

Gian Mario Anselmi Gabriella Fenocchio

Tempi e immagini della letteratura

coordinamento di
Ezio Raimondi

6

Il Novecento

- Autori, generi, movimenti
- Itinerari e temi fra letteratura e culture

Edizioni
Scolastiche
Bruno
Mondadori



Autore

Carlo Emilio Gadda



Ingegnere, filosofo e scrittore

1.1

La complessa vicenda biografica

GLI ANNI DELLA FORMAZIONE Figlio primogenito delle seconde nozze di Francesco Ippolito, rimasto vedovo quasi trent'anni prima e risposatosi nel 1893 con Adele Lehr, discendente da una famiglia di origine ungherese, Carlo Emilio Gadda nasce a Milano il 14 novembre 1893. Il padre, industriale tessile, e la madre, insegnante di lettere e poi direttrice in alcune scuole lombarde, assicurano alla famiglia notevoli agi; non immuni da alcuni vezzi esteriori della media borghesia lombarda, come l'oneroso acquisto di una villa a Longone, in Brianza, contro la quale si indirizzano subito l'odio e il sarcasmo di Gadda, che in essa vede l'origine di tutte le disgrazie familiari: infatti le spese sostenute in questa circostanza, nonché alcuni azzardati investimenti paterni nell'allevamento dei bachi da seta, uniti alla concorrenza dell'industria tessile giapponese, e, da ultimo, la morte del padre nel 1909, segnano il passaggio, traumatico per il giovane, a una difficile condizione economica, a cui solo il lavoro e i sacrifici materni riescono a far fronte. Conseguita la maturità classica al Liceo Parini (1912), contro la propria volontà e in obbedienza alle aspirazioni materne, Gadda si iscrive, come il fratello minore Enrico, alla facoltà di ingegneria del futuro Politecnico milanese: la rinuncia alle proprie inclinazioni letterarie sarà la nota costante e dolente del ritratto che il Gadda maturo amerà offrire di sé.

L'ESPERIENZA DELLA GUERRA Nel 1915, interrompendo gli studi, si arruola volontario come ufficiale degli alpini. Dall'esperienza militare e da quella della prigionia, a Rastatt e a Celle Lager e in Germania (che condivide con gli scrittori Bonaventura Tecchi e Ugo Betti), dopo la rotta di Caporetto, nascono le pagine di *Giornale di guerra e di prigionia* (edito nel 1955, poi, con aggiunte, nel 1965), forte e amara denuncia dell'incompetenza con cui era stata condotta la guerra e del degrado della vita dei prigionieri. Il rientro a Milano, i primi giorni di gennaio del 1919, è funestato dalla notizia della morte in un incidente di guerra, nell'aprile del 1918, dell'amato fratello Enrico, aviatore, «la parte migliore e più cara di me stesso», come annota nel *Giornale*.

Autore

GLI STUDI FILOSOFICI E L'ESORDIO LETTERARIO La laurea in ingegneria elettrotecnica, conseguita nel luglio del 1920, gli offre subito possibilità di lavoro in Italia (presso centrali elettriche in Lombardia e in Sardegna) e all'estero: dal 1922 al 1924 lavora, per conto dell'Ansaldo, in Argentina. Rientrato in patria, l'impiego assunto nel settembre del 1925 presso la società romana Ammonia Casale (specializzata nella costruzione di impianti per la produzione di ammoniaca) gli dà modo di ritornare alle antiche e mai sopite passioni: si iscrive alla facoltà di filosofia dell'Università Statale di Milano, segue i corsi del filosofo razionalista Piero Martinetti e progetta di laurearsi con una tesi sull'opera e sul pensiero di Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716). Nonostante il completamento degli esami, tuttavia, la tesi non verrà mai discussa. Frutto delle riflessioni è però *Meditazione milanese*, un lungo saggio teorico, composto intorno al 1928 e pubblicato postumo nel 1974.

A partire dagli anni trenta, intanto, grazie anche all'amicizia con Tecchi, stringe contatti con l'ambiente fiorentino della rivista "Solaria" e con gli scrittori e gli intellettuali che frequentano le *Giubbe rosse*, il caffè di Firenze dove in quegli anni si ritrovano alcuni fra i maggiori letterati e artisti del tempo. Matura in questo periodo una duplice svolta nella vita di Gadda: nel 1931, proprio per le Edizioni di "Solaria", pubblica la sua opera prima, la raccolta di racconti *La Madonna dei filosofi*; nel 1934 abbandona definitivamente la professione di ingegnere. Nello stesso anno pubblica la raccolta di prose *Il castello di Udine*. La morte della madre, avvenuta nel 1936, viene vissuta dal figlio con violenti sensi di colpa e insofferenza, sintomi di un complesso rapporto di odio e amore; tali sentimenti, che lo inducono alla vendita sempre auspicata della villa di Longone, creano le condizioni per la stesura di getto del nucleo centrale del primo grande romanzo, *La cognizione del dolore*. I primi capitoli escono a puntate, sulla rivista "Letteratura", fra il 1938 e il 1941; l'opera verrà pubblicata in volume soltanto nel 1963.

DA FIRENZE A ROMA Tra il 1940 e il 1950 Gadda vive a Firenze, dove può contare sull'amicizia del poeta Eugenio Montale e dei narratori Tommaso Landolfi, Elio Vittorini, Antonio Delfino, rifugiandosi nel 1943 nel Chianti per cercare scampo ai bombardamenti e alla fame. La consuetudine che lo lega al gruppo degli scrittori delle *Giubbe rosse* non compensa in alcun modo il vuoto lasciato dalla disgregazione dei rapporti familiari, ormai irrimediabile ai suoi occhi, soprattutto dopo il matrimonio della sorella Clara. Risalgono agli anni fiorentini la pubblicazione della raccolta di racconti *L'Adalgisa. Disegni milanesi* (1944) e la stesura del secondo grande romanzo, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, di cui appaiono cinque «tratti» sulla rivista "Letteratura" nel 1946.

Ottenuto nel 1950, soprattutto per l'intervento dell'allora direttore della rivista "La fiera letteraria" Giovan Battista Angioletti, un incarico alla Rai (prima al servizio letterario del Giornale radio, poi, dal 1952, come collaboratore del Terzo programma), si trasferisce a Roma.

