

RACCONTI ECCENTRICI E TEMERARI:  
GLI «ACCOMPIAMENTI GIUDIZIOSI»  
DI C.E. GADDA \*

1. *Un titolo ironico e programmatico*

Avvolta com'è da una cornice critica e filologica, l'ironia del titolo risuona ancora oggi con forza: se da un lato la *Presentazione* continiana (1985) rinnova in *Accoppiamenti giudiziosi* una consuetudine suggellata dall'*Introduzione alla «Cognizione del dolore»*, dall'altro la *Nota* in postfazione verifica le linee contorte di una mappa di progetti intricatissima<sup>1</sup>. A guadagnarne è la comprensione di un'etichetta volutamente allusiva, nella consapevolezza che una stagione irripetibile è ormai conclusa.

Siamo nel 1963: la pubblicazione della silloge di racconti per Garzanti e della *Cognizione del dolore* per Einaudi ricompono l'orizzonte d'attesa<sup>2</sup>. I nuovi lettori si ricongiungono agli *happy few*<sup>3</sup> di una volta, travolti, più che «felicamente sorpresi», dall'«esito-valanga del *Pasticciaccio*»<sup>4</sup>, ed ora gratificati dalla stampa, per i tipi più nobili dell'editoria italiana, della «tragica autobiografia».

\*) Desidero ringraziare la prof.ssa Giovanna Rosa per la disponibilità e l'interesse con cui ha seguito il lavoro di tesi e la stesura di questo articolo.

<sup>1</sup>) Il riferimento è all'edizione oggi in commercio, approntata nel 1990 e più volte ristampata (Gadda 1990). La *Nota* è di Raffaella Rodondi. Di minore diffusione l'edizione dei «Libri della Spiga» (Gadda 1989), che non comprende il saggio introduttivo di Gianfranco Contini. La *Presentazione*, non datata nel volume garzantiano, si legge anche in Contini 1989. Leggermente diverso il titolo: *Introduzione ad «Accoppiamenti giudiziosi»*.

<sup>2</sup>) Cfr. Andreini 2004.

<sup>3</sup>) Contini 1989, p. 75. La formula stendhaliana *happy few*, opportunamente ripresa da Contini, ben si addice ai lettori gaddiani.

<sup>4</sup>) *Ivi*, p. 45.

Nell'arco di un decennio (1953-1963), scandito in crescendo dal susseguirsi di premi ristampe e qualche «drammatica apocope»<sup>5</sup>, le tirature degli «editori protagonisti» (Einaudi, Garzanti) scalzano le vecchie edizioni «sovvenzionate o *confidentielles*»<sup>6</sup>, in polverosa giacenza nelle librerie fiorentine<sup>7</sup>. Al contempo *Il primo libro delle favole*, edito nel 1952 dall'ecclettico Neri Pozza, valorizza l'opzione della misura breve, affidandola ancora alla formula del *samizdat* impreziosito da disegni d'autore<sup>8</sup>. La mancata assegnazione del premio Strega (a cui Gadda concorreva con le *Favole*), fra astiose recriminazioni antimoraviane, chiude così un'epoca: fuori tempo massimo, oramai, il frammento elegante e criptico.

Nel fulgore degli «800 lampi al magnesio»<sup>9</sup> del Viareggio 1953 accordato alle *Novelle dal ducato in fiamme*, si schiude invece una fase inedita, che privilegia anche in Gadda le forme del romanzo e del racconto<sup>10</sup>. In effetti la chiosa manzoniana dei «venticinque lettori», aggiornata da Contini con una formula altrettanto celebre, all'inizio degli anni Sessanta è tutta da reinterpretare. Gli *Accoppiamenti giudiziari* arrivano a conclusione di un percorso di riscoperta e recupero: si pongono, *ex aequo* con *La cognizione del dolore*, all'apice della fortuna gaddiana. È in tale contesto che un titolo programmatico può essere compreso anche da un pubblico (per la prima volta) relativamente ampio<sup>11</sup>. Mentre la raccolta di Vallecchi suggeriva ancora nell'intestazione una controfigura in colloquio diretto (grazie all'equivalenza *novelle/notizie*), alla ristampa con aggiunte di Garzanti è sufficiente un paratesto minimo: il titolo e, poco sopra, la dicitura oggi scomparsa «I racconti», ribadita dalla scelta della collana («Racconti moderni»).

In terra lombarda, il richiamo all'assunzione di responsabilità critica (i «lettori giudiziari» del romantico Borsieri), se si addice al clima operoso

<sup>5</sup>) Gadda 1993a, *Gadda risponde a Moravia*, p. 149: «Il rifiuto del finito [...] è dovuto al consapevole desiderio di chiudere in apocope drammatica il racconto che tendeva a deformarsi».

<sup>6</sup>) Pinotti 2006, p. 175.

<sup>7</sup>) Cattaneo 1973, p. 28: «A quel tempo Gadda aveva scritto tutti i suoi libri e le prime opere, *La Madonna dei filosofi* e *Il castello di Udine*, pubblicate in 150 copie numerate, erano ancora reperibili nelle librerie di Firenze dopo tanti anni».

<sup>8</sup>) Cfr. il precedente *Gli Anni* (Firenze, Parenti, 1943), che include tre disegni di Filippo De Pisis.

<sup>9</sup>) Gadda 1993a, *Oh, fossi nato a Pantelleria!*, p. 36: «Mi hanno sparato 800 lampi al magnesio».

<sup>10</sup>) Cfr. Spinazzola 2007a, p. 7.

<sup>11</sup>) Cfr. Gadda 1993a, *Intervista televisiva per il Prix International de Littérature 1963*, p. 87: «La critica si era veramente interessata fin dagli inizi del mio lavoro, ma soltanto più tardi è stato possibile portare questo lavoro a conoscenza di un più vasto pubblico e in ciò credo che devo la mia improvvisa notorietà al lavoro e alla generosità degli editori che si sono occupati di stampare i miei libri».

della «fattiva città»<sup>12</sup>, deve d'altra parte fare i conti con la sensibilità di chi vive un'inquietudine bifronte, oscillante fra proclami di estraneità e rivendicazioni di appartenenza<sup>13</sup>. Chi sollecita l'adesione all'antifrasi posta *in limine* è pur sempre un milanese in esilio, riottoso e restio, come del resto gli illustri colleghi della "tradizione lombarda", a ricomporre in disarmonica totalità le spinte contrastive della modernità ambrosiana, vissuta con spirito di emulazione e sospetti e accuse di miopia intellettuale. Ecco dunque delinearsi, parafrasando Borsieri, la fisionomia dei destinatari elettivi: lettori giudiziosi «e però» smaliziati, aperti a una sfida sancita da un patto narrativo forte, pronto a ricompensare le difficoltà della pagina con il rafforzarsi della solidarietà complice tra io leggente e io narrante.

Dopo la sorpresa o gabbo di un giallo senza conclusione (il *Pasticciaccio*), e di una tragedia sospesa sul punto di volgere a *crime story* (*La cognizione del dolore*), il lettore leggerà in filigrana una denuncia e una dichiarazione di poetica. Accostando con spregiudicatezza un sostantivo di taglio animalesco ad un aggettivo con pretese di rispettabilità, il titolo allude all'ipocrisia di un "buon senso" scaduto a "senso comune", e suggerisce di concerto la presenza di materiali linguistici e narrativi eterogenei, in aperta ribellione alle normative di genere adombrate dall'indicazione «I racconti». Con effetto a cascata, infine, si rifrange idealmente all'indietro e abbraccia con tono indulgente e divertito le prose di varia natura (raccontini, elzeviri, pagine di diario) coagulatesi nei libri gaddiani d'anteguerra, nonché la compagine dei «disegni milanesi» dell'*Adalgisa*, a sigillo di una prassi compositiva bulimica e confusionaria.

Ma di sigilli d'autorità, in Gadda, ce ne sono anche troppi: nel garboglio di note di lavoro e indici provvisori, più volte aggiornati o addirittura stravolti per sanare le inadempienze e pubblicare in volume il maggior numero possibile di testi dispersi, non sorprende che a dire l'ultima parola sia spesso l'editore o qualche brillante e "delfico" consigliere (Bertolucci, Citati). In vista di un Walalla tanto autoironico quanto spia nevrotica del proprio valore («[...] e il Walalla aspetta (che aspetti pure!) un bel busto di stucco»<sup>14</sup>), interviene a posteriori la piccola bugia innocente: emblematico il caso di *Incantazione e paura*, tarda giustificazione al *Pasticciaccio* incompiuto, dove al lettore che lamenta il *whodunnit* non rivelato è offerta la premura di evitare il «vano borbottio» del giallo tradizionale<sup>15</sup>. Insomma, è impresa ardua capire quando i titoli gaddiani siano davvero farina dell'autore oppure un'imposizione, anche brillante, maturata in casa editrice.

<sup>12</sup>) *Ivi*, p. 148.

<sup>13</sup>) Cfr. Rosa 2004, p. 12.

<sup>14</sup>) Gadda 1991, *Come lavoro*, p. 427.

<sup>15</sup>) *Ivi*, p. 1215.

Preso atto di una *impasse* irrisolvibile<sup>16</sup>, poco importa la paternità di una scelta memorabile. Più interessante osservare come l'abile mossa paratestuale, sfruttando le risorse del sottointeso, abbia ovviato a una lacuna significativa, ovvero alla mancanza della «lunghissima prefazione»<sup>17</sup> promessa da tempo ma verosimilmente mai scritta o completata: questione non secondaria, per uno scrittore tutt'altro che insensibile ai «problemi d'officina», alla riflessione teorica («meditazione») e alla ricognizione puntuale dei mezzi espressivi («cahier d'études»).

Nello sforzo di conciliare le conquiste di una cultura al tramonto con le più recenti acquisizioni novecentesche, Gadda perviene a un'ermeneutica ibrida che, intrecciando movenze da critica ottocentesca (l'accertamento positivistico dei fatti, la biografia come chiave esegetica dell'opera) scatti irosi e annotazioni psicanalitiche, chiama in causa l'interdipendenza tra dolore e conoscenza ogniquale sia richiesta una delucidazione di metodo.

Scrivere una «lunghissima prefazione» ad *Accoppiamenti giudiziosi* e giustificare una concezione affatto personale della forma “racconto” avrebbe significato ripercorrere nuovamente, con le argomentazioni di sempre<sup>18</sup>, le contraddizioni di tutta una vita, per poi scoprire che «il mondo della fantasia non è più facile da mettere in ordine di quello reale»<sup>19</sup>. Meglio allora far sì che a valutare la “giudiziosità” dell'accoppiamento sia il lettore, che tanto più si lascia coinvolgere nel gioco allusivo e provocatorio quanto più si sente gratificato dalla delega concessa dall'autore.

Circa la progettata prefazione, un'ipotesi plausibile si può tuttavia estrapolare dal seguente lacerto d'intervista:

Il volume di racconti è realmente una sequenza di stazioni che testimoniano i vari passaggi di un'anima attraverso l'esperienza non sempre lieta del mondo. Non credo nel progresso di un'anima se non in misura strettamente cognitiva. Nei miei racconti non si deve cercare un progresso tematico se non qualche approfondimento di scrittura. Anche il linguaggio. Anche il linguaggio è una eco delle varie stazioni, delle varie soste.<sup>20</sup>

<sup>16</sup>) Roscioni 1995, p. 232: «[...] Gadda ci pone di fronte fatti diversissimi: ora un eccesso di calcolo, di astuzia compositiva, ora, all'opposto, comportamenti la cui casualità e anche goffaggine ci lascia interdetti».

<sup>17</sup>) Gadda 1989, p. 1261.

<sup>18</sup>) Vd. *Tendo al mio fine*, in Gadda 1988a, p. 122: «Fine: m. nell'it. class. anche al significato di termine; e cioè morte. Amb. dunque, per “morte” e per “finalità” Il Ns. si dà aria di rispondere al referendum, ma devolve la pagina ad espressione lir. della propria amarezza»; e la dedica a Raffaele Mattioli posta in apertura di *Verso la Certosa*, ora in Gadda 1991, p. 277: «Rapide e poi quasi a caso recuperate immagini d'una annotazione che fu attenta negli anni e sempre e comunque veridica, ma soverchiata dalla fatica e dal dolore».

<sup>19</sup>) Roscioni 1997, p. 259.

<sup>20</sup>) Gadda 1993a, p. 89.

A comprova di una pratica autoesegetica incentrata sul dolore, immaginato o patito, basta il riferimento all'«esperienza non lieta del mondo». A conferma della «temerarietà» dei racconti, sulla scorta di un'intuizione continiana («Da un certo punto di vista, il Gadda narratore rischia persino di essere più temerario del Gadda stilista»<sup>21</sup>), è invece necessaria un'attenta verifica del metodo di lavoro.

