III. *Diligenza e voluttà:*

Gianfranco Contini e Carlo Emilio Gadda

Longhi è dunque a un tempo l'esemplare prototipo dei *galileiani* e l'*alter ego* del più giovane Contini. Abbiamo visto come nei suoi saggi longhiani Contini traccia non solo le coordinate interpretative della erigenda categoria ma anche, e soprattutto, il bilancio consuntivo d'una vicenda ideale che s'era già compiuta nel corso degli anni Trenta, gli anni di *Esercizi di lettura*, in cui prende forma la formula continiana di stile come modo di conoscere¹. Contini avrebbe più tardi scritto di Longhi:

Il nodo centrale è se stile e scienza facciano due o uno, o più chiaramente se, tramontata la sommaria trascrizione estetizzante d'una trascrizione verbale dell'oggetto figurativo, non sia lo stile nella sua globalità a fornire un degno equivalente non già dell'opera d'arte o della sua specifica emozione ma della ricerca storica in cui è situata e attuale².

Carlo Emilio Gadda era sicuramente colui il quale sullo stile come equivalente della ricerca letteraria, a partire dalla seconda metà degli anni Venti, aveva consapevolmente eretto la propria poetica-etica-gnoseologia. «Quando scriverò la Poetica», scriveva egli nella sua *Meditazione breve circa il dire e il fare* (1937), «dovrà, ognuno, che si proponga d'intenderla, rifarsi dal leggere l'Etica: e anzi la Poetica sarà poco più che un capitolo dell'Etica: e questa deriverà dalla Metafisica».

¹ Per quanto segue cfr. anche il *Prologo*, pp. 9-16 e relative note.

² G. CONTINI, *Per Roberto Longhi*, in «Paragone Letteratura», cit. p.

ca». (SGF I 444). È una comunanza di poetiche di cui Contini è presto consapevole. Da questo punto di vista, Contini ‘esecutore’ di Longhi coincide col Contini ‘scopritore’ di Gadda. Carta di tornasole del giuoco di specchi esistente fra Contini Gadda e Longhi è, indirettamente, il loro diverso modo di valutare il significato e l’attualità dei *Promessi sposi* di Alessandro Manzoni. Il romanzo manzoniano è intimamente parte nel laboratorio gaddiano, perché esso offre a Gadda, che lo legge con occhi di rigoroso, tragico illuminista, uno straordinario trattamento o ‘esecuzione’ di quel nesso, di quel ‘gomitolo’ del *conoscere e rappresentare* che preme a Gadda sin dai cosiddetti *Cahiers d’études*, (1924) tanto quanto preme, in un settore diverso solo di grado, al Contini della «celeberrima» concezione di stile³. Il laboratorio del romanziere e lo studio del giovane critico

³ A. NOFERI, *La visione legislativa*, cit., p. 115. Per la ‘gaddizzazione’ di Manzoni, cfr. G. CONTINI, *Premessa su Gadda manzonista* (1973) UEE 151-53: «La gaddizzazione di Manzoni consiste capitalmente nel rilevarne la profonda, irrimediabile tragicità degli eventi, travolti, nonostante il lume dell’intelletto giudicante, [...] nel fluire di una fatale necessità» (UEE 152) e ID., *Gadda milanese* (1987) UE 155-60. La letteratura critica dedicata al rapporto Gadda/Manzoni, per cui anche si veda la nota 15 del *Prologo*, si è marcatamente intensificata nel corso di questi ultimi anni: E. MANZOTTI, La cognizione del dolore di *Carlo Emilio Gadda*, in *Letteratura italiana*, cit., pp. 282-88 di cui si veda la bibliografia sull’argomento alle pp. 332-3. Oltre il già cit. saggio di C. BOLOGNA, “Il romanzo come *cognizione e rappresentazione*: Gadda”, in ID., *Tradizione*, cit., per un interessante ampliamento dell’analisi ed interpretazione dell’intertestualità gaddiana, cfr. R. DONNARUMMA, *Gadda e il sublime. Sul quinto tratto della Cognizione del dolore*, in «Italianistica», XXIII, 1, gennaio-aprile 1994, pp. 35-66. A. ANDREINI, *Il manzonismo di Carlo Emilio Gadda*, in ID., *Studi e testi gaddiani*, Palermo, Sellerio, 1988, pp. 17-54. E. RAIMONDI, *Gadda e le incidenze*, cit., pp. 90-3. Cfr. anche A. TUROLO, *Teoria e prassi linguistica nel primo Gadda*, cit., pp. 96-100. F. MATTESINI, *Manzoni e Gadda*, Milano, Vita e pensiero, 1996. A. PECORARO, *Gadda e Manzoni. Il giallo della Cognizione del dolore*, Pisa, Edizioni ETS, 1996. C. LERI, *Il Manzoni di Gadda*, in ID., *Manzoni e la littérature universelle*, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2002, pp.98-169.

letterario stanno, nei loro diversi campi applicativi, uno a fianco all'altro.

Gadda pone al suo centro dei suoi interessi il tema dello stile della sua scrittura come equivalente della ricerca esistenziale. Scriveva nei *Cahiers*:

realmente ho provato nel comporre (anche negli ultimi studi) che lo stile mi è imposto dalla passione (intuizione) del momento e che lo scrivere con uno stile prevoluto è uno sforzo bestiale, se questo non è lo stile corrispondente al "mio momento conoscitivo" (SVP 461).

Gadda avverte profondamente la dimensione stilistica della scrittura perché per lui il *come* si scrive coincide col valore conoscitivo della scrittura stessa, un concetto che Walter Benjamin avrebbe espresso nell'immagine del dialettico la cui arte consiste nel saper *come* disporre il vento della storia alle proprie vele⁴. Il tipo di conoscenza cui si ha accesso consiste in una ricostruzione storica di forme, figurative e linguistiche, in una storia della loro deformazione; ch'è anche ciò che Contini e il Longhi-secondo-Contini perseguono. Si tratta di un compito senza inizio né fine, di un percorso laico di «umile ascetismo di osservatore del moto delle forme», come Pasolini, memore delle lezioni bolognesi

⁴ W. BENJAMIN, [*Das Passagen-Werk*, ed. By R. Tiedemann, in ID., *Gesammelte Schriften*, vol. 5, prep. With the cooperation, of T. W. Adorno and G. Scholem, ed. By R. Tiedemann and H. Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, 1972-1989] *I "passages" di Parigi*, vol. I, a cura di R. Tiedemann, ed. italiana a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 1982, p. 531: «Per il dialettico tutto dipende dall'aver il vento della storia nelle vele. Pensare significa per lui issare le vele. Le parole sono le sue vele. Il come esse sono disposte: questo ne fa dei concetti» [N 9,6]; «Essere dialettico significa avere il vento della storia nelle vele. Le vele sono i concetti. Ma non basta disporre delle vele. Ciò che è decisivo è l'arte di saperle issare» [N 9, 8].

sul Caravaggio, dirà di Longhi⁵. *Illusione*, la chiamerà Pasolini, di «esprimere indefinitamente la realtà, attraverso un seguito di drammatiche riscoperte» che sono riscoperte *formali*. Senz'altro: ma è la stessa *illusione* che genera la prosa di Gadda, ed anche, in pieni anni Settanta, la prosa del canovaccio pasoliniano di *Petrolio*⁶. Questa dev'essere la ragione per cui il «caso Carlo Emilio Gadda» presenta, scrive Contini nel '34, una «grande importanza teorica» – si sottolinei: *teorica*. Sono, le appena citate, le primissime parole che Contini nel 1934 dedica allo scrittore milanese, all'epoca un distinto ignoto, nel recensirne il *Castello di Udine*⁷. È un intervento che susciterà la reazione positiva di Gadda, segnando così l'inizio della loro amicizia e d'una interessante partita di dare e avere⁸.

⁵ P. P. PASOLINI, *Descrizioni di descrizioni*, cit., p. 255.

⁶ ID., *Petrolio*, cit., p. 19: «Non ho intenzione di scrivere un romanzo storico, ma soltanto di fare una forma»; «La mia decisione [...] non è quella di scrivere una storia, ma di costruire una forma [...] 'qualcosa di scritto'» (155). Non per nulla, Pasolini insiste in altra sede, «[i]l romanzo che sto scrivendo ... non è nemmeno un romanzo ... forse è un saggio», (intervista a G. Massari, su «Il Mondo, 31 maggio 1973 che trovo cit. da A. RONCAGLIA, *Nota filologica* a P. P. PASOLINI, *Petrolio*, cit., p. 574. Il cerchio si chiude!

⁷ G. CONTINI, *Carlo Emilio Gadda, o del pastiche*, in «Solaria», X, 1, 1934 e poi ID., EL 151-57. Scrive Contini, retrospettivamente, in C. E. GADDA, *Lettere a Gianfranco Contini*, cit., p. 7: «Conobbi Carlo Emilio Gadda nella prima metà del maggio 1934, direi verso l'11. Quest'incontro mi era raccomandato dagli amici di *Solaria*, estasiati dal raro figurino dell'ingegnere-scrittore (che si realizzava a nostra insaputa anche fuori d'Italia, con Musil, a suo tempo con Robbe-Grillet). Per autodenuncia, io che ero destinato a diventare un acceso partigiano di Gadda, confesserò la mia irritazione alla prima lettura, che fu di *Polemiche e pace nel direttissimo* sull'*Italia letteraria*; e che alla sua causa fui guadagnato da Montale. Accadde così che, passando io da Firenze, Bonsanti ebbe l'idea di darmi da recensire per *Solaria* il libro fresco uscito nelle sue edizioni, *Il castello di Udine*».

⁸ Per la soddisfazione di Gadda a fronte della recensione continiana, cfr. C. E. GADDA, *Lettere a Gianfranco Contini*, cit., pp. 13-14 (lettera del 20 luglio 1934). Due episodi della relazione Contini/Gadda: Gadda che nel '37 esprime all'amico il suo disagio per essergli stato preposto in apertura

La tua attenzione, così precisa, così acuta, è premio ambitissimo e direi quasi movente della mia scrittura. Come puoi pensare, non credo all'esistenza di un "pubblico", come ente a sé: il mio pubblico sono i 25, forse gli 8 oppure 10 lettori che mi onorano di una lettura quale può essere la tua: non è iperbole sciocca, ma, in realtà, io scrivo per due o tre persone, principe te, a cui concedo perché *devo* [sic] concederla, la precedenza trinitaria, la preminenza⁹.

Queste invece sono parole che Gadda rivolge a Contini molto più avanti, nel '57. Si tratta, ancora una volta, del bilancio consuntivo d'una storia che si è già consumata. Il vero e proprio rapporto ideale fra i due si stende infatti, com'era già accaduto per quello fra Contini e Longhi, tutto alle spalle di questa lettera, ben

del primo numero della rivista «Letteratura» ora in ID., *Lettere a Gianfranco Contini*, cit., pp. 24-25 (12 gennaio 1937). Contini la definisce una delle prove della famosa "ipocrisia" dell'educatissimo Gadda. Ed ancora Gadda, il 28 dicembre 1942, scrive a Contini: «Un'affermazione seroniana (non so quanto valida) in recensione letteraturiana ti ha dato nausea di me? Stendi balsami sulla piaga del mio dubbio» (ivi, pp. 43-44). Questa lettera Contini così chiosa in nota: «Gadda temeva che avesse potuto offendermi l'ipotesi di Adriano Seroni, in una sua recensione di *Un anno di letteratura* (*Letteratura* 23, p. 88, poi in *Ragioni critiche*, Firenze, 1944, p.315), di "un possibile influsso di linguaggio gaddiano sulla terminologia critica di Contini» (ivi, p. 44). Sulla relazione Contini/Gadda (e Longhi) si vedano E. FLORES, *Risonanze classiche ovvero il latino come componente linguistica ne La cognizione del dolore di C. E. Gadda*, in «Filologia e letteratura», IV, 1964, p. 381, nota 1; A. ROSSI, *Le metafore delle scritture critiche*, in «Paragone Letteratura», 14, 194, aprile 1966, pp. 26-53 (in part. pp. 46-7); P. SGRILLI, *Influsso delle lingue speciali sul lessico della critica letteraria*, in *Italiano d'oggi. Lingua non letteraria e lingue speciali*, Trieste, Lint, 1974, pp. 357-80, in part. pp. 365-66. Sul possibile effetto di Contini su Gadda, cfr. C.E. GADDA, *Lettere a Gianfranco Contini*, cit., p. 97 (lettera del 25 settembre 1957), cui allude A. TUROLO, *Teoria e prassi linguistica nel primo Gadda*, Pisa, Giardini, 1995, p. 101.

⁹ Gadda, *Lettere a Gianfranco Contini*, cit., p. 97 (del 25 settembre 1957).

prima del '57. Gadda che coi venticinque lettori si atteggia a novello Manzoni è indice non solo della importanza di quest'ultimo nell'economia ideale del loro rapporto, ma indicazione di massima della cifra *lombarda* e *provinciale* che contraddistingue la disposizione *etica* ed insieme *teoretica* nei confronti del reale che Gadda e Contini, sebbene a un diverso livello di interpolazione, condividono. Per trovare una sorta di blueprint italiana del nesso cognizione/rappresentazione, *realismo* e *moralità* ch'è tratto saliente dell'intesa fra Gadda e Contini, occorre insomma risalire a Roberto Longhi. Non tanto al Longhi scrittore d'arte che nel 1950 s'atteggia a pirata della letteratura nel nome di un proustizzato Manzoni, quanto proprio alla sostanza «visionaria», «caravaggesca» dell'insegnamento di Longhi, che segnò il recupero della pittura lombardo-padana di contro la tosco-veneta proprio in forza della sua dizione *umile* ma *vera*. È per questa ragione che nelle pagine che seguono accadrà di discorrere di Longhi per parlare di Contini in relazione a Gadda – per risalire insomma all'origine d'un'accezione di *realismo beninteso*, *etico* e *lombardo*, tanto diverso dal poi più vocale, stentoreo neorealismo letterario, uno speciale 'realismo' di cui Gadda e Contini furono i precoci ricettori e gli originali (non gli ultimi) rielaboratori¹⁰.

¹⁰ Su 'lombardo' e 'moralità': nel 1952, L. ANCESCHI pubblica l'antologia lirica dal titolo *linea lombarda*, Varese, Magenta, 1952. Sono sei poeti (Sereni, Rebora, Orelli, Risi, Modesti) appartenenti a generazioni diverse ma accomunati da una comune «poetica degli oggetti» (25). Con «disposizione *lombarda* della lirica nuova s'intende questo particolare sentimento del rapporto tra *poesia* e *realtà*»[sic] (ivi, pp. 25 e 12), e non «poesia realistica». Anceschi si appella ad una certa «atmosfera morale» (ivi, p. 12), ad una «certa indole moralistica dello scrittore settentrionale – immagino una linea ideale che unisca Torino, Milano e Trieste». (ivi, pp. 22-3). I precedenti di tale linea sono costituiti dalla poesia di Ungaretti (*L'allegria*) e Montale (*Ossi di seppia*). In tempi più vicini a noi, cfr. D. ISELLA, *Lombardi in rivol-*

La recensione al *Castello di Udine* inaugura la collaborazione di Contini con *Solaria* ma soprattutto la passione, scrive il critico, sua e dei «venticinque (ma forse molto meno) lettori», persuasi di coltivare una passione da *happy few* per Gadda¹¹. Al momento di articolare le ragioni dell'importanza *teorica* di Gadda, l'esemplarità tipologica del suo *caso*, Contini puntualmente ricorre alla sfera linguistica e concettuale longhiane.

Se ci tocca di tradurre quelle allusioni nominali in equivalenze esplicite, diremo che la prosa di Gadda è tutta *provocata* [sic]: dal malumore, dalla polemica. In un senso negativo, si può aggiungere che è tutta utile; resta al di qua del metodo disumano, che, una volta distaccata l'occasione, viaggia in proprio, quasi per inerzia; e non è che Gadda non appaia, in più di un momento, un "odioso scrittore", come Serra disse un giorno per liberarsi, in via definitiva, dell'ossessione di Emilio Cecchi; ma invece di arrivare al dolo, alla fraude metafisica, egli pecca per la testardaggine del suo sforzo testimoniale. La sua fortuna sta appunto nel non poter percorrere le vie medie. O è ancora nella ganga dei fatti di cui si fa storico, e allora affastella trasposizioni troppo dirette, successive, contigue; o vive in distanza, e la pagina nasce da un processo di deposito e d'addensamento (EL 152-53).

L'argomentazione di Contini scorre su coordinate metaforiche e verte su personalità che sono note: il la-

ta, Milano, Einaudi, 1984, in cui carattere lombardo è per l'appunto quello di saldare 'realismo' e 'moralità'. Per un paradigma eclettico, con al centro la figura emblematica di Adelchi, cfr. L. BALLERINI, *Prolegomeni a una linea longobarda nella letteratura italiana recente*, in *La linea longobarda*, a cura di L. Ballerini, Stanford French and Italian Studies, 82, Saratoga, California: ANMA Libri, 1996, pp. 1-11.

