convenzionale della raccolta e la sua difficile collocazione di genere. Indicativo del disagio degli editori è il giudizio di Pavese, che sembra intuire subito il valore letterario della raccolta ma stenta a includerla nella collana dei *Narratori*:

> "Il Castello di Udine" è una bellissima cosa e dico senz'altro di sì. Vorrei però insistere perché trovaste modo di ridurre ad unità il volume (è norma dei miei Narratori presentare *un* racconto). Data l'importanza del Castello vale la pena di ristamparlo proprio com'è nato, in tutta sua estrosa variegatura, ma comunque, se ci ripensate, mi fareste un grandissimo piacere. (Pavese in Gadda, "Lettere all'editore Einaudi" 63)

Se la maggiore obiezione di Pavese è senz'altro la mancanza di unità, una scarsa valorizzazione della componente narrativa della raccolta sottende alla successiva proposta di Einaudi di ristampare il libro nella collana dei "Poeti", che è "riservata appunto alla poesia o alla ristampa di cose contemporanee insigni per valore espressivo" (65). Quando nel gennaio del 1945 Einaudi comunica a Gadda la sospensione definitiva del progetto di ristampa, la principale ragione addotta è proprio il giudizio negativo circa la narratività della raccolta: "Il libro non è sufficientemente narrativo per far parte della collezione 'Narratori italiani contemporanei'" (69).

Stupisce il cambiamento di prospettiva dell'editore quando questi, otto anni dopo, concorda subito sulla proposta di Gadda di includere *Il castello di Udine* in un più ampio "volume narrativo" (l'espressione ricorre varie volte nel carteggio) per i "Supercoralli", la collana einaudiana con chiara impostazione narrativa nata nel '48 (74). Dalla prima ipotesi di ristampare le opere gaddiane in un singolo volume "grosso" alla pubblicazione finale dei *Sogni e la folgore*, il volume narrativo cambia fisionomia varie volte, e l'unica presenza costante nelle varie ipotesi di combinazione è appunto *Il castello di Udine*. La svolta nella prospettiva editoriale sembra rispecchiare l'evoluzione della percezione delle forme letterarie tra primo e secondo Novecento e conferma la scelta di questo studio di considerare separatamente le due edizioni. Per quanto riguarda il giudizio dell'autore stesso sulla raccolta, la corrispondenza con l'editore non registra accenni in questa direzione, e si ha quindi l'impressione che Gadda puntasse soprattutto sulla ristampa della raccolta, a prescindere dal giudizio dell'editore e dalla collana lirica o narrativa in cui essa si sarebbe potuta inserire. La discussione sul contenuto del grande volume narrativo einaudiano, se non registra specifici accenni al *Castello di Udine,* comporta

un'osservazione interessante da parte dell'autore rispetto all'eventuale inclusione de *Gli Anni*, che riportiamo in margine a questo discorso, e cioè la descrizione dei reportage come "12 pezzi molto curati per quanto non siano racconti verî e proprî". Tale giudizio, espresso a proposito dell'ipotesi di includere la sequenza dei reportage nel volume narrativo, denota che l'autore era molto consapevole della reale componente narrativa attiva nei testi, ma nel contempo riconosce che non si conformano alle condizioni di genere del racconto (72).

L'inclusione del *Castello di Udine* in una "superraccolta" con due altre raccolte di narrativa breve, radunate sotto un nuovo titolo, costituisce un'operazione di ricontestualizzazione con caratteristiche diverse da una semplice ristampa. L'autore ne è ben consapevole, come risulta dalla corrispondenza con l'editore, dove emerge la preoccupazione di Gadda di mantenere il carattere specifico di ogni raccolta all'interno del Supercorallo. In una *Nota per la stampa dei volumi*, Gadda esprime la propria preferenza per un'edizione "diplomatica" di ciascuna raccolta, sottolineando che le note del *Castello* e dell'*Adalgisa* "*per il loro carattere*, vengono a *far parte del testo*" ed esprimendo la volontà di mantenere ugualmente la "prefazione parodistica" di Feo Averroís (79-80). Il carattere diplomatico della ristampa viene rispettato solo parzialmente, nel senso che si mantiene l'avviso, ma le note del *Castello di Udine*, che nella princeps si trovano a piè di pagina, subiscono un processo di uniformazione, per cui vengono raggruppate a fine testo (nella prima e terza sezione) o a fine sezione (nella seconda e quarta sezione). Che tale decisione non fosse del tutto compatibile con l'intenzione autoriale, traspare dal modo in cui Gadda conferma lo spostamento all'editore, ripetendo la richiesta fattagli (insistentemente): "L'autore è stato *vivamente* consigliato a uniformare la disposizione delle *Note* nelle tre parti del volume" (90).[42]

La revisione del *Castello di Udine* sembra peraltro evolvere da una verifica superficiale a un'operazione più impegnativa. Se a proposito del primo progetto di ristampa negli anni '40 Gadda parlava di alcune "proposte (minime) di qualche mutamento di parole" (65), fattibile in alcuni giorni, per la revisione dell'ipotetico volume di *Madonna* e *Castello* ne calcola già 15 (aggiungendo che l'edizione princeps della prima raccolta è già "molto esatta", 86). Solo poco prima della stampa del volume, la corrispondenza registra un accenno più dettagliato alla revisione: "devo apportare qualche modifica *lieve* ma indispensabile: e cioè: 1°.) cancellazione di alcune note troppo stonate del 'Castello': nessun mutamento, solo decurtazione, e conseguente abbreviazione dell'impaginato di 40-60 *righi* in toto" (91). L'eliminazione delle note nel volume però riguarda 46 note complete, cui si aggiungono 19 espunzioni parziali, e risulta perciò più sostanziale di quanto non affermi Gadda nella lettera. È questa "decurtazione" paratestuale la variante dell'edizione einaudiana che incide maggiormente sul significato della raccolta, e

[42] Corsivo nostro. Non è però chiaro se il suggerimento venisse direttamente dall'editore o dai colleghi letterati cui Gadda spesso sottoponeva le scelte formali per le edizioni delle sue opere.

vedremo dunque le implicazioni dopo esserci soffermati brevemente sul titolo complessivo dell'opera.

4.4.1.1 *I sogni e la folgore*

Il titolo figura già nel primo elenco di sei titoli proposti dall'autore, dove precisa che "'La folgore' sono le drammatiche vicende della vita, le guerre, ecc.; in genere tutto ciò che comporta soluzione tragica e inattesa di una percezione 'allucinata' del mondo" (88). Se si confrontano tra di loro i titoli e la loro esegesi d'autore, si nota che cinque dei sei vertono intorno ai medesimi concetti di morte e di rappresentazione "allucinata" della vita. "Sogno" ricorre quattro volte nella rosa dei titoli ed è a proposito del titolo *I Sogni* che Gadda precisa il significato ripreso da Quevedo, cioè di "visioni allucinate della realtà" (ivi). L'idea della morte ricorre in tre titoli (*I segni e il silenzio, I sogni e la folgore, I sogni medicati dall'aurora*), mentre lo specifico significato di guerra è attribuito solo alla "folgore". Un quinto titolo, *I sogni e le bizze*, glossato come "Bizze nel senso toscano di atti e pensieri collerici" accentua maggiormente la natura polemica della scrittura gaddiana. L'ultimo titolo, *I cavalli inutili*, esprime con un'immagine concreta la difficoltà del suo rapporto con le continue trasformazioni della realtà: "La progressiva '*inutilizzazione dei cavalli*' simboleggia il tormento di chi deve continuamente lasciare uno stato mentale e biologico ed etico acquisito, per far posto alle nuove forme di vita" (89). Questo titolo è l'unico che pertiene più all'esperienza autobiografica dell'autore, uscito stanco e sconvolto dagli eventi bellici, che non alle opere che il volume raccoglie.

A quanto pare, tutti i titoli vengono bocciati dall'editore, dopo di che Gadda ne presenta altri tre: *I sogni e le furie, il tempo e le genti, il tempo e le sue storie*, questa volta senza ulteriori chiarimenti. L'insistente ricorrenza della coordinazione di due concetti è indicativa della volontà di sottolineare il carattere molteplice del volume e di conferire al volume solo un titolo leggermente unificante, volontà congruente con l'intenzione, riportata sopra, di valorizzare la specificità delle rispettive raccolte. Se nei nuovi titoli appare esplicitamente l'idea del tempo già implicito nei *Cavalli inutili* e nei titoli che accennano alla morte, nelle "furie" riecheggia il furore delle "bizze". Come risulta da un'altra lettera, di tutti i titoli proposti l'autore preferisce *Il tempo e le genti* e *I cavalli inutili*, ma propone il primo perché rispetto all'altro è "meno surrealistico", e precisa i concetti in modo seguente: "il tempo s'intende quello in cui lo scrittore ha vissuto, le genti è toscano per dire *la gente*, la collettività incontrata" (93). Dopo il rifiuto dei primi titoli, che veicolavano un significato tematico preciso, Gadda sembra quindi optare per un titolo più generico in cui l'idea della molteplicità del volume emerge non soltanto dalla coordinazione dei concetti, ma anche dall'idea della collettività presente nel secondo termine. Anche questo titolo, riproposto in tre lettere successive, non riesce a ottenere il nulla osta dell'editore, che invece recupera uno dei primi titoli scartati: "Il titolo definitivo, mi è stato detto da Calvino, è dunque *I sogni e la folgore*" (95). Si desume dall'ultima citazione che la vicenda del titolo si conclude con una scelta dell'editore tra i numerosi titoli proposti dall'autore.

La scelta del titolo è quindi solo parzialmente riconducibile all'autore, nel senso che è stato effettivamente concepito da Gadda, che vi ha attribuito un significato preciso, ma non sembra il titolo da lui preferito. È comunque interessante osservare che di tutti i titoli passati in rassegna, *I sogni e la folgore* è l'unico che evoca il tema della guerra, che è centrale solo nel *Castello di Udine* (pur manifestandosi anche nella *Madonna dei filosofi* e scorrendo come fiume carsico sotto l'impianto dell'*Adalgisa*). Come negli altri titoli in cui era presente la nozione del sogno, *I sogni e la folgore* esprimono un'antitesi tra irrealtà del sogno e realtà traumatica. Si potrebbe dire che per Maria Ripamonti, come per l'io narrante del *Castello di Udine*, la guerra costituisce l'evento traumatico e lacerante che rompe e dissolve la percezione "allucinata" della vita e della realtà e vi sostituisce una cognizione del reale filtrata attraverso il dolore.

4.4.2 Le varianti dell'edizione einaudiana

L'inclusione delle raccolte nel volume finale sembra per alcuni versi ripetere il processo di inclusione dei testi brevi nella raccolta, nel senso che di nuovo una serie di componenti autonome, cui è stato riconosciuto lo statuto di "opera letteraria", entrano a far parte di un conglomerato più ampio, che non soltanto funge da contenitore, ma arricchisce il significato, sia delle singole raccolte, sia del volume complessivo. L'analisi dell'interazione tra le tre raccolte e le loro componenti all'interno dei *Sogni e la folgore*, per quanto interessante sia, ci porterebbe troppo lontano, e ci limitiamo a formulare alcune osservazioni generali sul modo in cui la ricontestualizzazione può cambiare la costruzione del significato, prima di studiare più dettagliatamente le specifiche varianti del *Castello di Udine*. Una prima osservazione, molto evidente, è che l'ordinamento cronologico delle raccolte nel volume porta il lettore a considerare l'evoluzione della scrittura gaddiana in un arco di quasi vent'anni. In questo senso, la sequenza delle tre raccolte registra un aumento della complicazione delle raccolte, che si esprime sia nella quantità e nell'estensione delle note che nel grado di elaborazione dell'universo di finzione. Se nella *Madonna dei Filosofi* manca un universo di finzione unico, nel *Castello di Udine* tale universo è imposto *a posteriori* alla sequenza dalle strutture paratestuali (avviso e note), mentre nell'*Adalgisa* emerge dagli intricati rapporti tra le storie dei singoli racconti.

Peraltro, se alcuni elementi unificanti, che pertengono sia al paratesto (titolo, indice, nel caso del *Castello* anche l'explicit) che allo specifico mondo finzionale delle raccolte (nel caso delle ultime due raccolte) impediscono la lettura dei testi brevi del volume come un'unica sequenza, la giustapposizione delle tre raccolte comunque crea alcune risonanze. A nostro avviso, l'inclusione del *Castello di Udine* tra *La Madonna dei Filosofi* e *l'Adalgisa* ne accentua il carattere narrativo e vedremo fra poco che nel *Castello di Udine* una serie di varianti paratestuali e formali avranno un simile scopo narrativizzante.

Tra la princeps solariana e l'edizione definitiva einaudiana si instaurano una serie di varianti che modificano il senso della raccolta e che, come ha notato Rodondi, permettono di definire anche l'edizione definitiva come un testo d'autore ("Note" 822). Occorre

osservare che il processo variantistico incide anzitutto sul paratesto e solo in misura minore concerne i testi brevi, e consiste in una riduzione del materiale. Tale osservazione non può che attenuare alquanto l'idea di Gadda come irrimediabile accumulatore, che tende sempre all'estensione e all'ampliazione, anche ai danni delle proprie opere. La nostra analisi degli indici del *Castello di Udine* ha già cercato di aggiustare tale idea preconcetta, dimostrando come in Gadda la tendenza accumulatrice, che in effetti gli è propria, è non di rado contenuta da un secondo movimento strutturante, che arresta e cancella l'accumulazione superflua (si pensi all'espunzione, tra indice A e B, della quarta parte con le recensioni) e organizza il materiale rimanente.

Per lo studio delle varianti grafiche e lessicali facciamo riferimento allo studio di Rodondi, che sul piano grafico ha constatato una discontinua normalizzazione dei modi della scrittura gaddiana, mentre sul piano lessicale si limita a segnalare che buona parte delle varianti si inseriscono in un processo di attenuazione (822-823). A livello del testo, si registrano due espunzioni minori nel dittico finale della raccolta, di cui la prima annulla un'estensione forse un po' gratuita della descrizione umoristica dei viaggiatori del treno come "cani da tartufi" in caccia di un buon posto (estensione che allude all'odore dei calzoni del collega viaggiatore del signore taciturno "E i tartufi, stavolta, avevano messo in fuga i cani"), mentre la seconda espunzione riguarda una descrizione dell'io narrante, che tratteremo più avanti, poiché entra a far parte di una determinata strategia che riguarda le note.

Nel passaggio dalla princeps all'edizione definitiva, l'apparato annotativo subisce la cassatura di 46 note complete, mentre 19 note vengono cassate parzialmente, e cade anche l'epigrafe oraziana. L'espunzione non è ripartita proporzionalmente lungo la sequenza, ma tocca anzitutto "Polemiche e pace nel direttissimo", con 21 espunzioni totali e 9 parziali. Rodondi ha interpretato il processo come frutto di una "generica volontà di alleggerimento", all'interno della quale individua alcune ragioni specifiche che riguardano determinate note. La cassatura di una serie di note belliche, ad esempio, sarebbe dovuta alla concomitante pubblicazione del *Giornale di guerra e di prigionia*, che renderebbe superflue alcune precisazioni del curatore sull'esperienza militare del Nostro. Rodondi osserva anche l'eliminazione di una serie di note che ribadivano la "tenuta lirica" della raccolta, come la nota conclusiva alla prima sezione, dove il curatore commenta che i cinque testi "più tosto esprimono l'animo dell'Autore che non costituiscano una narrazione di fatti bellici" e la nota introduttiva all'ultima sezione, dove l'"accozzamento" tra le due parti è motivato da una "persistenza lirica in cui la ns. immaginativa si consuma, con un vago senso di labilità e di superstiziosa irrealtà". Negli anni '50, argomenta Rodondi, Gadda non deve più temere rimproveri per la propria discontinuità, avendone fatto "il punto di forza della sua eccentrica scrittura", e cade perciò la necessità di motivare la struttura della raccolta ("Note" 824-825).

