

Pessimismo  
storico

sua poesia sa di essere essa stessa coinvolta nel processo di trasformazione del mondo e del linguaggio, e ha cercato di confrontarsi con la propria possibile fine, di «bruciare» se stessa nell'atto di continuare a guardare con occhio lucido il mondo.

Questa grande poesia non manifesta soltanto la crisi di una coscienza e di una ragione borghese, come si è spesso affermato in interpretazioni di tipo sociologico, ma l'inquieto avvertimento della trasformazione da un mondo borghese, ancora legato a un diretto rapporto con la natura (almeno nell'universo delle vacanze adolescenziali, evocato da *Ossi di seppia*), a una civiltà di massa che conduce alla distruzione di ogni residua forma naturale. Come un «classico», il conservatore Montale ha offerto un ultimo argine a questo processo, ha difeso con la sua poesia la fragile resistenza di una razionalità civile, vedendo forse molto più a fondo, nel nostro presente, di tanti programmi ideologici trionfalmente proiettati verso il futuro.

## 10.9 Carlo Emilio Gadda

### 10.9.1. Vita dell'«ingegnere».

L'opera di CARLO EMILIO GADDA registra nel modo più intenso, con uno scavo nel più profondo spessore del linguaggio, la trasformazione del tessuto sociale italiano verso la modernità, il definirsi di nuovi caratteri dell'identità italiana, della vita privata e collettiva, negli anni tra le due guerre e poi ancora nel secondo dopoguerra. Il singolare acume di questo scrittore si appoggia su scatti laceranti, in un nesso inestricabile tra risentimenti personali, curiosità per la realtà più concreta, attenzione al più vario manifestarsi delle forme linguistiche. Alle radici della sua originalità c'è senza dubbio il carattere atipico, non professionale della sua figura intellettuale: Gadda non è in partenza uno scrittore professionista, ma un ingegnere elettrotecnico che si dedica alla letteratura e continua a lungo a svolgere la sua professione, che verrà abbandonata definitivamente solo verso la fine degli anni Trenta. La sua formazione tecnica e scientifica e il suo legame con la tradizione letteraria lombarda, da Parini a Porta, a Manzoni, agli scapigliati, gli danno un senso tutto particolare della concretezza, della razionalità, della costruzione, del carattere morale della letteratura: ma il confronto con la realtà personale e sociale lo porta a una prospettiva di assoluta negatività, di critica impietosa ai fondamenti umani e linguistici del mondo borghese, a cui egli si sente strettamente legato, ma verso cui manifesta un incontenibile risentimento.

Carlo Emilio Gadda nacque a Milano, primo di tre figli, il 14 novembre 1893, da famiglia della media borghesia lombarda, che passò da una sicura agiatezza a condizioni economiche difficili. Ciò gli fece trascorrere un'infanzia e un'adolescenza dure e stentate, allietate dai lunghi soggiorni in Brianza, nella villa di Longone. Le difficoltà si accrebbero alla morte del padre (1909), che lasciò la responsabilità del mantenimento della famiglia alla madre, che con quotidiani sacrifici riuscì a far studiare i figli. Rinunciando, per volontà della madre, agli studi letterari, si iscrisse nel 1912 ai corsi di ingegneria al Politecnico di Milano. Ardente interventista, si arruolò volontario nella prima guerra mondiale come ufficiale degli alpini e registrò la sua esperienza in alcuni diari. In seguito alla rotta di Caporetto, fu fatto prigioniero e deportato a Rastatt e poi in Germania, a Celle (Hannover), dove ebbe compagni di prigionia Bonaventu-

Un  
intellettuale  
atipicoRazionalità e  
risentimenti

La famiglia

In guerra

ra Tecchi (cfr. 10.6.7) e il futuro drammaturgo UGO BETTI (1892-1953), con i quali si legò di grande amicizia. Al rientro a Milano nel 1919 ebbe la notizia della morte in guerra del fratello Enrico: la delusione per l'esperienza vissuta, il dolore per la morte del fratello, la difficile situazione familiare lo gettarono in uno stato di sconforto, da cui uscì in parte terminando gli studi, con la laurea in ingegneria elettrotecnica (1920), e iniziando il lavoro di ingegnere, in Sardegna e in Lombardia e poi, tra il 1922 e il 1924, in Argentina. Al ritorno a Milano nel 1924, si iscrisse alla Facoltà di filosofia e mise mano a progetti letterari; dopo aver insegnato matematica al liceo Parini, riprese l'attività di ingegnere.

Aveva intanto continuato a scrivere e, grazie ai suoi rapporti con Tecchi, aveva iniziato nel 1926 a collaborare a «Solaria», pubblicandovi frammenti narrativi e saggi. Per tutto il 1928 e gran parte del 1929 elaborò vari testi rimasti incompiuti (la *Meditazione milanese*, e il romanzo *La meccanica*) e altri racconti che costituiscono il suo primo libro, *La Madonna dei Filosofi*, apparso nel 1931 per le edizioni di «Solaria». Mentre, grazie alla rivista, intesseva nuovi rapporti con il mondo letterario, all'inizio del 1931 tentava per la prima volta di vivere del lavoro letterario, con la collaborazione a riviste e al giornale milanese «L'Ambrosiano». Le difficoltà economiche gli imponevano però nel 1932 di tornare all'ingegneria, con un impiego a Roma presso i servizi tecnici del Vaticano. Nel 1934 usciva la sua seconda raccolta, *Il castello di Udine*, che l'anno successivo otteneva il premio Bagutta. Alle sue collaborazioni a giornali e riviste si aggiungeva nel 1934 quella alla «Gazzetta del popolo» di Torino. Sdegnosamente appartato rispetto a ogni diretta partecipazione alla vita politica, ma legato alle prospettive di un patriottismo conservatore, egli aveva guardato con una certa simpatia al sorgere del fascismo, ma aveva presto avvertito un profondo fastidio per la retorica, le finzioni, la cialtroneria che il fascismo portava con sé: solo la sua situazione personale e le necessità della sopravvivenza lo piegano ad esaltare, in alcuni articoli e programmi, le iniziative del regime.

La morte della madre nel 1936, accompagnata da violenti sensi di colpa, provocò una lacerazione che lo accompagnò per tutta la vita e da cui nacque il nucleo centrale de *La cognizione del dolore*, romanzo pubblicato incompleto su «Letteratura» tra il 1938 e il 1941. Abbandonata l'ingegneria, dopo due anni trascorsi a Milano, Gadda si trasferì nel 1940 a Firenze, in più stretto contatto con scrittori e critici come Bonsanti, Montale, Longhi, Bo: passò gli anni tra il 1943 e il 1944 nei dintorni della città (dove nel 1944 vedeva la luce *L'Adalgisa*) e poi molti mesi a Roma. Sul finire della guerra iniziò la stesura di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, di cui apparvero ampi «tratti» su «Letteratura» nel 1946. Alle difficoltà economiche del dopoguerra cercava di rimediare con collaborazioni a giornali; nel 1950 ebbe un incarico di redattore dei programmi culturali della Rai, per il Terzo programma. Mentre uscivano altri volumi e raccolte di suoi scritti, l'editore Livio Garzanti lo spinse, anche con un adeguato sostegno economico, a portare a termine il *Pasticciaccio*, che apparve in volume nel 1957. L'opera ebbe notevoli consensi e allargò la fama di Gadda a un pubblico più ampio; nel 1963 usciva in volume *La cognizione del dolore*, che ottenne il Prix International de Littérature. Considerato caposcuola sia da Pasolini sia dagli scrittori della neoavanguardia, Gadda reagiva in modo scontroso alla sua fama, si aggrovigliava sempre più nella sua solitudine e nella sua nevrosi. Morì a Roma il 21 maggio 1973.

L'attività  
letteraria

Difficoltà  
economiche

Gadda  
e il fascismo

La morte  
della madre

Firenze  
e Roma

Gadda  
e il successo

ROBERT MUSIL, L'UOMO SENZA QUALITÀ

L'austriaco Robert Musil (nato nel 1880 a Klagenfurt, morto nel 1942 a Ginevra, dove era riparato in seguito all'occupazione nazista), dotato di grande cultura tecnico-scientifica (era ingegnere meccanico) e filosofica (per la sua formazione culturale fu tra l'altro essenziale Nietzsche), esordì nel 1906 col breve romanzo *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* ("I turbamenti del giovane Törless"), che segue le difficoltà del passaggio dall'adolescenza a una maturità che comporta la coscienza della frattura insanabile tra il sentimento e l'intelletto. Un insieme di scritti successivi e un *Diario* tenuto fin dal 1899 mostrano una disposizione critica e saggistica, che porta l'autore a interrogare i nodi più sottili, complessi ed essenziali della cultura e della vita sociale contemporanea: tutto ciò converge verso la costruzione del grande romanzo *Der Mann ohne Eigenschaften*, "L'uomo senza qualità", i cui primi nuclei si affacciano già all'inizio del secolo e la cui stesura prende avvio nel corso degli anni '20, conducendo all'edizione di due volumi, il primo nel 1930 (in due parti, intitolate *Una specie di introduzione* e *Niente di nuovo sotto il sole*), il secondo, con la terza parte, dal titolo *Verso il Regno Millenario (I criminali)*, nel 1933. In seguito Musil lavorò a lungo alla continuazione dell'opera, che rimase incompiuta, ma di cui lasciò un vastissimo insieme di stesure e abbozzi, anche con alcuni capitoli già composti in bozze e poi ritirati. Questa incompiutezza sembra come determinata dai caratteri stessi dell'opera, dal suo orizzonte tematico e filosofico, dall'atteggiamento che lo scrittore assume nei confronti della materia narrativa e dello stesso narrare: rifiutando le forme della narrativa di tipo naturalistico, egli evita di aggredire e stravolgere le forme linguistiche (come invece fa Joyce: cfr. CANONE EUROPEO, tav. 246) e preferisce seguire l'evanescenza dei fatti, interrogare la non corrispondenza tra la realtà e la ragione, il dissolversi continuo dei giudizi e delle sicurezze; ma lo fa continuando a cercare una strada di conoscenza, a voler misurare le parole e le cose, a ritrovare una possibile razionalità. Ma è proprio l'impegno conoscitivo a mostrargli l'insufficienza, la provvisorietà, il sospendersi continuo di ogni identificazione del mondo: egli verifica che si può conoscere e narrare proprio il vario disperdersi della realtà, il continuo proporsi di possibilità diverse, l'affacciarsi di diverse proiezioni dell'anima umana, la difficoltà di separare ragione e follia; e in questo si trova a dosare nel modo più acuto l'esattezza dell'analisi e l'ironia più sottile e dissolvente.