¹¹ G. CONTINI, *Gadda milanese* (1987) UEE 157.

voro *traduttivo-equivalente* del critico, l'incombente pericolo *traspositivo* che minaccia Emilio Cecchi, l'antitipo di Longhi¹². La cifra peculiare della scrittura gaddiana, spiega Contini, consiste nel suo *non* percorrere le vie medie. L'eccessività, la talvolta irritante verbosità della prosa gaddiana è anche il suo segno di riconoscimento; una prosa irritante, puntualizza il giovane critico, ma per eccesso di volontà testimoniale e non potenziamente fraudolenta. In Gadda, scandisce Contini, non v'è «dolo» estetizzante, non «fraude metafisica», ma un deciso, laico piazzarsi gambe larghe nella «ganga» dei fatti; per starci¹³. «La via d'uscita di Gadda», scrive Contini,

¹² Cfr. sopra pp. 61-66.

¹³ G. DA POZZO, *Appunti sul linguaggio critico di Gianfranco Contini*, in «Belfagor», XXI, (1966) nota a p. 655, osserva che *ganga* viene da Montale, ma l'occorrenza di Contini è del '34, mentre Montale pubblica la sua poesia nel primo numero di «Letteratura» del 1937 – forse Contini la conosceva la poesia da prima, siccome composta nel '33. Il significato comune è quello di materiale non utilizzabile (silice, calcare ecc.), afferma il dizionario a cura di Devoto Oli, che si trova associato a un minerale metallico, in un filone o vena; dal tedesco *Gang*, filone o vena. Questa non è l'accezione continiana, che rimanda piuttosto al senso figurativo (cfr. dizionario Battaglia) come materia grezza, massa informe (se ne vedano le occorrenze in D'Annunzio, Negri, Papini, Alvaro); come materiale inutile, parte inutilizzata (E. Cecchi, ma non qui Contini); come elemento che tiene strettamente aggregato qualcosa o qualcuno (occorrenze da Oriani e Montale, precisamente per quest'ultimo in *Eastbourne*, che porta in calce «Ferragosto 1933», pubblicata per la prima volta nel numero 1 di «Letteratura» del 1937, poi nella raccolta *Le occasioni*, ora E. MONTALE, *L'opera in versi*, cit., p.170): «Tutto apparirà vano: anche la forza/ che nella sua tenace ganga aggrega / i vivi e i morti, gli alberi e gli scogli / e si svolge da te, per te. La festa / non ha pietà. Rimanda / il suo scroscio la banda, si spiega / nel primo buio una bontà senz'armi». Il primo e il terzo significato si implicano vicendevolmente. Contini lo riprende nel suo saggio su Ungaretti in francese del 1939 («Da questo rispetto negativo le esperienze parigine gli fornirono la dinamite atta a far saltare quella tenace ganga» EL 62). Se ne serve anche Longhi nell'articolo su Boccioni SG 134, discorrendo di Rodin che vede sortire le sue produzioni «in blocco di ganga».

il nucleo della sua vena [...] è poi una resa della vita nella sua accezione integra, totale, radicale. A questo punto il caso si complica ancora: poiché una materia dispersa ha da essere continuamente richiamata a certi nuclei, invece di proliferare ha da fabbricarsi un centro; che è il metodo più genuino del nostro autore, anche se qualche volta egli s'affida alle somme di termini e proceda dall'atomo, analiticamente; entro il caos, tuttora inerte, che comincia a formarsi, si percepiscono dei principî d'ordine, fonti di simmetria, arabeschi. Nel processo tumultuoso e visionario della Sibilla ("per speculum in aenigmate")[sic] si isola una fase decorativa (EL 153).

Gadda, gradendo la recensione, avrebbe immediatamente replicato: «Acuta l'osservazione di "materia dispersa", di "caos", ove si delineano principî d'ordine. Ciò è storicamente in me vero. – La Sibilla mi piace molto»¹⁴. Nel '37, Contini volgerà la medesima immagine della Sibilla all'indirizzo di Longhi, e ciò proprio al momento d'illuminarne il carattere 'essenziale' di maestro della seriatura di un'immagine fra immagini contigue. In altre parole, Contini riutilizza un'immagine che aveva già *equivalso* a Gadda per stabilire la rilevanza esemplare di Longhi, il cui *caso* è rilevante non solo per la storia della critica figurativa e letteraria, ma per la letteratura *tout court*. Ci troviamo di fronte a una piccola prova dell'empatia che Contini avverte subito fra le poetiche di Longhi e Gadda. La Sibilla è un poco il «granello, [i]l seme di follia» (DV 181) che Contini nell'ultima intervista avrebbe invocato anche sugli studi critico-letterari. Nella percezione del critico letterario, con orecchio e intelligenza volti anche sempre alla propria scrittura, Longhi e Gadda fanno parte

¹⁴ C. E. GADDA, *Lettere a Gianfranco Contini*, cit., p. 14.

della medesima tipologia letteraria, parlano la stessa, inaudita, lingua¹⁵. È una lingua 'barocca', dialettale, ma più in accezione espressionista che non mimetica. Come Gadda avrebbe polemicamente osservato in una intervista all' «Espresso» del luglio 1962:

Molte delle frasi [...] che vengono definite difficili, leziose o barocche, sono una ricerca d'espressione, dipendono dal fatto che io non posso accettare la formula d'uso. Non è per amore del barocco che scrivo così. Anche l'impianto dialettale in cui calo i miei romanzi non è una ricerca accademica, ma il tentativo di trovare un mio stile. Non è stilismo, non è scrittura ricercata, è un esperimento. Molti riconoscono che lo sia, ma attribuiscono a questa parola un significato dispregiativo. Io invece credo di aver sperimentato con una certa felicità di esito, anche se sempre a scapito della tiratura¹⁶.

Si tratta della dimensione necessaria dello stile di cui s'è discorso più sopra. Per questo verso, è significativo l'episodio delle reazioni di Gadda e Contini all'uscita, nel '36, del saggio di analisi stilistica dedicato da Giacomo Devoto al *Castello di Udine* fresco di

¹⁵ G. CONTINI, DV 195: «La follia [...] si esplica in ordine: nell'ambito dell'ordine. No, no. Il disordine è qualcosa che non arriva a essere promosso: qualche cosa di cui ci dovremmo occupare, che ci dovrebbe condizionare, e che teniamo ai margini. No, no. Il grano di follia appartiene all'ordine, perbacco!» La relazione fra critico e testo, aveva detto Contini nell'intervista con Renzo Federici *I ferri vecchi e quelli nuovi* (1968) è «impostato sopra un'opposizione, sopra una tensione differenziale» (CS 54) fra la lingua del critico e la lingua del testo nella sua «feroce trascendenza». «Il resto sarà poi lo svolgimento di una implicazione; ma all'inizio c'è questa trovata, come dire, scoperta, illuminazione: mi si accusi pure di misticismo, ma io penso che si tratti di un gesto vitale primordiale» (CS 54). Per questa ragione, la «critica è un'attività sorgiva, nativa, non applicativa» (DV 197).

¹⁶ C. E. GADDA, *L'apotema del mattone*, in ID., «Per favore mi lasci nell'ombra» *Interviste 1950-1972*, a cura di Claudio Vela, Milano, Adelphi, 1993, pp.78-9.

stampa¹⁷. Gadda ringrazia l'amico Contini, «sentinella implacabile», per avergli segnalato la recensione di Devoto. Gli promette di riparlarne, e la promessa si compie di lì a poco, colla pubblicazione da parte di Gadda delle *Postille a un'analisi stilistica*, un articolo che esprime nei confronti della stilistica devotiana riserve comuni sia a Gadda che a Contini. Colla cortesia ossequiosa che gli è tipica, Gadda fa notare a Devoto che il suo stile non è un fatto di scelta bensì un fatto necessario e necessitante. Altro che scarto e norma, scrive Gadda:

i modi della espressione (in un dato sistema di tempo, luogo, affetti, ambiente, cognitiva, studio: e stato fisico morale dello scrivente) procedono da impulsi pressoché ineluttabili a una fattispecie che direi preordinata e fatale.

Anche le correzioni e riprese, e furono brevi e nitide per tutti i manoscritti del libro citato, [*Il castello di Udine*] si configurano in parvenze co-necessarie; come avvistare le isole sopravvenenti, chi abbia dato di prora nella punta d'un arcipelago. Il discorso vero dell'anima tende a venire a galla.

Il libero arbitrio non vi ha governo, o poco: e non è pace fino alla pace raggiunta (SGF I 816).

È, in altre parole, uno stile per cause di forza maggiore che prende fatalmente il posto di quello accessorio e estetizzante, quando rappresentare assurga ad una modalità del conoscere. Questa difesa di Gadda, la ra-

¹⁷ G. DEVOTO, *Studi di stilistica italiana*, in «Annali della R. Scuola Normale di Pisa», II, V, 1936, pp. 187-210, poi rist. in ID., *Studi di stilistica*, Firenze, Le Monnier, 1950, pp. 57-90. Gadda risponde tempestivamente: C.E. GADDA, *Postille a una analisi stilistica* SGF I 815-23; cfr. anche la nota di L. Orlando *ibid.*, p. 1347. G. CONTINI, *L'analisi linguistica di Giacomo Devoto* (1943) VAL in part. 665-66.

gioni che avanza, concepite come sono in un clima di collaborazione, fanno forse un po' di luce anche su di una reazione, analoga, che Contini avrebbe avuto molti anni più tardi. A proposito della definizione di *pointilliste* della critica letteraria che Carlo De Matteis, volendo esprimere l'attenzione continiana al particolare testuale nell'economia totale, aveva escogitato, scrive Contini al collega De Matteis, cortese e fermo¹⁸,

poiché verte sul *pointillisme*, Le farò copia d'un aneddoto longhiano. Longhi possedeva una tavoletta col 'Miracolo di Santa Maria Maggiore', nel cui centro era un quadrato di neve fioccante retto dagli angeli: lo chiamava "il suo Seurat per forza maggiore" [lett. del 22 marzo 1974].

La replica di Contini, col suo evocare l'*alter ego* Longhi e insieme riprendere l'argomento di Gadda contro Devoto, ottiene il risultato di comprimere e sintetizzare, con luciferina efficacia, quel che gli preme: al di là delle etichette, rilevante è la comunanza di problemi e di strategie solutive, e queste ultime Contini condivide con (il *suo*) Longhi e con Gadda. Tale è la direzione verso cui forse punta la battuta contenuta nella medesima lettera a De Matteis: «il catalogo dei miei debiti e anche dei miei non-debiti e la definizione della loro misura potrebbero non coincidere con quelli ipotizzati dai miei lettori, e forse sorprenderli». Quel 'caso' che è Gadda, poi, è capace di confrontare non solo le basi conoscitive o 'filosofiche' di cui Longhi discorreva alla brava col Berenson, ma addirittura di calcare con agio la scena della visualità pittorica, di entrare cioè in territorio longhiano. Se ne era accorto Contini nel '73,

¹⁸ C. DE MATTEIS, *Contini e dintorni*, cit., p. 76.

quando nella sua *Premessa su Gadda manzonista* asseriva che «i paragrafi» gaddiani dedicati alla *Vocazione di Matteo* del Caravaggio «meriterebbero di essere ospitati nell'illustre antologia allestita da Longhi» (UEE 153).

Se Longhi, critico d'arte, sembra spingersi a volte, ma sempre e solo per accenni, nel terreno altrui dell'analisi letteraria, Gadda al contrario, scrittore e critico della letteratura, mostra in più occasioni, non soltanto di muoversi a proprio agio nello spazio figurativo, ma addirittura di saper “leggere” la “scrittura” pittorica con un intuito fuori del comune: e Caravaggio ne è l'esempio più macroscopico.

Sono parole di Micaela Lipparini, che ha studiato la sensibilità di Gadda al problema della percezione visiva, nell'arte figurativa e cinematografica¹⁹. I punti comuni a Gadda e Longhi vertono sul «nucleo immaginifico» dei dorati tramonti lombardi e su Caravaggio, l'«altro idolo lombardo del nostro amico Lombardo», come lo chiamerà Contini scrivendo di Gadda – l'altro essendo, naturalmente, Manzoni, un “gaddizatissimo” Manzoni (UEE 152)²⁰.

¹⁹ M. LIPPARINI, *Le metafore del vero*, cit., pp. 88-9, in part. i capp. III, IV, V, VI; E. RAIMONDI, *Barocco moderno*, cit.; ID., *Gadda e le variazioni*, cit., pp. 57-76. C. BOLOGNA, *Officina ferrarese di Roberto Longhi*, cit., pp. 39-52.

²⁰ Per due volte Contini appone a mo' di *exit* Gadda il medesimo aneddoto caravaggesco: nel 1973, a chiusura della *Premessa su Gadda manzonista* (UEE 153) che affianca la prima ristampa della *Apologia manzoniana* di Gadda: «Un ultimo particolare: nella emulsione seicentesco-lombarda ha un luogo inatteso e importante la visualizzazione esemplificata nel Caravaggio [...]. Inatteso, dico, pensando alla data, anche se due anni prima (1922) s'era tenuta a Pitti la grandiosa mostra del seicento e libri come quelli di Matteo Marangoni e di Lionello Venturi stavano contribuendo alla divulgazione del maestro. Ma Gadda parla della *Vocazione di Matteo*, che il suo

Lipparini ha mostrato come Gadda colga da Longhi i suoi «ori Lombardi». Ma si tratta di più che una parentela metaforica, poiché questi ultimi poi rinviano, per metonimia, al più vasto tema d'una 'lombardità' poetico-estetica, ch'è quanto interessa qui in modo particolare. L'individuazione d'una linea di pittura lombarda 'realista' che nel Tre e Quattrocento rappresenta, per modi e contenuti, un'alternativa alla pittura Veneta, è il nocciolo di un'intuizione originaria che Longhi ebbe già al tempo della tesi di laurea sul Tura. Nel corso della vita, Longhi svolgerà criticamente quella prima intuizione. Ora, i caratteri di tale pittura lombarda che da Bergamo va a Brescia, a Cremona, Lodi e Milano, e che risponde ai nomi di Foppa, Bergognone, Lotto, Morretto, Savoldo, Moroni e i Campi, sono i seguenti: cor-

sguardo avrà faticosamente conteso, magari spiando l'ora favorevole, alle tenebre che occupavano San Luigi de' Francesi, e l'occupano tuttavia, salvo per l'installazione d'un faro azionabile a moneta. I suoi paragrafi meriterebbero di essere ospitati nell'illustre antologia allestita da Longhi. Quando si dice il caso (o come altrimenti lo si voglia denominare)! Il catafalco, quella torrida mattina di maggio, aspettava in Santa Maria del Popolo la bara di Gadda; ed ecco il suo editore avvicinarsi con un suo amico alla cappella di sinistra e infilare una moneta nella fessura. Così le tele di Caravaggio risplendettero di un'ultima luce prima di congedarsi da Carlo Emilio Gadda»; e nel 1988, nella nota finale che Contini appone all'ultima lettera di Gadda del 10 novembre 1967, in C. E. GADDA, *Lettere a Gianfranco Contini*, cit., p.111: «La senescenza già tante volte lamentata in queste lettere, e che pareva portare un tocco crudelmente finale a una vita inaugurata senza sorrisi parentali, si era impadronita della massiccia persona e aspramente colluttava con lei. [...] Un giorno del maggio '73 Citati mi chiamò e mi annunciò che quella colluttazione stava cessando. Per non so che combinazioni ecclesiastiche il funerale fu celebrato a Santa Maria del Popolo; dove si recitava un'omelia del tutto aliena da quel corpo. Per un equilibrio provvidenziale, Enzo Siciliano trascinò Moravia, previo imbucaamento di monetine illuminanti, a rivedere (come, da parte mia, Giulio Einaudi), i Caravaggio. Così l'altro idolo Lombardo del nostro amico Lombardo splendette nuovamente intorno a lui; quasi confortando il suo imminente imbarco per la Prima Porta. "La c'è, la Provvidenza, la c'è", parole vestite di cenci fiorentini e impastate di sostanza milanese».

sività e quotidianità *realistica* della composizione quale indice di un diversamente *etico* rapporto colla realtà più umile, che si estrinseca in un nuovo impiego del *lume* di contro il *colore*. Per mezzo della sua revisione della vulgata rinascimentale, cioè ponendo Piero della Francesca sopra Raffaello e Michelangelo, Longhi polemizza col centralismo fiorentino ch'egli vede spiccare da Vasari e continuare in Burckhardt e Berenson, contribuendo così alla 'scoperta' della provincia, all'apprezzamento della sua speciale dizione artistica e alla valutazione dei cosiddetti artisti minori²¹. Da questo punto di vista, la linea *lombarda* o *padana* viene ad incarnare quello che Curtius avrebbe chiamato un topos – un topos che storicamente attraverso Foppa, Vitale, Ercole de Roberti, i 'precedenti' caravaggeschi, Caravaggio, i Carracci e gli impressionisti, per citarne alcune tappe, arriva sino a Giorgio Morandi²². La mostra milanese del 1950, dedicata ai *Pittori della realtà* e da Longhi organizzata, rappresenta in quest'ottica uno snodo epocale. Discorrendo di province, non si può fare a meno di ritornare a Contini, a buon titolo indagatore di periferie cultural-letterarie e di autori 'minori': a partire dalla tesi di laurea su Bonvesin da la Riva, «antico scrittore

²¹ A partire dalla tesi di laurea di Longhi, *Cose bresciane del Cinquecento* del 1917, le tappe successive attraverso cui la pittura 'lombarda' diventa la pittura 'padana', sono: *La questione bolognese negli affreschi del Camposanto di Pisa* del '31, la *Officina ferrarese* del '34, seguita dalla prolusione all'ateneo bolognese del '34 (*Momenti della pittura Bolognese*) e dalle lezioni accademiche degli anni '34, '35 e '36 (*La pittura del Trecento nell'Italia settentrionale* e il *Tramonto della pittura medievale nell'Italia del Nord*).

