

## **Espressionismo e umoralità<sup>1</sup> in Carlo Emilio Gadda**

### *Moodiness and expressionism in Carlo Emilio Gadda*

Andrea G. Lombardi

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro / Brasil

lombardi.andrea@gmail.com

Fabrizio Rusconi

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro / Brasil

fabriziorusconi@gmail.com

**Riassunto:** L'articolo che segue si propone un'analisi del concetto di espressionismo letto attraverso la categoria di "scrittura umorale". Non siamo interessati, tuttavia, alle problematiche psicologiche o biografiche che questo aspetto sembra sottendere e nemmeno come queste vengano attivate o sussunte sul piano della rappresentazione romanzesca. Interesse di questo studio è semmai cogliere come l'umorosità, nella scrittura gaddiana, si estrinseca, quali strategie inaugura, quali risorse retoriche e narrative attivi. Punto di partenza sarà la definizione di espressionismo data da Gianfranco Contini (c1989a), e quella di "umorismo" di Pirandello (2004). In seguito tenteremo una lettura di due estratti dai testi gaddiani nei quali umoralità e espressionismo sono evidenti fenomeni di stile e di scrittura.

---

<sup>1</sup> Siamo consapevoli di aver usato un neologismo, il sostantivo astratto "umorosità", la cui giustificazione risiede nell'esigenza di appoggiarci a un concetto che funzionasse senza essere necessariamente espressione di una psicologia o di un carattere, bensì, come vedremo, di uno stile. L'umorosità significa una generica disposizione dell'umore, laddove pertanto questa categoria ha un valore più esteso rispetto a "umorismo" e un campo di azione meno ristretto che non l'aggettivo umorale.

**Parole-chiave:** Carlo Emilio Gadda; espressionismo; scrittura umorale; Gianfranco Contini.

**Abstract:** The following article proposes the concept of expressionism analyzed through a category of “humoral writing”. We’re not interested, however, in psychological or biographical issues that this aspect seems to underlie and neither how they are activated or subsumed in terms of fictional representation. The interest of this study is to grasp how the moodiness, in Gadda’s writing, is expressed, what strategies such rhetorical and active narrative resources reveal. The starting point will be the definition of expressionism by Gianfranco Contini (c1989a), and Pirandello’s definition of “humour” (2004). Later, we will attempt a reading of two extracts from gaddians texts in which humor and expressionism are elements of style and writing.

**Keywords:** Carlo Emilio Gadda; expressionism; humoral writing; Gianfranco Contini.

Recebido em 29 de abril de 2016.

Aprovado em 4 de julho de 2016.

In primo luogo, è bene considerare la letteratura come qualcosa in movimento. Non tanto un campo di definizioni che possono essere reinterpretate. Perché queste definizioni (di generi, di epoche, di identità più o meno nazionali) sono statiche per natura, fisse, inamovibili. Ciò che è “classico” e ciò che è “canone”, ormai, dopo strutturalismo e decostruzionismo, non può essere più affermato con sicurezza, sbandierato come modello, utilizzato come utensile per una ricerca unidimensionale. Ed è per questo che si propone qui, a quattro mani (anche queste necessariamente diversificate, forse anche divaricate o in divergenza, ma unite dall’obiettivo di scavare nel profondo e rivolgere coltri più che addormentate). Nella letteratura del XX secolo, un periodo da poco passato ma non necessariamente superato e digerito, due nomi si ergono e prorompono, rivoluzionando tutti i paradigmi (e non affermandone necessariamente uno nuovo). Si tratta del critico Gianfranco Contini (1912-1990) e dello scrittore Carlo Emilio Gadda (1893-1973), figure centrali di un nuovo modo di concepire la letteratura, di raggrupparla, di valutarla, di leggerla, di soppesarla. Il primo, anche

se più giovane, è quello che “scopre” Gadda, il secondo è certamente il romanziere più complesso e denso, più enigmatico e magmatico del secolo e uno dei primi nella letteratura italiana di tutti i tempi. Gadda scrive in maniera esplosiva, cosmica, imbastendo in un *pasticcio* linguistico (*Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana* è il suo romanzo più conosciuto, tradotto anche in Brasile)<sup>2</sup> quell’insieme di lingue, lingue *locali* (chiamate impropriamente *dialetti*), *koiné*, impasti, tavolozze di parole e suoni. La forma linguistica si innesta organicamente nella resa referenziale, per poi uscirne, staccandosene definitivamente per produrre, a sua volta, ghirigori e suoni e forme. Una forma linguistica propria, gaddiana (o *gaddesca*) che penetra a fondo nel problema dell’originalità, dell’espressione nuova per un contenuto completamente nuovo.

Scrivono Contini proprio nelle prime righe della sua famosa prefazione a *La cognizione del dolore*:<sup>3</sup>

Non è esagerato ritrovare nella *Cognizione del dolore* tratti della centralissima figura che si rivela a Marcel «auprès de Montjouvain». E già sarebbe da chiedersi se personaggi del genere, titolari d’*infrazioni* tanto (simbolicamente) *mostruose* (in entrambi i casi, l’*oltraggio* recato alla figura del padre), possano essere altro che proiezioni autobiografiche: i loro *eccessi*, censurati dalla coscienza comune con riguardo ai terzi, ritrovano plausibilità solo nell’incredibile ma irrefutabile esperienza del soggetto (CONTINI, c1989a, corsivo nostro).

Il brano evidenzia la necessità di usare un vocabolario forte, deciso, aggressivo: si tratta di “infrazioni mostruose”, di *eccessi* che riproducono un *oltraggio*, che – secondo l’etimologia – accoglie un latino *ultra*, oltre, che significa un superamento, un valicare la frontiera. Nel senso di una frontiera dell’espressione (il termine che viene a mente è *ineffabile* di Dante) e la necessità di coniare nuove parole, un neologismo (di nuovo un modello è il *trasumanare*, con Dante). Aspetti decisivi di questo brano (come sempre in Contini, molto enigmatico), si potrebbero contestare, per il legame che stabilisce con aspetti autobiografici, allusi suppostamente dal testo. Per noi, differentemente

<sup>2</sup> Con il titolo *Aquela confusão louca da Via Merulana*, nella traduzione di Aurora Bernardini (1989).