## 2. *La «tragica giga» degli editori*

Per dirla con le parole del nostro autore, una «confessione circa i problemi d'officina [...] comporta di necessità dei riferimenti ad una vita, ad una biografia»<sup>22</sup>. E, aggiungiamo, alla «tragica giga»<sup>23</sup> degli editori, al sviluppo di contratti e opzioni che caratterizza l'intera produzione gaddiana.

Il proposito di «scrivere a tempo pieno» trova riscontro nel momento in cui un sistema editoriale maturo prospetta, oltre al lauro del successo, concrete opportunità di guadagno, riconoscendo così l'impegno di chi sceglie la penna come strumento di lavoro. Quando, nel «campo» scrittore – editore, la tensione viene a mancare da uno o l'altro dei poli («ogni rapporto è sospeso [...] nel “campo” che gli è proprio»<sup>24</sup>), l'equilibrio si sfalda. E infatti il groviglio o «giga» ha il suo fulcro nell'ambiguità che ammantava la richiesta di cittadinanza alla «repubblica delle lettere»: la volontà di «fare lo scrittore» si accompagna ai toni piccati di chi protesta la propria insofferenza a qualsiasi imposizione creativa<sup>25</sup>.

Il dualismo di una formula famosa, «ingegner fantasia»<sup>26</sup>, che precede l'arbasiniana «costante antropologica milanese»<sup>27</sup>, compendia le ragioni di un simile atteggiamento. La formazione tecnica si riverbera in una visione

<sup>21</sup>) Contini 1989, p. 53.

<sup>22</sup>) Gadda 1991, p. 427.

<sup>23</sup>) Gadda 1988b, p. 64: «Gli editori (Longanesi, Mondadori, Bompiani) mi ballano intorno la tragica giga dell'opzione: mi fanno perdere totalmente la trebisonda».

<sup>24</sup>) Gadda 1991, p. 428.

<sup>25</sup>) Cfr. Gadda 1988b, p. 11: «Io non posso scrivere su misura»; Gadda 1991, p. 440: «Non sono, non riesco ad essere, un lavoratore normale, uno scrittore “equilibrato”»; p. 494: «La mia penna è al servizio della mia anima».

<sup>26</sup>) Gadda 1984a, p. 48: «Io, ingegner fantasia, con penisole e promontori nelle lettere, scienze, arti, varietà, con tumori politici e annichilimenti dopo i pasti, mi occupo ora dell'asestamento di alcune centrali elettriche e ho a che fare con rampini, tubetti, valvoline, pezzetti di maiolica, ferretti, filuzzi, vetri, scatolette, barili d'olio ultra bisunto, ecc.».

<sup>27</sup>) Arbasino 1973, p. 303 s.: «Però, sotto sotto, insopprimibile quel tragico spasimo: quel conflitto implacabile fra le due anime della Lombardia – illuminismo cosmopolita e scientificizzante, delirante romanticismo melodrammatico – ostinatamente riproposto dal tormentoso Genius Loci in un assordante contesto di “lavorà” e “danè” a ogni successiva generazione letteraria, fino a diventare una costante antropologica milanese».

del mondo che poco o nulla cambia nel passaggio dal Politecnico al Parnaso: troppo radicato è l'*imprinting* dell'«assordante contesto di *lavorà* e *danè*»; difficile, per un allievo del «noster Politeknik», credere che quello di letterato o pubblicista sia davvero un mestiere.

Nel contempo, il primato attribuito alla «fantasia» non ammette condizionamenti di sorta:

Io ho lavorato come ingegnere, faticosamente, anni ed anni, per avere la mia indipendenza, ho sacrificato così le forze e gli anni migliori perché non credo che una creazione vera, grande o piccola che sia, possa essere altro se non una creazione spontanea.<sup>28</sup>

Insomma, Gadda entra sì in letteratura, ma resta estraneo al “mercato delle lettere” in quanto non accetta la dialettica autore-editore, modernamente declinata in rapporto economico e professionale. Tra un racconto (*San Giorgio in casa Brocchi*) dedicato a Raffaele Mattioli, «vero e ultimo mecenate delle lettere italiane»<sup>29</sup>, e riveriti omaggi ad Adriano Olivetti<sup>30</sup>, si delinea un'incomprensione dirompente: la convinzione che il tanto sospirato editore non sia un imprenditore di cultura ma piuttosto un prodigo amante della «creazione vera e spontanea».

Pur senza mai scendere nel vagheggiamento dell'*otium*, l'aporia non solo permane, ma si innesta in un impulso di segno opposto: per un verso Gadda rifiuta le regole codificate, in nome di un'indipendenza artistica corroborata dal gusto per l'indagine noetica; per l'altro sollecita un numero spropositato di collaborazioni con i più diversi editori.

Al caffè delle Giubbe rosse, la voce “stonata” di un ingegnere manzonianamente approdato in riva all'Arno si frammischia al coro dei “buoni scrittori” già affermati, suscitando dubbi stupore perplessità («forse io scrivo da cane»<sup>31</sup>). Tuttavia Gadda, “meteco” non solo della *polis* di Salaria ma più in generale della civiltà letteraria italiana, volge il complesso d'inferiorità nella riaffermazione della propria identità autoriale, che tanto più si consolida quanto più lo scrittore riesce a pubblicare, anche a costo di assumere mille impegni contemporaneamente.

Su questo sfondo di sollecitazioni e rinunce prende forma la disinvoltura tipologica, pronta a concedere l'*imprimatur* tanto a narrazioni coerentemente chiuse quanto a testi lasciati *ex abrupto* in sospenso, nonché ad attribuire autonomia al frammento di romanzo, elevato o meno al grado di “racconto” a seconda dell'opportunità del momento.

<sup>28</sup>) Gadda 1988b, p. 12.

<sup>29</sup>) Ferretti 2004, p. 132.

<sup>30</sup>) Cfr. Gadda 1993a, *Risposte per il premio Viareggio 1953*, p. 33: «Egli ha impersonato nei miei confronti quel moderno mecenate di cui ho invano sognato per tanti anni».

<sup>31</sup>) Gadda 1984b, p. 47.

Duplici è però la rilevanza della «tragica giga». Se da un lato le scadenze contrattuali impongono di licenziare lavori incompiuti, dall'altro, nel fare pungolo contro l'incostanza di chi tende a «un poco perdersi»<sup>32</sup>, richiama all'ordine una prassi tanto seria e meticolosa in sede progettuale quanto inconcludente in fase esecutiva.

Del resto, senza il sapiente dosaggio, da parte dei «cari editori», di bastone (il garzantiano «fucile puntato»<sup>33</sup>) e carota (le melodrammatiche «scene da Didone abbandonata»<sup>34</sup> che stimolano il narcisismo d'autore), è lecito supporre che da Gadda avremmo avuto, *sua sponte*, davvero molto poco<sup>35</sup>.

### 3. *La «temerarietà» del racconto gaddiano*

«La tua anomalia psichica, che è indiscutibile [...]»<sup>36</sup>

La categoria dell'anomalo, suggerita dall'«acume psicologico» di Eucarpio Vanzaghi (*La cenere delle battaglie*), poi ripresa in cantilena da Prosdociamo con *auctoritas* autoironica («anomalo psichico, anomalo psichico ...»), riaffiora infine nell'esegesi continiana:

Qualunque sia la ragione, allotria o intrinseca, di tali improprietà, un'analisi dei soli *Accoppiamenti giudiziari* basta a qualificare il Gadda novellatore in direzione sostanzialmente anomala.<sup>37</sup>

Dall'«anomalo» al «temerario» il passo è breve, e avviene al seguito di una svolta prospettica, che sposta il fuoco dell'indagine dallo stile alla non meno sconcertante variabilità narrativa:

Questa variabilità [dello stile] è affine alla variabilità narrativa, ma non coincidente. Tal sarebbe se l'elazione linguistica non fosse passibile di ritorno, com'è più frequente, sul piano della normalità. Taglio netto e dispersione translinguistica, incompiutezza e caos, questi sarebbero gli esiti più razionabili al termine di tale ipotetica iperbole, mentre li abbia-

<sup>32</sup>) De Robertis 1940, p. 334: «Solo la guerra, e la mortale fatica, sanno sprigionarlo da sé; altrimenti non sa guardarsi dall'indulgere a mille richiami e, così indulgendo, un poco perdersi».

<sup>33</sup>) Gadda Conti 1974, pp. 91-92.

<sup>34</sup>) Gadda 1999, p. 51.

<sup>35</sup>) Ricostruita con pazienza e acribia filologica dall'*équipe* pavese di Dante Isella, la storia editoriale di *Accoppiamenti giudiziari* si snoda lungo un ventennio, dalla metà degli anni Quaranta all'inizio dei Sessanta, e diverse case editrici. Vd. *Note ai testi* in Gadda 1989, pp. 1229-1291.

<sup>36</sup>) Gadda 1989, *La cenere delle battaglie*, p. 863.

<sup>37</sup>) Contini 1989, p. 51.

mo visti nascere in un ambito di affabulazione. Da un certo punto di vista, il Gadda narratore rischia perfino di essere più temerario del Gadda stilista.<sup>38</sup>

L'«elazione linguistica» è reversibile: al picco stilistico segue il ritorno all'affabulazione distesa sul «piano della normalità». Il surplus di «temerarietà» è invece garantito dalla corrosione della forma racconto tradizionale, riplasmata dall'incertezza tassonomica (novella, racconto, romanzo breve, racconto lungo), e dalla perdita di rilevanza di quell'opposizione lungo-breve che «consente di distinguere il genere racconto dal suo maggior concorrente nella dimensione prosastica, il romanzo»<sup>39</sup>.

Un criterio doppio e complementare presiede infatti alla selezione delle opzioni morfologiche: il procedimento centrifugo innervato nell'impeto totalizzante della scrittura (*l'omnia circumspicere* messo in luce da Gian Carlo Roscioni) tende a forzare i limiti imposti alla forma breve, a riversarla nelle ampie distese del romanzo. Dalla massa incompiuta di quest'ultimo vengono poi estrapolati «frammenti» a cui, in altra sede, è conferita *ex cathedra* la statutaria fisionomia di «racconti» o, con variazioni, «disegni milanesi»<sup>40</sup>.

Vero è che l'eclettica tipologia gaddiana appare oggi ardita e spudorata, sospesa sul filo della plausibilità diegetica e della complicità del lettore, chiamato ad interpolare i vuoti di una narrazione quanto mai sussultoria<sup>41</sup>. Ma nel contesto di una «repubblica delle lettere» ben lontana, per scelte di genere e composizione socioculturale, dall'orizzonte d'attesa del dopoguerra, tale impostazione rispondeva, e in parte ne traeva suggestione, all'atmosfera vociana e solariana incline al «frammento prezioso», a una prosa d'arte che offriva, a fronte dello smacco della sconfitta (il naufragio del tentativo di «romanzo romanzesco»), la giustificazione di una poetica *ad hoc*.

Interviene in merito lo stesso Gadda:

<sup>38</sup>) *Ivi*, p. 53.

<sup>39</sup>) Spinazzola 2004, p. I.

<sup>40</sup>) Accanto a «pezzi» autonomi, nella silloge compaiono estratti ricavati da ben tre romanzi a vario titolo incompiuti: *Cugino barbiere*, *Papà e Mamma* e *Le novissime armi* dalla *Meccanica* (pubblicato, in edizione quasi postuma, sette anni più tardi); *Dopo il silenzio* dal *Racconto italiano* (la provenienza di quest'ultimo non è tuttavia indicata); *La mamma* e *Una visita medica* dalla *Cognizione del dolore*. La decisione di aggiungere alla silloge il lacerto *Una visita medica* maturò nell'ambito di un accordo fra Einaudi e Garzanti, come risarcimento a quest'ultimo in vista della pubblicazione einaudiana del romanzo: l'estratto *La Mamma*, già pubblicato all'interno delle *Novelle*, apparteneva difatti a Garzanti, che ne aveva riscattato i diritti da Vallecchi.

<sup>41</sup>) Difficile ricostruire, senza aver presente la trama del romanzo, i rapporti che intercorrono tra personaggi quali Luigi Pessina e Paolo Velaschi nei racconti tratti dalla *Meccanica*, oppure tra Elsa e Bruno nei «disegni milanesi» dell'*Adalgisa*.

Quanto al «FRAMMENTO NARRATIVO» è GIUSTISSIMA CLAU-SOLA e CHIAVE: poiché veramente si tratta di involontari espunti da narrazioni più ampie: [...] espunti involontari, simili a quei pezzi di affresco che contengono alcuni volti o alcune figure e oggetti superstiti da un più folto e organato collegio, che è andato sommerso nel tempo. [Solché la parola «frammento» è praticamente oggi calamitosissima in Italia.]<sup>42</sup>

Sotto le mentite spoglie di una *impasse* tipologica, ancora una volta si appalesa il riverbero di una contraddizione irrisolta, un impulso di ricomposizione innescato dal rovello di chi patisce un «bifrontismo esacerbato che tutto contagia: sfera esistenziale, legami parentali, relazioni amicali, carriera scolastica, scelte professionali, opzioni ideologiche, paradigmi intellettuali e letterari»<sup>43</sup>.

