

Gaddiana

diretta da

Carla Benedetti, Cristina Savettieri

comitato scientifico

Valentino Baldi (Università per Stranieri di Siena)

Raffaele Donnarumma (Università di Pisa)

Alberto Godioli (Università di Groningen)

Paola Italia (Università di Bologna)

Serena Vandi (Trinity College Dublin)

1. Carlo Emilio Gadda, *I Littoriali del Lavoro e altri scritti giornalistici 1932-1941*, Manuela Bertone [per cura di], 2005, pp. 150.
2. Raffaele Donnarumma, *Gadda modernista*, 2006, pp. 192.
3. Cristina Savettieri, *La trama continua. Storia e forme del romanzo di Gadda*, 2008, pp. 190.
4. Alberto Godioli, «*La scemenza del mondo*». *Riso e romanzo nel primo Gadda*, 2011, pp. 242.
5. Carolina Rossi, *L'autore moltiplicato. Gadda nel campo letterario del Novecento*, 2025, pp. 308.

Carolina Rossi

L'autore moltiplicato

Gadda nel campo letterario
del Novecento



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Il presente volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento
di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa*

© Copyright 2025

EDIZIONI ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884677313-5

Premessa

Questo lavoro nasce da un paradosso con il quale è impossibile non confrontarsi nel valutare la posizione assunta da Gadda nel canone letterario del Novecento. Il mito di un autore «inclassificabile, intraducibile, irregolare», mai veramente decifrabile sulla base dei paradigmi condivisi dai suoi contemporanei, confligge con il fatto di trovarsi di fronte a uno tra gli scrittori più imitati e discussi, una tra le “firme” più rilevanti dell’intero Novecento¹. Mi sono quindi interrogata, in via preliminare, su come possa un’esperienza tanto paradigmatica manifestarsi in forme così incongruenti da sottrarsi a ogni sforzo di classificazione e inquadramento storiografico.

La difficoltà che è stata a lungo considerata la cifra distintiva della sua scrittura – quando non la congestione, talvolta l’incomprensibilità della stessa – ha spesso portato la critica a riflettere su Gadda come fenomeno isolato rispetto alle esperienze degli scrittori e delle scrittrici a lui contemporanei. Le linee espressioniste, barocche o macaroniche ampiamente valorizzate in passato hanno partecipato allo sforzo di contestualizzazione di questo autore in qualità di funzione o modello, collocandolo al vertice di genealogie verticali (capoluogo di un «paese dai versanti accidentati e divergenti», lo definisce Contini)² che «rispettano le esigenze dei critici più che le sue»³, tanto

¹ Bertoni 2020, p. 32.

² Contini 1989 [1963], p. 35.

³ Donnarumma 2006, pp. 22-23, ma cfr. anche Benedetti 2002, pp. 23-24 a proposito della lettura a cui è stata sottoposta, negli ultimi decenni, l’opera gaddiana: «Come per un difetto di messa a fuoco o, forse, per un sordo rifiuto, l’opera di Gadda è stata ripetutamente privata della sua drammatica interezza. Si è lavorato di forbici, e Gadda è ora una figurina incollata in un album. Dietro la sua immagine ritagliata non c’è nessun fondale [...]. Di Gadda si ama il pezzo, la bella pagina, la virtuosistica lingua, la scrittura espressionistica, il plurilinguismo, se ne studiano le fonti letterarie e pittoriche, la formazione trasversale scientifica e umanistica, si studia la travagliata vicenda di scrittura e riscrittura dei suoi testi... Ma si perde di vista il collante che unisce tutti quei frantumi. Si perde di vista il loro “nesso di organicità”».

da risultare oggi sempre più generiche e opache. Lo stesso Gadda, del resto, lamenta continuamente il senso di una dolorosa esclusione, la fatica di colmare la distanza tra sé e il proprio tempo. Il suo rapporto con la contemporaneità è quello di un «romantico preso a calci dal destino, e dunque dalla realtà» [VM 629]: una presenza quasi arcaica i cui natali, come si legge in una scheda autobiografica scritta negli anni Cinquanta, «si perdono nella notte dei tempi» [SGF II 871].

