

«Il tempo degli atti possibili»: qualche riflessione sulle dimensioni della temporalità in letteratura, a partire da *La cognizione del dolore*

“The time is out of joint: O cursed spite,
That ever I was born to set it right!”
(W. Shakespeare, *Hamlet*, atto 1°, scena 5^a)

Fin dal suo inizio il pensiero occidentale si interroga sulla questione del tempo; il rapporto fra tempo e scrittura letteraria ha poi fatto oggetto di specifiche trattazioni¹; e in area più vicina all’oggetto immediato del presente contributo, numerosi e ottimi interpreti di Gadda hanno messo in luce e analizzato l’importanza cruciale del tempo nel congegno della sua scrittura.² Si potrebbe, dunque, dubitare dell’opportunità di tornare su un argomento tanto ampiamente discusso: che cosa si potrà aggiungere di nuovo, in materia?

Questo breve saggio non apporta nuovi reperti testuali o analisi critiche puntuali; si propone, invece, di ricalibrare e ricomporre varie idee ormai ben attestate riguardo al tempo gaddiano e letterario in generale, articolandole a una prospettiva che, pur rimanendo per lo più in ombra nei testi stessi, mi pare cruciale. Nelle molteplici dimensioni della temporalità in Gadda, infatti, una sembra sfuggire all’attenzione o, perlomeno, non aver attratto sufficiente interesse da parte della critica. A questa intendo arrivare nel contesto di un rapido accenno alle altre.

*La cognizione del dolore*³ si presta particolarmente a una riflessione sul significato del tempo in letteratura, ma non primariamente perché il tempo in quel romanzo sia in particolare evidenza tematica (per esempio come oggetto diretto di meditazione) o funzionale (per esempio per l’uso inconsueto fattone dal narratore).

Per quanto attiene alle funzioni temporali, un esame delle forme verbali non rivela nella *Cognizione* un’intenzione sistematica di sovvertimento dell’assise

¹ Si veda, in particolare: M. Bachtin, “Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo” [1937-8 e 1973], in *Estetica e romanzo*, Einaudi, 2001; G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto* [*Figures III*, 1972], Einaudi, 1976; P. Ricoeur, *Tempo e racconto* [*Temps et récit*, 3 voll., 1983-1985], Jaca Books, 1986-1988; H. Weinrich, *Tempus: le funzioni dei tempi nel testo* [*Tempus: Besprochene und erzählte Welt*, 1964], Il Mulino, 2004, e *Il tempo stringe. Arte ed economia della vita a termine* [*Knappe Zeit. Kunst und Ökonomie des befristeten Lebens*, 2004], Il Mulino, 2006.

² Fra i contributi relativamente recenti degli studiosi di Gadda, elenco in questa sede –senza pretesa alcuna di completezza - solo quelli che mi sono risultati più utili per raccogliere le sparse membra di un multiforme problema critico e teorico: R. Luperini, “La costruzione della «cognizione»” (*L’allegoria del moderno*, Editori Riuniti, 1990), ora (grazie all’inestimabile *Edinburgh Journal of Gadda Studies* di Federica Pedriali) consultabile anche via internet all’indirizzo seguente:

www.arts.ed.ac.uk/italian/gadda/Pages/journal/issue0/articles/luperinicostruzione.php; C. Savettieri, “Il racconto del tempo nella *Cognizione del dolore*”, in *Italianistica*, Anno 2002 - N° 2-3; C. Benedetti, “La storia naturale in Gadda”, ora anche via internet: www.arts.ed.ac.uk/italian/gadda/Pages/resources/archive/filosofia/benedettistorianaturale.php; G. Bonifacino, *Allegorie malinconiche*, Palomar, 2002, e *Il groviglio delle parvenze*, Palomar, 2006; L. Lugnani (nell’ambito di una più ampia riflessione sul tempo), “Racconto ed esperienza umana del tempo” (in *Del tempo. Racconto discorso esperienza*, ETS, 2003), ora anche via internet: <http://www.arts.ed.ac.uk/italian/gadda/Pages/journal/issue1/articles/lugnanimracconto.php>.

³ Cito da C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, in *Romanzi e racconti*, Vol. I, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti, Garzanti, 1988 (d’ora in poi: RR I).

grammaticale o sintattica, quale si può riscontrare invece in altri scrittori (basti pensare ai programmi e ai testi futuristi); e lo stesso vale per la struttura crononarratologica dell'opera che, per quanto certamente complessa, non è radicalmente innovativa (lo è maggiormente *La coscienza di Zeno*).

Quanto al tema, le concordanze elettroniche (usate come preliminare cartina di tornasole) rivelano una settantina di occorrenze esplicite del lemma; tolte quelle meramente fraseologiche o comunque scarsamente significative, ne restano oltre una ventina in cui il tempo è oggetto di focalizzazione, tutte di forte intensità emotiva, dalle quali tuttavia sarebbe difficile dedurre uno schema concettualmente perspicuo, un'idea compiuta. Ciò non significa che il tempo non ne risulti assai chiaramente connotato: il lemma è infatti accompagnato sistematicamente da aggettivi come *consumato* (due volte), *dissolto* (due volte), *finito* (due volte), *vuoto*, *vano*, *mutato*, *doloroso*; e da verbi come *franare*⁴ o sostantivi come *stanchezza*, *stupidità* e *memoria* (quest'ultimo significativamente preceduto dall'avverbio *soltanto*). È chiaro che la nozione del tempo si collega regolarmente e negativamente a quella di un passato irrecuperabile e tuttavia inaggirabile, ormai attivo solo come generatore di dolorosi ricordi; mentre non vi è indicazione alcuna di un tempo presente o futuro come cornice di azione positiva, recupero, o redenzione. Al punto che il tempo stesso sembra estenuarsi in un eterno presente, in cui esso sopravvive solo come parvenza e vuota spoglia, non come sede di cambiamento, di elezione, di possibilità effettive d'azione.⁵

Nella *Cognizione del dolore* il tempo non è, però, solo un tema fra gli altri o (nelle sue incarnazioni grammaticali, sintattiche, narratologiche, etc.) un mezzo espressivo e compositivo. Il tempo (come altri interpreti hanno ben visto) è, in quel libro, l'asse portante, l'architave, la ragione della scrittura, e – in modo più segreto che esibito – il suo oggetto primario. Lo è tanto nella prospettiva del protagonista (Gonzalo) e (pur con meno ampia modulazione) della co-protagonista, deuteragonista o antagonista (la madre), quanto in quella dell'anonimo narratore, e (per quanto possiamo sapere) dello scrittore.