A specchio di una dialettica tra apertura e chiusura, che è poi il riflesso dell'atteggiamento di Gadda e dei suoi alter ego nei rapporti con il mondo degli affetti e del lavoro, si confondono e s'intrecciano i corrispettivi modelli: la dimensione del romanzo, sostenuta da «un'idea strutturata dell'universo socioculturale»<sup>44</sup>, e il più modesto perimetro del racconto, che «tende alla focalizzazione di un apologo centrato sulla peculiarità del caso umano visto nella sua unicità irripetibile»<sup>45</sup>.

Ecco allora, da un lato, l'ambizione alla «rappresentazione un po' compiuta della società»<sup>46</sup>, da trasporre in narrazione articolata e complessa, capace di restituire un'immagine di ampio respiro; dall'altro l'obiettivo, fedele al grido disperato «Io voglio essere io», di sceneggiare «la storia di una diversità comportamentale rispetto alle norme societarie, considerata in se stessa, in chiave eminentemente caratteriologica»<sup>47</sup>. Quando emergono le campiture larghe dell'immagine di totalità, il racconto in composizione esplose e assurge a romanzo; viceversa, dal romanzo sarà possibile estrapolare racconti ogniqualvolta al suo interno sia prevalsa l'attenzione dedicata a un personaggio particolare.

I risultati estetici in tal modo raggiunti si rivelano discontinui anche all'interno del medesimo lacerto: l'alternarsi di strategie diverse impone al *récit* stacchi improvvisi, e la caduta rischia di essere tanto più rovinosa quanto più ardito è il proposito in precedenza adempiuto. Nondimeno, è importante sottolineare come il riuso delle forme tradizionali della misura breve, apparentemente in barba al privilegio di norma accordato all'unità

<sup>42</sup>) Gadda 1988b, pp. 88-89.

<sup>43</sup>) Rosa 2001, pp. 311-312.

<sup>44</sup>) Spinazzola 2004, p. IV.

<sup>45</sup>) *Ibidem*.

<sup>46</sup>) Gadda 1993b, *Racconto italiano di ignoto del novecento*, p. 414: «Il romanzo acquisterebbe però una tinta eccessivamente "popolare" – tutto un grigio di popolo – che contrasta col mio desiderio di una rappresentazione un po' compiuta della società».

<sup>47</sup>) Spinazzola 2004, p. III.

compositiva, non ceda mai luogo alla digressione ostile alle sorti del testo. In effetti, se il discorso rivela una struttura scucita, colpe o responsabilità vanno attribuite all'assillo di ricomposizione, piuttosto che a una paventata e illimitata apertura di credito alla divagazione centrifuga<sup>48</sup>: le numerose storie spaiate oppure orfane di illustri progenitori romanzeschi, poi confluite in *Accoppiamenti giudiziari*, non sono certo bozzetti capricciosi o divagazioni nate a margine di una scrittura "a ruota libera", bensì racconti (molto) faticosamente compiuti.

D'altronde, il tentativo stesso di prevenire, con sospetta *nonchalance*, lo sconcerto di chi legge ne rivela in filigrana la genesi tormentata:

[...] i miei racconti, in definitiva, se non vi garbano, potete tralasciar di leggerli, al contrario di quel che accade per la musica che, quando la suonano, bisogna udirla per forza.<sup>49</sup>

Il tono è sbrigativo: in tempi di interviste al microfono, l'affabilità del narratore manzoniano è preclusa a chi lamenta una vita da «umiliato e offeso» e innalza la propria scrittura a «strumento della rivendicazione contro gli oltraggi del destino e de' suoi umani proietti». Tutt'al più è possibile riportare in citazione l'illustre antecedente («che se invece fossimo riusciti ad annoiarvi, credete che non s'è fatto apposta»), contornato da scrupoli reverenziali in parallelismo oppositivo («nella mia piccolezza» / «nella sua grandezza») e indizi di complicità («il mio concittadino»<sup>50</sup>).

Il punto è che mentre a Brusuglio l'appello ai venticinque lettori denunciava le angustie della modestia eccessiva, in San Simpliciano l'approssimazione è azzeccata almeno fino alla metà del secolo. Il richiamo a Don Alessandro, già caduto nel vuoto di un giudizio ingeneroso («qui, nella vostra terra, [...] tutti vi hanno per un povero di spirito»<sup>51</sup>), di fronte all'indifferenza dei contemporanei si rivela ben presto inattuale, e inattuabile nel concreto della pratica scrittoria.

Difficile dunque attendersi l'indulgenza di molti lettori: nei confronti del gusto massificato e della sciatteria piccolo borghese s'impone l'aristocratica rivendicazione della propria personalità artistica, che più non si appaga del criticismo ironico. Non appena la costante antropologica lombarda trascolora nell'inconciliabilità di atteggiamenti opposti, rispet-

<sup>48</sup>) Come invece sostiene più di una voce della critica gaddiana. Cfr. Oddenino 1985, p. 370: «Il primo sospetto è che a Gadda la conclusione, lo scioglimento della vicenda interessino assai poco: questo vale per i racconti, almeno per gran parte di essi»; cfr. Ferrero 1980, p. 54: «Gadda non rispetta la costrizione della trama, l'impaccio del "come va a finire", l'ambiguità della sintesi, con tutto quello di approssimativo e di aprioristico che esso comporta. Del lieto o burrascoso scioglimento del dramma, poco gli importa».

<sup>49</sup>) Gadda 1991, *Intervista al microfono*, p. 504.

<sup>50</sup>) *Ivi*, pp. 504-505.

<sup>51</sup>) *Ivi*, *Apologia manzoniana*, p. 687.

tivamente l'alterigia dell'«inchiostro maligno» e il conformismo della borghesia milanese, risultano inibiti sia l'intento di «arrivare al pubblico fino attraverso il grosso»; sia quello di recuperare, aggiornandolo, il ritmo del «romanzesco», nella convinzione che «il pubblico *abbia* diritto di essere divertito», e che «troppi scrittori lo *annoio* senza misericordia»<sup>52</sup>.

Il galoppo delle cadenze narrative, chiave di volta dell'unità d'effetto, si stempera così nei toni dell'umorismo divagante, che sposta accento e attenzione dalla concatenazione serrata al commento dei fatti; l'andamento sussultorio dell'intreccio pregiudica di pari passo il valore di *suspense* dell'interruzione digressiva, sostituito in buona parte dall'immagine di totalità romanzesca innestata nello spazio più o meno angusto del racconto.

Ciò non toglie però che, sulle orme del predecessore ambrosiano assunto fin da subito a nume tutelare, l'interesse per l'orizzonte di ricezione non venga mai meno: alla *fatica di scrivere* fa sempre riscontro la *fatica di leggere*, e il trasporto empatico verso il lettore si somma alle pulsioni centripete pur sempre presenti nel sistema gnoseologico gaddiano. Insopprimibile è l'angoscia di far tornare i conti ad ogni costo, e difatti si è visto come le «apocopi drammatiche», più che risolte decisioni attribuibili all'autore, siano in realtà imposizioni di natura esterna, dovute all'intervento anche provvidenziale di editori e delfici consiglieri.

Verve umoristica e pathos avventuroso, affresco sociale e unicità individuale, oltranzismo linguistico e ricerca di un pubblico da intercettare nella pluralità delle sue stratificazioni: sono queste le tensioni in conflitto nella narrativa gaddiana, costantemente riproposte in rissosa compresenza ovvero in sintesi tanto più contorte quanto più stridente è il contatto tra i nuovi materiali e le vecchie forme riattualizzate.

In definitiva, e a render conto di una prassi artistica davvero cocciuta e temeraria, è meglio chiamare in causa la «perseveranza», qualità che riverbera peraltro brividi ambrosiani<sup>53</sup>, piuttosto che l'«indifferenza» rispetto al narrato. Postulare quest'ultima significa attribuire a Gadda una coerenza di propositi che, se da un lato consuona con le pose spalvalde da epistolografo bugiardo, dall'altro è ben lontana dall'essere vera.

#### 4.1. *Meccanismi d'intreccio*

In accordo col proposito di ricondurre materiali eterogenei alle tipologie consolidate della forma breve, e secondo la prospettiva corruciata

<sup>52</sup> Gadda 1989, *cabier di Novella 2.<sup>a</sup>*, p. 1318.

<sup>53</sup> Sul quotidiano «La Perseveranza», portavoce della borghesia milanese più conservatrice, Gadda pubblicò nel 1921 un articolo intitolato *Caratteristiche del problema idroelettrico* (ora in Gadda 1993b, pp. 17-22).

dello scrittore in antagonistica solitudine epistemologica, la calibratura della *fabula* predilige in Gadda meccanismi d'intreccio abbastanza semplici, che siano in grado di arginare l'ambiguità del reale e reggere il commento invasivo di narratori sovraeccitati, fatta salva al contempo la godibilità delle vicende sceneggiate. Si tratta in buona sostanza di strutture binarie organizzate attorno all'opposizione dialogica di personaggi antitetici (ma il dialogo può presentarsi anche monco, ovvero negato dall'eccessiva loquacità di uno degli interlocutori); triangolazioni di sicuro effetto, giocate sul fascino sempreverde del *ménage à trois*; resoconti di truffe e delitti; o ancora percorsi di *Bildung*, che sintonizzano lo svolgimento della vicenda sulle tappe canoniche dell'adolescenza, variamente baldanzosa o bamboccesca a seconda dei casi.

Anche i racconti più stravaganti, e dunque di più arduo inquadramento tipologico, rispondono a sofferiti eppure originali criteri di ricomposizione, che ibridano coraggiosamente il *quod superest* di turno avvicinandolo ai canoni della modellistica invalsa.

#### 4.2. Strutture binarie in forma (anti)dialogica

L'articolazione ancipite entro cui prende forma il racconto trasparente sin dai titoli, che illustrano con efficacia l'accostamento dei costituenti tematici e attanziali. Impostato sul contrasto anche dialogico tra due personalità agli antipodi, *La cenere delle battaglie* sceneggia una tardiva resa dei conti tra *Saggezza e follia*, giusto il titolo dell'edizione in rivista e della silloge vallecchiana, sullo sfondo di un comune denominatore ambrosiano: delle due qualità, riconducibili al diverso atteggiamento assunto nei confronti della «città industriale», i due protagonisti si atteggiavano a smaccate personificazioni. L'avallo autoironico concesso ai sermoni di Eucarpio scompiglia tuttavia ogni facile schematismo, iscrivendo sfumature chiaroscurate nella dicotomia dell'intreccio.

Anche l'estratto romanzesco *Papà e mamma*, che peraltro rivendica natali novellistici nel cartellino introduttivo («salvo il capitolo *Papà e mamma* scritto in due giorni dell'agosto 1924»), palesa a livello di paratesto un principio costruttivo bipolare. Dopo un ritratto di marca umoristico – futurista, in cui il narratore descrive l'irresistibile e tuttavia inconcludente vitalità del «giovinetto Velaschi», il racconto è tutto orchestrato intorno alle mosse delle figure parentali, che si prodigano, ciascuna secondo le proprie capacità ma con identica morbosità affettiva, per imboscare il figlio Paolo in fabbrica. Alle doti di polso e all'istinto viscerale della madre spetta il merito di aver saputo mettere a frutto la «passione per la meccanica», mentre al «principe consorte», di minore caratura intellettuale, tocca l'ingrato compito di convincere un industriale amico di famiglia ad assumere il pagolo come aiuto-tornitore. Il «convegno in lo-

calità opportuna» tra papà Velaschi e l'onorevole Dagnoni, che nei meandri ossimorici di un discorso «sconclusionato e pur conclusivo» suggella l'astuta ma un po' goffa strategia di donna Teresa, ben esemplifica un modulo compositivo ricorrente nella narrativa gaddiana: i tempi lunghi del colloquio, distesi sullo spazio di più pagine, per un verso giustificano la staticità dell'azione e risolvono brillantemente la difficoltà di gestire i personaggi<sup>54</sup>, per l'altro esaltano le potenzialità mimetiche e la parafrasi corrosiva della voce narrante.

