APPUNTI IN MARGINE A IL CASTELLO DI UDINE: TRA PRESUNTA PROSA
D'ARTE E LA NARRATIVITÀ DELLA FORMA RACCOLTA¹

MATHIJS DUYCK

Riassunto: L'articolo prende spunto dalla definizione di prosatore attribuita a Gadda dai primi recensori negli anni '30 e recuperata di recente da una parte della critica gaddiana. Tale definizione fa riferimento alla categoria della prosa d'arte, la quale però, per quanto solesse fungere da contenitore indistinto per scritti prosastici non-narrativi, in realtà includeva anche testi caratterizzati da strutture narrative diverse da quelle tradizionali e che venivano definiti in altra sede come "nuova narrativa". L'etichetta di prosatore risulta dunque essere generica e sembra prescindere da una effettiva comprensione della singolare narrativa gaddiana, che merita di essere analizzata in quanto tale. Nel presente articolo, attraverso la rivalutazione di alcuni aspetti e interpretazioni della prosa d'arte degli anni '30, si intende indagare la narrativa della scrittura gaddiana al suo esordio, in particolare nella raccolta *Il castello di Udine* (Solaria, 1934), nella quale il passaggio dalla pubblicazione dei testi brevi su riviste all'integrazione dei testi nella raccolta comporta una notevole fortificazione delle strutture narrative non delle singole componenti testuali, ma della raccolta nel suo insieme, attraverso l'ordinamento dei testi in una sequenza e l'allestimento di un paratesto peculiare.

A proposito di Gadda si è parlato spesso in termini di "estremo" o di "margine" di narrativa e non sono mancate voci autorevoli, come quelle di Pier Vincenzo Mengaldo e Eduardo Sanguineti che hanno voluto attribuire all'autore una posizione extra-narrativa (Mengaldo 116-119; Sanguineti 34). Anche una definizione di un'enciclopedia come la *Britannica*, che fregia Gadda in primo luogo del titolo di saggista ("Italian essayist, short-story writer, novelist"), rileva il problema della narrativa gaddiana. Del resto, nemmeno l'epigrafe sulla tomba dell'Ingegnere scappa alla polemica: chi passa davanti all'ultimo riposo di Gadda al Cimitero degli Inglesi lo vede ricordato sulla pietra non come narratore, ma come "signore della prosa"².

Se la critica gaddiana si è impegnata con assiduità nel ridefinire le

---

¹ Corre l'obbligo di ringraziare Mara Santi per la sua attenta e paziente lettura.

² L'epigrafe fu composta da Mario Luzi quando le spoglie di Gadda furono traslocate da un loculo a Prima Porta all'attuale tomba, nel settembre del 2000.

nozioni di “narrativa” o “romanzo” per poter cogliere scritti complessi quale il *Pasticciaccio* e la *Cognizione*, nonché gli incompiuti progetti romanzeschi³, quando si parla delle raccolte di testi brevi ci si basa ancora sovente su un’idea piuttosto rigida e formalistica di “narrativa” e di “racconto”. Così, nella più recente monografia sulle prime raccolte gaddiane, Giuliano Cenati avalla una distinzione tra Gadda essenzialmente prosatore nella stampa periodica e nel contempo narratore di nascosto, con i tanti comodini pieni di prove narrative (7-8). *La Madonna dei Filosofi* e *Il castello di Udine*, pubblicati presso Solaria nei primi anni ’30, costituirebbero sillogi prosastiche che, pur dotando la forma del “capitolo” di una vena narrativa, si caratterizzerebbero in primo luogo per un protagonismo poetico, espressione di un io lirico che “sancisce il primato dello stile come emanazione diretta ed esclusiva della personalità artistica” (Cenati 8).

La tesi di Cenati invita a una serie di precisazioni sul rapporto tra la narrativa, la prosa d’arte e la scrittura breve gaddiana che da un lato riconducono al noto dibattito tra prosatori d’arte e narratori, ovvero tra “calligrafi” e “contenutisti”, che animava la scena culturale italiana negli anni ’30 del secolo scorso, e dall’altro mettono a fuoco la specificità della narrazionalità gaddiana. Nel presente saggio si propone una breve rivalutazione della problematica della prosa d’arte, che servirà da premessa a una ricerca sulle strutture narrative ne *Il castello di Udine*.

Prosa d’arte

Cosa significava narrare e poetare in prosa negli anni tra le due guerre? Cenati afferma con ragione che Gadda “narrativizza” i suoi capitoli, ma andrebbe specificato che negli anni ’30 ciò era già pratica piuttosto comune tra i cosiddetti “prosatori”; d’altronde, le componenti di base della prosa d’arte annoverate da Cenati, cioè la ricercatezza stilistica, la dinamica lirica e la centralità della soggettività dell’io scrivente, non escludono affatto la narrazionalità né vi si oppongono (ivi). L’accezione comune di cui si avvale Cenati è riconducibile a quella proposta nel ’38 dal maggior teorico della forma, Enrico Falqui, nel saggio introduttivo all’antologia *Capitoli per una storia della nostra prosa d’arte del Novecento*:

Col vocabolo “capitolo” (in luogo dell’invalso “prosa”, troppo generico e soprattutto evasivo) abbiamo infatti voluto indicare la vivida fioritura di

---

³ Si vedano le monografie di Donnarumma (2001, 2006), Santovetti (2007), Savettieri (2008), nonché i contributi di Benedetti, Donnarumma, Pecoraro e Pedriali raccolti sotto il denominatore “Funzione Gadda per il romanzo”, nell’archivio online dell’*Edinburgh Journal of Gadda Studies*.

componimenti (dal poemetto in prosa all'elzeviro, attraverso il saggio, il capriccio, lo scherzo, la fantasia, l'idillio, il sogno, la favola, ecc.) liberamente ma accortamente espressa, secondo le molte esigenze e variazioni della prosa d'arte. (7)

L'intento di Falqui è dare legittimazione a un genere, attraverso un'interpretazione a maglie larghe di una diffusa pratica editoriale. Questa legittimazione comporta anche una ricostruzione storica del genere della prosa d'arte attraverso la quale Falqui mira a riconoscere esempi storici nella prosa ottocentesca delle *Operette morali* e dei *Petits poèmes en prose*⁴. Il risultato è una raccolta antologica di scritti che si estendono dal D'Annunzio intimista o "minore" (*Le faville del maglio*, *Notturmo*) alle esperienze vociane, rondiste, e, più tardi, solariane. Da ciò risulta che, nel momento in cui trova una prima e stabile teorizzazione, la nozione di capitolo ha già subito un notevole ampliamento rispetto alla dialettica accezione rondista, definita da Ida De Michelis come "prosa non-narrativa, frammentistica" (42)⁵.