<sup>3</sup> La prima edizione esce nei “Supercoralli” Einaudi nel 1963.

da Contini, “l’autore è morto” definitivamente, con Foucault e Barthes, cioè: è il testo che sopravvive e chiede instancabile e autonomo il giudizio e l’analisi del lettore). Scopriamo un problema arduo, che è quello – annoso – del rapporto fra testo e alcuni accenni: eventualità (pseudo) autobiografiche. D’altra parte (come rimprovera il critico all’autore in una lettera), affiorerebbe in Gadda una contraddizione fra impegno da una parte e verità e paura dall’altro. Per uno scrittore come Gadda, la “verità” è qualcosa di essenziale, ciò che forse per noi potrebbe essere indicato come un’esperienza autentica: per esempio un’esperienza onirica, che *realmente* occorre, evidenziando lo scorrere di un sogno ad occhi aperti, un’insieme di sensazioni vere, anche se dal punto di vista dell’aspetto “storico” è difficile affermare una *verità*, anche perché non può certamente essere ricostruito: una lettura strategicamente fondata oppure appena scaturita da un’impennata dell’originalità linguistica, che conquista il suo posto al sole. Ciò che è significativo, forse, non è il paragone fra Gadda e Proust, che Contini traccia, un paragone sicuramente fondato. Si tratta di un tentativo di rappresentazione dello stile di Gadda: un linguaggio sovraccarico, che lo stesso autore identifica in maniera eccelsa: “I *doppioni* li voglio, tutti, per mania di possesso e per cupidigia di ricchezze: e voglio anche i *triploni*, e i *quadruplioni*” (GADDA, 1942). Linguaggio trasparente ed enigmatico, ironico e – quasi sarcastico, che irride la critica e deforma lo stesso linguaggio. Contini, per “contenere” Gadda è costretto a usare lui stesso quel linguaggio radicale (“*infrazioni mostruose*”, *oltraggio*, *eccessi*). Possiamo leggere questi eccessi, queste deformazioni, questi oltraggi come tentativo di svincolare il testo dal referente, secondo un modello che a Gadda è vicino, cioè quello di Mallarmé nel suo: “*crise de vers*”.

Contini, analizzando il testo di Gadda, pertanto, viene forzato a dilatare il termine *espressionismo*, emerso dall’analisi del movimento tedesco dopo la Prima Guerra Mondiale, poiché Gadda “non sta dentro” altre definizioni. Contini afferma che l’espressionismo è, fondamentalmente, un’arte in movimento, ponendo l’accento sulla *deformazione*, distorsione di linguaggio, volti e parole. Il testo, di fatto, non viene più visto come rispecchiamento mimetico del *reale*, ma acquista una vita propria. Parole in libertà come quelle dei *personaggi in cerca d’autore*.

A partire da questa analisi, Contini rivede quella che viene presentata come una storia lineare e unitaria della cosiddetta “letteratura italiana”, una letteratura, però che era stata letta in precedenza, come letteratura nella sola lingua volgare fiorentina e poi in quella manzoniana “italiana”! E cosa scopre? Che una serie di autori e attori *decisivi* della Battaglia letteraria, dallo stesso Dante a Teofilo Folengo, il *Macaronico* monaco Folengo, a Giambattista Basile e molti altri, hanno scritto in una lingua che è la *loro* lingua, ma non la lingua *italiana*, che non poteva neanche essere italiana, poiché di Italia si può parlare, effettivamente, solo dal 1860. La rottura rappresentata da questi enormi scogli plurilinguistici e, pertanto, espressionisti, nella linearità, svela in fondo, un’assenza, una presenza solo di maniera. A partire dalla visione unitaria del critico risorgimentale De Sanctis, rafforzata da quella posteriore di Gramsci e del suo concetto di “nazional-popolare”, la letteratura “italiana” era stata schiacciata dalla linearità più ottusa, dal conformismo dell’aspirare alla nazione.

Ma intorno a questi concetti vale la pena di soffermarsi in altro luogo o occasione. Compito di questo testo è analizzare qualcosa dello stile di Gadda, del suo fare scrittura. Dunque torniamo a due delle quattro mani.

In *I viaggi e la morte*, Gadda scrive:

Nella mia vita di “umiliato e offeso” la narrazione mi è apparsa, talvolta, lo strumento che mi avrebbe consentito di ristabilire la “mia” verità, il “mio” modo di vedere, cioè: lo strumento della rivendicazione contro gli oltraggi del destino e de’ suoi umani proietti: lo strumento, in assoluto, del riscatto e della vendetta. Sicché il mio narrare palesa, molte volte, lo sdegno, il tono risentito di chi dice rattenendo l’ira, lo sdegno (GADDA *apud* CARMINA, 2007, p. 249).

Questo passaggio è fondamentale poiché introduce al cuore del nostro tema. Le parole chiave sono sdegno, tono risentito e ira. Queste parole tuttavia non valgono in relazione a una psicologia, si legga bene il contesto, ma a una *narrazione*, ossia a una scrittura. Da qui si inizia. Gadda è l’esempio perfetto di quella che chiameremo “scrittura umorale”. Ma con una cautela: quando si afferma che quella di Gadda è una scrittura

umorale, non si vuole dire che Gadda sia necessariamente egli stesso un umorale, laddove questo aggettivo si rifà ai significati di impulsivo, incostante, emotivo e perfino lunatico. Non siamo interessati infatti alle problematiche psicologiche o biografiche che questo aspetto sembra sottendere e nemmeno come queste vengano attivate o sussunte sul piano della rappresentazione romanzesca. Interesse di questo studio è semmai cogliere come questa umoralità, attiva nella scrittura di quell'autore che si chiama Carlo Emilio Gadda, si estrinseca. Indifferenti tanto al nome quanto alla biografia, tenderemo di chiarire perché una scrittura può essere definita umorale e in quali tratti, aspetti, condizioni, movimenti si rivela tale. Vedremo inoltre come l'umoralità di una scrittura si collega, anche storicamente, a una poetica dell'espressione ad essa peculiare. Con le dovute cautele e i necessari chiarimenti, che si daranno nel corso di questo studio, possiamo usare l'etichetta "espressionismo" per indicare quelle scritture che presentano e hanno sempre espresso, nella tradizione e nella storia della nostra letteratura, una forte componente umorale. L'umoralità di queste scritture nei secoli si rivela un tratto comune, l'indicazione di una parentela che va circoscritta e illustrata. Essendo il nostro punto di partenza la scrittura, i testi letterari che ne sono la manifestazione più strutturata e consapevole saranno per tanto oggetto immediato del nostro studio. Si vedrà, tuttavia, che nel caso di Gadda il testo non esaurisce la scrittura; la non coincidenza o la continua sfasatura (per non dire l'indifferenza) tra scrittura e generi, è già il sintomo di una peculiare strutturazione dell'umoralità.