Lasciata la Rai nel 1955, nel 1957, grazie alla determinazione con cui l'editore Livio Garzanti lo induce a completare la stesura dell'opera, Gadda pubblica il romanzo *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, con cui per la prima volta ottiene rinomanza presso il più vasto pubblico dei lettori non specialisti.

Mai disposto a cedere alle seduzioni del successo, trincerato in una solitudine diffidente verso il mondo culturale e ostile al clamore dei media, Gadda muore nella sua casa romana il 21 maggio 1973.

1.2

Gadda e la tradizione lombarda

L'EDUCAZIONE MILANESE Una delle note costanti e dolenti del ritratto che il Gadda maturo amerà dare di sé è il sacrificio delle proprie inclinazioni letterarie agli studi scientifici quando, giovane diplomato – con dieci in italiano – al Liceo classico Parini, egli dovette iscriversi, a causa delle convenzioni sociali e delle tradizioni familiari, alla facoltà di ingegneria. Le difficoltà del giovane studente di fronte alle discipline scientifiche e tecniche, per le quali avverte scarsa propensione, sono appena mitigate dal fatto che l'insegnamento di lettere italiane al Politecnico è tenuto da Alfredo Panzini (1863-1939), scrittore umorista nitido e arguto. Gadda proviene da una famiglia della media borghesia lombarda, legata a convenzioni sociali e tradizioni ispirate, fra l'altro, alla cultura di matrice positivista, ben custodita a Milano da istituzioni prestigiose come il Politecnico e la Bocconi: non stupisce, quindi, che egli sia costretto a sottomettersi a un'educazione prettamente "lombarda", improntata ai valori della moralità, dell'ordine, della razionalità positivista, nei quali da sempre la borghesia imprenditoriale milanese riconosce i propri valori e le ragioni del proprio successo. Si spiega in quest'ottica il sentimento ambivalente e contraddittorio che legherà Gadda per tutta la vita al suo ambiente originario: come Milano può essere oggetto di intensi e delicatissimi squarci lirici e, in un'altra pagina, divenire «una brutta e mal combinata città», oppure la «sacra e busec-

La
vita

Carlo Emilio Gadda

1893	■ Carlo Emilio Gadda nasce a Milano da Francesco Ippolito, industriale tessile, e Adele Lehr, di origine ungherese, insegnante di lettere. Carlo Emilio è il primogenito, cui seguono Clara ed Enrico.	1934	■ Lascia il lavoro di ingegnere e pubblica, sempre per le Edizioni di "Solaria", la raccolta di prose <i>Il castello di Udine</i> .
1909	■ Muore il padre.	1936	■ La morte della madre e la vendita della villa di famiglia di Longone sono gli episodi biografici da cui trae spunto per il nucleo centrale del primo romanzo, <i>La cognizione del dolore</i> .
1912	■ Conseguita la licenza liceale, si iscrive, su insistenza della madre, alla facoltà di ingegneria. Arruolatosi volontario, partecipa come ufficiale degli alpini al conflitto mondiale. Dopo la ritirata di Caporetto è fatto prigioniero in Germania. Muore nel 1918 il fratello Enrico. Dal trauma della guerra e della prigionia nasce <i>Giornale di guerra e di prigionia</i> (pubblicato nel 1955).	1940	■ Si trasferisce a Firenze.
-19		1944	■ Pubblica la raccolta <i>L'Adalgisa</i> , dieci pezzi narrativi di ambientazione milanese, precedentemente usciti in varie riviste.
1920	■ La laurea in ingegneria elettrotecnica gli offre subito possibilità di lavoro in Italia e all'estero: dal 1922 al 1924 lavora in Argentina.	1950	■ Ottenuto un incarico alla Rai, si trasferisce a Roma.
-24		1955	■ Lascia la Rai per portare a termine la stesura del romanzo <i>Quer pasticciaccio brutto de via Merulana</i> , di cui nel 1946 erano già comparsi cinque «tratti» su "Letteratura". L'opera è pubblicata nel 1957.
1925	■ Torna in Italia e si stabilisce a Roma con un impiego presso la società romana Ammonia Casale. Si dedica agli studi di filosofia, frutto dei quali è <i>Meditazione milanese</i> . Grazie all'amicizia con Tecchi, conosciuto durante la prigionia in Germania, entra in contatto con numerosi letterati e inizia a collaborare a "Solaria".	1958	■ Pubblica la raccolta di saggi critici <i>I viaggi in morte</i> .
-30		1963	■ Pubblica il romanzo <i>La cognizione del dolore</i> , già apparso a puntate su "Letteratura" fra il 1938 e il 1941.
1931	■ Presso le Edizioni di "Solaria" esce la sua prima raccolta di prose brevi, intitolata <i>La Madonna dei filosofi</i> .	1967	■ Pubblica il dialogo a tre voci <i>Il guerriero, il mazzone, lo spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo</i> e il pamphlet antifascista <i>Eros e Priapo</i> .
		1973	■ Muore a Roma.

cherita città della saggezza moraleggiante, consigliante, sentenziante, giudicante e stentatamente grammaticante», così il rispetto dei valori antichi della grande tradizione lombarda non attenua la satira mordente della borghesia contemporanea. Lo dimostra, per esempio, il ritratto del degrado culturale e morale delle famiglie meneghine contenuto nei «disegni milanesi» dell'*Adalgisa*.

A partire dal primo dopoguerra, inoltre, la cultura di ispirazione illuministico-romantica, così a lungo vitale sulla scena culturale lombarda, segna un momento di declino, e abbastanza marginale – se si fa eccezione per l'esperienza futurista – diviene la posizione di Milano nel panorama letterario italiano, il cui epicentro torna a gravitare su Firenze. All'illuministica tradizione lombarda resta tuttavia, in questi anni, una grande risorsa, coerente con lo spirito imprenditoriale della ricca borghesia: la vitalità dell'industria editoriale, rappresentata soprattutto dall'espansione della casa editrice Mondadori, che, dalla fine degli anni venti, contribuisce a richiamare a Milano nuove presenze di letterati e a diffondere in Italia le più fertili espressioni del pensiero e delle arti europei. Anche da questa ricchezza trae beneficio il giovane Gadda.