Lo studio dell'opera di Gadda ci pone inevitabilmente di fronte al problema di riconoscere e valutare questa eccezionalità che, prima di ridursi a feticcio, è il sintomo di un'anomalia oltranzista, di un'eccezione sistematica che resiste a ogni collocazione o definizione certa, all'immaginario sociale e culturale connesso all'essere autore e, soprattutto, all'essere un autore del proprio tempo⁴. La proposta sottesa a questo libro è quella di osservare la traiettoria artistica di Gadda da una nuova prospettiva nella convinzione che una tale esperienza, duttile e fondamentalmente “fuori asse”, possa essere compresa solo se calata nel contesto differenziato e complesso di cui è parte e se comparata alle traiettorie – spesso antitetiche e speculari – di editori, critici e scrittori che ne intersecano la fortuna. Adottare questo approccio relazionale ha come vantaggio, nel caso di Gadda, quello di porre in evidenza l'eterodossia della sua «postura autoriale»⁵ non in quanto eccezione inspiegabile, ma come prodotto sempre negoziato e relativo in un campo di forze tra loro in tensione.

Nel fare questo, mi sono servita della nozione teorica e metodologica di «campo letterario» elaborata da Pierre Bourdieu che configura l'esistenza di conflitti tra forze e interessi specifici in grado di conferire a un'opera e al suo autore un valore estrinseco e sociale⁶.

⁴ Per quanto riguarda l'autorialità intesa come costruito sociale e letterario realizzato tanto dall'autore quanto dal contesto che lo circonda e ben distinto dalla biografia mi riferisco soprattutto agli studi di Jérôme Meizoz (Meizoz 2007a, 2011 e 2016). Fondamentale, da un punto di vista teorico, il contributo di Benedetti 1999 sulla nozione dell'autore nel Novecento.

⁵ Nelle coordinate fornite da Meizoz 2007a si intende per postura la capacità, da parte dello scrittore, di occupare una posizione nel campo letterario attraverso pratiche discorsive (dimensione retorica e testuale) e sociali (dimensione contestuale).

⁶ Bourdieu 2013 [1998]. «Ogni campo genera schemi di percezione e di valutazione, tradizioni, tecniche, gerarchie di “legittimità”, regole del gioco, problematiche» plurali che, come si legge nell'introduzione all'edizione italiana di *Le regole dell'arte* a cura di Anna Boschetti, «non si possono capire adeguatamente se non si conosce la storia del campo in questione» (ivi, p. 12). Per una sintetica introduzione all'opera di Bourdieu in

In quest'ottica, ho articolato il lavoro adottando una prospettiva che procede dal generale, ovvero dalla ricostruzione dei processi storici collettivi che riguardano le istituzioni, gli schemi di percezione, le tradizioni e le gerarchie di legittimità del tempo di Gadda, al particolare, quindi all'analisi delle modalità secondo cui la sua opera si relaziona di volta in volta con le possibilità estetiche e formali, con i prodotti artistici dominanti, prestando particolare attenzione alle logiche specifiche del campo editoriale in questione⁷.

Alla metafora spaziale del campo bourdieusiano ho scelto di affiancare, ai fini di questo studio, una visione discontinua della storia letteraria più attenta alle condizioni di coesistenza tra fatti storici che all'idea di una loro continuità ideale. Gadda sfida continuamente l'«illusione genetica»⁸ di un tempo storico riconducibile a una successione di eventi isolati: i suoi testi, caratterizzati da una «radicale separazione tra ordine di composizione e ordine di pubblicazione»⁹, sono sempre l'esito di riscritture e correzioni che compromettono il progetto originario e sono destinati, nelle loro molteplici vite, a farsi carico di intenzioni e interpretazioni diversificate. La «sistematica intempestività editoriale»¹⁰ dei libri di Gadda impone la necessità di uno sguardo storicizzante che contempi, per una stessa opera, la compresenza e la stratificazione di letture plurali e, talvolta, discordanti. Tentare di incasellare la storia di queste opere in un tempo uniforme, «scandito da scomparse e ritorni, anticipi e influenze, genealogie e affiliazioni verticali»¹¹, vuol dire incorrere nel rischio di trarre, da questo tipo di racconto storico, l'idea di un autore incongruente, irriducibile. Per questo motivo ho indagato le opere di Gadda a

Italia si veda Boschetti 2003, mentre per un inquadramento degli studi nell'ambito della storiografia letteraria rinvio ai contributi di Baldini 2007 e 2015.