La narrazione si svolge entro il quadro della città di Vienna e dell'impero austro-ungarico, nei momenti che precedono il crollo della prima guerra mondiale: un impero che tiene insieme popoli diversi e la cui solidissima amministrazione nasconde un'intrinseca debolezza, un impero che da una parte sembra prefigurare l'utopia di un'Europa interetnica e interculturale, dall'altra conserva le tracce del passato più oppressivo e decrepito. Il protagonista, Ulrich Anders, è «uomo senza qualità» non in quanto individuo inetto e banale, ma in quanto aperto a tutte le possibilità, privo di determinazioni precostituite: la sua figura non coincide con la nozione tradizionale di personalità organica e compatta. Ex-ufficiale esperto di matematica, egli ha come motto «Anima ed esattezza», e guarda alla realtà e ai rapporti personali con una disposizione analitica e sperimentale; verificando continuamente quanto sfugge al controllo della ragione, e confrontando il suo spirito tecnico e scientifico con la suggestione dell'irrazionalità, con l'aspirazione a un'utopia superiore, a un'esperienza più essenziale e assoluta; nella sua sfuggente identità vive l'esito del relativismo moderno, la coscienza dell'insufficienza della realtà e del linguaggio, dell'incongruenza del mondo. Nella Vienna del 1913 Ulrich si trova a frequentare una fitta serie di personaggi dell'aristocrazia e viene eletto segretario di un'associazione che sta progettando una

L'UOMO  
SENZA  
QUALITÀ  
tav. 258

singolare «Azione parallela», rivolta a celebrare con qualche iniziativa eccezionale (che mai si individua e che mai si realizza) il giubileo dell'imperatore Francesco Giuseppe (che dovrebbe aver luogo nel 1918). Alle vicende in parte serie e in parte comiche di questa Azione Parallela se ne intrecciano molte altre, e in primo luogo quella del criminale Moosbrugger, che suscita inquietanti interrogativi sul senso del male, quella di una coppia di amici di Ulrich, Walter e Clarissa (che si risolve nella follia della donna); quella del rapporto di Ulrich con Agathe, sorella dimenticata che riappare nella terza parte e con cui egli si lega intensamente, sfiorando un incesto, che per lui rappresenta una possibile conciliazione, il ritrovamento della parte mancante di sé, dell'«anima gemella» (secondo il mito dell'amore platonico), la cui presenza dà un senso nuovo all'universo e offre nuove possibilità di conoscenza. Ma questo percorso resta incompiuto e del tutto incerto resta il suo esito: Ulrich si arruolerà nella guerra che porterà alla rovina l'impero, ma nulla sappiamo più del suo destino e delle sue motivazioni. Il romanzo si svolge con un ritmo irrefrenabile, in un succedersi di dialoghi, di monologhi, di riflessioni e considerazioni analitiche, di scatti di pungente ironia, di stravolgimenti umoristici, di momenti di intensa liricità: nel suo procedere verso l'incompiutezza offre con coerenza e rigore il quadro totale di un mondo «moderno» in cui la totalità non appare più possibile, in cui sembra venuta meno ogni organicità della cultura e dell'esperienza.

#### Il testo

*L'uomo senza qualità* inizia con un'accuratissima descrizione della condizione climatica di una giornata dell'agosto 1913, a cui segue l'altrettanto accurata descrizione di una scena di traffico cittadino nella città di Vienna. Ma è subito evidente che non siamo entro una letteratura di tipo naturalistico: l'esattezza e la precisione di queste descrizioni non mostrano l'intento di riprodurre la realtà, ma piuttosto quello di misurarla e analizzarla con il metodo tipico della scienza moderna, che sa di non poter penetrare e afferrare la realtà, ma solo misurarla, proiettarla entro i propri schemi e parametri analitici. E il fatto che il romanzo inizi con una sorta di bollettino meteorologico e con una presentazione dell'*intersecarsi* delle *linee di velocità* e dei *suoni* del traffico cittadino inserisce già una nota paradossale e ironica verso la possibilità di rappresentare la realtà. E più esplicitamente l'ironia si espande nelle battute che seguono, sulla «questione del dove ci si trova»: qui si confronta la comune pretesa di identificare una città col suo nome preciso con l'indifferenza che si prova verso l'identificazione del preciso colore di un naso definito genericamente *rosso* (il gioco ironico sul naso mette in gioco dati e termini ricavati dalla psicologia della percezione).

#### Un capitolo dal quale significativamente non si ricava nulla

Sull'Atlantico gravava un'area di bassa pressione che, muovendosi verso oriente incontro a quella di alta pressione dislocata sulla Russia, non manifestava ancora alcuna tendenza a spostarsi verso nord per scansarla. Le isoterme e le isoterme facevano il loro dovere. La temperatura dell'aria era nella norma rispetto alla temperatura media annua, rispetto a quella del mese più freddo come a quella del mese più caldo e all'oscillazione

mensile aperiodica della temperatura. Il sorgere e il tramontare del sole e della luna, le fasi lunari, quelle di Venere, dell'anello di Saturno e molti altri importanti fenomeni rispettavano le previsioni degli annuari di astronomia. Nell'aria il vapor acqueo possedeva la massima elasticità e l'umidità era scarsa. Ovvero, con un'espressione che quantunque un po' fuori moda, caratterizza benissimo questo insieme di fatti; era una bella giornata d'agosto del 1913.

Le automobili sfrecciavano da viuzze strette

e incassate nelle distese di piazze piene di luce. Le macchie scure dei pedoni formavano cordoni sfrangiati. Dove linee di velocità più intensa ne intersecavano la corsa disordinata, quei cordoni si ispessivano, scorrevano più rapidamente e infine, dopo poche oscillazioni, riacquistavano il loro ritmo regolare. Centinaia di suoni si intrecciavano in un assordante groviglio di fili metallici, dal quale sporgevano ora qua ora là delle punte, si delineavano, per smussarsi subito dopo, degli spigoli più taglienti e limpide note si staccavano come schegge volandosene via. Da quel frastuono, la cui particolarità è tuttavia indescrivibile, una persona che pur fosse stata assente per anni, avrebbe capito a occhi chiusi di trovarsi nella capitale dell'Impero e residenza della corte, a Vienna. Le città sono riconoscibili al passo, come gli uomini. Se avesse aperto gli occhi, quella persona sa-

rebbe giunta alla stessa conclusione, ricavandola molto prima dal ritmo del traffico stradale che non da qualche dettaglio caratteristico. E quand'anche si fosse ingannata, poco male. Sopravvalutare la questione del dove ci si trova, è retaggio dell'epoca in cui l'individuo era membro di un'orda e doveva tenere a mente dov'erano i pascoli. Sarebbe interessante scoprire perché, nel caso di un naso rosso, ci si accontenta di sostenere molto approssimativamente che è rosso e non si indaga mai di quale particolare rosso sia, quantunque lo si possa esprimere esattamente, al micromillimetro, mediante la lunghezza d'onda; mentre per una questione molto più complessa, come quella della città in cui si soggiorna, si vorrebbe sapere sempre con la massima esattezza di quale particolare città si tratta. È una consuetudine che distrae dall'essenziale.