IL RAPPORTO CON MANZONI Non meno lombarde sono le radici della vocazione letteraria di Gadda. Il suo confronto con la tradizione narrativa del romanzo ottocentesco significa in primo luogo l'incontro con il concittadino Alessandro Manzoni, che diventa modello e interlocutore prediletto di tutta la sua ricerca artistica. Fin dagli esordi lo scrittore non nasconde la propria adesione incondizionata al Manzoni romanziero, nata soprattutto dall'ammirazione convinta per un modello di realismo che non falsifica, con riduzioni semplificatrici, la complessa e multiforme fenomenologia del mondo. Nel saggio intitolato *Apologia manzoniana*, steso nel 1924 per essere inserito in *Racconto italiano di ignoto del Novecento* e pubblicato autonomamente nel 1927 su "Solaria", Gadda porta l'accento sulle valenze conoscitive dell'analisi e della scrittura manzoniana: ed è una lettura spregiudicata per quegli anni, dominati ancora da interpretazioni edificanti dei *Promessi sposi* o volte a sottolinearne il trionfo del «buon senso villereccio». *Apologia manzoniana* è un testo difficile, dove l'oggettività del discorso critico tradizionale cede di continuo alla forza immaginosa della creazione letteraria e linguistica. Per Gadda la grandezza di Manzoni

Autore

consiste in primo luogo nella ricerca di un realismo problematico, che si traduce nell'impiego di una lingua composita: una lingua che l'orecchio attento del giovane allievo, molto prima di altri studiosi, avverte intrisa di dialettalità. Riguardo allo stile di Manzoni Gadda osserva: «Volle poi che il suo dire fosse quello che veramente ognun dice, ogni nato della sua molteplice terra, e non la roca trombazza d'un idioma impossibile, che nessuno parla, (sarebbe il male minore), che nessuno pensa, né rivolgendosi a sé, né alla sua ragazza, né a Dio».

All'ammirazione nei confronti del Manzoni romanziere è speculare la censura decretata nei confronti del Manzoni poeta, la cui «osservanza bacchettònica» della «santa norma» genera di continuo falsificazioni e contraddizioni.

GADDA E LA TRADIZIONE DIALETTALE Per Gadda è infatti «raggelante» lo squallore di una lingua imparata per obbligo «attraverso le buone regole», mentre il dialetto possiede la vivacità, la naturalezza e l'urgenza espressiva che mancano alla lingua delle «regole» e delle falsificazioni retoriche. E per chi come Gadda attinge le proprie risorse espressive all'humus fertilissima della cultura lombarda, la tradizione dialettale, almeno a partire dal Seicento, ha modelli di riferimento e nomi molto precisi: Carlo Maria Maggi, secentesco autore satirico di testi teatrali con parti in dialetto; Carlo Porta, poeta romantico autore, fra l'altro, delle *Desgrazii di Giovannin Bongee* e della *Ninetta del Verzee*; Carlo Dossi, narratore scapigliato che era stato in grado di trasferire la rivolta letteraria del movimento dal piano dei contenuti a quello della lingua e dello stile. Tutti e tre esponenti di una vigorosa letteratura scritta che, come ha notato Dante Isella, «a Milano si configura, rispetto alla letteratura in lingua, non come un sottoprodotto, bensì come una sua variante linguistica dotata di pari dignità, intrattenendo con essa una vitale funzione dialettica», e alla quale Gadda riconduce, con ragione, la stessa esperienza linguistica manzoniana.

1.3

Il disordine del mondo, la deformazione, l'espressionismo linguistico

L'ESTETICA GADDIANA E IL CAOS DELLA GUERRA L'atteggiamento del giovane Gadda nei confronti dell'imposizione familiare che lo conduce al Politecnico è meno violento e risentito di quanto appaia negli anni della maturità. Egli arriva quasi ad ammettere una predisposizione innata e inconsapevole per gli studi ingegneristici, e in un abbozzo giovanile di «temi per tesi di laurea» (1925) scrive: «Sono stato condotto a far l'ingegnere dalla "passione" (è il caso di dirlo) di vedere muratori a costruire e sterratori a tracciare canali e opere». L'ingegneria e la letteratura, due mondi solo apparentemente tanto distanti, appagano il suo bisogno di ordine e il suo senso estetico; né il giovane Gadda riesce a concepire un ideale di bellezza che non sia anche un ideale di ordine e di razionalità, al punto che il neoringegnere confessa un «senso d'amore» risvegliato in lui da «un bel ponte, una ferrovia ben costruita».

Proprio dalle stesse radici, dalla necessità di sfruttare l'occasione di «trovare nell'autodisciplina una dignità individuale e nazionale» nasce, nel 1915, il suo peculiare interventismo. Ma *Giornale di guerra e di prigionia*, lo straordinario diario che costituisce la sua prima prova come scrittore, documenta a ogni pagina lo sgomento del giovane alpino di fronte all'incompetenza, all'incapacità dei «generaloni», al disordine che è «la legge di cotesti pancioni». Il diario è una continua e appassionata invettiva contro la disorganizzazione senza rimedio di tutti gli aspetti della vita militare, vissuta con una sofferenza sempre più acuta da parte di chi, «annientato» dal «pasticcio» e dal «disordine» («Io non posso fare qualcosa, sia pure leggere un romanzo, se intorno a me non v'è ordine»), non si rassegna al dominio del caos: «Ma il disordine c'è: quello c'è, sempre, dovunque, presso tutti: oh! se c'è, e quale orrendo, logorante, disordine!» (vedi Testo 1).

Anche l'iniziale adesione di Gadda al fascismo viene da questo personale e insopprimibile bisogno di ordine: ne è prova la distanza critica e sprezzante con cui ben presto egli guarderà al consolidamento autoritario del regime.

CONOSCERE È DEFORMARE Eppure Gadda trova la propria autentica dimensione letteraria quando il desiderio di non eludere la realtà e la verità lo conduce ad assumere a tema fondamentale della propria scrittura la rappresentazione e l'analisi del disordine del mondo, la sua inesplicabile e universale disarmonia. «Pasticcio» e «groviglio» diventano parole chiave dell'universo linguistico gaddiano, segno di un confronto con il reale da cui lo scrittore non si ritrae più sgomento, ma di cui percorre il labirinto alla ricerca di una spiegazione razionale. Da una parte la lezione di Manzoni contribuisce a far maturare in Gadda la consapevolezza dell'inestricabile complessità della realtà; dall'altra, a differenza di Manzoni, Gadda non

Confusio e amarantado Autore

In queste pagine Ezio Raimondi (n. 1924) riflette sulla precoce e innovativa lettura gaddiana dei *Promessi sposi*. Gadda fu tra i primi a contrastare la riduzione del romanzo manzoniano «a testo quietisticamente edificante», mettendo in discussione gli «stereotipi rassicuranti di una ricezione istituzionalizzata». E scopriva in Manzoni l'angoscia del disordine, l'enigma «dell'arbitrio e del caso» nonché, sul piano linguistico, l'interazione «continua e vitale di lingua e dialetto».