⁷ Cfr., a questo proposito, i recenti lavori di Sisto 2019 e Baldini 2023. Si vedano anche Bourdieu 1999, in cui viene definita per la prima volta la nozione di «campo editoriale», e Sapiro 2008. Fondamentali gli studi sulla cultura editoriale condotti in Italia da Cadioli-Decleva-Spinazzola 1999 e, pionieristico, Ferretti 1979 e 2004, oltre agli interventi di taglio più metodologico di Spinazzola 1984 e 1992, Cadioli 2012a, Italia-Pinotti 2014 e Italia 2017a. Di grande ispirazione, infine, è stato il recente lavoro di Benaglia 2020, impostato su un'indagine di tipo comparatistico condotta in termini sociologico-letterari.

⁸ Questi i termini di Belting 1990 [1983].

⁹ Italia 2013, p. 138.

¹⁰ Per una definizione delle forme di intempestività che caratterizzano l'esperienza artistica e personale di Gadda nel Novecento rinvio a Savettieri 2022c, pp. 192-97 e pp. 214-22.

¹¹ Cfr. Savettieri 2024, p. 14 in dialogo con Bloch 2015 [1935] e 2023.

partire dalla loro vita relazionale, quindi alla luce degli «orizzonti storici» mobili e plurali con cui vengono a contatto¹², al riparo dal disciplinamento delle categorie e delle etichette disposte a reperire valori e letture universalmente valide nella poetica di un autore.

È all'interno di questo quadro teorico che ho cercato di individuare e di ricostruire la successione degli orizzonti di attesa che i testi di Gadda hanno incontrato e messo in discussione nel corso del Novecento, adottando una visione che, come ci suggerisce lo stesso autore, vede nell'artista e nel suo «segno» una trama di tensioni e di legami in essere, per cui i confini di questa figura autoriale non sembrano «contenersi nella persona fisica di lui».

Sembrano invece dilatarsi, a raccogliere o a contrastare le voci di molti altri, desumersi da una più lata provincia, smarrirsi infine a un più remoto orizzonte. Ingannevole presunzione il credere, o lo sperare, d'esser soli al lavoro. Per simpatia o per contrasto, per imitazione o per avversione, o parodisti o polemici, o idolatri o blasfemi, noi lavoriamo con gli altri, dopo gli altri, al seguito degli altri, contro gli altri [SD 974].

L'idea dell'opera come processo partecipato trova riscontro anche nella disposizione pubblica dell'autore, attento a negoziare la propria immagine con le pratiche editoriali e con il gusto estetico dominante del suo tempo. La cura con cui Gadda si dedica all'allestimento di piani di pubblicazione per le proprie opere, preoccupandosi di giustificarne le ragioni e le occasioni di scrittura ai suoi stessi lettori, se da una parte smentisce la sua fama di scrittore indolente e insensibile alla destinazione pubblica dei propri testi¹³, dall'altra si scontra con la mancata attualità e convenienza di questi stessi testi sistematicamente lamentata dall'autore a pubblicazione avvenuta.