## **1 Per una teoria della scrittura contro le letture autobiografiche e psicologiche**

In uno dei suoi saggi, Contini accomuna Gadda e Manzoni sotto il segno della nevrosi: "i due scrittori milanesi sono anche congiunti dall'essere i più nevrotici scrittori d'Italia".<sup>4</sup> Rinviene, inoltre, alla moda positivista, una determinante ambientale nella comune appartenenza alla "città protoindustriale, poi industriale, del paese" (CONTINI, 2011, v. I, p. XIII). Il culmine di questa nevrosi rappresentata in forma di

---

<sup>4</sup> Con "nevrosi" Contini intende, alla maniera freudiana, un disturbo psichico, senza una causa organica, la cui sintomatologia sarebbe espressione di un conflitto interiore irrisolto.

romanzo, sarebbe toccato, precisa Contini, con *La cognizione del dolore*. La disamina continiana continua sulla falsariga di una lettura di tipo psicanalitico, anche nel saggio introduttorio alla *Cognizione del dolore*, nell'edizione del 1963. I passaggi in cui è attivo un movente psicologico/autobiografico, sarebbero per Contini tali e tanti da giustificare la definizione di “romanzo a chiave”; una “chiave *passe-partout*”, scherza Contini, capace di “spalancar serrature e travolgere lucchetti” (CONTINI, c1989a). Eccone alcuni.

Don Gonzalo Pirobutirro, protagonista del romanzo, è come Gadda reduce di guerra, come Gadda ingegnere, come Gadda ama istruirsi e riflettere in solitudine. La madre abitatrice della villa e il fratello morto in guerra, rimandano anch'essi alla biografia dell'autore. Perfino la caratteristica incompiutezza dei testi gaddiani (“della *Cognizione*, come già ancora del *Pasticciaccio*, [...] dell' *Adalgisa* e di altre raccolte”), viene spiegata da Contini ricorrendo alla psicologia. Gadda non poteva concludere *La cognizione* perché ciò “avrebbe fatto saltare la precaria ma rassicurante paratia della nevrosi” (CONTINI, c1989a), nel senso che secondo Contini la sua relazione con la madre avrebbe dovuto guadagnare una pienezza di luce e di comprensione/accettazione sul quale evidentemente l'autore non era pronto a investire. La nevrosi spiegherebbe anche l'“umoristica icasticità di rappresentazione” (CONTINI, c1989a), tutta giocata sulla caricatura, sulla sproporzione tra linguaggio e realtà, insomma la componente espressionistica propriamente detta. Donde la fortunata definizione continiana di “un'arte maccaronica esercitata su una materia freudiana” (CONTINI, c1989a), che è di fatto indicata quale la cura (una terapia della scrittura) per quella sindrome dolorosa che ha nome “nevrosi”. E sulla stessa linea, seppur in un altro saggio e contesto, Contini individua nel “pastiche” una proiezione della nevrosi a livello stilistico. Una eccessiva sensibilità imputata all'autore darebbe forma a uno stile:

[...] quanto di risentimento, di passione e di nevrastenia covi dietro al fatto del “pastiche”; per quale immane sfogo pratico un autore si decida a scritte così mescolate, scandalose (CONTINI, c1989b).

Tuttavia la costante sottolineatura autobiografica, interpretata alla luce di un malessere la cui natura è psicologica ossia extra-letteraria, può produrre effetti perversi, spostando il fuoco dell'attenzione e dell'analisi

dalla scrittura all'autore. La disanima continiana è solo parzialmente fuorviante, ch  il filologo a parte questo ampio cappello introduttorio,   poi geniale nel cogliere i fenomeni di stile e le eventuali parentele storiche e di genere. Lombardismi, arcaismi, toscanismi, termini pseudoscientifici servono unicamente a incrementare l'espressivit  e l'etimologia   in s  irrilevante, sostiene Contini (c1989a). L'espressionismo di Gadda si costituisce appunto nella scrittura, che si impossessa liberamente dei significanti pi  diversi ed estemporanei, che gioca con le varianti dialettali (in una *variatio* geografica) e storiche della scrittura.

L'umoralit  per , in letteratura, appartiene alla scrittura e cos  la nevrosi. Pensare che sia l'autore a determinare il testo non tiene conto della scrittura come forza incontenibile. Le stesse tracce autobiografiche sono il modo con cui la scrittura si   immaginata oltre se stessa e non come qualcuno si   auto-rappresentato collocandovisi dentro. Non   l'autore che ha creato la scrittura; ma la scrittura che ha creato l'autore. Il movimento della scrittura   inevitabilmente e fatalmente un retrocedere verso la propria origine. Un passaggio dai territori derridiani, potrebbe aiutarci a concepire la scrittura – soprattutto quella letteraria – e il testo che da questa si genera come:

qualcosa di non pi  omogeneo e padroneggiabile dall'autore che lo ha scritto, ma piuttosto strutturato in modo plurale e differenziale, pensabile come un tessuto di tracce e rinvii che ne fanno una manifestazione eventuale, un punto in perpetua trasformazione di un originario movimento di scrittura che impedisce qualsiasi sua riduzione ad una semplice forma di presenza (FUSARO, [s.d.]).

Quindi insistere sulla componente autobiografica, leggere dietro la scrittura la presenza incombente di un autore in carne e ossa, pu  avere conseguenze funeste su una corretta e profonda comprensione del testo che si costituisce come movimento di scrittura. Umore, umoralit  sono presenze testuali, appartenenti, cio , a quel movimento del linguaggio originario, strutturantesi come "il significante del significante", ossia della lingua come scrittura.

## 2 Umoralità e scrittura espressionista: “Tendo al mio fine”, di Carlo Emilio Gadda

Un assaggio di ciò che si può intendere per scrittura espressionista e umoralità, è rinvenibile nel pezzo “Tendo al mio fine”, scritto in occasione di un referendum indetto dalla rivista *Solaria* nel 1931.<sup>5</sup> Il sondaggio mirava a dare voce alle attuali tendenze, interrogando direttamente gli scrittori sui loro modelli, sulle pratiche di scrittura, sulle tematiche di volta in volta scelte. Gadda non si contiene, e dà vita a una pagina di lirismo intenso e grottesco. La scrittura travolge ogni obiettività, la sobria finalità comunicativa adatta a una rivista e al suo pubblico di lettori, viene usata contro se stessa: la provocazione è al centro di questo espressionismo caricaturale e violento. Leggendo questo pezzo, terribile e meraviglioso, si ha come la sensazione di trovarsi dinanzi a un bambino, al quale, dei genitori molto permissivi e incauti abbiano dato gli strumenti (pennelli e tinte) per esprimersi liberamente e osservino meravigliati e spaventati, sulle pareti di casa, i risultati di questa libertà. In un martellante tempo futuro, il tempo della profezia, Gadda dà un assaggio della sua furia iconoclasta, linguistica e espressiva che sia. Inoltre l’occasione del testo ci dà un assaggio di quella che è una scrittura senza genere. In fondo il pezzo doveva rispondere ai criteri di obiettività e all’organizzazione discorsiva propria di un “sondaggio” o “referendum”: poteva, insomma, iscriversi in un genere o in una tipologia discorsiva affine, invece, l’occasione di un “pezzo” pubblico diventa il pretesto per una scrittura carica di umoralità e forza espressionista. Il risultato è un ibrido che sarebbe difficile definire, a metà tra il saggio, la confessione, la profezia, l’invettiva.