#### LOUIS-FERDINAND CÉLINE, VIAGGIO AL TERMINE DELLA NOTTE

Il primo romanzo di Louis-Ferdinand Céline (pseudonimo di Louis-Ferdinand Destouches, Courbevoie, nella *banlieu* parigina, 1894-Meudon, 1961), *Voyage au bout de la nuit* ("Viaggio al termine della notte"), iniziato nel 1928, mentre l'autore esercitava la professione di medico nella *banlieu*, e pubblicato nel 1932, è animato da una vera e propria carica distruttiva, da un furore corrosivo rivolto contro l'insieme della vita sociale, nel quadro di un viscerale disgusto verso tutti gli infiniti residui materiali e fisici della civiltà moderna, verso la crudeltà e la rozzezza dei rapporti tra gli esseri umani, con un misto di violenta aggressività e di dolente pietà, che ne fanno una delle opere più radicali ed «estreme» della letteratura del Novecento. Una rappresentazione di fortissima evidenza fisica, di un realismo corporeo che scende verso le forme più inquietanti del grottesco, guarda in faccia alla «verità» del mondo, contro tutte le ipocrisie del mondo borghese, contro il patriottismo e il militarismo, contro tutte le proiezioni di tipo intellettuale, che Céline disprezza con tutta la sua rabbia, avendo conosciuto da vicino la vita delle classi più povere, la miseria delle periferie industriali, gli orrori della guerra. Questo atteggiamento di rifiuto radicale si svolge in un cupo riconoscimento del dominio della morte sulla vita, espresso in un aforisma già presente in un suo primo scritto di materia medica: «Nella Storia dei tempi la vita non è che ebrezza, la Verità è la Morte». Il romanzo si svolge davvero come un percorso attraverso il nulla della vita, pullulante di scarti, di violente conflazioni, di aggressive lacerazioni, dove i corpi e le menti sono minati dal dolore, dalla rabbia, dalla follia, da un'aggressività cieca e da un bisogno di amore che non si soddisfa mai fino in fondo e che dà luogo solo a ulteriori residui, sofferenze, deformazioni. Il protagonista Ferdinand Bardamu, che narra in prima persona vicende, che prendono spunto in parte da quelle della vita reale dell'autore, si muove nel mondo come in una danza frenetica e distruttiva, in situazioni che toccano il tragico, il comico, il grottesco, la farsa: egli può essere avvicinato agli eroi del romanzo picaresco (cfr. GERNER E TECNICHE, tav. 110), dall'incerto stato sociale, pronti ad attraversare il mon-

do in perpetua fuga, scontrandosi con i poteri più diversi, tra incontri pericolosi e sorprendenti, tra debolezza, paura, viltà, improvvisi ed effimeri colpi di fortuna. Il suo viaggio nell'inferno del mondo contemporaneo comincia con la sua partecipazione alla prima guerra mondiale, in cui viene ferito (come accadde realmente all'autore); in convalescenza, conosce un'americana, Lola, che vorrebbe seguire in America, ma finisce in un primo momento in Africa, dove si scontra con l'ostilità della natura e con la violenza coloniale; bruciata la sua baracca africana, viene venduto come schiavo e si ritrova infine in America, dove sperimenta la violenza della frenetica società basata sul *business*; ospitato da una prostituta, ritrova poi Lola, da cui si fa prestare del denaro, che gli permette di tornare in Francia. Apre uno studio medico in provincia, e nell'esercizio della professione sente tutto il peso di un male oscuro che corrode l'ambiente della modernità, come un cancro che si espande e attacca il corpo intero della società, deforma e corrompe la vita stessa del popolo più misero e disperato. Torna infine a Parigi, come medico in un ospedale di pazzi, e sembra trovare una relativa quiete nell'amore con una bella infermiera, Sophie. Alle vicende partecipa spesso un compagno e quasi alter ego di Ferdinand, Léon Robinson, che, come dice il suo stesso nome, è figura dell'uomo-naufrago, ai margini di ogni società, sempre sconfitto e perdente, a cui non sono concessi i provvisori momenti di quiete che toccano a Ferdinand, e che scende nei gradini più bassi della società, fino ad essere ucciso da una donna che non sopporta la sua indifferenza. Una singolare violenza linguistica e stilistica, tesa ad investire il francese con termini popolari, con scatti colloquiali, con interruzioni e frantumazioni del discorso, caratterizza questo romanzo così radicalmente negativo, dialogo ininterrotto con la disgregazione e la follia, presa d'atto del male terribile che negli anni tra le due guerre grava sulla civiltà europea, immersione nel mondo dei reietti, degli esclusi, di coloro che percorrono il mondo senza obiettivi e senza destino. Nel successivo romanzo, *Mort à crédit* ("Morte a credito", 1936), Céline risalì indietro alle vicende dello stesso Ferdinand Bardamu precedenti al *Viaggio*; la sua rabbia viscerale verso la società contemporanea, spinta da una sorta di ossessivo furore, lo condusse poi su posizioni di violento antisemitismo e a simpatizzare per il nazismo: dopo la liberazione, attraverso la Germania, riparò in Danimarca, dove fu in carcere per 14 mesi e rimase in esilio fino al 1951, quando per amnistia poté tornare in Francia. Negli ultimi anni scrisse varie opere di singolare violenza linguistica, che rompono ormai quella relativa continuità con la tradizione narrativa, che in parte caratterizzava un'opera pur così estrema come il *Viaggio al termine della notte*.

#### Il testo

Il passo qui riportato segue la sensazione di impotenza che prova Ferdinand davanti all'amico Léon Robinson, che sta per morire per le ferite ricevute in un taxi dalla pistola di Madelon, donna di cui voleva liberarsi. È un'impotenza in primo luogo affettiva, un'incapacità di offrire qualche segno d'amore al morente, che forse in quel momento supremo cerca qualcosa di più grande, di più autentico, qualcosa di umano che Ferdinand ha perduto per strada, nel suo terribile viaggio attraverso il mondo (e si noti la similitudine in cui egli paragona i suoi sentimenti ad una casa di vacanza appena abitabile). Ma a queste constatazioni subentra poi una più cupa e definitiva crudeltà, con quelle battute sulla gioia che si dovrebbe avere al momento di morire (gioia per la liberazione dai mali della vita) e sull'atteggiamento piagnucoloso dei morenti, sul loro vano protestare, in cui il narratore vede come un tentativo di portare dentro la morte (che è il nulla)

un'immagine di quell'infelicità che percorre tutta la vita, che egli considera una volgare commedia. Si noti, in questo tremendo discorso di Ferdinand, l'uso della paratassi, con l'inseguirsi di frasi brevi e taglienti, caratteristico della scrittura di Céline.

[EDIZIONE: Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit. Mort à crédit*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1962]

Et je restais, devant Léon, pour compatir et jamais j'avais été aussi gêné. J'y arrivais pas... il ne me trouvait pas... Il en bavait... Il devait chercher un autre Ferdinand, bien plus grand que moi, bien sûr pour mourir, pour l'aider à mourir plutôt, plus doucement. Il faisait des efforts pour se rendre compte si des fois le monde aurait pas fait des progrès. Il faisait l'inventaire, le grand malheureux, dans sa conscience... S'ils avaient pas changé un peu les hommes, en mieux, pendant qu'il avait vécu lui, s'il avait pas été des fois injuste sans le vouloir envers eux... Mais il n'y avait que moi, bien moi, moi tout seul, à côté de lui, un Ferdinand bien véritable auquel il manquait ce qui ferait un homme plus grand que sa simple vie, l'amour de la vie des autres. De ça j'en avais pas, ou vraiment si peu que c'était pas la peine de le montrer. J'étais pas grand comme la mort moi? J'étais bien plus petit. J'avais pas la grande idée humaine moi. J'aurais même je crois senti plus facilement du chagrin pour un chien en train de crever que pour lui Robinson, parce qu'un chien c'est pas malin, tandis que lui était un peu malin malgré tout Léon. Moi aussi j'étais malin, on était des malins... Tout le reste était parti au cours de la route et ces grimaces mêmes qui peuvent encore servir auprès des mourants, je les avais perdues, j'avais tout perdu décidément au cours de la route, je ne retrouvais rien de ce qu'on a besoin pour crever, rien que des malices. Mon sentiment c'était comme une maison où on ne va qu'aux vacances. C'est à peine habitable. Et aussi c'est exigeant un agonique. Agoniser ne suffit. Il faut jouir en même temps qu'on crève, avec les derniers hoquets faut jouir encore, tout en bas de la vie avec l'urée plein les artères. Ils pleurnichaient encore parce qu'ils ne jouissent plus assez les mourants... Ils réclament... Ils protestent. C'est la comédie du malheur qui cherche à passer de la vie dans la mort même.

E io restavo, davanti a Léon, per fargli coraggio, e mai ero stato tanto imbarazzato. Non ci arrivavo... Lui non mi trovava... Sudava sette camicie... Doveva cercare un altro Ferdinand, molto più grande di me, di sicuro, per morire, per aiutarlo a morire piuttosto, più dolcemente. Faceva degli sforzi per rendersi conto se alle volte il mondo avesse fatto progressi. Faceva l'inventario, povero disgraziato, nella sua coscienza... Se erano cambiati un po' gli uomini, in meglio, mentre lui era vissuto, se alle volte non era stato ingiusto senza volerlo nei loro confronti... Ma non c'ero che io, proprio io, tutto solo, al suo fianco, un Ferdinand autentico al quale mancava quel che farebbe un uomo più grande della sua povera vita, l'amore per la vita degli altri. Di quello non ce ne avevo, o almeno così poco che non era il caso di farlo vedere. Non ero grande come la morte io. Ero molto più piccolo. Non avevo una grande idea dell'uomo io. Avrei perfino, credo, sentito più facilmente pena per un cane che stava per morire che per Robinson, perché un cane non fa il furbo, mentre lui aveva fatto un po' il furbo malgrado tutto Léon. Anch'io facevo il furbo, lo facevamo tutti... Tutto il resto se n'era andato lungo la strada e le stesse mimiche che possono ancora servire coi moribondi, io le avevo perdute, avevo perso assolutamente tutto per strada, non ritrovavo nulla di quel che ci vuole per schiattare, solo degli espedienti. I miei sentimenti erano come una casa in cui si va solo per le vacanze. È appena abitabile. Poi è anche esigente uno che agonizza. Agonizzare non basta. Bisogna godere mentre te ne vai, con gli ultimi rantoli devi godere ancora, giù in fondo alla vita, con le arterie piene d'urea. Piagnucolano perché non godono abbastanza i morenti... Reclamano, Protestano. È la commedia dell'infelicità che cerca di passare dalla vita nella stessa morte.

