

UCLA

Carte Italiane

Title

La rappresentazione impossibile: appunti sul percorso gaddiano dai *Diari alla Cognizione del dolore*

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/3cc676bt>

Journal

Carte Italiane, 2(2-3)

ISSN

0737-9412

Author

Mosca, Raffaello Palumbo

Publication Date

2007

DOI

10.5070/C922-3011336

Copyright Information

Copyright 2007 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

La rappresentazione impossibile: appunti sul percorso gaddiano dai *Diari alla Cognizione del dolore.*

Raffaello Palumbo Mosca
University of Chicago

Il 24 agosto del 1915 a Edolo di Valle Camonica, il giovane Gadda inizia a stendere le prime note del suo *Giornale di campagna*; acceso sostenitore della necessità storica della guerra, arruolatosi volontario, il ventiduenne sottotenente non è ancora al fronte ma già sogna le prime linee ed un ruolo da protagonista nella formazione di una nuova Patria. “Intellettuale in formazione e già in crisi”¹ (secondo la felice definizione di Bonifacino), Gadda vede l’esperienza militare come momento di una palingenesi che sia al tempo stesso personale e storica: essa rappresenta, cioè, lo spazio per la costruzione *attraverso la prassi* di un io eroico e ancora romanticamente inteso, all’interno di un processo di rinnovamento della storia d’Italia che restituisca alla Patria – “[la sua] forma più pura ed immune.”²

In questa prospettiva, i *Diari* vogliono essere specchio e mezzo (Gadda non è solo soldato ma anche intellettuale che vorrebbe formarsi attraverso lo studio e la scrittura) di questo processo di formazione, vogliono essere, cioè, un vero e proprio *Bildungsroman* di matrice ottocentesca;³ soggetto del processo di formazione, tuttavia, non è il Tom di Fielding, o il Renzo dell’amatissimo Manzoni: non è, cioè, un *personaggio*, un essere simile al vero ma fittizio che, attraverso la mano sapiente dell’autore, possa essere condotto ad una unità finale; soggetto del processo di formazione è un io che – privo di un elemento ordinatore esterno – nel mondo *si perde*. È proprio questa progressiva dispersione dell’io, questo perdersi del centro, ciò che i *Diari*, sia a livello tematico sia a livello formale, incessantemente e con sempre maggior evidenza, nel loro procedere, testimoniano.

L’incontro con la realtà della vita militare è innanzi tutto uno *scontro*; la vita che Gadda esperisce e registra è una vita degradata: non il quieto raccoglimento del soldato che si prepara al suo alto compito,

ma “il grigio squallore, la bestialità degli argomenti [che] invogliano un povero diavolo a diventar imbecille;”⁴ non l’azione eroica ma il nonsenso dell’inazione, la nullità fisica e intellettuale: “nelle poche ore libere mi piacerebbe leggere, studiare, scrivere, ma non ho libri [...]. Sono inquieto: il mio spirito è entrato in una fase di tumulto e incertezza, dovuto all’inazione.”⁵ Lungi dal rappresentare banali impedimenti quotidiani destinati a risolversi quando Gadda sarà finalmente al fronte, questi momenti portano invece alla prima scoperta del potere della realtà sul soggetto, alla resa dell’io di fronte ad un mondo che ne nega la “ragione ideale.”

È stata questa una giornata tragica: una di quelle giornate in cui mi chiedo perché vivo, e se non sarebbe meglio farmi scoppiare la testa con un colpo di revolver [...]. La mia patria mi è lontana; la vita pantanosa della caserma, e di una caserma simile, annega le gioie e gli entusiasmi che mi potrebbero venire dalla contemplazione della grande storia presente, mi fa scordare le speranze, mi prostra, mi attutisce il desiderio di sacrificio [...]. *Non mi manca il desiderio di combattere, il senso del sacrificio, ma questo si ottunde nei disappunti, nelle controversie, nel veleno della vita fangosa di questi giorni* (cors. agg).⁶

