

INTRODUZIONE

LA DOPPIA VITA DEI RACCONTI DI GADDA

I romanzi pubblicati da Gadda sono portentose 'macchine celibi' che si reggono sulle contraddizioni tra l'incompiutezza strutturale e il compiuto inserimento editoriale nel ciclo di produzione-fruizione. Anzitutto *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* e *La cognizione del dolore* hanno alimentato e alimentano un'ermeneutica del non-finito che costitutivamente è esposta alle aporie di un progetto letterario tanto smagliante sotto il profilo stilistico, quanto ambiguo, sia pur genialmente ambiguo, sotto il profilo delle dinamiche d'intreccio. Niente a che vedere con una presunta incapacità di narrare o comporre romanzescamente, talora imputata a Gadda: bensì una questione aperta circa la praticabilità della forma romanzo quale era stata recepita dalla tradizione europea di fine Ottocento e inizio Novecento. Tra aspirazioni a uno slancio fantastico serrato, addirittura conandoyliano, e gestione sperimentale del laboratorio romanzesco, i conti non tornano: benché poi i congegni narrativi assemblati dall'Ingegnere possano entrare in circolazione con profitto e godimento di un pubblico dalle spalle ben quadrate. Il rischio che i romanzi gaddiani vengano letti come grandiosi torsi o 'prigioni' letterari non pregiudica la loro natura prioritaria ed eminente di artefatti narrativi: né 'frammenti' né *tours de force* virtuosistici, malgrado siano germinati proprio nella stagione del frammento e del capitolo in prosa e con essi intrattengano vistosi legami morfogenetici.

Accanto e oltre al romanzo, la narrativa gaddiana assume le forme svariate e plurime di tanti generi diversi, accomunati da una misura testuale più o meno contenuta. Prima di consolidare la propria fama di romanziere, Gadda si inserisce nel mondo letterario degli anni Trenta come autore di sillogi prosastiche: dove la dimensione macrotestuale della raccolta, composta e sfaccettata, è complementare a una costante misura di brevità del singolo testo autonomo e compiuto. In opere quali *La Madonna dei Filosofi* (1931), *Il castello di Udine* (1934), *Le meraviglie d'Italia* (1939) la vocazione di Gadda al racconto si mescola e garantisce coesione agli altri modi letterari convocati entro un medesimo perimetro di composizione: dal lirico, al cronachistico, al saggistico, all'odeporico, attraverso il connettivo dell'onnipresente attitudine alla descrizione. Una medesima *brevitas* narrativa può

affiorare o trovare adempimento in più varietà di genere, che sussumono serie di prose affini appartenenti alla stessa raccolta o individuabili trasversalmente in raccolte diverse.

È tuttavia solo con i *Disegni milanesi*, racconti umoristico-satirici organati sotto il titolo comune dell'*Adalgisa* (1943), che si dispiega pienamente l'attitudine gaddiana all'affabulazione. Ai *Disegni milanesi* rinviano anche racconti esterni o precedenti alla raccolta, di ambientazione e intonazione analoghe, a cominciare da *San Giorgio in casa Brocchi*; tuttavia è proprio con *L'Adalgisa* che la narrazione gaddiana d'indole finzionale arriva a pervadere un'opera intera e assurge al riconoscimento della forma libraria. L'approccio diegetico, se nelle raccolte precedenti si affacciava mescolato ad altri modi letterari, nell'*Adalgisa* diviene in effetti dominante compositiva. Le *Novelle dal Ducato in fiamme*, nel 1953, valorizzano ancora più apertamente la narrazione breve, offrendo una prima sistemazione collettiva e organica a racconti che non intrattengono tra loro relazioni di affinità genetica, come invece tanti «disegni» dell'*Adalgisa*. Si tratta della prima serie prosastica di Gadda che assuma un titolo di genere coerentemente e realisticamente narrativo quale 'novelle', dopo le varie designazioni di 'studi', 'disegni', 'meraviglie', 'favole' attribuite alle prose anteriori.

