

CINQUANT'ANNI DALLA MORTE  
CARLO EMILIO GADDA  
(1973-2023)

*Gadda Transmissions*

a cura di Luca Mazzocchi e Serena Vandì

*Premessa*

*Nota dei curatori*

Clelia Martignoni, *Lo sguardo "moltiplicato"*

Giuseppe Bonifacino, *Deformazione e parvenza. Su teoria e figure del tempo in Gadda*

Giulia Fanfani, «*Dentro a macchina*». *L'interventismo dei fratelli Gadda*

Milena Giuffrida, *Ancora sulla biblioteca di Gadda*

Giulia Perosa, *La concettualizzazione del paesaggio nella «Meditazione milanese»*

Riccardo Stracuzzi, *La favola e l'istante. Gadda e il "passo" del racconto (note introduttive)*

Luca Mazzocchi, *Sulle note dell'«Adalgisa». Tra autocommento, memoria e realtà extratestuale*

Serena Vandì, *Doppia ecolalia. Sulla satira di «Eros e Priapo»*

Giorgia Gheri, *Gadda e la forma-recensione: la collaborazione con «Il Mondo» (1945-1946)*

Valentino Baldi, *Intenzione di Gadda*

Andrea Cortellessa, *Archeologia con pescecane. Detriti della Grande Guerra nel «Pasticciccio»*

Poste Italiane s.p.a. - Spedizione in abbonamento postale - D.L. 353/2003 (conv. in L. 27/02/2004 n. 46) art. 1, comma 1, CN/BO. Quadrimestrale.  
Grafica: Alberto Bernini

ISSN 0039-2618

3/2023

strumenti critici 163

# strumenti critici

## 163

N.S., ANNO XXXVIII, SETTEMBRE - DICEMBRE 2023, FASCICOLO 3

CINQUANT'ANNI DALLA MORTE  
CARLO EMILIO GADDA  
(1973-2023)

€ 35,00



 il Mulino

Cinquant'anni dalla morte  
Carlo Emilio Gadda  
(1973-2023)  
*Gadda Transmissions*

a cura di Luca Mazzocchi e Serena Vandi



# STRUMENTI CRITICI

Nuova serie, anno XXXVIII, fascicolo 3 (n. 163) – settembre-dicembre 2023

## CINQUANT'ANNI DALLA MORTE

CARLO EMILIO GADDA

(1973-2023)

*Gadda Transmissions*

a cura di Luca Mazzocchi e Serena Vandì

<i>Premessa</i>	p. 443
<i>Nota dei curatori</i>	447
Clelia Martignoni, <i>Lo sguardo "moltiplicato"</i>	449
Giuseppe Bonifacino, <i>Deformazione e parvenza. Su teoria e figure del tempo in Gadda</i>	469
Giulia Fanfani, « <i>Dentro a macchina</i> ». <i>L'interventismo dei fratelli Gadda</i>	491
Milena Giuffrida, <i>Ancora sulla biblioteca di Gadda</i>	515
Giulia Perosa, <i>La concettualizzazione del paesaggio nella «Meditazione milanese»</i>	537
Riccardo Stracuzzi, <i>La favola e l'istante. Gadda e il "passo" del racconto (note introduttive)</i>	555
Luca Mazzocchi, <i>Sulle note dell'«Adalgisa». Tra auto-commento, memoria e realtà extratestuale</i>	573
Serena Vandì, <i>Doppia ecolalia. Sulla satira di «Erose Priapo»</i>	595
Giorgia Ghersi, <i>Gadda e la forma-recensione: la collaborazione con «Il Mondo» (1945-1946)</i>	619
Valentino Baldi, <i>Intenzione di Gadda</i>	637

Andrea Cortellessa, <i>Archeologia con pescecane. Detriti della Grande Guerra nel «Pasticciaccio»</i>	659
Notizie sui collaboratori	687
Tavola delle sigle	691

Valentino Baldi

*Intenzione di Gadda*

1. *Un dialogo tendenzioso*

Il problema dell'autorialità di Gadda è percorso da spinte contraddittorie. Da una parte, la pagina gaddiana presenta una cifra subito riconoscibile, che la critica ha definito attraverso formule e definizioni di cui trovo un concentrato in questo brano di Francesco Botti: «La parossistica effervescenza figurale, la drammatizzazione eteroclitica delle forme, il risalto travolgente della materialità retorica»<sup>1</sup>. È il Gadda del *pastiche* e della sperimentazione, eroe di un plurilinguismo che con Contini riconosciamo eredità di Dante, Folengo e Rabelais, della scapigliatura e di un certo Manzoni, «trasgressore di galatei linguistici» come ha scritto Carla Benedetti<sup>2</sup>. L'altra spinta racconta una storia diversa fatta di eccezionalità e di «ombra»<sup>3</sup>, una storia in cui biografia e letteratura si sovrappongono continuamente<sup>4</sup>. È il Gadda «anticipista»<sup>5</sup> di Giorgio Pinotti, timido e recalcitrante, giocatore d'azzardo affogato nei debiti (editoriali), grafomane responsabile di un fiume epistolare che ha dato

Valentino Baldi, Dipartimento di Studi Umanistici, Università per Stranieri di Siena, Piazza C. Rosselli 27/28, 53100 Siena (SI).

baldi.valentino@unistrasi.it

<sup>1</sup> Francesco Paolo Botti, *Gadda o la filologia dell'apocalisse*, Napoli, Liguori, 1996, p. 7.

<sup>2</sup> Carla Benedetti, *Disumane lettere. Indagine sulla cultura della nostra epoca*, Roma-Bari, Laterza, 2011, p. 23.

<sup>3</sup> Carlo Emilio Gadda, «Per favore, mi lasci nell'ombra». *Interviste 1950-1972*, a cura di C. Vela, Milano, Adelphi, 1993.

<sup>4</sup> Su questa dicotomia che ha caratterizzato la ricezione critica gaddiana si vedano Giorgio Patrizi, *La critica e Gadda*, Bologna, Cappelli, pp. 12-26; C. Benedetti, *Carlo Emilio Gadda e la gioia del narrare*, in *Le emozioni nel romanzo. Dal comico al patetico*, a cura di P. Amalfitano, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 191-207: 191; Cristina Savettieri, *Gadda intempestivo*, in *Carlo Emilio Gadda. Un seminario*, a cura di V. Baldi e C. Savettieri, Milano-Udine, Mimesis, pp. 191-222.

<sup>5</sup> Giorgio Pinotti, *Nota al testo*, in C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Adelphi, 2018, pp. 309-370: 319-322.

corpo alla creazione di un ritratto caricaturale: mangione e mam-mone, misantropo e misogino, balbettante e imbranato, pieno di disturbi, gravemente ipocondriaco, sempre malaticcio. Ha scritto Mauro Bersani: «è innegabile che il successo non abbia fatto bene a Gadda. Subito si è rinchiuso in sé stesso, quasi subito è tornato a seguire il filo aggrovigliato delle sue ossessioni paranoiche»<sup>6</sup>.

L'obiettivo di questo saggio è di lavorare sulle contraddizioni dell'autorialità gaddiana, a partire da alcuni brani molto celebri in cui Gadda ha messo in scena sé stesso, la sua scrittura, la sua intenzione<sup>7</sup>. Proverò a guardare al problema in prospettiva ermeneutica, e inizierò dall'analisi di un celebre passaggio dello «pseudodialogo»<sup>8</sup> *L'Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore*:

La scerverazione degli accadimenti del mondo e della società in parvenze o simboli spettacolari, mufte della storia biologica e della relativa componente estetica, e in moventi e sentimenti profondi, veridici, della realtà spirituale, questa cernita è metodo caratterizzante la rappresentazione che l'autore ama dare della società: i simboli spettacolari muovono per lo più il referto a una programmata derisione, che in certe pagine raggiunge tonalità parossistica e aspetto deforme: lo muovono alla polemica, alla beffa, al grottesco, al «barocco»: alla insofferenza, all'apparente crudeltà, a un indugio «misantropico» del pensiero. Ma il barocco e il grottesco albergano già nelle cose, nelle singole trovate di una fenomenologia a noi esterna: nelle stesse espressioni del costume, nella nozione accettata «comunemente» dai pochi o dai molti: e nelle lettere, umane o disumane che siano: grottesco e barocco non ascrivibili a una premeditata volontà o tendenza espressiva dell'autore, ma legati alla natura e alla storia<sup>1</sup>: la grinta dello smargiasso, ancorché trombato, o il verso «che più superba altezza» non possono addebitarsi a volontà prava e «baroccheggiante» dell'autore, sì a reale e storica bambolaggine di secondi o di terzi, del loro contegno, o dei loro settenari: talché il grido-parola d'ordine «barocco è il G.!» potrebbe commutarsi nel più ragionevole e più pacato «barocco è il mondo, e il G. ne ha percepito e ritratto la barocaggine» (CdD, pp. 759-760).