Il problema del genere è costante in Gadda e forse lo è, in generale, per le scritture espressioniste. La forza delle immagini, l’esuberanza del linguaggio, l’estro della scrittura, l’umore e l’umoralità che letteralmente corrodono ogni filtro, sono spesso il segno di quegli autori che più di altri hanno modificato il sistema dei generi, irriso i modelli della tradizione, l’ordine dei poteri e le gerarchie che essi esprimono. In Gadda, come ha ben evidenziato Claudia Carmina (2007), perfino l’epistola è internamente corrosa dall’emersione, umorale e perciò espressionista, di altri modelli.

---

<sup>5</sup> Il testo integrale è disponibile qui: <<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/essays/tendofine.php>>.

Ma veniamo al pezzo da cui siamo partiti. Individuando in esso le caratteristiche che sono propriamente il portato di un'umoralità e la matrice di una espressività caricata i cui tratti comuni possono essere letti come (ri)emersione di una sensibilità che per convenzione e comodità possiamo chiamare espressionista – espressionismo che intenderemo, alla Contini, quale una categoria che attraversa la storia italiana e che vive nell'opposizione tra una linea petrarchesca e una linea dantesca.

Il “tendo” del titolo, che da programmatico diventa visionario e pazzo, funziona come il martello battente di un'anafora disseminata nel testo; anafora il cui ripetersi intensifica progressivamente, come una febbre, il delirio della scrittura. Ogni opportuna referenzialità al mondo e allo scrivibile è invischiata in questo movimento di scrittura, la cui unica legge di strutturazione è nel suo crescendo di intensità nonché nella totale e arbitraria disposizione all'umore eccitato dal movimento stesso. E tuttavia proprio questo “tendo” che rimanda almeno a una volontà in prima persona, si dissolve a partire grosso modo dalla parte centrale del testo. L'uscita di scena di questo “io” centralizzante, il cui volontarismo per quanto risibile era almeno il fantasma di una unità, lascia libero corso a una scrittura delirante e informe.

Il tono si presenta espressivamente impostato su un registro teatrale, dal quale non sono assenti interiezioni e esclamazioni. L'esclamazione, nel testo espressionista, ha il valore di un gesto, fa entrare in scena il corpo o il suo fantasma. Vedremo la loro presenza in Basile, in Ruzzante, in Dossi e in generale in tutta la tradizione umorale/espressionista.

“Umbra profunda!”, diceva di sé l'arrostito”. E ancora: “I pensieri più belli si dissolveranno, ogni volere, ogni gioia, ogni più ardente e tenero senso e memoria; e forse l'amore istesso della mia terra!” (GADDA, c1988-1993).

Segue, con lo stesso intento espressivo/espressionistico, la mescolanza del registro alto al basso/triviale. Nel nostro caso, senza considerare le specifiche occorrenze frasali e lessicali da analizzare singolarmente, rileva un tono volutamente alto, stentoreo e retoricamente impostato, per una materia risibile e meschina, totalmente anti-eroica. In questa epica del disastro convergono i materiali più vari e nelle più improbabili fusioni e nei più bizzarri accostamenti: “comodini da notte”, “sfiancate seggiole”, “il mandolino dell'anima”, “le baionette del re di

Prussia”. Una congerie amorfa, anche tonalmente, che progressivamente acquista in lirismo abbandonando la materia dei “comodini da notte” per elevarsi a pura metafisica.

Ritroviamo inoltre in questo pezzo, una costante della scrittura gaddiana. Sono quegli atteggiamenti e quegli stilemi che la scrittura incessantemente ripercorre, in tutte le forme, i generi e le occasioni, e che rimandano all’immagine dell’autore come un “punitore di se stesso”. “A definirsi tale è proprio Carlo Emilio Gadda, che, in un’epistola a Contini, dichiara di aver esasperato certi tratti della propria personalità, per dar vita ad un tipo letterario ‘ipercaratterizzato’, qual è l’”insigne *heautontimoroumenos* che si studia di essere” (CARMINA, 2007, p. 123). Il nostro testo, in prima persona: “Umiliato dal destino, sacrificato alla inutilità, nella bestialità corrotto”.

Ma questo è uno stilema letterario che ha un valore tonale e tematico solo per la scrittura. Sarebbe ingenuo pensare che queste siano effettivamente dichiarazioni di un autore reale e per tanto psicologizzarle in senso autobiografico. Sono piuttosto occorrenze di scrittura, marche di stile che hanno un valore determinante per la strutturazione delle pagine del nostro autore. La presenza di questo umore le cui *nuances* passano dalla lamentela alla recriminazione, dall’invettiva al sarcasmo amaro e in cui l’autore diventa spesso il soggetto del proprio dileggio, in prima persona o come personaggio fittizio, vale come modalità costitutiva di scrittura – senza alcun valore e alcuna *verità* fuori di essa. “Tendo al mio fine” è un esempio *in corpore minoris*, ma perfettamente illustrativo della logica anticonvenzionale e per ciò stesso espressionista che regge le pagine gaddiane. Libere digressioni, figure di linguaggio, tematiche basse, spesso grottesche o triviali, impennate del discorso, contaminazioni e interiezioni sono i tratti marcanti di un’umoralità che travolge, *embaralha*, contamina ogni testo, sovvertendo le caratteristiche di genere. Del Gadda autore non rimane niente, al limite un nome sulla copertina, una firma in calce a una lettera.