²² R. LONGHI, *Momenti della pittura bolognese* (1934) LV 198: l'area padana nel suo complesso collabora «alquanto a quegli oscuri e faticosi moti di provincia lombarda che dovevano sboccare di lì a poco nella "pittura diretta" di Michelangelo da Caravaggio» come fondatore della pittura moderna.

Milanese» di cui nel '35 egli offriva l'edizione e, insieme, «il primo esempio di scrittura lombarda pubblicata, come si suol fare per i rimatori toscani o provenzali, con intento veramente critico», sino alla passione per gli scapigliati non lombardi ma piemontesi, Faldella, Cagna, Calandra²³. Dal lavoro d'*équipe* dei *Poeti del Duecento* (1960) che integra una volta per tutte nel canone italiano scolastico la pluralità (latino a parte) dei dialetti volgari della penisola, sino all'edizione della *Cronica della vita di Cola di Rienzo* (1940) di Anonimo Romano del Trecento, «il più bello dei cronisti d'Italia»²⁴. E in quell'occasione Contini, per sfrondare il mito del purismo fiorentino invocava, come sempre, l'autorità del Longhi:

Lo storico, il quale ignora il mito della fortuna, vi spiegherà come il purismo fiorentino della vecchia Crusca, zelantissimo delle minime scritture toscane e dunque parallelo a quella che Roberto Longhi chiamò la “forma mentis neo-vasariana”, abbia sepolto nell'ombra i prodotti d'altre regioni²⁵.

Contini riferisce a quanto Longhi veniva insegnando a Bologna, proprio intorno agli anni della *Officina ferrarese*, ch'è poi anche quando Contini e Longhi fisicamente s'incontrano, «a una delle domeniche di Cecchi», prima d'insegnare entrambi all'università fioren-

²³ G. CONTINI, *Saggio d'un'edizione critica di Bonvesin da la Riva*, in «Memorie del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere. Classe di Lettere, Scienze Morali e Storiche», XXIV, XV, 1935, 5, p. 237. ID., *Introduzione ai narratori della scapigliatura piemontese (1942-43)* VAL 533-566 e ID., *Pretesto novecentesco sull'ottocentista Giovanni Faldella* (1946) VAL 567-586.

²⁴ ID., *Poeti del Duecento*, 2 voll., Milano, Ricciardi, 1960; ID., *Invito a un capolavoro* (1940), in «Letteratura», IV, 4, 1940, pp. 3-6.

²⁵ Ivi, p. 3.

tina²⁶. Ecco un esempio delle idee che Longhi andava promuovendo per la critica figurativa:

La critica della pittura italiana del Trecento è ancora più che non si creda sotto il segno fallace di una prepotente “fiorentinità” affermata quasi quattro secoli or sono dal toscano Vasari. Si dimentica troppo spesso che mentre Giotto crea a Firenze una pittura rigorosamente sintattica e architettonica, il nord d’Italia, pure adottando parecchi vocaboli giotteschi, rifiuta quella sintassi per un linguaggio ora più direttamente naturalistico e corsivo, ora linearmente irrealistico e lirico, ed ora l’una e l’altra cosa insieme, a diretto pungente contrasto²⁷.

Nel saggio sulla scapigliatura piemontese, del ’42-’43, Contini si giova appunto dell’esempio offerto da Longhi per propiziarsi l’impresa d’acquisire alla storia della letteratura italiana il nuovo capitolo d’una scapigliatura, la piemontese, eccentrica rispetto la più nota milanese quanto la pittura lombarda lo era alla fiorentina²⁸:

²⁶ ID., DV 98 sgg.

²⁷ R. LONGHI, *Il tramonto della pittura medievale* (1935-36) LV 92-93.

²⁸ Contini menziona e cita per esteso Longhi, poco sotto, a proposito della relazione tra Faldella e Cagna: «Con la debita autoironia, ci viene in mente la pagina dove il maggior critico d’arte contemporaneo, Roberto Longhi, segna, in *Officina ferrarese*, lo spartiacque fra il Tura ed Ercole de’ Roberti: “Due paradisi immaginari affini, ma pur distinti”» (G. CONTINI VAL 561). Di sintassi longhiana, discorrendo di Calandra, anche: «Ora, dal polo artico della storia ottoniana e piemontese all’antartico del pittoresco attuale e siciliano, il segno è esattamente lo stesso: un segno minuzioso, esile quanto inesistente, miniato, timido della linea generale, perduto dietro al *minimum* concreto, felice di chiudersi in un emblema; secco, diffidentemente, quasi disperatamente secco. La materia – si può dire davvero: illustrativa – e il segno della sua letteratura non sono altri» (ID., VAL 561). Più sotto, «la storia vi ha un tono, un vapore, un’umidità [...] oggetti di pregio alonare» (ID., VAL 565). Nell’articolo del ’46, dedicato a Faldella, Contini in VAL 567-

Si tratta per noi, insomma a caso vergine, di sancire la costituzione d'un ambiente letterario definibile in rapporto a un altro già ufficialmente noto; e di provare in noi, sul momento d'inventare una nuova categoria che aveva naturalmente a riuscire "impura", il margine d'angoscia fra il reperto d'una realtà confusa di mero ordine documentario e l'applicazione d'un principio di stretta osservanza. Al modo che l'uomo machiavellico è "metà" lione e "metà" golpe, "metà" autonomo e "metà" soggetto alla fortuna, il nostro gruppo [di narratori piemontesi di fine Ottocento] è per metà costituito da rapporti privati e locali, per metà da un campo comune di cultura tecnica. Gli uni e gli altri sono oggetto d'un'impresa filologica non priva di qualche soddisfazione nella ricostruzione degli anelli della catena: molto diversa dalla filologia che siamo soliti trattare, e *probabilmente simile alle operazioni dei critici d'arte quando attendono a restaurare le linee d'una scuola provinciale non ancora consacrata* (VAL 534-35).

Il riferimento finale a Longhi è implicito ma chiaro. Contini vede nell'insegnamento di Longhi l'archetipo di quella dialettica di 'provincia' e 'centro', in letteratura come in pittura, che più tardi avrebbe dato i frutti di Carlo Dionisotti²⁹. Ma il teorema del *realismo lombardo* cui s'è poc'anzi accennato vale anche per Contini. Nel 1937, discorrendo dei *Frammenti lirici* del poeta «vociano» Clemente Rebora, del 1913, Contini riconduceva lo stile della sua poesia a «riflesso letterario esplicito d'una condizione morale diffusa» (EL 3), la quale era, per l'appunto, una condizione lombarda: «Intanto, questa posizione morale si complica d'una

68, si rifà ancora a Longhi per il suo tipico tema dell'Ottocento italiano 'secolo senz'arte', per cui si veda R. LONGHI, *Carrà* (1937) SON 39.

²⁹ C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967.

posizione stilistica. Non si può esitare a definirla lombarda: Reborà non è per nulla l'unico lombardo nella storia della lirica contemporanea» (EL 5-6). Chi sono gli altri? naturalmente Manzoni, il Manzoni della 'questione della lingua' in testa a tutti, poi gli *scapigliati* Dossi e Lucini, di cui Gadda è «spontanea filiazione» ed anche, in «fase più calma, in tono minore e signorile», Carlo Linati e Cesare Angelini, colla loro prosa di squisiti, lombardi, traduttori (Linati di Joyce, Reborà dal russo)³⁰. Più precisamente, la cifra dello «stilismo lombardo» si differenzia essenzialmente dallo stilismo o purismo toscano o centrale in quanto è «verbale» e non «nominale»; spetta cioè alla rappresentazione dell'azione invece che alla descrizione, alla nomenclatura» (1937 EL 7). In altre parole, lo *stilismo lombardo*, ch'è anche un modo della *moralità*, si differenzia dalla *trascrizione* bellettristica dannunziana, rondesca, toscocucchiana alla ricerca del *mot juste*, ancora tutto sommato sul tenore prezioso dei *logogrifi verbali* del primo Longhi. Lo stilismo lombardo è piuttosto il luogo dell'*equivalenza*, della *esecuzione*, resa o *performance* dall'interno di un processo. Per questa ragione, esso è caratterizzato dal ruolo evocativo, narrativo del verbo, che prende il sopravvento sulla immobilità oggettiva e sul lirismo puntuale del nome, come accade in Manzoni, Pizzuto, Gadda, Longhi maturo. Ciò che caratterizza questa speciale forma di moderno stilismo è il suo atteggiarsi di fronte al reale, la sua disposizione epistemologica: non già, scriverà Contini nel '46, con una «fiducia triviale in una natura trascendente» di cui sia

³⁰ G. CONTINI, EL 6: perché «è un fatto che [...] [codesti lombardi] sentono la lingua nazionale come una preziosa conquista, quasi trascendente: non altra cosa dal loro senso della natura, sinfonico insieme e minuzioso, vivace quanto poco pacifico».

possibile offrire il doppione estetico, ma considerando bensì la «natura [come] il limite obiettivo della creazione, un termine da interiorizzare laboriosamente e senza tregua» (VAL 569). Contini riecheggia il concetto di natura che Gadda nel '29, in un importante saggio di *Solaria* che toccheremo fra poco, aveva definito «un limite infimo di pertinenza della rielaborazione», «il limite di intangibilità» ch'è «segnato dal già fatto, dal già concreto, dal già accettato» (SGF I 485). S'è così fatto ritorno, con Contini, al punto dell'attività *trasfigurante* che per Longhi stava al cuore di tutti i naturalismi 'benintesi'. E a Longhi torniamo sul serio, perché gli esempi di cui Contini si serve sono, guardacaso, non solo pittori, ma pittori visti attraverso gli occhi dello storico dell'arte: Manzoni con Cézanne, Courbet con Flaubert. Scrive Contini nel '46:

Se nelle arti plastiche [durante l'Ottocento] s'era obliterata ogni cognizione di linguaggio, surrogata da una fiducia triviale in una "natura" trascendente e in un dogmatismo tecnico atto a trasferire impeccabilmente in un doppione il "bello di natura" con l'annesso appannaggio di "sentimenti", l'Ottocento letterario è stato in cambio, e non solo in astratto, il secolo della "questione della lingua", un periodo di ossessione, di angoscia, di esperimento (benché più moderatamente di trionfo) linguistico. Intendiamoci: un Courbet (come, in un altissimo ordine di ricerche parallelo, se pur forse meno ricompensato dalla grazia, un Flaubert) crede fervidamente alla natura; ma la natura è il limite obiettivo della sua creazione, un termine da interiorizzare laboriosamente e senza tregua; e un Cézanne, di cui si potrà asserire per metafora che non abbia cessato di perseguire le strutture del cosmo, verso la fine della vita dichiarava che il lavoro all'aria libera l'aveva portato vicino a capire qualche cosa. In modo non troppo dissimile, il Manzoni teorico

crede ingenuamente all'obiettività naturale del fiore da dipingere, scambiandolo (nel *Dialogo dell'invenzione*, opera d'uno gnoseologo e soprattutto estetico mediocre) con l'idea rosminiana del fiore (VAL 568-69).

In altre parole: fra la letteratura e l'arte figurativa italiane del secolo diciannovesimo non v'è sincronia di esiti, scrive Contini; tuttavia, le due espressioni artistiche hanno in comune la medesima disposizione nei confronti del reale, di 'beninteso' realismo avrebbe detto Longhi, che coincide anche con un certo modo d'esser 'lombardi'. È vero, afferma Contini, che Manzoni nei suoi scritti linguistici e teorici incorre nell'ingenuità di prendere l'idea di 'fiore' per l'obiettività naturale del fiore; ma quel che importa è che ci abbia lasciato i *Promessi sposi*. Manzoni teorico ha per primo frainteso se stesso, aprendo la strada ad un'imponente serie di lettori conquistati dalla qualità «fiamminga» della sua pittura romanzesca – Giordani, Cesari giù giù sino a Moravia, per cui l'aggettivo non è complimento³¹. Eppure ciò non accade a lettori come Gadda e Contini i quali, lungi l'eccesso di registrazione che infastidiva Longhi, avvertono invece nel romanzo manzoniano l'aspetto raffaellesco-trasfigurante, *eucaristico*, dirà poi Contini, ed *ironico*, aggiungerà Gadda, proprio d'un romanzo che parla di corda (Spagna occupatrice d'Italia nel Seicento) in casa dell'impiccato (Austria occupatrice d'Italia nell'Ottocento)³². Accade insomma che per Gadda e Contini, il significato dell'opera di Alessandro Manzoni divenga la summa proverbiale d'una estetica che è anche una poetica e un'etica, come Gadda scriverà, parlando di sé, in apertura della *Meditazio-*

³¹ A MORAVIA, *Introduzione*, in A. MANZONI, *I promessi sposi*, Torino, Einaudi, 1960.

³² C. E. GADDA, *Apologia manzoniana* SGF I 679.

ne breve (SGF 444). Una questione, la ‘manzoniana’, che trascende la dimensione meramente accademica e riporta al tema del caravaggio-manzonismo di Gadda e Longhi.

Nel 1950, colle *Proposte per una critica d'arte*, nell'editoriale della neonata rivista *Paragone*, Longhi suggeriva la direzione che la critica figurativa avrebbe dovuto non inventare, quanto ritrovare. Se pur con «formulazione limite» (UE 354) si trattava per Longhi, avrebbe poi commentato Contini, di «riconsegnare la critica [...] nel cuore di un'attività letteraria», critica che, con parole stavolta di Longhi, «ne sono sicuro, non potrà mai essere letteratura d'intrattenimento». I procedimenti di una tale auspicabile critica, argomentava lo storico dell'arte, sono omogenei nientemeno che a quelli del «romanzo storico»; il romanzo addotto da Longhi come modello era, manco a dirlo, i *Promessi sposi* del Manzoni³³. Eppure il Manzoni è, per Longhi, sinonimo di una risolta, composta naturalezza³⁴. Il romanzo storico del Milanese è per il critico d'arte, semplicemente, un grande modello dell'*evocazione* storica cui il saggio di critica d'arte deve puntare. Per questo verso Longhi ritiene un romanzo storico anche il «poema» di Proust, del cui «metodo evocativo, polisenso,

³³ R. LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, cit., p. 18: «L'impegno assunto dal Manzoni nel 1822: "Io faccio quel che posso per penetrarmi dello spirito del tempo che debbo descrivere, per vivere in esso", è buono anche per noi e ci stringe a concludere che nella ripresa parlata del fatto più profondo e in apparenza meno motivabile dell'uomo com'è il produrre artistico, composto, non già di azioni e reazioni palmari, ma di sempre diverse 'condizioni libere', di occasioni imprevedibili e velate, non è alla fine da pretendere più che a una verisimiglianza non contraddicevole, mai ad una certezza spietata e documentata che, del resto, è dubbio se abbia veramente luogo in alcuna storia e persino in quella della scienza». La nota su Proust viene di seguito.

³⁴ M. LIPPARINI, *Le metafore del vero*, cit., pp. 91-2.

trame ténue de tremblants préparatifs», la scrittura critica deve saper far tesoro. La pittura che conviene a questo Manzoni è dunque quella, ad esempio, di un Lorenzo Lotto. Diversamente stanno le cose, invece, per Gadda, che avrebbe poi difeso un ben altro Manzoni dal riduzionismo di Moravia³⁵. In questo caso, spiega Lipparini, Gadda è capace di leggere figurativamente più a fondo di Longhi. Sin dal 1924 (*Cahiers*) e poi 1927 (*Apologia manzoniana*) Gadda ha coltivato una precisa visione del romanzo manzoniano. Avvertendone inequivocabilmente l'aporeticità profonda, egli ne dà una lettura drammatica che lo lega ai contrasti della pittura di Caravaggio -questo sì, il Caravaggio secondo Longhi- la cui pittura Gadda poté forse vedere di persona, prima di partire per l'Argentina, alla mostra fiorentina sul Seicento del 1922³⁶. Nel caso di Gadda, Manzoni riusciva utile non tanto per il suo esemplificare il punto di critica ideologica che preme a Longhi, bensì per il suo avere realizzato nei *Promessi sposi* una poetica-estetica-etica che Gadda avverte come a sé profondamente affine. Ciò che Gadda apprezza di Manzoni è anche quanto distingue lo stesso Gadda dal Neorealismo programmatico da cui il romanziere aveva preso le distanze nel 1950. Gadda non empatizza coll'«astrutturalità» che Longhi aveva sempre stigmatizzato come un eccesso di vero, e Contini come una carenza di una visione selettiva (o tragica) delle «curve di livello» – del testo figurativo e letterario per Longhi e Contini,

³⁵ A. MORAVIA, *Introduzione*, cit., cui Gadda risponde nel suo primo articolo pubblicato sul quotidiano *Il Giorno*, C. E. GADDA, *Manzoni diviso in tre dal bisturi di Moravia* (1960) SGF I 1179-81.