L'aneddotica biografica che presiede alla sua fortuna già a partire dai primi responsi critici degli anni Settanta ha spesso fatto sì che queste intenzioni ambigue e mendaci (che sottintendono, del resto,

¹² Si veda a questo proposito Gadamer 1983 [1960], pp. 350-57. «Come il singolo non è mai un singolo, in quanto è sempre già con gli altri e si intende con essi, così anche l'orizzonte conchiuso che dovrebbe abbracciare una certa civiltà è un'astrazione. La mobilità storica dell'esistenza umana è proprio costituita dal fatto che essa non è rigidamente legata a un punto di vista, e quindi non ha neanche un orizzonte davvero conchiuso. L'orizzonte è invece qualcosa entro cui ci muoviamo e che si muove con noi. Per chi si muove, gli orizzonti si spostano. [...] Non è la coscienza storica a mettere in moto l'orizzonte; in essa, semplicemente, questo movimento diventa consapevole» (ivi, p. 355).

¹³ Ha scritto del complicato rapporto tra edito e inedito per Gadda Vela 2015.

nella gran parte degli interventi, una sanzione di fallimento dei progetti più ambiziosi di Gadda) venissero ricondotte, in maniera per lo più indiscriminata, a un'autorialità segnata da tendenze ossessivo-paranoiche, perciò inattendibile e contraddittoria: una sorta di "mancanza" di Gadda a sé stesso. Di questa maschera caricaturale, già «quasi postuma»¹⁴ in vita, si è spesso valutata in maniera semplificante l'incongruenza con ciò che la circonda, come se gli umori e le idiosincrasie di questa scrittura tutta «provocata»¹⁵ potessero rappresentare una chiave di accesso alla sua comprensione storica. Uno degli obiettivi di questo libro è dimostrare che la traiettoria di Gadda nel Novecento può essere studiata non solo interrogando la microstoria dei singoli testi, ma confrontandosi anche con domande generali che hanno a che vedere con la storicizzazione paradossale di questo autore e con le prese di posizione di coloro che hanno letto, pubblicato e discusso criticamente la sua opera, contribuendo alla definizione della sua immagine autoriale.

Il libro è suddiviso in quattro capitoli che ripercorrono l'itinerario di Gadda da una prima fase di consolidamento della sua presenza nel campo della Firenze delle riviste letterarie, legato a precise dinamiche di consacrazione culturale, al suo accesso alle logiche della moderna industria editoriale nel secondo dopoguerra, quando da presenza irregolare arriva a costituirsi come interlocutore ricercato e necessario per molti contemporanei. Particolare attenzione è stata dedicata, nel corso del lavoro, all'idea che Gadda veicola della sua opera al variare delle condizioni di circolazione e di fruizione e, d'altra parte, all'idea che di quest'opera viene veicolata da coloro che la promuovono strategicamente attraverso veri e propri investimenti simbolici. Il mio intento è stato quello di illuminare queste operazioni distintive (alcune delle quali, come quelle di Elio Vittorini o di Pier Paolo Pasolini, ancora poco valorizzate dalla critica) e il loro significato simbolico nell'ambito di una più ampia ricostruzione del contesto. Dalla progressiva messa in situazione dell'opera di Gadda ho quindi cercato di rendere conto della complessa interazione tra lo spazio dei possibili letterari (generi, forme, stili considerati

¹⁴ La nota definizione è di Isella ed è riferita, in *Presentazione*, RR I, p. XXII, alle opere "tarde" di Gadda.

¹⁵ Sono questi i termini della prima, celebre recensione di Gianfranco Contini all'opera di Gadda in Contini 1989 [1934].

praticabili dall'autore in un dato momento storico) e i cambiamenti di stato imposti alle sue opere dagli interessi simbolici e materiali di interpreti e mediatori. Romanzi come la *Cognizione* o il *Pasticciaccio*, riemersi sulla scena pubblica dopo anni dalla loro prima apparizione, da un regime di singolarità muovono verso una presenza caleidoscopica e pervasiva nel campo del secondo Novecento, prestandosi a ricezioni estremamente differenziate: per questo motivo la specola gaddiana, per quanto irregolare, offre una visione privilegiata e ad ampio raggio sulle dinamiche che ne intersecano la fortuna. Una visione che, grazie all'esistenza rifratta e stratificata di queste opere, investe l'intero Novecento, giustificando così la diacronia estesa di questo lavoro che abbraccia archi temporali ampi, su cui si è costruito gran parte dell'immaginario letterario del secolo scorso.