Non solo, quindi, la realtà si rivela “anti-eroica,” ma Gadda stesso – che ancora si propone come depositario di tutta una serie di valori autentici – si scopre intrinsecamente “anti-eroe,” come sarà il più celebre dei suoi alter-ego, quel Gonzalo che è accostato ad Amleto, ma che ne rappresenta solo una versione borghese e grottesca; Gonzalo sarà, cioè, un Amleto svuotato al suo interno, un Amleto privato della nobiltà tragica che ne costituisce l’identità. Da spazio per la costruzione di sé attraverso l’azione eroica, l’esperienza militare diventa allora il momento del riconoscimento del potere annichilante della realtà: la sproporzione di forze tra l’io che “vuole” e si propone come centro operante e giudicante, e un mondo che sembra implodere negando ogni principio di ordine e moralità diventa, nel procedere della scrittura, la direttrice tematica fondamentale; oramai a Milano, Gadda ribadisce ancora, quasi come parola conclusiva di un’esperienza rivelatasi assolutamente fallimentare, lo scacco del soggetto nel mondo:

sento che i più cari legami si dissolvono, che il maledetto destino vuol divellermi dalle pure origini della mia anima e privarmi delle mie forze più pure per fare di me un uomo comune, volgare, tozzo, bestiale, borghese [...]. Tutto ha congiurato contro la mia grandezza, e prima di ogni altra cosa il mio animo, debole, docile, facile ad essere preso dalle ragioni altrui; [...] *Se la realtà avesse avuto minor forza sopra di me [...], io sarei un uomo che vale qualcosa [...]. Ma la realtà di questi anni [...] è merdosa: e in essa mi sento inmedesimare ed annegare.*"⁷

La Storia modella l'uomo tanto – se non più – di quanto l'uomo modelli la Storia.

Questo sentimento di perdita di centralità ed autonomia del soggetto provoca però, all'interno dei *Diari*, anche un cambiamento di ordine stilistico: la registrazione dell'esperienza passa da uno stile incisivo, spesso nominale, a quegli eccessi barocchi che saranno la nota dominante delle opere mature. Come è evidente, un tale cambiamento non è né immediato né lineare, e per lunghi tratti le descrizioni minute, prettamente cronacistiche convivono con le prime deformazioni letterarie: all'interno della analitica nota del 3 luglio 1916, ad esempio, nella quale Gadda descrive un trasferimento del 41esimo reggimento con toni da "minimissimo Zoluzzo di Lombardia,"⁸ è inserita una "asineria," cioè una auto-parodia che mostra tutti i tratti macheronici delle opere mature. In essa compare un "bizzarro spaventapasseri" che, creduto un "mostro giallo e maligno che guarda l'universo con l'occhio dell'augurio funebre" dalle creature dell'Altipiano, si rivela poi, in realtà, il "vecchio e bravo capitano a cui il Ministero ha tardato la promozione, a cui la guerra ha cosparso di peli e sudiciume la faccia, ha impolverato le scarpe e bisunto il vestito."⁹

Se può stupire che Gadda dimostri qui di avere già tutta (o quasi) la perizia tecnica della maturità, va tuttavia soprattutto notato come il cambiare dello stile riveli anche un'intenzione diversa, una differente concezione della funzione della scrittura: la parodia rivela che il valore prettamente testimoniale che era inizialmente attribuito ai *Diari* va progressivamente depauperandosi della sua validità perché – in assenza di un io giudicante forte – la testimonianza appare anche al diarista stesso come sempre più parziale e inattendibile. Essa non potrà che diventare, allora, *j'accuse*, strumento – come Gadda stesso dirà nelle sue *Interviste al microfono*:

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 progetti: lo strumento, in assoluto, del riscatto e della vendetta.¹⁰

Se la scrittura gaddiana, “nei *Diari*, invest[e] la vicenda umana, la storia delle anime”¹¹ è perché compito del diarista non è la mera cronaca dei fatti, ma l'indagine in vista di un giudizio. I *Diari*, insomma, rispondono ad una “idea della scrittura come controprocesso”¹² alla giustizia ingiusta del mondo. Giudicati e implacabilmente condannati sono i commilitoni, ma soprattutto gli alti funzionari dell'esercito, sarcasticamente chiamati “i generaloni,” in quanto più diretti responsabili della disorganizzazione, dei disagi di chi “port[a] il vero peso della guerra, peso morale, finanziario, corporale.”¹³

I nostri uomini sono calzati da far pietà [...]. Questo fatto ridonda a totale danno, oltre che dell'economia dell'erario, del morale delle truppe costrette alla vergogna di questa lacerazione [...]. Chissà quali mucche gravide, quali acquosi pancioni di ministri e senatori e di direttori e di generaloni: chissà come crederanno d'aver provveduto alle sorti del paese coi loro discorsi [...]. Asini, asini, buoi grassi, pezzi da grand hotel, avana, bagni; ma non guerrieri, non pensatori, non ideatori, non costruttori; incapaci di osservazione e d'analisi, ignoranti di cose psicologiche, inabili alla sintesi.¹⁴

