



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

ARCHIVIO ISTITUZIONALE  
DELLA RICERCA

## Alma Mater Studiorum Università di Bologna Archivio istituzionale della ricerca

La favola e l'istante. Gadda e il "passo" del racconto (note introduttive)

This is the final peer-reviewed author's accepted manuscript (postprint) of the following publication:

*Published Version:*

Stracuzzi, R. (2023). La favola e l'istante. Gadda e il "passo" del racconto (note introduttive). *STRUMENTI CRITICI*, XXXVIII(3), 554-571 [10.1419/108803].

*Availability:*

This version is available at: <https://hdl.handle.net/11585/954992> since: 2024-01-31

*Published:*

DOI: <http://doi.org/10.1419/108803>

*Terms of use:*

Some rights reserved. The terms and conditions for the reuse of this version of the manuscript are specified in the publishing policy. For all terms of use and more information see the publisher's website.

This item was downloaded from IRIS Università di Bologna (<https://cris.unibo.it/>).  
When citing, please refer to the published version.

(Article begins on next page)



*Per andare avanti...*

\* Leggi la voce *Diatesi (Grandi)* nell'*Enciclopedia dell'italiano* Treccani e approfondisci la questione dei *ruoli tematici*, con bibliografia.

Riccardo Stracuzzi

*La favola e l'istante*  
*Gadda e il "passo" del racconto (note introduttive)<sup>1\*</sup>*

Dei quali non favolosi giganti, verso la fine ancora del diciannovesimo secolo, era oro e porpora sotto i cieli d'autunno [...].  
(CdD, p. 608)

Pier Vincenzo Mengaldo, in un articolo dedicato a Gadda e pubblicato nel 1993, osserva: «Mi sembra poi che non ci si sia quasi mai addentrati nella tecnica narrativa dello scrittore, a questa riportando lo stile: il che permetterebbe anche di valutare, non solo caratterizzare». E prosegue:

Che Gadda, stilisticamente così moderno e ricco, narrativamente *non* lo sia [...], limitandosi così spesso a dilatare e giustapporre «poemetti in prosa», è quasi un'evidenza. Ma si tratta di vedere anche altro: se non sia proprio la costante accensione stilistica a impedire che la sua narrativa abbia il vero «passo» del racconto, e non sia ingorgo ma sviluppo, non giustapposizione ma crescita dall'interno, non incompiutezza ma anche compiutezza. Si può narrare quando alla tensione non segue mai distensione?<sup>2</sup>

I. *Antecedenti*

Ora, non mi soffermerò sugli impliciti di questa *Weltanschauung* critica, che ha un tratto manifestamente prescrittivo, e pare insistere su un principio per cui narrazione vera e propria è quella che fluisce, che si diffonde, che si dispiega scorrevolmente tra eventi, personaggi, luoghi, linee del tempo, epifanie ed eclissi del Narratore, ecc. Con un evidente problema, però: che si taglia fuori, dalla tradizione narrativa di Otto e Novecento, un comparto di testi che direi maggioritario (quelli, in sostanza, del cosiddetto modernismo). E poi, chi volesse avventurarsi in una spericolata definizione del "narrativo", potrebbe forse variare sulle definizioni dell'arte formulate da Croce e, con una differenza rilevante,

---

Riccardo Stracuzzi, Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, via Cartoleria 5, 40124 Bologna.  
riccardo.stracuzzi@unibo.it  
<https://orcid.org/0000-0001-9730-6820>

<sup>1\*</sup> *Desidero ringraziare Irene Guadagnini, Matteo Ghirardelli ed Emilio Manzotti, che mi hanno fornito preziosi suggerimenti. Imprecisioni ed errori sono solo miei.*

<sup>2</sup> Qui e sopra, Pier Vincenzo Mengaldo, *Gadda: fu vera gloria?*, «Cooperazione», 49, 1993; poi, con il titolo *Fu vero narratore?*, in Id., *Giudizi di valore*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 116-119; 119 (da cui si cita).

da Formaggio: la narrazione è ciò che tutti sanno cosa sia; oppure, la narrazione è tutto ciò che gli uomini chiamano narrazione<sup>3</sup>.

Ma di tutto ciò, si è detto, poco importa: da un lato, è consentito ai critici possedere una propria poetica<sup>4</sup>; dall'altro, ed è quel che più conta, la qualità dei grandi maestri è questa, di indicarci – comunque, e in qualunque circostanza – la strada da percorrere. Mi pare, infatti, che puntare il dito sul “passo” narrativo in Gadda, e insomma sulle forme del racconto nella sua scrittura, significhi effettivamente accendere un riflettore su una questione – si vedrà tra breve – di particolare interesse.

Frattanto, riflettiamo sull'antecedente di Mengaldo, che Carla Benedetti crede di poter rintracciare in Gianfranco Contini, e in particolare in una pagina celebre nella quale la scrittura narrativa gaddiana è assimilata a quella lirica, del *poème en prose*<sup>5</sup>. Il riferimento baudelairiano – che vale da cenno antonomastico alla scrittura preziosa e discontinua, in ogni caso a-narrativa e fatalmente indirizzata all'incompiutezza – vale in Benedetti quale elemento congiuntivo che riconduce e infine sovrappone Mengaldo a Contini:

Per Contini lo stile senza il romanzo non era una cattiva cosa. L'organismo narrativo non lo interessava. Altri dopo di lui hanno invece mutato assiologia, mettendo al primo posto i cosiddetti valori della narrativa. Tuttavia non hanno corretto il taglio tutto stilistico della lettura di Contini, di cui, anzi, hanno lasciata intatta la sostanza mettendole semplicemente davanti un segno negativo. Per esempio Pier Vincenzo Mengaldo in un libro recente ha confessato di appartenere a quella minoranza di italiani che «non delirano per Gadda». Il suo «giudizio di valore», che intende ridimensionare quello di Contini, non ne mette però in discussione il pre-giudizio, e si sviluppa con un argomento che ripete la descrizione critica di Contini semplicemente rovesciandola di segno [...]»<sup>6</sup>.

Secondo Benedetti, dunque, Mengaldo rovescia il giudizio di Contini su Gadda proprio mentre ne recepisce passivamente i tratti pertinenti. Ma è possibile che – proponendo di ridimensionare la “funzione Gadda”, e nemmeno tanto implicitamente le categorie di “espressionismo”, “plurilinguismo” e “macheronico” – Mengaldo resti nella scia di Contini<sup>7</sup>? Gli antecedenti, qui, dovranno per forza essere altri. Anzitutto per l'espressa men-

---

<sup>3</sup> Cfr. Benedetto Croce, *Breviario di estetica* [1912], Milano, Adelphi, 1990<sup>10</sup>, p. 15, per la prima parafrasi; per la seconda, Dino Formaggio, *L'arte come idea e come esperienza*, Milano, Mondadori, 1981, p. 11.