Di là dalle prove poetiche giovanili, in rapporto al pro-

prio "lirismo", Gadda testimonia più volte la sua sconfitta ammirata per Rimbaud. Ma nel 1924, dopo l'esperienza bellica e un soggiorno di lavoro in Argentina, l'occasione di un premio letterario faceva scattare l'ipotesi narrativa di una diagnosi del «male italiano» attraverso gli anni cupi e furtivi del dopoguerra. Invero, la pubblicazione di diversi inediti di quella stagione non lascia oggi dubbi sul fatto che fin dagli anni venti, nell'esercizio intermittente della professione di ingegnere, Gadda si preferisse, magari nei termini di un «gioco disperato», la scrittura di un romanzo. Senonché anche il romanzo era una forma da interrogare all'origine, non solo nella costruzione e nell'interrelazione dei personaggi o degli eventi, ma, più radicalmente, nella legittimità stessa dell'atto di raccontare, in una ricerca autentica, per dirla con Bachin,¹ della propria voce d'autore. Al momento di pubblicare, poi, avveniva che Gadda si risolvesse a staccare singoli frammenti dalla tela narrativa originaria, dissimulando la propria vocazione sino ad accreditare l'immagine pubblica del prosatore d'arte o del poeta in prosa, quantunque «spastico». Sta di fatto che nel laboratorio compositivo del *Racconto italiano* (reso accessibile ai lettori nel 1983 grazie alle cure esperte di Dante Isella), tra Dickens e Tolstoj, tra Shakespeare e Stendhal, emergeva proprio l'esempio del narratore dei *Promessi sposi*: Manzoni è assunto sin d'ora a modello di un realismo gnoseologico e satirico che, come dichiareremo, molti anni dopo, le pagine polemiche del *Manzoni diviso in tre combinazioni* e un «significato ironico-logico profondo», in quanto attinge «agli strati profondi e veri del con-

scere, del rappresentare».

Purtroppo, quando analizziamo i rapporti tra gli scrittori non disponiamo ancora di un sistema d'analisi sufficientemente dure e differenziato, che porti a un quadro dialettico veramente compiuto. Anche la teoria dell'influenza di un Bloom,² per tacere delle analisi di ordine strettamente filologico o stilistico, sembra difterare di flessibilità allorché si considera l'amicizia letteraria che per tutta la vita, tra "diligentia" e "disciplina", ha legato Gadda a Manzoni. Siamo dinanzi al caso straordinario e affa-

rebbe presunzione.

Nella sua lettura autenticamente creativa Gadda realizza i nuclei strutturali profondi del testo per immagini e situazioni, a tagli prospettici, e ne portava alla luce i rapporti inesplorati, le potenzialità latenti: tra «Lombardia e Spagna», nel Seicento delle «piume» e delle «spade», dei «sottuosi confori» e della «potenta», dai «nasazzi iugoslavi» di legulei ai «granati», «dalle ombre profonde» dei «rossi tramonti» che «popolano di caldi e misteriosi fantasma le anime» al «sangue» impetuoso di una «adolescenza» canagliesca, febbrilmente oscuramente vitale. Ma ciò che soprattutto caratterizza lo «scrittore gaddiano» dei *Promessi sposi* era la penetrazione terribile di «un'indagine» ove splende «il genio del narratore e più dell'esegica e dell'analista», la discesa del-

la da Manzoni. Siamo dinanzi al caso straordinario e affa-

1. **Bachin:** Michail Bachin (1895-1975), 2. **Bloom:** Harold Bloom (n. 1930), critico letterario russo.

la parola verso i «cupi silenzi» della vita «disorganica», nel gorgo tra metafisico e quotidiano di una «miseria senza nome», ove solo ha vigore la «legge» cieca delle «vite torturate». Nelle «tragiche e livide luci» del romanzo secentesco del Manzoni, il suo lettore «del Novecento» sperimentava l'interazione enigmatica dell'arbitrio e del caso, l'orrore e il contagio di un disordine sociale e ontologico che non risparmiava nemmeno «il buon senso vilanaccio» della «vita tranquilla», sebbene potesse farvisi strada la ricerca dubbiosa ma tenace di un ordine vitale, affidata alle «alte anime... pilastri di una grandezza futura. Fra sterpi mortiferi», o alla «sana vita di un popolo, che potrebbe essere sano». La stessa fede della «credente donna» veniva ricondotta alle sue radici nella profondità biologica dell'essere, sino a confondersi con il mistero luminoso della femminilità. Fede, per Gadda, significava avere un corpo che crede.

Anche per questo egli non poteva sopportare la riduzione apologetica o polemica dei *Promessi sposi* a testo estetisticamente edificante. Coloro che trovavano «Lucia troppo smorfiosa» o «Renzo troppo piatto», dimenticando il rispetto per la verità dell'uomo comune, non erano tanto diversi da quelli che non sapevano scorgere «l'arabesco sarcasmo» del montaggio di citazioni delle gride, scambiando per «diligenza di storico» l'ironia acre che scaturiva dal ricalco difforme, dall'autocaricatura del linguaggio del diritto che tradisce la giustizia. Scoprendo nel Manzoni uno scrittore tutto fuorché bonario, ma anzi «note irritanti», Gadda metteva in discussione

un'intera tradizione di lettura e con essa, a ben guardare, un costume civile sostanzialmente ignavo perché incapace di concepire la vita come realtà, nelle gale della «frenesia dell'assoluto» o della «magniloquenza verbale»: «Quando Don Alessandro vorrà rinascere e farci dono di una nuova edizione del suo poema gli diremo: Don Alessandro, per carità, non fotografate così spietatamente le magagne di casa, non interpretate così acutamente ciò che poi si coagula nella retorica del giorno». Non stupisce, dunque, che in questa lettura a contropelo degli stereotipi rassicuranti di una ricezione istituzionalizzata assumesse un ruolo decisivo anche la dimensione linguistica. Prima di altri, Gadda riconosceva nel linguaggio narrativo del Manzoni la presa diretta sulla pluridiscorsività del parlato e sul suo groviglio di figure sintattico-intonazionali, nell'osmosi continua e vitale di lingua e dialetto. Non a caso, l'intero *excursus* manzoniano figurava sotto la rubrica «dell'immediatezza necessaria del linguaggio», a ritrovare nella parola la presenza vibrante dell'elocutore e l'oralità idiomatica della «molteplice terra», che, per radicarsi nella retorica inesorabile del vero, sconfiggevano la «trombazza roca» di un imbalsamato, inane umanesimo letterario: dal piano obliquo dell'enunciato metalinguistico trapelava, espressionistica e sdegnosa, la maschera acustica della deformazione satirica.