Dieci anni dopo, le *Novelle dal Ducato in fiamme* diventano gli *Accoppiamenti giudiziosi*, arricchite di nuovi acquisti testuali e riordinate secondo una successione approssimativamente cronologica: a prospettare la consistenza di un filone della scrittura gaddiana che non può essere considerato ancillare rispetto alle risultanze di ambito romanzesco. Oltre alle due raccolte maggiori di racconti gaddiani, appunto *L'Adalgisa* e gli *Accoppiamenti giudiziosi*, si delinea poi un insieme di racconti spicciolati o incompiuti che attesta ulteriormente quanto sia ricca la narrativa breve dell'Ingegnere e quale pluralità di modelli compositivi egli persegua entro la misura contenuta del raccontare. Tra di essi, acquistano un profilo comune particolarmente marcato le «bizze»: che vanno intese come sottogenere di racconti imperniati su un io buffonescamente risentito e umorale, propenso ad avvatarsi nell'elucubrazione fantastica.

È controverso se i generi brevi della prosa a orientamento narrativo abbiano in complesso una valenza coadiuvante oppure ritardante rispetto all'avvento pieno della civiltà romanzesca: nella fattispecie gaddiana pare innegabile una concorrenza positiva tra generi brevi e romanzo. Vi si delinea anzi una sorta di partenogenesi bina e simultanea, essendo associati nella produzione di Gadda sia lo sviluppo dei romanzi da testi nati come racconti sia la provenienza di numerosi racconti dal corpo dei romanzi, per trasmutazione o smembramento. I casi più evidenti potranno essere iden-

tificati nella *Cognizione del dolore* e negli *Accoppiamenti giudiziari*: l'uno defluito come progetto autonomo dal crogiolo della terza raccolta gaddiana, che si sarebbe poi concretata nel titolo e nella dominante geografica delle *Meraviglie d'Italia*;¹ gli altri composti non solo da racconti nati tali e quali ma anche da racconti che sono il riporto o l'adattamento di membrature dei romanzi *La meccanica*, *La cognizione del dolore* e *Racconto italiano di ignoto del novecento*. Andrà poi verificato su un orizzonte più largo quale riuso Gadda abbia fatto dello stesso *Racconto italiano*: rimanenze del quale sono rintracciabili sotto forma di narrazioni brevi nella raccolta *La Madonna dei Filosofi*, tra le *Novelle dal Ducato in fiamme* e negli incompiuti *Dejanira Classis* e *Notte di luna*. Entro un simile contesto di fungibilità e permutazione, *L'Adalgisa* giunge a un equilibrio paradossale: perché nella sua filiazione diretta dal progetto irrisolto di *Un fulmine sul 220* essa non è florilegio di racconti distinti né carcassa di un romanzo abbandonato, ma una struttura discontinua e orizzontale, una narrazione policentrica e diramante, elaborata secondo un principio di concrenza paradigmatica.

La contrapposizione tra novella e romanzo, formulata al meglio da Ejchenbaum e da Lukács, che riconoscono un'alternanza dei due generi nella serie storica di lunga durata, assegna alla novella funzioni antitetiche di preludio o congedo nei confronti della forma romanzo e più in generale delle forme artistiche orientate a rappresentare una totalità organica.² Nello sviluppo novecentesco incontrato dal sistema dei generi narrativi, quale viene attestato e promosso da Gadda, la novella consolida la propria evoluzione in racconto; lungi dall'essere il genere del *non più* e del *non ancora*, diventa semmai un genere complementare e compresente al romanzo, può sussistere soltanto con il romanzo: attraverso e oltre di esso. L'egemonia del genere romanzesco, in quanto piattaforma di narrazione distesa atta a conglobare i moduli compositivi più disparati, riflette e autorizza la riformulazione in termini sperimentali dello stesso genere novellistico, ormai venuto a insediarsi nella civiltà della scrittura e della stampa editoriale sotto le specie del genere racconto.³

La romanizzazione del sistema letterario teorizzata da Bachtin si ap-

¹ Cfr. L. ORLANDO, *Note al testo di C.E. GADDA, Le meraviglie d'Italia* [1939], in *Opere di Carlo Emilio Gadda*, edizione diretta da D. Isella, vol. III, *Saggi Giornali Favole e altri scritti I*, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano, Garzanti, 1998², pp. 1238-1239.