<sup>4</sup> Come rivendica Walter Binni, *Elementi di poetica personale*, in Id., *Poetica, critica e storia letteraria e altri scritti di metodologia*, Firenze, Le Lettere, 1993, pp. 237-254. Nel caso Mengaldo-Gadda, poi, è da ricordare che, in sedi differenti da quella della stampa periodica, lo sguardo dello studioso è analitico e non valutativo: cfr. P.V. Mengaldo, *Attraverso la prosa italiana. Analisi di testi esemplari*, Roma, Carocci, 2008, pp. 223-229; più recentemente, Id., *La tradizione del Novecento. Quinta serie*, Roma, Carocci, 2017, *ad ind.*; un'eccezione, ma parziale, è in Id., *Storia dell'italiano del Novecento*, Bologna, il Mulino, 2014<sup>2</sup> [1<sup>a</sup> ed., con il titolo *Novecento*, 1994], pp. 148-154, ove una clausola di poche righe compendia la tesi dell'articolo pubblicato in «Cooperazione».

<sup>5</sup> Gianfranco Contini, *Introduzione alla «Cognizione del dolore»* [1963], ora in Id., *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 15-35: 19.

<sup>6</sup> Carla Benedetti, *Carlo Emilio Gadda e la gioia del narrare*, in *Le emozioni nel romanzo. Dal comico al patetico*, a cura di P. Amalfitano, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 191-207: 194.

<sup>7</sup> Id., *Fu vero narratore?*, cit., p. 117.

zione, ma anche per l'*ethos* che balugina dietro l'aspettativa di una narrazione quale organico sviluppo e «crescita dall'interno», non è infatti difficile avvertire che – trattando di Gadda – Mengaldo si sta scegliendo a modello Cesare Cases<sup>8</sup>; e, dietro di lui, al suo maestro (specie ai tempi in cui Cases scrive di Gadda)<sup>9</sup> György Lukács<sup>10</sup>.

## 2. Racconto e de-scrittura

Nella fattispecie, nella forma di racconto che Mengaldo immagina («distensione» e «compiutezza»), mi pare risuonino le armoniche del lungo e un po' ripetitivo saggio lukacsiano che si intitola *Narrare e descrivere. Contributo alla discussione sul naturalismo e il formalismo*, uscito in rivista nel 1936, e in Italia pubblicato per cura di Cases<sup>11</sup>.

Lukács, in queste pagine, isola e mette in opposizione i due regimi che per lui strutturano ogni atto di racconto, che sono la *narrazione*, da un lato, e dall'altro la *descrizione*. Benché i due registri operino sempre in coppia (prevalendo ora l'uno ora altro)<sup>12</sup>, nella loro opposizione riflettono due antitetiche posture – partecipazione *vs* osservazione – dello scrittore nei confronti del mondo<sup>13</sup>. Così, se anche in ogni romanzo realista sussiste tanto la *descrizione* quanto la *narrazione*, la storia del realismo – agli occhi di Lukács – si tratteggia sulla linea della progressiva prevalenza che acquisisce, ai danni della *narrazione*, il suo correlato oppositivo. Il romanzo realista dell'Ottocento, insomma, progressivamente si stempera e si disperde in un nugolo o pulviscolo descrittivo, e ciò in virtù di uno specifico e graduale movimento storico-sociale<sup>14</sup>, che si può così schematizzare: «il realismo prospera in Occidente fino al 1848, quando si esaurisce il ruolo progressivo [della

---

<sup>8</sup> Autore dell'articolo *Un ingegnere de letteratura* [1958], durissima critica al *Pasticciaccio* comparsa inizialmente su «Mondo operaio»: cfr. ora *Patrie lettere* (Torino, Einaudi, 1987<sup>2</sup>, pp. 41-69). Più che *Patrie lettere*, e più che l'attacco al *Pasticciaccio*, per misurare il talento polemico-satirico e la qualità saggistica di Cases, è il caso di vedere *Il testimone secondario*, Torino, Einaudi, 1985; *Il boom di Roscellino*, Torino, Einaudi, 1990, specie pp. 3-68 e 175-189; *Confessioni di un ottuagenario*, Roma, Donzelli, 2003<sup>2</sup>; e ora *Laboratorio Faust*, a cura di R. Venuti e M. Sisto, Macerata, Quodlibet, 2019. Cfr., poi, P.V. Mengaldo, *Cesare Cases*, in Id., *Profili di critici del Novecento*, cit., pp. 65-70; e *Per Cesare Cases*, a cura di A. Chiarloni, L. Forte e U. Isselstein, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010.

<sup>9</sup> Cfr. Cesare Cases, *Omaggio a György Lukács* [1956], in Id., *Su Lukács. Vicende di un'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 3-15.

<sup>10</sup> Che in *Lukács secondo Cases* [1985], in *Giudizi di valore*, cit., pp. 71-77: 71, Mengaldo definisce «forse il critico più grande del nostro secolo».

<sup>11</sup> György Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*, trad. it. di C. Cases, Torino, Einaudi, 1964<sup>2</sup> (1<sup>a</sup> ed. 1953), pp. 269-323. Non escluderei che in Mengaldo insistano accenti derivanti anche dal *Narratore* di Walter Benjamin (ora in *Opere complete*, vol. VI, *Scritti 1934-1937*, ed. it. a cura di E. Ganni e H. Riediger, Torino, Einaudi, pp. 320-345), del '36, come quello di Lukács.

<sup>12</sup> G. Lukács, *Narrare e descrivere*, in Id., *Il marxismo e la critica letteraria*, cit., pp. 269-323: 276-277.

<sup>13</sup> Ivi, pp. 276, 301 e 303.

<sup>14</sup> Un motivo, questo, direttamente marxiano: cfr. Luca Basso, *Materialismo e storia. Dall'«Ideologia tedesca» alle ultime riflessioni sulla comune russa*, in *Il pensiero di Karl Marx. Filosofia, politica, economia*, a cura di S. Petrucciani, Roma, Carocci, 2018, pp. 73-113: 86-94.

borghesia], e in Russia fino al 1905. [...] | Invece l'esaurimento della funzione progressiva della borghesia e la sua "decadenza" distruggono i presupposti del realismo»<sup>15</sup>.