<sup>6</sup> Mauro Bersani, *Gadda*, Torino, Einaudi, 2003, p. 117.

<sup>7</sup> Questo saggio si concentrerà su quei contributi critici che hanno messo al centro il problema dell'autorialità, tralasciando tutti quei testi che ne hanno parlato indirettamente. Un resoconto rapido ma illuminante della ricezione critica gaddiana dagli anni Cinquanta ai Novanta è presente in Federica G. Pedriale, *Gadda in Theory, with a Summation Coda*, in *Gadda. Interpreti a confronto*, a cura di F.G. Pedriale, Firenze, Franco Cesati, 2020, pp. 13-29.

<sup>8</sup> Emilio Manzotti, *Note ai testi della Cognizione del dolore*, in RR I, pp. 851-880: 876. Si veda anche Barbara Colli, Clelia Martignoni, *Lo pseudo-dialogo della «Cognizione». Accertamenti filologici, ragioni critiche e genetiche. Testi e apparati*, QI, n.s., 1, 2010, pp. 187-227.

Orbene, lascerò per ora da parte la nota a piè di pagina (cfr. *infra*, n. 11), e inizierò rilevando che i numerosi argomenti a sostegno di una lettura biografica della *Cognizione* trovano qui compimento, perché questo «Editore/Autore», «G.», che è misantropo e umorista satirico dell'ambiente e dei personaggi, raddoppia l'eroe della *Cognizione* che il lettore ha appena salutato, quel Gonzalo che chiude il romanzo in presenza nel settimo tratto, o che è assente evocato e molto sospetto dopo il disvelamento del tentato omicidio di Elisabetta alla fine del nono tratto. La disseminazione di una voce tripartita riferibile talvolta all'autore, altre al narratore e altre alle focalizzazioni sul personaggio protagonista sembra fatta apposta per evocare la categoria di *situazione narrativa* proposta da Franz Karl Stanzel nei suoi studi teorici<sup>9</sup>. La *Cognizione* alterna momenti in cui il narratore appare nettamente al di fuori del mondo dei personaggi, a momenti in cui si registra una *situazione narrativa autoriale*, cioè la voce del narratore si contamina con una voce che il lettore è chiamato a identificare con quella dell'autore. Così l'autorialità si esprimerebbe direttamente nell'opera; per Stanzel, una delle principali conseguenze della *situazione narrativa autoriale* è la produzione di una testualità capace di includere, simultaneamente, racconto e commento. Oltre a coincidere con una cifra del gaddismo su cui ritornerò nel finale, si tratta di un fenomeno studiato sia da Cristina Savettieri che da Luca Mazzocchi nell'*Adalgisa*, e che sembra esplodere nelle dinamiche discorsive dell'*Editore*<sup>10</sup>.

La cifra del passaggio citato è binaria oppositiva, e si articola su livelli differenti. Il primo, più superficiale, è ascrivibile ai termini schopenhaueriani di «mondo» e «rappresentazione»: già le «cose» sono barocche e grottesche e la «volontà o tendenza espressiva dell'autore» segue, refertandole, i movimenti del «reale» e della «storia», prima sostantivi e immediatamente dopo attributi della «bambolaggine». C'è un'insistenza lemmatica che allegorizza la

<sup>9</sup> Cfr. Franz Karl Stanzel, *Narrative Situations in the Novel* [1955], trad. it. di J.P. Puck, Bloomington, Indiana University Press, 1971. Si veda anche Id., *A Theory of Narrative* [1979], trad. it. di C. Goedsche, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

<sup>10</sup> Cfr. C. Savettieri, *Self-Reflection and Ambivalence in Gadda's «L'Adalgisa»*, «The Italianist», 35, 3, 2015, pp. 412-425: 424; Luca Mazzocchi, «*Quasicché a propria volta l'autore si tuffa*». Voce narrante e satira nell'*«Adalgisa»*, in Carlo Emilio Gadda. Un seminario, cit., pp. 135-157.



scrittura – «simboli», «componente estetica», «pagine», «lettere» – e viene a delineare un rapporto non pacificato, quasi reattivo rispetto alla “cosa”, al «mondo», a sua volta tanto materiale che delle «parvenze» e delle «lettere».

Questo primo livello si scarica su un secondo, tutto interno alla scrittura, in cui è possibile individuare i limiti estremi e opposti di «polemica» e «referto»: Gadda fissa con lemmi connotati («programmata derisione», «polemica», «beffa», «grottesco», «insofferenza», «apparente crudeltà») la natura satirica della sua prosa, ma la connota paradossalmente in un senso costitutivamente non satirico, attingendo a un campo semantico di memoria naturalista: «sceverazione», «cérnita», «referto», «fenomenologia a noi esterna». In questo modo si produce una formula apparentemente singola, «barocco è il mondo», che è il risultato di un duplice rifiuto: il rifiuto esplicito di una responsabilità autoriale empirica alla connotazione delle cose – «il G. ne ha percepito e ritratto la baroccaggine» –, che sono grottesche prima e a prescindere dal «metodo» e dal «referto»; il rifiuto implicito di una autorialità “narrativa” in senso lukácsiano, cioè volta a orientare la materia, perché la scrittura è solo in grado di cernere e descrivere *cose* barocche – i violoncelli, i contrabbassi, i femori, e così via, di cui si legge in nota<sup>11</sup>. Se di mimesi si tratta, insomma, è senz’altro «furibonda e integrale», come l’ha definita Raffaele Donnarumma<sup>12</sup>.

La complicazione di questa pagina sta nel doppio collegamento, nel secondo livello, tra modi e contenuti, e poi tra contenuti e

<sup>11</sup> Ecco, finalmente per esteso, il testo della nota: «Un violoncello è uno strumento barocco; un contrabbasso, meglio che andar di notte; un femore, coi relativi còndili, è un osso barocco; idem un bacino; il ghiandolone di fegato è una polta barocca; il sedere del manichino femmina della grande sarta Arpàlice è un manichino barocco; la gobba del dromedario è barocca; le trippe del pretore Mamurra, panzone barocco, erano trippe barocche; gli enunciati del trombone in fa (chiave di basso) sono enunciati barocchi; i fagioli, le zucche, i cocómeri oblungi sono altrettante scorribande, verso il barocco, della entelechia delle zucche e dei cocómeri quali natura tuttavia li elàbora» (CdD, p. 760). La mia posizione è opposta a quella di Botti, che ha sostenuto, a commento di questo stesso passaggio: «Che è il modo, per l’appunto, di rivendicare alla propria opera responsabilità significativa, un vincolo e una virtù di rispecchiamento del reale. [...] Gadda, dopo aver suscitato le più plausibili congetture di una sindrome metaletteraria, sembra riscoprire e accreditare, senz’altro, i veti protocolli della mimesi» (F.P. Botti, *Gadda o la filologia dell’apocalisse*, cit., pp. 22-23).

<sup>12</sup> Raffaele Donnarumma, *Gadda. Romanzo e «pastiche»*, Palermo, Palumbo, 2001, p. 42.

«mondo», così che i due livelli individuati non solo si compenetrano, ma si fronteggiano in una specularità infinita, perché il «metodo» satirico produce un barocco di oggetti letterari innescato da un'oggettualità reale e storica già a sua volta barocca, che suscita il «metodo» che produce il barocco di oggetti letterari, e così per sempre.