Che l'azione e la narrazione si svolgano nel tempo, è cosa evidente (per quanto non banale); meno scontato è, invece, il modo in cui nel romanzo la temporalità esiste non solo come sistema di coordinate cronologiche o paniere tematico, ma anche (per Gonzalo e per il narratore) come problema di portata tale da determinare il senso dell'intera operazione. La maniera, poi, in cui il problema viene impostato e gestito (ma non direi risolto), è tale da spandere qualche luce non solo sull'enigma della scrittura gaddiana, ma anche su quello più vasto del significato e della funzione della letteratura in generale, e di quella autobiografico-romanzesca (specialmente nella variante che si potrebbe descrivere come "scrittura infelice"⁶) in particolare.

⁴ Due volte il tempo compare insieme al verbo *franare*: "E le cose narrate dal tempo e dalle anime frànano giù" (RR I, 627); "Le cicale franarono nella continuità eguale del tempo, dissero la persistenza" (RR I, 633). Luperini (cit.) ha acutamente analizzato le connotazioni di *franare* in questi passaggi del romanzo.

⁵ Si vedano in proposito, anche come accurato registro di contributi altrui, le parti riguardanti il tempo in entrambi i volumi di Bonifacino (cit.).

⁶ Bisognerebbe naturalmente definire meglio il significato di questa formula. "Scrittura infelice" non indica semplicemente l'assenza, in un organismo romanzesco, di lieto fine, sublimazione, o catarsi oggettiva, ma invece il fenomeno più circoscritto della ricodificazione letteraria dell'esperienza personale dell'autore, quando essa non sortisca un effetto visibile di redenzione, glorificazione, o almeno giustificazione: quando insomma le risorse della letteratura vengono (in apparenza) usate non per trasformare il negativo in positivo, ma per ribadire il negativo. Forse, in ambito italiano moderno,

Il tempo è l'elemento nel quale si sdipana il processo di infinito e infinitamente inadeguato accostamento all'oggetto (sempre più invadente, ma sempre meno afferrabile) che costituisce il fine e il termine della *Cognizione*: il tempo passato che, coi suoi lutti e i suoi rimorsi, avvelena la vita; il presente che si dissolve in automatismi e vane rivolte; il futuro, che non offre speranza alcuna di cambiamento e dunque coincide con un eterno presente, fatta eccezione per la funebre premonizione di ulteriori lutti e rimorsi. Tuttavia il tempo non è solo il mezzo attraverso cui hanno luogo tanto l'esperienza, quanto l'anamnesi a posteriori di essa, e la narrazione di entrambe: il tempo è anche l'oggetto vero (o, più accuratamente, l'equivalente per così dire oggettivo) della *Cognizione*. La "cognizione del dolore", infatti (tanto come romanzo, quanto come esperienza emotiva e intellettuale che nel romanzo trova immaginosa espressione), almeno nella povera misura in cui può essere ridotta a schema, non è propriamente una presa in carico del *dolore* (che, progressivamente separandosi dalle proprie ragioni, diventa sempre meno circoscrivibile e dicibile), ma piuttosto una ricognizione del tempo, e un'impari lotta col tempo, il quale sempre più chiaramente si rivela, invece che per ciò che si vorrebbe fosse (la fonte del possibile), per ciò che veramente è: l'emissario della morte.⁷ In questo senso il tempo è non solo l'elemento, ma anche una specie di "correlativo oggettivo" del dolore. Quando, al di là delle cause e delle ragioni (umiliazioni, perdite, tare, sconfitte, paure) Gonzalo/Gadda cerca di afferrare il dolore nella sua purezza residuale, ciò che gli resta in mano è il tempo.

Bisognerà però affrettarsi a dire, rassegnandosi con lapalissiana serenità a ribadire l'ovvio, che l'oggetto in questione è un molteplice e non un semplice: si dovrebbe perciò parlare "dei tempi", più che "del tempo", perché è certo che per Gadda (come per ogni scrittore, e del resto per ognuno di noi) il tempo si presenta con volti e forme talmente diversi da esigere una pluralità di definizioni. Un modo per conseguire un provvisorio ordine descrittivo, tuttavia, consiste nel distribuire la materia secondo polarità differenziali, o oppositive. Si pensi per esempio (e si perdoni l'elencazione disordinata) alle seguenti giustapposizioni: tempo storico / tempo individuale; tempo ontogenetico / tempo filogenetico; tempo umano / tempo naturale (geologico, cosmico, etc.); tempo dello spirito/ tempo della materia; tempo narrato / tempo della narrazione; tempo esteriore / tempo interiore; tempo oggettivo / tempo soggettivo; passato / presente / futuro; tempo dell'autore / tempo del lettore. E si potrebbe continuare.

Tutti questi orizzonti temporali (e altri) sono presenti nella *Cognizione*; ciò che emerge da questa semplice considerazione è la constatazione che il romanzo manipola e sovrappone orizzonti temporali diversi, e per lo più incompatibili, almeno nel senso che ciascuno vige in un prospettiva diversa e separata: la durata soggettiva non è riducibile al tempo misurato, né è normalmente considerato sensato leggere la vita di un individuo sulla scala del tempo geologico o cosmologico. Invece il testo letterario fa proprio questo: combinando, mischiando, scomponendo o contrastando, crea un tessuto di tempi così ricco e variegato che non se ne vede l'eguale in nessun'altra forma di discorso. Sempre restando nell'ambito della scrittura gaddiana, prendo – molto rapidamente - alcuni esempi evidenziati dalla critica recente.

questa "perversione" della letteratura prende le mosse dal Foscolo delle *Ultime lettere*; tuttavia, già la *Vita nova* contiene elementi di questa disposizione.

⁷ Questi temi sono ampiamente sviluppati da Bonifacino (cit.).

Cristina Savettieri, tanto nell'articolo già citato quanto nel suo "*Incipit sub specie aeternitatis*",⁸ descrive la "contaminazione dei tempi" come un aspetto importante della scrittura gaddiana: che si tratti della "contaminazione tra il tempo romanzesco e il tempo storico" (ulteriormente complicata dalla proiezione del tempo storico reale su quello immaginario), o di quella fra tempo cosmico e tempo individuale, o fra tempo finito e tempo eterno, o fra tempo delle opere e tempo della morte, non c'è dubbio che Gadda manipoli un numero straordinario di livelli diversi di temporalità.