Se anche Falqui cerca di mantenere la dicotomia prosa d'arte – prosa narrativa, si costata subito che una tale categorizzazione entra in conflitto con l'ampiezza del quadro da lui descritto. Dalle definizioni stesse di Falqui emerge la difficoltà di far rimare una distinzione tra due categorie di genere con l'inclusione di un numero elevato di raccolte in cui tale distinzione non si verifica. Da un lato, quindi, Falqui ribadisce a varie riprese la necessità di distinguere tra prosa d'arte e prosa narrativa, distinzione, questa, che si baserebbe essenzialmente su criteri linguistici e stilistici:

Ma, in sede di analisi, se non di giudizio, tra prosa d'arte e prosa narrativa va fatta e salvaguardata un'acconcia distinzione, in ossequio alla diversità stessa del linguaggio nell'organamento fantastico e sintattico delle rispettive scritture. La stessa distinzione, in fondo, che passa anche tra prosatore e narratore. (11)

Dall'altro, e quasi contestualmente, Falqui ha già sottolineato la capacità della prosa d'arte di assorbire strutture ed elementi narrativi: la prosa

---

⁴ Per altro, è opinabile, ma vi facciamo cenno solo in margine non essendo questo l'assunto dei presenti appunti in limine alla prosa gaddiana, che le *Operette morali* siano definibili come poesia in prosa, semmai si dovrebbe introdurre il concetto di filosofia in prosa.

⁵ Sarebbe inoltre interessante esaminare fino a che punto tale dialettica davvero implicasse il modo narrativo considerato nella sua estensione totale, o se fosse invece piuttosto pertinente alle poetiche dominanti nella narrativa dell'epoca, cioè il romanzo ottocentesco (realista, verista, decadentistica) e la novella verista.

d'arte, "a volte, può tuttavia rappresentare l'ardua felice eccelsitudine [della prosa narrativa], grazie alla trasfigurazione o all'illuminazione tanto d'un ripensamento quanto d'un potenziamento lirico" (*Capitoli* 7); poco più avanti inoltre aggiunge che "neppure l'avervi compreso certi componimenti facilmente riportabili anche alla prosa narrativa può denotare incertezza o arrendevolezza: attesta piuttosto l'impegno di non sottrarre alcuna nota all'intera scala della nostra prosa d'arte" (11). Precisata in tal modo, l'interpretazione di Falqui della prosa d'arte descrive una vasta categoria che include le molteplici forme della prosa lirica, sia essa intesa in senso tradizionale, come il poema in prosa, sia esso piuttosto un testo prosastico con una variabile componente narrativa che convive con la vena lirica e che si confonde con le multiformi fisionomie del "racconto", tendendo da un lato verso la novella tradizionale e dall'altro verso la prosa giornalistica, pur senza coincidere né con questa né con quella.

Più che opporsi alla prosa narrativa, nell'accezione di Falqui, il capitolo tende a subordinare o almeno a trascurare il problema del narrare. Il criterio di distinzione ricordato sopra (la "diversità stessa del linguaggio nell'organamento fantastico e sintattico delle rispettive scritture") non è atto a separare prosa narrativa e prosa d'arte, perché non implica nella distinzione nessuna componente dell'arte narrativa, che si definisce su basi enunciative, semantiche e formali invece che linguistico-stilistiche.

Del resto, risulta interessante notare che le stesse categorizzazioni generalizzanti e i processi di assimilazione condizionavano anche le definizioni nell' "altro campo", cioè quello della critica narrativa. Ben prima di Falqui, Titta Rosa aveva già affermato nella prefazione all'antologia *Narratori contemporanei* che "l'odierna poesia italiana sia da cercarsi proprio nella prosa", con ciò intendendo la prosa narrativa (VI). A propria volta, Giambattista Angioletti, che nel 1930 in un'introduzione a un'altra antologia di Falqui (*Scrittori nuovi*) scrisse che "scrittore nuovo è soprattutto colui che ha conquistato un senso attuale della poesia" (XI), nell'antologia *Narratori d'oggi*, curata con Giacomo Antonini, ribadisce ugualmente la distinzione tra prosa d'arte e prosa narrativa (13). Dalle antologie di Titta Rosa e Angioletti si ricava un'idea della "nuova" narrativa come categoria altrettanto inclusiva della prosa d'arte nella definizione datane da Falqui, e che si estende appunto dalla novella tradizionale fino al confine delle "prose di fantasia, saggi e poemetti" (Antonini, *Narratori* 17).

Quindi mentre tale critica procedeva per categorizzazioni, nel contemporaneo destabilizzava le proprie stesse distinzioni per la volontà di includere un massimo di testi e autori. Più che essere incompatibili, gli spettri di genere proposti dalle due diverse prospettive si sovrappongono e i due campi anti-

tetici si contendono un'enorme zona "grigia" di prose brevi che si caratterizzano per la compresenza di vene liriche e narrative e che non si conformano al poema in prosa, né alla novella convenzionale.

Siffatte prose lirico-narrative vengono definite da Walter Pedullà ed Elio Pagliarini come "racconto lirico", forma che va a riassumere la maggior parte della produzione letteraria in prosa nel Primo Novecento e che è intesa come "un assestamento, una mediazione fra le tre diverse esigenze dei vociani, dei rondisti e dei portatori della tradizione narrativa" (XIX). Opponendosi alla forma chiusa e "oggettivistica" della novella tradizionale, il racconto si configura come una forma "aperta" in cui prevale il soggetto:

[N]el racconto i caratteri predominano sui fatti, i personaggi sulle azioni, o almeno tendono a equilibrarsi; come tendono all'equilibrio nomi concreti e nomi astratti, verbi di moto e verbi di stato; al modo della realtà si oppongono più copiosamente quelli della possibilità, cioè congiuntivo e condizionale. Così il tempo più che svolgimento è durata, continuità, ripetizione (perciò predomina l'imperfetto), sospensione, ricordo interiore, con tutte le non secondarie conseguenze prospettiche che ciò comporta; quando non è che un processo di corrosione, di degradazione e impoverimento dell'azione. (Pedullà & Pagliarini 8)

Presentandosi come una sintesi dello sperimentalismo del primissimo Novecento, di frammentismo vociano e classicismo rondista, il "racconto lirico" teorizzato da Pedullà e Pagliarini rivendica in parte le medesime origini della prosa d'arte. Se da un lato la prosa narrativa abbandona gli schemi novellistici convenzionali e adotta un tono lirico, e la prosa d'arte, dall'altro, accoglie una volontà di narrare, è chiaro come sia impossibile rappresentare la produzione prosastica dell'epoca in un altro modo che non sia quello del continuum.