C'è anche un terzo livello, ancora più problematico, i cui estremi sono rappresentati dai lemmi «percepito» e «ritratto». *Percezione* della realtà, *rappresentazione* della realtà: non è, stavolta, una opposizione problematica all'apparenza, perché scandisce i due momenti della mimesi in quanto rappresentazione/imitazione della realtà empirica (i due termini non sono sinonimi ma, come ha scritto Antoine Compagnon, la loro distinzione è difficilissima e meriterebbe lo spazio non solo di un saggio, ma di un libro a parte)<sup>13</sup>. Ma Gadda li tratta a modo suo, con una peculiarità che potrà emergere, lo vedremo, solo per differenza.

Ora, questa mossa, anzi questo insieme di mosse la cui *summa* sta nella celebre formula «barocco è il mondo» è coerente a riflessioni e dichiarazioni di poetica che puntano nella stessa direzione: deresponsabilizzare l'autorialità proprio in quei momenti in cui questa emerge attraverso spazi di autocoscienza (esplicita o *en travesti*), in cui si raddensa ciò che, con Julia Kristeva e Michael Riffaterre, definiamo ancora "intertestualità". Riformulando, l'emersione dell'autorialità sembra produrre un contraccolpo diminvente che abbassa la scrittura letteraria a cronaca di una complessità referenziale di cui la scrittura stessa si limiterebbe a seguire le spire, sollevando l'autore – empirico e in quanto funzione – dalla responsabilità di un metodo di parole che sta, leggiamo, prima nelle cose<sup>14</sup>. E «responsabilità» (CdD, p. 759) è, indicativamente, la prima parola accostata a «G.» nell'*Editore*.

Su questa costruzione per opposizioni e infinitizzazioni si è furiosamente accanito il dibattito critico, ma è necessario rilevare che il primo a chiedere di essere lasciato nell'«ombra» parlando continuamente di sé per interruzione, reticenza e preterizione è stato proprio l'autore-Gadda.

<sup>13</sup> Cfr. Antoine Compagnon, *Il demone della teoria*, Torino, Einaudi, 2000, p. 101.

<sup>14</sup> Giuseppe Stellardi ha parlato di «antipoetica» di Gadda in un prezioso contributo: Id., «In nome di quale poetica? L'antipoetica di Gadda», in *Gadda. Interpreti a confronto*, cit., pp. 85-100.

## 1. Come lavorava l'Autore

Forse non c'è un documento più importante, per fare un po' di chiarezza sulla costruzione programmatica di un'autorialità tanto letteraria che empirica, del saggio *Come lavoro*. Testo del 1949 continuamente riletto dalla critica, punto di precipitazione di una serie di contributi saggistici confluiti nella prima parte de *I viaggi la morte*, e scritti tra la fine degli anni Venti e la fine degli anni Trenta: *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*, *Apologia manzoniana*, *I viaggi, la morte*, *Tendo al mio fine*, *Meditazione breve circa il dire e il fare*<sup>15</sup>.

Non trovo miglior modo per introdurre il lettore alla difficoltà posta da questo saggio che riportare le parole di Giorgia Ghersi all'inizio della sua puntuale analisi: «Uscito su “Paragone” con data 1950, il testo presenta, come spesso capita per la saggistica gaddiana, uno spiccato carattere di *incongruità*. È significativo, infatti, che in un testo programmatico così importante Gadda scelga di costruire la propria immagine contrapponendosi ancora al modello dannunziano, ormai abbastanza datato nel secondo dopoguerra»<sup>16</sup>. *Come lavoro* si apre toccando rapidamente i nuclei che lo percorreranno per esteso: «confessione», «biografia interna ed esterna», il dolore, il male, la dicibilità, le «genti» (cioè il pubblico ingenuo e quello critico). E la modalità costante di espressione è la negazione in forma di antitesi (una resa retorica di «incongruità»), come attesta l'*incipit* che ripete capovolto il titolo: «Come non lavoro» (VM, p. 427). In realtà il saggio contiene una sola definizione non in negativo di autorialità letteraria ed emotivo-biografica, ma ci arriverò per gradi.

*Come lavoro* sembra battere e ribattere sugli stessi concetti attraverso una discorsività mutevole e incessantemente riconfi-

<sup>15</sup> Si veda Francesco Venturi, *Appunti su Gadda saggista: ideazione e costruzione dei «Viaggi la morte»*, «Strumenti critici», XXXVII, 160, 3, settembre-dicembre 2022, pp. 483-508: 491-495, in particolare dove Venturi collega la genesi di *Come lavoro* a un saggio-racconto sullo «scrittore e l'ambiente» promesso a Bassani nel 1949 per «Botteghe Oscure». A proposito di questi testi saggistici del primo Gadda rimando anche alla tesi di dottorato di Carolina Rossi, «Una trama di relazioni in atto». *Storia di Gadda nel campo letterario italiano 1936-1973*, Università di Pisa, 2023. Necessario il rimando al libro da cui ho tratto il titolo di questo paragrafo: Paola Italia, *Come lavorava Gadda*, Roma, Carocci, 2017.

<sup>16</sup> Giorgia Ghersi, *Argomentazione e narrazione nei saggi di Gadda. A partire da «Come lavoro»*, in Carlo Emilio Gadda. *Un seminario*, cit., pp. 39-68: 45.

gurata, in cui l'asse argomentativo è frantumato da continue distrazioni, fatte di ampliamenti, digressioni e interruzioni: sarebbe inutile seguirne la successione, proverò invece a isolare i nuclei più importanti. Il problema della scrittura, della sua origine, delle sue caratteristiche, è subito spostato sul piano del reale, tanto esterno che psichico: è vano immaginare una confessione, visto che l'io è (gaddianamente) «grosso, o nodo, o groviglio, di rapporti fisici e metafisici» (VM, p. 428); ed è vano separare la parola letteraria tanto dalla parola comune che dalla realtà del mondo. A proposito del *Racconto italiano di ignoto del novecento*, Guido Baldi ha rilevato queste stesse dinamiche, dandogli però una spiegazione che intendo ridiscutere:

Gadda obietta alla possibile accusa di essere attardato osservando che è la vita stessa a essere «un “intreccio” e quale ingarbugliato intreccio!». Quindi dal piano eminentemente sociale dei «vecchi romanzi» lo scrittore si sposta subito su un terreno a lui più congeniale, quello speculativo e metafisico: la complicazione dell'intreccio, lungi dall'essere un artificio superato, per lui non è che la riproduzione della «trama complessa della realtà». Si delinea così un motivo che sarà poi centrale, come si sa, in tutta la sua opera successiva, quello del «garbuglio», del «groviglio», del «pasticcio», su cui insisterà con agguerriti strumenti teorici, di lì a pochi anni, nel 1928, con la *Meditazione milanese*<sup>17</sup>.

In questo brano, Baldi non problematizza la questione di cui intendo occuparmi. Ne ripeto il nucleo essenziale: «dal piano eminentemente sociale dei “vecchi romanzi” lo scrittore si sposta subito su un terreno a lui più congeniale, quello speculativo e metafisico». È proprio questo spostamento di piani e terreni che non andrebbe solo rilevato, ma discusso e messo in stato di verifica.

Le prime pagine di *Come lavoro* ritornano sulla stessa dinamica fra dentro e fuori, terreno letterario e piano «speculativo e metafisico», fatti empirici e «nobili costellazioni d'agganciamenti interni, dovuti all'operosità nativa dello spirito» (VM, p. 429): fatti che incrociano il contesto letterario con la realtà. Anche qui, come nell'*Editore*, sembra dunque che la ricerca estetica non possa che svolgersi su un piano fenomenologico, e il movimento oscillatorio attraverso cui sono presentate le argomentazioni è sempre ricali-

<sup>17</sup> Guido Baldi, *La «baroccaggine» del mondo. Sui romanzi di Gadda*, Napoli, Liguori, 2018, p. 6. Baldi legge *Come lavoro* riprendendo numerosi passaggi del *Racconto italiano di ignoto del novecento*.

brato sulle categorie di «reale», «fatto», «mondo». Il «garbuglio» sta nel mondo prima che nella scrittura, o, come recita l'*incipit* della nota compositiva 30 del *Racconto italiano* a firma «Gaddus»: «Ci duole di ritornare sulle nostre righe, ma anche altri, la Vita, ritorna sulle sue. —» (RI, p. 437). Le scelte terminologiche di *Come lavoro* sembrano in effetti derivare da scritti del primo Gadda, in particolare dalla *Meditazione milanese*: il «gruppo, o nodo, o groviglio, di rapporti fisici e metafisici» (VM, p. 428); «Le teorie fisiche, cioè fisico-matematiche, biofisiche, psicologiche, psichiatriche» (VM, p. 428); «rapporto» (VM, p. 428); «campo» (VM, p. 428); «ambiente» (VM, p. 429); realtà come consecuzione e «totalità di eventi che infinitamente si articola» (VM, p. 430). Inoltre, *Come lavoro* riprende pesantemente materiali del *Racconto italiano*, in particolare la categoria logica di «polarità» che struttura l'intero discorso del saggio. Così in *Come lavoro*:

L'atto critico, l'atto espressivo, non è concepibile per sé, come una emanazione funzionale del bamberottolo io, come polla che ci si ostini a ritenere indipendente, mentre che il monte, del suo secreto, le sovviene di continuo. L'atto espressivo è il risultato, o meglio il sintomo, di quella polarizzazione che ho detto: quella che si determina fra l'io giudicante e la cosa giudicata: fra l'io rappresentatore e la rappresentata (VM, pp. 429-430).