Un'esperienza  
essenziale

### 10.9.2. La guerra e i diari.

Come interventista, Gadda affrontò la prima guerra mondiale con fede e con impegno: quella fu l'esperienza essenziale della sua vita, un'occasione irripetibile di travaglio morale e di riflessione critica, le cui tracce si sentiranno a lungo nella sua ideologia e nel suo stesso lavoro di scrittore. Alla guerra è legato anche il suo primo rapporto impegnativo con la scrittura, documentato da una serie di diari, che vanno dal 1915 al 1919, pubblicati nel 1950 (e in forma più completa nel 1965) col titolo di *Giornale di guerra e di prigionia* (ma alcuni quaderni sono andati smarriti).

La scrittura  
dei diari

La scrittura di Gadda non ha qui dirette intenzioni letterarie: mira a un confronto tra gli eventi della guerra e l'esperienza personale, sfuggendo a ogni prospettiva eroica e retorica, ricostruendo e analizzando non le grandi trame della storia, ma i fatti e le circostanze più precise che alla storia di solito sfuggono. L'osservazione di questa realtà, dei suoi aspetti squallidi e mediocri, dell'insensatezza che dominava gesti e decisioni, del monotono e distruttivo prolungarsi della vita di trincea, della lunga e inattiva miseria della prigionia, scatena una cupa malinconia, un intreccio di ansie e di turbamenti, una rabbia distruttiva rivolta contro gli altri e contro se stesso, un amaro risentimento verso errori, facilonerie, incapacità, inutili sofferenze. Il linguaggio è secco e diretto, nomina le cose con semplicità e pudicizia: ma in esso c'è una tensione repressa, che in alcuni momenti lo avvicina all'autobiografismo vociano, a modi di tipo lirico ed espressionistico.

Un dolore  
personale  
e sociale

L'esperienza della guerra è per Gadda rivelatrice di violentissime contraddizioni: mostra lo scarto tra i suoi ideali patriottici e quella che gli appare la mediocre volgarità, lo scarso spirito civile e sociale degli Italiani; rivela un nesso strettissimo tra la sofferenza individuale e i mali della vita collettiva. La fedeltà all'esperienza della guerra sarà per lui anche fedeltà a questa contraddizione, a questa scoperta di un «dolore» insieme personale e sociale.

### 10.9.3. Letteratura, tecnica, scienza, filosofia.

Naturalismo  
problematico

L'interesse di Gadda per la letteratura si appoggia fin dall'inizio a un'esigenza di concretezza, a un proposito di conoscenza della realtà nelle sue articolazioni più particolari: egli sembra mirare subito a una narrativa che si ricolleggi alla tradizione naturalistica e ai grandi modelli ottocenteschi, ma con la convinzione dell'aspetto problematico della stessa realtà, dell'inutilità di riprodurla esteriormente, delle deformazioni e delle difficoltà che si pongono a chi intenda rappresentarla non nella sua apparenza, ma nei suoi caratteri più veri e profondi.

Prime prove  
letterarie

Il primo grande impegno di Gadda nella scrittura letteraria si rivolse a un romanzo dedicato alla turbinosa realtà della Lombardia del dopoguerra, con un abbozzo di analisi dei conflitti tra le classi che avevano accompagnato il sorgere del fascismo. Il romanzo doveva avere per titolo *Racconto di ignoto italiano del Novecento*: ad esso Gadda lavorò tra il marzo del 1924 e il luglio

del 1925, con abbozzi, stesure parziali, varie riflessioni di metodo e di poetica, affidate a due quaderni, pubblicati solo nel 1983.

La passione per la realtà, per l'individuazione dei suoi caratteri più precisi, trova così le motivazioni più profonde nella tensione contraddittoria che agita lo sguardo dell'autore-osservatore, e si incontra con i suoi risentimenti, con la sua passione morale, col suo abito di tecnico, con la sua attenzione ai problemi posti dalla scienza e dalla filosofia. Per la sua stessa formazione, Gadda sente un nesso strettissimo tra il metodo della conoscenza scientifica e quello della costruzione letteraria: proprio nella fase finale degli anni Venti svolge un'acuta riflessione sulla filosofia della conoscenza, che, fuori dall'orizzonte idealistico italiano, si collega ad alcune delle prospettive essenziali dell'epistemologia moderna. Vari scritti di questi anni mostrano come Gadda stia cercando una letteratura come conoscenza problematica del reale.

Scienza e  
letteratura

La «summa» della riflessione teorica di Gadda è costituita da un trattato filosofico incompiuto, la *Meditazione milanese*, di cui si hanno due stesure redatte nel 1928 (pubblicate postume nel 1974): è un testo che non si occupa direttamente di letteratura, ma si serve spesso di esempi ricavati dalla letteratura e rivela come, in ogni momento dell'esperienza di Gadda, sia essenziale l'indagine sulla natura della conoscenza, sui modi in cui l'osservatore umano costruisce il suo rapporto con la realtà. Vi si sottolinea come ogni conoscenza scientifica debba organizzarsi in sistema, articolarsi in un processo di «costruzione» degli stessi suoi oggetti: la realtà non è un dato chiuso, ma qualcosa che viene costruito dal movimento della conoscenza, muta e si trasforma con esso.

La  
*Meditazione  
milanese*La conoscenza  
come sistema

Il bisogno di una conoscenza sistematica e l'indicazione dei suoi limiti (per cui Gadda si appoggia su molteplici radici culturali, spaziando dalla filosofia di Leibniz a quella di Bergson) comportano un impegno ad approfondire la complessità del reale, le sue articolazioni più minute, con un'attenzione esasperata verso i particolari e nello stesso tempo con un'ambizione enciclopedica. Questo impegno trova una rispondenza immediata, al di là del terreno della scienza e della filosofia, in quello della letteratura, intesa appunto come conoscenza della complessità del reale: la scrittura letteraria di Gadda tenderà proprio a dare una immagine della molteplicità e della varietà del mondo, inseguendo i particolari più minuti, costruendo cataloghi dei singoli oggetti e facendo risultare, dalla loro combinazione, il senso della totalità, della globalità inesauribile del sapere e dell'essere.

Una  
letteratura  
della  
molteplicità

### 10.9.4. Da *La Madonna dei Filosofi* a *Il castello di Udine*.

Tutto il lavoro letterario di Gadda si svolge in una tensione insuperabile tra una tendenza al frammento, alla concentrazione su singoli oggetti, circostanze, situazioni, e una tendenza opposta alla costruzione, alla definizione di organismi che mettano insieme le facce più disparate della realtà. Questa tensione si sente nel modo stesso in cui Gadda progetta e stende le sue opere, negli stessi tortuosi percorsi che portano i suoi testi alla pubblicazione: questi crescono attorno a progetti che non giungono mai

La crescita  
della scrittura

a compimento, si avvolgono ogni volta attorno ad aspetti parziali di organismi più ampi, attraversano una serie limitata di punti di vista di realtà che, con la scrittura, si rivelano sempre più complesse, inesauribili, senza che sia mai possibile esplorarle fino in fondo.

Molti libri dello scrittore milanese derivano dalla raccolta di brani di diversa origine e destinazione, spesso schegge di progetti non realizzati o sospesi. Da ogni progetto si dipartono frammenti e brani parziali, pubblicati su riviste e poi passati a far parte di raccolte diverse: variamente egli ritorna sulle cose già scritte, le dispone in modi differenti, le ricombina in nuove stesure e proiezioni. Assai complicata è quindi la storia testuale delle sue opere, e molto fitta la serie dei manoscritti, il gioco delle varianti e delle trasformazioni che nel tempo i suoi testi subiscono. Il *non-finito* è carattere essenziale di tutta la narrativa di Gadda: nessuna opera può essere veramente completata, perché l'immagine del tutto si dà solo attraverso l'amplificazione e la moltiplicazione di particolari frantumati, che non possono veramente saldarsi tra loro.

Il primo volume pubblicato nel 1931 dall'ingegnere milanese, per le edizioni di «Solaria», *La Madonna dei Filosofi*, è fatto di testi già apparsi in gran parte nella stessa rivista tra il 1926 e il 1928, che rivelano ancora un forte legame con la «prosa d'arte» e con il gusto del frammento lirico o descrittivo. Gadda attribuisce al mondo descritto e al linguaggio che lo descrive dei caratteri «barocchi»: si sente come uno scrittore «barocco», «soggetto strano» che, nel bel giardino di «Solaria», vale «come giraffa o canguro».

Alla fine del 1928 risale l'elaborazione del romanzo incompiuto *La meccanica*, di cui furono pubblicati tre brani su «Solaria» nel 1932: il testo del manoscritto originario doveva apparire solo nel 1970. Si trattava di un romanzo sulla vita milanese all'inizio della prima guerra mondiale, che intendeva «dipingere tutta la balorda vita delle parole e delle passioni inutili caratteristica del nostro popolo». Gadda cerca qui di ricostruire con i più precisi particolari la vita popolare all'inizio della guerra e gli stessi ambienti socialisti e pacifisti, a cui, come interventista, aveva guardato con grande ostilità. Sulla realtà e sugli ambienti sociali rappresentati Gadda scarica il risentimento accumulato verso il modo in cui gli Italiani hanno affrontato la guerra: ma filtra a tratti una volontà di comprendere le ragioni più autentiche delle classi popolari, la cui povera vita appare in definitiva più vera di quella dei borghesi ottusi ed egoisti, privi di ogni ideale e di ogni moralità. Il comico e il tragico si alternano crudelmente, in uno stile carico di aggressività.