È interessante il suggerimento di Rodondi che l'autore nella princeps costruisca una specie di *façade* paratestuale intesa ad aumentare la congruenza del libro con le tendenze prosastiche tra le due guerre. Se abbiamo sottolineato la fondamentale funzione narrativizzante della raccolta, non si può infatti negare che il quadro paratestuale a volte

proietti sulla sequenza una "tenuta lirica". Segnaliamo, oltre agli esempi portati dalla Rodondi, anche l'epigrafe oraziana (che, però, per il riferimento alla morte, svolge anche una funzione tematica importante), nonché la descrizione degli articoli bellici come "capitoli" nelle note. Tutti questi accenni alla struttura lirica dell'opera cadono nell'edizione definitiva, mentre la maggior parte degli elementi paratestuali che corroboravano la narratività della raccolta vengono mantenuti. In quest'ottica, osserva Bertone, l'aggiunta della dedica a Bacchelli, isolato fautore del romanzo nell'ambito rondista confermerebbe questa volontà di "de-liricizzazione" del paratesto (107).

Bertone, che ha elaborato le conclusioni di Rodondi sulla riduzione delle note, sostiene che non può essere letta come una "generica" semplificazione, intesa ad alleviare il disagio del lettore. Esaminando il passaggio dei testi brevi dall'anticipazione in rivista alla messa in raccolta, la critica osserva che nell'enorme quantità di varianti che si instaurano (anzitutto nel paratesto, con l'aggiunta delle note, ma anche le varianti lessicali nei testi brevi), è spesso difficile distinguere la volontà di perfezionamento del discorso da un'operazione di "forsennato sabotaggio" del testo, nel senso che le varianti non di rado complicano maggiormente il discorso. Secondo Bertone, Gadda si accorge della propria tendenza ad aggrovigliare il discorso, per cui la riduzione delle note nell'edizione definitiva andrebbe vista come un "emotivo riavvicinamento alla norma", un urgente contenimento di sé per salvare il discorso. La tendenza alla semplificazione normalizzatrice, dunque, funzionerebbe da contrappeso all'espansione smisurata del discorso tra rivista e princeps (114-115).

Il problema di tali giudizi sul processo di espunzione nella sua totalità è che, privilegiando l'interpretazione del risultato quantitativo del processo (cioè come "riduzione"), e attribuendo ad esso un'intenzionalità autoriale, si prescinde dalle variegate ragioni dell'autore nel cassare determinate note, ragioni che spesso tra loro si contraddicono. L'interpretazione di una riduzione testuale come "alleggerimento", "normalizzazione" o "semplificazione", è ovvio, non può essere automatica, ma vale solo se la soppressione effettivamente facilita la comprensione del testo. È plausibilmente a questo tipo di note che fa riferimento l'autore quando scrive a Einaudi che ha cancellato "alcune note troppo stonate" (Gadda, *Lettera all'editore Einaudi* 91).

In più casi, però, l'espunzione sopprime informazioni vitali e perciò complica ulteriormente l'interpretazione dei testi. Le cassature più chiare sono quelle delle note introduttive o conclusive che contengono specifiche informazioni sul significato di testi e sezioni nonché sull'interazione tra i testi di una sezione. Se consideriamo il caso della nota introduttiva all'ultima citazione, che motivava la riunione delle due componenti eterogenee in "Polemiche e pace nel direttissimo", è chiaro che la sua espunzione non facilita la comprensione della sezione, esattamente come l'espunzione nella nota finale a "Tendo al mio fine", che definiva il testo come "prefazione" e "sintesi autobiografica del Nostro", o la soppressione della nota a "Della musica milanese" in cui veniva spiegata la funzione del corsivo nell'"incorniciatura" del volume. Quasi la metà delle espunzioni occultano informazioni utili, commenti a proposito del funzionamento del volume,

esplicitazioni di riferimenti letterari, riformulazioni di costruzioni complicate, mentre solo una decina di cassature riguardano commenti più semplici, evidenti o superflui.[43]

Pur dissentendo da Bertone sull'interpretazione del processo di riduzione nel suo complesso, concordiamo con la sua indicazione di alcune "categorie" di note espunte, come per l'appunto i riferimenti letterari e i commenti superflui. Meno convincente ci sembra invece l'ascrizione di alcune cassature alla pubblicazione concomitante dei taccuini bellici, suggerita anche dalla Rodondi, per il semplice fatto che le sovrapposizioni tra gli articoli bellici (e il loro commento) e la scrittura diaristica sono minime e collaterali e l'espunzione di alcune note alla prima parte della raccolta non influisce sulla distinzione tra le due opere. Più interessante invece è l'osservazione, di Bertone, che cadono una serie di note sulle manie e gli umori del Nostro. Spariscono infatti sia note che informano sulla persona del Nostro (si pensi alla nota sulla sua avversione per il formaggio) e sulle sue modalità di scrittura (come la nota sul "Dostoiewski di Piazza Pollarola, e definizioni di espressioni come "bisticcio" e "fantasiosa metonimia gaddiana, che curerai non riprodurre").

La riduzione dei commenti sulla figura del Nostro pare piuttosto il frutto di un lavoro di lima che non l'esito di un'operazione di attenuazione, dato che le 280 note rimanenti abbondano sempre di commenti piuttosto espliciti riguardo al narratore. Va menzionata qui anche una delle poche cassature nel testo, cui abbiamo accennato sopra: "Il giovane quarantenne si esercita, calligrafeggia; ma, di quattro càlami, non uno butta palanche. Il premio evàpora", brano accompagnato da una nota che spiega i quattro come "l'ingegneresco, il filosòfico, il narrativo e il domestico natalizio" (244). Per quanto riguarda l'espunzione del passo nel testo, occorre osservare che, per i cenni all'età e al premio, esso rinvia direttamente alla nota a "Il fontanone a Montorio" che identifica il signore taciturno come il Nostro e svela l'atipico racconto di sé nella terza persona. Le due frasi espunte riconfermano tale identificazione e la loro espunzione plausibilmente rientra nel progetto di complicare l'interpretazione dei testi.

Un'altra categoria di espunzioni individuata da Bertone riguarda gli accenni al dibattito letterario tra calligrafi e contenutisti, che negli anni '50 senza dubbio era già datato. L'autore avrebbe così cancellato alcuni riferimenti ironici al proprio "calligrafismo", nelle note, mentre la parodia del dibattito rimane una tematica principale nell'ultimo dittico della raccolta.

[43] Segnaliamo peraltro in margine che la decisione di spostare le note in blocco alla fine dei racconti o alla fine delle sezioni (nel caso della seconda e della quarta parte) contribuisce a dissociarle dai precisi luoghi testuali cui fanno riferimento, poiché si perde la subita reperibilità offerta dalla collocazione a piè di pagina. Lo spostamento delle note, che plausibilmente avviene con l'intenzione di facilitare la lettura (ricordiamo che la scelta non sembra del tutto condivisa da Gadda, che scrive di essere stato "vivamente consigliato a uniformare la disposizione delle *Note*"), suscita però l'idea della loro "opzionalità", mentre in molti casi in verità è una necessità. L'autore infatti ribadisce che le note "vanno a far parte del testo", affermazione che contraddice la loro "opzionalità". L'operazione autoriale intesa a complicare l'interpretazione dei testi tra l'edizione della princeps e quella definitiva si limita dunque alla cassatura delle note e non ne fa parte lo spostamento delle note, che sembra invece andare contro all'intenzione di Gadda di rappresentare le note come parte del testo.

Un interessante caso di autocensura concerne invece la nota su Sarzana, un implicito riferimento all'uccisione degli squadristi che viene definito dal curatore come un'"allusione tragica".[44] L'espunzione della nota è forse l'unica a testimoniare il passaggio dell'autore dalla convinta adesione al fascismo all'antifascismo altrettanto convinto del dopoguerra (ma che Gadda cerca di anticipare retrospettivamente in vari scritti e interviste, falsificando la propria storia).

In ogni caso, non c'è modo di negare che il passaggio dalla princeps all'edizione definitiva coinvolge l'opera in una "dinamica creativa rigenerante" ma diversa dalla dinamica con cui vennero riuniti gli articoli nella raccolta (Bertone 123). La princeps si caratterizza infatti per un considerevole ampliamento discorsivo, che consiste anzitutto nell'aggiunta dell'apparato annotativo, che insieme alla messa in sequenza dei testi brevi partecipa a una serie di processi narrativi propri della raccolta, e ciò nonostante i vari accenni (sempre nel paratesto) alla "liricità" del libro politestuale. Tali accenni lirici sembrano costituire una *façade* che viene annullata nell'edizione definitiva, che perciò approfondisce il processo di narrativizzazione del paratesto avviato dall'avviso.

Per quanto riguarda la riduzione delle note, essa non semplifica la comprensione, semmai la complica per l'omissione di informazioni utili, e vi scorgiamo un processo di "implicitazione", che va in senso inverso rispetto al processo di esplicitazione che coincide con il passaggio dalla rivista alla princeps. È importante rilevare che tale operazione, pur complicando l'interpretazione, non cancella nessuno dei processi da noi rilevati.

4.5 Conclusioni

I processi macrotestuali rilevati in base all'interazione tra i testi brevi nel quadro del volume confermano la forte progettualità che soggiace al *Castello di Udine*, fatto già intuito dalla critica gaddiana, ma che non era ancora stato sistematicamente messo alla prova dell'analisi testuale. La ricostruzione delle varie fasi della genesi della raccolta ha portato alla luce una cura autoriale molto più intensa di quanto si credesse finora e perciò è parso lecito ipotizzare che la sequenza finale, prodotto di una lunga evoluzione, risultasse carica di una forte intenzione autoriale, che mirava a far interagire i singoli testi tra di loro in una determinata sequenza nonché con un nuovo controtesto, quello del

[44] Nella princeps, l'espressione "più celere aveva corso l'inesorabile" era corredata dalla nota: "L'inesorabile è il destino, comportato dal tempo. Alla manìa de' brontolamenti era succeduto anche in treno uno spirito nuovo, fascibus restitutis. Per Sarzana il direttissimo di Milano N.° 16, che non è quello del racconto e tuttavia frequentatissimo dai milanesi. Sarzana è un'allusione tragica, sottolineata dal seguito: "Vi erano armi, ecc." (220).

sistema annotativo. Il risultato di tale interazione certo non può essere *un* sovrasenso, inteso come unico, omogeneo o completo, ma una fitta rete di legami tematici, narrativi e metanarrativi, un sovrasenso quindi molteplice e poliedrico, che si può però chiaramente distinguere dal senso dei singoli testi.

Per quanto riguarda le strutture tematiche, il tema della guerra vissuta è già implicito nel titolo, che funge proprio da "imagine-sintesi" della raccolta, nel senso che riflette sia il polo positivo che il polo negativo dell'esperienza bellica nell'ottica dell'io narrante, combinando la dignità e la necessità della guerra con la denuncia dell'insufficienza militare italiana. Al di fuori della prima sezione, il tema della guerra è ripreso in ogni testo, stilla dai dettagli, e laddove rimane implicito spetta al curatore esplicitarlo. Una suddivisione tra "tempo della guerra" e "tempo della pace" si registra solo sul piano cronologico superficiale, nel senso che il ricordo della guerra e della morte travolgono l'uomo anche nel periodo postbellico, che non può essere tempo della pace, perché la sola pace è il riposo finale. Il tema della morte compie un doppio movimento ciclico, dato che è presente nel primo paragrafo dell'incipit e nel paragrafo finale dell'ultimo racconto, ma torna anche con insistenza nella chiusura dei singoli testi brevi ("Impossibilità di un diario di guerra", "Dal castello di Udine verso i monti", "Imagine di Calvi", "Sabbia di Tripoli", "La festa dell'uva a Marino").

Un secondo filo tematico approfondisce l'alterità dell'io rispetto agli altri. Nei racconti di guerra, esso si esprime in una serie di contrapposizioni che a volte sembrano incompatibili tra loro: all'opposizione tra il militarismo convinto dell'io e il "pacificismo" di imboscati e borghesi si aggiunge la tematizzazione dell'insufficienza fisica dell'io rispetto ai commilitoni "forti e bravi"; mentre sulla questione tattica si delinea un'ulteriore opposizione tra l'incompetenza degli ufficiali, dovuta a una profonda mancanza di perspicacia, e la consapevolezza della complessità del reale da parte dell'io. Nel periodo postbellico l'alterità dell'io si esprime nella non-comunione con gli altri, in un distacco fisico e verbale, un isolamento rispetto ai compagni di viaggio, ai musicisti, alla folla, ai borghesi. In molti casi la non-comunione è motivata dal risentimento e dalla rabbia, sia per le "idiosincrasie" autodichiarate dell'io narrante, sia per il fatto che gli altri portano la colpa dell'ottusità e della stupidità e perciò non possono essere altro che bersagli della satira. Nella "Festa dell'uva a Marino", però, si comprende che l'alterità non è solo una necessità, ma è anche un peso doloroso, il che è illustrato dallo sguardo benevolo dell'io sulla folla durante la festa, che rende più tragica la sua inappartenenza.

Un terzo filone è quello della moralità, che si esprime nella posizione adottata dall'io narrante, che riposa sul sistema gnoseologico-etico della *Meditazione milanese* e con cui interpreta sia gli eventi bellici che gli eventi e i personaggi delle scene postbelliche e in tal senso spesso costituisce la base dell'alterità. Tale posizione morale giustifica il militarismo e il colonialismo ed è la base da cui si lanciano gli attacchi satirici verso chi non capisce o non vuole capire. La tematica è però contrastata dalle "polemiche necessarie" che la subordinano a questioni di vita e di morte: nel lager viene tematizzata la prevalenza della sopravvivenza sulla solidarietà, mentre nell'ultimo racconto l'irruzione

della morte nel vagone interrompe bruscamente l'ironia sulla polemica letteraria e porta a riflettere sull'indiretta colpa del signore taciturno nella morte del giovane.

Questi processi tematici si sviluppano e si aggrovigliano intorno alla figura dell'io narrante ed è lo sviluppo del personaggio narratore che gestisce e determina le evoluzioni tematiche. La mediazione delle scene postbelliche attraverso la mente del reduce approfondisce la tematica bellica e ne garantisce la persistenza come ricordo. Quel ricordo condiziona non soltanto la contemplazione della realtà, ma anche la sua descrizione, come accade nella "Festa dell'uva a Marino", dove la distribuzione del vino è descritta come una battaglia. Se l'io narrante ribadisce varie volte che la propria alterità preesiste agli eventi bellici, è chiaro che l'esperienza della guerra e della prigonia completano il suo distacco, sanciscono la separazione dell'io dalla comunione con gli altri. Contrariamente all'io narrante, gli altri sono in grado di dimenticare, o non si sono mai curati di ricordare o di capire, e perciò il ricordo della guerra inasprisce l'insofferenza del soggetto centrale, esacerba le idiosincrasie. L'esperienza della guerra completa il muro tra l'io e gli altri, lo rende impenetrabile, e questa separazione non conferma unicamente la superiorità morale dell'io narrante, ma anche la sua tragicità: anche quando la folla e la festa gli tendono la mano, egli non può partecipare, perché il peso del ricordo lo trascina in fuga a contemplare la natura e i monumenti per i caduti, immagini della morte.

