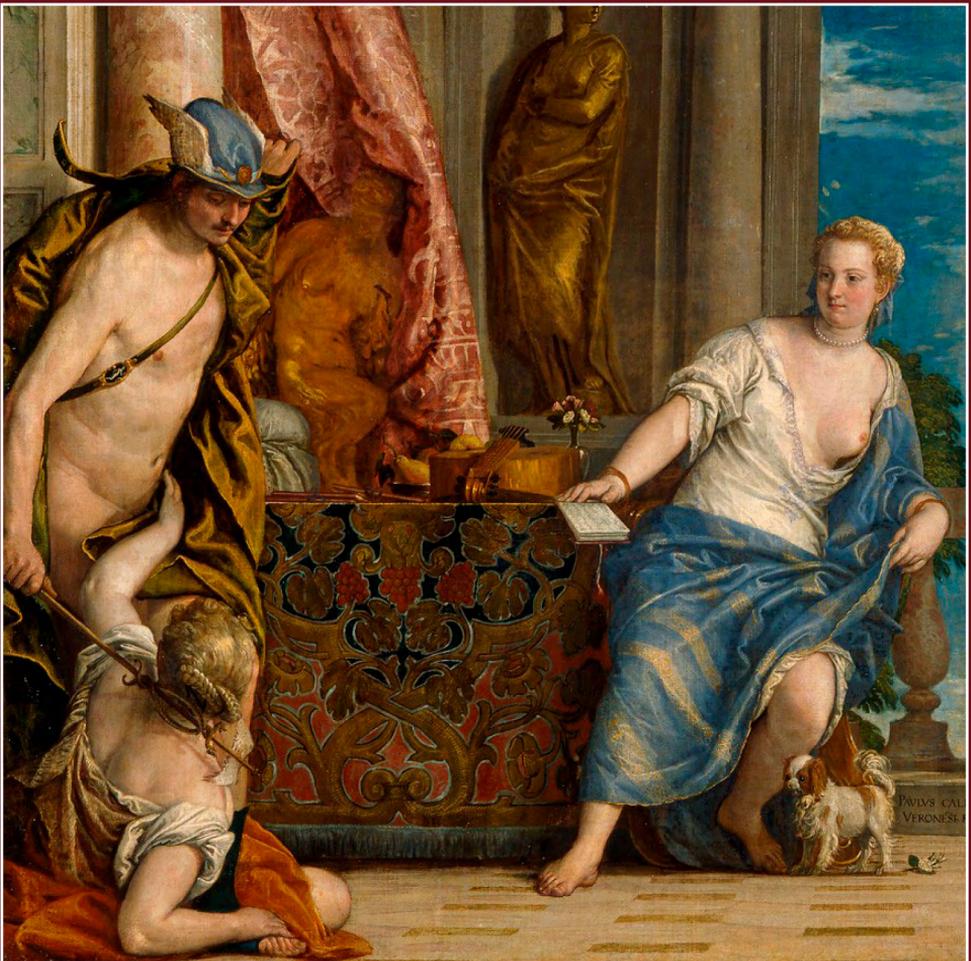


Giovanni Genna
Uno squarcio sulla tela
dell'oggettività

Studi sul mito in Carlo Emilio Gadda



Istituto Italiano per gli Studi Filosofici

BIBLIOTECA DI SINESTESIE

106

Collana fondata e diretta da Carlo Santoli

Giovanni Genna

UNO SQUARCIO SULLA TELA DELL'OGGETTIVITÀ
Studi sul mito in Carlo Emilio Gadda

La scuola di Pitagora editrice

Proprietà letteraria riservata
Copyright © 2022 La scuola di Pitagora editrice
Via Monte di Dio, 14
80132 Napoli
info@scuoladipitagora.it
www.scuoladipitagora.it

ISBN 978-88-6542-843-6 (versione cartacea)
ISBN 978-88-6542-844-3 (versione digitale nel formato PDF)