Il secondo libro pubblicato da Gadda, ancora per le edizioni di «Solaria», *Il castello di Udine* (1934), rinuncia alla forma più ampia del romanzo e raccoglie testi di vario tipo, già apparsi tra il 1931 e il 1933. Evidente ed esplicito è qui il nesso tra l'attenzione di Gadda alla più concreta vita sociale, alle situazioni di rapporto tra gli uomini, ai luoghi fisici e geografici, e l'esperienza della guerra, i risentimenti e le angosce che il suo ricordo continuamente rinnova in lui.

Rispetto alla *Madonna dei Filosofi*, qui è molto più avanzata la ricerca espressiva: il passaggio tra livelli stilistici diversi e l'accumulo barocco si appoggiano su più vari e sottili mezzi linguistici, su molteplici allusioni lettera-

Progetti,  
frammenti  
e raccolte

Il «non-finito»

*La Madonna  
dei Filosofi*

*La meccanica*

Borghesia  
e popolo

*Il castello  
di Udine*

rie. A questo spiegamento di mezzi fa da ricalzo un curioso e bizzarro commento, di dimensioni assai ampie, che l'autore stesso aggiunge ai singoli pezzi, attribuendolo a un fantomatico dottor Feo Averrois.

Nel pezzo che fa da introduzione al volume, *Tendo al mio fine*, l'autore, con una sintassi volutamente pedantesca, in cui si intrecciano il grottesco, il lirico, il tragico, presenta la propria figura e i propri propositi, la propria vita marginale e disperata, priva delle gioie della giovinezza. Contro ogni proposito eroico, contro ogni retorica positiva, contro ogni esaltazione della funzione della letteratura, lo scrittore afferma la vanità della propria impresa, legata a un'osservazione disperata e beffarda della vanità della vita sociale.

### 10.9.5. Espressionismo e plurilinguismo.

Nel *Castello di Udine* si rivelano ormai chiaramente quei caratteri essenziali del linguaggio gaddiano che si dispiegheranno nelle opere successive, e che sono stati individuati da Contini nell'espressionismo e nel plurilinguismo. Più che collegarsi all'*espressionismo* inteso come movimento d'avanguardia (cfr. 10.1.3, 10.3.1 e PAROLE, tav. 243), Gadda sembra portare a compimento, nel confronto con la modernità, tutta la tradizione espressionistica e plurilinguistica che percorre la nostra storia letteraria. Egli agisce violentemente sul linguaggio, ne forza gli equilibri normali, si sottrae a ogni misura «classica», mescolando molteplici livelli linguistici e stilistici, svariati dialetti italiani, eterogenee forme della lingua letteraria, frammenti di lingue straniere, gerghi e lingue speciali e tecniche dell'uso corrente: si tratta di una gamma vastissima che va dalla lingua più popolare a quella più colta e arcaicizzante, manieristica e barocca, giocosamente artificiale, erudita e pedantesca.

Questa molteplicità di elementi linguistici sorge da un oscuro fondo personale; da una disposizione aggressiva e rancorosa verso le cose, ma mira nello stesso tempo a identificarsi con la loro molteplicità, con la varietà infinita degli elementi che costituiscono il reale: come lo stesso Contini ha precisato, «quello di Gadda è un mondo robustamente esterno», il suo è un *espressionismo naturalistico*. Il bisogno di attraversare il reale in tutte le sue facce si esplica spesso in lunghe elencazioni di parole, nel gusto dell'accumulo degli oggetti, nella disposizione di termini in serie ordinate o in una confusione senza centro: Gadda, legandosi anche in questo alla tradizione espressionistica, fa un uso assai largo dell'enumerazione, cerca di estrarre dai diversi linguaggi tutti i modi possibili per colorire gli oggetti, per seguirne i contorni, ma dà nello stesso tempo l'effetto angoscioso della loro incontrollabilità, del loro fuggire e sottrarsi a una presa risolutiva. Impegnandosi ininterrottamente ad afferrare la realtà esterna, la lingua registra anche la sua inafferrabilità, il suo carattere aggrovigliato e inestricabile: e rispetto a una realtà che è groviglio, intrico, *pasticcio*, l'intero orizzonte della scrittura e del linguaggio gaddiano si presenta anch'esso come *pasticcio* (rinviando alla forma del *pastiche*, cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 260).

Il miscuglio linguistico dà largo spazio all'aggressione comica, alla parodia delle forme serie, al grottesco, all'umorismo: si piega verso gli aspetti più

Estraneità  
all'avanguardia

Il linguaggio  
gaddiano

Espressionismo  
naturalistico

Necessità  
del *pastiche*

## PASTICHE

tav. 260

Modellato sulla parola italiana *pasticcio*, questo termine francese fu usato già alla fine del Settecento per indicare un'opera letteraria o artistica costruita attraverso l'imitazione dello stile e delle forme di un autore o di un'opera particolare, a scopo di contraffazione, di parodia o di esercizio stilistico. Nel linguaggio musicale servì anche a indicare opere messe insieme attraverso la combinazione di arie tratte da opere diverse. In senso più generale, si parla di *pastiche* per testi dalle caratteristiche varie e indeterminate, che imitano, mischiano e deformano materiali, modelli, codici, linguaggi dalla provenienza più varia: il *pastiche* è una combinazione di molteplici generi che, attraverso calchi e contraffazioni di stili e forme di diversa origine, fa esplodere i normali limiti dell'organismo letterario, nel segno della distorsione e dello stravolgimento.

«bassi» della realtà, ma sa anche scattare verso i più laceranti toni lirici o riflessivi, verso un «sublime» pieno di sofferenza e di forza contraddittoria.

Queste scelte espressionistiche hanno radici di tipo etico e psicologico che partono dalla sofferenza dell'io, dalla nevrosi dell'autore, dall'eco insuperabile dei traumi subiti nell'infanzia, dal groviglio di colpe e di impossibilità in cui si avvolge la sua vita, dal senso di solitudine e di «debolezza» che domina ogni suo movimento nel mondo. Nel linguaggio di Gadda c'è il peso minaccioso di una negatività, che egli si sente forzato a dire, pur sapendo che «non tutto il dolore è dicibile, non tutto il male e l'orrore»: ciò comporta una immediata denuncia delle illusioni e delle mistificazioni sociali, dei diversi procedimenti con cui gli uomini e le società pretendono di affermare il «bene», la «bontà», la «normalità». Per Gadda una vera normalità è in effetti inesistente: la nevrosi domina l'orizzonte umano; chi si crede «normale» è semplicemente chi non riconosce la propria nevrosi, vuole costringere gli altri ad essere normali ed è perciò molto più pericoloso degli «anormali» che sanno di esserlo.

In questo intreccio è radicalmente ambigua la posizione dell'io: Gadda dà voce alla più violenta sofferenza interiore, alle difficoltà del suo rapporto con il reale e con il sociale; ma nello stesso tempo scopre nell'«io», inteso come valore e sostanza, una delle cause più perverse della sofferenza e della sopraffazione reciproca che gli uomini esercitano l'uno sull'altro. Nella sua scrittura, anche quando più forti e laceranti sono le sue radici autobiografiche, egli mira perciò a una *negazione dell'io*, a una sospensione del ruolo del soggetto, che egli sottopone al dileggio, all'aggressione beffarda, facendolo però riaffiorare attraverso nomignoli, figure pedantesche e gaglioffe, parziali identificazioni con i personaggi.

10.9.6. La Milano de *L'Adalgisa*.

Dopo l'uscita del *Castello di Udine*, Gadda continua a percorrere, con vari articoli e bozzetti apparsi su riviste e giornali, la strada del frammento, insistendo sulla descrizione di luoghi e paesaggi, sulla definizione di una geo-

«Non tutto il dolore è dicibile»

Nevrosi e normalità

Espressione e negazione dell'io

Gli anni Trenta

grafia culturale, su squarci lirici e riflessivi: molti di questi testi saranno raccolti nel 1939 nel volume *Le meraviglie d'Italia* (e su questa linea, con riprese parziali degli stessi testi e inserzioni di nuovi, si muoveranno ancora i volumi *Gli Anni*, 1943, e *Verso la Certosa*, 1961). Ma più essenziale, nel corso degli anni Trenta, è l'approfondirsi definitivo del suo espressionismo e plurilinguismo, in testi che si propongono di rappresentare momenti della vita milanese, con una più forte caratterizzazione linguistica e con una nuova aggressività nei confronti del mondo borghese, delle sue abitudini e delle sue meschinità quotidiane. Numerosi frammenti e racconti di diversa estensione, pubblicati su varie riviste tra il 1938 e il 1943, furono poi in gran parte organizzati nel volume *L'Adalgisa. Disegni milanesi* (apparso nel 1944, poi raccolto nel 1955 da Einaudi, insieme a *La Madonna dei Filosofi* e al *Castello di Udine*, sotto il titolo comune *I sogni e la folgore*).

Piena di colori concreti, la rappresentazione della vita milanese si appoggia qui sulla mistione tra un essenziale fondo linguistico toscano, che ha anche momenti di artificioso equilibrio, e frammenti di dialetto milanese, che appaiono non solo nei dialoghi tra i personaggi, ma nel percorso stesso della narrazione e della descrizione. In questo uso del dialetto, in cui si sente una forte presenza del modello di Porta, si dà un rapporto immediato tra umore satirico, risentimento morale e immagine viva della realtà. Si affolla davanti al lettore tutta un'umanità fatta di maschere borghesi, che si accapigliano tra loro, che vivono solo per affermare la propria esteriore rispettabilità, abbarbicate ai segni più formali e banali del decoro quotidiano, alle regole consunte di una morale dell'apparenza: tra le pieghe di questa facciata, dietro il culto dell'onestà, del lavoro, della proprietà, si scopre il fondo di una realtà sordida e faticosa, un viluppo di stenti nascosti, di sacrifici ostinati, un residuo di stupidità, di volgarità, di animalità, di sporca fisicità.