Nella visione ancora idealizzata di Gadda, il termine di confronto per essi è Cesare, il condottiero che sa “scrivere e far di conto”¹⁵ (“quando la razzamaglia brontola [...] Cesare governa sé con il suo 'scire'”),¹⁶ il condottiero che unisce la determinazione guerresca – l’“onore militare” – alla capacità di analisi dello stratega, e qui lo stratega non è differente dal filosofo che indaga i rapporti di causa-effetto per giungere ad una induzione che guidi la condotta futura. I generali, cioè, non dovrebbero esser diversi da Ingravallo, il commissario-filosofo, che nel *Pasticciaccio* indagherà la molteplicità delle cause determinanti il reale.

Dopo la resa e la cattura, tuttavia, Gadda percepisce con sempre maggiore acutezza di aver mancato lui stesso, “di non aver fatto a

bastanza per la Patria [...] e di non essere più in grado di fare”;¹⁷ i *Diari* allora mostrano una nevrotica paura di essere giudicato: paradossalmente, Gadda sente che i ruoli si sono rovesciati, e da giudice delle mancanze altrui, ora giudica se stesso con gli occhi degli altri, e da questi altri ha l’ossessivo timore di essere giudicato e condannato. Colpevole di aver “lasciato passare i nemici a Tolmino,”¹⁸ prostrato per la perdita del vagheggiato onore militare ed insicuro della validità del suo stesso giudizio, Gadda afferma di essere diventato “un archiviomane”: egli vorrebbe, cioè, dimostrare la propria innocenza (il riscatto dell’intervista) affidandosi ai documenti ufficiali, all’oggettività di “prove” che possano supportare un giudizio che non basta più a se stesso. La “impossibilità di un Diario di guerra” dichiarata nel *Castello di Udine* procede esattamente dall’impossibilità materiale di produrre un tale supporto oggettivo, poiché il *Diario* con il suo archivio di documenti ufficiali è andato perduto a Caporetto. In questa ottica il progetto di pubblicare i *Diari* superstiti *post-mortem* (Gadda affida i suoi scritti all’amico Bonsanti) non risponde solamente alla paura nevrotica – pur certamente presente – di una reazione delle persone giudicate all’interno di essi, ma risponde al più profondo bisogno di assicurare ad essi la validità del “testamento,” a renderli, in qualche modo, l’“ultima parola.”

L’impossibilità dell’assunzione del compito etico della testimonianza – almeno in vita – significa, però, abbandono della letteratura *tout-court*: i *Diari* si concludono allora con l’amara constatazione di un doppio fallimento: il fallimento del soldato che non è stato all’altezza della “ragione ideale” della guerra, diventa anche il fallimento dell’intellettuale che non è in grado di operare nella società:

Lavorerò mediocrementemente e farò alcune bestialità. Sarò ancora cattivo per debolezza [...] e finirò la mia torbida vita nell’antica e odiosa palude dell’indolenza che ha avvelenato il mio crescere mutando le possibilità dell’azione in vani, sterili sogni.

Non noterò più nulla, poiché nulla di me è degno di ricordo anche davanti a me solo. [...] Qui finiscono le note autobiografiche del periodo post-bellico; e non ne incominciano altre né qui né altrove.¹⁹

Il problema gaddiano, come si può vedere, è prima ancora che stilistico, etico. (Si ricordi, in proposito, il celebre *incipit* della *Meditazione*

breve circa il dire e il fare: “quando scriverò la Poetica, dovrà, ognuno che si proponga intenderla, rifarsi dal leggere l’Etica: e anzi la Poetica sarà poco più che un capitolo dell’Etica: e questa deriverà dalla Metafisica”).²⁰ La testimonianza che Gadda, come uomo e intellettuale, andava cercando nei *Diari*, doveva essere tale da “farci più forti e più avveduti in ogni futura contingenza, nelle distrette del male,”²¹ ma l’esperita impurità del giudizio, la sua intrinseca labilità e contingenza, ne hanno indebolito la validità fino a renderlo “impossibile”:

Al complesso guerra si uniscono e si aggrovigliano, è ovvio, i preesistenti miei propri complessi, cioè l’insieme delle mie cinquecento disgrazie, ragioni e irragioni [...]. Ma io vi avevo avvisato circa la pessima qualità del mio sistema cerebro-spinale: il mio diario di guerra è una cosa impossibile. [...] Il mio diario di guerra contiene dei giudizi, esso è dunque impossibile.²²