Stampato in Italia – *Printed in Italy*

*A Francesca,
interpunzione nei miei pensieri*

Indice

Introduzione	11
1. Annotazioni preliminari	12
2. Gadda e il mito	20

PARTE PRIMA

«LA CICATRICE DI NASCITA». MITO ED ESPERIENZA ESISTENZIALE

I. MITOLOGIA DI UN ANTIEROE	25
1. Omero, il “complesso di Ettore” e la «societas humani generis»	25
2. La cicatrice di nascita	40
3. Il mito, il tragico e il grottesco: la <i>Cognizione</i> dell’antieroe	45
3.1 Il mito, il tragico e il grottesco: don Chisciotte	53

3.2 Il mito, il tragico e il grottesco: Amleto	56
4. La cognizione dei miti	63
II. BREVE STORIA DI UN'ARALDICA	65
1. Il ramo epico-cavalleresco	65
2. Il ramo magico-pagano	70
III. IL TEMPO DI ARES	83
1. Premessa	83
1.1 «Per questa porca patria»	84
2. «Come gli eroi dell'Ariosto»	96
3. « <i>Unum pro multis</i> »	103
3.1 <i>Descensus ad inferos</i>	108

PARTE SECONDA

«HERMES PSICAGOGO». IL MITO TRA L'ANIMA E LA FORMA

IV. TRA DONCHISCIOTTISMO E ULISSISMO	121
1. I prodromi di un lunga riflessione sul mito	121
2. Il problema della creazione letteraria	123
2.1 Dall'epica del personaggio all'epica della conoscenza	137
3. Fuggire è morire	141
V. FRAMMENTI DI ESTETICA TRA <i>MYTHOS</i> E <i>LOGOS</i>	157
1. L'epica della conoscenza	157
2. Il mito come processo gnoseologico	163
VI. MITI PRIMORDIALI	177
1. Gli spettri del Ventennio	177
1.1 <i>Mito e consapevolezza</i>	181
1.2 <i>La consapevole scienza</i>	187
1.3 <i>I miti del somaro</i>	191
1.4 Appendice ai <i>Miti del somaro</i>	193
2. La "mussolineide"	196

2.1 Il Folle Narcissico	203
3. L'anima e la forma	208

PARTE TERZA

«ALLA FACCIAZZA DI PENELOPE». PROFANAZIONI DEL MITO

VII. “MINIMI ESEMPI”: MINIATURE, ECHI E SUGGERZIONI MITOLOGICHE NEI RACCONTI E NELLE FAVOLE	217
1. Demitizzazioni: ulissidi in viaggio	217
2. Demitizzazioni <i>bis</i> : «la testa cogliona di Giove»	223
3. Demitizzazioni <i>ter</i> : una gallina, due santi e un incendio	230
4. Demitizzazione <i>quater</i> : il gran Somaro e la Megera, Achille e la tartaruga	248
5. Demitizzazioni <i>quinquies</i> : Venere, Adone e un impertinente cinghiale	258
VIII. L'ESPLOSIONE MITOLOGICA: IL <i>PASTICCIACCIO</i>	263
1. « <i>Roma caput mundi</i> »	263
2. Le fonti epico-mitologiche: l' <i>Eneide</i>	272
3. Pezzi di un mondo ancestrale: le fabulazioni dell'Urbe	276
3.1 Pezzi di un mondo ancestrale: il femminile e il mito della fecondità	281
3.2 Pezzi di un mondo ancestrale: il magismo pagano	290
4. Sublimazione e deformazione di Eros: Liliانا e le sibille	295
4.1 Sublimazione e deformazione di Eros: Circe e le nereidi	305
5. Un centauro nell'incanto del Circeo	309
6. <i>Explicit</i>	316
Conclusioni	321
1. Gadda “mitografo” <i>sui generis</i>	321
2. Per una nuova prospettiva	327
Bibliografia	333

Sitografia
Indice dei nomi

340
345

Introduzione

Ora senta un po' che bizzarria mi viene in mente! Se, nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che avverrebbe? Dica lei.

– Non saprei, – risposi, stringendomi ne le spalle.

– Ma è facilissimo, signor Meis! Oreste rimarrebbe terribilmente sconcertato da quel buco nel cielo.

– E perché?

– Mi lasci dire. Oreste sentirebbe ancora gl'impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì, a quello strappo, donde ora ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena, e si sentirebbe cader le braccia. Oreste, insomma, diventerebbe Amleto. Tutta la differenza, signor

Meis, fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò, creda pure:
 in un buco nel cielo di carta.
 E se ne andò, ciabattando¹.