L'orizzonte prevalente è quello del comico e del grottesco: con una comicità che ha qualcosa di funebre, che trascina tutti i segni di questa vita sociale organizzata e minuziosa verso la morte, occasione a sua volta di un nuovo rito, di un nuovo spettacolo di vuota apparenza, quello del funerale.

## 10.9.7. La cognizione del dolore.

Nel romanzo *La cognizione del dolore*, a cui Gadda prese a lavorare all'inizio del 1937, dopo la morte della madre (utilizzando in parte anche alcuni materiali elaborati precedentemente), balza in primo piano il motivo autobiografico del rapporto tra figlio e madre, sotto il segno lacerante di una nevrosi legata ai traumi dell'infanzia, ai risentimenti e ai sensi di colpa indotti dalle immagini familiari (quella della stessa madre, quella del padre e quella del fratello morto in guerra), alle oppressive abitudini e necessità della vita borghese. Gadda si riavvolge qui sulla propria dolorosa esperienza, senza volerla raccontare direttamente, ma trasponendone i caratteri essenziali in situazioni e personaggi di forte densità oggettiva, in un mondo che è insieme reale, fantastico, artificiale, grottesco, ma su cui pensa in modo violentissimo l'oscuro fondo psichico che travaglia l'autore. Nello svolgersi dell'analisi psicologica, che scende nelle pieghe più segre-

La tematica antiborghese

*L'Adalgisa*

La lingua

La morale dell'apparenza

I traumi dell'infanzia

Gadda e la psicoanalisi

te dell'io, si sente qui l'effetto di un'attenzione spontanea di Gadda alla psicoanalisi: proprio in quegli anni egli svolse letture di testi psicoanalitici e manifestò il suo interesse per la capacità della psicoanalisi di mettere in luce il peso che gli aspetti più oscuri dell'infanzia hanno sull'esperienza di ogni uomo e il carattere nevrotico della vita sociale.

Genesi del romanzo

*La cognizione del dolore* nacque come racconto o frammento narrativo che doveva confluire in altre raccolte, ma si trasformò, nel corso del lavoro, intrecciato alla pubblicazione di sette puntate (chiamate dall'autore «tratti») sulla rivista «Letteratura» tra il 1938 e il 1941, in un vero e proprio romanzo, la cui conclusione rimase però sospesa. Intanto fin dal 1952 l'editore Einaudi premeva su Gadda per una pubblicazione autonoma del romanzo, che, dopo lunghe incertezze e ipotesi di diverso tipo e dopo un lavoro preparatorio compiuto da Giancarlo Roscioni, giungeva in porto nel 1963, sulla base del testo già apparso su «Letteratura», preceduto da un *Saggio introduttivo* di Gianfranco Contini e da un finto dialogo dal titolo *L'Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore*. Questo complicato percorso editoriale fu praticamente concluso nel 1970 da una nuova edizione contenente due tratti inediti (scritti probabilmente già intorno al 1941), che facevano avvicinare il romanzo quasi alla sua conclusione (anche se restava incerto il suo epilogo vero e proprio, che doveva essere affidato ad altre pagine che Gadda non portò a termine).

L'edizione del 1963

L'edizione del 1970

Struttura e contenuto

Nella sua veste finale il romanzo è diviso in due parti, per un totale di nove tratti, la cui successione presenta proiezioni diverse della realtà di un fittizio Paese sudamericano (che Gadda ha ideato per la suggestione del suo soggiorno in Argentina), il Maradagàl, appena uscito da una guerra vittoriosa ma rovinosa con il vicino Parapagàl. Il protagonista, Gonzalo Pirobutirro d'Eltino, ingegnere nevrastenico e malinconico, coltiva progetti letterari e vive in una villa con la vecchia madre, dopo aver perduto in guerra il fratello. Gli svolgimenti narrativi sono abbastanza scarni e risultano, più che da un vero intreccio, da una serie di progressivi spostamenti, di sempre più avanzate messe a fuoco dell'universo rappresentato. La vita di don Gonzalo si svolge in una rabbiosa solitudine, nell'odio verso il mondo circostante, verso i borghesi delle vicinanze, verso i contadini che circolano nella villa, verso una varia umanità a cui la madre manifesta una benigna disponibilità; aggressivo e rancoroso è il suo rapporto con la stessa madre, con la quale egli vive scene di singolare violenza, che vanno al di là delle sue stesse intenzioni. Egli rifiuta la protezione di un'associazione di guardie notturne, costituita da reduci e profittatori di guerra, il «Nistitúo de vigilancia para la noche» (Istituto di vigilanza per la notte): ma in una notte in cui egli è assente, per uno dei suoi viaggi di lavoro, la madre viene trovata moribonda nel suo letto, per alcuni colpi subiti al capo, in circostanze che restano misteriose. L'autore pensava comunque di far sí che la donna, vittima del «Nistitúo», credesse di essere oggetto di un'aggressione del figlio.

Un itinerario di conoscenza

Nel titolo, come suggerí lo stesso Gadda in un'intervista, il termine *cognizione* indica un «procedimento di graduale avvicinamento ad una nozione», un percorso di ricerca delle cause e dei sintomi di quel *dolore* lacerante. Il disperato fondo autobiografico (evidente fin nei particolari della figura del protagonista e dei suoi rapporti con la madre) erompe dal

confronto con un ambiente esterno fitto di presenze, figure, oggetti: l'immaginario Maradagàl offre un'immagine piuttosto trasparente dell'Italia del primo dopoguerra e del fascismo, e più in particolare della Brianza abitata dagli «umili» del Manzoni, popolata di ville della borghesia milanese, tra cui quella di Longone, il cui mantenimento aveva costituito la mania della famiglia Gadda e il cruccio dell'autore. La trasposizione dall'Italia al Maradagàl permette una rappresentazione mascherata e rovesciata della realtà italiana contemporanea, ne moltiplica le storture con inesauribili possibilità di deformazione.

La caotica realtà del dopoguerra, i conflitti sociali, le iniziative dei reduci e degli imboscanti, i vari tentativi di trarre profitto personale dalla confusa situazione, la generale meschinità della vita collettiva, la mancanza di ogni senso civile, le assurde complicazioni della burocrazia, le iniziative di gruppi organizzati, tutti i mali che Gadda vede nella società italiana (e che il fascismo ha raccolto e convogliato nella sua affermazione), si riproducono come in un cannocchiale rovesciato nell'emisfero australe, affollato di emigrati dall'Italia, pieno di paesaggi, di oggetti della vita quotidiana, di consuetudini che sono le stesse dell'Italia piccolo-borghese, impiegatizia, popolare, arruffona, vittimista, cialtronesca. In questo mondo insieme fantastico e pedestre, stralunato e meschino, sono possibili i più svariati miscugli linguistici: dal lombardo borghese e popolare allo spagnolo, ai dialetti meridionali, tra napoletano e sannita, messi in bocca a figure di burocrati e questuanti, a molteplici mistioni di forme letterarie, erudite, tecniche, di frammenti del linguaggio pubblico contemporaneo. L'Italia fascista, deformata e trasposta in Sud America, si presenta così come un mondo barocco e grottesco, un baraccone di meschine apparenze spettacolari.

I violenti risentimenti di Gonzalo si dirigono allo stesso modo verso la borghesia di cui egli fa parte (con i modelli e le regole che egli ha dovuto subire fin dall'infanzia, con l'intero sistema della sua vita familiare, con l'odiata villa in cui è costretto a vivere) e verso le classi popolari, i molteplici poveri diavoli che ruotano attorno alla villa, che prestano piccoli servizi e trovano una generosa benefattrice nella madre. In tutti egli odia l'attaccamento alle cose, che nei borghesi è senso della proprietà e del possesso, negli altri piccola abitudine al raggio, alla lamentela, ricerca di condiscendenza e di complice pietà; in tutti egli sente l'assenza di qualsiasi dimensione civile, di qualsiasi senso autentico del valore e della ragione. I rapporti con questo mondo fanno esplodere la nevrosi di Gonzalo fino al limite della follia, in un impasto di tragico dolore e di gesti sproporzionati, che nel loro eccesso sfiorano addirittura il comico.

Alla misantropia egli associa la diffidenza e l'odio per le donne, per la loro disposizione all'illusione e alla mistificazione. Sente una minaccia nelle cose stesse, nei piccoli e molteplici frammenti di cui è fatta la vita materiale. Travagliato da un «male oscuro» che rode tutto il suo essere, ne scopre i più vari sintomi e segni sul proprio corpo. Alla radice di tutto c'è un'infanzia consumata nel dolore, senza gioia, in mezzo ai sacrifici imposti dagli ottusi ideali dei genitori. Nella villa in cui abita si affacciano a ogni momento i segni ossessivi dei sacrifici a cui il padre ha costretto la famiglia, per costruirla e per farne uno strumento di distinzione borghese.

L'Italia del dopoguerra

Miscugli linguistici

Un universo di valori inautentici

Il «male oscuro»

Un'infanzia «strozzata»



Costretto a confrontarsi con un'umanità che si attacca a valori illusori, che sopravvaluta ogni momento della propria vita meschina, Gonzalo è preso dal «lento pallore della negazione»: «le ragioni del dolore, la conoscenza e la verità del dolore» lo allontanano da ogni «possibilità» positiva, fino a portarlo a negare se stesso.