² Cfr. B. EJCHENBAUM, *Teoria della prosa* [seconda sezione: *O. Genry i teorija novelly*, 1927], in T. TODOROV (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico* [1968], Torino, Einaudi, 2003, pp. 239-247; G. LUKÁCS, *Solženitsyn: «Una giornata di Ivan Denisovic»* [1964], in *Marxismo e politica culturale*, Milano, il Saggiatore, 1972, pp. 234-235.

³ Cfr. G. ROSA, *Novella e racconto dal dialogo conversevole alla pagina inchiostrata*, in N. MEROLA - G. ROSA (a cura di), *Tipologia della narrazione breve*, Roma, Vecchiarelli, 2004, pp. 77-94.

plica, nel caso di Gadda, particolarmente alla narrativa breve, promuovendone una diversificazione e una flessibilità inaudita di modellatura. D'altra parte la relazione tra forma breve e forma lunga non è univoca, consente anzi l'ipotesi complementare di una 'raccontizzazione' del romanzo: sia nel senso che i romanzi gaddiani interrotti vengono spesso sezionati e riutilizzati come racconti, sia nel senso che la composizione romanzesca di Gadda, digressiva e stratificata, esibisce una spiccata autonomia morfologico-strutturale dei motivi d'intreccio: ai limiti dell'episodicità e della discontinuità ellittica, come spesso si riscontra sul fronte sperimentale del romanzo novecentesco.⁴ La compresenza della forma romanzo e della forma 'novella' nella scrittura di Gadda non è soltanto filogenetica, ma è sincronica e contestuale, operante nel concerto della sua produzione libraria affidata alla risposta dei lettori. Il volume romanzesco della *Cognizione del dolore* appare nel 1963, cioè nello stesso anno di pubblicazione dei racconti *Accoppiamenti giudiziosi*, che proprio della *Cognizione* ospitano due importanti 'tratti', riproposti come narrazioni a sé stanti. Del resto, come s'è visto, negli stessi *Accoppiamenti giudiziosi* si ritrovano, con denominazione di racconti, capitoli o brani espressamente desunti da altri progetti romanzeschi di Gadda: sia dalla *Meccanica*, sia dal *Racconto italiano di ignoto del novecento*.

Testi pressoché medesimi sono offerti insomma come capitoli o sezioni di romanzo e allo stesso tempo come racconti singoli e distinti di una raccolta, con implicazioni semantiche e strutturali alquanto diverse. Ciò non significa che Gadda non tenga in alcun pregio la distinzione tra racconto e romanzo, tra narrare breve e narrare lungo; significa semmai che in uno stesso artefatto testuale egli predispone differenti nessi costruttivi con il macrotesto e differenti modalità di fruizione. Il riuso gaddiano degli stessi oggetti narrativi li destina imparzialmente a una lettura di tipo romanzesco, continua e integrativa, e a una lettura di tipo novellistico, puntuale e disforica. In un approccio novellistico alla lettura, in particolare, saranno maggiori le inferenze di cui è fatto carico al destinatario, sarà più arbitrario e insieme più limitato il gioco di presupposti e proiezioni ricettive. Nell'ambito della narrazione breve vengono accentuati il senso di squarcio dal vivo e, all'opposto, la valenza emblematica dell'episodio o della vicenda isolata da ogni totalità di rappresentazione. Il processo metonimico di foggatura del mondo finzionale viene esaltato e invalidato in pari modo dalla brevità narrativa in quanto *parzialità* narrativa. Se per un verso la parte contiene ed enuclea un tutto, in forza della sintesi fantastica che colma di senso i con-