E così nel *Racconto italiano*:

In sostanza io voglio affermare che anche le azioni immorali o criminali rientrano nella legge universale e mi afferro più che al determinismo-eredità (Lombroso, neurologia, psicologia sperimentale, studi biologici) alla mia idea della combinazione-possibilità. [...]

Il determinismo è la lettura della curva della ananche, non la sua spiegazione. Io interpreterei con una reversione della norma (legge) per cui si ha l'*abnorme* (ex lege), la cui presenza rende possibile alla norma di sussistere (concetto mio della polarità) ed entra nella norma in condizioni di equilibrio. — L'immoralità sussiste in quanto sussiste la moralità e viceversa, il crimine in quanto sussiste il giusto, e reagiscono a vicenda (RI, pp. 406-407).

In *Come lavoro* la «polarità» subisce, però, un ampliamento e un trasferimento da un ambito logico-morale a una dimensione linguistico-cognitiva: ogni atto espressivo è il risultato di una «tensione polare», cioè di una mutua influenza «fra l'io rappresentatore e la rappresentata»: «L'io ha veste di modo, di strumento potenziale del giudizio: e nel giudizio soltanto si manifesta, come

termine polare della tensione fra lui e la cosa, che è l'altro termine» (VM, p. 430). Ritorna la dicotomia (concettuale e disciplinare) che riscontravo nel terzo livello di lettura della citazione dall'*Editore*, il problema della «percezione» e della «rappresentazione», del mondo e della scrittura. L'impressione di essere soggetti a una dinamica confusiva è normale, ma mi sforzerò ancora di leggere puntualmente per poi tradire ermeneuticamente.

La maggior parte di *Come lavoro* critica la vanità mendace delle modalità autoriali dominanti il campo letterario coevo, sebbene valgano sempre le osservazioni di Ghersi sull'incongruità di ciò che appare contemporaneo a uno scrittore «intempestivo»<sup>18</sup> nel 1949, ma ci ritornerò a breve. Gadda si concentra soprattutto sull'immagine dello scrittore-creatore, «ingegnoso demiurgo» il cui stile «ne propaga foco alle genti» (VM, p. 428); e sugli scrittori «fabulatori» (VM, p. 428) che mirano a lasciare «ebefatte» (VM, p. 428) le masse di lettrici e lettori; poco più avanti, ancora introdotta da figure di negazione, c'è l'immagine dell'autore guidato da un «io vagotonico, [...] soccombente per partito preso cioè per deliberata poetica [...] a una storia bugiarda» (VM, p. 431), subito esorcizzata affinché non esista sospetto che Gadda possa appartenere a simile «opposta condizione» (VM, p. 431). Di tutte queste tipologie autoriali sono denunciate vanità, presunzione e mendacia, ancora con lessico e dinamiche che rimandano all'*Ur*-modello del *Racconto italiano*:

«Il genio, incosciente magazziniere delle  $\left\{ \begin{array}{l} \text{rappresentazioni} \\ \text{sensazioni} \end{array} \right.$

che prepara nell'oscurità dell'anima i tocchi di germinazioni prodigiose». Esso, come la Siemensstadt mangia il ferro, il rame, le vernici, le tele ed il piombo, e vengono fuori macchine e macchine e l'alta torre quadrata conta il tempo con il suo orologio senza senso, esso così mangia e rimangia la vita e poi ne risfolgorano gli inauditi poemi (RI, p. 437).

Dunque, impossibile parlare di come uno scrittore lavori, perché impossibile parlare (eticamente) del sé stesso scrittore in un mondo in cui ogni elemento è risultato di un'infinita intersezione tra sistemi ed elementi in continua deformazione, e in cui, di con-

<sup>18</sup> Cfr. *infra*, n. 29.

seguenza, anche i concetti di «sé» e di «linguaggio» sono arbitrari, limitati e convenzionali. Ancora, problemi e categorie della letteratura spostati su problemi e categorie filosofici e/o scientifici, con il ricorso a discipline diverse che vengono evocate per capire come è fatto e come funziona il «garbuglio» del mondo. È come lo spettacolo di un prestigiatore che si cura di tenere il proprio pubblico distratto dalla preparazione del trucco che sta per avvenire sul palcoscenico, ma il compito critico è di guardare là dove nessuno guarderebbe.

Nella parte centrale di *Come lavoro* Gadda si occupa della parola attraverso l'opposizione tra barocco e stilnovismo. Per Gadda ci sono quattro limiti all'uso artistico delle parole: in prospettiva diacronica, le parole pre-esistono al poeta, sono già «pubblicatissime» (VM, p. 436), di conseguenza non gli appartengono mai veramente; in prospettiva sincronica, le parole sono «collutorio comune di che più o meno bravamente ci gargarizziamo, rispuntandone ognuno in bocca all'altro e finalmente tutti in un guazzo» (VM, p. 436); dal punto di vista linguistico-cognitivo e filosofico, le parole sono convenzioni imperfette, perché congelano una «fluenza» (VM, p. 437) (ancora dalla parte delle *cose*) e sono effimere a fronte di una realtà continuamente mutevole; sociolinguisticamente, le parole si evolvono e si corrompono nel tempo a prescindere dagli sforzi del poeta. Il ragionamento chiama in causa altri saggi nei *Viaggi la morte*: nell'ordine in cui compariranno in volume, *Meditazione breve circa il dire e il fare* – «Frase, frase, frase (prive di contenuto), parole, parole, parole [...]. Si direbbe che, in certi casi, la persona umana "si fissa" in un caramello di modi di dire, che divengono modi di essere, o addirittura l'essere» (VM, pp. 450-451); *Le belle lettere e il contributo espressivo delle tecniche* – «In altre parole l'artista può ricreare la materia delle tecniche (materia come pesantezza concreta di situazioni espressive già definite e accettate, epperò in senso platonico e forse un tantino bergsoniano) annichilandola e rifacendola per conto suo» (VM, pp. 485); *Lingua letteraria e lingua dell'uso* – «La lingua, specchio del totale essere, e del totale pensiero, viene da una cospirazione di forze, intellettive o spontanee, razionali o istintive, che promanano da tutta la universale vita della società, e dai generali e talora urgenti e angosciosi moti e interessi della società» (VM, p. 490).

Nondimeno, in *Come lavoro*, a proposito di mutazione delle parole, finalmente l'autorialità sembra prendersi un brevissimo spazio propositivo, che le persistenti antitesi e negazioni gli avevano sistematicamente negato:

La frase e il vocabolo, sotto più esperta mano e più sottilmente operante, si spogliano delle tonalità loro parodistiche: venute in carta al cri-cri lieve della penna, si libera, ognuna, a un tono novo, a un timbro perverso. Si demanda loro novo incarico. La nova utilizzazione le strazia: la lor figura si deforma, comparativamente all'usato, come un elastico teso. Orazio, nell'epistola «*Humano capiti*», ha indicato esser pensabile, attuabile un siffatto impiego della parola già nota: lo «*spasmo*», «*l'impiego spastico*», può comportare una dissoluzione-rinnovazione del valore (VM, p. 437).