³⁶ L'esposizione, cui Contini fa riferimento in UEE 153 (nota 134), portò alla ribalta le tele caravaggesche di san Luigi dei Francesi; cfr. M. LIPPARINI, *Le metafore del vero*, cit., pp. 91-2.

della realtà per Gadda. Invocando la propria personale *tabe*, Gadda s'era definito un «romantico preso a calci dal destino» (SGF I 629). Il Manzoni, per cui la letteratura nasceva parimenti dall'attrito fra *quello che è* e *quello che dovrebbe essere*, funge da sfondo naturale alle considerazioni che Gadda trae sulla poetica neorealista. Manzoni vale, per Gadda, le ragioni profonde che stanno al cuore della sua stessa scrittura³⁷. Manzoni, dunque, curiosamente, per Gadda e Longhi, anche se con diversa valenza; e Manzoni anche per Contini, il quale a sua volta dichiara a Ludovica Ripa di Meana che avrebbe voluto scrivere «un libro su Manzoni in cui si potesse passeggiare come si passeggia nel *Port-Royal*» (DV 192). E con Sainte-Beuve ritorniamo, in concorso colla manzoniana, alla questione della scrittura *in funzione d'altro* all'interno del cui canone Contini, distanziandosi in ciò dall'amato Proust, colloca l'opera del memorialista francese. Occorre a questo punto chiedersi se, ed eventualmente come, la critica *romanziata* praticata da Longhi 'classico' abbia luogo alcuno all'interno della critica di Contini. Non v'è dubbio: se si avvolge il genere romanzo nella nebbia dell'approssimazione, tutto, dell'opera di Contini, resiste a una siffatta riduzione. Non v'è nulla di romanziato, in Contini; semmai il suo opposto. Quando poi si pensi a Sainte-Beuve come a un modello di narrazione moralmente e ideologicamente partecipe, la effettiva «pratica» di Contini, osserva giustamente Mengaldo, improntata com'è «all'oggettivismo, al compresso e al discontinuo,

³⁷ A. MANZONI, *Materiali estetici e Della moralità delle opere tragiche*, in ID., *Tutte le opere*, a cura di M. Martelli, vol. 2, Milano, Sansoni, 1973, pp. 1641-67. Dante Isella nelle sue *Note alla Apologia manzoniana* (SGF I 1335), alle pp. 1335-36, sottolinea come la prima stesura del saggio faccia parte integrante del laboratorio dei *Cahiers d'études* (1924), cioè dell'esordio di Gadda alla scrittura creativa.

al necessario eclissarsi del soggetto» v'è, ancora una volta, estranea³⁸. Eppure le cose cambiano quando si ponga mente a una diversa concezione di romanzo, al romanzo come genere impuro, spurio cocktail di *conoscenza e rappresentazione* che, appresa una buona volta l'autentica lezione del Manzoni, esegue in letteratura quel che Caravaggio aveva eseguito in pittura; al romanzo che, equivalendo *epistemologia* con *etica*, non può fare a meno, osserva Berardinelli, di andare verso il *saggio*. Il saggio, genere meticcio dal quale oggi giova forse, suggerisce Berardinelli, attendersi o sperare la rinnovata espressione di quella comunità civile, italiana e moderna, la quale ci ha eluso e continua ad eluderci, nonostante gli sforzi teorici di De Sanctis, Croce, Gramsci, e nonostante gli sforzi creativi delle avanguardie artistiche del Novecento³⁹. Insomma, per fare ritorno all'argomento del nostro discorso, Contini non è 'romanziere' solo a voler ignorare l'idea romanzo' così come in Italia la concepiva e praticava, appartato ma lucido, Carlo Emilio Gadda.

La dimensione epistemologica comune a Longhi e Gadda, da più parti rilevata, non può celare una eterogenità ch'è resa emblematica dalla loro diversa lettura di Manzoni. A colmare la incommensurabilità di Gadda e Longhi occorre, credo, convocare Contini – il fine, riservato elaboratore degli esiti delle loro ricerche per la letteratura italiana. Occorre, in altre parole, instaurare nell'economia di questo rapporto ideale e nella posizione centrale che merita la figura e l'opera di Gianfranco Contini, per il quale critica e letteratura hanno le

³⁸ P. V. MENGALDO, *Preliminari al dopo Contini*, cit., p. 168. È la dimensione atomistica della critica di Contini, per indicare la quale Carlo De Matteis ha discorso puntinismo.

³⁹ A. BERARDINELLI, *La critica come saggistica*, in ID., *La forma del saggio*, cit., p. 17-48.

stesse caratteristiche performative e cognitive che hanno per Gadda ed il suo Longhi. Il Contini degli anni Trenta e Quaranta è non solo il filologo romanzo, lo 'scienziato' delle lettere, ma anche un critico militante. La sua militanza, che a mio modo di vedere nulla toglie ma anzi incrementa i risultati conseguiti in campo filologico, si traduce anche in una straordinaria forma di collaborazione con la punta più avanzata della letteratura a lui coeva, si traduce nell'essere il consapevole responsabile dell'apertura della critica letteraria italiana ad una chiara dimensione esecutiva. Si tratta della dimensione che Longhi aveva indicato per la critica d'arte assimilandola un po' sommariamente a *fiction*, e che per Gadda e Contini è ben altro: è «un modo di vivere», perché «tra le vite da vivere», afferma Contini, «c'è anche la letteratura» (DV 193) – la vita di cui i romanzi dell'uno e gli esercizi di lettura dell'altro sono la manzoniana esecuzione. Contini ha disseminato il suo essere un critico scrittore nella vicenda sottile di un dialogo talvolta indiretto, spesso senza virgolette di citazione, con Longhi e Gadda – ciascuno un fuoriserie nel rispettivo settore d'appartenenza quanto Contini lo è nel suo proprio. Questo studio si sforza di districare la voce di Contini dal gioco di specchi ch'egli ha accortamente allestito, per restituirlo non dimidiato né eretico, ma aperto a un dialogo interessante e a lungo lasciato in ombra su cui oggi, nei tempi di crisi della critica e della letteratura di cui eloquentemente discorrono Segre e Berardinelli, vale forse la pena di riflettere⁴⁰. Tale dialogo è espressione italiana di quella che Hans Ulrich Gumbrecht, prendendo distanza da ogni irrazionalismo, chiama «[the] desires for presence» – i desideri di pre-

⁴⁰ C. SEGRE, *Notizie dalla crisi*, cit.; A. BERARDINELLI, *La forma del saggio*, cit., pp.171-88.

senza propri di ogni pratica filologica⁴¹. Tali desideri, che non valgono necessariamente l'irrazionalismo qualunque dell'*anything goes*, erano pur presenti e creativamente affrontati anche all'interno della tradizione ecdotico-critica italiana di inizio secolo, almeno la più avvertita e consapevole, insomma la più moderna – una tradizione che per questo merita non solo essere ricordata a casa, ma anche di essere conosciuta all'estero.

Gadda e Contini, dunque. Se è vero che fino agli anni Cinquanta, leggono e conoscono Gadda meno dei venticinque lettori di manzoniana memoria, Contini è senz'altro uno di loro⁴². Dal '26 Gadda aveva preso a collaborare a *Solaria*; sullo scorcio degli anni Trenta, quando il testimone della cultura ebdomadaria passa da *Solaria* a *Letteratura*, quest'ultima viene inaugurata proprio da un saggio di Gadda – la *Meditazione breve – Circa il dire e il fare*⁴³, seguito a ruota da uno di Gianfranco Contini, sulle «falsità» del francese di D'Annunzio⁴⁴. È una concomitanza significativa: l'argomento d'entrambi, identico al principio ispiratore della nuova rivista, è quello della simultaneità delle dimensioni eti-

⁴¹ H. U. GUMBRECHT, *The Powers of Philology Dynamics of Textual Scholarship*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2003, p.6.

⁴² Cfr. nota 13 del Prologo.

⁴³ C. E. GADDA, *Meditazione breve – Circa il dire e il fare*, in «Letteratura», I, 1, gennaio-marzo 1937, pp. 3-11 ora in ID., SGF I 444-54. Su *Letteratura* esce a puntate anche la *Cognizione del dolore*, per la cui vicenda editoriale cfr. E. MANZOTTI, *Nota a La cognizione del dolore di Gadda*, in C. E. GADDA, RR I 851 pp. 851-80; ed anche le osservazioni di Gadda alla stilistica di Devoto: ID., *Postille a un'analisi stilistica*, in «Letteratura», I, 2, aprile-giugno 1937, pp. 143-48 ora in SGF I 815-25. Per la vicenda editoriale di *Quer pasticciaccio*, anch'esso pubblicato inizialmente in «Letteratura», cfr. G. PINOTTI, *Nota al testo di Quer pasticciaccio brutto de via Merulana di C. E. Gadda*, in C. E. GADDA, RR II 1138 sgg. Il testo del romanzo varierà in maniera sostanziale sino alla edizione Garzanti del 1957.

⁴⁴ G. CONTINI, *Vita macaronica del francese dannunziano* (1937) EL 274-85.

ca, estetica e conoscitiva. In una sorta di aprogrammatico editoriale, Contini e Gadda operano ciascuno nel proprio settore d'*expertise*. Contini, per parte sua, aveva preso a pubblicare alla fine degli anni Venti sulla *Rivista Rosminiana* e, dal 1933, sulla *Italia letteraria* cui anche Gadda contribuiva⁴⁵. La collaborazione di Contini a *Solaria* parte dal '34; ed è in questa sede, colla recensione al *Castello di Udine*, che Contini consolida la sua familiarità con Gadda con cui più tardi avrebbe inaugurato *Letteratura*. Sullo scorcio degli anni Venti, Gadda aveva pubblicato su *Solaria* una serie di interventi straordinari, che non solo rappresentano quanto di Gadda era, all'epoca, accessibile alla lettura, ma che godono anche d'una grande rilevanza per la scrittura in funzione d'altro di Contini.

Si prenda il saggio *I viaggi, la morte*, del 1927, che si apre sotto il segno del *viaggio* di Baudelaire per chiudersi col *bateau ivre* di Rimbaud. Siamo alla radice poetica del topos che da millenni – dall'epica greco-romana ai romanzi alessandrini, da Boccaccio a Stephen Dedalus e Molloy – seduce la letteratura occidentale. Gadda s'installa all'interno di questa tradizione, è un saggista che trattando di altri discorre immancabilmente di sé; come quando osserva che con Baudelaire «siamo già al di là della tecnica espressiva, siamo alle soglie d'una chiarezza filosofica» (SGF I 566). È la chiarezza filosofica dal cui pungolo Contini pretende di non essere affetto, e ch'è invece francamente consustanziale al Gadda scrittore, autore nientemeno che di una *Meditazione milanese*, scritta nel 1928, a ridosso dei brevi scritti su Manzoni. Gadda ribadisce per Rimbaud il concetto già espresso all'indirizzo di Baudelai-

⁴⁵ Cfr. nota 7 del cap. III.

re: «Anche qui, la tecnica espressiva è avvalorata da una intuizione di ordine filosofico» (SGF I 575), scrive, perché «il problema dell'espressione non sembra potersi disgiungere da un riferimento alla totalità» (SGF I 580). Gadda resiste sia all'idea d'una poesia simbolista che idolatri il simbolo in sé e per sé (SGF I 577), sia all'evoluzione puramente «descrittiva» propria dello stesso Rimbaud (575). Ecco con quali ragioni:

La poesia non è una esercitazione logica o paralogica, non una dissertazione spaziale, non una figurazione nominale. Esercitazioni logiche "pure" sono il giuoco degli scacchi e certi sviluppi non applicativi dell'analisi matematica; figurazioni estetiche pure sono i disegni del caleidoscopio, la decorazione dei tappeti presa a sé, e i motivi ornamentali in uso nei biscottifici.

La poesia in quanto epitome purificatrice della conoscenza nella estensione più ampia di questa, non può cancellare dal mondo le realtà etiche. Quando voglia prescindere "in assoluto" da un qualunque motivo della realtà complessa, rinnegarne un qualunque vincolo, si trasforma in arzigogolato ricamo, in "immaginosa finzione", nel senso più dilettesco della parola.

Come la tesi, piccina e gretta, promana il tanfo di una chiusa miseria, suscita il prepotente bisogno di spalancar le finestre: vien voglia di prendere il sicuro assertore e di strascinarlo per una corsa pazza per il mondo, che veda: che rinunci a stillare i teoremi della meschinità; la negazione così di un fine possibile, di uno sviluppo possibile, di una norma o di una legge o di una coordinazione possibile inaridisce le fonti stesse della espressione (SGF I 580-81).

Qui Gadda, figlio della terra che aveva prodotto il *Caffè* e il *Conciliatore*, coltiva ancora una certa fiducia nella possibilità della coordinazione, per quanto com-

plessa. Nel tempo egli si farà, al riguardo, più radicale e pessimista; potrebbe sempre darsi il caso, scriverà, che la conoscenza sia la trovata provvisoria d'un buio epistemico eterno e immedicato⁴⁶. Ma quel che tuttavia rimarrà immutato sarà il ruolo attivo della poesia, della letteratura, che sono e saranno sempre per lui uno speciale concentrato o *epitome della conoscenza* – o *non conoscenza*, se si vuole. Due anni dopo, ancora su *Solaria*, esce l'altro saggio dal titolo *Le belle lettere e i contributi delle tecniche*, un articolo che, osserva Giancarlo Roscioni, esprime in forma di *poetica* quanto la *Meditazione milanese* esprime in una forma *teoretica*⁴⁷. Ma la *Meditazione* diventerà di pubblico dominio solo nel 1974 per le cure di Giancarlo Roscioni, mentre *Le belle lettere* vanno a stampa nel '29. È una sfasatura temporale da cui si può controdedurre la rilevanza del saggio solariano, che per la limpidezza con cui articola le questioni che sono al centro di questa ricerca, offre anche la cornice in cui accomodare la conclusione di questo studio. In esso Gadda si propone di discutere in quale misura le tecniche «positive» abbiano contribuito alla lingua letteraria, e ciò a dispetto delle «questioni teologiche eccelse» che Gadda mostra di snobbare come accessorie.

È possibile dimenticare, per una mezz'ora una volta tanto, le quaranta parole di cui risulta il macinato medio della gran macina critica, per occuparsi invece d'alcuni fatti minuti e potremmo dire modesti, i quali hanno pur tanta parte nel concreto coagularsi d'un'opera verso la sua struttura definitiva? È possibile con una

⁴⁶ C. E. Gadda SVP 541 cit., per esteso a p. 150 e nota 69 al cap. III.

⁴⁷ G. ROSCIONI, *Introduzione*, in C. E. GADDA, *Meditazione milanese*, Torino, Einaudi, 1974, p. XXIV.

certa *galileiana sottigliezza* andar entrando, almeno una volta, nel cantiere primo del nostro lavoro, lasciate un attimo le questioni teoriche eccelse? (SGF I 475).

La *captatio benevolentiae* è d'obbligo quando s'intenda, previo Galileo (o meglio l'idea galileo' che Gadda, come Contini, coltiva a suo uso e consumo) affondare nel vivo del *laboratorio* dello scrittore.

La tecnica d'uno scrittore tallisce in certa misura da uno sfondo preindividuale che è la comune adozione del linguaggio vale a dire il consuntivo semantico (significatore) d'una storia-esperienza che sia stata raggiunta e consolidata: e se ne forma e si congegna per eccezzazione o per antitesi, per arricchimento o per denegazione di determinati modi espressivi.

È la formulazione, in stile gaddiano, del già romantico nesso fra la lingua dello scrittore e lingua della società.

L'adozione del linguaggio è riferibile a un lavoro collettivo, storicamente capitalizzato in una massa idiomatica, storicamente consequenziato in uno sviluppo, o, più generalmente, in una deformazione; questa esperienza insomma travalica i confini della personalità e ci dà modo di pensare a una storia della poesia in senso collettivo (SGF I 475).

È il tema manzoniano di un'opera nazional-popolare, solo calato in un lessico, e fra ossessioni, gaddiane: la storia concepita come *deformazione*, la polemica col concetto di personalità. Gaddiano è anche, subito sotto, il tema della 'coordinazione' e del 'dato':

Insisto sul concetto di lavoro collettivo e di sviluppo storico in che esso si manifesta: lo scrittore ha davan-

ti a sé delle realtà storiche, esterne, come il cavatore ha dei cubi di granito da rimuovere. È impossibile dimenticare una così povera e spesso dimenticata verità. Lo scrittore a sua posta rimuove e coordina queste realtà date (storiche, esterne), o le ricrea, o, meglio, conferisce ad esse quel supersignificato che è il suo modo di espedirsi.

Tali realtà costituiscono il linguaggio: e ciò nel senso più lato: e ciò riferendomi sempre e artatamente alla tecnica e omettendo (per ora) considerazioni di contenuto.

Il termine “linguaggio”, o “esperienza”, o “tradizione linguistica” è tuttavia così vasta designazione, da potersi disgiungere in esso, come fibre in un tronco, motivi e fatti per loro natura distinti, e talvolta disparatissimi: dai più oscuri processi della conoscenza individuale e collettiva, dalle più fini caratteristiche d’una stirpe o d’una coltura o d’un ambiente o, infine, d’un uomo – insino agli ultimi fatterelli della nomenclatura e della terminologia, alle definizioncelle d’un dizionario tecnico e d’un quadro murale per classi d’artigianato. Si va insomma da una gnoseologia alla “questione della lingua” (SGF I 476).