L'immagine ambivalente di un autore agente e agito percorre l'intero libro: la postura gaddiana è indagata nella sua dinamica paradossale per cui la scrittura letteraria e saggistica, le lettere private, le testimonianze pubbliche dello scrittore generano un'ipertrofica messa in scena di autorialità, senza che a questa abbondanza corrisponda un aumento di conoscenza delle intenzioni dell'autore¹⁶, perché questa fitta rete di dichiarazioni è sempre percorsa da discordanze e ambiguità che ci costringono a mettere in discussione le sue prese di posizione. L'intero lavoro si confronta con i pieni e i vuoti di questa postura: pur esponendosi continuamente sulla scena del testo, e dimostrando anche, in questo, un certo grado di autocoscienza e di performatività¹⁷, Gadda è un autore che lavora in gran parte per sottrazione, in un contesto intenzionale spesso opaco e poco attendibile, non controllato. In queste zone d'ombra risiede la sua esperienza di quello che, con Said, potremmo chiamare lo «stile tardo» di Gadda: una «tensione non armonica e non serena, e soprattutto una produttività deliberatamente improduttiva, che va contro»¹⁸ l'ordine e i valori prestabiliti, contro i modi ritenuti socialmente validi di essere un autore del presente.

Il margine da cui Gadda scrive e pubblica non è tanto un margine materiale (nonostante le convinzioni politiche e il divario generazionale che lo distinguono da molti dei suoi interlocutori, Gadda fa

¹⁶ Cfr. Baldi 2023.

¹⁷ Parla di performance autoriale per Gadda Dombroski 1999.

¹⁸ Said 2009 [2006], p. 22.

parte di una classe culturale dominante), quanto un margine temporale: c'è uno strappo esistenziale tra questo autore «nato e cresciuto nell'epoca dei cavalli e della cavalleria» [*Lettere a Einaudi* 89] e il suo secolo. Tornato reduce dalla guerra in un'Italia sconvolta da forti tensioni sociali, «esiliato dal mondo e da sé, espropriato di storia e di futuro»¹⁹, Gadda non è mai stato un autore “giovane”: esordisce nel 1926 su «*Solaria*» quando ha già trentatré anni, ma il successo arriva solo nel 1957 con il *Pasticciaccio* e, quindi, nel 1963 con *La cognizione* che sancisce la sua definitiva consacrazione a più di trent'anni dalle prime prove letterarie, dal tempo più vitale della sua scrittura.

Questi motivi che sembrerebbero estrometterlo dal suo tempo, come autore residuale e alienato, entrano in contraddizione con l'assoluta centralità di Gadda nel canone del Novecento, così come il suo isolamento – talvolta esplicitamente rivendicato se ancora nel 1967 si definisce «uomo dell'Ottocento» (*Interviste* 143) – convive con l'ansia di volersi attuale, la volontà di essere letto e compreso. Questa ambivalenza implica il rischio di una duplice distorsione di prospettiva nello studio della sua opera: se, da una parte, ammettere l'assoluta originalità di Gadda e la sua irriducibilità al presente significherebbe relegare la sua comprensione storica a un'immobilità di fondo che non trova eguali, dall'altra riscattarlo da questa afasia temporale e sottoporre la sua traiettoria a un gesto storicizzante comporterebbe l'appiattimento della sua esperienza al solo contemporaneo, neutralizzandone così l'intempestività esistenziale, editoriale ed estetica.

L'intenzione alla base di questo libro prevede di abbandonare un ragionamento che proceda per coppie oppositive e sistemi binari (centrale o marginale, obsoleto o attuale, anomalo o conforme) e che accolga, invece, i principi della moltiplicazione, della coesistenza e della stratificazione: in questo campo di forze in tensione, l'opera di Gadda sembra apparire sempre come qualcosa di compromesso e allo stesso tempo di separato dal presente, frutto di un sistema intenzionale complesso e diversificato. Mentre viene celebrato come anticipatore sperimentale e avanguardista, Gadda può essere letto anche come tardo ottocentista fuori tempo massimo, “irricevibile” e ostinato nel recupero di forme oscure e superate²⁰. Questa aporia è alla base della sua esperienza non allineata nel Novecento, per

¹⁹ Bonifacino 2011.