Benché il discorso si muova ancora dalla prospettiva autoriale a una prospettiva più ampia che coinvolge la totalità dei parlanti, Gadda si riferisce al «*tono novo*», e al «*timbro perverso*» che solo la letteratura può imporre al valore delle parole comuni. Anche il popolo altera la lingua attraverso un uso impreciso e «*ricreante*» (VM, p. 437), ma simili modifiche sono prive di componenti «*narcisistiche*» (VM, p. 437). E la categoria, già evocata nelle prime pagine, subisce un approfondimento che occupa la parte conclusiva del saggio, e posso solo ricordare fugacemente che siamo negli anni di più serrato coinvolgimento di Gadda con la psicoanalisi, ricostruiti puntualmente da Guido Lucchini nel volume a cura di Giancarlo Alfano e Stefano Carrai *Letteratura e psicoanalisi in Italia* e prima da Ferdinando Amigoni, analizzati anche da Paola Italia e Giorgio Pinotti nella *Nota al testo di Eros e Priapo*<sup>19</sup>. Il narcisismo è dunque in rapporto diretto con l'autorialità, perché rappresenta la faccia psicoanalitica di una vanità letteraria da autore-vate-demiurgo a cui, sul piano storiografico, corrisponde la mendacia patriottica della propaganda. Dal narcisismo autoriale (psicoanalitico, letterario, storico), Gadda passa a una ricostruzione della propria infanzia, in cui dominano sconforto e autocommiserazione: «*Ho incredibilmente sofferto, indelebili ingiurie ho patito, nella vita, da "criminali narcisisti", dai "pavoni*

<sup>19</sup> Cfr. Ferdinando Amigoni, *La più semplice macchina. Lettura freudiana del «Pasticciaccio»*, Bologna, Il Mulino, 1995; P. Italia, G. Pinotti, *Note ai testi di Eros e Priapo (Da furore a genere)*, in SGF II, pp. 339-451: in particolare 379-385; Guido Lucchini, *Paragrafi su Gadda e la psicoanalisi*, in *Letteratura e psicoanalisi in Italia*, a cura di G. Alfano e S. Carrai, Roma, Carocci, 2019, pp. 109-124.



delinquenti”, come li chiamo nel mio linguaggio interno» (VM, p. 438). Qui, dicendosi erede squattrinatissimo «delle genti infinite» (VM, p. 440) come tanti suoi personaggi, il Gadda-autore prova a ritornare nell’«ombra», servendosi della consueta confessione patetico-umoristica in cui fa la parte del debole, dell’escluso: «del mio misero vestito la tunica di tutti i mali: e di tutti rattoppi» (VM, p. 440). Botti, per questo, ha letto *Come lavoro* come un testo di transizione per definire il rapporto tra autorialità e scrittura:

Mentre le identità disintegrate, oscure, polimorfe della storia eludono canoni e strutture tradizionali di interpretazione, al disegno armonizzante dell’artefice succede l’autolesionismo di un linguaggio che frequenta, atteggiandosi analogicamente, ben al di fuori, pertanto, delle illusioni documentarie e delle misure gerarchiche del naturalismo, le determinazioni degradate dell’oggettività. Il discorso narrativo attinge validità diagnostica, garanzia di «cognizione», proprio e soltanto se si aliena nella fenomenologia barocca delle cose<sup>20</sup>.

Si ritorna, così, da *Come lavoro* all’*Editore* e alla “cognizione”, ma è proprio qui che il discorso gaddiano va “tradito” e portato oltre sé stesso, iniziando con il mettere in evidenza l’unica affermazione nel mare di negazioni e allusioni. Gadda si concentra sulla (personale) impossibilità, nonostante sia affetto da inevitabile narcisismo aggravato dall’essere “autore”, a considerarsi «uomo normale», e presenta l’ultima coppia oppositiva del saggio:

Il cosiddetto «uomo normale» è un groppo, o gomito o groviglio o garbuglio, di indecifrate (da lui medesimo) nevrosi, talmente incavestate (enchevêtrées), talmente inscatolate (emboîtées) le une dentro l’altre, da dar coàgulo finalmente d’un ciottolo, d’un cervello infrangibile: sasso-cervello o sasso-idolo: documento probante, il migliore si possa avere, dell’esistenza della normalità: da fornire a’ miei babbioni ottimisti, idolatri della norma, tutte le conferme e tutte le consolazioni di cui vanno in cerca, non una tralasciata. Tra queste, l’idea-madre che quel sasso, o cervello normale, sia una formazione cristallina elementare, una testa d’angelo di pittore preraffaellita: mentre è, molto più probabilmente, un testicolo fossilizzato (VM, p. 440).

La distinzione tra normalità e anomalia segue il movimento della polarità tracciato nel *Racconto italiano*, e si fonda sulla capacità dell’anomalo di mettere in stato di allegoria le cose e le convenzioni sociali:

<sup>20</sup> F.P. Botti, *Gadda o la filologia dell’apocalisse*, cit., p. 24.

In realtà, la differenza tra il normale e lo anormale è questa qui: questa sola: che il normale non ha coscienza, non ha nemmeno il sospetto del metafisico, de' suoi stati nevrotici o paranevrotici, gli uni su gli altri così mirabilmente agguainati da essersi inturgiditi a bulbo, a cipolla: non ha dunque, né può avere, coscienza veruna del contenuto (fessissimo) delle sue nevrosi: le sue bambinesche certezze lo immunizzano dal mortifero pericolo d'ogni incertezza: da ogni conato d'evasione, da ogni tentazione d'apertura di rapporti con la tenebra, con l'ignoto infinito: mentrèché lo anomalo raggiunge, qualche volta, una discretamente chiara intelligenza degli atti: e delle cause, origini, forma prima, sviluppo, sclerotizzazione postrema, e cessazione con la sua propria morte delle sue proprie nevrosi (VM, pp. 440-441).

L'anomalia è strumento di intelligenza e guida nella ricerca causale. E Gadda, finalmente, nell'ultima pagina del saggio, si (ci) concede una autodefinizione di uomo (non autore, sia ben chiaro) «anormale», inserita nell'apologo del «brav'uomo» dell'Oltre Po pavese protagonista dell'iper-letterario brano conclusivo: «Era un uomo normale, il tipo del normale: dirimpetto a me, anòmalò» (VM, p. 442)<sup>21</sup>. Siamo arrivati alla conclusione (ovvia) che conferma tutte quelle peculiarità stilistiche e biografiche del Gadda sempre fuori da ogni regola? Gadda è, dunque, un uomo/autore «anòmalò»? Non esattamente. Il problema decisivo è che *Come lavoro* ha promesso di parlare di letteratura e, invece, ha continuamente parlato di mondo. Ciò significa che l'autocoscienza di «anòmalò» non pone Gadda soltanto su un piano (di realtà) differente dall'«uomo normale», ma richiede un discernimento che il saggio non opera mai tra realtà e letteratura, e tra filosofia e critica letteraria.

Trovo un ausilio metodologico nell'opera teorica di Arthur Danto, in particolare nel discorso tenuto all'American Philosophical Association a Boston nel 1983, poi diventato saggio, dedicato a verità filosofica e filosofia come letteratura. Danto rifiuta travasi semplicistici tra filosofia e letteratura e lavora prima sulle differenze, tanto in termini referenziali che di ricezione, per poi riflettere sulle continuità. Il saggio consente di cogliere la dinamica di compromesso a cui qualsiasi lettore di *Come lavoro* è soggetto:

<sup>21</sup> Infatti, Clelia Martignoni riferisce che l'apologo è il tratto di *Come lavoro* «che subisce una più fertile rielaborazione»: cfr. Ead., *Note ai testi dei Viaggi la morte*, in SGF I, pp. 1299-1327: 1316.

Intendo mettere in evidenza che il concetto di verità filosofica e la forma di espressione filosofica sono internamente legate, e sarebbe auspicabile riconoscere che quando ci rivolgiamo ad altre forme ci confrontiamo con altre concezioni di verità filosofica. [...] La forma in cui la verità filosofica si esprime richiede un certo tipo di lettura, dunque una certa relazione con la testualità [...]. E ciò perché qualcosa, oltre l'informazione, deve arrivare al lettore. [...] guardare alla filosofia come letteratura non significa inibire l'aspirazione filosofica alla verità, così come non vuol dire annullare l'aspirazione letteraria a raggiungere verità filosofiche, ma vuol dire riconoscere che anche nella filosofia analitica contemporanea c'è qualcos'altro in gioco oltre che la semplice affermazione di una verità: per raggiungere quel tipo di verità c'è bisogno di un certo tipo di trasformazione del pubblico [...]»<sup>22</sup>.