Il problema dell'esperienza, che, come ha notato Savettieri, costituisce uno dei nuclei centrali nella riflessione di Gadda sulla narrativa, trova in questo volume una risposta narrativa particolare.[45] L'esperienza della guerra viene filtrata attraverso un sistema gnoseologico e questo processo ne permette la narrazione e l'integrazione in un sistema retorico e letterario. Quando si passa dalla prima sezione alla raccolta nel suo intero, si constata che sono i principi costitutivi della raccolta, cioè la sequenzialità, l'accumulo e l'interconnessione a rispondere al problema dell'esperienza. Ogni testo breve è parziale ma viene incluso in una sequenza (i.e. la sezione), che costituisce un supersistema che a propria volta interagisce con le altre sezioni. L'esperienza bellica prende la forma del ricordo e viene narrata non solo nel discorso, ma anche nel vuoto tra i racconti (si ricordi l'aporia della cattura del Ns. a Caporetto).

Nella sequenza di testi, di cui la maggior parte sono autodiegetici e condividono il medesimo personaggio narratore, ogni successivo testo breve rimane parziale, ma l'iterata presentazione dell'io-reduce proietta ogni testo sullo sfondo dell'insieme degli altri testi già letti. Da un lato, l'essere reduce approfondisce il personaggio narratore e conferisce coerenza a tutti i testi brevi, anche quelli eterodiegetici, dove il Nostro non è protagonista

[45] In un saggio sulla raccolta virtuale delle *Meraviglie d'Italia* (che nella prima concezione conteneva, oltre alle prose brevi, "San Giorgio in casa Brocchi" e la prima parte della *Cognizione*), Savettieri individua un funzionamento macrotestuale in tre tappe, che costituiscono altrettante risposte al problema dell'esperienza: il racconto satirico equivale alla degradazione dell'esperienza attraverso la riduzione satirica, le prose brevi effettuano un recupero di una memoria sovraindividuale (il passato, la natura) che va oltre la parzialità dell'individuo, e nella *Cognizione* si approda alla negazione finale dell'esperienza (Savettieri, "Le forme dell'esperienza" 97-103).

ma comunque ricorre come narratore. Dall'altro lato, in tutti i testi la condizione di reduce altera la rappresentazione della realtà, che è filtrata attraverso la pesante coscienza di chi ha fatto la guerra. In quest'ottica, il personaggio narratore Gadda, non tanto dissimile da Maria Ripamonti, scompone la "comune" coordinazione della realtà, smonta le scemenze e le "certitades" e ricostruisce la realtà con forme sempre arbitrarie, parziali e insufficienti, "ma almeno non così ignobili". Questa ricostruzione è un lavoro in perenne svolgimento, che non si conclude alla fine di "Polemiche e pace nel direttissimo", dove l'ultima scena ripropone l'opposizione tra esperienza bellica vissuta e codificazione sociale e letteraria, lasciandola in sospeso, mentre le pagine si esauriscono e il volume si conclude.

L'interazione tra le componenti tematiche che sviluppano la figura dell'io e vengono da lui sviluppate è tutta determinata dall'ordinamento e dalla sequenzialità che fondano la raccolta. Se si collega l'analisi testuale alla ricostruzione del processo compositivo della raccolta, emerge che l'evoluzione dell'ordinamento nell'passaggio dall'indice A a quello dell'indice B è stata di capitale importanza per generare il significato della raccolta. Lo spostamento della sequenza bellica non soltanto stabilisce un asse temporale lineare, una struttura di riferimento, ma definisce l'io narrante, il Nostro, come reduce, sfumatura che dà coerenza all'intero volume, che collega tra di loro i fili tematici e li sviluppa, e approfondisce l'insistente ritorno della guerra e della morte nella quotidianità postbellica.

L'operazione centrale nella raccolta è quindi lo sviluppo del personaggio narratore ed è in questa prospettiva che emerge la fondamentale importanza del personaggio del curatore. Feo Averroís non va visto solo come alter ego dell'autore, come altra voce, raddoppiamento narrativo, emblema dell'aspirazione alla molteplicità. Con l'avviso e con le note, il curatore anzitutto dà forma a un quadro finzionale che garantisce e custodisce la trasformazione dell'autore reale in un personaggio di finzione, il Nostro. Gadda si realizza narrativamente in due personaggi distinti, che situa in due zone distinte della raccolta, e il senso della raccolta sta tutto in questa costruzione e nell'interazione tra io narrante e curatore, tra testo e controtesto. L'interazione tra i testi brevi della sequenza è quindi giocata anche in una seconda dimensione interattiva, che da un lato rafforza ed esplicita l'intertestualità interna nella raccolta, e dall'altro sviluppa propri processi macrotestuali.

I processi tematici e di costruzione narrativa convergono tutti nell'ultima sezione della raccolta, che si presenta come vera e propria conclusione. La descrizione dei viaggiatori brontolanti e polemici come "buoni italiani" ribadisce che tutti i personaggi o gruppi sociali scrutati con occhio satirico sono varianti del bersaglio fondamentale, l'uomo ignorante che non si cura della complessità del reale. L'indole taciturna del protagonista è il segno più forte della sua alterità rispetto alla comunità, che si perde in battibecchi su forma e contenuto, mentre un giovane disoccupato perde la vita. L'insistenza sui processi tecnici all'origine dell'incidente, sia da parte delle autorità nella storia che da parte del curatore, ribadisce la necessità di conoscere la pluralità di cause che caratterizzano le trasformazioni continuamente subite dalle componenti del reale. La polemica necessaria di vita e di morte annulla bruscamente la polemica elegantissima, e la divagazione finale del protagonista, che con la mente torna ai monti della Grande Guerra, lo ridefinisce come reduce e riattiva la commemorazione bellica di cui è impregnata l'intera raccolta.

La tematica dell'alterità peraltro culmina nella peculiare separazione di protagonista e narratore eterodiegetico, che risultano essere la medesima figura, ossia il Nostro, in una sorta di rappresentazione schizofrenica che si può leggere come una disgregazione di sé, un riconoscimento e un distianziamento dell'altro riconosciuto in sé stesso. La tematica dell'alterità, appesantita dalla tematica bellica (poiché una delle ragioni principali della diversità del Nostro è la persistenza del ricordo della guerra e la comprensione della sua necessità, che lo separano dalla comunità dei vivi) trascende quindi il livello tematico per penetrare la voce narrativa, in un processo metanarrativo con forte effetto straniante.

A un secondo livello, non tematico ma di impostazione diegetica, la peculiare costruzione narrativa nel "Fontanone a Montorio" e in "Sibili dentro le valli" costituisce un'operazione intesa a sintetizzare le due varianti della narrazione presenti nella raccolta, le due "facce" del Nostro, protagonista che racconta di sé e narratore eterodiegetico capace di "inventare", di costruire storie. La rappresentazione di sé alla terza persona, come fosse altro da sé, permette di mettere in rilievo questi due versanti, pur rispettando la continuità dell'attenzione sulla figura centrale del Nostro, punto di convergenza di tutti i processi attivi nella raccolta. Per l'effetto di straniamento che genera, la rappresentazione narrativa anomala sottolinea la diversità delle due istanze del protagonista e del narratore ed espone il gioco dell'autore.

A un terzo livello, "Polemiche e pace nel direttissimo", e in particolare "La chiesa antica", segnano anche definitivamente la diversità delle figure del narratore e del curatore, diversità ribadita fin dall'avviso, ma non sempre rispettata nella ricezione critica, dato che quell'avviso è stato letto come un procedimento ironico o come un travestimento dell'autore. La facile percezione dell'autore dietro al personaggio di Feo ha portato a una generale trascuratezza nei suoi confronti, cui si è cercato di rimediare in questo studio, rintracciando l'interazione di questo personaggio "paratestuale" con il narratore e con i testi brevi. Tale interazione oscilla tra una quasi coincidenza, evitata solo grazie all'avviso che postula la diversità formale di narratore e curatore all'interno del quadro finzionale del volume, e un distanziamento, deducibile dall'inasprimento del tono del curatore nella "Chiesa antica". Nella sequenza della raccolta, si osserva una generale evoluzione dal primo polo al secondo, dalla sezione bellica al colpo di finale nel "Fontanone a Montorio", dove il dott. Averroís identifica il signore taciturno come il "Nostro" ed espone il velato gioco narrativo, la peculiare messa in scena di sé del "Nostro".

Ciò che emerge attraverso queste intricate operazioni di autorappresentazione non è la personalità dell'autore "reale" ma la continua ricerca narrativa delle forme, dell'interazione, della descrizione dell'io e della realtà. La particolare disposizione della raccolta permette di sviluppare una continua riflessione metanarrativa, che segue la progressione sequenziale dei testi brevi. In quest'ottica, si potrebbe dire che la funzione prefativa che la ricontestualizzazione nella raccolta fa assumere a "Tendo al mio fine" non si esprime solo nella presentazione della figura del Nostro, del curatore e delle dinamiche tematiche della raccolta, ma nel fatto che il testo programmatico nel proprio seno unisce una dichiarazione di poetica all'espressione di tale poetica: come la raccolta, la prefazione costituisce una simbiosi di discorso e riflessione metadiscorsiva. È attraverso la

sequenzialità della prima sezione che dalla scrittura saggistica si sviluppa il racconto, che nasce da una riflessione sulla *narrabilità* dell'esperienza bellica, e rivela la fondamentale funzione mediatrice del sistema gnoseologico nel processo di narrativizzazione. L'esito di quel processo è la narrazione, gestita da una salda istanza narrativa, e il processo si ripercuote sul resto della raccolta, per la ricorrenza del personaggio narratore e quindi del registro della memoria che costituisce il fondamentale motore della narrazione.

Conclusione

Questo studio delle due prime raccolte narrative di Gadda ha sviluppato un unico discorso con un duplice obiettivo: studiare Gadda come caso rappresentativo di un problema teorico e aggiungere un tassello finora mancante alla critica gaddiana.

A livello teorico, gli esiti della nostra analisi in primo luogo confermano il funzionamento del modello operativo da noi formulato in base agli studi teorici disponibili. Sebbene non sia stato possibile elaborare in questa sede una vera e propria teoria della raccolta che tratti in modo esaustivo i nodi problematici individuati dalle diverse tradizioni di studi teorici e che indichi una direzione di sviluppo ulteriore – ricerca, questa, di dimensioni tali da richiedere per sé almeno un intero dottorato – il nostro lavoro è comunque stato il primo a combinare aspetti della riflessione sul macrotesto, della teoria dello short story cycle e della *théorie du recueil* in un unico modello di lavoro, con attenzione non solo per il funzionamento della raccolta, ma anche per la progettualità autoriale e per la ricezione. Il fatto di partire dai testi brevi ha permesso di svolgere un'analisi testuale flessibile che segue le specifiche dinamiche delle raccolte studiate e porta alla rappresentazione della raccolta come un percorso di lettura che è frutto di una riflessione sulle strutture macrotestuali.

Il modello è inoltre particolarmente attento all'equilibrio tra contesto e testo, spesso perso di vista nelle analisi dei casi proposte all'interno degli studi disponibili sulla raccolta. A nostro avviso la valorizzazione del contesto della raccolta nel modello di analisi costituisce un importante contributo all'interazione tra riflessione teorica e analisi pratica. Nel caso di Gadda, la contestualizzazione della composizione, il funzionamento e la ricezione delle raccolte in un preciso ambiente letterario e culturale porta l'analisi a una migliore comprensione dello sviluppo storico della tradizione letteraria italiana del primo Novecento.

Sul versante storico-letterario, infatti, la necessità di collocare le raccolte di Gadda nel loro contesto di prima pubblicazione ha condotto alla ricognizione delle raccolte narrative comparse per i tipi delle Edizioni di Solaria, che non solo contribuisce agli studi gaddiani e allo studio della forma della raccolta, ma aiuta anche a comprendere meglio la ricerca narrativa svolta nell'ambito di questa rivista. I risultati dell'analisi del corpus solariano confermano la posizione marginale del romanzo, nonostante l'intento dichiarato dalla

rivista di rilanciare questa forma, e inducono a considerare la casa editrice associata alla rivista come un vero e proprio laboratorio della narrativa breve e della raccolta narrativa. Il modello della "novella solariana" proposto dalla critica recente risulta meno diffuso nelle raccolte che nella rivista, e piuttosto costituisce l'approdo finale, più moderno e innovativo, della varietà di forme novellistiche accolte dalle Edizioni di Solaria.

Per di più, l'analisi del corpus ha fatto emergere un secondo asse di sviluppo della narrativa breve, cioè quello delle prose narrative autodiegetiche, memorialistiche e odeporiche. La presenza rilevante di questi testi, sia in volume, sia in rivista, nonché l'interazione che si verifica in questo contesto con la novella, suggerisce un ruolo importante di *Solaria* nel processo di narrativizzazione che subisce la prosa d'arte già negli anni '20 e richiede un'estensione dell'attenzione della critica dalla sola novella alla totalità della narrativa breve solariana.

A livello macrotestuale, abbiamo osservato da un lato la relativa omogeneità tipologica del corpus solariano e dall'altro una forte progettualità autoriale evidente nella maggior parte dei casi. La quantità e le modalità delle strutture macrotestuali (come l'uso di una prefazione, l'unità tematica, la ricorrenza di personaggi, la progressione concettuale) indicano chiaramente una concezione diffusa e una pratica comune della raccolta narrativa come opera letteraria a proprio titolo.

Il confronto delle raccolte di Gadda con le raccolte narrative pubblicate dalle Edizioni di Solaria, per quanto sommario, costituisce la prima analisi di un corpus di raccolte rappresentativo della narrativa in un'epoca specifica. Si è fornita quindi una prima base empirica a conferma dell'assunto che la composizione di raccolte d'autore in cui si riuniscono testi narrativi brevi comporti sempre un plusvalore semantico che è il risultato della combinazione di una serie di tecniche e di strutture macrotestuali. La scelta e la combinazione di tali strutture evidentemente dipende dal contesto storico-letterario, ma ciò non incide sul fatto che la raccolta narrativa come forma macrotestuale sia praticata in modo costante nella storia letteraria. Nuove analisi (più approfondite) di corpora diversi (e in particolare di raccolte "storiche", cioè medievali, rinascimentali, barocche ecc.) dovranno approfondire e convalidare ulteriormente questa ipotesi, che è finora stata postulata da una parte degli studi sulla raccolta, e che è negata da un'altra parte (che invece considera la raccolta con sovrasenso come una specifica invenzione moderna o perfino modernista).

Le stesse osservazioni valgono per lo studio della ricezione della raccolta narrativa. L'esame del corpus delle prime recensioni ai due volumi di Gadda doveva darci delle indicazioni, oltre che sulla comprensione della peculiare scrittura gaddiana da parte dei contemporanei, sulle modalità della lettura della raccolta come forma letteraria nei primi anni '30. A questo livello i risultati non sono univoci: in non poche recensioni ritroviamo, come è naturale, una lettura condizionata dai gusti letterari dell'epoca, ancora fortemente incentrati sugli aspetti stilistici e poco attenti alla struttura, sia dei racconti, sia della raccolta. Per di più, quando i recensori discutono di struttura, si tratta più spesso della

forma breve che non della raccolta. Ciò però non toglie che molte recensioni, seppure spesso in modo implicito, accennano all'interazione tra i testi brevi o esprimono un giudizio che in qualche modo riguarda il dato volume nel suo insieme. Dalle recensioni emerge peraltro il riconoscimento di una specifica forma di raccolta di racconti, tipologicamente coesa (si pensi alle altre raccolte solariane, o al modello verghiano), cui le raccolte eterogenee di Gadda non si conformano.