Una lettera, dal significativo epistolario con Pietro Citati, può dimostrare come la scrittura gaddiana incessantemente riproduca stilemi, figure, modelli espressivi, umori, variazioni e digressioni di tono e di argomento, travolgendo il genere di destinazione e sacrificando sull’altare di un ideale più alto, quello dell’espressività, la trasparenza del messaggio. Riproduco la lettera integralmente:

s. ta Margherita Ligure (Genova). Martedì 24-VI ore 8 a.m. Caro Citati, dopo viaggio notturno massacroso per folla (1.<sup>a</sup> cla.!) e corso-allievi in trasferimento globale Pinorum versus, arrivai a S.M. ta alle 4.27 a.m., jeri. Situazione di casa cuginesca (deserta, affidata a concierge) non male: anzi. Direi che potrò lavorare: e stamane darò ripresa agli “Accoppiamenti” palatinescomattiolici. “Piove sui pini – scagliosi ed irti, – piove sui mirti – divini”, che fanno bel boschetto, deserto d’ospiti salvo usignoli e fringuelli, davanti al bel balconcello di sala ove scrivo. Stato d’animo più che depresso per la catastrofica déringolade dei valori, di ogni valore materiale e morale, all’annuncio di un più che probabile “Il padrone sono me” degli aperti links nonché di speculatori disfattisti. (Mi scusi.) Se vorrà dirmi qualcosa dello stato di avanzamento della pratica “Sepolcral Basettone”, o di Livio non Tito, Le sarò grato: anche per sapermi regolare nel decidere per il ritorno, che vorrei o protrarre (oggi come oggi) salvo affittanza dell’appartamento a migliori utenti: cioè più ricchi di prole balneatica e di grana, epperò più paganti. La vera nube che potrebbe costringermi a precipitoso ritorno per chiudere la stalla a buoi fuorusciti, foras exitis bobus, rimane la questione sara (gattesca). Un affettuoso saluto e molte grazie per tutto dal Gaddus. I miei ossequi alla Signora (GADDA, 2013, p. 19-20).

La lettera inizia con la straniante abbondanza dei dati che marcano luogo e tempo. Abbiamo perfino l’indicazione dell’ora in cui è stata redatta la lettera (le 8 a.m.). La precisione al minuto con cui il mittente comunica al destinatario l’arrivo del suo treno, alla stazione di Santa Margherita, “alle 4.27 a.m., jeri”, conferma l’impressione di una scrittura maniacale e nevrotica. La prima parte dell’epistola, fino all’a capo che separa i due paragrafi, si caratterizza per uno stile telegrafico. L’abbondanza di locuzioni nominali “corso-allievi in trasferimento”, e aggettivali, “viaggio notturno”, “casa cuginesca”, servono a suggerire l’impressione della concitazione del viaggio e della sua fastidiosa promiscuità. Il viaggio è detto “massacroso per folla”: il suffisso improprio in –oso, forse vuole suggerire altre peculiarità del viaggio, sfumature aggettivali che restano però a mezz’aria: un viaggio che oltre a essere massacrante, è altresì “penoso” e “doloroso”; o almeno è lì che ci porta la vibrazione suffissale

in *-oso*. Esempio di come l'umoralità della scrittura in Gadda trasforma le parole, deformandole e piegandole ai fini che l'espressività del momento esige. Anche le parentetiche, come le sigle, aggiungono concisione al dettato: "(1.<sup>a</sup> cla.!)"; "(deserta, affidata a concierge)". Va precisato che le parentesi in Gadda non costituiscono mai elementi minori del discorso, anzi, distaccano spesso contenuti informativi necessari o addirittura uno spazio enunciativo diverso da quello propriamente diegetico. È quindi lo spazio per eccellenza di una certa umoralità intenzionata all'ironia e destinata al lettore. Nel nostro caso abbiamo la parentesi del "(Mi scusi.)", che interrompe l'enunciazione dei fatti – mai neutra ma sempre deformata, come vedremo. E la parentesi del "(gattesca)" del tutto criptica per il lettore comune, ma probabilmente destinata a una decodificazione di cui il destinatario, Citati, aveva la chiave.

La lettera si caratterizza inoltre per l'usuale ricorso al *pastiche*, che possiamo intendere sia in termini continiani come "plurilinguismo", ma anche come scrittura "alla maniera di", come scrittura imitativa in senso proprio. Il plurilinguismo è vivo nel ricorso ai vocaboli del latinorum: "Pinerolum versus", o ancora "foras exitis bobus"; come anche negli altrettanto frequenti apporti del francese, qui "dégringolade"; o nel più raro anglicismo, "links" (che ha solo una parentela casuale con il sostantivo globalizzato, oggi, dal verbo tecnologico). Puntuale anche il ricorso alla citazione – che in Gadda assume sempre i toni del gioco colto e della parodia ai danni del citato. In questo caso la vittima è D'Annunzio. Fin troppo evidente la fonte, dall'*Alcyone*, "La pioggia nel pineto", in questo passaggio: "Piove sui pini – scagliosi ed irti, – piove sui mirti – divini" e che in Gadda introduce il "bel boschetto, deserto d'ospiti" davanti al quale scrive la sua lettera. Il gioco "colto" e straniante, questa volta avente per mira il codice comune della lingua, si affida anche alla formazione di neologismi, la cui cripticità rende più arguto il gioco. Abbiamo la locuzione "Accoppiamenti palatinescomattiolici", che come informa la relativa nota, fa riferimento al racconto "Accoppiamenti Giudiziosi" uscito in cinque puntate sulla rivista *Palatina* ma promesso anche a un certo Mattioli che avrebbe dovuto farne una plaquette. La parola neoformata rende perciò ragione di questa contingenza editoriale già di per sé atipica. Contini (c1989a), nel saggio già citato sulla *Cognizione*, fa l'esempio di un'altra locuzione neologica, che vale la pena ricordare. Quel "pitecàntropi-granoturco", *monstrum* linguistico che può essere avvicinato, dice Contini, a certi esiti e esperimenti di ambito

espressionista. Contini (c1989a) ricorda il nostro Giovanni Boine, ma anche l'espressionismo mitteleuropeo.

Infine, l'epistola dà espressione linguistica a ciò che chiamerei una serie di *divertissements*. Uso questo termine francese non ignorato dalla critica letteraria, per intendere quei giochi a contenuto lessicale che in Gadda sono molto frequenti. Per esempio, limitandoci alla lettera in esame, rientrano nella fattispecie i due virgolettati: "Il padrone sono me", nonché quel "Sepolcral Basettone" che alluderebbe al Foscolo, ibridando la caratteristica fisica delle grandi basette e la sua opera più ambiziosa, il carne "Dei sepolcri". Va detto che la presenza delle virgolette segnala una complicità tra autore e lettore, in questo caso tra mittente e destinatario.

Abbiamo con ciò dato, in piccolo, un assaggio abbastanza esaustivo di una scrittura che gioca. In una perfetta tautologia (il gioco gioca), la scrittura, negli esempi che abbiamo usato, "si scrive". Ciononostante la sua natura non è solipsista perché ammette, anzi richiede, un altro giocatore, nel caso un lettore/destinatario, che conosca le regole e le possa ricostruire. Ma non solo. Un lettore si pone idealmente come interlocutore ironico dell'autore implicito. Non ci sarebbe gioco senza quest'altra coscienza "specchio", questo doppio ideale che evidentemente sta al gioco. Nelle lettere questo doppio è ovviamente la controparte epistolare (nel nostro caso un intellettuale colto, raffinato quale Citati, ma avrebbe potuto essere Contini, Parise). E tuttavia, quando il gioco è stabilito come dominante, l'interlocutore ironico dev'essere in qualche modo attivato, qualsiasi sia il testo e il genere prescelto.