Anche Carla Benedetti, nel saggio citato all'inizio, propone un ottimo esempio di articolazione di dimensioni temporali, opportunamente invitandoci a prestare attenzione all'elemento di "storia naturale" spesso presente nel testo gaddiano. Che si tratti di geologia, botanica, biologia, cristallografia o cosmologia, la storia naturale "barocca" (ma stavolta in senso positivo) di Gadda, declinandosi diversamente su tonalità varianti dal malinconico all'euforico, ha per effetto di ridurre l'assolutezza del divario fra natura e cultura, e di insegnare "all'uomo a percepirsi come parte della vita del tutto, e a correggere così la sua assurda pretesa di spiegare il mondo a partire dal suo punto di vista, che è inevitabilmente parziale."

Da parte sua, anche Lucio Lugnani (usando l'*Adalgisa* e il *Pasticciaccio*) bene dimostra il "cortocircuito temporale" che, in una sorta di "fissione di narrato e narrazione", nell'istantanea coincidenza di passato (consegnato alla memoria) e presente, "sprigiona, dolorosissima, l'esperienza umana del tempo" (op. cit.).

La breve menzione di questi esempi (e mi scuseranno gli autori per l'inevitabile riduzione della ricchezza delle rispettive posizioni) basterà almeno a confermare l'assunto proposto sopra: che cioè la scrittura gaddiana (ma qui a me pare che il "caso Gadda" abbia valore assai ampiamente rappresentativo) consista, fra l'altro ma crucialmente, in una fenomenale manipolazione di orizzonti temporali. Mi pare tuttavia che, almeno per un verso, questa validissima prospettiva rimanga in certo modo incompleta nelle interpretazioni sopra descritte. L'incompletezza mi pare emergere più chiaramente laddove l'analisi più apertamente sembra orientata verso un esito "positivo", e cioè nel saggio della Benedetti, che non esita a voler vedere nella dimensione della "storia naturale" di Gadda un momento, se non certo di redenzione, almeno di (momentaneo) "acquietamento" del "Giobbe che è in lui".

Su questo punto temo di dover dissentire: concordo senz'altro nel vedere in Gadda un profondo e ampio interesse per le dimensioni temporali portatrici di valori positivi, e fra queste (accanto, per esempio, a quella del lavoro produttivo, o dell'universalità filosofica) c'è sicuramente anche quella dei ritmi naturali, specialmente quelli lunghi. Ma l'effetto dell'intervento di ciascuna di queste dimensioni non è positivo, poiché ognuna è o perduta, o impercorribile, o talmente incompatibile con l'orizzonte umano da risolversi in mera (benché splendida) ornamentazione estetica. Ne fa prova l'esempio di quello che, fra tutti, è il tempo della redenzione per definizione, ossia quello della trascendenza religiosa; Gadda fa talvolta riferimento a Dio (quindici volte nella sola *Cognizione*), e non sempre ironicamente; ma non si può certo dire che ne risulti un acquietamento (neppure provvisorio) nell'abbraccio divino. Così, quando Gadda enumera le barocche glorie della natura, non ne consegue una serena dissoluzione dell'umano nel cosmico, ma invece una penosa separazione, il cui unico aspetto positivo è quello estetico: la

⁸ C. Savettieri, "*Incipit sub specie aeternitatis*", in EJGS:
<http://www.arts.ed.ac.uk/italian/gadda/Pages/journal/issue1/articles/savettieriincipit.php>

bellezza delle parole si sposa alla bellezza delle forme naturali, la ricchezza e (per una volta) compostezza del discorso a quella del cosmo.

Non basta la temporalità geologico-naturale, né quella storico-culturale (la tradizione, il patrimonio della nazione o dell'arte), né l'universalità filosofica, né l'unità cosmica - per quanto esse siano tutte presenti e importanti - a controbilanciare il depauperamento di senso che viene dallo svuotamento del tempo personale.

C'è però una manipolazione ulteriore, che consiste nell'articolazione non solo di tempi diversi (il passato, il presente e il futuro, che la letteratura ha il potere di proiettare l'uno sull'altro e variamente concatenare o sovrapporre), non solo di livelli temporali diversi (quali il tempo umano e il tempo naturale o universale), ma anche di dimensioni temporali completamente disgiunte e estranee l'una all'altra, alternative e non sovrapponibili nella realtà. Su quest'ultimo aspetto tornerò fra breve.

Il fenomeno mediante il quale la letteratura manipola e umanizza i tempi può essere definito *cronopoiesi*, ossia "creazione del tempo".⁹ Ha ragione Lucio Lugnani nel ribadire che spetta alla scrittura letteraria "rendere possibile l'espressione di quell'esperienza specifica e tutta umana che è l'esperienza del tempo. La quale è per sua natura anacronica" (op. cit.). La cronopoiesi in letteratura si compone fondamentalmente di tre aspetti: da un lato è *dare tempo* a ciò - la vita - che, pur esistendo già e certamente sempre nel tempo, lo esperisce però come elemento labile, caotico, diluito, frammentato, instabile, o addirittura vuoto. Questo *dare tempo*, che è un *riempire il tempo*, va inteso anche nel senso musicale: dare ritmo, scandire, ordinare l'esperienza del mondo. Dall'altro, come si è visto in Gadda, è *giustapporre tempi*, combinare o contrastare temporalità diverse e a volte fra loro incompatibili. La letteratura crea così un suo tempo speciale, che non è un tempo nuovo, ma una combinazione di tempi noti ai diversi ambiti dell'esperienza umana (sia essa quotidiana, scientifica, artistica, etc.). Il tempo che ne emerge è caratterizzato dal far ruotare tutte le dimensioni temporali attorno a un sole centrale, che è quello dei personaggi e del narratore (o, quando non meglio definito, semplicemente voce narrante) della storia. I tempi risultano perciò sincronizzati (anche se fosse per contrasto e in termini negativi) alla storia, che è storia di esseri umani, sempre: infatti, anche quando, per ipotesi, gli esseri umani fossero da essa assenti a livello letterale (si pensi per esempio alle favole di Esopo o La Fontaine, o a *Animal Farm*), non potrebbe mai essere assente la soggettività e umanità di chi scrive e di chi, leggendo, tutto traduce in categorie umane.

Il testo letterario ha dunque, in primo luogo, potere cronopoietico, ossia di creare e manipolare il tempo. Esso crea un tempo leggibile, che non corrisponde (pur includendo aspetti di entrambi) né al tempo caotico e frammentato dell'esperienza, né al tempo meccanico dei congegni misuratori. Questa creazione è il risultato, in primo luogo, della scelta e dell'ordinamento (più o meno, o in casi estremi nient'affatto) lineare di eventi, e poi dell'inserimento di queste sequenze in congegni temporali di vario tipo.