E. Raimondi, *Barocco moderno*,
Bruno Mondadori, Milano 2003, pp. 138-142

crede che una risposta al caos della vita possa venire dagli insondabili disegni della Provvidenza del «Dio nascosto».

Se si aprono le pagine di *Meditazione milanese*, non può sfuggire come il tema del «pasticcio» si leghi geneticamente a quello della «deformazione», un termine tecnico della riflessione filosofica progressivamente approfondita negli anni dedicati allo studio di Leibniz. A partire da *Nuovi saggi sull'intelletto umano* di Leibniz, nella *Meditazione* Gadda approfondisce la tesi che «conoscere» è sempre «inserire alcunché nel reale, è, quindi, deformare il reale». E al proposito scrive: «data una realtà (sia pure concepita come esterna), l'attribuirle successivamente con penetrante intuito significati integranti, e cioè passare dal significato $n-1$ ad n , $n+1$, $n+2$, è costruire, perciocché è inserire quella realtà in una cerchia sempre più vasta di relazioni, è un crearla e ricrearla, un formarla e riformarla». Dunque per Gadda conoscere significa costruire relazioni, stabilire rapporti di connessione fra oggetti e fenomeni. A complicare ulteriormente il rapporto conoscitivo subentra poi la consapevolezza, più volte ribadita, che una «deformazione» intervenuta in un sistema non ha una sola causa e un solo effetto, ma più cause e più effetti: «Ogni effetto ha la sua causa» spiega Gadda «è un'asserzione che non comprendo assolutamente. Io dico "ogni effetto (gruppo di relazioni) ha le sue cause"».

PLURISTILISMO E PASTICHE Gadda non è un filosofo, non elabora un pensiero originale o sistematico, e la sua speculazione, nutrita soprattutto dei classici del pensiero moderno (Locke, Spinoza, il prediletto Leibniz, Kant e forse Bergson), sembra nascere in primo luogo dal bisogno di convertire il disordine subito in un'organizzazione razionale e in una visione rigorosa del reale: il quale, paradossalmente, non può che rivelare un ancor più profondo e «organico» disordine, groviglio delle relazioni che si nasconde dietro l'apparente semplicità degli oggetti.

Il compito imprescindibile assegnato da Gadda alla scrittura letteraria è allora quello di ritrarre fedelmente la molteplicità infinita delle relazioni di cui ogni manifestazione del reale è espressione, rifiutando l'assolutizzazione di una norma convenzionale che egli, non senza ironia, definisce «piccolo-borghese». Se le frasi, le

pasticcio = deformazione

parole, sono dei «pianerottoli di sosta» di un incessante movimento conoscitivo ed espressivo, l'invito dello scrittore è quello di «rimettere alle parole [...] un mandato provvisorio», di considerarle cioè raffigurazioni relative e parziali di quel processo perennemente mutevole che è il rapporto fra «l'io giudicante e la cosa giudicata». E così egli invoca i «doppioni», i «triploni e i quadruplioni», vale a dire tutti i possibili sinonimi «usati nelle loro variegate accezioni e sfumature, d'uso corrente, o d'uso rarissimo». In questo modo Gadda apre la propria scrittura a un ampio ventaglio di varianti dialettali e all'impiego di più registri e di scelte stilistiche sempre rinnovate. Tutte le lingue, infatti, appaiono allo scrittore vere, dal momento che sono portatrici di un'idea del mondo e della storia degli uomini, ma al tempo stesso false, perché tendono ad assolutizzarsi, a esprimere una visione ordinata e definitiva. Egli allora le mette tutte sullo stesso piano, le fa cozzare generando violenti cortocircuiti. Nella dissoluzione degli usi convenzionali, nella decisa opzione «pluristilistica», il pastiche gaddiano, operando dissonanti accostamenti e sovrapposizioni di piani linguistici, è di per sé «una confutazione di ogni convenzionale, semplificante immagine della realtà» (G.C. Roscioni).

contestacop

Forme e codici

Il pastiche linguistico

LA STORIA DEL TERMINE

Il termine «*pastiche*», traduzione dell'italiano «pasticcio» (pietanza preparata con ingredienti vari amalgamati fra loro), cominciò a circolare nel lessico critico delle arti figurative nella Francia del Rinascimento, a indicare un tipo di pittura che imitasse, mescolandoli, stili diversi. Accolto dai dizionari francesi nella seconda metà del Seicento, *pastiche* trova cittadinanza sul finire del XVIII secolo anche nella critica letteraria, dove, ancora entro l'area semantica dell'imitazione, viene usato per indicare una scrittura «alla maniera di». In questa accezione il termine continuerà a essere ancora a lungo impiegato nell'ambito letterario, come mostrano per esempio, ormai nel XX secolo, *Pastiches et mélanges* (1919) di Marcel Proust, e anche fuori di Francia (in Italia, per esempio, forse per la prima volta dal critico Felice Cameroni, in un saggio sul realismo nella letteratura italiana del 1875).