Sulla base di questi esempi – ma altri se ne potrebbero fare – possiamo stabilire che la dominante di questi testi non è mimetica/realista, né narrativa o vincolata dallo statuto di un genere forte, ma ludica. Una volta determinata la predisposizione ludica che rimanda al gioco, bisogna chiedersi in che relazione essa sia con "umore" e "umoralità" nella scrittura di Gadda e in generale nelle altre scritture espressioniste?

È bene chiarire che in Gadda l'umoralità si declina nell'uso esteso di parodia, satira, ironia, caricatura e paradosso. Seguendo l'indicazione di Pirandello (2004), parlare di "umorismo", concetto che dipende e tuttavia non esaurisce la più vasta categoria di umoralità, significa esaltare quel "movimento della lingua, vivace, libero, spontaneo, immediato" il quale si ha "solo quando la forma volta a volta si crea". Una forma nuova che per Pirandello (2004) era di necessità anti-retorica e che per la sua inclinazione spontaneamente sperimentale, si sarebbe trovata

“nelle espressioni dialettali, nella poesia maccaronica e negli scrittori ribelli alla retorica”. All’inclinazione per la *novitas* formale consegue un atteggiamento critico verso le forme della tradizione; una critica che prenderà sovente le vie del riso, del sarcasmo e della parodia. Forme e modi di cui l’espressionismo, nella tradizione letteraria italiana, nell’accezione discontinua e anacronistica introdotta da Contini, ha fatto ampio uso.

Il riso può naturalmente amareggiare, provocare, scandalizzare, assumendo le forme del sarcasmo e della derisione, come ricorda l’autore siciliano. In Gadda questa sfumatura aspra del ridere è dominante. Ma quali forme prende, a quali strumenti ricorre il sarcasmo, la ribellione e la derisione per esprimersi in letteratura? Concordiamo con Pirandello: il grottesco e il maccaronico sono tra le risorse che l’arte e la letteratura adoperano quando si dispongono alla ribellione, o allo scherno. Scrive Pirandello: “Una forma, press’a poco, o meglio, in un certo senso corrispondente al grottesco nelle arti figurative troviamo nell’arte della parola, ed è appunto lo stil maccaronico: creazione arbitraria, contaminazione mostruosa di diversi elementi del materiale conoscitivo” (PIRANDELLO, 2004).

Certo questa affermazione vale tanto per Gadda quanto per quel suo predecessore lontano che fu Folengo. In Gadda il maccaronico è trionfante. Vedremo di segnalare qui alcuni passi in cui si mostra opportunamente. Discorso che funziona anche per *Baldus*.<sup>6</sup> Limitandoci alla componente linguistica, il *Baldus* folenghiano è considerato uno dei vertici della poesia maccaronica. Il divertimento, il *ludum* della lingua non è naturalmente fine a se stesso: non lo è in Gadda e non lo era in Folengo, tanto per delineare già una parentela – anche alla lontana – interna all’espressionismo. L’umorosità che caratterizza tanto Gadda

---

<sup>6</sup> Che il riso nasconda intenzioni dissacranti e magari anche sovversive lo prova a meraviglia l’esempio di Pasquino, torso marmoreo sopra cui i romani per tradizione apponevano versi anonimi, spesso dissacranti e triviali, rivolgendo così le loro critiche ai poteri (soprattutto a quello Vaticano). Nel *Baldus*, “Pasquino è raffigurato, ormai vecchio, di ritorno dal paradiso e in viaggio verso l’inferno, dove spera d’aprire con maggior fortuna che in cielo una taverna per pontefici, prelati, re e duchi e marchesi e baroni, troppo di rado accolti tra i beati” (BORSELLINO, 1989, p. 48): “Hi sunt, qui riccas faciunt, pinguesque tavernas; / Hi sunt, qui spendunt et possunt spendere scudos. / Procuratorem si quemquam forte videbam, / Sive potestatem, advocatum, sive nodarum, / Vix illud credens clamabam: – O grande miracol!”

quando Folengo si avvale per i suoi effetti di quella “contaminazione mostruosa” di cui ha scritto Pirandello. D'altronde, il programma di *ioca seriis miscere*, era in vigore da ben prima di Folengo: “há uma mescla do estilo joco-sério do fim da Antiquidade, que pode chegar até o burlesco” (CURTIUS, 1996, p. 513).<sup>7</sup> Nondimeno, questo programma ibrido non si era mai spinto fino alla volontaria deformazione del linguaggio, coscientemente inteso come veicolo di trasmissione di valori, gerarchie, modelli e comportamenti, il che avverrà propriamente con Folengo, Gadda e in generale con gli scrittori registrati da Contini nella tradizione espressionista. Insomma, se la civiltà della tarda classicità e quella medievale, avevano fatto della moderazione anche nel riso un principio inderogabile, dal Rinascimento soprattutto nella sua fase matura, manierista e pre-barocca, questa regola è spesso sovvertita. Ossia il *ludum* linguistico serve le pericolose esigenze della denuncia. Dietro il riso e l'umorosità si cela la polemica, la critica, lo scherno e la ribellione. La letteratura permette, grazie al gioco della finzione di cui i personaggi sono i portavoce, nonché grazie alle maschere del riso e della comicità – altre forme di travestimento –, di dar voce a critiche e accuse di cui, l'autore in prima persona, non poteva assumersi la responsabilità.<sup>8</sup>

Dovremmo ora individuare nell'opera di Gadda uno *specime* che mostri come l'autore lombardo abbia, pure lui, fatto ricorso al maccaronico come veicolo di satira e di un riso ribelle e sferzante. Seguendo il ragionamento di Contini, rileviamo una continuità che riunisce molti autori della corrente espressionista in relazione all'oggetto del riso. Dal Beolco ai poeti laurenziani, dall'espressionismo milanese del Cinquecento al napoletano del secolo seguente, con la conferma contundente nelle parole del Chiabrera su Gian-Jacopo Cavalli, autore della *Çittara Zeneize*, che “per ischerzo ha rappresentate passioni di gente vile in favella disprezzata” (CONTINI, c189a), arrivando per questa via a Gadda, si ride dell'insipienza delle classi più basse. Un'ignoranza che porta alla bruttezza morale, alla viltà e al servilismo. Gadda non risparmia

<sup>7</sup> “Si ha una mescolanza di stile serio-giocoso dalla fine dell'antichità, che può arrivare al burlesco” (Mia traduzione).