Per argomentare in questo senso, in *Narrare e descrivere* sono estratte – e poi compilate a coppie – sei scene da cinque romanzi: a) una corsa di cavalli in *Nana* (1879-1880) di Zola e in *Anna Karenina* (1877) di Tolstoj; b) un teatro, ancora in *Nana*, e in *Illusions perdues* (1837-1843) di Balzac; c) una esposizione agricola in *Madame Bovary* (1857) di Flaubert, e una rivista militare in *Old mortality* (1816) di Scott. Il realismo descrittivo di Zola e di Flaubert, dunque, è etichettato da Lukács quale regressiva digressione monografica, o pezzo di bravura tendenzialmente slegato dall'intreccio; diversamente, in Balzac, Tolstoj e Scott il realismo è narrativo perché le singole scene sono parte strutturante dell'intreccio e, allo stesso tempo, valgono quale significato trascendente che istruisce il lettore circa il destino e la vita del personaggio nel mondo.

Ora, questa posizione di Lukács non può essere – per stare a certo lessico epistemologico – né verificata né falsificata. Carte di Marx alla mano (specie se estratte dalla prefazione a *Per la critica dell'economia politica*, dalla cosiddetta<sup>16</sup> introduzione del 1857 alla stessa *Per la critica*, e dal primo libro del *Capitale*, piuttosto che dal giovanile non-libro dei *Manoscritti economici-filosofici del 1844*, da cui qui Lukács estrae un passo a mo' d'esergo), poi, sarebbe facile dimostrare che in *Narrare e descrivere*, quanto al materialismo storico, non torna quasi nulla<sup>17</sup>.

Ciò detto, e fatto salvo il contesto in cui il saggio fu pubblicato, di per sé fondamentale per capirlo<sup>18</sup>, è sorprendente rilevare in questo discorso alcuni spunti che si addicono in modo evidente alla *scrittura deviata* di Gadda – come è stato detto<sup>19</sup>, – ossia del «minimissimo Zoluzzo di Lombardia»<sup>20</sup>. E infatti, quando leggiamo, qui, che lo scrittore che

---

<sup>15</sup> C. Cases, *Lukács e il realismo socialista* [1984], in Id., *Su Lukács*, cit., pp. 122-124: 123.

<sup>16</sup> Che potrebbe non essere stata tale: cfr. Umberto Curi, *Leggere l'«Introduzione del '57» di Marx*, Pavia, Ibis, 2011, pp. 13-65.

<sup>17</sup> In chiave marxista, quando si guarda alla letteratura, è più conseguente il principio formulato da Alberto Asor Rosa, *Majakovskij e la «letteratura sovietica»* [1968], ora in Id., *Le armi della critica. Scritti e saggi degli anni ruggenti (1960-1970)*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 69-92: 92: «Per fare della buona letteratura, il socialismo non è [...] essenziale. Per fare la rivoluzione, non sono essenziali gli scrittori».

<sup>18</sup> Esso uscì, a Mosca, mentre Lukács ivi risiedeva, nei numeri 11-12 (novembre-dicembre 1936) della rivista «Internationale Literatur» (come si legge nella bibliografia lukacsiana compilata da K. Maruyama: <https://www.lana.info.hu/en/lukacs/bibliography-of-georg-lukacs/>), ossia: a) due anni dopo il I Congresso degli scrittori sovietici che rilancia il progetto del realismo (epico-umanistico) socialista, durante il quale alcune parti degli interventi di Ždanov e di Radek costituiscono già il nucleo del saggio di Lukács: vedi *Rivoluzione e letteratura. Il dibattito al 1° Congresso degli scrittori sovietici*, a cura di G. Kraiski, Bari, Laterza, 1967, pp. 4-14: 8-9; e 119-186: 176-187; b) tre o quattro mesi dopo la chiusura del primo dei grandi processi (1936-1938) alla classe dirigente sovietica, nel secondo dei quali, poi, cadrà per esempio lo stesso, per esempio: cfr. Ruggero Giacomini, *Il processo Stalin*, Roma, Castelvechi, 2019, pp. 141-163.

<sup>19</sup> Vedi Marina Fratnik, *L'écriture détournée. Essai sur le texte narratif de C.E. Gadda*, Torino, Meynier, 1990.

<sup>20</sup> Cfr. C.E. Gadda, *Tecnica e poesia* [1940], in A, p. 243; sull'assegnazione ideale concordava, polemicamente, il Renato Barilli di *Gadda e la fine del naturalismo*, in Id., *La barriera del naturalismo. Studi sulla narrativa italiana contemporanea* [1964], Milano, Mursia, 1970<sup>2</sup>, pp. 107-130; dove anche – alle pp. 133-145 – si polemizza su Lukács e gli scrittori dell'avanguardia.

«aspira a rendere compiutamente la presenza oggettiva della cosa» o seleziona i suoi oggetti, o non seleziona e così «si sobbarca il lavoro di Sisifo di esprimere in parole un infinito numero di qualità», ci pare di ravvisare il nucleo dell'*omnia circumspicere* gaddiano studiato da Roscioni<sup>21</sup>. E quando leggiamo, sempre in Lukács, che «le descrizioni dei naturalisti aspirano, nella loro terminologia, a una sempre maggiore precisione “tecnica”, utilizzando il linguaggio tecnico proprio del campo di cui si tratta»<sup>22</sup>, ci pare di tornare sulla questione, ampiamente trattata negli studi gaddiani, del vocabolario tecnico (non solamente in campo scientifico, ma linguistico, pittorico, filosofico, ecc.) dell'Ingegneria.

Ciò significa che, in modo ancora astratto e malcerto (la connessione, più o meno attiva, tra scena e intreccio e dunque continuità e unitarietà del racconto, da un lato, e dall'altro discontinuità in forma di sequenza di digressioni monografiche reciprocamente slegate), Lukács ha avvertito qualcosa che ci interessa: ha intuito, cioè, che una certa scrittura moderna si può scandagliare in virtù di una bipartizione od opposizione dei regimi del discorso (sequenziale-narrativo vs qualitativo-astratto), e specialmente a partire dalla prevalenza di uno dei regimi sull'altro.

### 3. *La favola e l'istante*

Mi sembra che la scansione suggerita da Lukács sia, almeno in parte, ancora funzionale allo studio di scritture come quella di Gadda. Essa si articola, però, su una base sostanzialmente intuizionistica, non sorretta da sufficienti elementi testuali. Così, per una di quelle associazioni che possono sembrare azzardate, ma che non lo sono del tutto<sup>23</sup>, si può accostare questa opposizione di narrazione vs descrizione a quella – di altro stampo – che ha proposto Émile Benveniste in un saggio del 1959: storia vs discorso<sup>24</sup>.