Con un ricorso accentuato all'indiretto libero e maggiore lenticolarità descrittiva, la tecnica del contrappunto alle voci in scena è copiosamente dispiegata in *Cugino barbiere*, che s'innesta, almeno per quanto riguarda il *ductus* diegetico, sul battibecco in ballatoio tra Gildo e Zoraide, puntellato dallo scandaglio a volte patetico più spesso sarcastico dell'interiorità attanziale, anche a compenso di un incipit lacunoso, in fragile equilibrio tra la precisione cronachistica dell'indicazione di apertura («Il giorno di lunedì 5 ottobre 1915») e i vuoti sospensivi di un attacco *in medias res*.

Una modalità bifronte di costruzione dell'intreccio è alla base anche del raccontino *La domenica*, di ambientazione quasi maradagaliana; del lacerto *Una visita medica* e, con variante geografica, delle peregrinazioni tosco-fiorentine raccolte in *La sposa di campagna*: rispetto agli altri componimenti qui si aggiungono alcune nervature odeporiche che introducono il cronotopo del viaggio, mentre il progressivo annullamento della controparte dialogica riduce la conversazione a sordo e prevaricante soliloquio.

Nel primo caso, la piccola storia dei Buddenbrook dell'Olmata è scandita dal cammino di Gonzalo lungo il «sentiero degli anni», che si sovrappone con rinnovato dolore al percorso del protagonista dalla «casa sul colle» alla ferrovia. Il recupero memoriale, aggallante in una serie di struggenti flashback, trae spunto dagli incontri di viaggio e dalla forte valenza emotiva di alcuni elementi paesaggistici, circonfusi dal «riverbero d'oro» di un tramonto quanto mai malinconico e metaforico. In effetti, il sorpasso in automobile su cui si apre la narrazione introduce un accostamento premonitore (da una parte la «folata di vento» dell'Augusta, dall'altra l'incedere accaldato dell'Ingegnere), che nel delineare due destini opposti anticipa un ulteriore balzo in avanti, non più sulla strada bensì in società (il matrimonio del rampollo Mananti), sdoganamento nell'alveo borghese di una schiatta di parvenu senza scrupoli, la cui storia s'interseca con quella di Gonzalo e dei suoi avi. All'ascesa sociale di un clan di trafficanti segue in parallelo il declino della famiglia di Gonzalo, che tocca l'apice nel monologo di un'attempata ex amica di infanzia dal tipico *nomen omen* gad-

<sup>54</sup>) Gadda 1993b, *Racconto italiano di ignoto del novecento*, p. 460: «[...] legare i personaggi: per ora è questa per me la maggiore difficoltà».

diano («Batraci»). Con l'arrendevolezza di un ennesimo *dejà vu*, il protagonista preferisce tacere, amplificando in tal modo l'oramai prevedibile unilateralità dello scambio dialogico: «[...] si era specializzata nel riversare sul groppone dei cristiani la grandine dei suoi interrogativi, ma faceva a meno regolarmente d'una qualunque risposta». L'eclisse dell'interlocutore si rivela una mossa decisiva, che rende possibile il riverbero accrescitivo delle insulsaggini muliebri. Chi racconta può limitarsi a poche, puntuali precisazioni: a delineare il personaggio bastano le parole pronunciate dalla donna in assenza di contraddittorio.

«Per lui, per lui solo, i polverosi chilometri, i paracarri infiniti»: siamo nei dintorni di Firenze (*La sposa di campagna*), eppure, nonostante il passaggio dall'amata-odiata Brianza alla neutralità affettiva di un ambiente toscano-rurale, le coordinate emotive e narrative si rivelano piuttosto simili. In questo caso, tuttavia, si moltiplicano le occasioni di incontro con altri personaggi: l'intreccio è strutturato attorno alla *via crucis* fuoriporta di un avvocato di città, sfollato e in cerca di cibo e rifugio, situazione impreveduta che lo condurrà fino al Ponte agli Stolli, al «Sali e tabacchi» nonché improvvisata agenzia matrimoniale di una popolana dalle mille risorse. Profondo è il solco tra l'urbanesimo borghese a cui fa appello, con rituale cortesia, la richiesta di aiuto del protagonista, e un mondo agreste che non sa che farsene di tessere annuarie, lettere di presentazione («un gli garba di scrivere»), convenevoli e formalità cittadinesche («Il cognome un lo so», «Preamboli più semplici di quanto l'avvocato non immaginasse»). Ne consegue da un lato l'afasia intimidita del forestiero *in utroque*, fuori e dentro le mura cittadine, che solo nell'intimità del monologo interiore dà sfogo ad una rabbia troppo a lungo covata («Tutti, pensò l'avvocato, tutti, tutti! [...] Mangiavano di nascosto. [...] Avevano pane e farina»), dall'altro lo sguardo «liquidativo» e il congedo «rapido e freddo» di campagnoli nient'affatto bucolici, stilizzati semmai nei toni goliardici di un sadismo alla buona. Alle malvagie iperboli gastronomiche di questi ultimi («Di tutto; l'avea di tutto» / «Ora, cià le cartoline») fanno da cassa di risonanza le forme monche di un dialogo trasfigurato ancora una volta in monologo o quasi: minimi sono gli interventi elocutori del protagonista, a volte addirittura incorporati per attrazione nel discorso altrui («C'è dimolta strada a arrivare fino a i'pponte? Oh, dopo il borro saranno quattro chilometri ...»). L'ampio spazio concesso a figure di contorno ha pertinenza strutturale: secondo una tecnica sperimentata anche in altri racconti, le voci minori introducono a Gonzalo e al lettore il personaggio deuteragonista, per buon parte assente dalla scena, e ne certificano il proteiforme ingegno in cucina e in campo matrimoniale, in un crescendo di curiosità e appetito anche di lettura. L'avvio del discorso è difatti perentoriamente centrato sulla Marianna, segue poi un'indiscrezione che condensa in poche righe il tracciato della storia («I giovanotti un po' torsoli, come ce n'è a volte in campagna, lei la cià un consiglio per ognuno, una sposa per ognuno») e de-

limita fin da subito la *quête* del protagonista, racchiusa nei luoghi strategici dell'incipit e dell'explicit dall'ingombrante presenza della donna.

Persino il ritaglio romanzesco di *Una visita medica* rivela un impianto bipolare negato: il racconto è in larga misura costruito attorno a forme dialogiche ipertrofiche, raggruppate in due corpose conversazioni opportunamente scorciate a vantaggio di un solo interlocutore. Chi ne fa le spese è il medico («poveraccio»), quasi costretto a recitare, giusto il commento del narratore, un «a parte» nel teatro dei nobili.

Il cammino del dottor Higueroa dal paese di Lukones alla villa del paziente, interrotto dall'incontro con la domestica di casa Pirobutirro e poi ripreso, mette a fuoco in fasi successive l'immagine di Gonzalo, riflessa nello specchio ambiguo delle testimonianze popolari ben prima della sua effettiva apparizione. Lo schema è ormai noto: una figura di rilievo, cardine del sistema dei personaggi, si staglia per evocazione o ricordo nelle battute introduttive, ed è subito riproposta all'attenzione del lettore dalle numerose e discordanti leggende che si accumulano sul suo conto; in concreto compare solo nel finale, o comunque nei momenti di più forte tensione diegetica. Evidente è l'intenzione di serrare i ranghi della storia, e di ricondurla all'involucro centripeto di una tecnica circolare, che sigilla la compagine del testo ponendo alle due estremità, rispettivamente *in absentia* e *in presentia*, l'indiscutibile funzione attanziale del protagonista. L'interesse di lettura ne risulta sollecitato, e la sospirata unità d'effetto trae vantaggio dal "crescendo" impresso da un personaggio di cui tutti parlano, ma che tarda a palesarsi.

#### 4.3. Lui, lei, l'altro/a

Spero tuttavia di arrivare a narrare ancora qualcosa, qualche fatterello un po' piccante: voi tutti vorrete perdonarmi questa caparbia insistenza [...].

Credo realmente che un bravo narratore debba possedere e debba esercitare non soltanto quello spirito di osservazione che, forse, non mi difetta, ma anche quel gusto di conoscere i fatti (i fatti altrui), quella voracità inquisitiva che mi è le più volte mancata e tuttodì mi manca, checché ne dicano i mordaci miei amici.<sup>55</sup>

Nell'alternanza di spregiudicatezza (storie ad alto tasso di sapidità provocatoria) e scrupoli di modestia (l'appello alla benevolenza dei lettori), la «caparbia insistenza» rivendicata dall'autore si propone non solo di pungolare il pubblico, sfidandone la moralità più o meno duttile, ma di sollecitarne di pari passo le attitudini voyeuristiche, in virtù di una costante condivisa da chi scrive e da chi legge: la cupidigia di conoscere i fatti al-

<sup>55</sup>) Gadda 1991, *Intervista al microfono*, p. 504.

trui. Nulla di meglio, allora, di un classico *ménage à trois*: la triangolazione dell'intreccio, impostata sui rapporti fra lui, lei e un terzo incomodo maschile o più spesso femminile, si configura come una strategia congeniale alla scrittura gaddiana e foriera di implicazioni complementari. Il riuso di uno schema di lunga tradizione e sicuro *appeal* pettegolo suggerisce per un verso una linea narrativa collaudata, a cui si demanda il compito di favorire lo sviluppo del racconto e semplificare così la gestione *ex novo* dei personaggi; per l'altro, il gioco di equivoci e colpi di scena, connaturato alla scelta tipologica, ben si presta all'insorgenza, umoristica e teoretica, del doppio e del molteplice.

Peculiare davvero è la prospettiva entro cui sono descritti il mondo degli affetti e la sua codifica all'interno del corpus sociale. Per chi come Gadda si atteggia a misogino intransigente e misantropo incattivito, il punto non è rivendicare la validità morale del matrimonio o, viceversa, concedere all'adulterio uno sguardo indulgente: se «a prevalere è la *deprecatio temporum* dell'io autoriale, spaesato nella civiltà di massa degradata e inaridita, senza peraltro che la sconsolatezza trovi ristoro nel rimpianto di nessun passato, e senza che l'isolamento in se stesso costituisca un'oasi di serenità»<sup>56</sup>, nulla si salva e non ci sono valori da difendere. La sfera amorosa non circoscrive spazi di autenticità in alcuna delle sue declinazioni, diventa semmai obiettivo di critica, in quanto confluenza esplosiva di tutte le forzature insite nei rapporti sociali. La strutturazione tripartita dei rapporti interni al sistema dei personaggi facilita sì la denuncia di stereotipi e grandi o piccole ipocrisie, ma nessuna palingenesi affettiva ne risulta avvalorata. Piuttosto, prende ancor più vigore il rovello nevrotico, dimidiato tra l'abbrivio dello slancio vitalistico e le sirene del ritorno all'ordine sentimentale: anche i libri del borghesissimo Gadda, al pari degli aristocratici geroglifici di un predecessore alle prese con l'insediarsi inquieto della modernità, «sono, quanto al carattere, un misto di scetticismo e sentimentalismo»<sup>57</sup>.

Paradigmatica in tal senso la triangolazione Zoraide - Luigi - Paolo/Franco, adombrata nella storia da cui la silloge prende le mosse. Zoraide si staglia sulla pagina come «presenza splendida e calda», debordante vitalità, attorno alla quale ruotano con alterne fortune i personaggi maschili evocati nel dialogo, di indole e condizione socioeconomica antitetiche. Al giovane Velaschi sono attribuiti un rilievo di primo piano e una stilizzazione polifonica, che somma la voce popolare di cui il cugino barbiere si fa sarcastico e gelosissimo portavoce («A te ti piacciono quelli col termosifone»), il giudizio del rivale in fabbrica e in amore («menestrello di diciannove anni») e il ricordo compiaciuto della donna, riflesso nella descrizione a contrasto di un sospirato principe azzurro («Amava, in un giovane, in

<sup>56</sup>) Spinazzola 2005, p. 160.

<sup>57</sup>) Dossi 1988, nt. 2382.

un uomo, la pacatezza, la confidenza, la ragione, la forza, il silenzio [...]. I forsennati, i roboanti, non meno de' pustolosi, le erano causa di frigidità, di insopprimibile tedio»). Più sfumato e indistinto, e perciò sintomatico di una lontananza non solo geografica, il profilo di Luigi: quasi un sottofondo di colore bellico alla scambianza di battute principale, a cui dedicare un ripensamento tardivo e ben poco caloroso («È suo marito? Le venne da sbadigliare: gera in guera, povareto lu! El gera in Trentin, poro omo!»). La gerarchia così delineata, dalla quale sarà sempre escluso Gildo, per motivi ideologici oltre che erotici, sarà poi messa in discussione nel capitolo finale della *Meccanica*, appena abbozzato perché Gadda si sottrae ad un giudizio per lui impossibile: come privilegiare l'esuberanza del rampollo borghese ma imboscato, dinnanzi alla serietà drammatica del Luisin Gramm, partito per il fronte nonostante le personali inclinazioni socialiste? Lo scandaglio dei moti del cuore delinea senza censure moralistiche il dissidio tra le pulsioni irrazionali dell'affettività umana e le costrizioni della convivenza civile, secondo una trama di provocazioni e turbamenti da cui nemmeno la sensibilità crucciosa del «gestore del dramma» esce incolume.