Un approccio fenomenologico alla prosa breve dell'epoca conferma questa relativa intercambiabilità tra i due termini. Da un breve confronto tra alcune antologie prosastiche e narrative pubblicate tra le due guerre — sono le medesime antologie di cui si sono appena discusse le prefazioni — emerge una notevole congruenza tra racconto lirico e prosa d'arte. Non sono pochi i "capitoli" raccolti da Falqui che hanno una forma di struttura narrativa: come uno sviluppo cronologico, interazioni tra personaggi, una trama seppur sublimata... Ad esempio, i capitoli di Alvaro, Bartolini e Malaparte possiedono altrettanto narratività dei racconti degli stessi autori compresi in *Narratori d'oggi*. Gran parte dei *Capitoli*, infatti, potrebbero definirsi racconti lirici, meditativi, memorialistici, pseudo-autobiografici, esattamente come sarebbe lecito collocare una parte della "nuova" narrati-

va presentata da Angioletti, ma anche numerosi “racconti” antologizzati da Titta Rosa (si pensi, tra gli altri, ai testi di Bacchelli, Baldini, Borgese, Cardarelli, Giovannetti, Linati e Onofri) nel grande serbatoio della prosa d’arte. Un’ulteriore esemplificazione di una tale sovrapposizione è l’inclusione dei medesimi testi in due diverse crestomazie: accade con “Elettra” di Soffici e “Bestie sacre” di Cecchi, che compaiono in *Narratori contemporanei* di Titta Rosa e in *Capitoli* di Falqui.

Del resto, la sovrapposizione e l’intercambiabilità tra i *corpora* delle antologie di Angioletti e di Falqui era già avvertita all’epoca da un critico come Salvatore Francesco Romano che, nel 1939, in una recensione di *Narratori d’oggi*, scrive:

ci ritroviamo poi di fronte in questa raccolta, non dico gli stessi nomi . . . ma perfino talvolta la stessa opera e quasi la stessa pagina, se badiamo al tono di taluni brani qui inclusi; sicché, non che di diritto, ci troviamo *di fatto* a non distinguere nulla. . . . Tutto questo conferma, se si pensa a quanto accade nei *Capitoli* di Falqui, che tali distinzioni e contrapposizioni di “prosa d’arte” e “racconto”, di “romanzo” e “poema in prosa”, più che determinazioni di genere, sono prospettive personali di valutazioni della moderna prosa italiana (366).

Tuttavia, la lucida constatazione che la pratica della scrittura ha superato gli assunti teorici, causando un’incompatibilità tra le definizioni delle tipologie letterarie e le opere che dovrebbero sottostarvi non sembra sottrarre il critico al bipolarismo che condizionava il discorso teorico dell’epoca: l’obiezione principale di Romano all’antologia di Angioletti, infatti, consiste nel fatto che certi testi inclusi non sono racconti, ma prose liriche, e che non può bastare la sola oggettivizzazione o la narrazione di eventi per definire un racconto (367). Romano dunque non nega la possibilità di una delimitazione netta tra prosa d’arte e racconto, come può sembrare a prima vista, ma anzi propone una scissione ancora più netta, in base a criteri più rigidi.

È peraltro interessante notare come in uno scrittore “contenutista” quale Moravia la constatazione della medesima intercambiabilità dei testi fra le antologie porta a conclusioni opposte a quelle di Romano: nel testo *Memoria e Romanzo*, Moravia scrive che la definizione che Falqui aveva dato del capitolo “avrebbe dovuto essere una specie di battesimo; risultò invece una pietra tombale” (qtd. in Pennings 1999).

La differenza stabilita tra le categorie di prosa d’arte e narrativa moderna pare dunque essere anzitutto una costruzione critica risultata da un forte bipolarismo che mal si accorda con la realtà dei testi categorizzati. Se non vi è modo di negare che la prosa d’arte nell’estensiva accezione di Falqui costi-

tui un “genere” letterario lirico ricevuto e confermato da una schiera di critici letterari, autori e lettori in uno specifico contesto storico-culturale, sta di fatto che, secondo una prospettiva storica più ampia, risulta proprio determinante la funzione della prosa d’arte rispetto allo sviluppo storico della narrativa. Ciò fu osservato già dallo stesso Falqui nel *Ragguaglio sulla prosa d’arte*: “Si deve certamente alla reazione della prosa d’arte, presa nella larghezza e nella fermezza del suo movimento critico, se è stato formulato e accolto, con la naturalezza d’una maturazione necessitosa di appropriata manifestazione, il problema del rinnovamento poetico narrativo” (98).

Il fatto di attribuire alla prosa d’arte una funzione di “reagente” nel passaggio da una stagione narrativa a un’altra, più che confermare lo statuto autonomo della forma denota la sua funzione nell’evoluzione stessa delle forme narrative. La categoria della prosa d’arte, semmai, va definita piuttosto su basi storico-culturali che su vere e proprie basi formali, poiché un testo breve può avere tutte le caratteristiche della prosa d’arte (ricercatezza formale, primato dell’io, dinamica lirica) ed essere sempre un racconto, a patto di possedere una struttura enunciativa e una tensione narrativa che implica uno svolgimento nel tempo e nello spazio.

2. Gadda

Torniamo ora a Gadda e alla sua seconda raccolta, *Il castello di Udine*. Di fronte al “caso Gadda” la prima critica si dimostra entusiasta, pur senza nascondere un certo disagio rispetto all’“ambiguo de’ di lui modi e processi” (RR I 116). I recensori avvertono la novità e l’originalità della scrittura gaddiana, ma ne intuiscono nel contempo un “surtroppo”, un’eccessività, che viene attribuita al diletterismo, a una mancanza di controllo dell’“impeto” letterario e degli scatti umorali da parte dell’autore. Il Gadda degli anni ’30, insomma, è considerato un nuovo scrittore *in fieri*, potenzialmente un grande, a patto che riesca a imporsi un grado minimo di normalizzazione:

La difficoltà, per Carlo Emilio Gadda è per ora di liberarsi da un gusto troppo accentuato per tutto ciò che può sembrare bizzarro come stile e scrittura, lasciando libero corso invece alla sua intima ispirazione, esprimendo cioè la sua amara e caricaturalmente deformata visione del mondo in una prosa narrativa più semplice e meno contorta. (Angioletti, *Narratori* 53)

È indicativo come questo giudizio di Angioletti, uno tra i rari critici a rubricare il primo Gadda tra i narratori, si fonda essenzialmente su parametri linguistico-stilistici, e cioè nella stessa linea delle osservazioni in cui

si profonde il resto della critica. In effetti, vista la rilevanza della ricerca stilistica, della soggettività e della sensibilità lirica per la poetica gaddiana, non stupisce che le prime opere vengano collocate tra le prose d'arte; per tale ragione uno tra i testi de *Il castello di Udine*, "Approdo alle Zàtterre", è compreso nell'antologia *Capitoli*.