In queste pagine, Benveniste muove da un'osservazione empirica: quando si cerchi di razionalizzare il sistema del passato nella lingua francese (ciò che vale anche per l'italiano), ossia di identificare la differenza che passa tra l'uso del *passé simple* (passato remoto) e *passé composé* (passato prossimo), si incontrano grandi difficoltà. Se è vero, infatti, che il sistema del passato sembra ridondante, non può bastare la spiegazione per cui passato remoto e passato prossimo siano mere varianti, determinate dalla storia della

---

<sup>21</sup> G. Lukács, *Narrare e descrivere*, cit., p. 293; e ovviamente G.C. Roscioni, *La disarmonia prestabilita* [1969], Torino, Einaudi, 1995<sup>3</sup>, pp. 57-75.

<sup>22</sup> Ivi, p. 300, ma vedi anche p. 295.

<sup>23</sup> Jean-Claude Milner, *Benveniste II*, in Id., *Il periplo strutturale. Figure a paradigma* [2008<sup>2</sup>], a cura di B. Chitussi, Milano-Udine, Mimesis, 2008, pp. 73-94, ha largamente dimostrato le letture e insieme gli echi hegeliani e marxiani sussistenti in Benveniste.

<sup>24</sup> Émile Benveniste, *Le relazioni di tempo nel verbo francese* [1959], in Id., *Problemi di linguistica generale* [1966], tr. it. di M.V. Giuliani, Milano, il Saggiatore, 1971<sup>2</sup>, pp. 283-297: 284.

lingua, per cui «(*il fit*) si mancherebbe dalla lingua scritta, più conservatrice, mentre la lingua parlata anticiperebbe la forma sostitutiva (*il a fait*)»<sup>25</sup>. E infatti, agli occhi di Benveniste l'apparente ridondanza del sistema si spiega con il fatto che – in esso – si celano due sistemi distinti o, meglio, due differenti piani di enunciazione: quello della *storia*, che impiega il passato remoto, l'imperfetto, il trapassato prossimo ed esclude il presente; e quello del *discorso*, che è in grado di impiegare tutti i tempi, ma che esclude il passato remoto e, in genere, predilige presente e passato prossimo<sup>26</sup>.

La distinzione tra i due piani dell'enunciazione, in realtà, è più articolata: per Benveniste, essa comprende il sistema pronominale o, più correttamente, l'inserzione del locutore nell'enunciato. Ragione per cui, il piano della storia escluderà l'*io*, il *tu*, il *qui* e l'*adesso*, e si manterrà appunto alla forma di passato (*il passé simple*) che non traccia una relazione tra il *prima* dell'enunciato e il *momento* dell'enunciazione; il piano del discorso, invece, comprenderà tutti i possibili indicatori deittici, a loro volta integrati alla forma di passato (*il passé composé*) che segna la relazione tra enunciato ed enunciazione. Sotto questo aspetto, anche le relazioni di tempo nel verbo contribuiscono, con altri indici linguistici, a istituire quell'apparato formale dell'enunciazione che Benveniste ha definito in séguito<sup>27</sup>. A ciò va aggiunto che anche qui – com'era in Lukács – i due piani identificati e opposti sono da intendere quali astrazioni dialettiche: impossibile rintracciare l'uno o l'altro in stato di 'purezza'<sup>28</sup>, senza il reciproco apporto contrastivo.

Sulla questione, Benveniste – che pure raccoglie questo saggio nei suoi *Problemi di linguistica generale* – non ha più scritto. Segno che qualcosa non tornava o, al contrario, che il tema era stato più che sufficientemente sviscerato? Non sarebbe possibile, qui, tentare di rispondere alla domanda; né vale la pena di segnare tutti i punti in cui l'opposizione tra *storia* e *discorso* può rivelarsi problematica<sup>29</sup>. Più utile, semmai, mettere in relazione dialettica – se mi si passa il termine – le due opposizioni sin qui delineate, correggendo Lukács con Benveniste, e quest'ultimo con il primo.

Muoviamo dal principio che ogni testo comporta un discorso, inteso in termini non benvenistiani, e dunque – al grado zero – quale prassi d'«utilizzo», tra soggetti parlanti,

---

<sup>25</sup> Ivi, p. 284.

<sup>26</sup> Ivi, pp. 284-285 e 287-291.

<sup>27</sup> Id., *L'apparato formale dell'enunciazione* [1970], in Id., *Problemi di linguistica generale II* [1978], ed. it. a cura di F. Aspesi, Milano, il Saggiatore, 1985, pp. 96-106; per un approfondimento in materia, cfr. Giovanni Manetti, *L'enunciazione. Dalla svolta comunicativa ai nuovi media*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 1-45.

<sup>28</sup> É. Benveniste, *Le relazioni di tempo nel verbo francese*, cit., pp. 287-288.

<sup>29</sup> Ciò che rilevano anche benvenistiani di stretta osservanza, come Jeny Simonin-Grumbach, *Per una tipologia dei discorsi*, in *Lingua, discorso, società*, a cura di D. Gambarà, tr. it. di L. Melazzo e G. Ruggiero, Parma, Pratiche, 1975, pp. 56-105; e vedi, quale bilancio più generale sulla questione, Michel Arrivé, *Histoire et discours: retour sur quelques difficultés de lecture*, «Linx», 9, 1997, pp. 159-168. Tra i non benvenistiani, Harald Weinrich, *Tempus. La funzione dei tempi nel testo* [1964], tr. it. di M.P. La Valva e P. Rubini, Bologna, il Mulino, 2004<sup>2</sup>, pp. 240-242 formula radicali eccezioni.

«dei segni sonori articolati, allo scopo di comunicare i loro desideri e le loro opinioni»<sup>30</sup>. Nel discorso, poi, si possono individuare due registri da differenziare sulla scorta dell'intuizione di Lukács (andamento narrativo vs arresto descrittivo-assertivo) e, insieme, sulla scorta di quella di Benveniste (insistenza dell'opposizione tra passato narrativo vs presente assertivo). Ne risulterebbe, così, la possibile identificazione dei registri della *favola* e dell'*istante*<sup>31</sup>: il primo, *fabula* implicita a ogni forma di racconto, si individuerrebbe nelle frasi strutturate sui verbi predicativi o lessicali<sup>32</sup>, e in ogni caso comportanti il significato di un processo, i quali installerebbero nella corrispondente porzione di testo il regime del *diegema*<sup>33</sup>; il secondo registro, l'*istante*, si individuerrebbe nelle frasi strutturate sui verbi copulativi, i quali – invece – installerebbero nella porzione di testo isolata il regime del *noema*.