Un ulteriore spunto di riflessione ci viene da una delle tante pose di Gildo: «Io, ricòrdati, sposa, di guerre ne potete fare anche cento». L'enfasi dell'anacoluto sottolinea lo status nuziale della donna, e lo fa in concomitanza con un evento, la guerra, che sconvolge l'istituto del matrimonio, oscurandone per sempre o in via momentanea la componente maschile. Ecco allora che l'artificiosità di un connubio sancito di fronte alla legge si palesa in tutta la sua grottesca evidenza: a derivarne è l'affioramento delle più riposte idiosincrasie muliebri, libere, finalmente, di inverarsi nell'ordito sociale senza dover fare i conti con l'assillo equilibratore della controparte. Nessuna sorpresa, dunque, che nell'ottica gaddiana la coppia ceda volentieri il passo ad un *ménage* a tre, e che l'inventario delle figure femminili si risolva in un catalogo di allegra depravazione: dalla sregolatezza sentimentale alle ossessioni beghine, dalle pulsioni incestuose e quelle omicide.

Puntuali all'appello, in *Una buona nutrizione*, le prime due caratteristiche: al centro della storia si accampa difatti un corteggiamento tanto rituale quanto surreale, sceneggiato nel contesto di una famiglia medio borghese del tutto incrinata, e parodicamente scandito da una lunga serie di merende, cene e pranzi "ufficiali", al cospetto di un parentado in mutua approvazione. Gli innumerevoli sforzi culinari non sortiscono purtroppo l'effetto desiderato: anche Claudio, al pari di altri due giovani prima di lui, abbandona «gli amabili [ma] interminabili tè della signora Gemma», per poi cadere, ormai sazio, tra le braccia della pittrice Violante, esperta mangiatrice di uomini. L'ironia piuttosto facile iscritta nel paratesto rifulge sul narrato, e chiarisce così la vera bontà della «nutrizione»: un ingurgitare a sbafo che non lascia alcun dubbio sul comportamento dell'uomo.

I personaggi si muovono in un ambiente ristretto, posto al limitare della campagna toscana e racchiuso entro confini ben definiti: la «villa

dell'Alloro», base operativa di Lisa e della sua asfissiante «mammina», e il «rustico del Giglio», studio di Violante nonché, all'occorrenza, *garçonnière* per convegni notturni con «uomini inquieti». Strepitosa è l'antifresi iconografica: all'ombra dei lauri che circondano la villa e ne certificano il sapere custodito s'insedia la stupidità più fatua e ottusa, riflessa negli «amorosi gorgheggi» e nei minuetti al diminutivo tra madre e figlia. Sotto il segno mariano si staglia invece la piena e carnale soddisfazione dei sensi, che gode della complicità ammirata dell'io narrante.

Tuttavia, il beneplacito concesso alla *femme fatale* non rimane senza conseguenze: da un lato, la condanna inflitta alle ipocrisie perbeniste dell'Alloro attinge vigore proprio dal vitalismo sfrenato della donna domiciliata al Giglio; d'altra parte, a farne le spese sono le gerarchie antropologiche consolidate, i ruoli pertinenti all'uno o all'altro sesso. Si configura un mondo grottescamente *upside down*, dove le figure maschili, quando non sono del tutto assenti, si qualificano come bamboccioni di atarassica indolenza, indaffarati semmai a trarre il maggior vantaggio possibile da un gioco che, comunque vada, non conducono loro.

Al passo successivo, i rituali imbolsiti di un fidanzamento in casa prendono forma concreta nel matrimonio. L'esito è tragicomico: nel racconto *Il bar*, se è pur vero che la violazione novecentesca del vincolo nuziale non prevede la possibilità di una revolverata risolutrice, soddisfazioni inaspettate giungono da un'ipotesi di vendetta realizzabile sul lungo periodo («un bar molto civettuolo, [...] in forma di tino [...] dove ci possa morir morto ubriaco dentro»). Ancora una volta, il punto di vista assunto dall'io narrante mostra tracce di un'ambiguità irrisolta: impossibile non simpatizzare con la scorbutica genialità della donna, che riscatta con astuzia criminosa eppure a norma di legge lo smacco del tradimento; ma nel contempo diventa difficile non concedere uno sguardo comprensivo al marito, ubriacone fedifrago alle prese con un vecchia pazza furiosa.

*Prima divisione nella notte*, storia che vede protagonisti una madre isterica, un giovane marinaio e la sua ragazza, ripropone le geometrie cangianti di un amore contrastato, proiettando di riflesso luci e ombre sull'istituzione cardine della società. Il naufragio del matrimonio dei genitori adottivi di Vittorio, per un verso rincuora lo scetticismo autoriale in fatto di «convivenza sacra», per l'altro scatena nella donna pulsioni quasi incestuose, un surplus di affettività repressa che, in mancanza di sbocchi, si traduce in un'attenzione morbosa nei confronti del figlio. In definitiva, si profila un paradosso: se chimerica è la stabilità di coppia, la solitudine sentimentale di schegge spaiate alla deriva rischia di essere addirittura esiziale.

Lo sa bene il Capitano Delacroix, «maturo signore» che in *Socer generque* subisce, a causa di profferte non corrisposte, la reazione indispettita della «signorina» Eleonora, direttrice della pensione Pelucca: niente più bis di vermicelli per il pluridecorato commensale, in precedenza suppliti

con squisita sollecitudine dalla cameriera Elettra; ma un'assai poco velata accusa di omosessualità («Mi piacerebbe troppo che lei mancasse al suo convegno ... con ... un uomo ...»). A distinguere i due personaggi è l'atteggiamento assunto nei confronti della comune condizione civile: mentre l'ex militare è da tempo rassegnato ad un celibato scontroso, che non va oltre qualche immaginaria *avance* all'elettrizzante donna di servizio, l'ormai non più giovanissima zitella gioca la carta estrema con l'ultimo scapolo passabile rimasto a tiro. Di amore, si capisce, nemmeno a parlarne. Ma «un romantico preso a calci dal destino»<sup>58</sup>, pur con tutte le sue pose da misantropo, non può accettare senza indugi l'offerta di un mercimonio degli affetti: il connubio è destinato sul nascere al fallimento.

Rispetto agli altri racconti, la triangolazione dell'intreccio risulta appena accennata: timidi e goffi sono gli approcci, soffocati dai convenevoli di un'atmosfera pretenziosa, nonché schiacciati da una macchina narrativa ipertrofica. *Socer generque* include pagine di elevatissimo peso specifico, dettate da un'ambizione di totalità storico-sociale che meglio si sarebbe prestata ad un romanzo o romanzetto: al nucleo della vicenda, esemplificato dal titolo di una stesura primitiva pubblicata in rivista (*Interno romano 1941*), si sovrappongono i resoconti di guerra e in special modo le sconfitte subite in Grecia, che fanno irruzione nelle pieghe del dialogato e nei ricordi del capitano in congedo. Rinsaldano il tutto, in ossequio agli scrupoli di unitarietà compositiva, la raffinata reminiscenza catulliana del titolo, allusione al patto sciagurato di Ciano e Mussolini<sup>59</sup>, e la cornice umoristica di Nataniele, scarafaggio "kantiano"<sup>60</sup> («la lenta gita del filosofo arrivava fino alla vecchia torre della cattedrale di Königsberg»), che apre e chiude la narrazione all'insegna di una circolarità manifesta, per quanto un po' gratuita.

#### 4.4. *Truffe e delitti*

Che il fascino del poliziesco fosse destinato ad insediarsi anche sotto «il bel sole d'Italia»<sup>61</sup>, notoriamente restio ad illuminare la prole illegittima di Muse di dubbia moralità, il nostro autore doveva averlo intuito già a partire dai primi anni Venti, in discreto anticipo rispetto ad una celebre collana dalla cromia inconfondibile (1929, i «Libri gialli» Mondadori).

<sup>58</sup>) Gadda 1991, *Un'opinione sul neorealismo*, p. 629.

<sup>59</sup>) L'accostamento è con Cesare e Pompeo: *socer generque, perdistis omnia?* (carne 29).

<sup>60</sup>) Il nome nasce probabilmente da un mascheramento dell'ebraico Immanuel (Nathaniel).

<sup>61</sup>) Gadda 1989, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, p. 15: «[...] capelli neri e folti e cresputi che gli veniva o fuori dalla metà della fronte quasi a riparargli i due bernoccoli metafisici dal bel sole d'Italia [...]».

Seppur nei toni di una battuta mordace, la similitudine posta a suggello del ritratto del giovinetto Velaschi (*Papà e mamma*, 1924) non lascia dubbi in proposito:

Le motociclette vecchie, strapazzate e giù di moda suscitavano in lui quella stessa dolcezza, con inavvertito traggiottir di saliva, che nel pervicace e paziente amatore desterebbe un Petrarca del Manuzio o del Giolito scoperto di colpo tra un allineamento di Nick-Carter, sullo zoccolo d'una chiesa dimenticata, dato che una scoperta simile, oggi, fosse ancora pensabile.

Ebbene, persino un bibliofilo alla ricerca di stampe vetuste e preziose, tra chiese diroccate da medioevo romantico e carducciano, non può sottrarsi al confronto con il genere forse più suggestivo della modernità letteraria: il ritrovamento novecentesco di un'edizione aldina rischia di avvenire tra scaffali di *detective stories*, segno della preferenza loro accordata da un pubblico sempre più vasto ed eterogeneo.

Oltre a un intuitivo sondaggio dei gusti di lettura, corroborano la scelta della *crime fiction* le personali inclinazioni dell'autore, affascinato dall'insorgere di istinti inconfessabili, nonché le possibilità plastiche del paradigma di genere, declinabile a «meccanismo conoscitivo capace di dare un senso alla struttura pluricentrica del reale»<sup>62</sup>. Inclini all'ibrido e alle contaminazioni morfologiche, le convenzioni giallistiche consentono di ampliare la latitudine dell'indagine, secondo un'ottica che è assieme etica, criminologica e gnoseologica.

In effetti, se il delitto avvince il pubblico facendo leva sulla *suspense*, altrettanto importante è il risvolto morale sotteso: individuare il colpevole significa non solo placare gli spasmi di una curiosità del tutto legittima, bensì lenire l'ansia di giustizia di chi freme dal «desiderio [...] di veder ristabiliti i valori umani»<sup>63</sup> che il delinquente di turno ha sciaguratamente infranto. In Gadda, il capo d'imputazione è addirittura duplice: il «fattaccio» non si ferma al sacrificio di un personaggio espunto con violenza dalla vicenda, parte lesa è anche la «ragione del mondo»<sup>64</sup>, a cui il narratore è chiamato invano a restituire un senso, sfruttando le risorse d'intreccio insite nella messa in scena di un «caso» da risolvere. Al posto del *whodunnit* subentra l'apocope del finale: data l'impossibilità di sciogliere il garbuglio

<sup>62</sup>) Pieri 1998.

<sup>63</sup>) Spinazzola 2007b, p. 66.

<sup>64</sup>) Gadda 1989, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, p. 17: «La causale apparente, la causale principe, era sì, una. Ma il fattaccio era l'effetto di tutta una rosa di causali che gli eran soffiate addosso a molinello (come i sedici venti della rosa dei venti quando s'avviluppano a tromba in una depressione ciclonica) e avevano finito per strizzare nel vortice del delitto la debilitata «ragione del mondo»».

di concause, il senso della storia si rifrange all'indietro, configurandosi come denuncia del "non senso" scaturito dall'inconcludenza dell'istruttoria.

Già dalla specola di un episodio minore del giallo gaddiano, il racconto *Un inchino rispettoso*, sono visibili i segni di un metaforico trasloco da Baker Street a via Merulana. La storia è presto detta: il Cavalier Barbeti, fresco vedovo della sua «diletta Irma», per far fronte alle «spese grosse dell'ospedale, dei funerali, della tomba» si decide ad impegnare i pochi gioielli della defunta moglie consegnandoli alla signora Esther, distinta usuraia per borghesucci in difficoltà finanziarie. Quando però l'impacciato Cavaliere si presenta all'appuntamento notturno, nella casa dalle persiane verdi, trova la vecchia megera riversa sul letto, orrendamente strangolata.

In primo luogo va sottolineato come persino gli stilemi più consolidati del genere accusino il tocco dell'autore. Ne è un buon esempio la descrizione del luogo del delitto, che sovverte i cliché della notte buia e tempestosa facendoli deflagrare nell'assurdo e nel ridicolo. Sulle note orrorose di un insistito pedale cromatico, prende quota infatti il librarsi di un ipotetico grido d'aiuto proveniente dalla villa, un richiamo che sorvolerebbe fiumi, tetti e merlate, per poi planare su tavolini da caffè e clienti alle prese con un bel gelato serale, se non fosse per l'eccessiva distanza e lo sferragliare di un trabiccolo tramviario.