Pertanto siamo portati a concludere che il grado di macrotestualità è un problema che non si pongono i primi recensori di Gadda, anche se la questione della raccolta come insieme in qualche misura fa parte della valutazione della raccolta. E infatti, tra valutazioni parziali (p.es. della sola prima parte del *Castello di Udine*) e complessive solo implicite, sono eccezionali i casi, come quello di Franchi, in cui il recensore riesce a cogliere le dinamiche della raccolta e ne propone una lettura propriamente macrotestuale.

L'esame delle recensioni va considerato come una prima e parziale verifica dell'ipotesi di Audet, per il quale la raccolta costituisce una forma storicamente riconosciuta ancorché non definita in sede teorica. I risultati dell'esame suggeriscono di precisare l'ipotesi: a nostro avviso, la maggior parte dei lettori riconosce il funzionamento macrotestuale della raccolta, ma il riconoscimento tende a rimanere implicito, è raramente prioritario e si subordina più spesso al riconoscimento delle forme brevi che contiene. Come abbiamo visto, perfino una raccolta come *Il castello di Udine*, la cui struttura non è affatto implicita, è giudicata in primo luogo per i testi brevi che contiene, e solo in un secondo momento, e non sempre, per gli aspetti macrotestuali. Va tuttavia sottolineato che il corpus delle recensioni costituisce un campione piuttosto ristretto di una specifica modalità di ricezione e che bisognerebbe allargare e diversificare la ricerca per ottenere un'immagine più completa e più rappresentativa delle modalità di lettura della raccolta narrativa.

Oltre alla rilevanza teorica dell'analisi delle due raccolte, crediamo che il nostro lavoro possa essere un contributo agli studi gaddiani, dove finora sono rimaste sottoesposte le dinamiche macrotestuali delle opere composite nonché la loro essenziale funzione nello sviluppo della narratività gaddiana. Partendo dalla constatazione dell'atipicità della narrativa breve di Gadda rispetto alla pratica narrativa dei solariani – nonostante alcuni punti di contatto con i colleghi più innovativi, come Vittorini – e dalla comune consapevolezza, tra i solariani, delle tecniche che determinano la struttura macrotestuale della raccolta, come risulta dall'alto grado di macrotestualità delle raccolte pubblicate dalle Edizioni di Solaria, si è cercato di indagare i rapporti di Gadda con la forma narrativa breve e con la forma raccolta. Quest'indagine ha ricostruito un percorso di riflessione sulla narrativa breve e sulla composizione della raccolta che parte da un particolare interesse per tali forme attestato dalla biblioteca e dallo studio di modelli come Verga, Tozzi e (in misura minore) Svevo. Gli appunti di lettura nonché le recensioni che Gadda scrive sulle raccolte dei colleghi ci hanno dato una prima indicazione della piena consapevolezza dell'autore delle interazioni tra testi narrativi brevi all'interno della forma

della raccolta. L'esame di questi documenti ha inoltre rivelato che tutti i modelli da lui studiati, come anche le raccolte recensite, sono molto coesi, sia a livello della tipologia del racconto, sia a livello della loro interazione. Tale dominanza di modelli coesi influisce sulla concezione della raccolta dell'autore: negli appunti e nelle recensioni, Gadda si dimostra infatti particolarmente attento ai fattori unificanti la raccolta, come l'omogeneità tonale e stilistica e l'unità tematica, e sempre va in cerca del "nesso" che unisce una serie di racconti.

È con quest'idea di raccolta tipologicamente coesa e omogenea, dunque, che Gadda si confronta al momento di riunire i propri testi in volume. Ma l'eterogeneità dei propri testi narrativi brevi, frutto della necessaria e instancabile sperimentazione inerente alla peculiare poetica gaddiana, lo costringe ad adottare soluzioni molto diverse. La ricostruzione della composizione delle due raccolte rivela ogni volta un percorso lungo e difficile, in cui un iniziale progetto relativamente coeso (l'accostamento della *Meccanica* alla "Madonna dei filosofi" e l'edizione in volume delle sole prose belliche) cambia forma varie volte e si osserva un graduale potenziamento delle strutture paratestuali (si pensi all'evoluzione degli indici del *Castello di Udine*). Questa strutturazione esplicita della raccolta, che nettamente distingue le raccolte gaddiane dagli altri volumi solariani, rivela una doppia preoccupazione di Gadda, cioè da un lato la necessità di compensare l'evidente difformità delle singole componenti e di portare l'attenzione sull'unità del volume, con operazioni unificanti che a volte non sono altro che *escamotage* (si ricordi la nota a "Tendo al mio fine" che glossa il sostantivo maschile "fine" come "morte"), e dall'altro il bisogno di sperimentare con la forma macrotestuale come con ogni forma letteraria, che si esprime meglio nel *Castello di Udine*, dove ogni aspetto del libro, fino alla "Sinossi delle abbreviazioni", è integrato in un gioco letterario.

Così operando, l'autore in tre anni pubblica due raccolte con una struttura e un significato molto diversi. Nel caso della *Madonna dei filosofi*, le singole componenti – molto eterogenee tra di loro – non vengono inserite in una singola struttura macrotestuale che unifica la raccolta. Questo primo volume narrativo di Gadda piuttosto presenta diverse soluzioni ad alcuni problemi meditati nel *Cahier d'études* e che riguardano anzitutto l'armonizzazione dei rapporti tra i personaggi e l'ambientazione della storia (Gadda stesso parla di "legatura"), e la figura del narratore, che va costruita in modo tale da suscitare l'interesse e l'attenzione del lettore.

Occorre precisare che negli anni '20 Gadda già avverte l'atipicità della propria scrittura, ma non la valorizza ancora come farà invece a partire degli anni '30. La prima fase della scrittura gaddiana, infatti, è caratterizzata da due movimenti opposti, cioè da una continua tendenza verso la norma(lizzazione), rappresentata dai grandi modelli che Gadda cerca di imitare nei primi progetti romanzeschi, e da una progressiva presa di consapevolezza dell'impossibilità di conformarsi ai modelli, sia a livello dello stile che rispetto alla concezione e la costruzione del testo narrativo.

La Madonna dei filosofi rispecchia questa posizione ambivalente e sviluppa alcuni processi che esprimono le tendenze opposte di costruzione "regolare" e sperimentazione "irregolare". La struttura della raccolta è piuttosto complicata e poggia sull'interazione tra un pannello autodiegetico ("Teatro", "Manovre", "Cinema") e un pannello eterodiegetico ("Madonna dei filosofi"), cui si aggiunge una componente pluritestuale incassata ("Studi imperfetti") che non fa parte della struttura dicotomica ma si rapporta all'insieme.

Il pannello autodiegetico percorre un duplice processo di riflessione sulla narrazione che, da un lato, riguarda il rapporto tra le modalità della descrizione (con cui si intende la messa in scena di una trascrizione di fatti in presa diretta) e della narrazione (intesa come rivendicazione dell'atto del narrare) e, dall'altro, concerne la costruzione di un'istanza narrativa autodiegetica che assume la funzione di personaggio-narratore. Il primo processo costituisce una progressione minore che si inserisce nel secondo processo: nella sequenza si verifica una graduale evoluzione da un io narrante che descrive ciò che vede a un narratore che pone l'accento sulla propria narrazione e quindi sulla mediazione narrativa che opera rispetto al reale (mentre riflette, interpreta, fa digressioni).

Nel secondo processo, cioè la costruzione del personaggio-narratore, Gadda affronta due problemi interrelati, che riguardano ora i legami che inscrivono l'io narrante nell'ambientazione della storia e ora il rapporto tra le caratteristiche psico-fisiche attribuite al personaggio-narratore e la "voce" con cui si esprime. Se si considera il forte radicamento dell'autore nella tradizione narrativa ottocentesca (che si esprime nei primi tentativi di Gadda col romanzo, nonché nei modelli di romanzi e di racconti da lui studiati, in cui domina nettamente l'eterodiegesi), il cambiamento dall'eterodiegesi all'autodiegesi (dal *Racconto italiano* a "Teatro") è una scelta importante, che implica l'invenzione di un io narrante dotato di una propria psicologia e di caratteristiche che lo distinguono da un narratore eterodiegetico e gli permettono di funzionare non solo come narratore ma anche come protagonista della storia che racconta.[1]

Però, abbiamo constatato che anche nei primi testi autodiegetici Gadda tende a far prevalere la descrizione e la narrazione della realtà, a detrimento dell'autodescrizione del personaggio-narratore, cioè delle sue caratteristiche fisiche e mentali e della sua interazione con gli altri personaggi nella storia. In testi come "Teatro" e "Manovre di artiglieria da campagna", l'io narrante è presente quasi solo in quanto narratore, non si descrive, e il lettore ha poche informazioni che difficilmente gli permettono di immaginare "chi" narra. Al contrario domina i testi autodiegetici non la "figura" dell'io, ma la sua "voce", che però, quasi sempre, è la tipica voce narrante di Gadda, ironica e

[1] Escludiamo da questa discussione i taccuini di guerra, perché al momento della loro scrittura non costituiscono un progetto narrativo e letterario che l'autore intende pubblicare. Non va per niente sottovalutata l'importanza della scrittura diaristica, ma essa va considerata per il suo valore di banco di prova, di primo grande esercizio di scrittura, non come frutto della volontà di creare un'opera.

sarcastica, espressione di una mente fortemente analitica, che l'autore usa anche nei racconti eterodiegetici.

Nei tre testi autodiegetici Gadda sembra voler conciliare la costruzione di un io narrante altro da sé (si ricordi che l'autobiografismo nella *Madonna dei filosofi* è relativamente debole), dotato di caratteristiche che lo definiscono rispetto all'ambientazione e agli altri personaggi, con la necessità di mantenere la propria tipica voce narrante. Però, già la sola presenza di questa voce determina la psicologia dell'io narrante, nel senso che la costruzione del narratore come personaggio deve essere compatibile con l'idea che il lettore deduce dalla voce narrante, cioè di un narratore analitico con un forte atteggiamento ironico e sarcastico.

Il processo di riflessione di Gadda, volto a stabilire un equilibrio tra questi elementi che definiscono il personaggio-narratore nel racconto autodiegetico, nella *Madonna dei filosofi* non trova una soluzione di continuità, nel senso che i tre racconti autodiegetici non condividono la medesima struttura narrativa, né lo stesso io narrante, ma propongono diverse soluzioni, che nella sequenza della raccolta conduce a una progressione molto significativa che si compie tra "Teatro" e "Cinema". Se in "Teatro" tale riflessione è ancora subordinata all'intenzione satirica del racconto, in "Manovre" e in "Cinema" Gadda raggiunge una soluzione più equilibrata, mentre a livello strutturale si registra una forte sperimentazione, dalla struttura episodica di "Manovre" al montaggio di digressioni di "Cinema".

In "Teatro", al fine di poter attaccare da più "angoli" possibili il bersaglio della satira, cioè il pubblico e il melodramma, la voce narrante si scinde in un registro comico e ingenuo e un registro ironico e sarcastico. Il personaggio-narratore quindi fa da spalla a sè stesso e finge di essere uno spettatore tonto che non capisce le regole sceniche. L'identificazione del personaggio come "finto" tonto, però, non annulla la tensione fra i registri, poiché non c'è alcun momento di passaggio definitivo dal primo registro al secondo, che ristabilirebbe l'equilibrio. Il testo quindi mantiene l'alternanza tra i due registri, che fra loro sono incompatibili, perché il personaggio-narratore non può essere simultaneamente un bersaglio della satira e il centro etico da cui parte la satira.[2] Tale incompatibilità tra i registri permette un doppio attacco satirico, ma a livello narrativo costituisce un'operazione schizofrenica, proprio perché l'alternanza dei registri non può risolversi.

Il punto di partenza della riflessione di Gadda sulla costruzione del personaggio-narratore nella *Madonna dei filosofi*, dunque, è una situazione di squilibrio, in cui si verifica una peculiare situazione enunciativa che domina il discorso e lascia pochissimo spazio alla "figura" del personaggio-narratore, che, a parte le generiche informazioni che

[2] In altre parole il personaggio narratore si autorappresenta alternatamente come ignorante e consapevole e vuole far coesistere questi atteggiamenti, poiché rifiuta di ridurli all'equilibrio ammettendo di "fare" il finto tonto.

lo definiscono come parte del pubblico, non è saldamente integrato nella storia e sembra voler essere quasi solo occhio che vede e voce che parla.

Nel secondo testo, "Manovre di artiglieria da campagna", la definizione del personaggio-narratore come reduce lo rende più concreto e gli conferisce una fisionomia di base. Il registro della voce narrante è doppio ma compatibile: quando narra della guerra, il narratore gaddiano sarcasticamente denuncia l'insufficienza strutturale nella gestione del conflitto, ma rievoca con un tono solenne l'esperienza vissuta e la morte. Il testo, che geneticamente costituisce un "montaggio" di vari pezzi di provenienza diversa, trova la propria coesione nelle strutture del ricordo, che si articolano a due livelli: all'interno del ricordo dell'osservazione delle manovre nel periodo postbellico irrompe il ricordo della guerra.

Per quanto riguarda invece l'integrazione del personaggio-narratore nella storia, essa è maggiore rispetto a "Teatro", per il semplice fatto che vengono narrati episodi vissuti dal narratore reduce. Il risultato, però, non è ancora equilibrato, dato che anche nel ricordo il personaggio-narratore preferisce descrivere ciò che ha visto e non il proprio coinvolgimento negli eventi. Gadda quindi cerca di saldare l'inscrizione dell'io narrante nel racconto con l'introduzione del nipotino Carletto, che per la sua sola presenza include il personaggio-narratore in un rapporto di interazione sociale. "Manovre", insomma, trova nuove soluzioni al problema posto da "Teatro", e, per l'alternanza dei livelli temporali, compie una sperimentazione strutturale che produce un testo originale e unificato.

Il passaggio a "Cinema" segna l'ultima tappa della riflessione, in cui cade la messa in scena dell'osservazione e si ottiene una maggiore corrispondenza tra la voce narrante e la descrizione del personaggio-narratore, che è ben integrato nella storia. Il signorino Maletti è il primo personaggio-narratore della sequenza a costruire la narrazione intorno alla propria interazione con gli altri personaggi e con l'ambientazione e perciò è il primo caso di "legatura" vera e propria. "Cinema" peraltro continua la sperimentazione strutturale iniziata da "Manovre", ma ne sposta il principio costitutivo dal ricordo alla competenza narrativa: il testo è strutturato interamente dal pensiero del giovane narratore, che non solo ricorda ma riflette, divaga e trasforma la realtà fenomenica attraverso la propria prospettiva. Abbiamo peraltro dimostrato come l'omissione della seconda parte inedita del racconto, per il fatto di concentrare il discorso sul protagonista e non sulla rappresentazione cinematografica, metta in rilievo l'evoluzione da noi individuata, a detrimento di una maggiore analogia tra "Teatro" e "Cinema". Anche per questa omissione la funzione di cornice dei due testi, suggerito dal loro distanziamento nella raccolta, è debole e trascurabile, ed è più opportuno considerare i due testi come prima e ultima tappa di un percorso macrotestuale.