Se si accoglie il presupposto della corrispondenza tra micro- e macro-ordine testuale; ossia, per parafrasare il buon motto degli scolastici, che *nihil est in fabula quod prius non fuerit in locutione*, si può dedurre che le forme del racconto siano strutturate, *in nuce*, come le forme della frase. Si comprenderà l'opposizione proposta con qualche facile esempio:

<i>Favola</i>	<i>Istante</i>
(1a) <u>Gadda</u> scrive un <u>romanzo</u>	(2a) Gadda è un <u>calligrafo</u>
(1b) <u>Gadda</u> insulta <u>Giuseppina</u> <sup>34</sup>	(2b) Gadda è <u>nevrastenico</u> <sup>35</sup>

Si può avvertire una differenza tra questi modelli: da un lato la commutazione possibile nelle frasi copulative (2a) e (2b), per cui /Gadda è un calligrafo/ = /Un calligrafo è Gadda/, proprio come /Gadda è nevrastenico/ = /Nevrastenico è Gadda/ (ossia, /Il calligrafico è qualcuno che XY/ può commutarsi tanto in /Gadda è qualcuno che XY/, quanto in /Qualcuno che XY è Gadda/); dall'altro, l'impossibile commutazione nelle frasi processuali (1a) e (1b). In (1a) e (1b) – ignorando, s'intende, ogni forma di marcatura intonativa – sono gli argomenti soggetto e oggetto (o la posizione di SN e di SN-interno-al-SV) a congiungersi

<sup>30</sup> Vedi Dominique Maingueneau, *Discours*, in *Dictionnaire d'analyse du discours*, a cura di P. Charau-deau e D. Maingueneau, Parigi, Seuil, 2002, pp. 185-190: 186.

<sup>31</sup> Quest'ultimo definito come qualità dell'essere dell'ente, ossia con riferimento al latino *in-stare*, 'stare sopra', 'insistere', ecc.

<sup>32</sup> Verbi «dotati di un significato "pieno"», per dirla con Raffaele Simone, *La grammatica presa sul serio. Come è nata, come funziona e come cambia*, Roma-Bari, Laterza, 2022, pp. 23-25.

<sup>33</sup> Ammetto che, in greco, *diègema* e *diègesi* sono sostanzialmente sinonimi; e dunque che sono costretto a forzare la lingua; proporrei, però, di intendere il "diegema" quale unità minima di un'unità superiore, come in *fonema*, in *morfema* e – sullo stesso modello – in *mitema*, *ideologhema*, *biografema* e così via.

<sup>34</sup> Vedi Ludovica Ripa di Meana, *La morte di Gadda*, Roma, nottetempo, 2013, pp. 14-16.

<sup>35</sup> In (2a) e in (2b), semplifico due osservazioni contenute in G. Contini, *Primo approccio al «Castello di Udine»* [1934], ora in Id., *Quarant'anni d'amicizia*, cit., pp. 3-10: 3.

in modo differente al verbo: /Gadda scrive un romanzo/ ≠ /<sup>l\*</sup>Un romanzo scrive Gadda/, proprio come /Gadda insulta Giuseppina/ ≠ /Giuseppina insulta Gadda/<sup>36</sup>.

#### 4. Intermittenze

Il merito di questa ipotesi analitica – che non aspira a nessuna dignità linguistica (e non riguarda la frase, né la proposizione o l'enunciato)<sup>37</sup> – è la massima semplicità. Si tratta, qui, di unità minime a livello del testo e della loro capacità di legarsi/opporsi a unità a esse identiche/contraddittorie. Siamo, quindi, al livello base della costruzione del *racconto* (favola → diegema) o dell'*asserzione* (istante → noema); a un livello più elementare, cioè, rispetto a quello trattato negli studi gaddiani di Stefano Agosti<sup>38</sup>.

Non è detto che tutto ciò abbia un'utilità generale; dubito, per esempio, che serva a studiare Esopo, le barzellette o *Le petit prince* di Saint-Exupéry. Come si diceva trattando di Lukács, la questione qui in ballo riguarda un certo tipo di scrittura narrativa novecentesca: quel genere di narrazione dell'avanguardia, come lui l'avrebbe definita, che trova la sua ragione costruttiva nella giunzione di effetti narrativi ed effetti descrittivo-teorici (dove, l'inclinazione trattatistica degli scrittori secondo Ottocento e Novecento, l'intuizione proustiana delle *intermittences du cœur*, la propensione speculativa in Musil o in Gadda, il concetto della degenerazione dei valori in Broch, la mimesi della storia universale nel *Finnegans Wake* di Joyce, l'allucinatorio nihilismo antibellicista e antifordista in Céline, ecc.). Così, per guardare il fenomeno più da vicino, iniziamo recuperando un'osservazione di Contini, per il quale «situazione tipica di ogni espressionismo verbale» è il suo «assunto monotono». Ogni opera espressionistica, infatti,

perseguita con così gigantesca solerzia, di traduzione, mai sgarrante, in una lingua fittiziamente divaricata dalla norma, si tratti di Céline come di Folengo o di Rabelais, paga la sua riuscita non con la sua illeggibilità, che sarebbe ipotesi risibile, ma con l'illeggibilità della sua continuità. Non il *logos*, ma la

---

<sup>36</sup> La questione dell'opposizione o non opposizione tra verbi predicativi, processuali o pieni e verbi copulativi, così come quella del rapporto tra verbo e predicato, nelle frasi copulative (o frasi ridotte: vedi Caterina Donati, *La sintassi. Regole e strutture*, Bologna, il Mulino, 2016<sup>2</sup>, pp. 140-141), ha una lunga storia (da Aristotele a Chomsky), e ancora oggi è oggetto di studio: impossibile, evidentemente, darne conto. Per un consuntivo, di là dalla proposta, cfr. Andrea Moro, *Breve storia del verbo essere*, Milano, Adelphi, 2008, specie ai capp. 1-3, pp. 19-243. Su due dei valori del verbo essere, cfr. Emilio Manzotti e Luciano Zampese, «Fu dove», «Fu così». *Sintassi e testualità di alcuni costrutti "in essere" delle «Occasioni»*, in «Le occasioni» di Eugenio Montale. 1928-1939, Atti della Giornata di Studi, Ginevra, 9 dicembre 2011, a cura di R. Leporatti e G. Fioroni, Lecce, PensaMultimedia, 2014, pp. 215-242.

<sup>37</sup> Cfr. C. Donati, *La sintassi*, cit., pp. 21-23.