IL CONTRIBUTO CRITICO DI CONTINI

Fu tuttavia Gianfranco Contini ad assegnare al termine una valenza diversa, allorché intitolò una sua recensione al *Castello di Udine* di Gadda, uscita nel 1934 sulla rivista «Solaria», *Carlo Emilio Gadda, o del "pastiche"*. In quell'occasione il critico parlava di *pastiche* per definire la mescolanza plurilinguistica della scrittura gaddiana, l'accostamento audace di lingue, registri e codici differenti e tra loro distanti, individuando i precedenti di tale operazione in alcuni scrittori della Scapigliatura (primo fra tutti Dossi) e, più indietro, nei «*pasticheurs* rinascimentali, dai nostri macaronici al Rabelais». Tornando poi più volte sull'argomento e ravvisando nel plurilinguismo una componente di quella deformazione della lingua che può ascrivere alla categoria dell'espressionismo, Contini ricostruiva a ritroso una strada più ricca e variegata verso il *pastiche* gaddiano, risalendo dagli scapigliati lombardi e

piemontesi agli scrittori milanesi Carlo Porta e Carlo Maria Maggi, alla scrittura macaronica padana culminata con le prove di Folengo e Ruzante, per fare capo al plurilinguismo della *Commedia* di Dante, «il gran nodo che qualifica la linea ascendente di Gadda», linea che Contini opponeva al monolinguisma codificato dall'esperienza poetica petrarchesca. Di là dalla considerazione che una troppo netta separazione fra il plurilinguismo dantesco e il monolinguisma petrarchesco oggi meriterebbe forse qualche ulteriore precisazione, certo è che nella nostra tradizione critica il termine «*pastiche*», più che il gioco intertestuale, la citazione allusiva, la scrittura «alla maniera di», è passato a significare una combinazione di linguaggi e stili differenti cui non è estranea la componente dialettale. Fenomeno, questo, non solo italiano, anche se «l'italiana è sostanzialmente l'unica grande letteratura nazionale la cui produzione dialettale faccia visceralmente, inscindibilmente corpo col restante patrimonio»: sono ancora parole di Contini, il quale, del resto, ricordava come l'irradiazione di un plurilinguismo di stampo espressionista abbracci l'intero panorama novecentesco europeo, da Joyce a Döblin, a Céline.

NECESSITÀ DEL PLURILINGUISMO NEL ROMANZO

L'apporto della varietà delle lingue riplasmate nell'officina gaddiana non deve essere riguardato come un mero esercizio formale. Ha intimamente a che fare, piuttosto, con lo «zefiro parlativo», con la convinzione che tutta «l'agrovigliata storia del dire è un seminario ["semenzaio"] intricato ove confluiscono da mille zone della pratica i vivaci apporti degli interessati»; è legato, insomma, alla considerazione che un'attenta osservazione del mondo non può non rivelare che il mondo «ha già rappresentato se medesimo: e già il soldato, prima del poeta, ha parlato della battaglia, e il marinaio del mare e del suo parto

«puerpera». Mescolare le lingue vorrà allora necessariamente dire mescolare le voci che hanno pronunciato le parole; e le parole sono sempre abitate da punti di vista e intenzioni differenti, spesso irriducibili gli uni agli altri. Il plurilinguismo, il *pastiche*, si incontrano così con la nozione di romanzo come «pluridiscorsività sociale, a volte plurilinguismo, e plurivocità individuale artisticamente organizzate», teorizzata dal critico russo Michail Bachtin fin dagli anni trenta. Nel romanzo – il genere per eccellenza dell'età galileiana – le lingue, sosteneva Bachtin, si correlano dialogicamente, si illuminano a vicenda, riflettendo ciascuna a suo modo «un frammento, un cantuccio di mondo».

IL PASTICHE DOPO GADDA

Contini e sulla sua scia Cesare Segre hanno poi tracciato una linea di scrittori italiani che, dagli anni quaranta in poi, pur con motivazioni diverse, hanno trovato nel *pastiche* di Gadda un'autorizzazione e un incoraggiamento alla violazione della norma linguistica. Per citare solo alcuni esempi, sono in qualche modo riconducibili allo sperimentalismo gaddiano l'amalgama romanesco di Pier Paolo Pasolini (*Ragazzi di vita*, 1955; *Una vita violenta*, 1959), quello lombardo di Giovanni Testori (*Il dio di Roserio*, 1954) e Lucio Mastroianni (*Il calzolaio di Vigevano*, 1959; *Il maestro di Vigevano*, 1962; *Il meridionale di Vigevano*, 1964), quello vicentino di Luigi Meneghello (*Libera nos a malo*, 1963; *Pomo pero*, 1974).

RETE DEI COLLEGAMENTI Il Testo 1 può essere collegato ad alcuni testi del "diario di guerra" di Ungaretti, coevo a quello gaddiano ma incline a una diversa riflessione intorno alla catastrofe bellica, in particolare le poesie *Veglia*, *Sono una creatura*, *Soldati* e *San Martino del Carso* (vedi Modulo 8, Testi 4, 5, 8 e p. 398). Produttivo può essere anche il confronto con i testi antologizzati in *Dall'unità d'Italia alla Grande guerra*, Tema *La parola e il caos della guerra*. L'amaro sarcasmo di Gadda può essere confrontato con quello di Giusti (vedi *Dal Romanticismo delle patrie al secolo delle nazioni*, Modulo 6, Testo 3 e p. 212).

Pasolini
G. Testori
Lucio Mastroianni
L. Meneghello

3

La stagione dei capolavori romanzeschi

3.1

La cognizione del dolore

«SENTIRE LE VARIE CAMPANE» Il rifiuto dell'idea di opera "chiusa" e l'estensione al libro della natura di provvisorietà rivendicato per le parole caratterizzano i due capolavori di Gadda, *La cognizione del dolore* e *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, pure pubblicati sotto l'etichetta del genere "romanzo". Si tratta di due romanzi "aperti", provvisori e programmaticamente incompiuti, dal momento che è impossibile pronunciare su qualunque aspetto della vita una parola definitiva. Gadda rinuncia al ruolo tradizionale del "narratore demiurgo", che domina sui propri personaggi e determina il corso delle loro vicende conducendole alla conclusione; al contrario, la sua narrazione partecipa della stessa incompiutezza del vivere. «Lei può scrivere», suggerisce Gadda nel 1968 a Dacia Maraini, in una delle interviste a cui molto malvolentieri egli si sottoponeva, «che il mio desiderio di conoscere i vari punti di vista mi ha condotto a una specie di enciclopedismo forse riprovevole, ma nato dal desiderio sincero di sentire le varie campane.» Animato da tale desiderio, il narratore insegue continue spinte centrifughe, percorre strade laterali, periferiche rispetto all'asse centrale del racconto, incurante di qualsiasi gerarchia. La messa in discussione dei codici narrativi tradizionali appare del resto ancora più radicale se si considera che entrambi i romanzi – e il *Pasticciaccio* in modo particolare – hanno una componente poliziesca e dunque rinviano a un genere per definizione "chiuso", aristotelico.