⁴ Cfr. G. GUGLIELMI, *Le forme del racconto* [1988], in *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Torino, Einaudi, 1998, p. 3, che parla in proposito di «romanzi a cornice».

torni logico-causali degli eventi, per l'altro verso il tutto si trova scomposto e sconnesso nella parte, che allude ma non attinge a un più vasto sistema di relazioni significanti.

Ciò equivale a un'apertura di credito nei confronti del lettore congeniale, chiamato a ricomporre un quadro rappresentativo organico a partire da un contenuto d'informazione parziale e circoscritto; ma equivale anche a formulare qualche riserva circa la piena praticabilità o l'agevolezza cognitiva del reale, in quanto non organicamente compendiabile nel testo. La sintonia tra autore e pubblico elettivo si rinsalda nella misura in cui le ellissi e le sovrabbondanze del testo presuppongono esercitate competenze di decifrazione e riproducono figuratamente un panorama gnoseologico oltremodo inospitale. Quanto più il mondo, e il testo in sua vece, appare ostico o addirittura incomprensibile, – o perlomeno incomprensibile entro modelli totalizzanti di narrazione, – tanto più si stringe il patto narrativo tra Gadda e i suoi lettori. Ecco allora il predominio paradossale e la versatilità della narrazione breve nella scrittura gaddiana: protesa a forzare il tutto nel dettaglio e nondimeno a enfatizzare la forzatura di una simile operazione. La mancata totalità della rappresentazione trova compenso nella totalità della fruizione: cioè nel concentrarsi del momento ricettivo, che massimizza l'effetto unitario della lettura, e di conseguenza intensifica il rapporto dell'autore con il suo pubblico.

Nella pratica compositiva di Gadda viene a cadere il contrasto tra narrare e descrivere, anzi il descrivere vi appare consustanziale al narrare, quando non si pone come motore primo dell'opera narrativa: ovvero come procedimento di confluenza tra l'espressione lirica del sentimento o risentimento individuale e la proposizione estensiva degli esistenti fabulatori. Lukács negli stessi anni delle prime raccolte gaddiane contrappone la tensione etico-costruttiva del narrare alla ricettività eteronoma e parziale del descrivere, a tutto detrimento dell'attitudine descrittiva: viceversa l'Ingegnere ricava la narrazione dalla descrizione e rifonda la tecnica mimetico-analitica della rappresentazione scalare, proporzionale all'oggetto rappresentato, nella sintesi deformante dell'amplificazione espressionista. Qui la resa omotetica dell'oggetto, nel momento stesso della sua costituzione letteraria, è sottoposta alla torsione etico-cognitiva di un soggetto narrante o percettivo di forte reattività dialogica.⁵ Conducendo il descrittivismo di matrice naturalista – già obiettivo delle contestazioni di Lukács – al di là dei confini del romanzo, Gadda ne sviluppa le premesse sino a corrodere

⁵ A proposito della descrizione come procedimento intrinseco al narrare, anzi fondativo dei mondi narrati, cfr. M. BAL, *Descrizioni, costruzione di mondi e tempo della narrazione*, in F. MORETTI (a cura di), *Il romanzo*, vol. II, *Le forme*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 189-224.

i contorni del genere entro i quali esso si era potuto delineare.⁶ Il soggettivismo prospettico elaborato dalla letteratura naturalista mette capo a un rischio di devoluzione e frantumazione dello sguardo soggettivo lungo le superfici della realtà estensiva. La minaccia di sommissione patita dal soggetto nei confronti del mare molteplice dell'oggettività trova con Gadda un compenso di segno espressionista: in virtù del quale il confronto conoscitivo con la datità delle cose, con lo stesso mondo sociale, diventa conflitto di rappresentazioni e per conseguenza trasfigurazione grottesca, dall'insito dinamismo fabulatorio.