C'è poi, come già indicato, un terzo e importante effetto cronopoietico del testo letterario, ma per arrivare a quello un passo ulteriore è necessario, e anzi un vero cambiamento di prospettiva e paradigma, simile alla transizione, in astronomia, dal geocentrismo all'eliocentrismo. Mentre da un lato il testo letterario consolida e manipola la temporalità *propria* (quella della storia, del narratore, dei personaggi, o -

⁹ Per creazione non si intenderà la "creazione dal nulla" propria della teologia cristiana (anche se il riferimento al potere divino o demiurgico non è affatto fuori luogo); si pensi invece a uno dei sensi del francese *création*: "prima" (in senso teatrale), "messa in scena", "rappresentazione".

per lo più indirettamente – dell'autore), dall'altro esso permette di sfuggirle, non annullandola, ma semplicemente estendendola e "appendendola" a quella (a venire) del lettore. Questa estensione è un corollario dell'assioma (al quale pienamente sottoscrivo) che la letteratura è prima di tutto comunicazione, e non comunicazione da sé a sé. Così, in verità, l'umano centro attorno al quale tutto ruota non è (come pure sembrerebbe), Gonzalo, la madre, o Gadda stesso: ma invece un ignoto lettore, sotto il cui sguardo e nella cui compassione ogni insensato movimento può trasformarsi in un'orbita perfetta. Quando il narratore scrive: "Ma tutto, tutto è bene che si soppesi" (RR I, p. 691), non lo dice a se stesso: invoca un'istanza comprendente e giudicante che non ricade in nessuna delle dimensioni temporali descritte dal romanzo. È quella del lettore.

Ciò vale, nel momento della lettura, anche nell'altro senso: anche il tempo *proprio* del lettore si estende, *all'indietro*, agganciandosi alle dimensioni temporali del testo e (per quanto possibile) dell'autore; ma anche *in avanti*, poiché il tempo del testo letterario è fondamentalmente il futuro, il futuro inconcepibile ma inappellabile del suo ultimo lettore.

E così, in ogni direzione, il tempo della scrittura si articola o coordina (in parte dietro la guida dell'autore, ma poi autonomamente, e questo non accidentalmente ma di necessità, per energia propria e inalienabile virtù della letteratura) a temporalità impensate. In questo modo, forse, tutti guadagniamo tempo, in attesa della morte.

È questo il fenomeno che descriverei come la dimensione *esotemporale* del testo letterario,¹⁰ distinguendola da quella *universale*, che ne è semplicemente una variante (e - in aggiunta - fortemente debitrice di una prospettiva idealizzante). Questa esotemporalità della scrittura costituisce il terzo aspetto della cronopoiesi letteraria: è un *dare tempo* ulteriore, tempo in più, tempo guadagnato, o donato.

Tutto questo è ampiamente e variamente iscritto nel testo della *Cognizione*, ma c'è un momento del romanzo in cui il destino comunicativo dell'opera letteraria è rappresentato in modo letterale: tutta la prima parte della *Cognizione*, infatti, prepara e poi inscena il dialogo fra Gonzalo e il dottore, nel quale Gadda (in parte travestendolo comicamente) dichiara il gesto essenziale del libro e di ogni testo letterario, che è fraterno e comunicativo. Il dottore ovviamente non è il lettore desiderato dal testo, né l'ascoltatore disperatamente invocato da Gonzalo. Ma, simbolicamente e paradossalmente, indica la necessità di quella funzione "d'ascolto": non si da testo letterario che non invochi l'amorosa presenza di qualcuno che sia disposto ad ascoltare.¹¹

Ritorniamo per un momento alle connotazioni del tempo suggerite dall'uso della parola nella *Cognizione*. Come anticipato, esse indicano negatività e chiusura;

¹⁰ Michail Bachtin, in conclusione a "Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo" (cit.), sostiene che ogni opera letteraria è strutturalmente rivolta al di fuori di se stessa, verso il lettore; ritengo si debba interpretare questo fondamentale suggerimento (che altri hanno ripreso e ampliato) anche e specialmente in termini specifici di temporalità e, più precisamente, di *esotemporalità*.

¹¹ Mi trovo perciò in disaccordo con una conclusione del fondamentale e già citato saggio di Romano Luperini: "Se è vero, come ha scritto Benveniste, che chi dice io presuppone sempre un tu e che ogni lirica si fonda su tale presunzione comunicativa, Gadda sembra impegnato a dissolvere proprio tale illusione. [...] L'eccesso di letterarietà [...] contiene una critica alla letterarietà, una sorta di permanente autocontestazione." Ciò che emerge, secondo il critico, è "l'astrattezza della ritualità letteraria, l'assenza della funzione conativa e dunque la mancanza di un concreto destinatario." Il destinatario non sarà concreto nel senso di "esistente nella realtà presente", ma c'è, ed anzi senza quello non ci sarebbe la *Cognizione*.

questa visione funerea del tempo è poi ribadita e simbolicamente rappresentata in un passaggio enigmatico, sul quale i critici si sono variamente esercitati.

Nel cuore della narrazione (il già menzionato dialogo fra Gonzalo e il medico) si situa il racconto, in prima persona, di un sogno del protagonista che ha funzione allegorica cruciale rispetto al problema del tempo. Cito i passaggi principali:

«Ma ho avuto un sogno spaventoso... [...]

Era notte, forse tarda sera; ma una sera spaventosa, eterna, in cui non era più possibile ricostituire il tempo degli atti possibili, né cancellare la disperazione... né il rimorso; né chiedere perdono di nulla... di nulla! Gli anni erano finiti! In cui si poteva amare nostra madre... carezzarla... oh! aiutarla... Ogni finalità, ogni possibilità, si era impietrata nel buio... Tutte le anime erano lontane come frantumi di mondi; perse all'amore... nella notte... perdute... appesantite dal silenzio, conscie del nostro antico diletto... esuli senza carità da noi nella disperata notte...

E io ero come ora, qui. Sul terrazzo. Qui, vede?... nella nostra casa deserta, vuotata dalle anime... e nella casa rimaneva qualcosa di mio, di mio, di serbato... ma era vergogna indicibile alle anime... degli atti, delle ricevute... non ricordavo di che... Le more della legge avevano avuto chiusura... Il tempo era stato consumato! Tutto, nel buio, era impietrata memoria... nozione definita, incancellabile... Delle ricevute... che tutto, tutto era mio! mio!... finalmente... Come il rimorso.

E il sogno, un attimo!, si riprese in una figura di tenebra... là!... là, dove sono andato or ora, ha visto? al cantone della casa... Ecco, vede? là... nera, muta, altissima: come rivenuta dal cimitero. Forse, col suo silenzio, arrivava alla gronda: sembrò velo funereo, che ne ricadesse... Forse era al di là d'ogni dimensione, d'ogni tempo... [...]