Che il giudizio critico sui testi gaddiani verta soprattutto sulla superficie linguistica, sull'espressione lirica e sulla costruzione stilistica risulta anche dalle prime recensioni a *Il castello di Udine*. Se i recensori lodano unanimemente il tono, la sensibilità e la qualità poetica degli "articoli di guerra", non coglie altrettanto plauso il resto della raccolta. Nel giudizio critico complessivo si instaura infatti una specie di spartiacque tra una parte della raccolta in cui lo sperimentalismo stilistico gaddiano conduce a risultati riusciti – è la prima parte eponima – e un'altra parte giudicata meno poetica e più artificiosa dove "l'impeto non porta al canto" (Radice), dove la raccolta rallenta e "il secentismo, prima come scaldato da una fiamma, e che lievitava tutto, respirava, era una cosa vivente, ora si fissa e raggela in particolari tersissimi ma fragili" (De Robertis). Le poche valutazioni della struttura complessiva della raccolta sono prevalentemente negative; Così, Carlo Linati augura a Gadda che possa dare in seguito "un'opera integrale, dove queste sue doti di umorista umano e fantasioso convèrgano in un unico disegno, poichè qui siamo pur sempre tra fronde sparte e lunghi frammenti"; Michelangelo Masciotta invece afferma che "[la] inclusione di note viene a confermare un difetto dell'autore, che è la mancanza del completo dominio di certe sue particolari fantasie". La sola voce ad avvertire la continuità tematica e la tenuta unica della raccolta è quella del giovane amico Silvio Guarnieri⁶. Non deve stupire che sia proprio Guarnieri a cogliere alcuni tra i motivi più profondi della raccolta, poichè dal carteggio inedito emerge che i due amici discussero a varie riprese la forma e il contenuto dell'opera prima che venisse pubblicata⁷.

Nonostante il disinteresse della prima critica per il funzionamento e la narratività della raccolta, un'analisi strutturale di questa "silloge prosastica" non solo non è ancora stata sistematicamente condotta, ma apre a nuove

---

⁶ Si veda la recensione di Guarnieri su *Leonardo*. Estremamente positiva è anche la recensione di Contini ("Carlo Emilio Gadda, o del 'pastiche'"), che però non valuta la struttura narrativa complessiva dell'opera ma il processo di invenzione stilistica e poetica dell'autore e la sua collocazione nel quadro storico-letterario.

⁷ Si veda, tra altre, la lettera di Gadda a Guarnieri del 24 ottobre 1934. Il carteggio Gadda-Guarnieri è conservato a Pavia. Una riproduzione in fotocopia è conservata nel Fondo Gadda Roscioni della Biblioteca Trivulziana a Milano.

interpretazioni del testo gaddiano, come ha recentemente suggerito Ida De Michelis, che ha definito *Il castello di Udine* come un “macrotesto esemplare” (88). La prospettiva che vogliamo dunque proporre in questa sede presuppone il concetto di macrotesto rispetto al funzionamento della raccolta, ma ne sottolinea e ne studia il carattere essenzialmente narrativo: se infatti i singoli testi brevi gaddiani, come quello antologizzato da Falqui, si presentano non di rado con un misto di vene liriche e narrative in cui è talvolta difficile individuare una dominante, è nel passaggio dalla rivista alla raccolta che questi testi subiscono una forte narrativizzazione, dovuta soprattutto al funzionamento specifico della raccolta stessa. Di conseguenza la problematicità della definizione teorica e della conseguente delimitazione di genere sopra descritta rispetto all’insieme sparso dei singoli testi comparsi in rivista e rubricati secondo diverse e divergenti categorie (tanto generalizzate però da sovrapporsi, come detto), verrebbe superata, almeno nel caso di Gadda, a partire dalla pubblicazione in raccolta, che sottrae il testo singolarmente edito dalla sua individualità di incerta categorizzazione.

3. *Il castello di Udine*

Prima di intraprendere l’analisi occorre presentare brevemente i testi e la struttura della raccolta. Si tratta di un insieme di diciassette testi anticipati in rivista tra il 1931 e il 1933, che nel libro vengono raggruppati in cinque sezioni. Il primo testo, “Tendo al mio fine”, anticipato in *Solaria*, funge da prefazione e costituisce una sezione preliminare, insieme a due componenti della cornice, l’“Avviso” e la “Sinossi”, di cui si dirà a breve. La prima sezione, intitolata “Il castello di Udine”, comprende cinque “articoli” di guerra pubblicati in serie sulla terza pagina del quotidiano *L’Ambrosiano*: “Elogio di alcuni valentuomini”, “Impossibilità di un diario di guerra”, “Dal castello di Udine ai monti”, “Compagni di prigionia” e “Imagine di Calvi”. La seconda sezione si intitola “Crociera mediterranea” e riunisce cinque prose di viaggio ugualmente pubblicate in sequenza ne *L’Ambrosiano*: “Tirreno in crociera”, “Dal Golfo all’Etna”, “Tripolitania in torpedone”, “Sabbia di Tripoli”, “Approdo alle Zàtterere”. La terza sezione si chiama “Polemiche e pace” e consiste di un elzeviro e un racconto pubblicati ne *L’Ambrosiano* (“Della musica milanese”; “La fidanzata di Elio”) e un racconto anticipato ne *L’Italia letteraria* (“La festa dell’uva a Marino”). Alla terza parte fanno appendice le tre puntate delle “Polemiche e pace nel direttissimo”, pubblicate prima anepigrafe ne *L’Italia letteraria* — con il sottoscritto “un racconto di Carlo Emilio Gadda” — e nella raccolta intitolate “La chiesa antica”, “Il fontanone a Montorio” e “Sibili dentro le valli”. I diciassette testi vengono introdotti da un “Avviso al lettore” in cui

si presenta un curatore, Feo Averroís, che rivendica a sé la responsabilità dell'elaborato sistema di note che corredano il testo. Al medesimo curatore viene attribuita una "Sinossi delle abbreviazioni usate annotando".

È proprio con questo curatore che conviene avviare l'indagine. Il fatto di attribuire le note a un personaggio e non all'autore, come accade ne *L'Adalgisa*, definisce una cornice narrativa che cambia profondamente la configurazione della raccolta. Se sono stati ampiamente studiati la struttura e il contenuto delle note, nonché la loro funzione rispetto ai singoli testi raccolti, viene spesso trascurata la specifica dimensione narrativa in cui la cornice inquadra i testi, che non si esplicita in primo luogo attraverso le note stesse bensì attraverso l'"Avviso al lettore".