Di fronte ai vari segni del «dolore», la parola di Gadda riesce a raggiungere momenti di straordinaria potenza arrivando a esprimere l'insopportabile: così quando insegue l'allargarsi del dolore sul paesaggio, sullo sfumarsi e sul perdersi delle immagini della natura e della vita quotidiana, o quando sente in immagini e situazioni del presente l'addensarsi di tutto il dolore concentratosi via via sulla storia delle cose e delle parole. Nei riferimenti a oggetti culturali, nei richiami a brandelli di letteratura, di storia, di erudizione, di cui il romanzo è pieno, si riconosce spesso il peso di una sofferenza che su essi si è accumulata nei secoli, la traccia disperata di vite che vi si sono consumate e perdute.

Nel rapporto di Gonzalo con la madre il risentimento e l'aggressività si aggrovigliano con una tenerezza che non riesce ad esprimersi se non in un sordo senso di colpa, in una ossessiva preoccupazione per la fragile e povera esistenza della vecchia signora. Il rancore di Gonzalo è in realtà quello di chi non ha mai avuto la madre tutta per sé, di chi vorrebbe offrirle un amore assoluto e invece si sente costretto a vedere in lei una nemica, in ogni suo gesto un oltraggio. Egli avverte una pena rovinosa per il suo invecchiare, per la maledizione del tempo che la consuma, ma non riesce in nessun modo a comunicarle segni di tenerezza. Vorrebbe offrirle affetto e averne il perdono, e si scatena invece contro di lei con truci minacce, che sfiorano la violenza fisica: e tremenda è l'aggressione al ritratto del padre che egli compie, in presenza della madre.

Ma il narratore è attento anche a seguire dall'interno il «dolore» della madre, a interrogare il punto di vista della donna che sente perdersi nel nulla le tracce del proprio passato. La sofferenza e solitudine della madre amplificano la colpa del figlio, aggravata anche dalla tremenda responsabilità per il truce assassinio finale, che avviene mentre è assente dalla casa. La scena della scoperta dell'aggressione, in una notte grottesca percorsa da equivoci, bagliori improvvisi, apparizioni distorte, moltiplica la piena del dolore in un oltraggio insopportabile, che rivela senza remissione l'orrore del vivere e del morire.

### 10.9.8. Il Pasticciaccio.

La rappresentazione di Gadda si sposta dall'ambiente milanese e lombardo a quello romano in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, ideato intorno al 1945 e poi trasformatosi in un ampio romanzo, di cui apparvero subito cinque «tratti» nei fascicoli di «Letteratura» del 1946.

L'autore vi lavorò intensamente nel corso del 1946 e all'inizio del 1947, in vista di un'edizione in volume che allora non ebbe luogo. Tra il 1947 e il 1948 Gadda ricavò dallo schema del romanzo una sceneggiatura cinematografica,

Il dolore  
e la parola

Il rapporto  
con la madre

La «tragedia  
della madre»

L'orrore  
del vivere  
e del morire

Elaborazione  
e stesure

dal titolo *Il palazzo degli ori*; varie difficoltà ostacolarono comunque la sistemazione e l'edizione dell'opera, fino al momento in cui una proposta di Livio Garzanti, del luglio 1953, spinse l'autore a tornare al lavoro. Nel luglio 1957 uscì l'edizione in volume, in dieci capitoli: rispetto al testo pubblicato in «Letteratura» si aveva l'aggiunta di quattro nuovi capitoli e una diversa sistemazione della parte precedente. Dal romanzo fu poi ricavata una nuova sceneggiatura (a cui l'autore restò quasi del tutto estraneo) che servì per il film, diretto da Pietro Germi, *Un maledetto imbroglio* (1960).

Il *Pasticciaccio* segue, con l'apparente struttura del «giallo», un delitto che avviene in un palazzo borghese e lo svolgersi delle indagini relative: ma si tratta di un «giallo impossibile», che mantiene una *suspense* continua e nello stesso tempo si perde in mille particolari, in una ricerca ossessiva delle molteplici facce della realtà e dei rapporti che quel delitto chiama in causa; i fatti e le persone ad esso collegati, la stessa ricerca dell'assassino, tutto si configura nei termini di un inestricabile *pasticcio*: questa parola si riaffaccia in vari modi, nel corso dell'opera, con tutta la gamma dei suoi possibili significati, rinviando alla concezione di tutta l'opera come *pastiche* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 260), e di tutta la realtà come intreccio, intrigo.

Tutto si svolge in pochi giorni del marzo 1927: in un palazzo di via Merulana, non lontano dal Colosseo, abitato da soddisfatti benestanti (e che l'immaginazione popolare definisce «palazzo degli ori»), subito dopo una rapina ai danni della Menegazzi, una vecchia dama veneta, viene assassinata la ricca e bella Liliana Balducci. Le indagini sono affidate al commissario di origine molisana Ciccio Ingravallo, affiancato da vari esponenti della questura romana e dai carabinieri di Marino. Lo sviluppo del romanzo si dà tutto nel complicarsi delle indagini, nel loro sfiorare ipotesi diverse e nel loro disperdersi in mille rivoli, anche se si acquisiscono alcuni risultati sicuri (soprattutto il ritrovamento delle gioie della Menegazzi in una povera casupola della campagna romana).

La narrazione è priva di ogni centro: non ci sono punti di vista privilegiati, non c'è nessun vero protagonista che possa sicuramente identificarsi con la posizione dell'autore. Ai caratteri autobiografici della *Cognizione del dolore* si sostituisce una radicale immersione della scrittura in una realtà oggettiva dalle facce molteplici, in una scatenata polifonia, dove si aggrovigliano le combinazioni più varie dei linguaggi collettivi dell'Italia contemporanea: un mondo sociale di estrema concretezza ci viene incontro con un «pasticcio» di voci diverse, nessuna delle quali può prevalere definitivamente sulle altre.

La mescolanza dà luogo a una frizzante sinfonia carnevalesca, che mette in primo piano il romanesco cittadino: alle varie sfumature di questo si accompagnano il laziale della campagna romana, il napoletano parlato da burocrati e poliziotti (da cui si distingue la variante molisana del commissario Ingravallo), il veneto della Menegazzi, apparizioni varie di altri dialetti, di forme toscane, di lingue straniere, di linguaggi specializzati. Questi non si affacciano solo nei dialoghi e nella caratterizzazione dei singoli personaggi, ma investono tutto lo svolgersi della parola narrativa, entrano nelle pieghe delle descrizioni delle cose e degli sviluppi dei fatti. Nel miscuglio

L'edizione  
del 1957

Un «giallo  
impossibile»

La vicenda

Una polifonia  
senza centro

Plurilinguismo  
e conflittualità  
sociale

L'Italia  
negli anni  
del fascismo

grottesco delle lingue e dei caratteri Gadda scopre con fulminante intuito il punto d'arrivo autenticamente «moderno» della storia italiana. Il romanzo si pone come una radiografia della vita sociale italiana negli anni del fascismo: e non a caso si svolge a Roma, il centro in cui il regime autoritario tende a far convergere, a intrecciare, a uniformare le molteplici anime dell'Italia, esaltandone gli aspetti più negativi, la cialtroneria e la vanagloria, la vocazione all'esibizione e all'imbroglio. In questa Roma fascista tutte le lingue e le realtà d'Italia si intrecciano in un baraccone spettacolare, in una fantasmagoria barocca e grottesca, in una buffoneria degradata: la vita di quegli anni si rivela qui come una vera e propria «autobiografia della nazione» (nel senso in cui del fascismo aveva parlato Gobetti, cfr. 10.2.10), un insulso spettacolo le cui radici sono in un'antica abitudine alla «favola» e alla mistificazione.

La natura  
e la storia

La società così determinata e concreta rappresentata nel *Pasticciaccio* non è che la forma più marcata e putrescente del male, della stupidità, della cecità che dominano in genere il mondo e la storia: non c'è personaggio che non partecipi a questo orizzonte, che non sia immerso nella nebbia dell'essere sociale. La molteplicità delle cose e degli atti mescola e riavvolge il passato della natura e della storia con il presente più frantumato, doloroso e grottesco: ogni presenza può deformarsi scambiandosi con altre realtà culturali e materiali. Ai comportamenti e agli oggetti degli uomini si sovrappongono aspetti animaleschi; su ogni artificio prevale la più elementare fisicità, che si impone con una ossessiva attenzione per i cibi, per la digestione, per gli escrementi e l'evacuazione, per un erotismo basso e volgare, per le deformazioni e le protuberanze corporee, per i grassi, la sporcizia, i residui organici, per le vesti e i manufatti logorati dall'uso, dotati di una loro irrazionale vita autonoma, per i rumori corporei o meccanici, che invadono lo spazio come una persecuzione indecifrabile.

Un mondo  
incorreggibile

Con la sua inventiva linguistica, pronta a corrodere i contorni stessi del linguaggio, sospesa tra un'ilarità sconfinata e una disperazione rappresa, tra momenti di distacco impietoso e di partecipazione pietosa alla vita delle cose (e di alcuni «poveri esseri»), il *Pasticciaccio* dà voce a tutte le facce di un mondo incorreggibile, al pasticcio di linguaggi e di comportamenti, di ridicolo e di orrore di cui è fatta non solo la Roma fascista, ma tutta l'Italia che non corrisponde a nessuno degli ideali razionali, morali, civili, in cui Gadda aveva creduto.