Nella sequenza dei tre testi autodiegetici, si osserva quindi una complicata interazione tra processi che tendono alla normalizzazione e processi più sperimentali. La volontà di Gadda di creare un io narrante che sia personaggio "vero e proprio" senza dubbio risponde al bisogno di costruire un racconto autodiegetico "regolare", che si esprime nella struttura

temporale lineare di "Teatro" e nell'introduzione di Carletto in "Manovre" (che contribuisce a integrare l'io narrante nell'ambientazione). Simultaneamente i racconti sono permeati da una forte tendenza alla sperimentazione, che è chiaramente individuabile nell'alternanza dei due registri in "Teatro", nell'uso delle strutture temporali in "Manovre" e nella struttura narrativa di "Cinema".

Nella "Madonna dei filosofi" il problema della rappresentazione narrativa è affrontato, nel quadro di una struttura narrativa ottocentesca convenzionale, che viene intessuta con elementi parodici quasi fino al punto di farla esplodere. Infatti, il racconto è destabilizzato in primo luogo dall'incompatibilità della trama evanescente con l'elaborazione approfondita della figura della protagonista femminile, che attraverso il dolore raggiunge una conoscenza della realtà tale da rendere improbabile la sua sottomissione alle massime della Delanay, corifea della banalità e feroce rappresentazione satirica della moderna borghesia al femminile. La forte enfasi sulle convenzioni borghesi e l'atteggiamento ironico del narratore rivelano l'alto grado parodico del racconto, che raggiunge un suo compimento con i due eventi finali richiesti dalla trama (fidanzamento e attentato), di cui il primo però non quadra con l'approfondimento di Maria come personaggio.

Un secondo elemento che destabilizza il modello tradizionale concerne la voce narrante, cui si affianca un vero e proprio coro della banalità, una voce collettiva verghiana non popolare ma borghese. Questo coro consiste di un gruppo di personaggi "perbene" come il medico, il marchese, la Delanay, ma produce anche una quantità di enunciati virgolettati che non sono riportabili a un preciso enunciatore. In quest'ultimo caso, dunque, la voce si dissocia dai singoli personaggi e si espande, ma l'uso delle virgolette la distingue sempre dalla voce del narratore. Si tratta quindi di un'operazione satirica che non infrange la referenzialità (poiché il mittente, seppure assente come enunciatore, è sempre individuabile nel "coro della banalità") né si confonde alla voce del narratore (poiché si tratta sempre di enunciati virgolettati).

È però all'interno dell'istanza narrativa che si svolge un'operazione narrativa ulteriore, che non fa più parte del progetto satirico. Sono frequenti i passi che si potrebbero descrivere come discorso indiretto libero, ma potrebbero ugualmente essere riportati al discorso indiretto del narratore, per cui non è più possibile indicare chi parla. L'ambiguo uso dell'indiretto libero, dunque, non serve più a introdurre le parole del personaggio nel discorso indiretto, ma a creare uno spazio grigio e indeciso in cui le parole si dissociano sia dal narratore, sia dai personaggi, e si genera una tensione che non si risolve più. In questo caso viene a mancare il centro etico di riferimento, si va oltre la satira, e la dissociazione narrativa non sembra aver altro scopo che la dissociazione stessa, la dissoluzione del tessuto narrativo, la messa in crisi del sistema.

La Madonna dei filosofi quindi sequenzialmente propone una sequenza di testi in cui si alternano tendenze opposte di normalizzazione e di sperimentazione e che concernono rispettivamente la narrazione autodiegetica ed eterodiegetica. Nella prima parte della raccolta, si delinea un processo costruttivo dell'istanza autodiegetica in racconti

formalmente atipici, mentre nel racconto finale si ha un processo di dissociazione della voce eterodiegetica in una struttura narrativa convenzionale ma parodiata.

È all'interazione tra questi due pannelli della raccolta che si rapportano gli "Studi imperfetti". Questa sezione, che già in sé costituisce una struttura macrotestuale ciclica, in cui "Diario di bordo" garantisce il ritorno all'io, rispecchia le medesime problematiche trattate negli altri racconti, del rapporto tra "trascrizione" e narrazione e della costruzione del personaggio narratore, senza però inscriversi nell'ipotesi descritta sopra.

La posizione macrotestuale degli "Studi imperfetti" in un certo senso definisce *La Madonna dei filosofi* come raccolta, nel senso che si ha un'interazione stratificata e complicata fra percorsi e processi che partono da testi assai eterogenei e che non si unificano in modo univoco. Non è un caso che nell'inedita schedina editoriale da noi riportata e studiata l'autore indichi il sovrasenso della raccolta – da lui stesso definita "disorganica" – da un lato in un'incessante dialettica tra le posizioni del narratore e dall'altro nella sequenza di "approfondimenti prospettici": questa raccolta si definisce quindi proprio per la sua processualità, svolta in modo dialettico e sequenziale.

Il castello di Udine, nonostante l'eterogeneità della tipologia testuale sia pari alla *Madonna dei filosofi*, presenta un percorso più unificato, annunciato fin dal titolo, che condensa in un'immagine sintetica l'ambivalenza dell'esperienza della guerra, tema principale del libro, che si scompone nell'aspra condanna degli ufficiali incompetenti e dei soldati noncuranti, nell'elogio della lotta eroica di un popolo in cerca del compimento del proprio destino nella storia e nella commemorazione dei cari morti nel conflitto. I temi della guerra, della moralità e dell'alterità costituiscono una rete che si annoda intorno al nucleo centrale della raccolta, la figura dell'io, che non è altro che la finzionalizzazione caricaturale dell'autore reale. In questo modo si stabilisce una congruenza totale tra voce narrante e personaggio narratore, che fa del "Nostro", come viene chiamato dal curatore, una figura forte e unificatrice che riunisce i testi per il fatto di esserne il narratore e più spesso anche il protagonista. La raccolta come insieme quindi rispecchia un'evoluzione di questa figura, che i singoli testi non possono cogliere, da soldato a viaggiatore a scrittore, dai campi di battaglia alla visita delle colonie e alle polemiche letterarie sul treno. È in particolare l'esperienza della guerra che collega i testi bellici a quelli del dopoguerra, in cui la pesante coscienza di reduce incide sull'osservazione e sulla rappresentazione della realtà fenomenica da parte dell'io. Il dolore e la necessità di ricordare l'esperienza definiscono la posizione etica dell'io e lo separano dagli altri, che invece dimenticano, o non hanno mai voluto sapere né capire, e i continui riferimenti alla guerra nella quotidianità (la frequente visita ai monumenti, la natura come immagine della morte) mettono in rilievo sia questa distanza che isola l'io, sia la necessità di ricordare.

Inoltre, i rari racconti in cui il Nostro non è protagonista, "La fidanzata di Elio" e "La chiesa antica", continuano le tematiche centrali nei testi autodiegetici e si sviluppano intorno a un protagonista che condivide una serie di caratteristiche con il Nostro, il che consente di considerarli a loro volta come varianti o astrazioni della figura di Gadda che

ricorre nella maggior parte dei testi. Questi due testi eterodiegetici segnano, però, una "scissione" diegetica tra le funzioni del personaggio e del narratore, e spostano il tema dell'alterità – che è proprio di tutta la raccolta, ma sin qui sempre inteso come alterità del protagonista-narratore rispetto al mondo – all'interno della funzione narrativa stessa, poiché nell'ultimo racconto la rappresentazione eterodiegetica del signore taciturno sfocia nella autorappresentazione, laddove il signore taciturno si rivela essere il Nostro, che quindi si descrive in terza persona.

Tuttavia, ciò che a livello tematico può essere considerato come una rappresentazione schizofrenica, a livello strutturale invece va inteso come una sperimentazione che effettua una sintesi delle due forme di diegesi che strutturano i testi brevi, cioè racconto eterodiegetico e racconto dell'io. La rappresentazione di sé in terza persona da parte del narratore sottolinea la funzionalità della figura del Nostro nel testo narrativo, dove assume due ruoli apparentemente dissociati di protagonista e narratore come viene tematizzato in "Polemiche e pace nel direttissimo". Tale dissociazione, però, è solo apparente, poiché il lettore viene informato che si tratta della medesima istanza, e perciò l'operazione costituisce piuttosto un fattore unificante, una forte enfatizzazione dell'atto del narrare. Rispetto al tema della narrazione, il dittico del signore taciturno segna, infatti, il compimento di una progressione che parte dalla riflessione saggistica sulla narrabilità ("Elogio" e "Impossibilità"), per portare alla narrazione della guerra e delle colonie e culminare proprio con l'operazione narrativa sul personaggio-narratore nei due testi finali.

Le strutture paratestuali contribuiscono significativamente all'unificazione dei testi nel volume. L'apparato annotativo, oltre alla funzione più propriamente esegetica, rende espliciti i nessi tematici tra i testi laddove sono impliciti (si pensi al riferimento alla guerra in "Della musica milanese") e li stabilisce laddove sono assenti. Le note anzitutto ampliano la descrizione dell'esperienza bellica del Nostro, con una quantità di informazioni precise che mancano nei testi, e successivamente approfondiscono la figura del reduce, il suo dolore, la sua inappartenenza al mondo postbellico. Come abbiamo visto, in alcuni luoghi le note arrivano persino a ristabilire il discorso narrativo del testo, allentato dalla digressività del narratore, come in "Dal castello di Udine verso i monti", dove la narrazione nella nota interrompe l'intermezzo lirico del testo, dopo di che si riprende la diegesi.

Nel loro insieme, le note di Feo costituiscono un luogo extratestuale *sui generis* e la loro interazione con i testi brevi è definita nell'"Avviso al lettore", in cui viene presentata la cornice di finzione che avvolge il volume. Abbiamo dimostrato come la rilevanza di questo testo introduttivo, che l'autore stesso descrive come "prefazione" del curatore Feo Averroís, non si limiti alla sola rappresentazione autoironica dell'autore, ma instauri anche una chiara distinzione formale tra due personaggi, il personaggio narratore "Nostro", autore dei testi, e Feo, autore delle note. Tale distinzione conferma ulteriormente il processo di finzionalizzazione di sé avviato da Gadda nei testi brevi e aggiunge al volume una nuova e originale dinamica macrotestuale. L'attribuzione delle

note a un personaggio "altro", con una fisionomia diversa dalla figura dell'io, ma limitato come personaggio per il fatto di non disporre di una voce narrativa "propria", permette di sviluppare un'interazione tra i due personaggi e i rispettivi ambiti di appartenenza, tra testo e paratesto. La sommaria introduzione di Feo nell'"Avviso" basta a suggerire una storia condivisa tra i due, che si sviluppa in alcune note da cui si deduce un atteggiamento oscillante del curatore, tra identificazione con la figura dell'io e volontà di distacco. Se questo sviluppo non si presenta come una "storia" vera e propria, si tratta almeno di una narrazione incipiente e non se ne può negare l'originale narratività.

Quando collochiamo queste due raccolte sull'asse della ricerca narrativa di Gadda, vediamo che esse segnano alcune tappe importanti. Per quanto riguarda il racconto dell'io, *Il castello di Udine* parte dal punto di arrivo della riflessione della *Madonna dei filosofi*. Nella prima raccolta si articola la ricerca sulla costruzione del personaggio narratore e sulle strutture del racconto autodiegetico, ma non si trova una soluzione di continuità che garantisce la coerenza tra voce e protagonista. Nel contempo, la funzionalizzazione narrativa dell'informazione autobiografica, come abbiamo visto, nella *Madonna dei filosofi* era ancora intermittente e identifica un processo embrionale. Nel *Castello di Udine*, invece, Gadda mette in scena una figura unica, costruita con un'estesa quantità di materiale autobiografico, ma descrive "non tanto se stesso, quanto il se stesso in cui ha deciso, come narratore, di identificarsi" (Roscioni, *Il duca* 259). Come ha notato Roscioni, questo goffo, patetico protagonista in contrasto con la realtà circostante occupa un posto di grande rilievo nel mondo fantastico di Gadda e la sua invenzione fa parte di un progetto più ampio che trascende la sola autodiegesi e che appunto trova le proprie radici nella *Madonna dei filosofi* (Roscioni accenna alle figure di Maletti e di Baronfo) per approdare alla figura di Gonzalo Pirobutirro nella *Cognizione del dolore* (257). Tale progetto, in cui le nostre due raccolte occupano un posto centrale, è uno dei nuclei principali della ricerca narrativa di Gadda tra la fine degli anni '20 e gli anni '30, come si può dedurre anche da una serie di testi inediti del medesimo periodo e forse anche dall'autorappresentazione dell'autore nella corrispondenza.[3]

Le due raccolte quindi si integrano in un unico percorso di riflessione e di sperimentazione narrativa, che in primo luogo riguarda la figura del personaggio narratore, ma fa intravvedere anche altri punti di contatto e di evoluzione tra i due volumi. I precoci esercizi di dissociazione narrativa nella *Madonna dei filosofi* trovano un loro sviluppo nell'interazione tra le figure del Nostro e di Feo Averroís, personaggi formalmente distinti che però condividono la medesima voce narrante, e tra cui il rapporto è oscillante e ambiguo. Anche lo sviluppo di Maria Ripamonti come personaggio che ha

[3] Si pensi a testi brevi come "Viaggi di Gulliver, cioè del Gaddus", "Le bizze del capitano in congedo", "La casa", "Invito a pranzo" e "I viaggi del capitano Gaddus. Serie I. Viaggio nella galassia".

raggiunto una – seppure parziale – cognizione della realtà attraverso il dolore causato dalla guerra anticipa la più piena elaborazione della figura di Gadda reduce nel *Castello di Udine*.

A nostro avviso, queste due raccolte compiono passi determinanti nel passaggio dalla satirica narrazione della "comune scemenza" (dominante nella prima raccolta) alla tragica narrazione del trauma, che definisce gran parte della ricerca narrativa di Gadda e che sposta la satira da una posizione centrale verso una sua funzionalizzazione come rovescio del tragico (Donnarumma, "Satira"). Nel *Castello di Udine*, peraltro, Gadda comincia a estendere la tecnica della deformazione dalla materia narrata (cioè, dalla parodia delle forme narrative convenzionali) all'incipiente deformazione linguistica, come la si ritrova, ad esempio, nel testo prefativo.

A livello strutturale, infine, si osserva una moltiplicazione della processualità dalla prima alla seconda raccolta. Ogni sezione costituisce un insieme e un percorso che non solo è percorso di lettura ma anche di riflessione narrativa e ideologica, e sono casi esemplari la prima sezione, che tratta la narrabilità della guerra in un processo che parte dalla riflessione teorica e conduce alla narrazione, e la seconda, in cui si sviluppa l'elogio del colonialismo come necessario progetto di costruzione civile, dopo il fallimento del progetto bellico. Se le funzioni delle due ultime sezioni non sono univoche, il curatore non manca di informare il lettore che la terza sezione ha una funzione di collegamento, mentre la quarta, per la discussione delle "polemiche necessarie ed eleganti" svolge una funzione conclusiva rispetto al volume nel suo intero. Le sezioni definiscono dunque un livello intermedio di interazione macrotestuale che nella prima raccolta rimaneva implicita e priva di precise connotazioni da parte dell'autore. Nel *Castello di Udine* invece ogni sezione è accompagnata da una riflessione nelle note che vi attribuisce caratteristiche proprie, il che conferma la loro importanza macrotestuale e la necessità di studiare non solo l'interazione tra i testi, ma anche tra testi e sezioni, tra le sezioni rispettive, e tra sezioni e struttura complessiva. Abbiamo studiato questa rete di interazioni, partendo dalle ipotesi suggerite dagli studi critici, dalla ricostruzione della composizione della raccolta e dalla struttura paratestuale.