Sicché la novella gaddiana non corrisponderà in via prioritaria al racconto di un episodio delimitato o alla vicenda di un individuo singolo, che si svolga secondo una modulazione teleologica intesa a dislocare nel finale l'acme drammatica dell'intreccio.⁷ Piuttosto, accanto a un simile modello di costruzione narrativa, che senz'altro sussiste, con Gadda prendono piede anche altri paradigmi strutturali della scrittura novellistica, o per meglio dire del narrare breve. A fronte di un generale ridursi dell'orchestrazione dinamica o avventurosa dei fatti, si avvantaggiano la prospezione del quadro sincronico, situazione o sinossi di scarso tenore drammatico ma di forte risonanza simbolico-evocativa, come accade in prose quali *Dopo il silenzio* o la *Nocte di luna* che apre *L'Adalgisa*; ovvero la successione per contiguità lineare di momenti o avvenimenti, giustapposti con spirito divagante o 'simultanante', come può avvenire in certi *Disegni milanesi* o nell'*Incendio di via Keplero*; ovvero la sequenza scenica imperniata sul colloquio di due personaggi, pressoché nei termini di dialogo romanizzato, come in *Una visita medica* o *Cugino barbiere*; ovvero ancora l'oggettivazione psicologista mediata dal discorso rivissuto di un protagonista, entro cui trovano vertiginoso compendio vicende di intere generazioni, per consecuzione associativa di immagini illuminanti e atti esemplari, come in *La domenica* o *La mamma*.

Se i risultati della galassia narrativa gaddiana si fanno tangibili soprattutto a partire dagli anni Quaranta, l'inclinazione per la misura breve del narrare, anzi per lo stesso genere novellistico, è inscritta sin dalle origini nella scrittura dell'Ingegnere. Il «Quaderno climaterico», avviato nel marzo 1928, contiene una *Nota* del 10 ottobre del medesimo anno intitolata *Temi per novelle*, che prende spunto da *Novella 2.^a* e prospetta il reimpiego

⁶ Cfr. G. LUKÁCS, *Narrare o descrivere?* [1936], in *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 269-323. Riguardo alla fenomenologia e alla critica della descrizione, segnatamente in età otto-novecentesca, non può mancare un rinvio a PH. HAMON, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, poi riproposto con il titolo *Du descriptif*, ivi, 1993³.

⁷ Cfr. in merito il classico profilo teorico-descrittivo di scuola formalista, offerto anzitutto dai saggi di V. ŠKLOVSKIJ e B. EJCHENBAUM, in TODOROV (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, cit., pp. 205-247.

novellistico di materiali ricavati dall'incompiuto romanzo *Racconto italiano di ignoto del novecento*.⁸ Sin da questo momento, nella fase di concezione della prima raccolta di prose *La Madonna dei Filosofi*, è possibile riscontrare la disinvoltura gaddiana nell'ammettere sconfinamenti di genere tra romanzo e novella (ossia racconto), entro un medesimo ambito di finzionalità narrativa. Quelle che l'autore viene prospettando come «novelle», nell'atto della scrittura distesa si sarebbero potute trasformare in romanzi: è il caso della *Meccanica*, pure incompiuto, o della *Cognizione del dolore*, che si prefigura nel motivo fondamentale del «matricidio», condiviso con *Novella 2.^a*. Oppure sarebbero diventate a tutti gli effetti compiutissime 'novelle': dato che nell'abbinamento tra «Interpretazione della realtà (Cesare)» e «Legittimismo microcefalo (Cicerone)» è rintracciabile il nucleo generativo di *San Giorgio in casa Brocchi*. Gadda non postula una distinzione originaria tra romanzo e novella, ma non fa a meno di utilizzare le due differenti etichette nei propri piani di lavoro, soprattutto in previsione delle possibili destinazioni editoriali. La *Novella 2.^a* non è ancora risolta, che già tende nel concetto gaddiano a espandersi oltre la dimensione prettamente 'novellistica', sino all'ordine del centinaio di pagine: diventa allora, in prospettiva, «novella-romanzo». Ma qui subentra appunto, in germe, *La cognizione del dolore*. Nel paragone tracciato dall'autore tra quanto è *in fieri* e quanto è già fatto, emergono affinità di registro che trovano fondamento proprio nella dimensione di genere 'novellistica', di racconto: la dominante «ironistico-lirica», riscontrata già in *Cinema*, consente a Gadda di postulare continuità e omogeneità nella filiera della propria narrativa breve.