Immancabili, inoltre, le schegge della molteplicità impazzita, che nel rimpallo pettegolo della voce popolare offuscano la messa a fuoco della professione segreta della vittima. Basta un accenno, un commento logistico («La località deserta, dicevano, era propizia all'ospitalità»), per dare la stura alle più disparate congetture sul suo conto. Ecco allora che, complici le incertezze del diminutivo («casina solitaria») e i soliti *rumores* donneschi («due o tre prediletti del cuore»), la destinazione d'uso del villino, banco dei pegni ufficioso o piccola casa d'appuntamenti?, rimane in sospeso sino alla nota conclusiva («facilitazione di cassa»).

Alla fine l'assassino viene assicurato alla giustizia, tra i sospiri di sollievo e la sicumera dei più assennati benpensanti. Il ritorno all'ordine sancito dalla cattura del responsabile è tuttavia poco rilevante: il picco emotivo del racconto coincide piuttosto con l'«inchino rispettoso» in cui il tremebondo protagonista si esibisce sulla soglia della camera da letto, di fronte al cadavere della donna. Il gesto è davvero grottesco, e sintetizza al meglio il comportamento di un piccolo borghese dalla carica onorifica rivelatrice: il culto assiduo del galateo, evidente nell'onomastica titolata («cavaliere»), promuove invano l'oltranzismo delle buone maniere a strategia difensiva.

Quanto al finale *tout-court*, il modo sbrigativo con cui viene liquidata l'intera faccenda, senza il benché minimo accenno alla classica figura del detective, tradisce una malcelata insofferenza verso le tradizionali chiuse narrative, qui forse imposte dall'originaria destinazione giornalistica del pezzo e quindi dall'obbligo di assecondare un orizzonte d'attesa presumi-

bilmente di bocca buona. D'altra parte, però, la divertita pedanteria delle note conclusive, che annunciano il ritrovamento dell'arma del delitto tra il cigolio delle scarpe ormai fruste dell'unico testimone oculare, non doveva suonare del tutto sgradita all'autore, nient'affatto indifferente all'idea di poter chiudere il racconto con un sigillo di compiutezza e una piccola provocazione.

Non meno gustosa è la narrazione di una truffa ben congegnata. Il gioco di verità cangianti sotteso al raggiro si presta volentieri a finalità simili a quelle del giallo: in mancanza del "botto" che il lettore è solito aspettarsi dalla *detection*, l'effetto straniante è svolto dall'orientamento del punto di vista, che suggerisce al lettore la prospettiva morale entro cui giudicare un'azione altrimenti deprecabile.

Nel lacerto *Le novissime armi*, e dunque di fronte alla beffa operata dall'Ingegnere Giarnesi, è richiesto un giudizio più che comprensivo. Certo, il giovane ribaldo ha ingannato fior di ammiragli, e un'accusa di truffa e vilipendio all'esercito non gliela leva nessuno. Eppure, l'inganno perpetrato ha il merito di svelare l'ignoranza della classe dirigente italiana, riflessa nel «fermento di congetture scientifiche e di speranze radioelettriche» che fanno capolino sulle pagine dei giornali. Semmai, degno di biasimo è il fatto che il monito cada desolatamente nel vuoto: nessuno fa tesoro della passata esperienza. Non a caso il nucleo del racconto, ovvero l'intrecciarsi delle frecce di Cupido ai «novissimi» raggi infrarossi dell'Ingegnere, avallato dalle effigi di Volta e Marconi, è racchiuso alle estremità da un moto di acre pessimismo, abilmente mascherato dall'ironia sorniona del narratore: la congiunzione copulativa posta in apertura forza i limiti del discorso, adombrando, accanto all'incaglio dell'incrociatore S. Giorgio, episodi di analoga insipienza tecnico-scientifica; al capo opposto della compagine testuale si accampa invece una constatazione di sapore lapalissiano: «e il mare Nostro seguitò ad essere quello di prima». Insomma, se dopo il mancato spettacolo pirotecnico i convenuti si recano tranquillamente a far colazione, il Giarnesi ha tutto il diritto di fuggire con la sua bella, la figlia dell'Ammiraglio.

Più tormentata ma non altrettanto suggestiva l'epopea di Lello Citara (*La gazza ladra*), giovane professore dal cognome lirico-poetastroico, che ad un passo dalla meta o meglio dall'alloro vede sfumare per sempre il mecenatismo muliebre della signora Campanini, madrinato indispensabile alla «fragile qualità dei suoi versi»: l'attempata signora, schizofrenica o forse solo svampita, accusa l'aspirante poeta del furto di un braccialetto che con ogni probabilità è stata lei stessa a trafugare.

Non si tratta certo di un capolavoro. Nello spazio ristretto di un *divertissement* misogino confluisce ancora un volta l'intero catalogo dei più triti stereotipi gaddiani: donne stupide e tirchie, artisti da strapazzo e muri di cinta mai alti e acuminati come vorrebbe l'autore. Rispetto alle *Novissime armi*, l'atteggiamento suggerito a chi legge non prevede alcun afflato

empatico, né verso il presunto truffatore né verso la colpevolissima vittima. Anzi, le scudisciate di colui che racconta si abbattono su entrambi, nei modi indiretti di un'antifrasi che traluce dalla morale posta a codicillo della storia: «[...] siccome la logica è una sola e non tentenna, ed è sposa al metodo e madre alle ipoteche (che da lei prendono in tal modo il nome di logiche) così quel prezioso madrinato gli venne a mancare sul più bello».

In realtà, l'unica logica possibile è un'altra: la vedova è un'inconsapevole «gazza ladra», e Lello Citara un poetucolo da due soldi. Ma questo forse è meglio sussurrarlo al lettore tra le pieghe del discorso: nel coacervo ambiguo dello *gnommero*, il rigore della logica deduttiva non manca a volte di rivelarsi fallace.

#### 4.5. *Percorsi di Bildung*

L'autore non può rimpiangere la sua inesistita giovinezza.<sup>65</sup>

Quando persino il rimpianto è precluso, perché la giovinezza non è mai stata autenticamente vissuta, resta solo il riscatto fuori tempo massimo di una *Bildung* sceneggiata con pathos vendicativo, vale a dire la magra consolazione di dar sfogo nella *fiction* al cruccio per l'adolescenza negata. Ecco allora che il motto autobiografico illumina un *Leitmotiv* cardine della scrittura di Carlo Emilio Gadda, e lo fa elidendo per sempre una stagione della vita nel momento stesso in cui questa viene evocata nel discorso, grazie ad un accostamento impreveduto, tanto sofferto quanto significativo («inesistita giovinezza»). In effetti, è in tale paradosso che si gioca buona parte della novellistica del nostro autore, scandita a ritmo alternato dal succedersi di «catastrofiche adolescenze»<sup>66</sup> e fulgide parabole di fervore imberbe.

Gigi Brocchi, Franco Velaschi<sup>67</sup>, il marinaio Vittorio, Luciano Gollia: sono questi i piccoli grandi protagonisti di alcuni dei migliori racconti confluiti in *Accoppiamenti giudiziosi*. Segni particolari: belli e irresistibili. Sono ragazzi animati da un vitalismo sfrenato, evidente più a tavola che non alla scrivania, un empito che si rifrange in corpi vigorosi, dalla fisicità statuaria, «su cui si posa il malinconico e spossato sguardo gaddiano»<sup>68</sup>.

<sup>65</sup> Gadda 1992, *Il primo libro delle favole*, p. 18. Vd. anche Gadda 1993a, *Carlo Emilio Gadda*, p. 221: «“Inesistita” nel senso che la giovinezza è volata via, senza lasciar traccia».

<sup>66</sup> Gadda 1989, *La meccanica*, p. 534.

<sup>67</sup> «Paolo», nella silloge *Accoppiamenti giudiziosi*, ma così si perde il riferimento a San Francesco che chiude il racconto *Papà e mamma*.

<sup>68</sup> Rebaudengo 2002.

Di contro, per descrivere il «calvario tetro» di Gonzalo Pirobutirro e dei suoi molteplici alter ego si rende indispensabile un salto generazionale. Pur con qualche contorsione di scarsa plausibilità, la patente di gioventù è di norma ancora accordata al personaggio principe, come accade nella *Madonna dei filosofi* al più che trentenne, negli anni Venti!, Ingegnere Baronfo, oppure al solito Gonzalo di *La domenica* («Ragazzo ... ragazzo ... con qualche annetto sulle spalle, se vogliamo»); ma, a ben vedere, la disanima dei risvolti a lungo termine di un percorso di formazione lasciato in sospeso finisce per imporre uno slittamento in avanti dell'età attanziale: è dunque nel confronto con deuteragonisti oramai felicemente accasati in famiglia e in società, che l'esclusione del protagonista dall'universo affettivo e socioculturale a cui appartiene per nascita si riverbera in tutta la sua gravità e solitudine.

Opportuna si rivela inoltre un'ulteriore riduzione prospettica, peraltro già suggerita dalle vicende narrate nella *Meccanica*, e in particolare dalla figura dimessa del Luisin Gramm, gemello «al rovescio» dell'aitante Franco. Se infatti a quest'ultimo è concessa l'esuberanza di un diavolo «che la notte avesse dimenticato sopra la terra», al proletario Luigi tocca in sorte un ben più magro destino. Ne è prova il confronto sottointeso tra una colazione ipercalorica *chez* Velaschi e il risveglio in una modesta casa di ringhiera: il rampollo borghese lancia di buonora «a corsa pazza» la moto, non prima però di aver trangugiato «sei michette e un caffelatte con l'uovo»; si presume invece che lo sfortunato marito della bella Zoraide, molto più banalmente, si rechi ogni giorno in fabbrica, dopo una misera tazza di caffè allungato.

Come già il romanzo, anche il racconto di formazione sembra restringere lo spaccato sociale della *Bildung* entro coordinate prettamente borghesi e aristocratiche:

I giovani operai non beneficiano, come i giovani borghesi, di quel periodo di latenza e di formazione che consente una propria socievolezza e persino un'autonoma espressione, l'ingresso precoce nel mondo del lavoro assorbe tutte le loro energie senza che possano godere dei diritti degli adulti.<sup>69</sup>

Non che una storia di formazione in tuta blu non sia possibile in assoluto, beninteso. Il problema è un altro: il *Bildungsroman* proletario sconta la rinuncia al piacere imposta dalla povertà endemica e dai ritmi di lavoro intensi, limiti intrinseci a tale ambiente. Il percorso di *Bildung* volge allora al negativo, delineando a campiture cupe e frustrate il ritratto assai poco suggestivo di una «gioventù senza desiderio», ambiguamente sospesa tra due classi: «[...] non più a suo agio fra gli antichi compagni di lavoro, e mai davvero divenuta borghese»<sup>70</sup>. Si torna al punto di partenza, a quella

<sup>69</sup>) Si cita da Moretti 1999, p. XV.

<sup>70</sup>) *Ivi*, p. XVI.

«inesistita giovinezza» che è il movente primo della scrittura gaddiana a sfondo giovanile. C'è da dire che in Gadda il desiderio di rivalse sadica e il dolore dell'escluso si frammischiano all'orgoglio per la serietà profusa senza posa nello studio, caratteristica che accomuna i convoluti *alter ego* e che, per contrasto, traspare dalla tiepidissima ammirazione degli interlocutori più stupidamente atteggiati. Evidente, ma tutt'altro che scontata, è inoltre l'empatia benevola che lega l'io narrante al Luigino, personaggio di opposta estrazione sociale e, cosa ben più grave, antitetica visione politica, a cui è però riservata un'accondiscendenza che si spinge oltre il tradizionale favore di manzoniana memoria accordato agli umili.

Eppure, e il nostro autore lo intuisce, la calibratura a *Bildung* dell'intreccio richiede «individui liberi, mobili, colti; una società permeabile al merito e alla concorrenza; un intreccio di due classi agiate»<sup>71</sup>. Certo, che il continuo Gigi Brocchi sia un ragazzo colto e studioso, è lecito dubitarne, e più di una riserva grava sulla società milanese della fine degli anni Venti, permeabile non tanto al merito quanto all'ottusità più gretta e tronfia. Nondimeno, la figura del giovane di buona famiglia racchiude al meglio le poche qualità indispensabili a sceneggiare, in un racconto di cui Gadda si mostrerà sempre fiero, il passaggio problematico dall'adolescenza alla maturità: è giovane, di bella presenza, studia o finge di farlo.