Ciò che Gadda va cercando negli anni del dopoguerra è esattamente un nuovo sistema morale, una nuova filosofia che renda ragione dello scacco subito dal soggetto. Il progetto del *Racconto italiano* del ’24, da una parte esaspera la parodia di un soggetto degradato nella realtà degradata che aveva il suoi prodromi nelle annotazioni diaristiche – si ricordi la scena del protagonista Grifonetto che, arrestato dai carabinieri, “serr[a] la destra, come se stringesse un’arma cavalleresca”²³ – ma d’altra parte integra la registrazione dell’oltraggio con una nuova e piena consapevolezza del potere annichilante della realtà. Il *Racconto*, dunque, vuole descrivere “la tragedia di un uomo forte che si perverte per l’insufficienza dell’ambiente sociale,”²⁴ definizione che – come notava per primo Gian Carlo Roscioni – “sembra un’epitome delle aspirazioni e delle delusioni documentate dal *Giornale*.”²⁵ Le opposizioni soggetto/mondo e bene/male, che costituivano la principale fonte di lacerazione nelle pagine diaristiche, però, sono ora ricondotte ad unità, poiché il *Leitmotiv* del *Racconto* sarà che “anche i fatti anormali e terribili rientrano nella legge, se pure sono apparentemente ex-lege.”²⁶ Siamo ben lontani, come è ovvio, dallo slancio volontaristico e di suggestione classica (si rammentino i richiami all’eroismo di Cesare) del giovane Gadda. La realtà va sempre più configurandosi come una rete di indipanabili relazioni e concause che si influenzano vicendevolmente: non si dà più, quindi, un soggetto esterno che nella sua immobilità giudica un dato stabile ma

– sono le parole iniziali della *Meditazione milanese* coeva al progetto di romanzo – “mobile è il riferimento conoscitivo iniziale; diverso, continuamente diverso, il processo.”²⁷

Una tale, nuova, filosofia permette, però, un ritorno ad una scrittura che sia analisi e giudizio della realtà, quindi, per Gadda, un ritorno alla scrittura *tout-court*: Gadda, in un certo senso, scopre l'arbitrarietà di ogni rappresentazione e che l'immagine può, anzi deve, rimanere indeterminata per funzionare da *exemplum*. Non è più necessario che Gadda, cioè l'uomo e il soldato Gadda, condanni e giudichi il “maggiore Mazzoldi” (che nel *Diario* voleva “sputacchiar[e] e colpir[e] a calci nella vescica fino a vederlo sfigurato”)²⁸ perché la scrittura sia scrittura di verità, ma sarà sufficiente, anzi necessario, che lo scrittore Gadda ricrei e giudichi sulla pagina l'*exemplum* del cattivo soldato, o del generale che rovina l'esercito. È il passaggio da una letteratura iper-realistica (almeno nelle intenzioni) e testimoniale, ad una letteratura allegorica di modello dantesco: “Capii che dovevo stringere entro più severi limiti la descrizione e l'invettiva, e far posto nelle mie note alla immatricolazione dei “tipi” umani, dei “personaggi,” umani o mitici o bestiali, e delle loro impagabili vicende.”²⁹

È esattamente da questa prospettiva che nella sua *Opinione sul neorealismo*, Gadda chiederà più del mero rispecchiamento del dato, non solo perché lo specchio è in sé deformante e deformantesi, ma soprattutto perché dietro il dato sta un “quid più vero, più sottilmente operante, come dietro il quadrante dell'orologio si nasconde il suo segreto macchinismo.”³⁰ La *Cognizione*, allora, potrà essere un “gigantesco affresco della Storia europea e sudamericana,”³¹ e troverà la sua giustificazione etica esattamente nel non essere il *Diario* di Gadda ma l'*opera* dello scrittore. La soggettività del punto di partenza e del giudizio, insomma, non sono più limite all'universalità della rappresentazione, ma testimoniano il dato, cioè il “punto coesistente” di soggetto e oggetto, dietro il quale l'indagine romanzesca scopre una “realtà più vera.” È quella verità noumenica di cui Gadda parla nella già citata *Opinione sul neorealismo*:

Il dirmi che una scarica di mitra è realtà mi va bene, certo; ma io chiedo al romanzo che dietro questi due ettogrammi di piombo ci sia una tensione tragica, una consecuzione operante, un mistero, forse le ragioni o irragioni del fatto [...]. Vorrei, dunque, che la poetica dei neorealisti si integrasse di una dimensione noumenica.³²

La rappresentazione di Nepomuceno Pastrufacio nel primo *tratto* della *Cognizione* è, in questo senso, emblematica: egli non è il determinato generale macchiatosi della tale colpa, ma il *tipo* del generale che rovina l'esercito. Se, come è stato detto, Nepomuceno è, tutti in una volta "Napoleone, Bolivar, Garibaldi e Mazzeppa" ai quali è nel testo esplicitamente accostato, tutti questi, poeticamente – cioè allegoricamente –, sono il fulmine che conclude la sua parabola nella "bagnarola asciutta della donna di servizio." Il maggiore Mazzoldi, letteralmente *non esiste*, è – come Gadda dirà nella *Meditazione milanese* – una "non-persona," lo strumento attraverso il quale la realtà esprime il suo 'aggrovigliato vivere e pulsare'.³³ Lo spostamento sull'asse dello spazio del teatro della vicenda agisce, del resto, seguendo il medesimo principio di universalizzazione del narrato, per il quale il dopoguerra di Paparagal e Maradagal, con tutti i suoi mali, rappresenta nel medesimo momento il dopoguerra italiano vissuto dall'autore ed ogni dopoguerra possibile.

Se, quindi, l'universale correlazione da una parte sancisce l'impossibilità di una rappresentazione oggettiva (il fallimento, l'impossibilità dei *Diari*), d'altro canto, però, restituisce all'autore un campo d'azione, e un margine di credibilità, perché il caso particolare è radicato, ha le sue ragioni o irragioni in un universale umano che è compito del poeta mimare:

La corrente passa dal personaggio al poeta attraverso il serbatoio certo e comune della 'societas humani generis' e del certo sentimento di questa sicuramente esistente societas. È come se l'autore dicesse: 'Accade quel così e così; e tu lettore sai già che cosa è quel così e così, perché in te lo provi, e tu pure ne fai parte.'³⁴

In questo modo Gadda può costruire il suo romanzo come "alternativa" ai *Diari* e come loro necessario completamento: tutti gli obiettivi polemici in essi abbozzati trovano la loro paradigmatica stilizzazione nel romanzo, a partire, come si è visto, dai "generaloni," proseguendo con gli imboscati e falsi reduci, stilizzati nella figura del vigile ciclista Pedro Mahangones fino, e qui il romanzo fa un passo avanti – o meglio più in profondità – rispetto alle prime opere, fino dunque a quei "poeti-vati" che pervertono gli animi con la "parlata falsa" e che diventano, quindi, corresponsabili del male, non solo perché "il giudizio cattivo influisce nella espressione, la deturpa" ma soprattutto perché "la parlata falsa (ne) falsifica l'animo."³⁵

Una tale prospettiva, però, non si risolve nella semplice condanna dell'altro: il ritardo dell'entrata in scena di Gonzalo serve proprio ad illustrare la mobilità del giudizio e la pluralità delle prospettive. È tutta la schiera delle indistinguibili serve Beppe e Peppe, è José il peone, con la sua idea che Gonzalo abbia "tutti e sette, nel ventre, i sette peccati capitali, chiusi dentro nel ventre, come sette serpenti";³⁶ sono costoro, dunque, che presentano l'altro punto di vista sul personaggio. Gonzalo, che si erge a giudice della realtà borghese e della Storia come "farsa di commedianti nati cretini e diplomati somari," percepisce come egli stesso ne faccia interamente parte: negare "le vane immagini," dunque, nel romanzo, "le più volte, significa negare se medesimi."³⁷

Tanto meno una tale filosofia – lo ricordiamo in conclusione – si risolve in lassismo o facile relativismo: Gonzalo, come l'Amleto di *Amleto al teatro Valle*, ha il compito di lottare contro il mondo "degli usi civili... della menzogna acquiescente, del patto ignominioso datore di salute fisica e di pace fisica,"³⁸ in nome di un imperativo morale, di una teleologia, che è la stessa dei *Diari*. Questo io, tuttavia, non è più l'io eroico della giovinezza, ma un io che ha sperimentato la propria debolezza. C'è, ormai, insomma, un senso di umanissima partecipazione alla sofferenza perché, se la "ossessione di Gonzalo[...] nasce e discende dagli altri," di questi "altri" egli è sodale: egli sa di aver errato e ad essi "chiede lagrimando clemenza": anch'egli "vive angustiato dal *commune* destino, dalla *commune* sofferenza" (cors. agg.).³⁹

Note

1. Cfr. Bonifacino, Giuseppe. *Il groviglio delle parvenze*. Bari: Palomar, 2002.

2. Gadda, Carlo Emilio. *Giornale di guerra e prigionia*. In *Opere IV, Saggi giornali favole II*. Milano: Garzanti, 1992. 780.