In un *Elenco dei temi da precisare per novelle e romanzi* dei primi anni Trenta la qualifica di «novella» ricorre in merito a testi di misura varia e di varia conformazione, eventualmente accompagnata da un attributo di lunghezza. Tra le opere in lavorazione si contano: *La meccanica*, «(romanzo) 240 pagine»; *Notte di luna*, «novella lunga di 120 pagine»; *L'onomastico di Gigi*, «Novella di 36 pagine»; *Dejanira Classis*, «novella di 60 pagine».⁹ La distinzione tra romanzo e novella vi appare sussunta in modo chiaro, sia pure per comodità empirica: lo spartiacque quantitativo risulta determinante già nella rilevanza conferita alla misura dell'impaginato, presuntiva o effettiva che sia. La stessa *Dejanira Classis*, ossia *Novella 2.^a*, viene deno-

⁸ Cfr. D. ISELLA, *Note ai testi* di C.E. GADDA, *Racconti incompiuti*, in *Opere di Carlo Emilio Gadda*, ed. cit., vol. II, *Romanzi e racconti II*, a cura di G. Pinotti, D. Isella, R. Rodondi, Milano, Garzanti, 1999³, pp. 1309-1310.

⁹ L'*Elenco* è contenuto nel medesimo «quaderno Varese», datato 27 luglio 1930, dove hanno trovato stesura alcune tra le elaborazioni novellistiche più importanti dell'autore, da *San Giorgio in casa Brocchi* (*L'onomastico di Gigi*) a *L'incendio di via Keplero*. Cfr. *ivi*, p. 1332, nt. 17.

minata «novella» sebbene, a giudicare dagli schemi preparatori e dall'incompiuta ma corposa stesura, l'intreccio presenti uno spessore tutt'altro che teleologico e unidimensionale, anzi paia affine per complessità e affollamento di personaggi al *Racconto italiano* e alla *Meccanica*. Che poi il nome di «racconto» figuri nella designazione del primo lavoro gaddiano di respiro e intenzionalità pienamente romanzeschi, il *Racconto italiano di ignoto del novecento* appunto, non fa difficoltà da un punto di vista teorico o definitorio, stante da un lato l'ampiezza semantica del termine 'racconto', genericamente riferibile a narrazioni di qualunque lunghezza o struttura, dall'altro la prevalenza del termine 'novella', nell'uso dell'epoca, per individuare testi narrativi di dimensioni contenute.

Ad ogni modo sarebbero passati anni, sarebbe mutato il clima civile e letterario del paese, prima che la qualità narrativa dell'opera di Gadda potesse trovare un pieno riscontro pubblico. Il successo imprevedibile delle *Novelle dal Ducato in fiamme*, «Premio Viareggio» per il 1953, prefigura il successo non meno imprevedibile e ben più risonante che il *Pasticciaccio* avrebbe conseguito nel 1957. Il consenso dei lettori risulta assolutamente notevole a paragone dell'ardua levatura stilistico-compositiva. D'altronde la varia realizzazione del canone di brevità narrativa, che mette capo ai volumi gaddiani di vere e proprie novelle o racconti, procede attraverso una prassi pluriennale di scrittura elzeviristica e pubblicistica, più immediatamente profittevole sul fronte letterario-editoriale: sia a beneficio della propria immagine d'autore, sia a sostegno dell'ambizione di vedersi remunerato per il proprio lavoro di scrittura. La collaborazione a varie testate, di orientamento specialistico ovvero poligrafico, costituisce il retroterra su cui coltivare le proprie arti di prosatore, nel confronto con le élites letterarie più agguerrite e con i nuovi lettori della stampa periodica illustrata. Da quel retroterra provengono le prose che, oculatamente selezionate e rielaborate, convergono nelle raccolte librarie d'autore.