Per cogliere tutte le implicazioni di questa messa in cornice dobbiamo tornare brevemente alla prima vita "pubblica" dei testi, cioè alla loro anticipazione in rivista. Dei diciassette testi pubblicati su *L'Ambrosiano*, *L'Italia letteraria* e *Solaria*, tredici sono autodiegetici e semi-autobiografici e si caratterizzano quindi per l'apparente coincidenza di autore, istanza enunciativa e protagonista: sono "Tendo al mio fine", i cinque articoli di guerra, le cinque prose di viaggio, "Della musica milanese" e "La festa dell'uva a Marino". Questi testi vertono sulla persona di Carlo Emilio Gadda, che riflette, polemizza, descrive, viaggia e così via. Secondo Cenati, l'omologazione tra autore, enunciatore e protagonista porta a una "congruenza tra realtà e finzione", a una centralità dell'io definibile come "protagonismo poetico d'autore" (54, 8). A nostro avviso, però, già il solo atto di descrivere un "io" in un testo letterario, che si caratterizza per una volontà di narrare, implica una presa di distanza che non va per forza sancita dal travestimento onomastico del protagonista autodiegetico. La differenza, insomma, tra un io narrante chiamato "Maletti" (in "Cinema"), un io anonimo (in "Manovre di artiglieria da campagna") oppure un io "Carlo Emilio Gadda" incide sul grado e sulla tipologia della finzione del testo, ma non sulla sua narratività⁸.

Comunque si definiscano questi testi autodiegetici, come autobiografici, semiautobiografici o pseudoautobiografici, sta di fatto che l'"Avviso al lettore" posto all'inizio della raccolta crea un quadro intorno ai testi che cambia anche la percezione della loro specifica situazione enunciativa. Vale la pena riportare per intero questa prefazione di Feo Averroís:

---

⁸ Nella sua monografia Cenati tende a sovrapporre i concetti di narratività e finzione; situa inoltre le componenti poetiche, saggistiche e di "finzione narrativa" a un medesimo livello di quelle morali, memoriali, odeporiche e descrittive (21).

Gli editori di Solaria mi hanno commesso d'annotare gli scritti del Gadda (C.E.) raccolti nel presente volume al titolo:

IL CASTELLO DI UDINE

Duro lavoro. E per il folto de' pruni, in che la detta fabbrica è stata levata, e per la esiguità de' segni, onde ho a contenere il commento.

Mi fa prossimo al Gadda (C.E.) un'antica dimestichezza: così la mia traduzione sarà da poter essere considerata autorevole e valida, quanto consente, almeno, l'ambiguo de' di lui modi e processi.

Lieto se alla mia fatica sarà dato il premio del favor pubblico: e se per essa doverà parer meno oscuro, ai più chiari Ingenii d'Italia, il convoluto Eraclito di Via San Simpliciano.

DOTT. FEO AVERROIS

Firenze, li 14 novembre dell'anno 1933 di N.S.

XII «a fascibus restitutis»

In sole cinque frasi questo testo costruisce una storia intorno alla genesi del libro, non di verisimiglianza autobiografica ma apertamente ludica e parodica. Oltre a creare nel lettore l'aspettativa di un sistema di note altrettanto parodico, in cui il curatore si beffa tanto dell' "ambiguo de' modi e processi" del narratore quanto dell'esegesi stessa, quest'"Avviso" incide decisamente sui singoli testi. Se nell'anticipazione in rivista l'io narrante è riconducibile alla persona reale e fisica dell'autore, nella raccolta invece quest'io narrante — che è anche il narratore dei quattro testi eterodiegetici — non coincide più con l'autore "reale", ma con un autore "presunto", cui vengono attribuiti soltanto i testi, mentre le note sono l'opera di un "altro": Feo Averroís. Attraverso l'instaurazione di un livello narrativo intermedio gestito da un personaggio "paratestuale", Gadda crea quindi un universo di finzione chiaramente distinto dall'universo reale, che gli permette di distinguere tra le istanze che nell'anticipazione in rivista parevano intricate: l'ambigua "antica dimestichezza" tra Averroís e il narratore implica una finzionalizzazione dell'ultimo, suggerisce una storia condivisa da questi e Feo Averroís. Il Gadda designato come il "Nostro", conoscente di Feo, presunto autore del libro ma non delle note, così diventa un personaggio che non si confonde con l'autore reale Gadda, inventore del libro complessivo, di Feo e del "Ns.", il quale non si rivolge più direttamente al lettore ma per voce di questi suoi due personaggi.

Se da una certa prospettiva (quella di Cenati), non condivisa in questa sede, si può parlare per certi testi di un protagonismo poetico di Gadda nelle pubblicazioni in rivista, è comunque chiaro come nella raccolta questo protagonismo viene deformato in una direzione narrativa. Il fattore cruciale in questo processo di deformazione non è tanto il superiore grado

di finzione conferita all'insieme dei testi, ma la componente narrativa legata alla funzione performativa dell'avviso: la prima cosa che legge il lettore dopo il titolo è questo breve testo in cui un personaggio dichiara la propria esistenza e il proprio legame con il libro che il lettore sta leggendo, la "fabbrica levata in un folto de' pruni". L'atto narrativo di Feo quindi non soltanto inquadra i testi e il narratore in un universo di finzione, ma fonda la narratività della raccolta. Questa volontà di narrare, che in Gadda è spesso legata alla satira e alla parodia, tornerà anche nelle note, come avremo modo di constatare fra poco.

Oltre alla cornice, un altro fattore che rafforza la tenuta narrativa della raccolta è la sequenzialità in cui vengono inseriti i testi. Nel caso delle sezioni "Il castello di Udine" e "Crociera mediterranea", che erano inizialmente concepite come unità a sé stanti, la sequenza è quella cronologica della loro pubblicazione in rivista che a propria volta rispetta la successione cronologica interna al tempo narrativo dei testi medesimi. In questi due casi, la raccolta ricostruisce quindi l'organicità del gruppo di testi e il loro ordine influisce sulla loro interpretazione.

Se si indaga la tipologia testuale dei cinque "articoli" di guerra che costituiscono la sezione "Il castello di Udine" si costata subito una divergenza tra i primi due e gli ultimi tre testi. Gli ultimi tre testi, che vengano definite prose memorialistiche, racconti lirici o prose d'arte, consistono in una narrazione della guerra svolta da un io narrante e arricchita da vene liriche che pertengono per lo più ad aspetti paesaggistici (Cenati 42) e all'idea della morte. La sequenza ricostruisce lo svolgimento cronologico e narrativo della partecipazione alla guerra, andando dal combattimento alla cattura e alla prigionia.

Quanto ai primi testi, "Elogio di alcuni valentuomini" e "Impossibilità di un diario di guerra", non si basano in primo luogo su una ben distesa struttura narrativa, ma vi prevale la vena saggistica, e in modo ben diverso nei due testi. Nell'"Elogio", Gadda sviluppa una riflessione teorica sulla gestione della guerra, nella forma di un'enumerazione di ventitré massime che assumono la forma di piccole evocazioni storiche; gli asterischi che perimetrano i rispettivi brani esplicitano l'assenza di una qualsiasi continuità narrativa (Bertone 108). Questo dubbio elogio, fortemente impersonale rispetto alla centralità dell'io degli altri testi, pare perciò fungere da proemio agli articoli di guerra, quasi un trattato sull'arte della guerra.