L'ontologia ibrida tra reale e finzionale che oltrepassa le posizioni "segregazioniste", e della filosofia e della teoria della *fiction*, anima tutti i contributi saggistici di Gadda sull'autorialità. Assecondarla senza prendere seriamente in carico le conseguenze di «verità», strategie discorsive e «pubblico» produce un appiattimento tra *piani* e *territori* differenti, per ritornare alla terminologia impiegata da Baldi a proposito del *Racconto italiano*. L'intelligenza, delle cose e dei rapporti, che l'«anòmalò» ha in un contesto referenziale empirico va riconfigurata in un contesto referenziale letterario, perché lì le cose e i rapporti sono comunque dipendenti da un autore/«demiurgo», che non coincide solo con l'autore-vate dannunziano, ma è una funzione testuale assoluta. Qualsiasi scrittore è, in altri termini, il primo motore di un mondo finzionale e di tutte le concatenazioni causali che lo animano: un mondo di invenzione, il cui peso grava inevitabilmente su chi l'ha creato, a prescindere dal tipo autoriale che questo incarna. Il problema, dunque, non è lo spostamento sistematico che Gadda opera dal discorso letterario al piano filosofico, ma la conseguente, aproblematica, equiparazione tra analisi filosofica e costruzione letteraria.

Se le pagine della *Meditazione milanese* costituiscono un ausilio imprescindibile per leggere *Come lavoro*, è sempre necessario mettere quelle pagine nella giusta prospettiva. Nella *Meditazione* tutto è interconnesso, tutto è significativo, tutto è in un rapporto di necessità, elementi distanti si influenzano vicendevolmente, proprio come in letteratura; nondimeno, la letteratura è fatta di una materia che congela sempre la «fluenza» delle cose e rimanda a

<sup>22</sup> Arthur C. Danto, *Philosophy as/and/of Literature*, «Grand Streets», 3, Spring 1984, pp. 5-20: 8-9, traduzione mia.

una funzione autoriale a cui imputare qualsiasi *responsabilità*. Se il mondo della *Meditazione* condivide con il mondo della testualità letteraria una dimensione pandeterminista, la distanza che separa letteratura e filosofia non potrebbe essere più grande in termini di autorialità, perché l'incessante serie di cause ed effetti che sprofondano nei millenni del reale chiama in causa, in letteratura, una funzione autoriale inemendabile: «Dirà Gadda [...]: “Federico Schiller paragona lo scrittore al creatore: ebbene io creo, non ritraggo”. Perché sia possibile uno sviluppo va allora indagata e messa in questione la figura di questo “Dio categorizzante”: “Ecco che il gioco ‘ab exteriore’ implica la disamina della complessa trama di rapporti fra il mondo e lo scrittore, fra lo scrittore e i lettori”»<sup>23</sup>. Il problema dell'autorialità, che le tre citazioni riportate da Giulio De Jorio Frisari declinano in senso opposto a *Come lavoro*<sup>24</sup>, sta qui: Gadda, che ne è consapevole (dalla *Meditazione*: «La premessa immaginaria di ogni gioco è il Dio categorizzante di quel gioco; e quel gioco, chiuso in sé, come nucleo logico», MM, p. 646), attribuisce tendenziosamente la funzione di «ingegnoso demiurgo» esclusivamente all'autore dannunziano da cui, per negazione, prende le distanze. Negazione freudiana, certo, cioè strategia che lascia spazio a un'affermazione decisiva in termini di autorialità: (Io) NON sono l'Autore. Ecco, allora, che in una prospettiva di storiografia letteraria che tenga conto anche dei tempi lunghi della teoria, D'Annunzio non è un modello superato all'altezza di quel 1949-50 in cui Gadda scrive e pubblica *Come lavoro*: perché il problema, di cui D'Annunzio è solo metonimia, rimane sempre quello della responsabilità autoriale.

Nei momenti in cui Gadda riflette sulla funzione dell'autore non può che, al contempo, assumerla ed esorcizzarla, e adesso è

<sup>23</sup> Giulio De Jorio Frisari, *Carlo Emilio Gadda. Filosofo milanese*, Bari, Palomar, 1996, pp. 110-111. Le tre citazioni di Gadda sono tratte: da uno stralcio di un'intervista al microfono di Gadda, in Dante Isella, *Note ai testi dei Racconti dispersi*, in RR II, pp. 1293-1299: 1298; dalla *Meditazione milanese*, MM, p. 646; e dal *Racconto italiano*, RI, p. 474. Si veda l'intero capitolo sul soggetto di De Jorio Frisari, in *Carlo Emilio Gadda. Filosofo milanese*, cit., pp. 69-157.

<sup>24</sup> Ma anche nelle *Belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche* Gadda richiama Schiller e la paternità della creazione artistica: «Da poi che all'artista, come ognuno sa, è sempre lecito gridare: “in casa mia il padrone sono io”; da poi che il suo gioco è suo, lo schilleriano gioco, ov'egli assume quella stessa parte che nell'universo il Creatore» (VM, p. 484).

possibile riprendere l'incipit dell'*Editore* per apprezzare la decostruzione a cui è soggetta la funzione autoriale:

Il testo de *La Cognizione del dolore* deve considerarsi come ciò che rimane, «quod superest», di un'opera che circostanze di fatto esterne alla volontà consapevole, al meditato disegno di lavoro, e però alla *responsabilità morale dell'autore*, gli hanno indì proibito nonché di condurre a compimento (perficere) ma nemmeno di chiudere (CdD, p. 759, corsivo mio).

*Responsabilità morale dell'autore* spostata su un'extratestualità – «circostanze esterne» – che, ancora, condensa tendenziosamente discorso letterario e discorso *altro*. Di nuovo, nel *Racconto italiano* il problema di una responsabilità che qualsiasi lettore è pronto a imputare all'autore è già affrontato esplicitamente: «Però è più difficile a comprendersi da parte del lettore, che tende sempre a prendere in senso assoluto e unico ciò che vede scritto, ed a “*incolparne*” l'autore» (RI, p. 464, corsivo mio).

La domanda vera, allora, emerge solo non assecondando il continuo scivolamento tra piani, se si tengono distinti i territori di letteratura e fenomenologia: come può l'autore-Gadda sfuggire al narcisismo totalizzante di una creazione letteraria di cui egli stesso è primo *demiurgo colpevole responsabile*? La via di fuga della saggistica gaddiana è la sistematica negazione dell'autorialità, che si esercita con un doppio spostamento, su obiettivi polemici individuati (D'Annunzio), su territori extra-letterari – il mondo, la morale, la storia, l'emotività. Le ragioni biografiche custodiscono, dunque, uno dei depositi rimossi dell'autorialità; non mi pare eccessivo sostenere che sarebbe necessario trattare il «Gaddus», o il «G.», pseudo-empirico della saggistica come siamo abituati a trattare il Dante autore e personaggio tra *Stilnovo*, *Vita nuova* e *Commedia*<sup>25</sup>. Gadda confonde contesti e discipline alla luce di una complessità del mondo che la letteratura si limiterebbe a rispecchiare, così la formula-refrain della prima parte del *Racconto italiano* non potrebbe esprimere meglio i termini di questa tendenziosità: «*ci dispiace di ritornare sulle nostre righe, ma anche la Vita ritorna sulle sue*» (RI, p. 472).

<sup>25</sup> Il lavoro di Serena Vandi è dunque importante non solo per innumerevoli acquisizioni di intertestualità dantesca nell'opera di Gadda, ma come simbolo di un'autorialità che Gadda declina con una sensibilità da classico universale: cfr. Ead., *Satura. Varietà per verità in Dante e Gadda*, prefazione di P. Italia e G. Ledda, Milano-Udine, Mimesis, 2021.