Conoscevo, sapevo chi era. Non poteva esser altro... Altissima, immobile, velata, nera...

Nulla disse: come se una forza orribile e sopraumana le usasse impedimento ad ogni segno d'amore: era ferma oramai... Era un pensiero... nel catalogo buio dell'eternità... E questa forza nera, ineluttabile... più greve di coperchio di tomba... cadeva su di lei! come cade l'oltraggio che non ha ricostituzione nelle cose... Ed era sorta in me, da me!... E io rimanevo solo. Con gli atti... scritture di ombra... le ricevute... nella casa vuotata delle anime... Ogni mora aveva raggiunto il tempo, il tempo dissolto...». (RR I, pp. 632-3)

Non torno sul dettaglio dell'interpretazione degli elementi chiave del passo, associandomi sostanzialmente a quella ricapitolata da Luperini nel saggio citato: le "more", gli "atti" e le "ricevute" sono quelli relativi alla trasmissione del patrimonio familiare, conseguentemente al decesso della madre, già accaduto quando Gadda scrive, ma non ancora nel tempo del racconto; e l'ombra nera è sicuramente il *revenant* della madre stessa.¹²

Il marchese descrive un sogno già avvenuto (che quindi si situa nel passato); ma il sogno stesso, pur non esplicitamente, ma con assoluta certezza da parte del figlio, proletticamente anticipa un futuro, quello per l'appunto successivo alla morte della madre (tuttora vivente, nella finzione testuale, quando Gonzalo parla col dottore). Fra i due tempi del sogno, sta un tempo insensato e quasi inenarrabile (tanto che la narrazione si disperde in mille rivoli e si estenua in pause e silenzi): quello del presente, della vita. Nel sogno il "tempo degli atti possibili" è per sempre finito e non resta che il rimorso e l'impotenza.

¹² La morte della madre reale di Gadda, Adele Lehr, avviene nell'aprile 1936; la prima versione a stampa della *Cognizione* appare in *Letteratura* fra il '38 e il '41. Sembra assai improbabile che la successione dei due eventi sia semplicemente casuale.

Il “tempo degli atti possibili” è ciò che il tempo *dovrebbe* essere: è il tempo della vita operosa, della fattività individuale e collettiva; paradossalmente, la guerra era sembrata (all’inizio) un tale tempo al giovane alpino. Breve illusione, duramente scontata a Caporetto, Celle Lager, e nel traumatico rimpatrio. Nella *Cognizione*, quel tempo (così come qualunque tempo “positivo”) è sistematicamente escluso dalla dimensione del presente; in linea di principio esso si situa nel passato o nel futuro, ma non nel presente di Gonzalo. Nel passato esisteva (forse) un embrione di felicità, una possibilità di vita, che si è completamente dissolta e di cui nulla più permane, ma che ancora si può sognare potrà esistere nel futuro. Se non che, non solo il passato è ormai sigillato, ma anche il futuro frana nell’impossibilità, e tale è il senso del sogno; proprio la liberazione da tutti gli impedimenti (incluso il massimo, la stessa esistenza in vita della madre, che è – in più di un senso – la radice e causa dell’impotenza di Gonzalo, almeno ai suoi occhi) porterà non l’attuazione del sognato possibile, ma invece la chiusura permanente e definitiva di ogni effettiva possibilità.¹³

Come ben dice Cristina Savettieri, il futuro è dunque “il vero tempo perduto del romanzo”.¹⁴ E tuttavia, la virtù segreta della scrittura letteraria è proprio quella di trasferire la potenzialità (ormai esule dal passato, dal presente e perfino dal futuro) in un *altro* futuro, o nel futuro *di un altro*. Ma di quale potenzialità parliamo? Ad un primo livello, si tratta di un supplemento di futuro *proprio* (nel senso sopra descritto), per esempio, la potenzialità di cambiare il corso della vita dell’autore (e in questo caso del protagonista, che condividono ambizioni letterarie solo in apparenza modeste); successo letterario, riconoscimenti, premi: una vita nuova fa sempre capolino dietro l’ultima e pur disperata pagina di ogni nuovo libro, almeno nello sguardo speranzoso di chi l’ha scritto. Ma, più ancora, a un livello ulteriore, di ri-coordinare vita vissuta e vita narrata a partire dalla prospettiva futura e comprendente di un lettore ignoto ma immaginato fraterno, che – per l’appunto – ha in se stesso la possibilità di capire, e dunque forse di dar senso a ciò che prima non l’aveva. Parliamo quindi, primariamente, del futuro non dell’autore o dei personaggi, ma di quello del lettore; e tuttavia i due orizzonti si intersecano e prendono luce l’uno dall’altro; e non c’è nulla come la prospettiva di un futuro che possa modificare la visione malinconica di un chiuso presente. In questo modo, il futuro negato *nel* romanzo è (cronopoieticamente e esotemporalmente) posto *dal* romanzo.

Va da sé che sarebbe del tutto fuori luogo parlare di redenzione, salvezza, cura: “Ma non c’è magistero per le anime sbagliate: le loro piaghe non conoscono cipria (RR I, p. 604). Anche lo scrivere, e anche scrivere un capolavoro come la *Cognizione*, non farà in fin dei conti che aggiungere un capitolo all’infinito elenco della futilità; e dalla morte non c’è salvezza per chi non si lascia illudere. E tuttavia, nell’atto di scrivere, e per il fatto stesso di scrivere qualcosa che non ha altro senso se non quello di dichiararsi vivi a un altro vivo, il quale a sua volta leggendo (e godendo, e soffrendo) si ritrova vivo, e simultaneamente certifica vivo chi ha scritto, si realizza un piccolo miracolo del tempo, un socchiudersi della morsa, un riaprirsi del possibile: qualcosa ha attraversato il tempo e la morte, qualcosa ha avuto un effetto in un impensabile (futuro) presente.

¹³ Non sembra troppo azzardato un riferimento al Pirandello di *Il fu Mattia Pascal*; in quel romanzo si inscena infatti una posizione del soggetto strutturalmente simile a quella preconizzata dal sogno di Gonzalo, cioè quella di una libertà assoluta (da legami familiari e economici), che dovrebbe in teoria dar luogo a una palingenesi del tempo, al risorgere di un “tempo della possibilità”. Ma la realtà, in entrambi i casi, è ben diversa, e proprio quando dovrebbe aprirsi, il tempo si richiude mortalmente sul protagonista.

¹⁴ In “Il racconto del tempo nella «Cognizione del dolore»” (cit.).