²⁰ Sono questi i termini della premessa al recente volume Nisini-Tortora 2024, p. XI.

cui risulta essere sempre troppo in ritardo o troppo in anticipo: di conseguenza, la sua opera è al centro di operazioni di recupero e di attualizzazione e, allo stesso tempo, di promozione a modello, di classicizzazione da parte dei mediatori che partecipano alle sue molteplici «reincarnazioni» storiche.

È Gadda stesso che ci suggerisce una visione del mondo e della letteratura fondata sulla compresenza, sulla pluralità dei piani di comprensione e dei sistemi, sulla loro relazione o «pluralità di relazioni» per cui senza l'*altro da sé* non esisterebbe alcun sistema, o «grumo», o «nucleo», o «individuo» [MM 664]. Immaginiamo degli «individui», scrive nella *Meditazione milanese*, «dove non v'è che una trama di relazioni in atto»:

La casa non è una casa (pacco postale): ma è un grumo o convergenza di complessi di relazioni volute dall'abitare, dal riposare, dal ripararsi, dallo scrivere – dalla possibilità economica di costruirla (nodo di relazioni economiche) – dal non terremoto – dalle relazioni della calce che indurisce, dalle relazioni ferro, mattoni, tecnica, ecc. ecc. (Milioni di miliardi di relazioni convergenti.)» [MM 666].

Queste «relazioni convergenti» strutturano, in una prospettiva sociologica, il campo in cui si muove l'autore: la sua opera dialoga con editori, scrittori e critici appartenenti a generazioni e a culture letterarie diverse che, proprio alla luce di ciò, intessono nuove relazioni con quanto li circonda. Questa dinamica è rilevata con grande efficacia dallo storico dell'arte Michael Baxandall che nega la nozione di influenza artistica, ponendo in evidenza l'effetto di retroazione che gli artisti del presente esercitano su un oggetto culturale del passato, per cui guardando all'opera e reagendo ad essa si riconfigurano tutte le posizioni in campo²¹.

²¹ Baxandall 2000 [1985], pp. 89-90: «Prendiamo la classica immagine di Hume della causalità, quella della palla da biliardo, X, che ne colpisce un'altra, Y. È un'immagine che ha grande rilievo nei discorsi sull'influenza. Ma l'esempio funzionerebbe meglio se al posto di due sole palle da biliardo ne avessimo molte [...]. In questo caso la palla che colpisce l'altra non sarebbe X, ma Y. E ogni volta che Y accosta X si produce un nuovo assetto, una nuova configurazione del campo. Y si è mossa intenzionalmente e X ha cambiato posizione; entrambe si trovano, di conseguenza, in una nuova relazione con tutte le altre palle. Alcune sono adesso più vicine, altre meno, a Y che si è spostata avvicinandosi a X. Ogni arte è un gioco di posizionamento». Il lavoro di Baxandall è al centro di alcune riflessioni di Bourdieu sullo studio sociale dell'arte in Bourdieu 1981, pp. 3-6 e 2013 [1998], pp. 400-408. In campo italiano, la critica al concetto di influenza è stata recentemente rievocata e discussa da Savettieri 2023, pp. 166-67. Occorre specificare che mentre Baxandall indaga

Adottando i termini di Baxandall, lo scopo di questo lavoro sarà quello di individuare, all'interno di uno spazio di socializzazione dinamico come quello della produzione e della ricezione delle opere di Gadda, i termini in cui i diversi agenti (scrittori, editori, direttori di collane e di riviste, critici letterari) si sono appropriati del modello gaddiano, hanno reagito ad esso, lo hanno citato, copiato, travisato, assorbito, rielaborato e, in definitiva, vi hanno proiettato il proprio complesso di intenzioni e di aspettative, restituendo tante immagini di Gadda quanti sono gli interessi in gioco. La specificità della traiettoria di Gadda è appunto quella di tematizzare questo particolare fenomeno di rifrazione dell'autorialità che investe anche le scelte e le prese di posizione, individuali o collettive, di chi promuove socialmente la sua opera, delimitandone lo spazio di lettura e le condizioni di ricezione favorevoli, orientandone le appropriazioni e gli usi secondo precisi sistemi d'interesse e condizionandone la denotazione storica.