Nell'"Impossibilità di un diario di guerra" continua la meditazione, ma cambia la struttura e si restringe l'obiettivo: il testo si costruisce intorno all'io, che riflette sulla propria partecipazione alla guerra e, soprattutto, sulla possibilità di narrare quest'esperienza. In questo testo fortemente

argomentativo il racconto scatta per la prima volta dalla reminiscenza di un episodio bellico vissuto: “E mi sono accasciato sul ghiaccio, come un vecchio mulo sfinito. Questo mi accadde una notte, sull’Adamello, aprile ’16: nella vedretta della Lobbia” (RR I 138). Il passo narra il ricordo di un episodio bellico, dopo il quale riprende l’argomentazione. Contrariamente ai frammenti dell’ “Elogio”, questo brano narrativo non riveste una funzione argomentativa ben esplicitata, piuttosto prelude al superamento della difficoltà di narrare la guerra.

Le due prose saggistiche che precedono il racconto “Dal castello di Udine verso i monti” — non per caso il racconto centrale della prima sezione, che integra nel proprio titolo l’immagine chiave dell’intera raccolta — attivano dunque un processo di narrativizzazione che prende spunto dalla riflessione teorica sulla guerra e che si traduce in una messa in questione della narrabilità dell’esperienza bellica stessa, per poi sfociare nella narrazione nei tre ultimi testi, attraverso l’evocazione dei ricordi da parte del reduce. Per altro, risulta interessante osservare che i due testi saggistici sono caratterizzati da una forte intertestualità con l’opera speculativa di Gadda, la *Meditazione milanese*, che si arresta al punto in cui la vena narrativa prende possesso del testo. Ciò suggerisce che il pensiero filosofico svolge una funzione catalizzatrice rispetto al processo di riflessione che porta alla narrazione dell’esperienza bellica⁹.

Rispetto alla prima sezione, la narratività della “Crociera mediterranea” pare meno pronunciata. Eppure, anche qui la messa in sequenza rafforza la tenuta narrativa dei testi. Il viaggio funziona a un livello strutturale da cronotopo narrativo e fornisce quindi un inizio, uno svolgimento e una fine nel tempo e nello spazio, ripetuto nei titoli dei rispettivi testi, che segnano le tappe della sequenza. Per di più, il tempo stesso del viaggio diventa oggetto di racconto, per i ricorrenti riferimenti alla velocità della crociera che enfatizzano l’impossibilità di cogliere più che una fugace impressione delle realtà incontrate. La fugacità del tempo del viaggio impedisce una vera contemplazione lirica delle cose (che è invece lecita per il viaggiatore ne “La festa dell’uva a Marino”) e questo movimento viene ripreso nei testi tramite l’accumulazione delle immagini e delle impressioni e i salti improvvisi da un luogo all’altro.

---

⁹ Tema questo su cui però non è opportuno che ci soffermiamo in questa sede e per il quale rinviamo a Duyck, Mathijs. “Veni, vidi, narrui. Experience, transcription and narration of Gadda’s great war.” *The Great War in Italy. Representation and Interpretation. Atti del convegno tenuto all’Istituto tayloriano dell’Università di Oxford, 20-21 aprile 2012*. Leicester: Troubadour, 2013 (in stampa).

Un'altra struttura narrativa che per la sua ricorsività lega le prose di viaggio è la descrizione satirica dei borghesi compagni di viaggio, la cui ottusità, ignoranza e noncuranza verso la realtà in cui si muovono contrastano fortemente con le osservazioni dell'io narrante. La stessa crociera è quindi molteplice, è un viaggio banale di signore che trovano che in Africa fa caldo e che si esaltano a poter definire una qualsiasi cosa "beige", ma nel contempo è la storia di un reduce che va in cerca di un "abbozzo di redenzione" (RR I 192), di un progetto civile di (ri)costruzione della nazione, dopo l'esperienza fallimentare della guerra. Il fatto che la "Crociera" venga preceduta dalla sezione con le prose di guerra ribadisce l'essere "reduce" del narratore e quindi nella raccolta il tono lirico, che canta l'inno dell' "amoroso lavoro d'Italia" e che riconnette tramite evocazioni storiche il moderno progetto civile all'antico impero romano, si collega con la volontà di narrare le colonie, di aderire al nuovo progetto etico di costruzione di uno stato italiano. Questa adesione è entusiasta ma inquieta, non solo per la consapevolezza della provvisorietà di ogni sistema, ma forse ancora più per il timore che ogni tentativo di imporre ordine, anche a un paese, risulti un'illusione — timore, peraltro, questo, che si rivelerà del tutto fondato.

Si osservi come all'interno della macrostruttura testi in cui non è dominante la vena narrativa vengono rifunzionalizzati rispetto al progetto narrativo rappresentato dalla raccolta. Oltre agli esempi sopra messi a fuoco, si consideri anche il caso del testo proemiale, "Tendo al mio fine", dichiarazione di poetica che all'interno della raccolta funge da prefazione, nonché il caso di un testo come "Della musica milanese". Questo "corsivo", infatti, oltre all'evidente carattere polemico sembra estraneo alla sequenza, poiché non accenna alla guerra e non contiene che un minimo filo narrativo, racchiuso nel ricordo della sosta a Zara¹⁰. Eppure, a proposito di questo testo si legge nelle note che "il 'corsivo' del Ns. quadra a un punto nella corniciatura del presente libro, come quello che ridipinge idiosincrasie di lui tipiche" (161). Il curatore quindi sembra suggerire che il testo svolge una determinata funzione di relè nella sequenza, plausibilmente tra le due sezioni pseudo-autobiografiche e i testi narrativi di più libera invenzione.