3. Non a caso Gadda immediatamente lamenta la mancanza di libri: "Adesso riposerò un poco: desidererei vivamente di poter leggere o studiare, ma non ho un libro: perciò mi sfogo a scrivere." (Ivi, 444). È questa interconnessione tra dimensione teoretica e dimensione pratica a rappresentare una delle peculiarità dell'atteggiamento gaddiano nei confronti dell'esperienza militare. Essa dovrebbe essere esperienza formante *tout-court*, il momento in cui l'intellettuale dimostra praticamente l'idea etica che soggiace alla sua scrittura.

4. Ivi, 446-47.

5. Ivi, 469.
6. Ivi, 470-71.
7. Ivi, 863.
8. ———. *Tecnica e poesia*. In *Opere III, Saggi giornali favole I*. Milano: Garzanti, 1991. 243.
9. Ivi, 61.
10. ———. *Intervista al microfono*. In *Saggi giornali favole I*. 503.
11. Ivi, 502.
12. Pecoraro, Aldo. *Gadda*. Bari: Laterza, 1998. 11.
13. Gadda, C. E.. *Giornale di guerra e di prigionia*. 467.
14. Ibid.
15. “Ma i comandanti d’arma è meglio che abbiano i loro diplomi in regola. Cesare sapeva leggere, scrivere e far di conto.” Gadda, C. E.. *Il castello di Udine*. In *Opere I*. Milano: Garzanti, 1988. 132.
16. Ivi, 128.
17. ———. *Giornale di guerra e di prigionia*. 786.
18. “Mi par d’essere a Milano, mi pare d’essere tra i miei cari [...]; mi par d’essere loro, in altre parole. E di leggere la prima notizia della disfatta di Tolmino [...]. Avanzano, li hanno lasciati passare. I nostri figli, i nostri fratelli li hanno lasciati passare. [...] Mi pare che il disprezzo vinca la pietà, che lo sdegno superi l’amore.” (781).
19. Ivi, 867.
20. *Meditazione breve circa il dire e il fare*. In *Saggi giornali favole I*. 444.
21. ———. *Impossibilità di un diario di guerra*. In *Il castello di Udine*. 134.
22. Ivi, 134 e *passim*.
23. ———. *Racconto italiano*. In *Opere V, Scritti vari e postumi*. Milano: Garzanti, 1993. 576.
24. Ivi, 397.
25. Roscioni, G.. *La disarmonia prestabilita. Saggio su Carlo Emilio Gadda*. Einaudi: Torino, 1975. 100.
26. C. E. Gadda. *Racconto italiano*. 405.
27. ———. *Meditazione milanese*. In *Scritti vari e postumi*. 628.
28. ———. *Giornale di guerra e di prigionia*. 473.
29. ———. *Intervista al microfono*. In *Saggi giornali favole I*. 503.
30. ———. *Opinione sul neorealismo*. In *Saggi giornali favole I*. Milano: Garzanti, 1991. 630.
31. A. Pecoraro. *Gadda e Manzoni. Il giallo della Cognizione del dolore*. Pisa: ETS, 1996. 64.
32. C. E. Gadda. *Opinione sul neorealismo*. 630.

33. “Quante volte, in guerra, i comandanti, i generali, ecc. Mi apparvero non come persone, ma come non-persone. In essi la realtà lavorava, per essi si esprimeva. Ed esprimeva il suo pulsante palpito, il suo aggrovigliato vivere” (---, *Meditazione milanese*. 669.).

34. ———. *Racconto italiano del novecento*. In *Scritti vari e postumi*. Milano: Garzanti, 1993. 476.

35. ———. *Meditazione breve circa il dire e il fare*. In *Saggi giornali favole* I. 445.

36. ———. *La cognizione del dolore*. In *Romanzi e racconti* I. 597.

37. Ivi, 704.

38. ———. *Amleto al teatro Valle*. In *Saggi giornali favole* I. 540.

39. ———. *La cognizione del dolore*. 674.