### 3. La fallacia intenzionale

Nel lavorare sull'*Editore*, o su *Come lavoro*, ho impiegato due forme di "illusione" di intenzionalità: l'illusione dei generi e l'illusione metaforica, entrambe costitutive del metodo dei passi paralleli, «che tende a preferire, per chiarire un passo oscuro di un testo, un altro passo dello stesso autore rispetto a uno di un altro autore»<sup>26</sup>. Compagnon, facendo il punto su un dibattito teorico ampio (che ha coinvolto, fra gli altri, Jakobson, Lévi-Strauss, Rifaterre, Szondi), ne ha esplicitato un'implicazione fondamentale:

Ricorrere al metodo dei passi paralleli vuol dire necessariamente, quali che siano i nostri pregiudizi contro l'autore, la biografia, la storia letteraria, accettare una presunzione di intenzionalità, vale a dire di coerenza, non volendo intenzione dire beninteso premeditazione, ma intenzione in atto. Il metodo dei passi paralleli rimane così lo strumento per eccellenza della critica della coscienza, della critica tematica, o della psicocritica: si tratta sempre, a partire da passi paralleli, di cogliere un reticolo latente, profondo, subcosciente-o incosciente<sup>27</sup>.

Non è solo una pratica critica ancora estremamente in voga, ma in *Come lavoro* il lettore è proiettato in un testo in cui la natura saggistica si ibrida a quelle letteraria e filosofica; inoltre, il trattamento delle parole e dei loro significati figurali – si pensi solo al termine individuato «groviglio» – rimanda insistentemente a passi paralleli presenti nel corpus di opere dell'autore stesso. *Come lavoro* è disseminato di parole e categorie "gaddiane" che corrispondono a parole e categorie di altre sue opere, e questa è una acquisizione decisiva a proposito dell'intenzione di Gadda: la creazione di un'intertestualità multidisciplinare e multi-figurale, che non solo autorizza, ma propugna un'esegesi fondata sull'illusione dei generi e sull'illusione metaforica. Qualsiasi testo di Gadda è performativo e commentativo: mentre leggiamo una pagina letteraria siamo accompagnati, esplicitamente o meno, da auto-commentari e auto-citazioni che non si interrompono mai, a conferma della costituzione di un vero e proprio *contesto intenzionale*. Lo ha notato, ma solo per la *Meditazione*, De Jorio Frisari: «La tensione speculativa era un'istanza presente già nelle pagine gaddiane del *Giornale di guerra e di prigionia*. Fin da allora Gadda

<sup>26</sup> A. Compagnon, *Il demone della teoria*, cit., p. 68.

<sup>27</sup> Ivi, p. 78.

rivelava un interesse preponderante – e filosofico – per la comprensione delle segrete dinamiche che costituiscono i fatti reali»<sup>28</sup>. Manuela Bertone, a partire da uno studio delle note dell'*Adalgisa*, ha lavorato sullo sdoppiamento dell'autore tra testo e apparato, mentre Savettieri, guardando sempre alle note dell'*Adalgisa* come «il luogo in cui il libro si agglutina perché è lì che l'autore si situa e si fonda»<sup>29</sup>, ha offerto una lettura dell'«intempestività» muovendosi proficuamente tra autorialità e testualità. Il risultato è una singolarissima scrittura imbevuta del problema dell'*intento*: «Gadda elabora una teoria, e la narrativizza. La realizza come scrittura. Per converso, lo scrittore più ricco, più straordinario, più abbandonato agli scatti o agli automatismi dell'invenzione, dell'opera futura, sarà sempre anche uno scrittore intellettuale, cerebrale, filosofico (pirandellianamente). La scrittura di Gadda in sostanza è una scrittura mediata da una teoria: da una filosofia di scrittore, vissuta, esistenziale»<sup>30</sup>.

D'altra parte, non ho potuto fare a meno di ricadere nella fallacia intenzionale a mia volta, persino quando ho tentato di definirla. Riprendo, ad esempio, un passaggio della «Nota Co 20 – 24 Maggio 1924. – Milano CEG» del *Racconto italiano*, perché è perfetto per spiegare il concetto di contesto intenzionale desunto da *Come lavoro*:

Pensavo stamane di dividere il poema in tre parti, di cui la prima *La Norma*, (o *il normale*) – seconda l'Abnorme (con l'episodio delle lotte, ecc.) terza *La Comprensione* o *Lo Sguardo sopra la vita* (o *Lo sguardo sopra l'essere*) – forse troppo pomposo per un argomento particolare. –

Nella prima parte si potrebbe radunare la germinazione, la primavera, il sentimento, l'apparenza buona della vita, con *latente* preparazione del male che già avvelena e guasta quel bene. Nella seconda parte il leit-motif dell'abnorme e della mostruosa e grottesca combinazione della vita, – nella terza parte la stanchezza-catastrofe e la comprensione (azione e autocoscienza come in *Amleto*) (RI, p. 415).

<sup>28</sup> G. De Jorio Frisari, *Carlo Emilio Gadda filosofo milanese*, cit., p. 69.

<sup>29</sup> C. Savettieri, *Gadda intempestivo*, in *Carlo Emilio Gadda. Un seminario*, cit., pp. 191-222: 202-203. Savettieri dialoga con Manuela Bertone, *Ai margini del testo*, in Ead., *Il romanzo come sistema. Molteplicità e differenza in C.E. Gadda*, Roma, Editori Riuniti, 1993, pp. 125-143. Sulle note dell'*Adalgisa* si veda ora anche il saggio di L. Mazzocchi, *Sulle note dell'«Adalgisa». Tra autocommento, memoria e realtà extratestuale*, in questo fascicolo, pp. 573-593.

<sup>30</sup> Guido Guglielmi, *Gadda e la tradizione del romanzo*, in Id., *La prosa italiana del Novecento II. Romanzo e racconto*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 201-202.

Il laboratorio del *Cahier* diventa allegoria di una scrittura fissata nella dimensione letteraria scarnificata, assediata da note e studi tecnico-saggistici e da categorie da filosofia della composizione. Ma simile allegoria impone ancora un'idea di *intenzionalità omogenea e coerente* a sé stessa, indifferente al corso dei decenni e ai diversi mondi che i testi vengono man mano a configurare. Sarebbe un'etichetta pernicioso se affissa a qualsiasi autore, perché ricadrebbe nell'antico luogo comune – opportunamente messo in discussione già a partire dallo strutturalismo – che l'opera tutta coincide con l'intenzione dell'autore: ma è un'etichetta catastrofica per uno scrittore che coltiva costantemente e tendenziosamente l'illusione intenzionale.

Se si trascura il contesto intenzionale dei testi gaddiani si ricade in un vicolo cieco che a questo punto dovrebbe suonare familiare: qualsiasi approccio filosofico o fisico-teorico, preso in assoluto, non può che ribattere su un inevitabile riduzionismo, sempre uguale nel corso degli anni:

A costo di sembrare banale, direi che fin dall'inizio, la sua è una vocazione prepotentemente letteraria e non speculativa. Ora che si è recuperata la maggior parte degli inediti di quegli anni (1924-1929), si può dirlo con certezza: Gadda era nato soltanto alla letteratura, anzi soltanto alla prosa. Senza deprimere troppo un testo per tanti versi significativo come la *Meditazione*, risulta difficile stimarla l'opera di un pensatore in proprio, soprattutto se si tiene presente l'ambiente universitario a Milano<sup>31</sup>.

Conosciamo bene l'assunto di Guido Lucchini, molto contestato da altri: Gadda è un autore filosoficamente ingenuo, di cultura scolastica, che non ha mai scritto un'opera originale né di rilievo. La tesi di laurea o l'intera *Meditazione milanese* appaiono, al filosofo, esercizi che non producono avanzamento disciplinare rilevante, ma che possono al massimo portare selvaggina nel carriera del critico letterario.

Il vero problema si apre quando, capovolgendo il rapporto, la critica si rivolge all'opera filosofica e teoretica come bacino per interpretare la complessità letteraria:

<sup>31</sup> G. Lucchini, *Gli studi filosofici di C.E. Gadda (1924-1929)*, in *Per Carlo Emilio Gadda*, Atti del Convegno di Studi, Pavia, 22-23 novembre 1993, «Strumenti critici», IX, 75, 2, maggio 1994, pp. 223-235: 231 (ora anche in EJGS Archives [<https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/filosofia/lucchinistudifilosofici.php>]).