A ciò si aggiunga che le note non solo connettono i testi tra di loro, attraverso una serie di rimandi anaforici e cataforici e attraverso commenti sulla struttura complessiva, ma talvolta rafforzano anche la narratività dei testi, come ha notato Manuela Bertone (Bertone 90). Un bell'esempio se ne trova

¹⁰ La continuità tematica nella raccolta è stata rilevata da Ida De Michelis, che osserva inoltre un processo sequenziale metaletterario, in cui la guerra diventa polemica, "battaglia" letteraria ("Tendo al mio fine": un saggio tra poetica e racconto.)

in “Dal castello di Udine verso i monti”, in una nota che descrive il rifornimento al fronte dagli automobilisti e che si ricollega alla frase finale di un’evocazione lirica (“Su su per le spire infinite delle rotabili, dalla tenebra verso i crinali! Spiando l’ambiguità de’ culmini punteggiati di fredde stelle”):

“Spiando l’ambiguità de’ culmini...”, da dietro i quali poteva rovesciarsi la repentina tempesta del grosso fuoco. I conduttori delle autocolonne di rifornimento avvicinavano la mèta, è ovvio, con una tal quale ansietà, angustia circa la sorte delle loro mercanzie. Frascate e stuoie distese lungo le strade, a nascondere non l’esservi per colà quella strada cotale, ma gli eventuali passanti. Solché il rombo del motore tradiva l’autocarro: perciò rifornimenti notturni. (RR I 155)

Il passo che segue nel racconto riprende un andamento narrativo e pare addirittura continuare il contenuto della nota, con un riferimento alle “frascate”:

Gli autocarri, colmi delle loro bombarde come di scrofe gravide, con una bandierina rossa a triangolo, a lato del conduttore: raggiunti, a volte, dall’orror giallo e feroce delle cose furibonde. E le strade salivano e salivano a riallacciarsi lungo le gogaie dei monti: e le groppe apparivano aride e fruste nella cénere antelucana: qualche sostegno de’ fili telefonici, sulla cénere del monte, in colmo, come una croce. L’odor marcio del sasso esalava, dopo lo spàsimo d’ogni rovina.

Le “frascate” celavano i misteri delle strade. (RR I 150-1)

Data questa interazione tra note e testi, sarebbe interessante vedere in che modo le note influiscono sulle polemiche letterarie parodiate nei testi. Se già in “Tendo al mio fine” e “La fidanzata di Elio” si leggono allusioni ironiche ai “laureati scrittori della Italia [...] digiuni di sillabe e di patate” (RR I 120), è anzitutto nelle due ultime puntate delle “Polemiche e pace nel direttissimo” che il dibattito tra “calligrafi” e “contenutisti” affonda nel ridicolo. Nel direttissimo Roma-Milano il protagonista, il “signore taciturno” – che altri non è che il narratore Gadda che si descrive in terza persona – richiude un quaderno (“Forse l’abbozzo di un romanzo storico: o un esercizio di calligrafia”, RR I 255) e trascrive due battibecchi metaletterari, il primo ripescato nel ricordo di un altro viaggio, il secondo vissuto “in diretta” nel treno. Oltre ai giochi associativi sui termini “calligrafia” e “contenuto”, la parodia si articola nella meravigliosa simbiosi tra i vagheggiamenti del signore taciturno sonnacchioso e la furiosa “filippica” tra gli altri viaggiatori, tra chi sostiene la forma e chi il contenuto:

Che cos’era il discorso? Il signore taciturno non sembrò così povero di fantasia, né così sprovvisto di nomenclatura, da non arrivar a decifrare

quelle battute che cadevan loro così arcanamente di bocca, nobili e definitive, sature d'ogni specificazione pensabile . . . “La pagina”, era il soggetto; “deve vivere”, era il predicato; “in se stessa”, era il trionfale complemento di modo, o maniera. Ma una tonitruante voce, (sebbene un poco intasata), pareva il nembo insorto dall’Alpe, a recidere da primavera i fiori e gli steli: “Macché pagina! Vorrei vederla un po’ la tua pagina, tradotta in francese! E allora come vive? Come un fiore secco in un album...”. (RR I 266-7)

Nel passaggio da rivista a raccolta, le note estendono la parodia sul dibattito all’intera raccolta. Il curatore accenna a varie riprese ai “gusti calligrafici del Nostro”¹¹ mentre di Giulio Cesare, autore prediletto del Nostro, si legge che “in quanto fece del contenutismo (p.e. la guerra di Gallia) non è lecito parlare di un suo ‘stile’” (RR I 215). Ma è soprattutto nella nota introduttiva alle “Polemiche e pace nel direttissimo” che Feo si beffa del dibattito:

Le quali polemiche, si penserebbe, il Ns. ne riconosca due classi: le necessarie, poi le eleganti. Della prima classe son prima e seconda la polemica mangiativa e la generativa o genetica. Delle eleganti, elegantissima è quella fra contenutisti e calligrafi, che tiene occupate da due anni (1931-1933 et ultra) le lettere romane, non dirò le italiane. (RR I 275)

Il curatore torna ancora un’ultima volta sulla “biennale polemica romana”, per aggiungere che il fontanone a Montorio “se ne frega” (RR I 279). In altre parole il passaggio da anticipazione in rivista a pubblicazione in raccolta sembra comportare un approfondimento della parodia sul dibattito in cui anche l’opera gaddiana si trovava implicata. Pare pertanto plausibile che l’autore, come il narratore e il curatore de “Il castello di Udine”, giudicasse tale polemica del tutto futile; benché infatti venisse collocato per lo più tra i prosatori “calligrafi”, Gadda trascende i due campi, esibendo una forte volontà di narrare spinta dalla necessità etica di “cogliere le cose nel loro farsi” (Roscioni 3), che si collega a un’altrettanto necessaria ricerca linguistica e stilistica per trovare le forme adatte a raccontare questa verità gnoseologica. Una tale posizione di indifferenza, seppure pronunciata in termini più garbati, emerge anche da una lettera all’amico “contenutista” Tecchi, datata 5 giugno 1934:

Nel mio libro, nell’ultima novella, vi è qualche punta contro i contenutisti, non tanto perché tali, ma per il tono profetico assunto da alcuni, per

---

¹¹ Lo fa alle pp. 132 e 198 dell’edizione Solaria (pp. 828 e 831 dell’edizione critica *Romanzi e racconti I*, curata da Dante Isella).

la loro aggressività, ecc.: la “quidditas profetica”, la chiamo in nota. Ma non sono risparmiati neanche i calligrafi, né i critici. Poi è una novella umoristica, moralistica e non dovrebbe essere “prise au tragique”: comunque sia quel che sia.

Spero che la polemica sia cosa passata e che un clima di maggiore serenità possa formarsi. Che ognuno lavori senza far troppe lezioni agli altri. (Gadda, *A un amico fraterno*, 114)

Per concludere, ciò non toglie che le note rafforzino anche la tenuta “lirica” del libro. Feo infatti qualifica la raccolta come “libro lirico” e ricorre varie volte al termine “capitolo” per designare i racconti di guerra, commentando che essi “più tosto esprimono l’animo dell’Autore che non costituiscano una narrazione di fatti bellici” (RR I 830); inoltre le note abbondano di riferimenti ai poeti latini — anche se Orazio è ricordato più come poeta satirico che come lirico — e il nesso tra “La chiesa antica” e il dittico finale viene descritto come “una persistenza lirica in cui la ns. immaginativa si consuma, con un vago senso di labilità e di superstiziosa irrealtà” (RR I 836).