### 10.9.9. *Eros e Priapo: il fascismo e il «putrido lezzo» della storia.*

Giudizio  
sul fascismo

Contemporaneamente al *Pasticciaccio*, tra il 1945 e il 1946, Gadda mise mano a un singolare scritto di analisi del fascismo, *Eros e Priapo*, che definiva in termini più espliciti il suo giudizio sul costume del ventennio e l'analisi sociale sottesa al romanzo. Alcuni brani uscirono nel 1955 sulla rivista «Officina» e l'edizione in volume si ebbe nel 1967 (col significativo sottotitolo *Da furore a cenere*).

Si tratta di un'opera «saggistica» che si sottrae alle forme istituzionali codificate del saggio e del trattato, rifiutando una esposizione organica e

sistemica: si pone anch'essa come un *pastiche*, un miscuglio di temi e di materiali linguistici che trascorre continuamente dalla riflessione teorica all'autobiografia, all'invettiva, all'apologo. Questa mescolanza rimette in circolo i caratteri della *satira* (cfr. GENERI E TECNICHE, tav. 71) come discorso aggressivo che salda risentimento morale e gioco beffardo. L'orizzonte «politico» spinge Gadda ad assumere come base un toscano letterario arcaicizzante, sottoposto a deformazioni popolareggianti, a stravolgimenti esasperati.

Nella violenza di questo scritto, che non esita a trarre alla luce i risvolti più osceni dei comportamenti legati all'intreccio psicologico analizzato, Gadda sembra anche volersi liberare da un senso di colpa legato alla sua simpatia iniziale per il fascismo e all'ossequio formale che nella vita quotidiana era stato costretto a mostrare: egli sputa un suo «rospaccio» personale, e nello stesso tempo mette in guardia da ogni rapporto politico basato sull'uso di elementi irrazionali, sulla manipolazione degli istinti delle masse, su forme mitiche e su sotterranee correnti psichiche. La sua storia «al rovescio», attenta agli stati d'animo, agli atti degli individui e dei gruppi, ricorda che un fenomeno morale che ha segnato le vicende private di quegli anni; e ci mette in guardia contro i pericoli di ogni cultura dell'esibizione e dell'erotismo deviano, contro certi caratteri della stessa comunicazione di massa (che spesso innescano comportamenti molto simili a quelli da lui individuati nel fascismo).

Abituato a lavorare a progetti aperti in molteplici direzioni, facendone uscire schegge e frammenti del tipo più diverso, soluzioni parziali e provvisorie, organismi mai chiusi e definitivi, Gadda ha costruito negli anni del dopoguerra vari volumi che sembrano ruotare attorno ai testi maggiori, che ne presentano sparsi brandelli o residui, o che raccolgono il frutto di esperienze laterali, lasciate ai margini della sua maggiore produzione.

Una sistemazione di frammenti e di residui dei suoi maggiori libri di narrativa è costituita dalla raccolta del 1953 *Novelle dal Ducato in fiamme* (che nel titolo allude all'Italia distrutta dalla guerra fascista), rinnovata e ampliata nel 1963 col nuovo titolo di *Accoppiamenti giudiziari* (in tutto diciannove pezzi).

Strumento essenziale per seguire la coscienza che Gadda ha della propria scrittura e della tensione morale e psichica con cui egli si accosta all'universo della cultura è la raccolta di saggi apparsa nel 1958, *I viaggi-La morte* (una raccolta di saggi postuma è invece *Il tempo e le opere*, 1982). Ma ancora va ricordato il curioso dialogo a tre voci *Il guerriero, l'amazzone, lo spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo* (1967), che costituisce un'irriverente aggressione al personaggio e alla retorica del Foscolo, agli usi fatti della sua poesia in chiave borghese e nazionalistica.

### 10.9.10. *Gadda e l'Italia moderna.*

Nell'opera di Gadda il massimo di densità stilistica, linguistica, tematica, si associa al grado più alto di conoscenza della realtà; la tensione interna, il risentimento personale, la carica nevrotica, si traducono in ten-

La saggistica  
gaddiana:  
*pastiche*  
e satira

Fascismo e  
irrazionalità

Contro  
ogni cultura  
dell'esibizione

La produzione  
marginale

Novelle  
del Ducato  
in fiamme

Altre raccolte

Interprete  
di una realtà  
che cambia

sione verso l'esterno, verso l'orizzonte sociale. Ne esce una vigorosa e concreta immagine dei caratteri della società italiana in un ampio scorcio di questo secolo, al cui centro ci sono gli anni del fascismo, e insieme ne risulta un mondo narrativo originalissimo, dotato di una forza individuale assoluta e definitiva. Gadda raccoglie e porta a compimento la lunga storia della tradizione plurilinguistica italiana: mischia le molteplici direzioni delle letterature regionali e dialettali e le mette a confronto con la radicale trasformazione verso il moderno avviata nella prima metà del secolo e continuata nel periodo fascista, in anni nevralgici e contraddittori. Il suo plurilinguismo è insomma una grande verifica del processo che, attraverso un miscuglio confuso all'interno del nuovo calderone della società di massa, conduce i dialetti italiani verso il loro esaurimento, porta il Paese verso una dimensione «unitaria», basata non tanto su astratti valori «nazionali», quanto su una uniformazione di massa.

Uno sviluppo  
distorto

Di questa trasformazione Gadda registra il carattere abnorme e distorto: l'Italia borghese e piccolo-borghese che egli rappresenta si trova in una condizione di confine, è un pazzesco baraccone spettacolare, provvisorio e fatiscente, in cui i segni del moderno si affacciano in mezzo alla più incorreggibile arretratezza; essi non contribuiscono a creare un nuovo universo civile, ma solo a esasperare antichi mali sociali. Il baraccone dell'Italia moderna, la sua babele linguistica riproduce in forme nuove i mali antichi di una comunicazione di tipo «barocco», basata sull'imbroglio, sulla mistificazione, sui rapporti spettacolari. Il suo sviluppo contraddice radicalmente gli ideali di razionalità illuministica, di rigore tecnico e di serietà morale di cui si era nutrito il patriottismo del giovane Gadda, al quale già l'esperienza della prima guerra mondiale aveva portato un senso di delusione e di scoraggiamento. Ma questi caratteri così negativi dell'Italia contemporanea non sono altro che un'esasperazione del male profondo che minaccia ogni vita sociale: Gadda sente che essi tendono a propagarsi sull'intera scala dell'universo. L'Italia fascista e babelica da lui rappresentata diventa allora immagine del mondo moderno, del confuso e distorto ronzio della società di massa.

Babele  
linguistica  
e società  
di massa

Pessimismo  
radicale

La sua rappresentazione della realtà contemporanea è perciò tutta segnata da un pessimismo radicale, dal rifiuto di ogni prospettiva positiva. La scrittura nega tutte le finzioni e i valori che nella vita sociale si aggregano attorno alla «persona» e scompone nello stesso tempo i propri equilibri, mette in luce (anche con la propria incompiutezza) le contraddizioni che si danno nel rapporto tra la parola e la realtà. Il senso moderno del disgregarsi di ogni forma e di ogni esperienza si esprime così con una forza assoluta, con uno spirito giocoso e insieme con una carica di sofferenza, in cui si identificano il buio della nevrosi personale e l'orrore per i caratteri assurdi e insieme concreti del mondo.

## 10.2 Ideologia, filosofia, politica: da Croce a Gramsci

### Benedetto Croce

#### *Momenti di un'autobiografia intellettuale*

(da *Contributo alla critica di me stesso*, III)

Si riporta la parte iniziale del terzo capitolo (intitolato *Svolgimento intellettuale*) dello scritto autobiografico datato 9 aprile 1915, in cui Croce riflette sulla propria vicenda personale nell'orizzonte culturale contemporaneo: scritto in cui le fasi di formazione e i primi svolgimenti del suo pensiero e delle sue scelte intellettuali vengono osservati e proiettati nel punto d'arrivo costituito dalla pubblicazione dell'*Estetica* nel 1902 e dall'intenso lavoro di approfondimento e di confronto svolto negli anni successivi, che egli riconosce come «i più fecondi» della sua vita, sostenuti dal raggiungimento della «tranquilla coscienza di ritrovarmi al mio posto, di dare il meglio di me, di compiere opera politica, di politica in senso lato». Nel passo riportato (in cui si noterà la lucidità dello sguardo «autocritico», la sicura pacatezza dell'argomentazione, l'aperta e serena razionalità che la sostiene) Croce riconnette strettamente la propria posizione al pensiero di De Sanctis, conosciuto e amato fin dagli anni della scuola, ai cui nuclei centrali egli sente di essere ritornato, dopo aver attraversato una cultura filologica e storico-erudita di tipo positivistico e dopo essersi confrontato con il rigorismo etico della filosofia di Herbart (si veda la nota 23). Questo richiamo a De Sanctis, riferito a una fase ancora immatura, giovanile, mostra esplicitamente come la riflessione sull'arte come «spontanea e pura forma fantastica» sia il punto di irradiazione, il vero e proprio centro del pensiero di Croce, da cui in un secondo momento, dopo il necessario confronto con altri universi di metodo e di pensiero, scaturiscono tutte le conseguenze teoriche e pratiche: egli viene così a presentare il proprio pensiero maturo come una sorta di svolgimento e di articolazione sistematica del pensiero e delle scelte intellettuali di De Sanctis. Le scelte e gli incontri di questo percorso hanno d'altra parte tenuto lontano Croce da molte delle tendenze della cultura contemporanea, di cui nella sua opera egli denuncia più volte i limiti e la parzialità: dal positivismo, dal naturalismo e ma-

Ritorno al  
pensiero  
di De Sanctis

Denuncia dei  
limiti della  
cultura a lui  
contemporanea