Le due raccolte, insomma, definiscono un periodo cruciale nello sviluppo di Gadda come narratore, completando nei volumi pubblicati la riflessione che l'autore simultaneamente svolge nei progetti romanzeschi e filosofici "nascosti", inediti e abortiti, come *La Meditazione milanese*, *La Meccanica* e *Novella seconda*. I recenti studi sulla narratività gaddiana, per quanto validi e necessari, hanno tralasciato di includere nel processo di ricerca che porta alla *Cognizione del dolore* anche la vitale componente della narrativa breve riunita nelle prime due raccolte. Abbiamo però dimostrato quanto le due prime raccolte partecipino in tale percorso formativo del Gadda narratore, sia per il loro radicamento teorico nelle riflessioni sulla narrazione e sulla sistematicità svolte nel *Racconto italiano* e nella *Meditazione milanese*, sia per lo sviluppo delle specifiche competenze narrative da noi individuate, sia per l'elaborazione della processualità

narrativa a livello del volume (dice già lo stesso titolo della *Cognizione* che quest'opera non è un "prodotto", ma coinvolge personaggi, autore e lettori in un processo di comprensione del reale). L'elaborazione della satira, l'approfondimento della figura del reduce che trasforma la rappresentazione del reale attraverso il dolore, gli esercizi di dissociazione della voce narrativa, la costruzione della narrazione attraverso l'associazione di episodi autonomi, la funzionalizzazione dell'autobiografismo sono tutte tecniche che Gadda sperimenta nella narrativa breve e che conoscono un loro pieno sviluppo solo a livello macrotestuale. La specificità di questa fase della scrittura di Gadda risiede appunto in questo fatto, cioè che sono le raccolte e non i testi narrativi brevi a esprimere pienamente la ricerca narrativa autoriale, che si attua attraverso la contiguità e la progressione che definiscono la sequenzialità della raccolta.

Bibliografia

Bibliografia primaria

Opere di Gadda

1. Pubblicazioni in rivista

Gadda, Carlo Emilio. “Studi imperfetti: L'ortolano di Rapallo, Certezza, La morte di Puk, Sogno ligure.” *Solaria* 6 (1926): 23-28.

---. “Teatro.” *Solaria* 6 (1927): 24-37.

---. “Cinema.” *Solaria* 3 (1928): 3-28.

---. “Manovre di artiglieria da campagna – Tiri di batteria da 75 e da 100: descrizione magnificata da due ipotiposi mitologiche e da diverse locuzioni dell’uso raro.” *La Fiera letteraria* 4, 39 (1928): 5.

---. “La Madonna dei filosofi. Novella borghese.” *Solaria* 9-10 (1928): 3-46.

---. “Un narratore: B. Tecchi.” *L’Arena* 1 luglio 1930. Ripubblicato in *SGF I*: 698-701.

---. “Tirreno in crociera.” *L'Ambrosiano* 1 agosto 1931: 3.

---. “Dal Golfo all'Etna.” *L'Ambrosiano* 6 agosto 1931: 3.

---. “Tripolitania in torpedone.” *L'Ambrosiano* 13 agosto 1931: 3.

---. “Sabbia di Tripoli.” *L'Ambrosiano* 21 agosto 1931: 3.

---. “Approdo alle Zattere.” *L'Ambrosiano* 24 agosto 1931: 3.

---. “Della musica milanese.” *L’Ambrosiano* 21 ottobre 1931: 3.

---. “Elogio di alcuni valentuomini.” *L'Ambrosiano* 27 novembre 1931: 3.

---. “Impossibilità di un diario di guerra.” *L'Ambrosiano* 7 dicembre 1931: 3.

---. “Dal Castello di Udine verso i monti.” *L'Ambrosiano* 18 dicembre 1931: 3.

---. “Tendo al mio fine.” *Solaria* 12 (1931): 46-49.

---. “Compagni di prigionia.” *L'Ambrosiano* 15 gennaio 1932: 3.

---. “Tre storie d’amore.” *Il Tevere* 5 febbraio 1932. Ripubblicato in *SGF I*: 739-744.

---. “Imagine di Calvi.” *L'Ambrosiano* 12 febbraio 1932: 3.

---. “La fidanzata di Elio.” *L'Ambrosiano* 29 aprile 1932: 9.

---. “L’ultimo libro di Gianna Manzini.” *Il Tevere* 10 ottobre 1932. Ripubblicato in *SGF I*: 771-779.

---. “La festa dell'uva a Marino.” *Italia letteraria* 42 (1932): 1-2.

---. “Polemiche e pace nel direttissimo (I).” *Italia letteraria* 33 (1933): 3.

---. “Polemiche e pace nel direttissimo (II).” *Italia letteraria* 34 (1933): 3.

---. “Polemiche e pace nel direttissimo (III).” *Italia letteraria* 35 (1933): 3.

---. “Cinema. Secondo tempo.” a cura di Raffaella Rodondi. *Strumenti critici* 49 (1982): 277-287.

---. “Del Bo in dodici racconti.” *La fiera letteraria* 50 (1952). Ripubblicato in *SGF I* : 1042-1045.

2. Pubblicazioni in volume

Gadda, Carlo Emilio. *La Madonna dei filosofi*. Firenze, Solaria: 1931.

---. *Il castello di Udine*. Firenze, Solaria: 1934.

---. *L’Adalgisa. Disegni milanesi*. Firenze, Le Monnier: 1943.

---. *I sogni e la folgore*. Torino, Einaudi: 1955.

---. *Romanzi e racconti I (RR I)*. A cura di Dante Isella. Milano: Garzanti: 2007.

---. *Romanzi e racconti II (RR II).* A cura di Dante Isella. Milano: Garzanti: 2007.

---. *Saggi giornali favole I (SGF I).* A cura di Dante Isella. Milano: Garzanti: 2008.

---. *Saggi giornali favole II (SGF II).* A cura di Dante Isella. Milano: Garzanti: 2008.

---. *Scritti vari e postumi (SVP).* A cura di Dante Isella. Milano: Garzanti: 2009.

3. Corrispondenza

---. *Le confessioni di C.E. Gadda.* A cura di Piero Gadda Conti. Milan: Pan, 1974.

---. *Lettere a "Solaria".* A cura di G. Manacorda. Roma: Editori Riuniti, 1979.

---. "Tre lettere inedite a Giuseppe De Robertis" *Rinascita* 40.41 (1983): 28.

---. *A un amico fraterno. Lettere a Bonaventura Tecchi.* A cura di M. Carlino. Milano: Garzanti, 1984.

---. *L'ingegner fantasia. Lettere a Ugo Betti. 1919-1930.* A cura di G. Ungarelli. Milano: Rizzoli, 1984.

---. "Lettere all'editore Einaudi (1939-1967)". A cura di Liliana Orlando. *I quaderni dell'ingegnere. Testi e studi gaddiani* 2 (2003): 57-125.

---. *Caro Bompiani. Lettere con l'editore.* A cura di Gabriella D'Ina e Giuseppe Zaccaria. Milano: Bompiani, 2007.

Gadda, Carlo Emilio, Contini, Gianfranco. *Carteggio 1934-1963.* A cura di Dante Isella, Gianfranco Contini, Giulio Ungarelli. Milano: Garzanti, 2009.

Testi di altri autori

Bonsanti, Alessandro. *La serva amorosa*. Firenze: Solaria, 1929.

---. *I capricci dell'Adriana.* Firenze: Solaria, 1934.

Burresi, Piero. *Raccolta di scritti.* Firenze: Solaria, 1928.

Carocci, Alberto. *Il paradiso perduto.* Firenze: Solaria, 1929.

d'Annunzio, Gabriele. *Le novelle della Pescara*. Santarcangelo di Romagna: Gulliver, 1995.

Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Paris: Garnier, 1971.

Gadda Conti, Piero. *Verdemare.* Firenze: Solaria, 1927.

Lanza, Giuseppe. *All'albergo del sole.* Firenze: Solaria, 1932.

Loria, Arturo. *Il cieco e la bellona.* Firenze: Solaria, 1928.

---. *La scuola di ballo.* Firenze: Solaria, 1932.

Morovich, Enrico. *L'osteria sul torrente.* Firenze: Solaria, 1936.

Nannetti, Vieri. *Malseme.* Firenze: Solaria, 1930.

---. *La guerra ritorna.* Firenze: Solaria, 1935.

Pavolini, Corrado. *Elixir di vita.* Firenze: Solaria, 1929.

Quarantotti Gambini, Pier Antonio. *I nostri simili.* Firenze: Solaria, 1932.

Terracini, Enrico. *Quando avevamo vent'anni*. Firenze: Solaria, 1935.

Vittorini, Elio. *Piccola borghesia.* Firenze: Solaria, 1931.

Bibliografia Secondaria

Saggi

Alderman, Timothy. *The Integrated Short Story Collection as a Genre.* Tesi di dottorato, Purdue University, 1982.

Anselmi, Gian Mario; Bonazzi, Nicola. "Gadda e Machiavelli." *A Pocket Gadda Encyclopedia. EJGS* (2008). Web.

Aristotle. *Metaphysics*. A cura di W.D. Ross. Encyclopedia Britannica. Vol. 1. Chicago: William Benton, 1952.

Audet, René. *Des textes à l'oeuvre. La lecture du recueil de nouvelles.* Québec, Éditions Nota Bene : 2000.

---. *Le recueil : enjeux poétiques et génériques*. Tesi di dottorato, Université Laval, 2003.

Bachtin, Michail. *The Dialogic Imagination. Four essays.* Texas: Texas University Press, 1982.

---. "Discourse in the novel". *The Dialogic Imagination*: 269-422.

---. *Dostoevskij. Poetica e stilistica.* Trad. di Giuseppe Garritano. Torino: Einaudi, 2002.

Baldi, Guido. *Carlo Emilio Gadda*. Milano: Mursia 1972.

Baldi, Valentino. *Reale invisibile. Mimesi e interiorità nella narrativa di Pirandello e Gadda.* Venezia, Marsilio: 2010.

Baker, Margaret. "The early narrative of Carlo Emilio Gadda (1918-1929)" *Miscellanea di italianistica in memoria di Mario Santoro*. A cura di M. Cataudella. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1993. 337-48.

Benedetti, Carla. "Gadda e l'astrazione narrativa." *Disumane lettere. Indagini sulla cultura della nostra epoca.* Roma-Bari: Laterza, 2011. 23-35.

---. "Carlo Emilio Gadda e la gioia del narrare." *Le emozioni nel romanzo. Dal comico al patetico*. A cura di P. Amalfitano. Roma: Bulzoni, 2004. 191-207. Consultato nell'archivio on line dell'*EJGS* (28 gennaio 2014).

Bertone, Manuela. *Il romanzo come sistema. Molteplicità e differenza in C.E. Gadda*. Roma: Editori Riuniti, 1993.

Bertoni, Federico. *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà.* Torino: Einaudi, 2001.

Bocelli, Arnaldo. "Frammentismo." *Treccani. Enciclopedia italiana. I appendice.* 1938. Web. (29 gennaio 2014).

Bonifacino, Giuseppe. "Il primo Gadda tra scienza e forma." *Lavoro critico* 14 (1978): 5-47.

Botti, Francesco P. *Gadda o la filologia dell'apocalisse.* Napoli: Liguori, 1996.

Boucher, J.-P. *Le recueil de nouvelles*. Québec: Fides, 1992.

Briosi, Sandro. *Il problema della letteratura in "Solaria"*. Milano: Mursia. 1976.

Calabrese, Stefano. *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*. Bologna: Archetipo Libri, 2010.

Cappello, Giovanni. *La dimensione macrotestuale*. Ravenna: Longo, 1998.

Carta, Elisabetta. *Cicatrici della memoria. Identità e corpo nella letteratura della Grande Guerra: Carlo Emilio Gadda e Blaise Cendrars.* Pisa, Edizioni ETS, 2010.

Casadei, Alberto. "Appunti per una rilettura de 'La Madonna dei Filosofi'." *Studi novecenteschi* 29 (1985): 83-97.

Cattanei, Luigi. *Carlo Emilio Gadda. Introduzione e guida allo studio dell'opera gaddiana. Storia e Antologia della critica*. Firenze: Le Monnier, 1975.

Ceccaroni, Arnaldo. *Leggere Gadda. Antologia della critica gaddiana.* Bologna: Zanichelli, 1978.

Cenati, Giuliano. *Frammenti e meraviglie. Gadda e i generi della prosa brev*e. Milano: Unicopli, 2010.

Colli, Barbara. "Il Fondo Gadda nell'Archivio Gian Carlo Roscioni (IIa parte)" *I Quaderni dell'ingegnere* 3 (2012): 211-236.

Contini, Gianfranco. "Introduzione ai narratori della Scapigliatura piemontese" *Letteratura* 35 (1947). Ripubblicato in Id. *Varianti e altra linguistica*. Torino: Einaudi, 1970.

---. Introduzione. *La Cognizione di dolore*. Carlo Emilio Gadda. Torino: Einaudi, 1963. Ripubblicato in Contini, Gianfranco.*Varianti e altra linguistica*: 601-19.

Cortellessa, Andrea e Patrizi, Giorgio. *La biblioteca di Don Gonzalo. Il Fondo Gadda alla Biblioteca del Burcardo*. 2 vol. Roma: Bulzoni, 2001.

Cortellessa, Andrea. "Le faticose 'manovre' di Gadda. Esperimento di critica genetica." *Letteratura italiana e utopia. Annali del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Roma La Sapienza*. Roma: Editori Riuniti. 1993. 134-161.

---. "Il duca di Sant'Aquila e la guerra degli altri. Carlo Emilio Gadda recensore di guerra" *Paragone* 548-550 (1995): 116-136.

Corti, Maria. "Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo" *Strumenti critici* 27 (1975). Ripubblicato in Id. *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*. Torino: Einaudi, 1978. 185-200.

---. *Principi della comunicazione letteraria*. Milano, Bompiani: 1976.

Davis, Rocío G. *Transcultural Reinventions. Asian American and Asian Canadian Short-story Cycles*. Toronto: Tsar, 2001.

Del Bianco, Giuseppe. *La Guerra e il Friuli.* 4 vol. Colloredo Montalbano: Del Bianco Editore, 2001.

de Jorio Frisari, Giulio. "Gadda e Croce". *La biblioteca di Don Gonzalo. Il Fondo Gadda alla Biblioteca del Burcardo*. A cura di Andrea Cortellessa e Giorgio Patrizi. Vol. 2. Roma: Bulzoni, 2001.

De Michelis, Ida. *Tra il "quid" e il "quod". Metamorfosi narrative di Carlo Emilio Gadda*. Pisa: ETS, 2009.

Dombroski, Robert. *Gadda e il barocco*. Trad. Angelo R. Dicuonzo. Roma: Bollato Boringhieri, 1999.

Donnarumma, Raffaele. *Gadda. Romanzo e* pastiche. Palermo: Palumbo, 2001.

---. *Gadda modernista.* Pisa: Edizioni ETS, 2006.

---. "Satira". *A Pocket Gadda Encyclopedia. EJGS* (2002). Web.

Duyck, Mathijs. "La raccolta di narrativa breve tra teoria e pratica. Prime note teoriche e analisi di un caso gaddiano." *Critica letteraria* 40.4 (2012): 702-30.

---. "Il motore guasto. Perversione narrativa di Svevo e di Flaubert in *Una vita* e *L'Éducation sentimentale.*" *Italo Svevo and his Legacy for the Third Millennium.* A cura di Giuseppe Stellardi e Emanuela Tandello Cooper. Leicester: Troubadour, 2014. 45-57. In stampa.

---. "The short story cycle in Western literature : modernity, continuity and generic implications." *Interférences littéraires* 12 (2014): 101-112. In stampa.