È proprio nella “scrittura infelice” e priva di speranze (religiose, politiche, utopiche e di qualunque tipo) caratterizzante tanta parte della letteratura moderna, che si rivela, come insolubile residuo, l’essenza stessa del letterario: che null’altro è se non la lotta contro il tempo, quando esso, da ministro del possibile, si è trasformato in servo della morte.

Come il futuro è la coordinata fondamentale del tempo umano, così il futuro (della lettura) è il tempo più importante per il funzionamento del congegno letterario, e resta tale anche quando la potenzialità in gioco non sia più quella di cambiare il corso della vita, in termini di atti, ma invece di ri-configurarlo come portatore di significati per l’occhio del futuro lettore. Il tempo segreto della letteratura, quello che a dispetto di ogni fallimento (e la storia della scrittura di Gadda è una sequela di fallimenti) la rende “positiva”, è quello che legando il passato e il presente dell’autore a quello del lettore, istituisce una nuova temporalità, non più serrata nel frantoio dell’inevitabile.

Il tempo umano esige un futuro, e la letteratura può certamente farsene l’araldo. Ma anche quando ciò non è possibile, anche quando il futuro dell’azione, quello della religione, quello della politica o dell’utopia e perfino quello del sogno sono tutti ostruiti, la letteratura non cessa di istituire un futuro nuovo e inattaccabile, perché nessuna prova o fallimento lo può annullare: è il futuro impensabile - ma concretamente possibile - generato dalla simpatia, dallo sguardo ri-comprendente del lettore. Io (autore, personaggio) non capisco, mi perdo nel baratro del nulla: ma in compagnia del lettore trasformo questo baratro in cosa contemplabile, e lo tramuto quindi in un momento di una più ampia e valida temporalità.

La letteratura è dunque una macchina del tempo; ma non solo nel senso banale (e pur vero) che essa – come la *time machine* di H. G. Wells - ha la possibilità di riportarci nel passato, o magari sbalzarci nel futuro, bensì anche in altri sensi fondamentali: 1) essa crea tempo (ovvero successione ordinata, o in ogni caso selezione e disposizione di eventi) dove esisteva solo caos e dispersione; 2) essa articola e concatena temporalità diverse, non semplicemente tempi diversi (passato e presente), ma anche ordini di temporalità diversi e incompatibili (tempo umano e tempo cosmico, per esempio). 3) essa, infine, permette la segreta sincronizzazione di tutti i tempi alla pulsazione silenziosa di un sole invisibile.

La storia della scrittura gaddiana è la storia del tentativo di riformulare il caos della vita vissuta nell’ordine della scrittura; questo tentativo, negli anni venti, vede i due esperimenti-cantieri fondamentali del *Racconto italiano* e della *Meditazione milanese*, ossia del romanzo e del trattato filosofico. Nonostante i molti spunti originali e interessanti reperibili in entrambi gli scartafacci, essenzialmente i due esperimenti sono orientati su due diverse discipline della scrittura, ciascuna esperita in una forma del tutto tradizionale: nel primo caso si tratta del romanzo ottocentesco, e nel secondo del dialogo filosofico. I due generi si distinguono anche in riferimento agli assi temporali in base ai quali si strutturano: per il romanzo, la co-implicazione di tempo personale e tempo collettivo, che dovrà risultare in una sintesi storico-psicologica (sul modello manzoniano); per la filosofia, la traslazione dal tempo dell’esperienza a quello dell’universalità concettuale: e questo effetto di traslazione è più importante della “chiusura sistematica”, che Gadda indubbiamente ben presto (e con sorprendente e quasi profetica lucidità) percepisce come inagibile.

Ciò che impedisce il successo di entrambi i progetti non è, principalmente (o comunque solo a livello sintomatico), la riconosciuta impossibilità, nel primo caso, del romanzo ottocentesco e, nel secondo, della filosofia sistematica. Questo

riconoscimento deriva da un'unica radice, ossia il fallimento della (diversa) riconfigurazione temporale necessaria a ognuno dei due esperimenti. Congiungere "felicitemente" il tempo del soggetto al tempo della storia risulta impossibile a Gadda romanziera, per l'infinita e caotica pluralità e frammentarietà del reale, e per l'incorreggibile falsità delle sue parvenze; e quindi la sintesi non funziona. Né (e per la stessa ragione) funziona la traslazione dell'esperienza sul piano dell'universale concettuale, quindi il passaggio dal tempo della vita al tempo dell'intelletto. Si noti che, per questo secondo passaggio, l'ostacolo principale non è l'impossibile chiusura del sistema, ma invece l'inabilità a transitare dal fenomenico all'astratto: potremmo dire, il peso del reale, e la fedeltà dello scrittore alle sue mille voci contraddittorie. In conclusione, al giovane Gadda non riesce il *tour de force* di riconfigurarsi (in quanto scrittore) come soggettività superiore e latrice di coordinate temporali "comprendenti" (universali-storico-psicologiche: romanzo, o universali-concettuali: filosofia); egli ritiene dunque (e a ragione, a quel punto) di aver fallito tanto come romanziera, quanto come pensatore. Abbandona quindi il cantiere del *Racconto*, e consegna la *Meditazione* al buio pluridecennale del cassetto.

Le scritture degli anni successivi non rappresentano né mettono in pratica una riformulazione di poetica, ed hanno uno statuto prettamente residuale: ma proprio in ciò (e senza alcun segno evidente di coscienza autoriale in materia) esibiscono allo stato quasi puro l'essenza della scrittura letteraria. Tale essenza riposa in gran parte su una redistribuzione del peso del tempo. Questa redistribuzione non avviene all'interno dell'azione narrata, e neppure del discorso narrante; si tratta invece di un sistema a bilancia, per cui al piatto (visibile) della materia narrata da una voce narrante corrisponde il piatto (per lo più invisibile) della materia letta, e della voce ascoltata. È questo il tempo del lettore, che ogni scrittura letteraria necessariamente (e quasi sempre implicitamente) invoca. L'equilibrio fra i due piatti della bilancia è ciò che fa funzionare il fenomeno letterario.

Ciò che accade sul piatto visibile ha importanza, ai fini dell'equilibrio di questo strano sistema, solo in quanto può essere bilanciato da un peso equivalente (ma qualitativamente inconstante e imprevedibile) sul piatto invisibile: cioè, se parla al lettore, se gli dice abbastanza da giustificare l'esistenza dell'intero marchingeo.