<sup>8</sup> “é naturale che il monaco Teofilo, forse ribelle, certo non scapestrato, abbia avuto interesse per temi religiosi; tutti i nostri lettori hanno presenti quelli della corruzione del clero e della decadenza dei monasteri, dell'indegnità della corte pontificia e della vacuità delle dispute teologiche” (CHIESA, 2006, p. 8).

nessuno. La “scemenza del mondo”,<sup>9</sup> “la sozza dipintura della mandra” (GADDA, c1988-1993), la “bestiaggine comune” (GADDA, 2011, v. I, p. 634), sono colpite duramente a partire proprio dal lessico che, come da tradizione, fa il verso alla “gente vile”, servendosi della “favella disprezzata” in termini di espressività caricata.<sup>10</sup> Difficile immaginare un *macaronico* che non si contamina con il basso, impiegando le ricche risorse del popolaresco. Gadda ne è consapevole quando scrive: “[i]l popolo [...] secerne continuamente la su’ maccheronea” (SBRAGIA, 2002).

Nella *Cognizione del dolore*, sono molti i momenti in cui il macaronico viene impiegato espressivamente (o espressionisticamente) per rappresentare la bizzarra accozzaglia di genti, in un Maradagàl sudamericano, che è in realtà un doppio-straniante della “civile” e ricca Brianza. Gadda non si fa illusioni, ad ogni latitudine e livello sociale, l’essere umano si mostra per quello che è: ridicolo, stupido, indegno di ogni considerazione e di ogni stima.

La sarabanda famelica vorticava sotto i globi elettrici dondolati dal pampero, tra miriadi di sifoni di seltz. La luce del mondo capovolto si beveva le sue folle uricemiche, profumieri in balia del Progreso, uretre livellate dallo seltz. «¡Mozo, tráigame otro sifón!». Una giuliva bischeraggine animava le facce di tutti; le donne, come si grattassero un’acne, o con gesti di bertucce cui sia data tra mano alcuna cacaruetta, si davan la cipria a ogni piatto: mangiavano minestrone e matita. E tutti speravano, speravano, giulivi. Ed erano pieni di fiducia. Oppure, autorevoli, tacevano. A tavolino; petto in fuori, busto eretto; incartonati nell’arnese d’amido dello smoking quasi nel cerotto e nel turgore supremo della certezza e della realtà biologica. Di quando in quando facevano pisciare i sifoni: e il sifone virilmente mingente conferiva alla mano del disoccupato una tal quale gravità. E si gargarizzavano, baritonalmente, glabri, col collutorio dei ricordi: vantando immaginarie notti e lucri di diamanti rivenduti (ma non mai esistiti): taceva, il visobugia della femmina, circa l’aucupio vero (GADDA, 2011, v. I, p. 693-694).

<sup>9</sup> Locuzione tratta da Gadda, intorno alla quale Alberto Godioli ha sviluppato il suo libro: “*La scemenza del mondo*”, *Riso e romanzo nel primo Gadda*. Pisa: ETF, 2011.

<sup>10</sup> Gadda, come Molière, fa del popolo un “personnages ridicules”; e come Molière agisce da moralista.

La “gente vile”, da sempre oggetto della satira e del macaronico, viene qui disegnata ricorrendo alla varietà di stile e di linguaggio. Non è solo il registro basso/triviale ad avere il suo peso. L’espressionismo, anzi, si produce dalla giustapposizione violenta di ciò che è alto e di ciò che è basso. Alta, in questo caso, può dirsi la costruzione tesa e drammatica della sintassi; le frasi nominali; la pos-posizione del verbo, “oppure, autorevoli, tacevano”; alcuni fenomeni di riperizione, “e tutti speravano, speravano giulivi”. Bassa, ovviamente la materia trattata, quella “sarabanda famelica” e vorticante che rimanda al popolo senza volto dei frequentatori di bar e ristoranti, di cinema e teatri, che sono spesso il bersaglio della satira gaddiana. Il *macaronico* comunemente inteso, ossia, quello stile che in Gadda si estrinseca nella “continuità storica del plurilinguismo, consistente, tra l’altro, in italiano letterario, venato di arcaismi, tecnicismi e linguaggi speciali, dialetti e, saltuariamente, lingue straniere” (SBRAGIA, 2002), è presente in varie soluzioni. Si osservi, p.e., l’uso del castigliano, in “pampero”, “Progreso” e “cacaruetta”, che facendo corpo con il piano dell’enunciazione, persegue finalità tutt’altro che mimetiche, semmai sonore e espressioniste. Anche la citazione diretta in castigliano, nel caso l’imperativo con cui si chiama il “Mozo”, ha una sua ragione d’essere nella babelica interferenza delle lingue e dei loro strati, più che accompagnare la logica della narrazione.

Per quanto riguarda gli apporti dall’alto, ossia dalla letteratura, spiccano quel sifone “virilmente mingente”, che imita la costruzione participiale latina, e “l’aucupio vero” [aucupio, dal lat. *aucupium*: compl. di *avis*, “uccello” e tema di *capere*, “prendere”. Ossia, caccia agli uccelli per mezzo di reti]. Inoltre Gadda ricorre all’uso di inserti di chiara *koinè* toscana, “una giuliva bischeraggine”, per ribadire il contesto popolare cui la scena rimanda e attraverso la giustapposizione e interferenza di lingue, dialetti e gerghi (anche tecnici), realizzare la caratteristica miscela linguistica.

Infine, incontriamo gli usuali sconfinamenti nei tecnicismi e nei linguaggi speciali: “la luce del mondo capovolto si beveva le sue folle uricemiche”. L’aggettivo appartiene al linguaggio della medicina. Abbiamo poi l’uso raro del verbo “gargarizzare”, la cui origine è latina e che si include, nell’enciclopedia gaddiana, al campo semantico dell’espressività popolare. La vitalità del *macaronico* è insomma dimostrata, così come la sua finalità di trasgressione dei codici linguistici nazionali e extra-nazionali.

### 3 Sull'umoralità in Gadda

Abbiamo già considerato come la categoria dell'umoralità sia più estesa di quella dell'umorismo. Per umoralità intendiamo una disponibilità della scrittura a continui e repentini cambiamenti di registro, di lessico, di prospettiva, di situazione enunciativa, perfino di lingua e di scene. Quella italiana è d'altronde una patria ricca in "umori" letterari o letterati: "E l'Italia ebbe ai suoi tempi le Accademie degli Umorosi a Bologna ed a Cortona e degli umoristi in Roma" (PIRANDELLO, 2004).