Falqui, Enrico. *Ragguagli sulla prosa d'arte*. Firenze: Le Monnier, 1944.

Ferlita, Salvatore. *Contro l'espressionismo : dimenticare Gadda e la sua eterna funzione*. Napoli: Liguori, 2011.

Ferrata, Giansiro, "A proposito di tendenze." *Solaria* 7-8 (1931): 52-54.

---. "Torniamoci sopra." *Solaria* 11 (1931): 46-48.

Fludernik, Monika. *Towards a 'Natural' Narratology.* Londen: Routledge, 1996.

Genette, Gerard. *Seuils.* Paris, Seuil, 1987. *Paratexts: tresholds of interpretation*. Trad. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Guzzetta Fava, Lia.*"Solaria" e la narrativa italiana intorno al 1930*. Ravenna: Longo, 1973.

Gioanola, Elio. *Carlo Emilio Gadda. Topazi e altre gioie familiari.* Milan: Jaca Book, 2004.

Giovannetti, Paolo. *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*. Roma: Carocci, 2012.

Godenne, René. *La nouvelle*. Paris: H. Champion, 1995.

Godioli, Alberto. *"La scemenza del mondo". Riso e romanzo nel primo Gadda.* Pisa: Edizioni ETS, 2011.

---. "Resources." *Gadda goes to war. An Original Drama by Fabrizio Gifuni*. A cura di Federica G. Pedriali. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013. 58-73.

Gorni, Guglielmo. "Gadda, o il testamento del Capitano." *Le lingue di Gadda, Atti del Convegno di Basilea 10-12 dicembre 1993.* A cura di Maria Antonietta Terzoli. Roma: Salerno Editrice, 1995. Consultato nell'archivio on line dell'*EJGS* (28 gennaio 2014).

Guglielmi, Guido. "Gadda e la tradizione del romanzo." *Rendiconti* 34 (1994): 3-18. Trad. "Gadda and the Form of the Novel" *EJGS* 0 (2000). Web.

Hainsworth, Peter. 1997. "Gadda fascista." Trad. R. Donnarumma. *Antinomie gaddiane.* A cura di R. Donnarumma. *EJGS* 3 (2003): EJGS Supplement n + 1. (29 gennaio 2014).

Ingram, Forrest L. *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*. Paris: Mouton, 1971.

I Quaderni dell'ingegnere. Testi e studi gaddiani. A cura di Dante Isella. Milano: Ricciardi, 2001-2003; Torino: Einaudi, 2004-2007; nuova serie a cura di Clelia Martignoni. Fondazione Pietro Bembo. Milano: Ugo Guanda Editore, 2010-2013.

Kleinhans, Martha. *"Satura" und "pasticcio". Formen und Funktionen der Bildlichkeit im Werk Carlo Emilio Gaddas.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2005.

Lattarico, Jean-François. "Giordano Bruno, Carlo Emilio Gadda e la langue de la fureur." *Chroniques italiannes* 15.58-59 (1999): 119-32.

Lipparini, Micaela. "Il 'Cinema' di Gadda". *Le metafore del vero.* Pisa: Pacini, 1994. 41-60. Consultato nell'archivio on line dell'*EJGS* (28 gennaio 2014).

Lucchini, Guido. "Strategia retorica nelle scelte lessicali del primi Gadda (Le varianti de 'La Madonna dei filosofi')." *Studi novecenteschi* X, 25-26 (1983): 55-85.

---. *L'istinto della combinazione. Le origini del romanzo in Carlo Emilio Gadda.* Firenze: La Nuova Italia, 1988.

Lugnani, Lucio. "Introduzione". *Novelle.* Luigi Pirandello. Torino: Einaudi, 1994: VII-XXII.

---. "'Pezzi di bravura' e discorsività narrativa (sul VI tratto della *Cognizione*)." *Gadda. Meditazione e racconto*. A cura di Cristina Savettieri, Carla Benedetti, Lucio Lugnani. Pisa: Edizioni ETS, 2004. 43-66.

Lundén, Rolf. *The united stories of America : studies in the short story composite*. Amsterdam: Rodopi, 1999.

Luperini, Romano. *Il Novecento*. Torino: Loescher, 1981.

Luscher, Robert M. "The Short Story Sequence: An Open Book." *Short Story Theory at a Crossroads*. Eds. Susan Lohafer and Jo Ellen Clarey. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1989. 148-167.

Manacorda, Giuliano. *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1965).* Roma: Editori Riniti, 1967.

Manganaro, Jean-Paul. "Préface." *La Madone de Philosophes*. Carlo Emilio Gadda. 5-26. Paris: Éditions de Seuil, 1993. 5-26.

Mengaldo, Pier Vincenzo. "Fu un vero narratore?" *Giudizi di valore*. Torino: Einaudi, 1999. 116-119.

Mileschi, Christophe. "'La guerra è cozzo di energie spirituali.' Estetica e estetizzazione della guerra." *Bollettino '900* 1 (2003). Consultato nell'archivio on line dell'*EJGS* (28 gennaio 2014).

Narducci, Emanuele. *La gallina Cicerone. Carlo Emilio Gadda e gli scrittori antichi.* Firenze: Olschki, 2003.

Oddenino, Grazia. "Gadda o la creatività del non-finito" *Metamorfosi della novella*. A cura di G. Bàrberi Squarotti. Foggia: Bastogi, 1985. 367-90.

Orlando, Liliana "Note al testo. Lettere all'editore Einaudi (1939-1967)". *I quaderni dell'ingegnere. Testi e studi gaddiani* 2 (2003): 64-129.

Pecoraro, Aldo. "Gadda, la trama, le trame." *Disharmony Established. Festschrift for Gian Carlo Roscioni. Proceedings of the first EJGS international conference, Edinburgh, 10-11 April 2003*. A cura di Emilio Manzotti e Federica G. Pedriali. *EJGS* 4 (2004): EJGS Supplement 3. Web. (29 gennaio 2014).

Pedriali, Federica G. "Fistola in succhio. Il romanzo come regime idraulico." *Edinburgh Journal of Gadda Studies (EJGS)* 4 (2004). Web.

---. *Altre carceri d'invenzione. Studi gaddiani.* Ravenna: Longo, 2007. 105-63.

---. "Fistola in succhio. Chiamate idrauliche per 'L'Adalgisa'." *Altre carceri d'invenzione. Studi gaddiani*: 105-63. Consultato nell'archivio on line dell'*EJGS* (28 gennaio 2014).

---. "Fame a Longone. Meditazione e rito di Carlo Emilio Gadda primogenito." *Altre carceri d'invenzione. Studi gaddiani*: 85-103. Consultato nell'archivio on line dell'*EJGS* (28 gennaio 2014).

Pedullà, Walter. *Carlo Emilio Gadda. Storia di un figlio buonanulla*. Roma: Editori Riuniti, 2012.

Pennings, Linda. *I generi letterari nella critica italiana del primo novecento.* Firenze: Cesati, 1999.

Picamus, Daniela (a cura di). *Il tempo fa crescere tutto ciò che non distrugge. L'opera di Pier Antonio Quarantotti Gambini nei suoi aspetti letterari ed editoriali. Atti delle giornate di studio Trieste, 15-16 aprile 2010.* Pisa: Fabrizio Serra, 2011.

Rinaldo, Rinaldi. *Gadda*. Bologna: Il Mulino, 2010.

Rodondi, Raffaella. "Un inedito di C.E. Gadda: 'Cinema (Secondo tempo)'.".*Strumenti critici* 49 (1982): 277-293.

---."Note a *La Madonna dei filosofi*." *Romanzi e Racconti I.* Carlo Emilio Gadda. A cura di Dante Isella. Milano: Garzanti, 2007. 781-801.

---. "Il castello di Udine. Note ai testi." *Romanzi e Racconti I*: 803-837.

Romano, Salvatore Francesco. "Critica ed estetica." *Leonardo* 12 (1939): 365-369. *Emeroteca digitale. Biblioteca Nazionale Braidense*. Web. 31 Jan. 2013.

Roscioni, Gian Carlo. Introduzione. *Meditazione milanese*. Carlo Emilio Gadda. Torino: Einaudi, 1974. Consultato nell'archivio on line dell'*EJGS* (28 gennaio 2014).

---. *La disarmonia prestabilita.* Torino: Einaudi, 1995.

---. "Terre emerse. Il problema degli indici di Gadda." *La disarmonia prestabilita*: 215-235.

---. *Il Duca di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda*. Milano: Mondadori, 1997.

Sanguineti, Edoardo. *Sanguineti l'altruista. Gli ultimi articoli del poeta su Gli Altri*. Roma: Edizione Gli Altri, maggio 2011.

Santi, Mara. "Cinema." *A Pocket Gadda Encyclopedia. EJGS* (2008). Web.

Santovetti, Olivia. *Digression. A Narrative Strategy in the Italian Novel.* Bern: Peter Lang, 2007.

Savettieri, Cristina. "Le forme dell'esperienza. Alcune note su un libro virtuale di Gadda." *Gadda. Meditazione e racconto*: 85-104.

---. *Le trame di Gadda. Storia e forme del romanzo in Gadda.* Pisa: Edizioni ETS, 2008.

Segre, Cesare. *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi, 1985.

Simonetti, Carlo Maria. "Le edizioni di 'Solaria' e l'editoria degli anni Trenta." *Cahiers du centre d'étude et de recherche sur la culture italienne contemporaine* 2 (1984): 147-165.

---. "Le edizioni di 'Solaria'." *Inventario* 1-2 (1986): 101-118.

Stellardi, Giuseppe. "Gadda, Ungaretti, Wittgenstein: tre scrittori, la guerra, tre destini della scrittura." *Esperienze letterarie* 28, 2 (2003): 71-87.

Strocchi, Franca. "Varianti di Gadda solariano." *Filologia e critica* 8.3 (1983): 364-98.

Tanelli, Orazio. "La tecnica narrativa di C.E. Gadda ne 'La Madonna dei Filosofi'." *Le ragioni critiche* (1978): 19-31.

Tellini, Gino. *La tela di fumo. Saggio su Tozzi novelliere*. Pisa: Nistri-Lischi, 1972.

Terzoli, Maria Antonietta. Al*le sponde del tempo consunto. Carlo Emilio Gadda dalle poesie di guerra al "Pasticciaccio".* Milano: Effigie, 2009.

Tortora, Massimiliano. "*I nostri simili* e la novella solariana." Picamus 41-49.

Turolo, Antonio. *Teoria e prassi linguistica nel primo Gadda*. Pisa: Giardini, 1995.

Valli, Donato. *Dal frammento alla prosa d'arte. Con alcuni sondaggi sulla prosa dei poeti.* Lecce: Edizioni PensaMultimedia, 2001.

Verbaro, Catarina. *La cognizione della pluralità. Letteratura e conoscenza in Carlo Emilio Gadda.* Firenze: Le Lettere, 2005.

Vittorini, Elio. "Tendo al diario intimo." *Solaria* 9-10 (1931): 50-51.

Dizionari, enciclopedie, antologie

Britannica. Online Encyclopedia. Web. 01 Feb. 2013.

Capitoli per una storia della nostra prosa d'arte del Novecento. A cura di Enrico Falqui. Milano: Mursia, 1964.

Dictionnaire historique de la langue française. A cura di Alain Rey. Paris: Le Robert, 2006.

Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica. A cura di Gian Luigi Beccaria, Torino, Einaudi, 2004.

Dizionario della lingua italiana. A cura di Niccolò Tommaseo e Bernardo Bellini, 1929.

Dizionario etimologico italiano. A cura dell'Università degli studi di Firenze. Firenze: G. Barbera editore, 1954.

Grande dizionario della lingua italiana. A cura di Salvatore Battaglia. 1961.

I maestri del racconto italiano. A cura di Elio Pagliarini and Walter Pedullà. Milano: Rizzoli, 1964.

Narratori contemporanei. A cura di Titta Rosa. 2 vol. Milano: Primato editoriale, 1921.

Narratori d'oggi. A cura di G. Antonini and G.B. Angioletti. Firenze: Vallecchi, 1939.

Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle (1789-1960). A cura di Paul Imbs. Paris: Gallimard: 1978.

Allegato 1: Recensioni alla *Madonna dei filosofi* e al *Castello di Udine*[143]

Apollonio, Umbro. "Figure di contemporanei. Carlo Emilio Gadda." *Corriere padano* 25 agosto 1934.

Benco, Silvio. [recensione senza titolo.] *Piccolo della sera* 10 settembre 1931.

Benedetti, Arrigo. "Il Castello di Udine." *Lavoro fascista* 31 January 1936: 3. Ripubblicato in Stracuzzi Riccardo. "Gadda al vaglio della critica." *EJGS* 6 (2007). Web. (ultima consultazione 27/01/2014).

Bo, Carlo. "Note su C.E. Gadda." *Frontespizio* vol. 9, n° 10, 1934: 22-23. Ripubblicato in Stracuzzi Riccardo. "Gadda al vaglio della critica." *EJGS* 6 (2007). Web. (ultima consultazione 27/01/2014).

Brion, Marcel. [recensione senza titolo.] *Les Nouvelles littéraires* 22 agosto 1931: 6.

Cajumi, Arrigo. "Due nuovi scrittori." *La cultura* 9 (1934): 137-38.

Contini, Gianfranco. "Carlo Emilio Gadda, o del 'pastiche'". *Solaria* 1 (1934): 88-93. Ripubblicato in Stracuzzi Riccardo. "Gadda al vaglio della critica." *EJGS* 6 (2007). Web. (ultima consultazione 27/01/2014).

De Robertis, Giuseppe. "La Madonna dei filosofi." *Pegaso* giugno (1931): 753-55. Ripubblicato in Stracuzzi Riccardo. "Gadda al vaglio della critica." *EJGS* 6 (2007). Web. (ultima consultazione 27/01/2014).

De Robertis, Giuseppe. "Il Castello di Udine" *Pan* 9 (1934): 142-44. Ripubblicato in Stracuzzi Riccardo. "Gadda al vaglio della critica." *EJGS* 6 (2007). Web. (ultima consultazione 27/01/2014).

[143] In alcuni casi i tagli di giornale conservati dall'autore erano l'unica copia che abbiamo potuto consultare. Nelle recensioni di Apollonio, Benco e Ferrero è stata tagliata l'indicazione della pagina.

Ferrero, Leo. "Le Fou ironique." *L'européen* 15 gennaio 1932.

Franchi, Raffaello. "La Madonna dei Filosofi." *L'Italia letteraria* 9 agosto 1931 (n° 3): 1. Ripubblicato in Stracuzzi Riccardo. "Gadda al vaglio della critica." *EJGS* 6 (2007). Web. (ultima consultazione 27/01/2014).

Gadda Conti, Piero. "La Madonna dei Filosofi." *Domus* luglio 4 (1931): 56-57. Ripubblicato in Stracuzzi Riccardo. "Gadda al vaglio della critica." *EJGS* 6 (2007). Web. (ultima consultazione 27/01/2014).

Gadda Conti, Piero. "Il Castello di Udine" *Domus* agosto 7, 80 (1934): 21. Ripubblicato in Stracuzzi Riccardo. "Gadda al vaglio della critica." *EJGS* 6 (2007). Web. (ultima consultazione 27/01/2014).

Gargiulo, Alfredo. "A proposito de 'La Madonna dei Filosofi'." *Nuova Antologia* 66, 1460 (1931): 249-252. Ripubblicato in Stracuzzi Riccardo. "Gadda al vaglio della critica." *EJGS* 6 (2007). Web. (ultima consultazione 27/01/2014).