Da una gnoseologia alla questione della lingua: il linguaggio è in altre parole capace di modulare sia le questioni infinitesimali, come sono i fatti da dizionario, che i processi collettivi e misteriosi d’una stirpe, d’un popolo. Esempio stringente del secondo sono le quattrocento pagine di *Eros e Priapo*, il pamphlet psicoanalitico e antimussoliniano in cui Gadda esplora sistematicamente l’«epos pallonaro» (SGF I 494) tipico del regime fascista e dei suoi sostenitori⁴⁸. Ad esempio del

⁴⁸ G. PINOTTI, *Note a Eros e Priapo*, in C.E. GADDA, SGF II 993-1023: *Eros e Priapo* risale, spiega Giorgio Pinotti, al ’44-’45, viene pubblicato a brani e con titolo diverso (*Libro delle Furie*) nel ’55-’56 su «Officina», ed è edito in *princeps* per i tipi di Garzanti solo del ’67. Ora lo si legge in ID., SGF II 217-382.

primo, può essere convocata l'opera di Gadda al suo completo, colla sua ossessione da *pasticheur*, col suo rivendicare a sé la tradizione rabelasiana d'una inventiva linguistica straordinaria⁴⁹. Contini aveva definito *macaronica* la lingua di Gadda; senz'altro, avrebbe commentato Gadda in *Fatto personale... o quasi* (1947), a patto che si rammenti che si tratta d'una disposizione non linguistica e mimetica ma bensì *epistemica*: «[I]a maccheronea polverizza e dissolve nel nulla ogni abuso che d'ogni modo e forma e del ragionare e del dire venga fatto, per entro le parole della frode» (SGF I 496). Al di là della dimensione giocosa, la maccheronea ha una «funzione etica e gnoseologica», i caratteri che Pirandello aveva attribuito all'umorismo. In questo «senso ampio e alto, risultano macheronici dopo che lirici i grandi lombardi contro l'apparato rinascimentale: il Fossano, il Foppa, il Moretto, allucinante violenza del Caravaggio: i Fiamminghi della descrizione, del catalogo: l'animismo folle d'un Bosch» (SGF 498-99). Ecco ancora una volta che Gadda riferisce ai cavalli di battaglia concettuali e gli artisti di Longhi: antirinascimento lombardo, Foppa, Moretto, Caravaggio, uniti nella desublimazione «realistica» o iperrealistica delle forme auliche⁵⁰.

Maccheronea non è [...] un esercizio barocco d'una prezioseggiante stramberia, ma desiderio e gioia del dipingere al di là della forma accettata e canonizzata dai bovi: è gioia dell'attingere agli strati autonomi della

⁴⁹ Id., *Lingua letteraria e lingua dell'uso* (1942) SGF I 490.

⁵⁰ L'uso «spastico» della parola, avrebbe scritto Gadda nel '42, è la miglior cura contro l'«uso-Cesira» della lingua, una pretesa che «scopre di troppo il desiderio, e quasi l'intento, della Cesira medesima: il desiderio d'aver tutti inginocchiati al livello della sua zucca» (SGF I 494).

rappresentazione, all'umore *freatico* delle genti, atellane o padane che le fossero, delle anime (SGF I 499).

Dalla gnoseologia si va alla questione della lingua, per Gadda; come, per Manzoni, dalla *storia dell'idee* s'andava a quella delle *parole*⁵¹. Alla «fatica di adeguazione al dato linguistico preesistente e poi di rielaborazione», scrive Gadda, non si sfugge; ma è un fatto che solo gli ingenui ottimisti possono credere «naturale», chiosa Gadda. Semmai, egli continua, è una sfida.

Certo è che le mille direzioni della esperienza esterna chiamano, per così dire, provocano lo scrittore a una fatica di adeguazione al dato linguistico preesistente e poi di rielaborazione (meglio “coordinazione”) che solo taluni ottimisti possono ritenere “il fatto più naturale del mondo” – e che è invece continuo e arduo dibattito fra l'impulso coordinatore-espressore proprio e originale d'ogni singolo e la necessità di adoperare, per la comunicazione, un materiale espressivo già definito in termini, già concreto in figurazioni comuni. Da poi che accade con questo verbo “coordinare” ciò che con tutti i transitivi: non si può coordinare se non [...] un qualche cosa. E ogni scrittore è un predicato verbale (coordina) che manovra un complemento oggetto (il dato linguistico). E questo complemento oggetto relutta, come un

⁵¹ A. MANZONI, *I Promessi sposi* [1840], in ID., *Tutte le opere*, cit., vol. I, p.1213: «In principio dunque, non peste, assolutamente no, per nessun conto: proibito anche di proferire il vocabolo. Poi, febbri pestilenziali: l'idea s'ammette per sbieco in un aggettivo. Poi, non vera peste; vale a dire peste sì, ma in un certo senso; non peste proprio, ma una cosa alla quale non si sa trovare un altro nome. Finalmente, peste senza dubbio, e senza contrasto: ma già ci s'è attaccata un'altra idea, l'idea del benefizio e del malefizio quale altera e confonde l'idea espressa dalla parola che non si può più mandare indietro. Non è, credo», continua Manzoni, «necessario d'esser molto versato nella storia dell'idee e delle parole, per vedere che molte hano fatto un simil corso».

serpentesco dragone, al dominio e alli artigli del predicato (SGF I 476).

Gadda descrive così la dimensione antagonistica, di *feroce trascendenza*, come la chiamerà Contini, del dato linguistico-letterario in cui la storia si dà. Queste «diverse realtà esterne» (SGF I 477), questo «preesistente o dato», questa «esperienza estetica, cumulo di fatti linguistici» (SGF I 476), che si offrono allo scrittore, «segnano», scrive Gadda,

come il limite inferiore di pertinenza della attività elaboratrice (meglio “cordinatrice”). Esse sono nel campo prammatico dell’artista in lavoro, quello che fu ai fisici l’atomo, che oggi è l’elettrone o che altro: questo l’ultimo termine toccato dalla coordinazione conoscitiva, queste [“l’esperienza estetica, cumulo di fatti linguistici”] l’ultimo termine toccato dalla elaborazione estetica (SGF I 477).

Gadda insiste nel confronto colla fisica, un campo metaforico da cui anche Contini si compiace d’attingere spesso, come Adelia Noferi ha osservato, per quanto a sua volta in veste metaforica. L’atomo o l’elettrone è per i fisici, argomenta Gadda, quello che la realtà esterna dei fatti di linguaggio è per i letterati scrittori.

I fisici, quando ragionarono, il che non sempre loro accadde, capirono che è un controsenso seguire a distinguere atomi nell’atomo: o almeno si decisero a chiamar atomo l’infimo e intangibile nucleo che gli venne fatto di reperire nello indefinito procedere di una “logica” sminuzzatrice onde si studiavano giustificare l’esperienza. *Così esiste certa esperienza o realtà esterna cui lo scrittore in pratica accetta, necessariamente accetta, senza preoccuparsi di ricrearla.* Come il muratore ac-

ceffa il già da altri concretato e formato e ben cotto matone, e segue a dar forma al “suo” muro. Perfino i futuristi son costretti a chiamar rotaie le rotaie e storia la storia (SGF I 477).

Occorre, osserva Gadda, tener conto delle «molteplici» realtà esterne espresse nella «fantasmagorica serie delle notazioni tecniche». S’impone «[I]a questione de’ materiali, cioè delle figure espressive». La situazione dello scrittore «povero diavolo» di fronte alle diverse tecniche che gli si apprestano è,

come se al buio botteghino d’un allampanato “bouquiniste” arrivassero a un tratto quaranta furgoni di Gondrand carichi d’ogni montagna di casse e di cubi, da non saper più dove incantorarli (SGF I 478).

Il plurilinguismo espressionista di Gadda è dunque la reazione a uno stato di congestione, di caos, che la scrittura, siccome statutariamente *epitome della conoscenza*, deve affrontare; in quest’accezione la scrittura è sempre in un certo senso, siccome alle prese coll’eterogeneo, col discontinuo che si sforza d’ordinare, *in funzione d’altro*. Le *seriature* di quadri longhiane, il *coordinare* e *deformare* di Gadda, la *critica verbale* e la *variantistica* continiane sono gli esiti di una medesima pratica *conoscitiva* attuata secondo *linee performative* comuni. Sono tutti, in altre parole, *nominalisti* (AE 104), dice Contini, convinti della possibilità di conoscere attraverso le forme. Il rischio, continua Gadda parlando di sé, la «deviazione o deformazione possibile del mio pensiero» (478) è quella di dare luce al *monstrum* dello «scrittore Larousse» (478); il rischio di Longhi è di rimanere sedotto dal proprio talento; quello di Contini di rimanere prigioniero d’un impenetrabile linguag-

gio algebrico. Ma il comune denominatore rimane per tutti, con Gadda, che la scrittura,

l'elaborazione espressiva, nell'ambito proprio d'una tecnica determinata, morde "in corpore veritatis" – e cioè lavora sui fatti, sugli atti sulle cose, sulle elazioni, sulla esperienza insomma, che vengono vivamente, immediatamente proposti agli occhi e al cervello di tutti: e si aggruma in cognizioni ferme, sistemate in una intelligenza, in una abilità, in una maestria, o almeno in una pratica, in un'abitudine: al che certo non perviene un rielaboratore lontano. Con fiancheggiamento d'ogni circospezione critica da parte d'ognuno e della necessità medesima: con avanguardia degli sforzi euristici verso il nuovo, il più esatto, il più proprio, il più rapido, il più conveniente (479).

È un appello alla positività delle tecniche; Gadda è pur sempre un ingegnere, e un ingegnere lombardo, che ha in alta stima i tecnici o «operatori ed elaboratori del materiale estetico» (SGF I 479):

agricoltori, avvocati, operai, preti, ingegneri, ladri, puttane, maestre, nottambuli, monache, bancarottieri, marinai, madri, ex-amanti, marchese, politicanti, vecchi dannarosi, fattucchiere, malati, notai, soldati. Tutti, tutti; ciascuno il suo: e ciascuno nell'ambito suo e nella sua espressione potente, perché interessato, certo, perché vincolato a un riferimento pragmatico.

Gadda riserba invece la più cordiale antipatia per il «lontano rielaboratore» o orecchiatore, per la parlata inane, reboante della retorica fascista, come del resto anche Contini nei confronti dell'idealismo inautentico e del falso francese dannunziano, o il Manzoni pseudo-

illuminista dei *Promessi sposi* nei confronti della lingua rozza dell'Anonimo secentista⁵². A «conclusione parziale di questa prima parte, e tirando un po' al paradossoso», continua Gadda, diciamo «che nascono tante buone prose, tante espressioni accettabili [...] quante le tecniche» (SGF I 480). Anzi,

avviene talora che lo scrivere de' notai, de' tecnici, degli avvocati e, quello che impressiona, degli spedizionieri e de' ragionieri, sia più che comparabile con quello di certi scrittori. Ciascuno manovra nel suo campo feroce e diritto e, ciò che importa, secondo un'idea: e riesce a scrivere come vuole l'idea: e non è il girovagare prolioso dello pseudo-scrittore, che pare l'onda lunga di cert'uggia oceanica: uggia dello infinito, dell'informe (SGF I 481).

L'ultima battuta, culminante in una coppia di endecasillabi, punta in direzione dannunziana. A quella prosa uggiosa e oceanica Gadda contrappone l'esattezza, la meticolosità del documento tecnico, modesto ma vero, parte integrante di quella letteratura per cui conoscere e rappresentare sono la stessa cosa. Ed ecco come continua, di seguito, a forgiare la categoria che Contini avrebbe poi chiamato degli *scrittori in funzione d'altro*:

⁵² In polemica con Nullo Minissi, un sedicente crociano, cfr. G. CONTINI, *La critica degli scartafacci* (1948) CS 12: «L'equivoco del Minissi è un tipico equivoco verbalistico e muove da negligenza della funzionalità della parola, la quale acquista il suo valore esatto nell'intenzionalità della situazione». Per una trattazione del problema semiotico nelle diverse stesure dei *Promessi sposi* (in part. nelle diverse stesure dell'"Introduzione" che Manzoni premette al romanzo) mi permetto di segnalare M. MARCHESINI, *Retorica, comunicazione e verità. Il primo Manzoni romanziere*, in «Intersezioni», XIII, 1, aprile 1993, pp. 65-89 (ma scritto nel 1988).

Talune lettere tecniche, o contratti di cessione di terreni, o d'ipoteche, o di forniture d'energia elettrica, o stipulazioni commerciali, o atti statuari di enti e di società, o stesure di sentenze de' tribunali d'appello o del tribunale di cassazione, o atti d'ogni altra occasione o maniera, vengono paragrafati con **una così diligente e felice esattezza, con una così appassionata cura**, che la loro lettera ne risfolgora viva e diabolica, quanto avviene resulti invece imprecisa, e a stagnare poltigliosa, peciona, o girovagante e generica ed evasiva la prosa di certi flàmini del dio Atramentatore.

In pagine come queste Contini poteva riconoscere se stesso, la sua propria dialettica di *diligenza e voluttà*. Da una parte stanno Longhi e Gadda; dall'altra certo D'Annunzio, Cecchi, la prosa d'arte. Non sorprende dunque che Gadda, per tracciare le caratteristiche degli *estetisti* di contro i *diligenti*, ricorra ad un vocabolario visuale, manco a dirlo, ancora una volta longhiano:

Gli uni [gli estetisti], danarosi e unghiuti, come l'alipede dio de' furfanti [Mercurio] aguzza loro miracolosamente il cervello, così gli sospinge pure ad una formidabile prosa: disegnano rapido e giusto, sanno l'impiego delle luci nette e le smorzature de' toni, conoscono le possibilità spastiche ed astrattive della espressione, insistono e sfuggono, incidono e sfumano [...] Gli altri [i tecnici] sbagliano magari prospettiva, colore, contorno, toni, tutto: ma fa lo stesso (SGF I 481).

È quest'ultimo un argomento che richiama il longhiano difendere i cosiddetti sbagli dei pittori padani perché costituenti «quegli oscuri e faticosi moti di provincia» che sarebbero poi sfociati nella «pittura diretta» di Caravaggio⁵³. I cosiddetti 'galileiani' della let-

⁵³ le citazioni sono da R. LONGHI, *Momenti della pittura bolognese* (1934) LV 198, ma le idee si trovavano già espresse nella sua tesi di laurea

teratura, gli scrittori in funzione d'altro, dice Gadda, *sbagliano*, come sbagliavano i pittori 'provinciali' di Longhi: sbagliano prospettiva; dipingono sul vecchio fondo oro senza tentare preziosità coloristiche; lavorano per contentare una committenza non sofisticata; sono scarsi a disegno; sono insomma tecnicamente meno avvertiti, più rozzi. Ma *fa lo stesso*, perché nell'ottica comune a Gadda e Longhi, essi nondimeno tentano una diversa forma espressiva. E Gadda continua, in una pagina di grande bellezza:

Ho avuto recentemente sott'occhio una lettera d'uno spedizioniere di Genova, un vero modello, un "exemplum" da collezionare per il mio futuro trattato di retorica. La lettera recava notizia e registro di avvenimenti complicatissimi relativi a tre casse, ottantotto valvole, di cui quaranta di vecchio e quarantotto di modello intermedio tra il nuovo e il vecchio: un dimenticato imbarco d'una delle tre casse camuffato da provvidenziale recupero per mezzo d'una speciosa giacchetta di ragioni escogitate là per là: un piroscifo fuori orario della Royal Mail, che pioveva proprio dal cielo e offriva i suoi meglio servigi per un esiguo numero di sterline in più; una tempesta infuriante al largo di Gibilterra, la quale stava malmenando il primo piroscifo, il "Semiramide"; una stiva allagata; delle polizze d'assicurazione; dei permessi di importazione della rappresentanza Commerciale Sovietica; degli avvisi di spedizione in quadruplica copia; nuove valvole, di nuovissimo modello, maturate nel frattempo, per merito e insieme per colpa de' mittenti; nuove angosce, trasfigurate in accuse verso terzi, per la cassa dimenticata, ma recuperata, e poi quelle altre, spedite ma avariate, assicurate ma

col Toesca nell'11, ossia *Cose Bresciane del Cinquecento* (1917). G. CONTINI, EL 71, nella sua introduzione ad *Ossi di seppia* (1933) di Montale, avrebbe a sua volta discorso degli «errori» in cui potenzialmente s'incappa nell'«esercitare la conoscenza del mondo».

scompagnate. E poi la documentata puntualità dello spedizioniere e i saluti più distinti; ma non più sciropposi del consueto, oh no.

Tutto questo Ramayana di casse e di valvole, questo indestricabile groviglio dogananale - portuario - ferroviario - assicurativo - metereologico con pòlize, avvisi, uragani, lire-oro, agenti d'assicurazione, funzionari sovietici e folgori su Gibilterra, da che poi fioriva infine il giglio della più mattutina innocenza, non so, certi scrittori, come se la sarebbero cavata.