Il tempo disastroso e irredento, tanto del vissuto quanto del narrato, non è dunque più soltanto e ineluttabilmente il tempo della fine e della morte, poiché la fine è rimandata e consegnata nelle mani di un lettore le cui coordinate temporali sono per definizione infinitamente aperte. Il lettore non potrà cambiare la storia di Gonzalo, né la vita di Gadda: ma la sua semplice esistenza apre le coordinate temporali di entrambe, liberandole dalle catene del presente, senza tuttavia doverle riformulare in una universalità soggetta a giudizio, e dunque a fallimento.

In questa prospettiva la letteratura è, quindi, un consegnare il tempo dalle mani dell'autore a quelle del lettore; un preservare, contro ogni logica, l'apertura del tempo presente su un futuro che, se non porterà la salvezza, almeno garantirà la durata di una forma di vita che, dotata o no di senso logico o ideologico nella prospettiva di chi scrive, sa di non meritare la morte, e si ostina a non voler scomparire. Il tutto del sistema testo-narratore-autore risulta così avvolto nel sacco amniotico di un'altra temporalità, di una vita supplementare, quella del lettore: il gestante di una storia ulteriore, per ora inesistente eppure già misteriosamente presente, che non redime eppure forse consola.

Sarebbe azzardato (e sbagliato) pensare che la dilazione temporale sia l'unica funzione della letteratura; è chiaro che ne esistono altre, e in primo luogo quella estetica. Ma direi che la funzione temporale è più vicina all'essenza del letterario: si

danno (in abbondanza) casi di brutta o mediocre letteratura; ma non mi pare possibile (se non per assurdo, o come pura posizione dialettica) il caso di un testo letterario che voglia o possa sfuggire alla proiezione temporale verso l'infinito futuro della lettura: al desiderio di (un) altro tempo.

Ora, questo fenomeno di eso-temporalità non ha solo l'effetto di "prolungare" il presente (della vita e della narrazione) nel futuro (della lettura, ma anche della vita del lettore): esso invece ne cambia radicalmente la natura, trasformandolo da cosa vissuta (e per sua natura priva di senso) in cosa contemplata (e per ciò stesso ricca di significato). È ciò che altri hanno descritto come la "monumentalizzazione" o "letteraturizzazione" della vita. Mentre il vissuto è (nel bene e nel male) un vivere entro o per la morte, il vissuto narrato (o altrimenti contemplato) miracolosamente si riapre, e sempre rimane aperto al futuro presente di chi leggerà, capirà, compatirà: dura perciò, perenne più del bronzo.

È pur vero che, come scrive Luperini, citando a sua volta Contini, Gadda "conosce" solo il presente; e, se si pensa alla *Cognizione del dolore*, sullo sfondo immaginario della storia recente del Parapagal a Maradagal e della vita corrente di Lukones, è il presente di Gonzalo e della madre a costituire l'oggetto quasi esclusivo della narrazione. Ma è questo presente veramente "conosciuto"? Le incursioni mnestiche nei territori dell'infanzia, della storia familiare e della guerra si aprono nel tessuto della narrazione, come baratri, non per meglio conoscere il presente, ma anzi per sigillarne l'inconoscibilità; quanto al futuro, esso semplicemente non esiste, o solo come regno di ombre e incubi.

Tuttavia è altrettanto vero che l'atto stesso della scrittura – pur non descrivendola, e anzi in questo caso tacendola completamente – sollecita una diversa chiave temporale, e resuscita un futuro dato per morto. Chi - invece di scivolare silenziosamente nel nulla - scrive, da un lato (se vero scrittore e non sedicente tale, s'intende) obbedisce forse a un'intima, organica, cieca e imperiosa necessità; ma, dall'altro, sapendolo o no, convoca uno sguardo a venire, e sotto quello sguardo intende vivere in eterno. Questo è un atto di fede nella continuità di una comunione di anime, nella cui luce si diluisce provvisoriamente il veleno del presente.

Il fenomeno dell'eso-temporalità ha diretta attinenza alla questione della tragedia. Per riassumere molto rapidamente posizioni note, Romano Luperini e altri interpreti di Gadda negano che la forma tragica sia ancora possibile nel novecento, e in particolare che lo sia per Gadda. Di ciò vedono la prova nella commistione dei registri (e in particolare nella presenza del comico, che annulla la purezza dello stile alto) e nell'assenza di catarsi.¹⁵

Si potrebbe ribattere che la catarsi c'è: imperfettissima, e certo non una catarsi terapeutica, un riscatto soggettivo o tanto meno collettivo (che del resto mai sono stati componenti fondamentali del tragico): si invece una catarsi derivante semplicemente dalla contemplazione del negativo. La catarsi non può aver luogo nell'autore, né nel testo; essa può solo avvenire nel rapporto fra il lettore/spettatore e l'opera. Nella contemplazione di ciò che, da vissuto, è diventato narrato. E perché ci sia catarsi non c'è veramente bisogno che ci sia risoluzione positiva, né risoluzione di qualunque tipo: ma solo un equilibrio di prossimità e distanza rispetto a un negativo percepito come comune, ma ora isolato in un fatto individuale, e dunque neutralizzato.

¹⁵ "Ma il tragico non può più essere ripetuto: può essere solo citato (dove le frequenti citazioni da Svetonio o da Shakespeare): appartiene alla grande letteratura della tradizione ormai interrotta, non alla realtà di oggi" (R. Luperini, op. cit.); "Gadda non conosce la catarsi tragica" (C. Benedetti, op. cit.).

C'è catarsi nel momento in cui l'orrore vissuto diventa orrore contemplato; perché questo meccanismo funzioni, bisogna che la contemplazione non abbia per oggetto la vita, ma una sua rappresentazione; e che non sia solipsistica: ci vuole una diade lettore (spettatore) / autore, e oltre quella una comunità spirituale. E questo è un aspetto del potere fondamentale e essenzialmente mitopoietico della letteratura, anche al di là della capacità, della possibilità o della volontà di creare un mito *positivo*.

Un Brecht o un Dario Fo possono voler neutralizzare la catarsi tragica, che vedono come borghese e contro-rivoluzionaria; non così Gadda, che pur distorcendo il linguaggio lirico e tragico mediante l'apporto comico o barocco, nulla toglie alla possibilità del lettore di fruire del nucleo tragico.¹⁶ Ma anche al di là delle intenzioni dell'autore, la *Cognizione* è una tragedia: è lo *spettacolo* che ci viene offerto del vano dibattersi di una vita umana (non la nostra, ma dalla nostra non poi tanto dissimile), stretta nella morsa di forze oscure e potenti (non più gli dèi) che ne esigono e immancabilmente ne otterranno la sconfitta. Il tempo, apparentemente serbatoio di libertà e possibilità, si manifesta all'occhio tragico come il braccio armato di quelle forze; e la letteratura, proprio nel descrivere la sconfitta della vita nella sua lotta contro il tempo, simultaneamente costituisce, se non una vittoria, almeno una dilazione in quella stessa lotta. La letteratura, ridotta all'estremo, è dunque un *guadagnare tempo*.