Non sono ignote a Gadda le esigenze dell'editoria giornalistica che più prontamente potrebbe accogliere i suoi scritti. Già il «Quaderno dei temi e disegni di lavoro», datato 1 gennaio 1929, contiene un elenco di «Temi e disegni per brevi novelle (racconti a intreccio) della lunghezza di una colonna e mezza di giornale».¹⁰ La sede di pubblicazione reca con sé una esatta determinazione della lunghezza che simili testi possono raggiungere, insieme con una notazione strutturale («racconti a intreccio») che con quella lunghezza non sembrerebbe a tutta prima compatibile, almeno rispetto alle

¹⁰ Cfr. P. ITALIA, *Movimenti di un racconto: prima dell'«Incendio di via Keplero»*, in «Strumenti critici», IX, 75, maggio 1994, p. 273, nt. 12.

propensioni gaddiane per una scrittura stratificata ed espansiva. In effetti non sarà la dimensione d'intreccio a trovare il maggiore sviluppo nella produzione a stampa degli anni seguenti, quanto piuttosto la dimensione della scrittura autoriale di viaggio, descrizione e memoria.

Ancora in una lettera a Gianfranco Contini del 20 dicembre 1946, mentre si dice immerso nella narrazione fluviale del *Pasticciaccio*, Gadda lamenta la difficoltà di adattarsi ai moduli e alle misure brevi, anzi brevissime, dell'editoria periodica, che pure ha frequentato e continuerà a frequentare con reciproca soddisfazione, salvo recriminare gli eccessi d'investimento creativo mal ripagato: «Sono stato invitato, con Bonsanti, al "Giornale d'Italia": ma ancora non ho inviato nulla: mi trovo (massimo 1 colonna!) nelle condizioni di un cavallo che fosse invitato a far pipì in un bicchierino da liquore». ¹¹ L'indole descrittiva e divagante della scrittura gaddiana, ossia l'attitudine a comporre mediante addizione anziché 'per forza di levare', s'imbatte nei rigorosi limiti quantitativi dell'editoria periodica e con essi addiviene a solide costruzioni di compromesso, che le consentono di incontrare il gusto prevalente del pubblico d'anteguerra e in pari tempo sottoporlo a costrizioni innovative: volte anzitutto ad esasperare la struttura accumulativo-digressiva del capitolo in prosa mediante la mescolanza di stili remoti e difformi. Quanto incida l'aspettativa del pubblico tradizionale si può evincere dalla chiave d'interpretazione frammentistica proposta da un lettore privilegiato come Contini riguardo alle stesse 'novelle' gaddiane, cioè gli scritti di maggior tenore e tenuta narrativi, quelli dove gli effetti di discontinuità, sospensione, incompiutezza risultano meglio mitigati dal profilo concluso del racconto:

Quanto al «FRAMMENTO NARRATIVO» è GIUSTISSIMA CLAUSOLA e CHIAVE: poiché veramente si tratta di involontarî espunti da narrazioni più ampie: così p.e. «Papà e Mamma» dal romanzo incompiuto «La Meccanica», di cui ti darò la ficelle un'altra volta: espunti involontarî, 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.]¹²

Nel binomio ossimorico «frammento narrativo» è cifrata la paradossalità dell'operazione gaddiana: l'intreccio tra una ragione espressiva puntuale e individua da un lato e una ragione di continuità costruttiva, avvincente ed estesa, dall'altro. I vantaggi della narrazione breve, che entro il raggio con-

¹¹ C.E. GADDA, *Lettere a Gianfranco Contini a cura del destinatario. 1934-1967*, Milano, Garzanti, 1988, p. 49.