L'umore, fin dalla tarda antichità, è messo in relazione molto concretamente con i fluidi corporei. In tal senso, si riteneva che la buona o la cattiva disposizione morale di un uomo derivasse dalla qualità degli umori circolanti nel suo corpo. Pirandello, nel suo saggio sull'Umorismo, scrive: "La parola umore derivò a noi naturalmente dal latino e col senso materiale che essa aveva di corpo fluido, liquore, umidità o vapore, e col senso anche di fantasia, capriccio o vigore" (PIRANDELLO, 2004). E aggiunge: "Li uomini – si legge in un vecchio libro di mascalcia, – hanno quattro umori: cioè lo sangue, la collera, la flemma e la malinconia: e questi umori sono cagione dell'infermità degli uomini" (PIRANDELLO, 2004).

Che siano "cagione di infermità degli uomini" non è notazione peregrina. La malattia del soma che sarà poi malattia della psiche, ci dice qualcosa del legame che continua a sussistere tra umori, umoralità e umorismo. L'umoralità e gli umori che la critica dovrebbe confinare all'ambito della scrittura, vengono attribuiti all'individuo. Contini (c1989b) ha reso testimonianza di questa attitudine centrifuga, e un po' perversa, nella sua celebre formula di "arte macaronica esercitata su una materia freudiana". La formula tiene insieme malattia, psicologia e letteratura. Invece per noi, la teoria dei quattro umori (come quella dei quattro sensi delle scritture) non ha bisogno di un corpo, sia esso di autore o di persona comune, né di una psiche autoriale o meno. Sul piano dell'auto-teorizzazione, le "note critiche" di Gadda redatte in data 24 marzo 1924, facenti parte del *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, riflettono sul tema del "riso":

Le maniere che mi sono più famigliari sono la (a) logico-racionalistica, paretiana, seria, celebrata – E la (b) umoristico-ironica, apparentemente seria, dickens-panzini. Abbastanza bene la (c) umoristico seria manzoniana; cioè lasciando il gioco umoristico ai soli fatti, non al modo di

esprimerli: l'espressione è seria, umana: (vedi i miei diarii, autobiografie). Posseggo anche una quarta maniera (d), enfatica, tragica, "meravigliosa 600", simbolistica [...] – Finalmente posso elencare una quinta maniera (e), che chiamerò la maniera cretina, che è fresca, puerile, mitica, omerica, con tracce di simbolismo, con stupefazione – innocenza – ingenuità (GODIOLI, 2011, p. 28).

Godioli (2011) fa giustamente notare come due delle cinque maniere siano definite "umoristiche". Le altre invece si iscrivono in una generica umoralità, la quale richiede il continuo movimento e intercambio delle maniere. Il tentativo di enumerazione e catalogazione rientra probabilmente nella prima maniera, la "logico-razionalistica", la quale tuttavia si confronta con la propria impotenza e con l'incapacità di dare un ordine alle maniere che la scrittura produce in una variazione continua e imprevedibile. Di questa vitale sregolatezza delle maniere, come anche dal suo tentativo "celebrale e razionale" di contenerle, si nutre l'espressionismo di Gadda.

In conclusione, umore, umoralità, umorismo appartengono alla scrittura. L'espressionismo circoscrive, per tanto, un'aria di famiglia tra testi che, nella storia letteraria italiana, più hanno esaltato forme, modi e maniere dissacranti e trasgressive per l'originalità e l'incontenibile forza della scrittura.

## Referências

BORSELLINO, Nino. *La tradizione del comico: letteratura e teatro da Dante a Belli*. Milano: Garzanti, 1989.

CARMINA, Claudia. *L'epistolografo bugiardo*. Carlo Emilio Gadda. Acireale: Bonanno, 2007.

CHIARINI, Paolo. L'arcipelago espressionista. In: MITTNER, Ladislao. *L'espressionismo*. Bari: Laterza, 2005. p. I-XXXII.

CHIESA, Mario. Introduzione al *Baldus*. In: FOLENGO, Teofilo. *Baldus*. Torino: Utet, 2006.

CONTINI, Gianfranco. Introduzione alla *Cognizione del dolore*. *The Edimburgh Journal of Gadda Studies*, Edimburgh, c1989a. Disponibile in: <<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/classics/continicognizione.php>>. Accesso: 2 giugno 2015.

CONTINI, Gianfranco. Lo strano ingegner Gadda. In: GADDA, Carlo Emilio. *Romanzi e racconti*. A cura di Raffaella Rodondi, Guido Lucchini, Emilio Manzotti. Milano: Garzanti, 2011. v. I, p. XIII-XXV.

CONTINI, Gianfranco. Primo approccio al “Castello di Udine”. *The Edimburgh Journal of Gadda Studies*, Edimburgh, c1989b. Disponibile in: <<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/classics/continiudine.php>>. Accesso: 22 dic. 2015.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e idade média latina*. Traduzione Paulo Ronái. São Paulo: EDUSP, 1996.

FUSARO, Diego. J. Derrida, l'avvenimento della scrittura. [s.n.t.], [s.d.]. Disponibile in: <<http://www.filosofico.net/derrida7.htm>>. Accesso: 18 mar. 2016.

GADDA, Carlo Emilio. La cognizione del dolore. In: GADDA. *Romanzi e racconti*. A cura di Raffaella Rodondi, Guido Lucchini, Emilio Manzotti. Milano: Garzanti, 2011. v. I, p. 565-769.

GADDA, Carlo Emilio. Tendo al mio fine (1). *The Edimburgh Journal of Gadda Studies*, Edimburgh, c1988-1993. Disponibile in: <<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/essays/tendofine.php>>. Accesso: 25 apr. 2016.

GADDA, Carlo Emilio. Lingua letteraria e lingua dell'uso. *The Edimburgh Journal of Gadda Studies*, Edimburgh, 1942. Disponibile in: <<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/essays/lingualetterariauso.php>>. Accesso: 31 ago. 2016.

GADDA, Carlo Emilio. *Un gomitolo di concause*. Lettere a Piero Citati (1957-1969). Milano: Adelphi, 2013.

GODIOLI, Alberto. “*La scemenza del mondo*”: riso e romanzo nel primo Gadda. Pisa: Edizioni ETF, 2011.

PIRANDELLO, Luigi. L'umorismo. [s.n.t.], 2004. Disponibile in: <[http://www.classicitaliani.it/pirandel/saggi/Pirandello\\_umorismo\\_02.htm](http://www.classicitaliani.it/pirandel/saggi/Pirandello_umorismo_02.htm)>. Accesso: 19 febr. 2016.

SBRAGIA, Albert. Macaronico. *The Edimburgh Journal of Gadda Studies*, Edimburgh, 2002. Disponibile in: <<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/maccheronsbrag.php>>. Accesso: 22 dic. 2015.