<sup>38</sup> Che muove dalla semantica strutturale di Greimas (che ha addentellati in Benveniste, ma anche in Tesnière e in Brøndal): cfr. Stefano Agosti, *Enunciazione e racconto. Per una semiologia della voce narrativa*, Bologna, il Mulino, 1989, pp. 107-153; e Id., *Critica della testualità*, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 39-53.

natura di Gadda lo intese perfettamente, che felicemente non riuscì mai a varcare lo stato di frammento narrativo. E lo intese la natura di Joyce, che perseguì una sinfonia articolatissima o una ciclicità eterna<sup>39</sup>.

Ora, ipotizzando che qui, per Contini, “monotonia” sia da tradurre con “rigoroso principio di stilizzazione entro l’apparente eterogeneità dello stilismo”, pare che la sua categoria di espressionismo definisca ciò che Lukács – da parte sua – avrebbe categorizzato e respinto con l’etichetta di avanguardia<sup>40</sup>. Di là dalla scelta di campo, però, l’uno e l’altro sembrano identificare una forma di scrittura narrativa destinata a valorizzare sistematicamente, e dunque a sfruttare come sigillo della propria strutturazione del racconto, quello che potremmo definire il grado zero della narrazione, organizzandosi così nella forma di un sistema intermittente, di una metodica e capillare organizzazione discorsiva regolata sull’interruzione necessaria del flusso processuale, quest’ultima a sua volta ottenuta per mezzo di pause concettuali: per mezzo, cioè, di una normativa discontinuità o ‘pausazione’<sup>41</sup>.

In questo senso, è forse possibile analizzare il *passo narrativo* di Gadda<sup>42</sup> – senza doverlo ricondurre a una norma presunta – proprio a partire da questo punto critico. Per introdurre a un simile lavoro, che è ancora da fare, proverei ad aprire *L’incendio di via Keplero* (nell’edizione in rivista, del 1940, con indicazione generica, pre-titolo o “didascalia”: *Studio 128 per l’apertura del racconto inedito*)<sup>43</sup>.

Si tratta della narrazione gaddiana “simultanante” *par excellence*, che d’altronde non direi organizzata su una «struttura narrativa [...] quasi assente»<sup>44</sup>, bensì su una struttura “statica” (ma esclusivamente sotto il profilo delle aristoteliche unità di tempo, di luogo e di azione): ulteriore e implicita manifestazione dell’ironia o della perfidia dell’autore, il

---

<sup>39</sup> Qui e sopra, G. Contini, *Espressionismo letterario* [1977], ora in Id., *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 41-105: 75.

<sup>40</sup> C. Cases, *Su Lukács*, cit., p. 152; e vedi, per la discussione in materia tra Lukács, Brecht, Ernst Bloch e altri, Giusi Zanasi, *Il dibattito Brecht-Lukács: dagli anni Trenta agli anni Settanta (per Paolo Chiarini)*, in «Aion. Sezione germanica», n.s., XXV, 1-2, 2015, pp. 327-360.

<sup>41</sup> È ciò che, agli occhi di Lukács, produce la scrittura naturalistica, nella quale il regime descrittivo moltiplica scene – digressioni, *pause* – dis-intrecciate rispetto alla linea verticale della *fabula*.

<sup>42</sup> Prendo spunto dalla presupposizione di Mengaldo, cit. *supra* («se non sia proprio la costante accessione stilistica a impedire che la sua narrativa abbia il vero “passo” del racconto *ecc.*»), ma soprattutto – in termini di analisi della scrittura, di contro a quello assiologico – da J.-C. Milner, *Le pas philosophique de Roland Barthes*, Parigi, Verdier, 2003.

<sup>43</sup> Sull’indicazione generica o “didascalia”, vedi l’*Introduzione*, in Andrea Serina, *L’incendio di via Keplero. «Studio 128» e «racconto inedito» di Carlo Emilio Gadda*, EJGS Monographs, vol. I, 2001; e ora Paola Italia e Giorgio Pinotti, *Nota al testo*, in C.E. Gadda, *Accoppiamenti giudiziari. 1924-1958*, Milano, Adelphi, 2011, pp. 367-427: 394-396.

<sup>44</sup> P. Italia e G. Pinotti, *Nota al testo*, in C.E. Gadda, *Accoppiamenti giudiziari*, cit., p. 387.

quale adotta il perento codice tragico per significare che – della “tragedia” oggetto del suo racconto – si può ridere<sup>45</sup>. Vediamo, anzitutto, il primo capoverso del racconto<sup>46</sup>:

Se ne raccontavano di cotte e di crude sul fuoco del numero 14. Ma la verità è che neppur Sua Eccellenza Filippo Tommaso Marinetti avrebbe potuto simultanare quel che accadde, in tre minuti, dentro la ululante topaia, come subito invece gli riuscì fatto al fuoco: che ne disprigionò fuori a un tratto tutte le donne che ci abitavano seminude nel ferragosto e la lor prole globale, fuor dal tanfo e dallo spavento repentino della casa, poi diversi maschi, poi alcune signore povere e al dir d’ognuno alquanto malandate in gamba, che apparvero ossute e bianche e spettinate, in sottane bianche di pizzo, anzi che nere e composte come al solito verso la chiesa, poi alcuni signori un po’ rattoppati pure loro, poi Anacarsi Rotunno, il poeta italo-americano, poi la domestica del garibaldino agonizzante del quinto piano, poi l’Achille con la bambina e il pappagallo, poi il Balossi in mutande con in braccio la Carpioni, anzi mi sbaglio, la Maldifassi, che pareva che il diavolo fosse dietro a spennarla, da tanto che la strillava anche lei. Poi, finalmente, fra persistenti urla, angosce, lacrime, bambini, gridi e strazianti richiami e atterraggi di fortuna e fagotti di roba buttati a salvazione giù dalle finestre, quando già si sentivano arrivare i pompieri a tutta carriera e due autocarri si vuotavano già d’un tre dozzine di guardie municipali in tenuta bianca, ed era in arrivo anche l’autolettiga della Croce Verde, allora, infine, dalle due finestre a destra del terzo, e poco dopo del quarto, il fuoco non poté a meno di liberare anche le sue proprie spaventose faville, tanto attese!, e lingue, a tratti subitanei, serpigine e rosse, celerissime nel manifestarsi e svanire, con tortiglioni neri di fumo, questo però pecioso e crasso come d’un arrosto infernale, e libidinoso solo di morularsi a globi e riglobi o intrefolarsi come un pitone nero su di se stesso, uscito dal profondo e dal sottoterra tra sinistri barbagli; e farfalloni ardenti, così parvero, forse carta o più probabilmente stoffa o pegamoide bruciata, che andarono a svolazzare per tutto il cielo insudiciato da quel fumo, nel nuovo terrore delle scarmigliate, alcune a piè nudi nella polvere della strada incompiuta, altre in ciabatte senza badare alla piscia e alle polpette di cavallo, fra gli stridi e i pianti dei loro mille nati. Sentivano già la testa, e i capegli, vanamente ondulati, avvampare in un’orrida, vivente face. (AG, pp. 701-702)<sup>47</sup>