¹² GADDA, Lettera del 22 luglio 1953, *ivi*, pp. 88-89.

tenuto del componimento offre la possibilità di conseguire esiti massimamente unitari, sono rinnegati a favore di modalità di racconto promiscue, eterogenee ed eteroclite.¹³ Viene a figurarsi, in una sorta di bipolarismo lirico-narrativo, l'ambivalente attitudine gaddiana a una manifestazione parossistica dell'io autobiografico, con il suo fardello di nevrosi e ideali, ma anche alla ricostruzione di un tessuto collettivo dove i moventi del singolo e la causalità storico-sociale trovino integrazione oggettiva. Dal che si può ricavare il senso di estraneità agonistica, e magari di spaesamento, avvertito da Gadda tanto negli anni Venti-Trenta, allorché il suo intento romanzesco appare distonico rispetto al poeticismo dominante, quanto negli anni Quaranta-Cinquanta, in un contesto favorevole alla fluenza romanzesca ma più restio ad accogliere le emergenze umoristiche o emozionali di un io letterario artefatto.

Nell'intimo colloquio epistolare, Gadda mostra di riconoscersi nelle aspettative di Contini in ordine alla valenza frammentaria e residuale delle proprie prose narrative. Nell'ammissione di inattualità della categoria « frammento », tuttavia, emerge la consapevolezza dell'evoluzione letteraria intercorsa tra un anteguerra permeato del gusto idealistico per l'episodio lirico e un dopoguerra avviato verso la dimensione narrativa più ampia e strutturata. La sensibilità letteraria è mutata, e Gadda, rinnovando il suo abituale atteggiamento di cautela, mostra di essersene avveduto forse più lucidamente del suo interlocutore elettivo: o quanto meno di muoversi secondo motivazioni di poetica non immediatamente sovrapponibili a quelle di Contini.

Di fatto, l'Ingegnere è stato tra i principali traghettatori del sistema letterario italiano dalla poetica del frammento e della prosa lirica all'affermazione di una prosa narrativa articolata in una pluralità di generi e forme diversificate: anche in collegamento con canali della comunicazione pubblicistica d'orizzonte più vasto rispetto alla tradizionale repubblica delle lettere. Se per un verso è innegabile la portata dirompente del suo espressionismo satirico-umoristico, per l'altro occorrerà apprezzare la sua abilità di mediazione nei riguardi del gusto dominante tra le due guerre: il suo adattamento a quelle forme poetizzanti e iperletterarie e l'attitudine a rimodularle dall'interno, da una soglia eccelsa ed ironica di consapevolezza estetica, imperniandole su una poderosa vena di affabulazione sperimentale. Non dunque « giraffa o canguro del vostro bel giardino », come Gadda si definisce nella corrispondenza amicale:¹⁴ non specie letteraria teratomorfa

¹³ Cfr. V. SPINAZZOLA, *I vantaggi della brevità*, in MEROLA - ROSA (a cura di), *Tipologia della narrazione breve*, cit., pp. I-VII.

¹⁴ C.E. GADDA, Lettera del 6 marzo 1926, in *A un amico fraterno. Lettere a Bonaventura Tecchi*, a cura di M. Carlino, Milano, Garzanti, 1984, pp. 43-44.

e inclassificabile nel luogo ameno della poesia, non ingegnere-scrittore in perenne debito di legittimità umanistica, ma autore capace di esaltare le predilezioni frammentistico-liriche originarie del suo tempo e in pari modo rifonderle, insieme con istanze espressive di segno contrastante, entro la plasticità magmatica della narrativa in prosa.