Quel genovese invece, con la caravella d'una sua prosa leggera, ma solida, insinuante ma irreprensibile, navigò sotto i cumuli delle più nere tempeste, per mezzo l'arcipelago delle casse e delle valvole e per entro i meandri della sua innocenza e delle altrui colpe, abbronzato da una tale spigliatezza e sfrontata serenità, che ci rimasi, dissero gli astanti, perplesso, invero stupefatto e ammirato, a mordermi un poco poco le labbra (SGF I 481-2).

Longhi è un poco come quello spedizioniere, feroce e diritto, anche se la caravella della sua prosa non sempre è leggera, come del resto leggera non è la gaddiana. Sia come si sia, continua Gadda,

è un motivo tecnico che dà la stura a tutto un processo: nel senso che quel processo si è sviluppato come un "a sé" estetico da quel primo punto che non era affatto un "a sé". Così da intenti elogiastici può nascere la storia: e da intenti polemici e apologetici può la politica: e dalla statica l'architettura.

Ma quanto fascino serba, se pur dopo il processo della leziosaggine (lasciatemi dir così) è cosa fatta, quanto ardore di verità e quale imperioso dominio sull'animo nostro manifesta quel nucleo primo, prammatico, esclusivamente tecnico, palesemente interessato, da che poi verranno fuori il "disinteresse" e l'indugio dell'arte (SGF I 483).

In ottica gaddiana non esiste un *a sé estetico* degno di questo nome, come non esisteva per Manzoni. L'ultimo Croce e il neoidealismo italiano sono, dal suo punto di vista, fuori strada. Dove Croce persegue la 'distinzione', all'ingegnere e razionalista Gadda tocca, con un paradosso di cui è il primo a rendersi conto, puntare il dito proprio all'*indistinto* ch'è, come dirà fra poco, il *germine euristico ch'è la sintesi operatrice del reale*. Ecco i campioni esemplari del suo canone 'galileiano':

motivi e forme non letterari soltanto hanno la curiale e pur meravigliosa prosa di Cesare, presso cui leggiamo pagine shakespeariane e anche dostoevskiane impalcate nell'impalcatura imperatoria del bollettino ufficiale; e lo psicologismo e contenuto verismo di certi rapporti d'ambasciatori veneti o fiorentini; e la prosa di Cartesio e quella del Galilei (SGF I 483).

All'estremo opposto sta la retorica truffaldina, la «focaccia di segatura» fascista che gli aveva strappato la giovinezza, il fratello, la salute, la speranza – tutto. La prosa di Gadda è umorale, dettata da un inestinto rancore. Lungi dall'emulare Croce nel suo relegare la tecnica a funzione ancillare e gli abbozzi a meri scartafacci, «il creare, secondo una visuale o modo o tecnica che dir si voglia, è» scrive Gadda, «euresi o arte» (SGF I 485). «Non si può», esplode, «trascurare l'apporto di una tecnica per motivo di pigrizia, di ignoranza, col dire: è difficile, io non ci ho voglia!» (SGF I 486). Il rischio implicito in codeste assunzioni è naturalmente un'accettazione del già fatto, o Storia, che diventi obbligatoria accettazione dello *statu quo*, e quindi ossequio dell'autorità in quanto tale⁵⁴. La dimensione etica, in

⁵⁴ Robert Dombroski ha mostrato come Gadda abbia deliberatamente antedatato la propria avversione al fascismo. Cf. R. F. DOMBROSKI, *L'esi-*

Gadda e chi gli è simile, viene così alla ribalta della scena estetica come necessità del giudizio di valore – a scongiurare il rischio di un'estetica del puro sorriso interiore di cui parla Blanchot. Scrive Gadda, con un esempio ancora figurativo:

In parole povere: sussistono esempi di espressioni “sbagliate”; sussistono grottesche e fracassose contraddizioni consegnate nei confini stessi d'un metodo: così se il Tiepolo facesse, ne' suoi cieli e nelle sue nuvole, un volo di starnazzanti gallinacci. È ovvio dunque, e con questo finirò, che vi possono essere motivi teoretici e motivi pratici i quali ne spingano a volutamente disgregare la materia infima già offerta alla elaborazione personale; fino a dissolverla, a renegarla, a svuotarla d'ogni acquisita realtà. Avviene spesso al filosofo, e anche semplicemente al sociologo e più semplicemente ancora alla storico, di trovar prive di realtà certe espressioni posticce, insicure, certe “trovate”, certi ragionamenti donferranteschi, certi “clichés” falsi del pensiero comune o di quello degli avversari. Ebbene: *ecco allora che il compito del disintegrare e del ricostruire l'espressione emana dalla funzione stessa della conoscenza: è euresi, è attività connaturata alla costruzione gnoseologica* (SGF I 486-87).

Costruire e disorganare sono parte del medesimo processo creativo letterario il quale, da questo punto di

stenza ubbidiente: letterati italiani sotto il fascismo (Napoli: Guida, 1984). Eppure il conservatorismo di Gadda, le sue simpatie per il fascismo d'anteguerra, hanno se non sbaglio un movente più epistemico che politico. Dai ritratti di Gadda uomo che ci sono stati lasciati (G. ROSCIONI, *Il duca di sant'Aquila: infanzia e giovinezza di Gadda*, Milano, Mondadori, 1997 e G. CATTANEO, *Il gran Lombardo*, cit.) esce l'immagine d'un impolitico. L'eccesso di educazione, la grande circospezione e l'acquiescenza sociale tipiche di Gadda fanno tutt'uno col suo, mai abbandonato, atteggiamento difensivo. Uomo d'una intelligenza e d'uno *humour* devastanti, finiva spesso, sembra, per fare tutt'altra figura.

vista, non è più nichilista di quanto sia costruttore. E subito dopo Gadda formula la sintesi, lirica e struggente, di quanto è venuto argomentando:

Il mondo bisogna pur guardarlo, per poterlo rappresentare: e così guardandolo avviene di rilevare che esso, in certa misura, ha già rappresentato sé medesimo: e già il soldato, prima del poeta, ha parlato della battaglia, e il marinaio del mare e del suo parto la puerpera. E questi “pratici”, vivendo lor vita, le danno pur luce e colore: quel colore che è cosa povera davanti l’eternità, ma tanto cara ai nostri occhi di poveri diavoli: quello di cui forse non ha bisogno il filosofo, ma certamente il poeta (SGF I 488).

La *luce* e il *colore* della vita, dunque, della vita che Longhi ha additato nelle ombre, modeste ma vere, stampate sulle tonache bige di certi santi lombardi; poco importando che i medesimi siano, per tanti altri versi, antiquati. E che fare poi dell’opposizione fra il *filosofo*, uomo della teoresi, e il *poeta*, uomo della pratica?

Tutta la questione d’altronde, come da qualche cenno s’è visto, si riconnette e subordina ad altre e diverse e prima forse ad una, ch’è grama quant’altre: *se l’attività estetica sia veramente precissa, come da taluni nobilmente è stato affermato, dai momenti che sogliamo chiamare prammatici dell’esser nostro o se nel fondo cupo d’ogni rappresentazione sia ritrovabile ancora quello stesso germinale euristico ch’è la sintesi operatrice del reale* (SGF I 488).

Queste battute concludono il saggio *Le belle lettere e i contributi delle tecniche* e aprono alla questione del-

la filosofia gaddiana. Innanzitutto giova chiedersi se è mai esistito in Gadda qualcosa che si possa distinguere ed isolare coll'etichetta di filosofia. Caratteristica del pensiero di Gadda è proprio d'essere non teoresi ma *performance*, non esito finale d'un certo percorso ma il percorso stesso⁵⁵. Anticrociano viscerale, Gadda è un razionalista che si piazza nel *germine*, *nocciolo*, *grumo*, *gliommero* o *pasticcio* del reale, per tentarne la faticosa *euresi*. Per scioglierlo, non per risolverlo. Nell'economia del pensiero gaddiano degli anni Venti, le scienze umane e le fisiche versano in condizioni del tutto simili ed hanno simili obiettivi. La distinzione diltheyana di scienze della natura e scienze dello spirito non è, semplicemente, operativa. Questo aspetto del pensiero di Gadda risulta sconcertante e lo espone al ludibrio di chi per questa ragione lo ritiene un tardo positivista *sui generis*, un filosofo fallito perchè non un Bertrand Russell, un Husserl delle *Ricerche logiche* o un Wittgenstein. Carte in regola o meno dal punto di vista filosofico, Gadda è tuttavia titolare d'una delle rare voci che in Italia siano alternative sia al crocianesimo che all'irrazionalismo, e ciò prima dell'avvento di Banfi e della fenomenologia⁵⁶. A Gadda è congeniale la ricerca della 'terza via' che anche a Contini, preso negli anni Trenta fra formalismo e idealismo, sarebbe interessata. Dopo Giancarlo Roscioni e Jaqueline Risset, anche Guido Lucchini, Andrea Calzolari e Giulio De Iorio

⁵⁵ Sulla dimensione performativa del viaggio in *Quer Pasticciaccio* e la sua soluzione, mi permetto di segnalare M. MARCHESINI, *Literature as the Experience of Boundary Crossing: Gadda's Descent to Hell and the Solution to That Awful Mess of Via Merulana*, in «Modern Language Notes MLN», Italian Edition, 119, 2004, pp. 109-134.

⁵⁶ E. GARIN, *Cronache di filosofia italiana*, vol. I, Bari, Laterza, 1959 e ID., *Filosofia italiana e filosofie straniere nel dopoguerra*, a cura di Pietro Rossi e Carlo Augusto Viano, Bologna, il Mulino, 1991.

Frisari hanno dedicato la propria attenzione a Gadda 'filosofo'⁵⁷. La critica recente tende a retrogradare gli anni fondamentali della formazione filosofica e letteraria di Gadda. Il giudizio che Contini diede della cultura gaddiana come 'nobilmente liceale', è stato messo in questione. Nel complesso, gli studiosi si esprimono nel senso di un Gadda filosofo mancato proprio *in quanto* scrittore riuscito⁵⁸. Unica eccezione sembra essere De Iorio Frisari, per cui la *Meditazione milanese* è un'opera concettualmente anomala perché deliberatamente tale, visto che per Gadda «la riflessione teoretica è il presupposto necessario di una profonda e complessa attività letteraria»⁵⁹. Si tratterebbe, per lo studioso, dell'«anomalia della cultura dello scrittore, così eviden-

⁵⁷ G. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita*, Torino, Einaudi, 1969 e ID., *Introduzione*, in C. E. GADDA, *Meditazione Milanese*, cit., pp. V-XLIV. J. RISSET, *Gadda ou la philosophie à l'envers*, in «Critique», 282, 1970 poi pubblicato in italiano come *Carlo Emilio Gadda o la filosofia alla rovescia*, in ID., *L'invenzione e il modello*, Roma, Bulzoni, 1972, pp. 156-64; G. LUCCHINI, *L'istinto della combinazione: le origini del romanzo di Carlo Emilio Gadda*, Firenze, Nuova Italia, 1988; ID., *Gli studi filosofici di Carlo Emilio Gadda 1924-29*, in «Strumenti critici», IX, 2, 75, 1994, pp. 223-45; A. CALZOLARI, *Gadda filosofo*, in «Poliorama», 4, Bologna, Cappelli, 1985, pp. 102-47. G. DE IORIO FRISARI, *Carlo Emilio Gadda: filosofo Milanese*, Bari, Palomar, 1996.

⁵⁸ Un 'quasi' Bertrand Russel lo dice G. LUCCHINI, *L'istinto della combinazione*, cit., p. 33, sulla base di C. E. GADDA, MM 170. Un Carnap meno qualcosa, un Kuhn *ante litteram*, un Feyerabend, un Goedel addirittura, se mai Gadda fosse riuscito a dimostrare su base matematica l'asserzione della *Meditazione milanese*: «il sistema di relazioni espresso dalla conoscenza umana totale ha in sé, anche attualmente, un errore o più errori». L'assenza di competenza in matematica superiore produrrebbe, nell'opinione di A. CALZOLARI, *Gadda filosofo*, cit., p. 100 *et passim*, il senso di scacco che Gadda «riconosce», afferma Calzolari, in C. E. GADDA, MM 178.

⁵⁹ G. DE IORIO FRISARI, *Carlo Emilio Gadda: filosofo milanese*, cit., p. 73. La gaddiana *Meditazione milanese* è, scrive Frisari, «una tesa e intensa operazione teoretica, che vuole costruire e organizzare uno scritto anomalo, originale, teoreticamente trasgressivo, ardito per l'ampiezza delle tematiche che affronta, eccentrico per la terminologia impiegata e per la trattazione agile e esuberante» (ivi, p. 28).

te nei confronti di quasi tutti i letterati più o meno suoi coetanei»⁶⁰. V'è ragione di credere che Gadda si sia costruito una solida cultura filosofica oltre che letteraria, sin dagli anni dell'Accademia Scientifico-Letteraria (poi Politecnico). Nel '21 Gadda s'iscrive al corso di filosofia dell'università Statale milanese; nel '22 è in Argentina a lavorare come ingegnere; ritorna in Italia l'anno successivo. Nel '24 è supplente di matematica e fisica presso il liceo Parini di cui era stato alunno. Le sue più intense letture filosofiche si dispongono in un arco d'anni che va dal '23 al '29. Decide di scrivere una tesi su Leibniz sotto la guida del filosofo Martinetti, all'epoca uno dei rari non crociani della filosofia italiana, un antifascista della prima ora con cui Gadda legge Kant e Spinoza⁶¹. Ciò si intreccia all'effetto del positivismo di fine secolo, popolato di figure come Casimiro Dioniselli e Tito Vignoli, in cui Gadda pare collocare anche se stesso⁶²; ed alla psicologia dell'Otto-

⁶⁰ G. LUCCHINI, *Gli studi filosofici*, cit., p. 51; per quanto segue cfr. ivi, p. 224.

⁶¹ Gadda legge l'*Etica* nella esposizione e commento di Martinetti (Milano, Paravia, 1928), il quale gliene regala una copia.

⁶² Sul 'positivismo' di Gadda, cfr. G. LUCCHINI, *L'istinto della combinazione*, cit., p. 119 (nota) riporta una conversazione con Garboli del 1967, ora in C. GARBOLI, *Felice chi è diverso*, in ID., *La stanza separata*, Milano, Mondadori, 1969, p. 160, in cui Gadda afferma: «Ero portato alla speculazione, ma i libri di filosofia che leggevo non erano molti. Avevo come professore, per la filosofia, un positivista. Si chiamava Tedeschi. Dalla sua bocca non c'era mai caso che uscisse un riferimento ai valori dello spirito, alla realtà dello spirito e simili». È un'affermazione che ripete un poco quella di Gadda per la psicanalisi, in una intervista con Arbasino per il «Giorno» (del 24 aprile 1963) ed ora in A. ARBASINO, *Sessanta posizioni*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 196: «Avevo già frequentato a Milano [...] i precursori [della psicanalisi]: appunto Charcot, Breuer [...] molti altri [...] ed anche gli psicologi positivisti; ricordo l'*Intelligenza nel regno animale* di Tito Vignoli, psicologo lombardo [...]. A proposito di psicanalisi, devo dire che mi sono avvicinato ad essa negli anni dal '26 al '40». *Mito e scienza* di Tito Vignoli,

cento (Fechner e Ribot), alla psicanalisi, a Mach, a Bergson ed alla sociologia di Pareto⁶³. Ad ogni buon conto Gadda, sfumata la possibilità d'un impiego al Gabinetto Vieusseux fiorentino, fra il '28 e il '29, rinuncia a laurearsi in filosofia. Pone mano, invece, alla composizione di un romanzo sul «lavoro italiano», postumamente edito col titolo di *Racconto d'ignoto del novecento* (*Cahier d'études*), per partecipare a un concorso letterario cui peraltro non si candiderà mai. Nasce così il canovaccio da cui Gadda toglierà, forbici e colla, tante delle sue future invenzioni.

Il filosofo di cui più si discorre per Gadda è naturalmente Leibniz, sui cui *Nouveaux essais* Gadda prese a scrivere la tesi di laurea⁶⁴. Ove Cartesio aveva fondato una *critica* sull'esclusione della *res extensa*, Leibniz aveva mescolato la critica con un'*ars inveniendi* ed eretto una *euristica*, ossia una filosofia delle corrispondenze e del parallelismo delle strutture⁶⁵. La conoscenza è conoscenza di relazioni, quindi conoscenza *formale*: "plus on formalize plus on comprend" scrive Michel Serres, che nell'idea di razionalità propugnata da Leibniz vede il superamento del dualismo cartesiano e l'origine della modernità⁶⁶. Con Leibniz si va dunque dalla verità alle parole; dalle parole ai segni; dai segni

del 1877, era tenuto in alta considerazione anche da un lettore d'eccezione come Aby Warburg, per cui si veda il fascicolo speciale di «Aut Aut» (gennaio-aprile 1984) a questi dedicato.

⁶³ Sui rapporti di Gadda e Musil coll'empirio-criticismo di Mach, si veda G. MAZZACURATI, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 164-167. Per la sociologia di Pareto si veda G. LUCCHINI, *L'istinto della combinazione*, cit., p. 27-28.

⁶⁴ Il fondo Roscioni sembra conservi una redazione della tesi di laurea, ancora inedita, addirittura del 1928.

⁶⁵ M. SERRES, *Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques*, 2 voll., Paris, Press Universitaire de France, 1968, I, pp. 217, 45, 66-68.