S’intende che – alla ricerca della nostra messa in discorso del noema – dovremo estendere la *quête* a indizi verbali che vanno di là dalla mera frase con il verbo *essere*: il quale, in queste righe, serve comunque a interrompere o intermettere subito la favola con l’istante: «Se ne raccontavano di cotte e di crude sul fuoco del numero 14» | «*Ma la verità è che neppure Sua Eccellenza Filippo Tommaso Marinetti avrebbe potuto simultanare quel che accadde ecc.*» (da qui in poi, i corsivi sono miei), con equazione negativa: soggetto *verità* = completiva *non Marinetti*, cui segue il ricorso a un verbo modale (*avrebbe potuto*) che ritarda la comparsa del verbo *simultanare*, a sua volta neoformazione che

---

<sup>45</sup> Cfr. A. Sarina, *L’incendio di via Keplero*, cit., parte V.

<sup>46</sup> Per il commento del quale, vedi ivi, parte IV; traggio numerosi spunti da Ilario Domenighetti, *Sintassi e polifonia: lettura di un passo de «L’incendio di via Keplero» di Carlo Emilio Gadda*, in *Lezioni sul testo. Modelli di analisi letteraria per la scuola*, a cura di E. Manzotti, Brescia, La Scuola, 1992, pp. 171-211.

<sup>47</sup> E cfr. C.E. Gadda, *Accoppiamenti giudiziari*, cit., pp. 127-128.

direi deaggettivale da ‘simultaneo’<sup>48</sup>, ma soprattutto verbo dal contenuto predicativo debole, che Gadda sfrutta in chiave irridente, o che forse produce da solo<sup>49</sup>.

Segue a questo primo intervallo un breve tratto di racconto («quel che accadde, in tre minuti, dentro la ululante topaia, come subito invece gli riuscì fatto al fuoco: che ne disprigionò fuori a un tratto»), nuovamente sospeso a una serie di quattro enumerazioni (serie di serie, cioè, in cui la nominalizzazione e l’ellissi del verbo regnano sovrane), intermesse da una sfilata di *poi*; rispettivamente: 1) «tutte le donne che ci abitavano seminude nel ferragosto [...] la Maldifassi che pareva che il diavolo fosse dietro a spennarla, da tanto che la strillava anche lei»; 2) «fra persistenti urla [...] fagotti di roba buttati a salvazione giù dalle finestre», istante che nuovamente ritarda la comparsa della favola<sup>50</sup> («quando già si sentivano arrivare i pompieri a tutta carriera e due autocarri si vuotavano già d’un tre dozzine di guardie municipali in tenuta bianca»), al quale segue una perifrasi aspettuale che inclina verso l’istante, piuttosto che verso la favola: «ed era in arrivo anche l’autolettiga della Croce Verde», e da un nuovo frammento di favola, attenuato però da un altro costrutto modale: «il fuoco *non poté a meno* di liberare anche le sue proprie spaventose faville, tanto attese»; 3) «e lingue, a tratti subitanei, serpigne e rosse, celerissime nel *manifestarsi* e *svanire*, con tortiglioni neri di fumo, questo però pecioso e crasso come d’un arrosto infernale, e *libidinoso solo di morularsi a globi e riglobi* o *intrefolarsi* come un pitone nero su di se stesso, uscito dal profondo e dal sottoterra tra sinistri barbagli; e *farfalloni ardenti, così parvero*», altra enumerazione, ricca di verbi copulativi, con ancora costrutti nominali e qui verbi pronominali, con ulteriore opposizione dell’istante alla favola; e 4) «alcune a piè nudi nella polvere della strada incompiuta [...] fra gli stridi e i pianti dei loro mille nati». La chiusa del capoverso, poi, insiste su un verbo paracopulativo (se mi si passa il termine): «*Sentivano* già la testa, e i capegli, vanamente ondulati, avvampare in un’orrida, vivente face»<sup>51</sup>.

---

<sup>48</sup> Le ascendenze del quale – verosimilmente indirette – possono stare tra il dipinto *Visioni simultanee*, del 1912 (cfr. Claudia Salaris, *Dizionario del futurismo*, Roma, Editori Riuniti, 1996, pp. 133-136: 135), e le dichiarazioni di Filippo Tommaso Marinetti in *Distruzione della sintassi – Immaginazione senza fili – Parole in libertà. 11 maggio 1913*; cito da F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori, 1996<sup>3</sup>, pp. 65-80: 66: «Acceleramento della vita [...]. Equilibrismo fisico [...]. Coscienze molteplici e simultanee in uno stesso individuo».

<sup>49</sup> Il verbo occorre in F.T. Marinetti e Alberto Viviani, *Firenze biondazzurra sposerebbe futurista morigerato* [1944], a cura di P. Perrone Burali d’Arezzo, Palermo, Sellerio, 1992, per esempio pp. 24 e 34; ma è vero che, nell’incipit dell’*Incendio* gaddiano, esso figura già dal 1931 (vedi C.E. Gadda, *Disegni milanesi*, a cura di D. Isella, P. Italia e G. Pinotti, Pistoia, Can bianco, 1995, p. 251). Che Marinetti e/o Viviani abbiano letto, nel ’40, l’*Incendio*? Che la neoformazione sia già futurista o di altri, prima del ’31, e che Gadda l’abbia orecchiata? Che Gadda e Marinetti indipendentemente neo-formino allo stesso modo? Impossibile dire.

<sup>50</sup> Sul ritardo quale costruzione narrativa gaddiana per eccellenza, cfr. il protratto e lentissimo *itinerarium fabulae in Gonzalum*, nei tratti I e II di CdD, pp. 571-618.

<sup>51</sup> Per una descrizione dello sfondo su cui si stagliano questi fenomeni, cfr. E. Manzotti, *Note sulla sintassi della «Cognizione»*, ora in Id., *Scritti di linguistica, letteratura e didattica*, Ginevra, Slatkine, 2013, pp. 569-604: in particolare 578-584; e Id., *Descrizione “per alternative” e descrizione “commentata”. Su alcuni procedimenti caratteristici della scrittura di Gadda*, in «Narrativa», 7, 1995, pp. 115-145: 130-131.