L'orgoglio dell'autore è pienamente motivato: la storia a lieto fine di Gigi e Jole non solo avvince e intrattiene il lettore, cadenzando i nuclei narrativi sulle tappe di un tragitto a ostacoli verso il mondo degli adulti concluso con circolarità perfetta, ma assesta nel contempo staffilate al vetricolo all'aristocrazia e al borghesime che recitano un ingombrante contorno alla vicenda.

Anche il quasi romanzetto del *S. Giorgio*, alla stregua di altri racconti meno prestigiosi, è tirato in crescendo dal progressivo prender forma sulla pagina di un sistema attanziale in prima istanza piuttosto evanescente. Le figurine appena introdotte vengono dapprima stilizzate per via indiretta e allegramente pettegola (ricordi e *rumores*), come semplici obiettivi della curiosità altrui. Solo in un secondo momento, o meglio ancora all'apice drammatico, i personaggi più significativi assurgono al ruolo di padroni indiscussi della scena. Si tratta di un modulo compositivo semplice e collaudato, capace di tenere alta la tensione dell'attesa in vista di un traguardo sì ignoto, ma che a giudicare dal tono brillante del *récit* si prospetta davvero *happy*, anzi felicissimo. Fa spicco in particolare la cura con cui è condotta l'apparizione di Jole: dopo un incipit concesso al tumulto delle complete a cascata, che mimano i resoconti concitati dei portinai alla contessa, segue il puntiglio geografico di un gruppo di studenti liceali («[...] l'avevano battezzata "l'andalusa libidinosa"»), e la brachilogia sguaiata dei garzoni in

<sup>71</sup>) *Ivi*, p. XIV.

strada («Vacca miseria!»). Per concludere, un improvvisato ma non meno sincero omaggio di elettromeccanica applicata alle arti figurative, opera di alcuni studenti del Politecnico: «oscillazioni sincrone», «vibrazioni smorzate», «respingenti». E poi più nulla, se non gli strascichi piagnucolosi di un fattaccio che, guarda caso, vede coinvolta l'emancipata cameriera e preannuncia, nei modi prediletti del doppio, l'esito dell'*affaire* Brocchi: la tresca di Jole con un «giovinetto» di buona famiglia, lontano parente di Gigi.

Alla fine però, dopo un lungo *excursus* anticiceroniano che non manca di pungolare la curiosità del lettore riguardo alla sorte dei due ragazzi, eccola di nuovo, la cameriera del conte e dell'amore ancillare, questa volta direttamente sulla scena, descritta in tutta la sua avvenenza: «[...] due seni così franchi nello spazio, che sembravano un cipperimerli vivente a tutte le etiche dell'Uman Genere».

Molto simile è il trattamento che tocca in sorte al ragazzo, mai davvero incisivo se non nelle battute conclusive. In realtà, l'esclusione assume qui pertinenza metaforica, in quanto Gigi non solo è relegato ai margini della scena, ma anche a lato di un microcosmo, di marca aristocratica, in cui potrà fare il suo ingresso solo dopo aver letto l'*Etica* vergata dallo zio Agamennone (in corso di stampa).

Mamma Giuseppina ha infatti deciso di affidare l'educazione sessuale e l'ingresso in società del pargolo ad un manuale scritto dallo zio, nella convinzione che «il giovinetto di famiglia *abbia* [...] delle esigenze speciali: che certo gli altri non hanno». Il risultato è disastroso: il tentativo di coniugare etica e stilistica, per poi riallacciarsi al *De Officiis* ciceroniano, finisce per innescare un cortocircuito spaziotemporale che, di riflesso, dilata *ad libitum* una condanna in origine limitata alle censure moralistiche del primo dopoguerra. Insomma, il trattato del conte Agamennone diventa un'antenna che capta e condensa il filisteismo di ogni epoca in un intruglio che è ben lungi dal costituire «la miglior guida del giovanetto»: la modestia è tutta dell'autore, e non sfigurerebbe in una ipotetica bandella.

L'unica alternativa ai penetranti dei Brocchi sembra essere il pittore capitolino Volcazio Penella. Eppure, per quanto possa apparire catartica e liberatrice, la volgarità di un artista da strapazzo come Volcazio non conviene a chi, «secondo le intenzioni dell'Artefice, non avrebbe dovuto essere un semplice ornamento, nel caleidoscopio del secolo». Il continuo Gigi merita molto, molto di più: ecco allora che a rompere l'incantesimo che lo tiene prigioniero nella sua cameretta interviene finalmente la bellissima Jole, in virtù di una «naturalità primordiale innocentissima: è la primavera, dell'anno e della vita, che pulsa nel loro sangue»<sup>72</sup>.

<sup>72</sup>) Spinazzola 2001, p. 248.

Anche nel caso di Gadda, la *Bildung* novecentesca finisce dunque per concentrarsi sul «raffronto problematico, cruccioso e conturbante, con le figure parentali». Ma con una notevole differenza: la crescita è sì scandita da prove e incontri, tuttavia non è affatto scontato che l'approdo si limiti al «raggiungimento di una consapevolezza amara»<sup>73</sup> che trattiene al di qua della soglia del mondo adulto. La *Bildung* gaddiana in tanto è originale in quanto si rivela sorprendentemente statica: mentre il povero Agostino moraviano è costretto a pregare (e pagare) il Tortima, per poi recarsi a piedi fino al villino fuori città, dove peraltro non gli sarà consentito l'ingresso, la provocante camerierina si presenta a Gigi comodamente in casa, di sua spontanea volontà e il giorno del suo compleanno, sulla scia di una carambola di eventi a dir poco fortunosi: come il regalo più bello.

I ragazzi gaddiani sembrano godere di un afflato di energia fisica e vitale che, senza troppi roveli interiori, permette loro di vincere qualsiasi ostacolo. Il destino di Gigi, al pari di quello di Franco («“In hoc signo” venne identificato per tutto il quartiere»), è già scritto nel firmamento, nella vittoria del fascinoso San Giorgio sul collega ascetico a cui la contessa aveva incautamente promesso una tovaglia d'altare. I rampolli Brocchi e Velaschi posseggono per tradizione un posto che li aspetta in società, come dimostra il fatto che al diminutivo dell'affettività familiare (Gigi) faccia già seguito l'ufficialità del cognome. In gioventù, il loro percorso di formazione illumina l'ambiente incancrenito entro cui si muovono, mettendone a nudo le storture con un candore non comune che le ingigantisce a dismisura. In quello stesso ambiente, una volta adulti, continueranno a muoversi, ma il vitalismo che li contraddistingue li renderà presumibilmente immuni dalle derive sclerotiche delle generazioni precedenti. Soluzione, quest'ultima, che ad un autore di indole borghese come Gadda evita non pochi problemi ideologici. D'altro canto, la «consapevolezza amara» di un Agostino sembra accomunare i tanti Gonzalo che costellano la narrativa gaddiana. Il disagio patito dalle controfigure finzionali è tuttavia più profondo, e non si limita all'adolescenza: affonda bensì le sue radici nel *cui non risere parentes* che decide al momento della nascita le sorti dell'individuo e lo accompagna per tutta la vita.

Puntuale all'appello, infine, l'accostamento dolore-cognizione: a prescindere dall'*imprinting* esemplificato dal verso virgiliano, la conoscenza rivendica il suo giusto prezzo, invero salatissimo, e non può coesistere con la spensieratezza di chi inforca la moto e si lancia «a corsa pazzo». Come nel caso del Luisin Gramm, viene meno la possibilità stessa di scegliersi una *Bildung*. E il tragico destino del marinaio Vittorio, in *Prima divisione nella notte*, ce lo ricorda un'ultima volta:

<sup>73</sup>) Rosa 2008, p. 36.

Il tessuto del mondo, allora si lacerò: Vittorio arrivò a capire che si lacerava con lui, con ogni suo viscere, dentro, con ogni possibilità di seguitare ad amare, a conoscere.

Curiosamente simile l'explicit di un *Bildungsroman* proletario e marinare-sco citato da Moretti, il *Martin Eden* di J. London: «And at the instant he knew, he ceased to know»<sup>74</sup>.

#### 4.6. Ibridazioni eccentriche del filo della storia

Siamo a Milano, è un caldo e afoso ferragosto: in via Keplero, al numero civico della cabala gaddiana scoppia un incendio: ecco che il poeta Anacarsi Rotunno fugge subito in strada, mentre il Balossi porta in salvo la Maldifassi; «agonizzanti al quinto piano», invece, il cavalier Garbagnati e il suo inseparabile medagliere. In attesa, davanti al caseggiato, la folla dei curiosi: dopo una lunga *ouverture* fumigatoria, il fuoco si mostra ai loro occhi in tutto il suo fascino infernale.

Il celebre racconto accusa una struttura atipica, che ammicca alle suggestioni inedite di una disposizione in simultanea del materiale fabulatorio (con tanto di sberleffo ai danni di Marinetti), piuttosto che alla sequenzialità rigorosa di una progressione d'intreccio tradizionalmente scandita. Il guanto di sfida non va però raccolto: più che una polemica tra colleghi, preme a Gadda il proposito di sistemare l'immane *quod superest* con sufficiente perizia combinatoria. Del resto, è qui che si palesa la distanza maggiore dalla novellistica coeva: nel tentativo, peraltro riuscito, di amalgamare secondo criteri controcorrente, lontani dal modello «disteso ed effusivo»<sup>75</sup> allora in voga, le cellule narrative liquidate all'asta fallimentare dell'incompiutezza endemica.

Incastrati in successione nella cornice del medesimo cronotopo, i microracconti dell'*Incendio di via Keplero* rispondono ad un denominatore comune: la salvezza dalle fiamme<sup>76</sup>. Non a caso la rassegna dei piccoli eroi o antieroi sembra sollecitare la curiosità malvagia del lettore, che attende con ansia l'estremo evolversi della situazione. Il sistema attanziale si dispone addirittura come una sadica lotteria a *climax*: nessuno è escluso, né il personaggio più giovane (Flora Procopio), né quello più vecchio (il decrepito Garbagnati). Superfluo forse specificare che al crescere dell'età anagrafica diminuiscono le *chance* di sopravvivenza.

<sup>74</sup>) Moretti 1999, p. XVI.

<sup>75</sup>) Luperini 2004, p. 72.

<sup>76</sup>) De Marchi 2004: «Il tema comune dei cinque microracconti è quello della *salvezza*, che viene variato più volte come un motivo musicale».

Ma non è solo una questione di selezione naturale: l'agonia dell'ex garibaldino segna simbolicamente la fine di un'epoca. Degli eventi risorgimentali non resta che il ricordo turistico del dagherrotipo, e chi viene presumibilmente acclamato come soccorritore è un ladruncolo opportunista, il Besozzi Achille noto alla Questura. Di fronte all'evidenza della sconfitta, l'afflato di polemica civile non può che risolversi nella catarsi della combustione vendicativa: traditori della città e dei suoi valori lo sono davvero un po' tutti.

Nel complesso, *L'incendio di via Keplero* appare un'operetta eccentrica, che recupera lo spasmo adrenalino del pezzo ben congegnato applicandolo però alla sperimentazione di nuove, originali opzioni narrative. E la postilla autoironica che accompagna il titolo nell'edizione in rivista («studio 128») ne conferma lo *status* sperimentale. Meno convincente, d'altra parte, l'attribuzione alle poetiche eteree degli anni Trenta<sup>77</sup>.

È al raccontino *La mamma* che meglio si prestano le indicazioni di Luperini. Rinserrata entro struggenti concordanze nominali<sup>78</sup>, l'esile storia di un pomeriggio estivo prende corpo lungo «una serie di sottointesi, di sentimenti e di emozioni cui la distanza del ripensamento conferisce un tono lirico e un valore epifanico»<sup>79</sup>. Attorno al coagularsi di poche parole tematiche, il lamento della madre scandisce nelle pieghe dell'indiretto libero il doloroso agguato di «riapparite presenze», mentre l'indugio del dettato infonde spessore emotivo ai piccoli insignificanti rituali della vita quotidiana. Ne deriva un lirismo stralunato che offusca, quasi allungandone oltremodo le ombre, le figure attanziali e le loro reciproche incomprensioni.

Nei primi anni Cinquanta, al lettore magari estraneo a *Letteratura* (rivista su cui Gadda dal '38 al '41 pubblicò a puntate molti «tratti» della *Cognizione del dolore*), ma avvezzo alla disarticolazione liricheggiante di tanta narrativa prebellica, l'effetto doveva apparire suggestivo: si capisce che dietro un banale litigio si nasconde qualcosa di terribile, come se il titolo perdesse all'improvviso l'articolo e si trasformasse in un grido disperato. Mutato l'orizzonte d'attesa, oggi *La mamma* è poco più che un bizzarro doppione: l'assenza dell'antagonista maschile dissolve infatti la doppia focalizzazione del romanzo d'origine, vanificandone il fascino oscuramente tragico.