I RISVOLTI AUTOBIOGRAFICI Un omicidio, o un tentato omicidio, non risolto è uno dei nuclei narrativi attorno al quale ruota *La cognizione del dolore*, il romanzo pubblicato prima parzialmente sulla rivista "Letteratura" fra il 1938 e il 1941, e poi in volume, presso la casa editrice Einaudi, nel 1963. L'opera viene composta dall'autore all'indomani della morte della madre e della decisione di vendere la villa di Longone, «la fottuta casa» che per lo scrittore è diventata il simbolo delle spese e degli investimenti disennati a cui egli attribuisce le mutate condizioni economiche della famiglia. Una misteriosa «Signora» (vedi *Testo 4*), suo figlio Gonzalo (ingegnere, reduce di guerra, aspirante scrittore e divorziato dalla nevrosi, vedi *Testo 3*) e una villa di campagna costruita con il sacrificio del patrimonio familiare sono i protagonisti della *Cognizione*, ambientata in un immaginario paese sudamericano, il Maradagàl, costruito combinando molti aspetti del paesaggio brianzolo.

UN DOLOROSO ITINERARIO VERSO LA CONOSCENZA *La cognizione del dolore* è un titolo in cui risuonano varie voci letterarie: da Leopardi a Manzoni, a D'Annunzio. Tuttavia l'allusione più diretta si può ragionevolmente far risalire, come ha spiegato uno dei maggiori studiosi dell'opera gaddiana, Emilio Manzotti, a un passo del *Mondo come volontà e rappresentazione* (1819) del filosofo Arthur Schopenhauer. A illustrare le ragioni del titolo e la relazione che esso postula fra conoscenza e dolore contribuisce Gadda stesso, che in un'intervista del 1963 dichiara: «Il titolo *La cognizione del dolore* è da interpretarsi alla lettera. Cognizione è anche il procedimento conoscitivo, il graduale avvicinamento a una determinata nozione. Questo procedimento può essere lento, penoso, amaro, può comportare il passaggio attraverso esperienze strazianti della realtà.»

L'itinerario di «graduato avvicinamento» alla conoscenza riguarda in primo luogo il protagonista del romanzo. Proiezione autobiografica dell'autore, Gonzalo (il nome è preso a prestito sia dai *Promessi sposi* sia dalla *Tempesta* di Shakespeare), celibe, legato alla madre da un rapporto morboso che alterna sordo rancore a tenera pietà, vive con dolore l'irrimediabile disarmonia col mondo: un mondo che non corrisponde alle sue attese, da cui si sente oltraggiato, contro il quale scarica la propria implacabile ostilità e del quale, nello sforzo di comprenderlo, riesce ad avere solo una percezione deformata, delirante. Che sia rivolto contro i peones, che, a suo giudizio, derubano la villa a cui l'ingenua carità materna lascia libero accesso, o contro l'imbecillità e la volgarità degli uomini, il suo furore non ha mai tregua. Al tempo stesso ha radici profonde e lontane, incomprensibili per chi, come il medico del paese, voglia ricondurre la pa-

tologia a schemi positivistici. Ciò di cui Gonzalo soffre è la dolorosa esperienza del vivere, l'inguaribile «male oscuro» di cui egli progressivamente prende coscienza.

IL BAROCCHISMO GADDIANO Gonzalo è un personaggio "tragico", sconfitto dalla dolorosa impossibilità di dare ordine alla propria vita e ai rapporti col mondo. E su di lui, nelle ultime pagine dell'incompiuto romanzo, grava anche il sospetto atroce del (tentato) matricidio, adombrato e non risolto dal narratore, dopo il ritrovamento del corpo in fin di vita della signora.

Toni lirici e drammatici, solennità epica, satira e grottesco si mescolano nella *Cognizione*, al fine di ritrarre le disarmonie, le contraddizioni dell'«universa realtà». Tema dell'opera, e della riflessione di Gonzalo, è l'impossibilità di armonizzare punti di vista dissonanti e irriducibili l'uno all'altro. Tanto che quando al romanzo viene applicata l'etichetta di "barocchismo", Gadda si difende affermando che «il barocco e il grottesco albergano già nelle cose, nelle singole trovate di una fenomenologia a noi esterna»; e allora «il grido-parola d'ordine "barocco è il G. [Gadda]!" potrebbe commutarsi nel più ragionevole e più pacato asserito "barocco è il mondo, e il G. ne ha percepito e ritratto la barocaggine"». Il presunto barocchismo di Gadda non tende a meravigliare il lettore; mira invece a cogliere più a fondo la complessità dell'esistenza umana e della realtà in cui l'uomo vive. Perciò Gadda inventa una propria lingua, combinando i linguaggi e gli stili già presenti nella realtà: quello scientifico e quello filosofico, quello burocratico e quello mondano, quello colto e quello popolare.

Come la lingua, anche la struttura del romanzo è costruita per accumulo di elementi, digressioni, episodi che Gadda si rifiuta di fondere e armonizzare tra loro. Lo sviluppo dispersivo e confuso del romanzo è metafora del disordine del mondo e, in esso, della vita di ogni individuo.

3.2

Quer pasticciaccio brutto de via Merulana

DALLA CRONACA NERA AL ROMANZO GIALLO Uscito a puntate su "Letteratura" nel 1946 e poi rielaborato per l'edizione in volume pubblicata da Garzanti nel 1957, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* è il romanzo in cui la componente poliziesca, già ampiamente disseminata in tante trame narrative, diviene dominante. È «un "giallo" di alto lignaggio», secondo una celebre definizione del critico Gianfranco Contini. Il desiderio di Gadda di essere «romanzesco, interessante, Conan Doyle» (cioè avvincente come i racconti polizieschi dello scrittore Arthur Conan Doyle) si incontrò a un certo punto con un fatto di cronaca nera romana che fu, per usare una categoria cara allo scrittore, una delle «concause» della composizione del nuovo romanzo. Si trattava dell'omicidio di due donne, le sorelle Stern, uccise nel febbraio del 1946 in via Gioberti, nei pressi di via Merulana. Gadda ne lesse la cronaca negli articoli pubblicati sul quotidiano romano "Il Risorgimento liberale" e ne discusse con Giorgio Zampa, allora segretario di redazione del periodico "Il mondo", al quale lo scrittore aveva accettato di collaborare con una rubrica di liberi commenti a fatti di cronaca contemporanea. Una mattina, ricorda appunto Zampa, Gadda arrivò in redazione per dire che il delitto Stern lo interessava molto. Ma non per scriverne sulla rubrica del "Mondo", bensì per farne l'occasione di partenza per un nuovo romanzo.