Proponendo al magistero narrativo la delicata responsabilità dell'«esegeta», Gadda dimostra di intendere l'attenzione intellettuale, la latente inclinazione saggistica di un testo che, inoltre, attraverso lo spessore riflessivo delle mediazioni e degli straniamenti metaletterari, «diviene un racconto di secondo grado [...] perché comporta un controllo critico del codice romanzesco, una verifica delle sue funzioni epistemologiche»<sup>32</sup>.

Di nuovo le due illusioni che fondano il metodo dei passi paralleli: l'illusione dei generi, l'illusione metaforica.

I limiti di percezione e rappresentazione, di realtà e realismo, rischiano di essere continuamente sia confusi che separati, mentre impongono l'assunzione di una prospettiva che discerna e solo in seguito compari. La critica ha spesso affrontato questo problema, anche se raramente è partita da una verifica teorica del contesto intenzionale che l'ha prodotto:

*Doppifondi*: così Federica Pedriali chiama gli spazi di deflusso del romanzo, quei punti in cui il lavoro illuminato della scrittura e il lavoro oscuro, macchinico e invisibile, del mondo naturale e dell'intera realtà invertono i rispettivi corsi; la storia emersa alla pagina s'inabissa, la segreta «macro-meccanica» del cosmo, con un moto di riflusso, da sotterranea diviene celeste<sup>33</sup>.

«Intreccio» e «interdipendenza» sono categorie utili ma rischiosissime se non dosate attraverso *separazione* e *indipendenza*. Qualsiasi indagine sulla coesistenza di cause nella realtà subisce una radicale trasformazione quando è riportata nel contesto della letteratura, che può parlare di caso e arbitrio, ma che non può essere mai studiata a prescindere dalla funzione autoriale. La letteratura è un mondo in cui la connessione causale è necessaria e pandeterminista: come ha rilevato Federico Bertoni con una fortunata formula gaddiana, è un mondo di «invenzione della realtà»<sup>34</sup>, dunque qualsiasi metodo dei passi paralleli che porti a collegare un brano letterario con un brano filosofico dello stesso

<sup>32</sup> F.P. Botti, *Gadda o la filologia dell'apocalisse*, cit., p. 59. Botti sta commentando un passaggio del *Racconto italiano* dedicato a Manzoni, rilevando le riprese che affioreranno nell'*Apologia manzoniana*. Il brano su Manzoni citato da Botti è tratto da Ezio Raimondi, *Il romanzo senza idillio*, Torino, Einaudi, 1974, p. 111.

<sup>33</sup> Giuseppe Episcopo, *Macchine d'espressione. Gadda e le onde dei linguaggi*, Napoli, Cronopio, 2018, p. 21. Episcopo cita in apertura F.G. Pedriali, *Doppifondi di romanzo. Ancora sul «Pasticciccio» (passando per «Notte di luna»)*, in Ead., *Altre carceri d'invenzione. Studi gaddiani*, Ravenna, Longo, 2007, pp. 37-50.

<sup>34</sup> Federico Bertoni, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Torino, Einaudi, 2001.

autore ricade nel contesto intenzionale che Gadda continuamente tesse attraverso preterizioni, reticenze e spostamenti.

L'opera di Gadda, nella sua interezza, costringe la critica a lavorare sulle proprie origini e a tornare problematicamente su attività che sono diventate altrettanti automatismi: qual è l'intenzione di Gadda? Dove inizia e dove finisce la sua opera? Come ha scritto Donnarumma:

Attraverso una mimesi furibonda e integrale (la mimesi di uno stato di cultura, non di un oggetto di cultura), nega che l'arte possa additare un dover essere. Dietro il suo fasto, il *pastiche* nasconde un'altra faccia: esso è l'umiliazione della letteratura.

Allo stesso modo, il *pastiche* è l'umiliazione dell'io. Mentre la parodia è un fatto di stile, il *pastiche* lo nega. Come imitazione, esibisce l'inappartenenza dello stile allo scrivente; come mescolazione, lo polverizza e dissolve in una pluralità di voci estranee. Gadda sarà lo scrittore il cui stile è non avere *uno stile*<sup>35</sup>.

Negare, nascondere, umiliare: se la critica smette di farlo quando guarda ai propri oggetti, ricadrà sempre nella rete tendenziosa di uno scrittore che parla della vita e della scrittura nei termini di un classico letterario in divenire. La paradossalità della declinazione biografica dell'autorialità gaddiana nasconde un continente letterario e filosofico ossimorico in cui vale la pena di immergersi, ricordando sempre di portare con sé una lunga fune ermeneutica, da tendere di quando in quando, per essere certi di non sprofondare nel labirinto del «garbuglio» infinito.

Valentino Baldi, *Gadda's Intention*

The article explores the ways in which Carlo Emilio Gadda builds his own authorship. Starting from an analysis of *L'Editore chiede venia del recupero chiamato in causa l'Autore* and *Come lavoro*, the article shows that it is necessary to be always very careful when we deal with Gadda's own declarations and definitions concerning authorship and authorial responsibility, disseminated in a variety of contexts, including fictional works, essays, and interviews. The article argues that having a better understanding of this topic is an essential precondition to place Gadda's work within the appropriate framework. Delving into the contemporary theoretical debate on the category of "intention", the article moves then back to Gadda's early literary and philosophical works such as *Racconto italiano di ignoto*

<sup>35</sup> R. Donnarumma, *Gadda. Romanzo e «pastiche»*, cit., p. 42.

*Valentino Baldi*

*del novecento* and *Meditazione milanese*, and provides new insights into the issue of Gadda's realism.

*Keywords:* Carlo Emilio Gadda, Authorship, Intention, Realism, Reality, Philosophy of Literature.

# Tavola delle sigle

Salvo diversa indicazione, i testi di Carlo Emilio Gadda sono citati dall'edizione delle *Opere* diretta da Dante Isella nella collana Garzanti "I libri della spiga":

- RR I: *Romanzi e racconti*, I, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti, Milano, Garzanti, [1988] 2000<sup>5</sup>.  
RR II: *Romanzi e racconti*, II, a cura di G. Pinotti, D. Isella, R. Rodondi, Milano, Garzanti, [1989] 1999<sup>3</sup>.  
SGF I: *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, I, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano, Garzanti, [1991] 1998<sup>2</sup>.  
SGF II: *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, II, a cura di C. Vela, G. Gaspari, G. Pinotti, F. Gavazzoni, D. Isella, M.A. Terzoli, Milano, Garzanti, [1992] 1998<sup>2</sup>.  
SVP: *Scritti vari e postumi*, a cura di A. Silvestri, C. Vela, D. Isella, P. Italia, G. Pinotti, Milano, Garzanti, 1993.  
BI: *Bibliografia e Indici*, a c. di D. Isella, G. Lucchini, L. Orlando, Milano, Garzanti, 1993.

Le singole opere sono citate con le seguenti sigle:

- A: *Gli anni*, in SGF I.  
AG: *Accoppiamenti giudiziari*, in RR II.  
CdD: *La cognizione del dolore*, in RR I.  
CdU: *Il castello di Udine*, in RR I.  
EP: *Eros e Priapo (Da furore a cenere)*, in SGF II.  
GGP: *Giornale di guerra e di prigionia*, in SGF II.  
L'A: *L'Adalgisa*, in RR I.  
M: *La meccanica*, in RR I.  
MdF: *La Madonna dei Filosofi*, in RR I.  
MdI: *Le meraviglie d'Italia*, in SGF I.  
MdS: *I miti del somaro*, in SVP.  
MM: *Meditazione milanese*, in SVP.  
QP: *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in RR II.  
QPL: *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (versione di «Letteratura»), in RR II.  
RI: *Racconto italiano di ignoto del novecento (Cahier d'études)*, in SVP.  
SA: *Schede autobiografiche*, in SGF II.

*Tavola delle sigle*

SD: *Scritti dispersi*, in SGF I.

VIC: *Verso la Certosa*, in SGF I.

VM: *I viaggi la morte*, in SGF I.

Alle suddette sigle si aggiunga:

Fu: *Un fulmine sul 220*, a cura di D. Isella, Milano, Garzanti, 2000.

Nel fascicolo sono inoltre usate le seguenti sigle:

QI: «I Quaderni dell'Ingegnere. Testi e studi gaddiani».

EJGS: «The Edinburgh Journal of Gadda Studies» <<https://www.gadda.ed.ac.uk/>>.