La malleabilità della materia gaddiana è pari almeno alla geniale spudoratezza del suo artefice, che non si perita di ibridare il lacerto sottomano, adeguandolo senza troppi scrupoli alle richieste del mercato librario.

<sup>77</sup>) Cfr. Luperini 2004, p. 73.

<sup>78</sup>) «Vagava, sola, nella casa» / «Avrebbe voluto che qualcuno le fosse vicino, all'avvicinarsi dell'oscurità. Ma il suo figliolo non appariva se non raramente sul limitare di casa».

<sup>79</sup>) Cfr. Luperini 2004, p. 74.

Ciò consente di sovraincidere l'etichetta editoriale e presentare l'estratto romanzesco come prosa preziosa nella sede opportuna.

Notevole è inoltre la capacità di rivitalizzare canovacci ormai logori e scartafacci a lungo dimenticati, istillandovi nuova linfa oppure ristilizzandoli con chirurgica sapienza. Si pensi a *Dopo il silenzio*, frammento espunto in incognito dal *Racconto italiano*. Il ritaglio della storiella dei giovani alpini ricostruisce con buona approssimazione le tappe canoniche della forma breve: la vicenda è strutturata attorno ad un preciso nucleo diegetico, ovvero il flop erotico di una sfortunata visita notturna all'osteria del paese, che finisce per scatenare le pulsioni represses dei soldati in un crescendo ritmico e calcistico, sino al tradizionale impreveduto conclusivo.

Di norma ignorato dalla critica, anche *Il club delle ombre* rivela qualche motivo di interesse. Certo, i limiti della storia sono evidenti: al di là del personalissimo motivo del fratello morto, la progressione d'intreccio si riduce a ben poca cosa e deve fare i conti con soluzioni stilistiche non impeccabili. A conferire smalto al *récit* è il parallelismo inedito tra il fascino che i corpi vigorosi degli studenti assumono agli occhi dell'insegnante e lo strazio causato dalla perdita del fratello. Il racconto si chiude purtroppo senza sciogliere il nodo di *eros* e *thanatos* che attanaglia la protagonista. Tutt'al più si può supporre che l'esuberanza degli allievi faccia affiorare nel personaggio il ricordo della figura fraterna, innescando nel contempo un rovinoso cortocircuito sentimentale: l'affetto viene a sovrapporsi al trasporto dell'*eros*, che mette in scacco la possibilità di trovare in altre persone un sostituto del familiare scomparso.

È però nel racconto eponimo che la contaminazione eccentrica si fa cospicua: a un nocciolo di sapore ottocentesco («Chi è l'erede?»<sup>80</sup>) sono applicate le contorsioni di uno scrittore all'apice delle proprie facoltà espressive, per tacere di alcune nevrosi allegoriche che spaziano dalla trasfigurazione di una tematica filosofica<sup>81</sup>, alla patina attualizzante di un accenno agli svariati della politica democristiana dell'epoca<sup>82</sup>. Infine, la disputa testamentaria di casa Venarvagli lascia spazio alla riscrittura della biografia del Foscolo, che permette di svolgere una duplice polemica, letteraria e socioculturale.

La mossa è decisiva: riscatta le sorti del «romanzetto» e lo disincaglia dalle secche di una struttura modulare ad incastro che ostacola l'epilogo narrativamente concluso. Insomma, a monte dell'innesto, *Accoppiamen-*

<sup>80</sup>) Roscioni 1995, p. 28.

<sup>81</sup>) Gadda 1993b, p. 868. Così come la «grama sostanza» della *Meditazione milanese* rivela corrompimenti e mutamenti degni di un pollo putrescente, la «Sostanza» del vecchio avaro è corrosa nel tempo dalle spinte inflazionistiche della «Lira [che] la va in tokk».

<sup>82</sup>) Gadda 1989, p. 894: «Era cioè aperto a sinistra non meno che a destra, per quanto in allora nessuno avesse ancor sognato di sollecitare da un cristiano una qualsivoglia apertura, all'infuori di quella del borsino».

*ti giudiziari* gira a vuoto: l'esibizione istrionica dell'io narrante sopprime qualsiasi tentativo di sviluppo attanziale, riducendo il sistema dei personaggi a collezione di "figurine tipizzate". Al punto che, almeno in linea di principio, poco importa scrivere la parola "fine" in calce ad un capitoletto piuttosto che ad un altro.

Nell'*impasse* che prelude all'incompiuto, la coda foscoliana riformula in via del tutto originale il *recipe* del racconto, rimodellando nei toni affabili ma non troppo della parodia letteraria un sarcasmo in precedenza affidato alle tinte facili e fruste della degradazione fisiologica.

Ripercorrere la vita del Poeta alla luce di traslochi isolani, ville cimmerie e britanniche, «criptoportici» e «criptosuocere», non significa solo concedere libero sfogo al fastidio covato per anni nei confronti della prosopopea dell'«intrigante mandrillo»<sup>83</sup>, bensì accoppiare con spirito critico due epoche simili, il passato napoleonico e il tempo novecentesco della *fiction*, suggerite dalle coppie analogiche D'Annunzio - Foscolo e Napoleone - Mussolini<sup>84</sup>.

Dietro l'*humour* viscerale si cela dunque un'istanza di rivalsa che trapassa il giudizio estetico per colpire, ancora una volta, la borghesia ambrosiana, illuminata nelle sue accezioni più culturalmente corrive. Non sorprende, allora, l'accostamento della retorica agiografica promossa da Beniamino («con un gesto di suprema fierezza il Poeta esule lasciava cinquanta lire alla Florian») ai vaneggiamenti concitati («sì sì, là là») di un ritorno a Zante in grande stile: chi trasforma il Foscolo in «computista infallante» («Così tutto sarà pagato»), può ben credere che il sogno inconfessabile del poeta sia aprire una libreria «in onor di Palla» e vendere endecasillabi.

LUCA GALLARINI  
luca.gallarini@unimi.it

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Andreini 2004                      A. Andreini, *La fortuna del «Pasticciccio»*  
[http://www.arts.ed.ac.uk/italian/gadda/Pages/  
journal/supp3atti1/articles/andreconf1.php](http://www.arts.ed.ac.uk/italian/gadda/Pages/journal/supp3atti1/articles/andreconf1.php).
- Arbasino 1973                      A. Arbasino, *Certi romanzi*, Torino, Einaudi, 1973.

<sup>83</sup>) Gadda 1999, p. 48.

<sup>84</sup>) Cfr. Gadda 1993b, *Racconto italiano di ignoto del novecento*, p. 460: «La potenza suggestiva delle analogie è formidabile. Agisce come la suggestione dell'abisso (dove altre tragedie si verificano e quindi deve verificarsi anche la mia) sull'alpinista stanco».

- Cattaneo 1973 G. Cattaneo, *Il gran lombardo*, Milano, Garzanti, 1973.
- Contini 1989 G. Contini, *Quarant'anni di amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Torino, Einaudi, 1989.
- De Marchi 2004 P. De Marchi, *L'incendio di via Keplero*  
[http://www.arts.ed.ac.uk/italian/gadda/Pages/resources/archive/1930s\\_projects/demarkepler.php](http://www.arts.ed.ac.uk/italian/gadda/Pages/resources/archive/1930s_projects/demarkepler.php).
- De Robertis 1940 G. De Robertis, *Scrittori del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1940.
- Dossi 1988 C. Dossi, *Note azzurre*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1988.
- Ferrero 1980 E. Ferrero, *Invito alla lettura di C.E. Gadda*, Milano, Mursia, 1980.
- Ferretti 2004 G. Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004.
- Gadda 1984a C.E. Gadda, *L'Ingegnere fantasia. Lettere a Ugo Betti. 1919-1930*, a cura di G. Ungarelli, Milano, Rizzoli, 1984.
- Gadda 1984b C.E. Gadda, *A un amico fraterno. Lettere a Bonaventura Tecchi*, a cura di M. Carlino, Milano, Garzanti, 1984.
- Gadda 1988a C.E. Gadda, *Romanzi e racconti I*, a cura di R. Rodondi - E. Manzotti - G. Lucchini, Milano, Garzanti, 1988.
- Gadda 1988b C.E. Gadda, *Lettere a Gianfranco Contini a cura del destinatario. 1934-1967*, Milano, Garzanti, 1988.
- Gadda 1989 C.E. Gadda, *Romanzi e racconti II*, a cura di G. Pinotti - D. Isella - R. Rodondi, Milano, Garzanti, 1989.
- Gadda 1990 C.E. Gadda, *Accoppiamenti giudiziari*, Milano, Garzanti, 1990.
- Gadda 1991 C.E. Gadda, *Saggi, giornali, favole e altri scritti I*, a cura di L. Orlando - C. Martignoni - D. Isella, Milano, Garzanti, 1991.
- Gadda 1992 C.E. Gadda, *Saggi, giornali, favole e altri scritti II*, a cura di C. Vela - G. Gaspari - G. Pinotti - F. Gavazzeni - D. Isella - M.A. Terzoli, Milano, Garzanti, 1992.
- Gadda 1993a C.E. Gadda, «*Per favore, mi lasci nell'ombra*». *Interviste 1950-1972*, Milano, Adelphi, 1993.
- Gadda 1993b C.E. Gadda, *Scritti vari e postumi*, a cura di A. Silvestri - C. Vela - D. Isella - P. Italia - G. Pinotti, Milano, Garzanti, 1993.

- Gadda 1999 C.E. Gadda, *Lettere a Piero*, a cura di S. Priami, Firenze, Polistampa, 1999.
- Gadda Conti 1974 P. Gadda Conti, *Le confessioni di C.E. Gadda*, Milano, Pan, 1974.
- Luperini 2004 R. Luperini, *Il trauma e il caso: alcune ipotesi sulla tipologia della novella moderna in Italia*, in *Tipologia della narrazione breve*, Atti del Convegno di studio «Il Vittoriale degli Italiani», MOD, Società per lo studio della modernità letteraria (Gardone Riviera, 5-7 giugno 2003), Roma, Vecchiarelli, 2004, pp. 63-76.
- Moretti 1999 F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.
- Oddenino 1985 G. Oddenino, *Gadda o la creatività del non finito*, in AA.VV., *Metamorfosi della novella*, Foggia, Bastogi, 1985, pp. 367-390.
- Pieri 1998 G. Pieri, *Il nuovo giallo italiano: tra tradizione e post-modernità*  
<http://www.arts.ed.ac.uk/italian/gadda/Pages/resources/archive/periphery/pierigiallo.php>.
- Pinotti 2006 G. Pinotti, *Nota a C.E. Gadda, Lettere a Livio Garzanti (1953-1969)*, in *I quaderni dell'Ingegnere. Testi e studi gaddiani 4*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 175-179.
- Rebaudengo 2002 M. Rebaudengo, *Ragazzi*  
<http://www.arts.ed.ac.uk/italian/gadda/Pages/resources/walks/pge/ragazzirebaud.php>.
- Rosa 2001 G. Rosa, *La cultura letteraria della modernità*, in *Storia d'Italia. Le Regioni dall'unità ad oggi. La Lombardia*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 191-327.
- Rosa 2004 G. Rosa, *Identità di una metropoli. La letteratura della Milano moderna*, Torino, Arago, 2004.
- Rosa 2008 G. Rosa, *Ragazzi che crescono nell'Italia del dopoguerra*, in AA.VV., *Leggere l'adolescenza*, Milano, Unicopli, 2008, pp. 33-46.
- Roscioni 1995 G. Roscioni, *La disarmonia prestabilita*, Torino, Einaudi, 1995.
- Roscioni 1997 G. Roscioni, *Il duca di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda*, Milano, Mondadori, 1997.
- Spinazzola 2000 V. Spinazzola, *Letteratura e popolo borghese*, Milano, Unicopli, 2000.
- Spinazzola 2001 V. Spinazzola, *Una festa di compleanno raccontata da Gadda*, in *La modernità letteraria*, Milano, il Saggiatore - FAAM, 2001, pp. 247- 264.

- Spinazzola 2004 V. Spinazzola, *I vantaggi della brevità*, in *Tipologia della narrazione breve*, Atti del Convegno di studio «Il Vittoriale degli Italiani», MOD, Società per lo studio della modernità letteraria (Gardone Riviera, 5-7 giugno 2003), Roma, Vecchiarelli, 2004, pp. I-VII.
- Spinazzola 2005 V. Spinazzola, *La modernità letteraria*, Milano, Net, 2005.
- Spinazzola 2007a V. Spinazzola, *L'egemonia del romanzo*, Milano, il Saggiatore - FAAM, 2007.
- Spinazzola 2007b V. Spinazzola, *Perché leggiamo i gialli*, in *Tirature '07*, Milano, il Saggiatore - FAAM, 2007, pp. 65-70.