Credo si debba partire dalla coscienza di questa «trama di relazioni in atto» per provare a riflettere nuovamente sulla postura autoriale e sulle prese di posizione di Gadda nel suo contesto di intelligibilità. Nel farlo, non penso si possa aspirare a una risoluzione del paradosso a cui accennavo in apertura, quanto piuttosto a una sua attivazione: porre le contraddizioni e le aporie della traiettoria di Gadda nel Novecento al centro del discorso critico, contestualizzarle e renderle oggetto di ulteriori messe in stato di verifica per poter continuare a leggere la sua opera non come anacronismo ma come corpo vivo e presente oggi.

gli schemi di percezione del presente di opere d'arte del passato, nel caso delle dinamiche di percezione, interpretazione e valutazione dell'opera di Gadda le relazioni si sviluppano nella contemporaneità, alimentando il paradosso storico del posizionamento dell'autore.

Sono profondamente grata a tutte le persone che, mentre lavoravo a questo libro, mi hanno letta e ascoltata, incoraggiandomi a occupare uno spazio, condividendo con me le scoperte e la gioia del fare ricerca insieme, soprattutto offrendomi la possibilità di prendere il tempo necessario per leggere, riflettere e ricredermi. Un privilegio non scontato, che riconosco con gratitudine. Vorrei quindi esprimere la mia riconoscenza a Viola Alessandrini, Valentino Baldi, Anna Baldini, Carla Benedetti, Marika Boffa, Gabriele Cananzi, Silvia Cucchi, Marta Curiotto, Giorgia Ghersi, Costanza Goretti, Giuseppe Guarracino, Paola Italia, Francesca Iorio, Giovanni Lusi, Luca Mazzocchi, Baptiste Moisan, Giulia Perosa, Roberta Priore, Federica Scopsi, Mara Travella, Serena Vandi, Alessandro Vuozzo e a Cristina Savettieri, senza la quale questo libro non esisterebbe. Un grazie speciale alla mia famiglia e a Valerio, che ha letto e discusso con me ogni pagina. Questo libro è dedicato alla memoria di mia nonna, Oriana Pananti.

Indice

<i>Premessa</i>	5
Capitolo primo	
<i>Une position à faire. Gadda a Firenze</i>	
1. Sistema delle riviste e comunità letteraria	15
2. Prove di autorialità	28
3. «Il mondo esisteva anche prima»: Gadda e Bonsanti	46
Capitolo secondo	
<i>Gadda nel campo letterario del dopoguerra</i>	
1. Rinnovamento ed <i>engagement</i>	63
2. Il discorso autoriale nel primo <i>Pasticciaccio</i>	74
3. Posture d'autore: Gadda, Landolfi, Vittorini	86
4. Impossibilità di un <i>Diario in pubblico</i>	95
Capitolo terzo	
<i>L'invenzione di uno scrittore di successo</i>	
1. Gadda e i suoi editori	107
2. Un «autentico classico»: Gadda attraverso Pasolini	128
3. Aggregazioni e investimenti attorno a un caso letterario	140
Capitolo quarto	
<i>Un anno gaddiano</i>	
1. <i>La cognizione del dolore</i> . Storia di un'edizione	159
2. Strategie di legittimazione: Gadda secondo Contini	176
3. Uno scrittore europeo	196
4. Un romanzo in due tempi	206
5. Forme di appropriazione simbolica: Gadda, Calvino e la neoavanguardia	219

Epilogo

Gadda classico, Gadda postumo 235

Tavola delle abbreviazioni 253

Bibliografia 259

Indice dei nomi 295

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di ottobre 2025