Nella scena d'apertura, dunque, il registro dell'istante sembra fare la parte del leone; ciò che non è nel séguito, com'è inevitabile in un testo narrativo. Il registro della favola, si vuol dire, recupera dunque la sua posizione dominante; non senza, però, che altre interruzioni dell'istante vengano a punteggiarlo, e talora a incorporarlo, fino – per un tratto – a cancellarlo:

Gli effetti dell'incendio, lì per lì, furono terrificanti. (AG, pp. 702)

Si diceva che in gioventù [il pappagallo] avesse appartenuto al generale Buttafava, reduce dalla Moscovia e dalla Beresina, indi al compianto nobile Emmanuele Streppi: una gioventù riposata e piena d'idee, in Borgospesso: e fosse riuscito a battere in longevità non soltanto lo Streppi, ma tutte le più venerande figure del patriziato lombardo, di cui, del resto, andava dicendo corna ai passanti. (AG, pp. 703)

«L'incendio», dissero poi tutti, «è una delle cose più terribili che sia.» Ed è vero: fra la generosità e la perplessità de' pompieri d'oro: fra cataratte d'acqua potabile sopra le ottomane pisciose e verdi, ma stavolta minacciate da un ben brutto rosso, e, sopra i cifoni e i credenzoni, custodi magari d'un mezz'etto di gorgonzola sudato, ma leccati già dalla fiamma come il capriolo dal pitone: con zampilli, spilli liquidi, dai serpi inturgiditi e fradici dei tubi di canapa, e lunghe, lancinanti zagaglie dagli idranti d'ottone, che finiscono in bianche zazzere e nube nel cielo dell'agosto torrido: e isolatori di porcellana semi-usti cader giù a pezzi a frantumarsi del tutto contro il marciapiede pataprà!: e fili di telefoni bruciati che svolavano via nella sera dalle lor mensole fatte roventi, con penisole nere e volanti di cartone e mongolfiere di tappezzeria carbonizzata, e giù, tra i piedi degli uomini, e dietro le scale mobili, anse e rigiri e impennate di tubi che sprizzano zampilli parabolici da tutte le parti nella mota della strada, vetri in briciole in un pantano d'acque e di melma, pitali di ferro smaltato ripieni di carote buttati giù di finestra, ancora adesso!, contro gli stivaloni dei salvatori, i gambali dei genieri, dei carabinieri, degli ingegneri comandanti dei pompieri: e il protervo e indefesso cic-ciàc, e cicc e ciciàc, delle ciabatte femminine a raccogliere pezzi di pettine, o schegge di specchio, e immagini benedette di San Vincenzo de' Liguori dentro lo sguazzo di quella catastrofica lavanderia<sup>52</sup>. (AG, pp. 705-706)

Penosissimo, e purtroppo ferale, il caso del cavalier Carlo Garbagnati, l'ex-garibaldino del quinto piano: uno proprio dei mille di Marsala, e dei cinquantamila del cinquantenario di Marsala. Perché, non ostante le urla della domestica Cesira Papotti, s'era ostinato a voler portare a salvazione le sue medaglie, contro ogni evidente criterio di opportunità, e perfino i dagherròtipi e due piccoli ritratti a olio di quando era giovine, cioè all'epoca di Calatafimi. Ora, il trasporto del medagliere d'un garibaldino, specie in una contingenza di panico totale come fu quella, non è un problema così semplice come potrebbe parere a prima vista. (AG, pp. 712-713)

## 5. *Due intuizioni*

Mi fermo qui, perché propongo per il momento solo una prima approssimazione di metodo alla questione; quanto dire un lavoro ancora in corso, che occorrerà sviluppare ampiamente, vagliare alla luce di altri ritrovati analitici e, ancora, misurare con testi narrativi dalla forma non immediatamente assimilabile all'*Incendio*.

Mi sembra, però, che i fatti di scrittura su cui attiro l'attenzione (le strutture nominali a valore predicativo debole e assente, le enumerazioni caotiche o non, un certo ricorso ai

---

<sup>52</sup> E cfr. C.E. Gadda, *Accoppiamenti giudiziari*, cit., pp. 129, 130, 140 e 132.

verbi copulativi, ecc.) abbiano l'effetto – non sempre, ma certo in alcune importanti pagine narrative gaddiane – di differire, di ritardare, di spostare sempre più avanti (o di svuotare internamente) i componenti della favola possibile; e con ciò, di complicare la favola stessa, fornendole una larga messe di significati complementari, circostanziali e centrifughi. Sotto questo aspetto, la *correctio* con la quale – nel primo dei passi citati – il narratore improvvisamente si materializza («il Balossi in mutande con in braccio la Carpioni, anzi mi sbaglio, la Maldifassi»), sembra minare una sorta di disamina dei costituenti del paradigma narrativo, ulteriore ritrovato discorsivo messo a interrompere il flusso della favola.

Tutto ciò rende ragione, mi pare, dell'intuizione di Lukács; e dunque del fatto che esiste un passo del racconto nel quale la discontinuità tra evento-processo, da un lato, e dall'altro definizione dell'oggetto costituisce il corpo stesso e insieme la regola della narrazione<sup>53</sup>. Il punto, in realtà, rende ragione anche di un'altra intuizione: quella che lampeggiava in un articolo già evocato del giovane Contini, dedicato all'altrettanto giovane (se pure non anagraficamente) autore del *Castello di Udine*: «Il caso Carlo Emilio Gadda è di quelli che posseggono, più che tutto, una grande importanza teorica»<sup>54</sup>.

Riccardo Stracuzzi, *The Fable and the Instant. Gadda and the Narrative "Pace"*  
The article offers an initial approximation to Gadda's "narrative method", which is explored starting with the construction of the sentence, and then of the writing of the Author. This analysis starts precisely from the fragmentary form of Gadda's narrative and examines it in relation to the opposition between two regimes of any enunciative process: the *diegema* and the *noema*.

Keywords: Émile Benveniste, Description, György Lukács, Speech.

---

<sup>53</sup> Non ignoro – ma qui ho preferito non uscire dalla pagina narrativa dell'autore – l'espressa discussione gaddiana, nella *Meditazione milanese* e quindi in chiave gnoseologica, della "pausa conoscitiva" o metodica (per esempio, MM, pp. 815, 842 e così via); né il detto dell'*Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'autore* (CdD, p. 759), secondo cui «La sceverazione degli accadimenti del mondo e della società in parvenze o simboli spettacolari [...], questa cernita è metodo caratterizzante la rappresentazione che l'autore ama dare della società».

<sup>54</sup> G. Contini, *Primo approccio al «Castello di Udine»*, cit., p. 3.