⁶⁶ Ivi, I, pp. 41-45.

ai numeri; dai numeri ai punti; dai punti alla figura piana; dalla proiezione al solido e così via, connettendo i modelli a due a due, sino a ottenere una regione parziale del *reseau* del reale. Ecco la matematica di Leibiz, ossia la matematica moderna, e un po' anche il nostro mondo: la matematica, la fisica, l'elettronica, la biologia, la chimica, insomma le scienze delle magnifiche sorti e progressive cui padre fu non Cartesio ma, per l'appunto, Leibniz, l'artefice della «pluralizzazione» della rivoluzione copernicana⁶⁷. Ma in Leibniz il complesso di relazioni fra le monadi trova la giustificazione ultima della loro giustizia nella bontà, saggezza e potenza divina. Non in Gadda, il cui sistema, osserva Risset, è una specie di parossismo del sistema leibniziano, una combinatoria infinita, una circolarità senza ricorsi – una *disarmonia prestabilita*, come suona il titolo dello studio di Roscioni sulla filosofia gaddiana. Risset trova esista una consonanza, un parallelismo strutturale fra la comprensione di Leibniz da parte di Gadda e, più di recente, da parte di Michel Serres. Ma il sistema, osserva Risset, in Gadda è «sganciato», funziona al di fuori di qualsiasi riferimento assoluto, senza rapporto con un termine prescritto o «punto fisso d'intendimento»⁶⁸. «[L]a mia monade e il mio io sono delle baracche sconquassate rispetto alle pure sfere d'acciaio di Leibniz e hanno mille finestre e fessure», suona la *Medita-*

⁶⁷ Ivi, I, p. 33. L'impeccabile prosa di questo filosofo e storico della scienza, coi suoi *reseaux*, reti neuronali, foci fluviali, stelle, angeli, messaggeri, non sfigurerebbe affatto fra le scritture *in funzione d'altro*. Cfr. ID., *Préface qui invite le lecteur à ne pas négliger de la lire pour entrer dans l'intention des auteurs et comprendre l'agencement de ce livre* in ID., *Elements d'Histoire des Science*, Paris, Bordas, 1989, pp. 1-16.

⁶⁸ J. RISSET, *Carlo Emilio Gadda o la filosofia alla rovescia*, cit., p. 159.

zione Milanese nel 1924⁶⁹. Gadda è quindi interessato alla mondana, immanente complessità relazionale del cosmo; ch'è anche il modo in cui Contini, discorrendo con Ludovica Ripa di Meana, prospetta il suo proprio interesse per una «teodicea». Se la teodicea, dice Contini, «è la scienza dei rapporti provvidenziali istituiti da Dio nel complesso del cosmo», «l'oggetto del mio interesse non è l'oggetto della teodicea ma il contenuto della teodicea» (DV 118).

Io penso alla Provvidenza, non penso a Dio. Penso a una rete, penso alla combinazione matematica, se così posso dire, non a un ente estraibile e estrapolabile dalla mia entità, certamente no (DV 118).

In altre parole, l'oggetto dell'interesse di Contini, come di Gadda, è il complesso, laico mondo delle *relazioni* e delle *forme*, nella ferma convinzione che *plus on formalize plus on comprends*⁷⁰. Dal punto di vista di Contini, come anche del suo Longhi, le *forme artistiche*, pittoriche e letterarie, sono senz'altro diverse dalla greve realtà dei soddisfatti borghesi lombardi che Gadda avrebbe fissato per sempre in pagine famose – ma

⁶⁹ C. E. GADDA, MM 277 nota e 247. In uno dei suoi quaderni, ora posseduto dall'Archivio Garzanti, che trovo citato in G. LUCCHINI, *Gli studi filosofici di Carlo Emilio Gadda (1924-1929)*, cit., p. 236: «mia teoria del carattere provvisorio e indefinito delle conoscenze fisiche, sotto un aspetto catalogico e di progressus, mentre Leibniz salva naturalmente le idee non empiriche: (categorie, Dio, sostanza, ecc) [...] Io invece ritengo provvisorie anche queste ma non in senso analitico [...] come le prime: sì in quanto sono sintesi momentanee che poi si rivelano inadeguate: (Dio antropomorfo, dio etico, dio legislatore, ecc; poi Dio creatore-teoretico; poi Dio come ens primum o ens totale; ecc) Cfr. Mia prefazione al racconto italiano: "Forse il nostro pensiero, forse la volontà stessa...sono rapidi fiori...una trovata provvisoria dell'eternità». Cfr. anche p. 126 e p. 150.

⁷⁰ Nella medesima intervista Contini racconta d'esser stato, all'epoca, indeciso fra gli studi letterari e quelli matematici.

diverse solo di mero grado o interpolazione. Eppure se tutto, idee empiriche e non, fosse davvero di carattere «provvisorio e indefinito», allora, ragiona Gadda, sarebbe il relativismo totale, il caos; vorrebbe dire cedere agl'inferi dell'irrazionale che inorridisce Contini. «Ma allora», appunta Gadda nella *Meditazione*, «tutto si dissolve»⁷¹.

«No», egli continua, «non perdiamo di vista che noi abbiamo una realtà per noi: la tolda traballante del pazzo naviglio», novella versione del battello ebbro. Ma quale realtà? quale dato?

Il dato che per gli altri è uno stacco sicuro dalla terra ferma, una predella ferma per spiccare un bel salto. Per me è lo stacco da una tolda traballante (bateau ivre) o una predella già essa moventesi.

In altre parole Gadda continua a credere, appassionatamente, nella realtà, proprio come Contini e Longhi credono, appassionatamente, nella realtà *della* letteratura e *della* pittura. Se ogni cosa fosse sganciata, il mondo sarebbe una macchina che gira a vuoto, sarebbe il «delirio dionisiaco» (MM 154). Invece, continua il filosofo Gadda, la sostanza o dato è un «permanere d'*alcuni* elementi del sistema» (MM 11). La «deformazione logica [...] implica la *necessità di un permanere*» (MM 14) perché «se tutto fosse movibile e mosso, nessuna forma o figura sarebbe pensata» (MM 11), argomenta Gadda. In quest'ottica la «disarmonia che sta al cuore dell'ordine» è ciò che Contini chiama la «follia [...] [che] si esplica in ordine» (DV195)⁷². Esistono dei

⁷¹ C. E. GADDA, MM 331 nota.

⁷² J. RISSET, *Carlo Emilio Gadda o la filosofia alla rovescia*, cit., p. 160; e più sotto, p. 161-62.

«parametri», scrive Gadda, propri a ciascun «ambiente» (MM 175), in osservanza ai quali svolgere, feroci e dirritti, il proprio dovere. Il gioco degli scacchi e il caso dell'incidente ferroviario ne sono due esempi; sebbene inseriti in sistemi di complessità diversa, hanno in comune il fatto d'essere esauribili e, per questa ragione, prevedibili. Ciò non di meno, si tratta sempre di parametri utilizzati all'interno di un «metodo» che, alla fine, deve negare se stesso: «Alla fine il metodo in quanto paradigma della conoscenza deve negare se stesso» (MM 141). Se di metodo si può parlare, è un metodo illusorio («Il metodo è un'illusione» MM 281) che tutt'al più consente d'affrontare il punto immaginario in cui il *bateau*, per rimanere all'interno d'una allegoria marinara cara a Gadda, entra in relazione col più vasto oceano, costituendo così un sistema complesso di relazioni di cui esso battello fa a pieno titolo parte⁷³. Metodo vale dunque come legge economica del massimo risultato col minimo sforzo, un imperativo cui Contini avrebbe sottomesso la sua matematizzante critica testuale⁷⁴. Immersi come siamo nel flusso del divenire, sconquassate monadi, il nostro punto di vista, dice Gadda, non è né fra le stelle né nell'abisso, ma sulla traballante tolda rimbaudiana:

⁷³ Sul sistema-nave in Gadda, mi permetto di segnalare M. MARCHESINI, *L'elica e il sistema: I miti del somaro di Carlo Emilio Gadda*, in «Italia», 74, 2, summer 1997, pp. 235-48.

⁷⁴ G. CONTINI, DV 157: «La matematica è una scienza formalizzatrice e nella mia ecdotica sono stato, naturalmente, un formalizzatore: quindi c'è uno stesso atteggiamento e nel matematico e nel critico testuale nel senso che io intendo. Naturalmente, questa formalizzazione non la posso trasportare alla critica letteraria militante che ha altre leggi, ma per quello che riguarda la critica testuale non c'è nessun dubbio».

Io non vedo [...] né il fondo dell'abisso né l'assoluto cielo: ma partendo dal traballante ponte della realtà data cerco di estendere la conoscenza (MM 99).

La forma di conoscenza possibile è quella fornita dalla euresi, perché vichianamente «noi non abbiamo documentazione se non dell'euresi, della deformazione, della convoluzione di significati e figure» (MM 279). Insomma la possibilità della conoscenza è legata alla descrizione formale di un processo di cui siamo parte, come accade nella moderna scienza heisemberghiana: «[c]he l'osservazione influisca sull'oggetto dell'osservazione», avrebbe detto Contini, «non si vede perché dovrebbe essere più scandaloso nelle cosiddette (o dette un tempo) scienze dello spirito di quanto non sia in quelle dette della natura» (VAL 409). *Conoscere* è una funzione del *descrivere* (Contini avrebbe parlato di una *descrizione* capace di portare ai *valori*) del procedere, del deformare, nella «inemendabile constatazione teorica» della inafferrabilità epistemologica della realtà o della storia» (MM 151). Lasciamo la storia, «questa maledetta storia!» (MM 169-70), si lasciava sfuggire Gadda.

Così io penso al conoscere come ad una perenne deformazione del reale, introducente nuovi rapporti e conferente nuova fisionomia agli idoli che talora dissolve e annichila: sicché il loro volto che jeri ci appariva divino è oggi una sciocca smorfia. E nel progresso del conoscere il dato si decompone, altri dati sorgono dai cubi neri dell'ombra e quelli da cui siamo partiti non hanno più senso, non “esistono” più (MM 100).

I cubi neri dell'ombra sono la longhiana resa visibile del «fondo cupo d'ogni rappresentazione» in cui,

come Gadda aveva scritto in chiusa a *Le belle lettere*, è ritrovabile il «germine euristico ch'è la sintesi operatrice del reale» (SGDI 488). Da tale, inaccessibile, sfondo, il dato emerge ed immediatamente decompone, dando così luogo alla molteplicità dei significati del reale, cui le certezze della conoscenza sono come «i rapidi fiori» d'una «trovata provvisoria dell'eternità» (SVP 541).

Il sistema della deformazione conoscitiva [...] ci si presenta necessariamente come un mostruoso logogrifo offerente infinite soluzioni ermeneutiche [...]. Io devo necessariamente affermare che la pulsante deformazione logica (pensata fuori del tempo) implica di necessità questa attuazione di un'ermeneutica a soluzioni multiple: come un enigma che avesse un numero infinito di soluzioni (MM 187).

Era il 1925; Gadda non scrive né ha d'uopo di scrivere *Sein und Zeit*, ma ciò non di meno la molteplicità dei significati del reale si presenta allo scrittore come una *ermeneutica* che coincide col *metodo* illusorio della sua scrittura ed ispira il *non metodo* di Contini. Tale scrittura si fonda, come la scrittura continiana, sulla nozione di lingua come «specchio del totale essere» (SGF I 20). Il linguaggio in cui Locke aveva avvertito il pericolo del falso, diviene parte integrante del processo gnoseologico, non sua passiva replica o rappresentazione: «le parole sono momenti-pause di ascensione conoscitiva» (MM 56), e quindi non passivi registratori, scrive Gadda, ma partecipi della deformazione conoscitiva (MM 161-62). «La struttura della conoscenza e il linguaggio nella *Meditazione* coincidono», afferma Frisari⁷⁵. Anche Contini osserverà come nel lavoro scienti-

⁷⁵ G. DE IORIO FRISARI, *Carlo Emilio Gadda: filosofo milanese*, cit., p. 155 nota.

fico, ivi compresa la matematica, la *scrittura* sia sempre decisiva perché l'invenzione concettuale è pur sempre legata a *parole* (DV178). E se è vero che all'orizzonte sta la tradizione cristiana, agostiniana, portorealista e rosminiana della Parola, ciò non di meno la scrittura *in funzione d'altro* di Contini e secondo Contini mira a mantenersi, come la gaddiana, in uno spazio laico di *problematizzazione* dell'atto di scrittura. La loro scrittura è a pieno titolo *letteraria* nel senso che documenta dall'interno la *resistenza* all'«unreliable process of knowledge production» alla luce del quale tutte le entità, anche linguistiche, sono di fatto «defective models of the language's impossibility to be a model language»⁷⁶. Gadda e Contini rientrano nella categoria che De Man chiama degli ermeneuti, per cui vige la fiducia nell'equazione di retorica ed epistemologia, ma per entrambi a prevalere non è la nostalgia, non il *denial*, ed ancor meno «the dreary prospects of pragmatic banality» che un'ipotesi decostruttiva nel senso di discorso a vuoto aprirebbe, ma la dimensione tragica, costruttiva, esecutiva, pedagogica d'un fare ch'è sempre anche un disfare.

L'impossibilità teoretica di un punto di vista esterno al sistema si traduce, in Gadda scrittore, nelle considerazioni propriamente narratologiche ch'egli trae nel *Racconto italiano*. Come narrare, infatti, a partire dalla tolda traballante? *Ab interiore*, risponde Gadda, l'unico punto d'osservazione plausibile; ossia narrare attraverso la coordinazione e scoordinazione, montaggio e smontaggio della rete, maglia, canovaccio, *plot* di relazioni che sono il reale o storia così come li percepiamo⁷⁷. Rappresentare, questa funzione del conoscere, si

⁷⁶ P. DE MAN, *The Resistance to Theory*, foreword by Wlad Godzich, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, p.19.

⁷⁷ C. E. GADDA SPV 473 sgg.

dà in altre parole come intreccio dei molteplici punti di vista dal cui incrocio emerge l'oggetto provvisorio eppure reale che si suole chiamare il testo letterario (o pittorico). Cesare Segre, analizzando le proposte narratologiche di Gadda, osserva come la teorizzazione di questi consueti colla bachtiniana del romanzo come genere polifonico⁷⁸. E Bachtin aveva infatti una maniera grande d'avvicinarsi al genere romanzo ed alla letteratura, grande tanto quanto l'ampiezza di vedute di Gadda e Contini, per i quali la pratica letteraria è una forma d'ermeneutica laica che conosce facendo, in cui il soggetto è anche l'oggetto della conoscenza. Questo sembra anche il senso in cui un moderno teorico della letteratura come Wolfgang Iser considera possibile un avanzamento dalle vecchie posizioni di teoria della ricezione⁷⁹. L'*anthropological turn* che Iser imprime a quest'ultima, infatti, saldando la letteratura nientemeno che all'*anthropological make-up* dell'uomo, non è molto distante dalle vecchie posizioni «afilosofiche» di un Gadda e un Contini, per cui la letteratura, insieme positiva e trascendente, scevra sia da manie di grandezza che da complessi d'inferiorità, rimane una tra le vite da vivere. Il testo letterario, scrive Iser, è assimilabile a un campo di gioco (*game text*); la sua capacità di conoscere consiste nel dar luogo a molteplici *staging* o rappresentazioni, tante *ripetizioni* (Kierkegaard), in forza delle quali offrire un oggetto illusorio ch'è una resa della percezione del reale. Non a caso anche Iser fissa la sua attenzione sulla critica del concetto di mimesi come *copia*, in favore d'un concetto di mimesi come *performance*, come *esecuzione*. Iser ritiene che il concetto di

⁷⁸ C. SEGRE, *Novità su Gadda*, in «Alfabeta», 55, dicembre 1983, pp. 3-4.

⁷⁹ W. ISER, *The Fictive and the Imaginary*, cit., pp. 281-96.

mimesi come esecuzione sia sempre stato, sin da Aristotele, associato a quello di mimesi come copia, ma siccome il cosmo era ancora ordinato secondo linee platoniche e poi cristiane, siccome la frattura epistemologica fra uomo e mondo non si era ancora consumata, la dimensione performativa di quello ch'era sempre stato un concetto doppio è rimasta sullo sfondo. Il decentramento dell'uomo nel cosmo, di origini heideggeriane, è per Iser la svolta storica che pone le condizioni affinché i tratti performativi della rappresentazione artistica, da sempre esistiti, vengano alla ribalta. La rappresentazione artistica viene così ad essere simultaneamente copia di qualcosa e indice della propria incompletezza. Le tappe dell'evoluzione che Iser delinea vanno dalla mimesi dell'oggetto tipica del positivismo più convinto, al caso più sofisticato della mimesi del contenuto della mente dell'artista. In quest'ultimo caso ciò che viene imitato sono le condizioni della percezione cui artista e fruitore collaborano; lo storico-critico è artista nel senso che offre una trascrizione non del mondo dei fatti bensì, come avrebbe detto Longhi citando Pater, *of his sense of it*⁸⁰. Si tratta in altre parole di tornare ancora una volta alle istanze estetizzanti e futuriste di fine secolo, un'operazione che Contini compie attraverso un ripensamento dell'eredità complessa di Longhi *trascrittore*, proprio come oggi Iser compie attraverso la sua meditazione dell'altrettanto complessa eredità di Walter Pater⁸¹. Il problema, a volerlo vedere, è più che una collezione belletteristica di metafore che

⁸⁰ R. LONGHI, SG 17- 17 [rec. a W. Pater, *Il Rinascimento*. Studi d'arte e di poesia, tr. De Rinaldis, Napoli, 1912, già pubblicata in «La Voce», IV, 1912, n. 39, p.902].