Tutti questi accenni alla liricità dell’opera, però, cadono nell’edizione definitiva de *I sogni la folgore* del 1955, mentre la maggior parte degli elementi paratestuali che corroboravano la narratività della raccolta vengono mantenuti. Ciò conduce a un’ultima ipotesi, con cui vorremmo chiudere questa riflessione sul rapporto tra Gadda e la scena letteraria degli anni ‘30: se l’atteggiamento dell’autore riguardo alla propria opera e alla polemica letteraria dell’epoca in cui esordisce come autore può sembrare ambivalente, esso si articola su due livelli ben distinti. A un livello superficiale, di *façade*, Gadda si adegua alle norme dell’epoca, della prosa d’arte, ansioso come è di trovare un posto tra gli scrittori, lui, estraneo all’ambiente letterario per natura e per mestiere (De Michelis 33). Pertanto cerca di enfatizzare la vena lirica della propria raccolta, che è reale e importante ma non dominante rispetto a quella narrativa, e lo fa attraverso il ricorso a una specifica terminologia e a una serie di strumenti paratestuali. Nel contempo, però, nella zona più intima dei suoi pensieri, Gadda la pensa come il fontanone, il cui giudizio non ci sentiamo di ripetere. Quando vent’anni dopo, finita la lieta stagione della prosa, gli viene offerta l’occasione di riprendere in mano i primi volumi, il sessantenne Gadda non esita più a espungere questi accenni al “libro lirico” per mostrarsi per quello che è: un narratore. Un narratore *sui generis*, ben inteso, con slanci lirici che spesso tendono a sfociare nello spasimo (Stellardi 84), ma sempre e anzitutto un narratore.

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

- Gadda, Carlo Emilio. *Il castello di Udine*. Firenze: Solaria, 1934.
———. *Il castello di Udine*. In *Romanzi e racconti I*. Ed. Dante Isella. Milano: Garzanti, 2007. Indicata con la sigla “RR I”.
———. *A un amico fraterno. Lettere a Bonaventura Tecchi*. Milano: Garzanti 1984.

ANTOLOGIE

- Capitoli per una storia della nostra prosa d'arte del Novecento*. Ed. Enrico Falqui. Milano: Panorama, 1938. Seconda edizione con postille, Milano: Mursia, 1964.
I maestri del racconto italiano. Eds. Elio Pagliarini and Walter Pedullà. Milano: Rizzoli, 1964.
Narratori contemporanei. Ed. Titta Rosa. Milano: Primato editoriale, 1921 (2 vol.).
Narratori d'oggi. Eds. G. Antonini and G.B. Angioletti. Firenze: Vallecchi, 1939.
Scrittori nuovi. Eds. Enrico Falqui and Elio Vittorini. Con un'introduzione di G.B. Angioletti. Lanciano: Giuseppe Carabba, 1930.

BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

- Bertone, Manuela. *Il romanzo come sistema. Molteplicità e differenza in C.E. Gadda*. Roma: Editori Riuniti, 1993.
Britannica. Online Encyclopedia. Web. 01 Feb. 2013.
Cenati, Giuliano. *Frammenti e meraviglie. Gadda e i generi della prosa breve*. Milano: Unicopli, 2010.
Contini, Gianfranco. “Carlo Emilio Gadda, o del ‘pastiche’.” *Solaria* 9.1 (1934): 88-93. Published with the title “Primo approccio al Castello di Udine.” as part of *Edinburgh Journal of Gadda Studies*, Supplement no. 7, EJGS 6 (2007): n. pag. Web. 31 Jan. 2013.
De Michelis, Ida. “Dalla parte del racconto: Carlo Emilio Gadda narratore.” *Bollettino* 1-2 (2005): n. pag. Web. 31 Jan. 2013.
———. “‘Tendo al mio fine’: un saggio tra poetica e racconto.” *Edinburgh Journal of Gadda Studies* 3 (2003): n. pag. Web. 31 Jan. 2013.
———. *Tra il “quid” e il “quod”. Metamorfosi narrative di Carlo Emilio Gadda*. Pisa: ETS, 2009.
De Robertis, Giuseppe. Rev. of *Il castello di Udine*, by Carlo Emilio Gadda. *Pan* 2.9 (1934): 142-144. Published as part of *Edinburgh Journal of Gadda Studies*, Supplement no. 7, EJGS 6 (2007): n. pag. Web. 23 Jul. 2012.
Falqui, Enrico. *Ragguagli sulla prosa d'arte*. Firenze: Le Monnier, 1944.
Guarnieri, Silvio. Rev. of *Il castello di Udine*, by Carlo Emilio Gadda. *Leonardo V* (1934): 462-464.
Linati, Carlo. Rev. of *Il castello di Udine*, by Carlo Emilio Gadda. *Circoli* 4, no. 1 (1934): 81-84. Published as part of *Edinburgh Journal of Gadda Studies*, Supplement no. 7, EJGS 6 (2007): n. pag. Web. 31 Jan 2013.

- Masciotta, Michelangelo. Rev. of *Il castello di Udine*, by Carlo Emilio Gadda. *L'Italia letteraria* 10.32 (1934): 6. Published as part of *Edinburgh Journal of Gadda Studies*, Supplement no. 7, EJGS 6 (2007): n. pag. Web. 31 Jan. 2013.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. "Fu un vero narratore?" *Giudizi di valore*. Torino: Einaudi, 1999. 116-119.
- Pennings, Linda. *I generi letterari nella critica italiana del primo novecento*. Firenze: Cesati, 1999.
- Radice, Raul. Rev. of *Il castello di Udine*, by Carlo Emilio Gadda. *L'Ambrosiano*, 10 Jul. 1934: 3. Published as part of *Edinburgh Journal of Gadda Studies*, Supplement no. 7, EJGS 6 (2007): n. pag. Web. 31 Jan. 2013.
- Rodondi, Raffaella. "Il castello di Udine. Note ai testi." *Romanzi e Racconti I*. By Carlo Emilio Gadda, Milano: Garzanti, 2007, 803-837.
- Romano, Salvatore Francesco. "Critica ed estetica." *Leonardo* 12 (1939): 365-369. *Emeroteca digitale. Biblioteca Nazionale Braidense*. Web. 31 Jan. 2013.
- Roscioni, Gian Carlo, "Terre emerse." *La disarmonia prestabilita*. Torino: Einaudi, 1995. 215-235.
- Sanguineti, Edoardo. *Sanguineti l'altruista. Gli ultimi articoli del poeta su Gli Altri*. Roma: Edizione Gli Altri, maggio 2011.
- Stellardi, Giuseppe. "Gadda, Ungaretti, Wittgenstein: tre scrittori, la guerra, tre destini della scrittura." *Esperienze letterarie* 28, 2 (2003): 71-87.