Secondo la migliore tradizione degli scrittori del genere poliziesco, Gadda si accinge alla composizione del romanzo con un rigoroso scrupolo documentaristico, che lo induce anche ad avvicinare commissari di polizia e medici legali per acquisire informazioni sugli aspetti tecnici dei metodi d'indagine. Ma il genere poliziesco viene sovvertito da Gadda, che ne sconvolge i canoni e l'impianto tradizionale. Il lettore rimane sconcertato: la narrazione si disperde in mille rivoli apparentemente insignificanti ai fini dell'inchiesta, e, alla fine, il silenzio avvolge il nome del colpevole del delitto: il "giallo" rimane senza soluzione e le ricerche non approdano a nulla.

GADDA E IL COMMISSARIO INGRAVALLO Le indagini per scoprire l'assassino di Liliana Balducci, signora non più giovanissima ma piacente ritrovata con la gola tagliata nel suo appartamento, da cui la narrazione prende l'avvio (vedi *Testo 5*), sono affidate al commissario "don" Ciccio Ingravallo, che ha carattere e temperamento assai simili a quelli dell'autore. Uomo di legge, egli ama la letteratura e la filosofia: «Sosteneva, fra l'altro, che le inopinate catastrofi non sono mai la conseguenza o l'effetto che dir si voglia d'un unico motivo, d'una causa al singolare: ma sono come un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti. Diceva anche nodo o groviglio, o garbuglio, o gnommero, che alla romana vuol dire gomitolò». Tratto tipico della sua fisionomia intellettuale, come di quella di Gadda, è la

convinzione che il «vortice» della realtà non possa essere chiarito entro la «ragione del mondo», vale a dire entro l'ordine rassicurante di un *lógos* universale. Allo stesso modo la sua tensione morale lo rende incline alla partecipazione dolente ai drammi umani che giacciono sotto le inchieste. L'indagine nelle sue mani non riesce mai a mantenersi sul piano burocratico dell'iter investigativo, ma affonda inevitabilmente nell'oscurità delle sofferenze degli uomini. Di fronte al manifestarsi del male del mondo egli avverte un profondo senso di colpa e di sconfitta. Ingravallo è una sorta di controfigura dell'autore, e nel *Pasticciaccio* appare acuta la partecipazione di Gadda ai patimenti quotidiani, la sua pietà nei confronti della carne sofferente.

L'INSOLUBILITÀ DELL'ENIGMA Dall'osservazione del cadavere della sua amica Liliana Balducci parte l'indagine poliziesco-filosofica di Ingravallo, destinata a condurlo attraverso un percorso continuamente divagante, nel tentativo di riconoscere, nei multiformi aspetti della realtà e della vita della donna, le possibili forze che hanno messo in moto il delitto. Il desiderio di approdare alla verità è destinato a fallire e la ricerca, a mano a mano che procede, rivela sempre di più l'impossibilità di ridurre a un sistema ordinato e chiuso le infinite articolazioni del reale. Dopo aver esplorato il moltiplicarsi vertiginoso dei punti di vista, delle cause e delle concause, l'investigazione ritorna al punto d'origine, all'enigma non risolto. E la narrazione, con la rarefazione dell'intreccio tradizionale, disgregato dalle continue digressioni narrative sollecitate dall'occasionalità dei pretesti più vari, segue fedelmente il movimento dell'inchiesta. Alla fine – lo ha detto bene il critico Guido Guglielmi – l'oscurità che grava sul delitto è spesso come lo era all'inizio, dal momento che tutte le varie ipotesi perseguite e poi cadute non hanno fatto che aumentare l'ignoranza della verità. Il romanzo si chiude così con una pagina disarmante per i lettori del giallo tradizionale: l'interrogatorio incalzante all'Assuntina, un'ex domestica dei Balducci sulla quale, nella fase finale, si appuntano tutti i sospetti, viene bruscamente interrotto dallo sbigottimento di Ingravallo davanti al grido di innocenza della donna (vedi *Testo 6* e la relativa Analisi).

PLURILINGUISTICO E DIALETTO Ferma restando la dominante componente letteraria della prosa di Gadda, che può ricorrere alla lingua dell'uso solo sotto forma di citazione e di parodia, è necessario osservare come nella *Cognizione* e nel *Pasticciaccio* si registri un considerevole incremento del plurilinguismo. A tenere lontano dal testo le banali formule espressive di stampo piccolo-borghese concorrono in particolare lo spagnolo e il milanese – magari quello rurale – nella *Cognizione* e le vaste risorse dialettali attinte in primo luogo al romanesco e in misura minore al molisano, al napoletano e al veneto nel *Pasticciaccio*. Ma, come sottolinea Manzotti, a differenza della *Cognizione* e anche dell'*Adalgisa*, nel *Pasticciaccio* la componente dialettale contamina con una frequenza e un'intensità maggiori il piano linguistico del narratore, non soltanto in funzione mimetica (cioè per riprodurre fedelmente, nel discorso diretto, la voce dei personaggi di origine appunto romana), ma anche in funzione espressionistica (per rendere più viva e caricaturale la presentazione della vicenda da parte della voce narrante). «Il discorso del narratore diventa così a tratti polifonico, facendo affiorare, a volte in modo massiccio, a volte per un minimo scarto consonantico, la voce di un ipotetico e generico locutore dialettale, con funzione, si potrebbe dire, antiletteraria, e magari di coro, di commento» (E. Manzotti). Può allora accadere, per usare l'esempio citato dallo stesso critico, che una descrizione paesaggistica modulata su un registro linguistico decisamente letterario e alto precipiti all'improvviso in un periodo di questa natura: «Quarche tuono, rrròo, fijo d'una pignatta! ebbe er grugno pure de fasse senti puro lui: alli ventitré de marzo!» (cap. VIII).

PROPOSTE DI LETTURA Sono antologizzati quattro brani tratti dai due maggiori romanzi di Gadda. I primi due provengono dalla *Cognizione del dolore*: il *Testo 3* contiene il ritratto di Gonzalo, l'ingegnere che vive in una ribelle e disperata solitudine, il *Testo 4* il ritratto della misteriosa madre di Gonzalo. I due brani seguenti sono tratti da *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*: il primo (*Testo 5*) introduce l'ambientazione romana del romanzo e la sua componente poliziesca; il secondo (*Testo 6*) è la brusca conclusione del romanzo.