Gargiulo, Alfredo. "A proposito del *Castello di Udine*. Firenze, 'Solaria', 1934." *Nuova Antologia* 70, 1515 (1935): 149-52. Ripubblicato in Stracuzzi Riccardo. "Gadda al vaglio della critica." *EJGS* 6 (2007). Web. (ultima consultazione 27/01/2014).

Gazzo, Emmanuele. "I due Gadda." *L'indice* 10 agosto 1931: 3.

Guarnieri, Silvio. "la Madonna dei filosofi." *Corriere padano* 22 dicembre 1931. Ripubblicato in Folli, Anna. *Vent'anni di cultura: 1925-1945. Antologia del "Corriere Padano"*. Bologna: Patron, 1978. Vol. 1. 116-119.

Guarnieri, Silvio. "Carlo Emilio Gadda, *Il castello di Udine*." *Leonardo* 1934 (n° V): 462-464.

Lanza, Giuseppe. [Recensione senza titolo.] *L'illustrazione italiana* 4 novembre 1934.

Linati, Carlo. "Un umorista. Carlo Emilio Gadda." *L'Ambrosiano* 8 maggio 1934: 3. Ripubblicato in Stracuzzi Riccardo. "Gadda al vaglio della critica." *EJGS* 6 (2007). Web. (ultima consultazione 27/01/2014).

Linati, Carlo. "Il Castello di Udine." *Circoli* 4, 1 (1934): 81-84. Ripubblicato in Stracuzzi Riccardo. "Gadda al vaglio della critica." *EJGS* 6 (2007). Web. (ultima consultazione 27/01/2014).

Masciotta, Michelangelo. "Il Castello di Udine." *L'Italia letteraria* 10, 32 (1934): 6. Ripubblicato in Stracuzzi Riccardo. "Gadda al vaglio della critica." *EJGS* 6 (2007). Web. (ultima consultazione 27/01/2014).

Pellizzi, Camillo. "Carlo Emilio Gadda, *La Madonna dei filosofi*." *Leonardo* agosto 1931: 357-358.

Pugliatti, Salvatore. "Qualità stilistiche", *Lunario siciliano*, 2 maggio 1931: 8.

Radice, Raul. "Il castello di Udine." *L'Ambrosiano* 10 luglio 1934: 3. Ripubblicato in Stracuzzi Riccardo. "Gadda al vaglio della critica." *EJGS* 6 (2007). Web. (ultima consultazione 27/01/2014).

Rosati, Salvatore. [recensione senza titolo.] *Rassegna italiana* marzo 1932 (vol. XXX, n° CLXVI): 257.

Tecchi, Buonaventura. "Scrittore nuovo." *La Tribuna* 4 novembre 1931: 3. Ripubblicato in Stracuzzi Riccardo. "Gadda al vaglio della critica." *EJGS* 6 (2007). Web. (ultima consultazione 27/01/2014).

Vittorini, Elio. "Scrittori italiani: C.E. Gadda." *Il bargello* 21 maggio 1931: 3. Ripubblicato in Stracuzzi Riccardo. "Gadda al vaglio della critica." *EJGS* 6 (2007). Web. (ultima consultazione 27/01/2014).

Vittorini, Elio. "Scrittori italiani: C.E. Gadda ancora." *Il bargello* 7 ottobre 1934: 3. Ripubblicato in Stracuzzi Riccardo. "Gadda al vaglio della critica." *EJGS* 6 (2007). Web. (ultima consultazione 27/01/2014).

Allegato 2: Bibliografia di studi teorici sulla raccolta

Short story cycle theory

Alderman, Timothy. *The Integrated Short Story Collection as a Genre*. Diss. Purdue University, 1982.

Barry, P. "The editorial commentary." Rev. of *The Composite Novel. The Short Story Cycle in Transition.* Maggie Dunn and Ann Morris. *English* 49, 193 (2000): 69-71.

Bendixen, Alfred and James Nagel. *A Companion to the American Short Story.* Hoboken: Wiley-Blackwell, 2010.

Birkenstein, J. Rev. of *The contemporary American short-story cycle: The ethnic resonance of genre*. James Nagel. *Anq-a Quarterly Journal of Short Articles Notes and Reviews* 16.1 (2003): 48-52.

---. "Should I Stay or Should I Go"?: American Restlessness and the Short-Story Cycle" Bendixen and Nagel: 482-501.

Brescia, Pablo and Romano Evelia. *El ojo en el caleidoscopio*. Ciudad de México: UNAM, 2006.

Brown, J. *Ethnicity and the American short story*. New York ; London: Garland Pub, 1997.

Clements Robert J. and Gibaldi, Joseph. *Anatomy of the Novella. The European Tale Collection from Boccaccio and Chaucer to Cervantes.* New York: New York University Press, 1977.

Collins, Lucy and Kathy Flann. "The Whole Story: The Contemporary Short Story in Sequence." Cox: 27-37.

Cox, Ailsa. *The short story*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publ., 2008.

Creighton, Joanne Vanish. *Dubliners and Go Down, Moses: The short story composite*. Diss. University of Michigan, 1969.

Davis, Rócio. G. "Identity and Community in Ethnic Short Story Cycles: Amy Tan's The Joy Luck Club, Louise Erdrich's Love Medicine, Gloria Naylor's Women of Brewster Place". Brown: 3-23.

---. *Transcultural reinventions : Asian American and Asian Canadian short-story cycles*. Toronto: TSAR, 2001.

D'hoker, Elke and Bart Vandenbossche (eds.). *Cycles, Recueils, Macrotexts: De verhalenbundel in theorie en praktijk*. Spec. issue of *Interférences littéraires* 12 (2014). In press.

Donahue, Peter. "The genre which is not one: Hemingway's *In Our Time*, difference, and the short story cycle." Iftekharrudin: 161-172.

Dunn, Maggie and Ann Morris. *The composite novel : the short story cycle in transition*. New York: Twayne, 1995.

Duyck, Mathijs. "The short story cycle in Western literature : modernity, continuity and generic implications." *Interférences littéraires* 12 (2014): 101-112. In press.

Etter, Kathryn. *Genre of Return: The Short Story Volume.* Diss. University of Iowa, 1985.

Ferguson, Suzanne. "Sequences, Anti-Sequences, Cycles and Composite Novels: The Short Story in Genre Criticism." *Journal of the Short Story in English* 41 (2003): 103-17.

Fowler, Alastair. *Kinds of literature. An introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press, 2002.

Gereben, Agnes. "The writer's ego in the composition of cycles of short-stories." *Essays in Poetics* 9.1 (1984): 38-77.

---. "The syntactics of cycles of short-stories." *Essays in Poetics* 11.1 (1986): 44-75.

Gomes, M. "Para una teoria del ciclo de cuentos hispanoamericano." *Revista de filologia hispánica* 16.3 (2000): 557-583.

Gullason, Thomas. A. Rev. of *Representative Short-Story Cycles of the 20th-Century. Studies in a Literary Genre*. Forrest L. Ingram. *Studies in Short Fiction* 13.1 (1976): 100-101.

Hajdu, Peter. "Story cycles as a challenge to literary history." *Neohelicon* 30 (2003): 49-57.

Harde, Roxanne. *Narratives of community : women's short story sequences*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007.

Ibáñez, J. R. Contemporary debates on the short story. Bern: Peter Lang, 2007.

Iftekharrudin, Farhat et al. (ed.), *The Postmodern Short Story. Forms and Issues*, Westport, 2003.

Ingram, Forrest. L. *Representative short story cycles of the twentieth century : studies in a literary genre*. The Hague: Mouton, 1971.

---.. "The Dynamics of the Short Story Cycle." *Northwest Ohio Quarterly* (1979): 7-12.

Kelley, M. "A Minor Revolution: Chicano/a Composite Novels and the Limits of Genre. Ethnicity and the American Short Story." Brown: 63-84.

Kennedy, J. Gerald. "Towards a Poetics of the Short Story Cycle." *Journal of the Short Story in English* 11 (1988): 9-25.

---. *Modern American short story sequences : composite fictions and fictive communities.* Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Kuttainen, Victoria. *Unsettling stories : settler postcolonialism and the short story composite*. Newcastle: Cambridge Scholars, 2010.

Lemmon, Dallas Marion J. *The Rovelle, of the Novel of Interrelated Stories: M. Lermontov, G. Keller, S. Anderson*. Diss. Indiana University, 1970.

Lohafer, Susan e Jo Ellen Clarey *Short story theory at a crossroads*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1989.

Lubbers, Klaus. *Typologie der short story.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977.

Lundén, Rolf. *The united stories of America : studies in the short story composite*. Amsterdam: Rodopi, 1999.

Lynch, Gerald. *The one and the many : English-Canadian short story cycles*. Toronto: University of Toronto Press, 2001.

Mann, Susand Garland. *A Bibliographic and Generic Study of the Short Story Cycle.* Diss. Miami University, 1984.

---. *The short story cycle : a genre companion and reference guide*. New York: Greenwood Press, 1989.

March-Russell, Paul. *The short story : an introduction.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

Meindl, Dieter. "Der Kurzgeschichtenzyklus als modernistisches Genre." *Germanisch-romanische Monatsschrift* 33.2 (1983): 216-228

---. "Modernism and the English-Canadian Short Story Cycle." *RANAM* 20 (1987): 17-22.

Mora, Gabriela *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica*. Buenos Aires: Editorial D.A. Vergara, 1993.

Nagel, James. *The contemporary American short-story cycle : the ethnic resonance of genre*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2001.

Pacht, Michelle. *The subversive storyteller : the short story cycle and the politics of identity in America*. Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2009.

Reed, P. *The integrated short story collection: studies of a form of nineteenth and twentieth century fiction*. Diss. Indiana University, 1974.

Reid, Ian. *The short story.* London: Methuen, 1977.

Silverman, Raymond Joel. *The short story composite: forms, functions and applications.* Diss. Univ. of Michigan, 1970.

Smith, Jennifer J. *One story, many voices: Problems of unity in the short-story cycle*. Diss. Indiana University 2011.

Sniderman, Stephen Lee. *The composite in twentieth century American Literature*. Diss. University of Wisconsin, 1970.

Stevick, Philip. *The chapter in fiction : theories of narrative division*. Syracuse: Syracuse University Press, 1970.

Storey, M. L. Rev. of *The composite novel: The short story cycle in transition*. Maggie Dunn and Ann Morris. *Studies in Short Fiction* 34.2 (1997): 255-256.

Tansley, Laura. "The frame within a frame: a short-short story sequence theory in a sequence of short-shorts." *Short Fiction in Theory and Practice* 1.1 (2011): 37-45.

Trussler, M. Rev. of *The contemporary American short-story cycle: The ethnic resonance of genre*. James Nagel. *Contemporary Literature* 43.3 (2002): 598-605.

Zagarell, Sandra. "Narrative of Community: The identification of a Genre." *Signs* 13.3 (1988): 498-527.

Zavala, Lauro. "Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve", *Revista de Literatura*, 2004: 5-22.

Théorie du recueil

Audet, René. "Au-delà des frontières textuelles : le recueil de nouvelles et sa lecture hypertextuelle." *Études littéraires* 30.2 (1998): 69-83.

Audet, René and François Dumant. "La problématique du recueil: repères bibliographiques." *Études littéraires* 30.2 (1998): 85-98.

---. "La nouvelle au pluriel: le recueil." *Québec français* 108 (1998): p. 74-78.

---. *Des textes à l'œuvre : la lecture du recueil de nouvelles*. Québec: Éditions Nota bene, 2000.

---. "Le recueil de nouvelles comme proto-genre." Engel and Guissard (vol. 2): 387-395.

---. *Le recueil : enjeux poétiques et génériques*. Diss. Université Laval, 2003.

---. "Logiques du tout et du disparate. Le recueil de nouvelles, le roman et leurs tensions génériques." Langlet: 213-222.

Audet, René and Andrée Mercier. *La narrativité contemporaine au Québec I. La littérature et ses enjeux narratifs.* Québec: Presses de l'Université Laval, 2004.

Audet, René and Thierry Bissonnette. "Le recueil littéraire, une variante formelle de la péripétie. La narrativité contemporaine au Québec." Audet and Mercier: 15-43.

Audet, René et al. *Jeux et enjeux de la narrativité dans les pratiques contemporaines.* Paris: Dis Voir, 2006.

---. "La narrativité est affaire d'événement." Audet et al.: 8-35.

Audet, René and G. Dufour. "From Representativity to Singularity. Functions of Short Story Anthologies and Collective Publications." *Voix & Images* 35.2 (2010): 27-42.

Baetens, Jan. "Discohérence et mise en recueil." Langlet: 52-56.

Barthes, Roland. "Littérature et discontinu." *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964: 175-187.

Beaulieu, J.-P. "Dossier 'Le simple et le multiple : la disposition du recueil à la Renaissance'." *Études françaises* 28.3 (2002): 5-105.

Berthiaume, André. "A propos de la nouvelle, ou les enjeux de la brièveté." *Écrits du Canada français* 74 (1992): 77-90.

Boucher, J.-P. *Le recueil de nouvelles*. Québec: Fides, 1992.

Camero Perez, C. "Nouvelles du Xxe siècle: de l'anthologie au recueil." Engel and Guissard: 396-401.

Carpentier, Andé and Denis Sauvé. "Le recueil de nouvelles". Gallays: 11-36.

Doucet, Isabelle. "Les corps composés. Polytextualité et lecture science-fictionnelle." Langlet: 199-211.

Dumont, F. (1998). "Poétiques du recueil." Études littéraires XXX(2): 7-98.

Engel, Vincent and Michel Guissard. *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours. Actes du colloque de Louvain-la-Neuve mai 1997.* Vol. 1. Ottignies: Quorum, 1997.

---. *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours. Actes du colloque de Louvain-la-Neuve mai 1997.* Vol. 2. Louvain-La-Neuve: Bruylant-Academia, 2001.

Gallays, François. *La nouvelle au Québec*. Montréal: Fides 1996.

Guissard, Michel. "L'ensemble-de-nouvelles en regard de l'ensemble de l'oeuvre de Marcel Arland." Engel and Guissard (vol. 2): 234-244.

Godenne, René. *La nouvelle*. Paris: H. Champion, 1995.

---. "Pratique du recueil de nouvelles, des origines à 1996." Engel and Guissard (vol. 2.): 483-502.

Jeay, M. *Donner la parole : l'histoire-cadre dans les recueils de nouvelles des XVe-XVIe siècles*. Montréal: CERES, 1992.

---. "Propos d'antichambre: les pièces liminaires des recueils de nouvelles du XVIe siècle." Engel and Guissard (vol. 2.): 23-39.

---. "Esthétique de la nouvelle et principe de la mise en recueil au Moyen Âge et au XVIe siècle." Engel and Guissard (vol. 1): 61-76.

Lafon, Michel. "Introduction." *TIGRE* (1988): 3-13.

---. "Les aventures de la mise en recueil." *TIGRE* 5 (1990): 169-175.

Langlet, Irène (ed.). *Le recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme.* Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2003.

Monfort, Bruno. "La nouvelle et son mode de publication. Le cas américain." *Poétique* 90 (1992): 153-171.

---. "Sherlock Holmes et le 'plaisir de la non-histoire'. Série et discontinuité." *Poétique* 101 (1995): 47-67.

Ricard, François. "Le recueil." *Études françaises* 12.1-2 (1976): 113-133.

Saint-Gelais, Richard. "Le roman saisi par la logique du recueil." Langlet: 223-235.

Sarkany, Étienne. *Forme, socialité et processus d'information : l'exemple du récit court à l'aube du XXe siècle. Sociopoétique du récit court moderne* Diss. Université de Bordeaux III, 1982.