⁸¹ W. ISER, *Enfoldings in Paterian Discourse: Modes of Translatability*, in ID., *The Range of Interpretation*, cit., pp. 159-181.

senza cessa oscillano dalla sfera figurativa alla letteraria e viceversa – è un problema speculativo. La fascinazione continiana per un approccio sinestetico in senso lato, coerente al dettato romantico-decadente-simbolista, dalle corrispondenze baudelairiane sino agli esperimenti percettivi di Des Esseintes e compagni, si colora molto presto d'una *lombarda* determinazione speculativa, cui il Gadda di *Solaria*, colla sua *idea-Manzoni*, dà finalmente voce, una voce ch'è insieme teoretica, etica e *letteraria* – la luce o *lume* che, parafrasando Gadda, sono (forse) secondari al filosofo, ma non certo al poeta. Gadda romanziere del gomito del reale e Contini critico verbale e variantista condividono, ciascuno al proprio livello d'interpolazione, la convinzione di Walter Benjamin: la necessità di rompere con il naturalismo storico volgare per afferrare il cristallo dell'evento nell'analisi del momento individuale, d'afferrare il disegno della storia nella struttura del *commento*⁸². E infatti Benjamin avrebbe proposto una *teoria della conoscenza* come *montaggio letterario* d'immagini nella struttura del commento⁸³. La dimensione

⁸² W. BENJAMIN, *I "passages" di Parigi*, cit., p. 515: «Un problema centrale del materialismo storico che andrebbe finalmente riconosciuto: la comprensione marxista della storia si acquista necessariamente a prezzo della perspicuità della storia stessa? Oppure: per quale via è possibile collegare un incremento della perspicuità con l'applicazione del metodo marxista? La prima tappa di questo cammino consisterà nell'adottare nella storia il principio del montaggio. Nell'erigere, insomma, le grandi costruzioni sulla base di minuscoli elementi costruttivi, ritagliati con nettezza e precisione. Nello scoprire, anzi, nell'analisi del piccolo momento singolo il cristallo dell'accadere totale. Nel rompere, con il naturalismo storico popolare. Nel cogliere la costruzione della storia in quanto tale. Nella struttura del commento» [N 2, 6].

⁸³ *ivi*, p. 514: «Metodo di questo lavoro: montaggio letterario. Non ho nulla da dire. Solo da mostrare. Non sottrarrò nulla di prezioso e non mi approprierò di nessuna espressione ingegnosa. Stracci e rifiuti, invece, ma non

performativa cui costoro risolvono o puntano, dal *se* al *come*, è frutto dello slittamento epistemologico cui tanti intellettuali moderni, ciascuno dalla propria specola, danno voce: il passaggio da una ontologia del fondamento ad una pratica che colloca la questione dentro le pratiche di significazione. Judith Butler osserva che il fatto che la *agency* sia costruita non implica ch'essa non esista o che, peggio, *anything goes*; piuttosto, «construction [...] is the necessary scene of agency, the very terms in which agency is articulated and becomes culturally intelligible»⁸⁴. Per Gadda vuol dire invitare il lettore della *Meditazione milanese*

a una spiacevole agape durante lo svolgimento della quale io farò sparir dalla mensa, una dopo l'altra le succulente vivande e gli artistici piatti e i nitidi vasi d'oro e d'argento ch'egli [l'ospite] vide primamente sfolgorar sulla mensa (MM 107).

Trasferendo la metafora del banchetto alla letteratura, e Gadda deve esserne consapevole, si ottiene il topos del banchetto romanzesco, secolarmente ammanito in Occidente da quella divinità in miniatura ch'è il narratore – l'oste narratore di tanti romanzi di Henry Fielding. Fielding era un trattore squisito che si preoccupava di ricondurre tutto e tutti al loro posto – e che piacere accomodarsi alla tavola imbandita dal suo genio! Gadda, invece, scrittore statutariamente in funzione d'altro, veste i panni dell'illusionista tragico che sottrae al suo *hypocrite lecteur* le delizie che ha appena im-

per farne l'inventario, bensì per rendere loro giustizia nell'unico modo possibile: usandoli » [N 1a, 8].

⁸⁴ J. BUTLER, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York and London, Routledge, 1999, p. 187.

bandito. Egli invita pertanto alla sua mensa lettori che un siffatto stato di cose siano disposti ad accettare, in cui siano pronti a perseverare, e del quale siano disposti a soffrire e godere. Gli esercizi di lettura di Contini, così come la lettura cui egli invita attraverso il suo esempio, appartengono alla medesima tradizione culinaria.

Breve conclusione

La vicenda fra Contini Gadda e Longhi che sta al centro di questo studio avviene nello spazio spurio che si stende fra i due estremi dello scientismo e del soggettismo. A dispetto delle paratie stagne istituzionali che separano filologia, critica e scrittura creativa, tale vicenda rappresenta un capitolo del nostro passato capace di parlare non solo al presente, ma al futuro. Essa confluisce nel presente dibattito sulla natura e sulla sorte della critica letteraria e quindi della letteratura. Le recenti riflessioni di Cesare Segre, Alfonso Berardinelli e Carla Benedetti, valgono, per questo verso, una ventata di freschezza⁸⁵. Questi studiosi, anche se con diverse sfumature, vedono nel saggio critico e nell'attività di cui esso è l'espressione, una forma spuria, problematica ma anche attuale – il genere letterario, s'azzarda, del futuro. Non è un caso che il carattere spurio, misto, impuro sia precisamente quello che le più recenti posizioni di Wolfgang Iser mettono in luce come il caratteristico della letteratura *tout court*, almeno della letteratura quando essa sia intesa come una pratica *esplorativa*, e non *esplicativa*⁸⁶. Letteratura e critica non spiegano una volta per tutte chi siamo, da dove veniamo, dove andiamo; non conservano o celano nessuna più o meno imbarazzante essenza o verità. Piuttosto, esse aprono a

⁸⁵ Il presente studio è il frutto della mia tesi di dottorato alla Stanford University, concepita nel 1994 e presentata nel 1999. Per il dibattito successivo, si vedano, C. SEGRE, *Ritorno alla critica*, Torino, Einaudi, 2001 e A. BERARDINELLI, *La forma del saggio Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002 ed anche C. BENEDETTI, *Il tradimento dei critici*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

⁸⁶ W. ISER, *What is Literary Anthropology? The Difference between Explanatory and Exploratory Fictions*, in *Revenge of the Aesthetic: the Place of Literature in Theory Today*, a cura di M. Clark, Berkeley, University of California Press, 2000, pp. 157-69.

ciò che oggi Iser, ricorrendo al vocabolario concettuale dell'antropologo Geertz, chiama lo spazio liminale in cui forma e sostanza, mente e corpo, teoria e pragma (filosofia e politica, direbbe Arendt) confluiscono, costituendo una *pratica* o forma di *azione* – la critica come *esecuzione* di cui discorreva Contini. Questo spazio non è astratto e sidereo, ma è il *nostro* spazio, geografico e storico, qui ed ora. Esso consuona col progetto che Gadda aveva esemplarmente indicato negli anni Trenta, nel suo programma di coniugare poetica etica e metafisica all'interno d'una pratica inequivocabilmente laica e pluralista. Gianfranco Contini è, al suo meglio, il consapevole coadiutore e fiancheggiatore di una siffatta impresa *esecutiva* – del cui pizzico di follia, di rischio, d'entusiasmo, che non è sinonimo di disordine o mancanza di fuoco, non v'è da temere, perché «[l]a follia [...] si esplica in ordine: nell'ambito dell'ordine. No, no. Il disordine è qualcosa che non arriva a essere promosso: qualche cosa di cui ci dovremmo occupare, che ci dovrebbe condizionare, e che teniamo ai margini. No, no. Il grano di follia appartiene all'ordine, perbacco!» (DV 195).

Opere di Gianfranco Contini

- AE *Altri esercizi (1942-1971)*, Torino, Einaudi, 1972.
- BE *Breviario di ecdotica*, Milano-Napoli, Ricciardi, MCMLXXXVI.
- CS *La critica degli scartafacci e altre pagine sparse*, Con un ricordo di Aurelio Roncaglia, Pisa, Scuola Normale Superiore, MCMXCII.
- DV *Diligenza e voluttà. Ludovica Ripa di Meana interroga Gianfranco Contini*, Milano, Mondadori, 1989.
- EL *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, I ed. 1947, Nuova ed. aumentata di *Un anno di letteratura* (1941), Torino, Einaudi, 1974.
- LIO *Letteratura italiana delle origini*, Firenze, Sansoni, 1970.
- LION *La letteratura italiana. Tomo IV Otto-Novecento*, Firenze, Sansoni, 1974.
- LIU *Letteratura dell'Italia Unita. 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968.
- PD *Poeti del Duecento*, a cura di Gianfranco Contini, in *La Letteratura italiana. Storia e Testi*, Vol. 2, Tomi I e II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.
- PEE *Postremi esercizi ed elzeviri*, a cura di Cesare Segre e Giancarlo Breschi, Torino, Einaudi, 1998.
- PT *Pagine ticinesi*, a cura di Renata Broggin, presentazione di Sergio Salvioni, Bellinzona, Ed. Salvioni, 1986.
- UEE *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1988.

- VAL *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1960.
- *La critica testuale come studio di strutture* (1967), in *La critica del testo. Atti del II Congresso internazionale della Società italiana di storia del Diritto*, I, Firenze, Olschki, 1971, pp. 11-23.
 - *Per una definizione di decadentismo*. Rec. a *La poetica del decadentismo* di Walter Binni, Firenze, 1936, in «Meridiano di Roma», II, 5, XV [1937], p. IV.
 - *Per una tesi sul Leopardi*. Rec. a *L'elaborazione della critica leopardiana* di Piero Bigongiari (Firenze: 1937), in «Meridiano di Roma», II, XV, [1937], p.V.
 - *Per Roberto Longhi*, in «Paragone Letteratura», XXI, 244, 1970, pp. 3-5.
 - *Saggio di un'edizione critica su Bonvesin da la Riva*, in *Memorie del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere. Classe di Lettere, Scienze Morali e Storiche*, vol. XXIV, XV della s. III, 5, 1935, pp. 237-72.
 - *Un secolo di letteratura italiana dall'Ottocento a oggi: intervista a Gianfranco Contini*, in «Uomini e libri», X, 1974, p. 54
 - *Amicizie* [voce C. E. Gadda, 1987], Milano, Scheiwiller, 1991 pp. 119-30.
 - *Ancora della Cognizione*, in «Il Corriere della Sera», 3 gennaio 1988.
 - e BETTARINI, Rosanna, a cura di, ed. critica di E. Montale, *L'opera in versi*, Torino, Einaudi, 1980.
 - *Invito a un capolavoro* (1940), in «Letteratura», IV, 4, 1940, pp. 3-6.
 - *Nota* (1963), in C. E. GADDA, *L'Adalgisa. Disegni milanesi*, Torino, Einaudi, 1963, pp. VII-IX.

- *Quarant'anni d'amicizia*, Torino, Einaudi, 1989. [Contiene tutti i saggi d'argomento gaddiano e in più: alle pp. 45-53 una breve *Introduzione ad Accoppiamenti giudiziari* che Contini scrive essere stata «composta nel 1985 per un'edizione non ancora eseguita». Alle pp. 81-84 si trova *Una voce di antologia: Carlo Emilio Gadda* già in *Letteratura dell'Italia unita*. Alle pp. 85-89 si veda *Una voce di enciclopedia* già in *Dizionario degli autori*, Milano, Bompiani, 1985.
- Rec. a *Saggi di letteratura italiana francese inglese* di Ferdinando Neri, Napoli, 1936, in «Meridiano di Roma», I, (XV=1936), p. X.
- Rec. di *Storia della tradizione e critica del testo* di Giorgio Pasquali, Firenze, 1934, in «Archivum Romanicum», XIX, 2, aprile-giugno 1935, pp. 330-340.
- A cura di, C. E. Gadda, *Lettere a Gianfranco Contini: 1934-1967*, Milano, Garzanti, 1988.
- *Bibliografia degli scritti di Contini*, a cura di Francesco Bonardelli, in A. Pupino, *Il sistema dialettico di Gianfranco Contini*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977, pp. 139-40 [dal 1973 al 1977].
- *Bibliografia degli scritti di Contini*, a cura di Giancarlo Breschi, Firenze, Società Dantesca Italiana, 1973 [fino al 1972].
- *Bibliografia degli scritti in morte di Gianfranco Contini*, a cura di Claudio Ciociola, in «Filologia e critica. Su/Per Gianfranco Contini», XV, 1990, pp. 168-176.
- *L'opera di Gianfranco Contini Bibliografia degli scritti*, a cura di Giancarlo Breschi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2000.

Opere di Roberto Longhi

Edizione delle *Opere complete*, Sansoni:

- CAB *Critica d'arte e buongoverno. 1938-1969*, vol. 13, Firenze, Sansoni, 1995.
- GD *Giudizio sul Duecento e ricerche sul Trecento nell'Italia Centrale. 1939-1970*, vol. 7, Firenze, Sansoni, 1974.
- LV *Lavori in Valpadana. 1934-1964*, vol. 6, Firenze, Sansoni, 1973.
- MP *Me pinxit e questiti caravaggeschi. 1928-1934*, vol. 4, Firenze, Sansoni, 1968.
- PdF *Piero della Francesca, 1927, con aggiunte fino al 1962*, vol. 3, Firenze, Sansoni, 1963.
- SG *Scritti giovanili 1912-1922*, 2 voll., vol. 1, Firenze, Sansoni, 1961.
- SON *Scritti sull'Otto e Novecento. 1925-1966*, vol. 14, Firenze, Sansoni, 1984.
- SR *Saggi e ricerche. 1925-1928*, 2 voll., vol. 2, Firenze, Sansoni, 1967.
- SR6 *Studi e ricerche sul Sei e Settecento. 1929-1970*, vol. 12, Firenze, Sansoni, 1991.
- V5 *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, vol. 10, Firenze, Sansoni, 1985.

Altre edizioni:

- BVS *Breve ma veridica storia della pittura italiana* (1913), ed. postuma a cura di Anna Banti, intr. di Cesare Garboli, Milano, Rizzoli, 1988.
- CM *Da Cimabue a Morandi* Saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da G. Contini, Milano, Mondadori, 1973.
- PNF *Il palazzo non finito. Saggi inediti 1910-1926*, a cura di Francesco Frangi e Cristina Montagna-

- ni, con prefazione di Cesare Garboli e un saggio di Mina Gregori, Milano, Electa, 1995.
- *Arte* (1918) in «poliorama», Rivista di ricerche filologiche e interdisciplinari fondata e diretta da Aldo Rossi, Firenze, Poliorama, 1990, pp. 156-63.
 - *Proposte per una critica d'arte*, in «Paragone», diretto da R.Longhi, 1, Arte (gennaio 1950), pp. 5-19.
 - *Disegno della pittura italiana*, a cura di Carlo Volpe, 2 voll, Milano, Sansoni, 1979.
 - e B. BERENSON, *Lettere e scartafacci. 1912-1957*, a cura di Cesare Garboli e Cristina Montagnani, con un saggio di Giacomo Agosti, Milano, Adelphi, 1993.
 - *Il Correggio e la Camera di san Paolo a Parma*, Genova, Siglaeffe, 1956.
 - *Piero della Francesca*, II ed., Milano, Hoepli, 1946.
 - *Disegno della pittura italiana*, a cura di Carlo Volpe, 2 voll., Milano, Sansoni, 1979.
 - *Bibliografia di R. Longhi*, a cura di Antonio Boschetto, premessa di Ulrich Middeldorf, Firenze, Sansoni, 1973.

Opere di Carlo Emilio Gadda.

Edizione delle *Opere complete* sotto la direzione di Dante Isella, per Garzanti:

- BI *Bibliografia e indici*, a cura di Dante Isella, Guido Lucchini e Liliana Orlando, Milano, Garzanti, 1993.
- RR I *Romanzi e racconti*, a cura di Raffaella Rodondi, Guido Lucchini, Emilio Manzotti, vol. 1, Milano, Garzanti, 1988.
- RR II *Romanzi e racconti*, a cura di Giorgio Pinotti, Dante Isella, Raffaella Rodondi, vol. 2, Milano, Garzanti, 1989.
- SGF *Saggi giornali favole e altri scritti*, a cura di Liliana Orlando, Clelia Martignoni, Dante Isella, 2 voll., Milano, Garzanti, 1991.
- SVP *Scritti vari e postumi*, a cura di Andrea Silvestri, Claudio Vela, Dante Isella, Paola Italia, Giorgio Pinotti, Milano, Garzanti, 1993.

Altre opere:

- MM *Meditazione Milanese*, a cura di Giancarlo Roscioni, Torino, Einaudi, 1974.
- TO *Il tempo e le opere - Saggi note e divagazioni*, Milano, Adelphi, 1982.
- *Lettere a Gianfranco Contini: 1934-1967. A cura del destinatario*, Milano, Garzanti, 1988.