Un paragone con Dante potrà sembrare spregiudicato, ma può anche essere utile. Superficialmente, dal punto di vista dell'ideologia, la *Commedia* è l'opposto esatto della *Cognizione*: essa convoca il lettore per mettergli davanti una gloriosa trascendenza, da cui trarre energia e conforto nella vita presente; mentre la *Cognizione* lo convoca per intimargli l'assenza di ogni senso e di ogni futuro. Ma esse hanno questo in comune: che nell'atto di convocare un lettore, attestano una fede nell'umana solidarietà di anime separate e tuttavia unite, e una fede nel futuro, in un avvenire non *proprio* (dell'autore), e neppure necessariamente delle proprie idee, ma in una futura esistenza del testo e dei suoi significati, nella quale perfino una cosa insensata continuerà ad essere reputata degna di attenzione. Perché l'orrore peggiore non è il dire la mancanza di senso: questo è sempre un gradino più in su rispetto al vero orrore assoluto, il silenzio di una sofferenza senza voce.

Si dovrebbe qui riflettere ancora sul tema – per dirla brutalmente - della positività o negatività di Gadda. Esiste indubbiamente, in concomitanza con un giusto riconoscimento di valore, un desiderio da parte di certa critica di riscattare Gadda da quello che essa vede come il malsano e patetico nichilismo di certa altra; desiderio comprensibile, i cui esiti, però, sono talvolta sottilmente fuorvianti. Una positività è talvolta ricercata e desiderata, per esempio, nel disperato tentativo di trovarlo filosofo acuto, o portatore di poetica più che moderna; una irriducibile negatività è riscontrata, da altri, nel constatarlo, inesorabilmente, filosofo fallito, poeta fallito e fallitissimo autore di poetiche. Ma Gadda non è filosofo, poeta, o teorico della letteratura: è invece scrittore, e a quell'unica misura bisogna misurarlo. In quanto scrittore non fallisce e è anzi grandissimo; e la sua scrittura distilla, direi, la vera essenza del letterario: che, attraverso ogni fallimento e impurità, è una e semplice, ossia il potere

¹⁶ Ma, del resto, si veda ciò che G. Steiner scrive a proposito di Brecht (*The Death of Tragedy*, Faber & Faber, 1961, *passim*) [*La morte della tragedia*, Garzanti, 2005]. In sede di conclusione del suo fondamentale saggio sul tragico, lo stesso Steiner anticipa tre possibilità, fra le quali due prevedono che la tragedia non morirà affatto: “the curve of tragedy is, perhaps, unbroken” (cit., p. 354). Il caso di Gadda, nonostante l'apparenza del contrario, mi pare confermare questa ipotesi (e, più precisamente, la seconda delle possibilità menzionate da Steiner): “Or, perhaps, tragedy has merely altered in style and convention” (p. 353).

di imporsi a un lettore (fisicamente presente, o anche totalmente assente, purché immaginabile in un qualunque futuro) come un frammento, come un cristallo, come un inscindibile e insolubile composto di bellezza e verità.

Per riassumere e concludere: fra tutte le molteplici manipolazioni del tempo (personale, storico, naturale, cosmico, universale) che vediamo all'opera nel testo della *Cognizione*, nessuna ha esito positivo, nel senso che nessuna risulta in un positivo recupero del tempo disgregato: non c'è *happy ending*, né cura, né universalizzazione nell'elemento concettuale, né proiezione di un futuro storico o utopico. Tutti i tempi *visibili* al lettore falliscono miseramente. Per capire che senso abbia scrivere qualcosa come la *Cognizione del dolore* bisogna invece introdurre una dimensione temporale invisibile, e tuttavia essenziale; l'ho descritta come *esotemporalità*, proprio nel senso che non è inscritta né nel racconto, né nella storia, né nella vita, ma invece nell'essenza della creazione letteraria come atto eminentemente comunicativo e uscita dal tempo proprio, non come rifiuto del temporalità e fuga nell'assoluto, ma al contrario come atto di fede nell'infinita apertura del tempo umano. Scrivere è parlare a un lettore assente; questo introduce una dimensione temporale aggiuntiva, e più precisamente un futuro, al quale ogni altro tempo viene "sospeso". È l'ultima spiaggia, forse l'ultimo mito.

Dopo l'epopea, dopo l'idillio, finito il mondo degli eroi e delle fate, inagibile anche (per la mente gaddiana almeno) l'idealizzazione sovversiva, materialistica e vitalistica della cultura popolare, del carnevale, del riso,¹⁷ la letteratura non può più in alcun modo essere il cronotopo o il regesto di un qualunque "tempo degli atti possibili", e diventa anzi in ultima istanza il funebre inventario di una morte vivente. E tuttavia essa non è, come potrebbe sembrare, una resa incondizionata alle soverchianti forze della morte: al contrario, ogni scrittura letteraria (e tanto più significativamente questa, che non è in grado di convogliare nessuna ideologia positiva o trascendente speranza) è una creazione di tempo, un'iniezione di futuro, e – per chi scrive come per chi legge – una sfida alla morte.

Concludo con le parole semplici e vere di un'altra testimone (o dovrei dire *martire*?) della scrittura infelice, che non soltanto l'attribuzione *ex-aequo* del premio Viareggio 1953 accomuna a Gadda:

«La vita è come se non ci fosse. Non lascia segni. La letteratura, quella sì che ne lascia».¹⁸

Giuseppe Stellardi
University of Oxford

¹⁷ Mi riferisco a categorie formulate da un grande contemporaneo di Gadda, Michail Bachtin, in parte proprio negli anni in cui Gadda raggiungeva l'acme della propria creatività; ma di cui ovviamente nulla avrebbe allora potuto sapere. Detto per inciso, e con preciso riferimento a Bachtin: se ciò non fosse fuori luogo nel contesto limitato del presente contributo, bisognerebbe qui ripetere le ragioni per cui la comicità gaddiana ha ben poco a che fare con quella rabelaisiana.

¹⁸ "Ortese spacca Napoli", intervista a A. M. Ortese di Nello Ajello, *La Repubblica*, 15 maggio 1994, p. 31. Il Premio Viareggio 1953 fu assegnato *ex-aequo* a Gadda per *Le novelle dal ducato in fiamme*, e alla Ortese per *Il mare non bagna Napoli*.