1. Annotazioni preliminari

La citazione, tratta dal romanzo più famoso di Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal* (1904), mette in primo piano l'immagine dello strappo nel cielo di carta quale emblematica metafora del passaggio dalla narrativa determinista a quella modernista². Sotto le mentite

¹ L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, in ID., *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia, Mondadori, Milano 1973, vol. I, pp. 467-468.

² Anche se il dibattito sul modernismo è ancora in corso, in particolar modo per quanto riguarda le date di inizio e fine di tale periodo letterario, la critica si è grosso modo allineata nel considerare Pirandello l'iniziatore della narrativa modernista italiana. Infatti ha scritto Tortora: «Volendo proporre poi delle date, significative ma inevitabilmente indicative, possiamo collocare il modernismo tra il 1904, anno di pubblicazione de *Il fu Mattia Pascal*, e il 1925-1929. È nel '25 infatti che escono *Uno, nessuno e centomila*, l'edizione definitiva dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, e così termina la stagione umoristica pirandelliana; nel frattempo, sempre nel '25 scoppia il caso Svevo, qualche anno dopo vengono redatte le più importanti novelle sveviane (*Novella del buon vecchio*, *Una burla riuscita*, *Vino generoso*, *Corto viaggio sentimentale*), nonché, nel '28, poco prima dell'improvvisa morte dell'autore, le pagine dell'incompiuto *Vegliardo*; infine nel '29 Enrico Pea con *Il servitore del Diavolo* termina la sua trilogia. Ma nel 1929 esce anche un romanzo che segna una discontinuità rispetto al passato: *Gli indifferenti* di Moravia». M. TORTORA, *La narrativa modernista italiana*, in «Allegoria», 63, 2011, pp. 84-85. Tortora muove le sue considerazioni sulla scia di Luperini, secondo il quale: «Se vogliamo fare ricorso al termine 'modernismo', possiamo utilizzarlo per definire l'età dello sperimentalismo primonovecentesco, caratterizzata, oltre che da movimenti d'avanguardia veri e propri, anche da quegli autori che, pur restando estranei a qualsiasi militanza avanguardistica, hanno tuttavia realizzato forme artistiche fortemente e talora radicalmente innovative (è questo il caso di Svevo, di Pirandello e in parte anche di Tozzi e di alcuni vociani)». R. LUPERINI, *Verga moderno*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. XII. Per un'"esplorazione" delle forme e dei tempi del modernismo italiano (con inevitabili implicazioni

spoglie di Adriano Meis, Mattia Pascal intrattiene una conversazione con un personaggio alquanto strambo, il signor Anselmo Paleari, proprietario della camera di via Ripetta a Roma presso la quale alloggia il protagonista: proponendogli di trascorrere insieme una serata al teatrino delle marionette per assistere alla messa in scena dell'*Elettra* sofoclea, Anselmo Paleari tenta di spiegare all'ospite la crisi nella quale versa la società moderna ricorrendo alla metafora dello strappo nel cielo di carta quale paradigma del crollo di ogni certezza scientifico-positivista, nonché dello smarrimento dell'io.

Se da una parte questa metafora ha in sé i prodromi della metamorfosi delle pratiche narrative del XX secolo, dall'altra è coerentemente in linea con quanto accade nel campo dell'utilizzo novecentesco del mito³: il velo di sacralità che ruota attorno alla

europee) si rimanda a M. CANGIANO, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura (1903-1922)*, Quodlibet, Macerata 2018; P. PELLINI, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Artemide, Roma 2016; *Sul modernismo italiano*, a cura di R. Luperini, M. Tortora, Liguori, Napoli 2012; R. LUPERINI, *Modernismo e poesia italiana del primo Novecento*, in «Allegoria», 63, 2011, pp. 92-100; R. CASTELLANA, *Realismo modernista. Un'idea di romanzo italiano (1915-1925)*, in «Italianistica», I, 2010, pp. 23-45; *Italian Modernism. Italian Culture between Decadentism and Avant-Garde*, a cura di L. Somigli, M. Moroni, University of Toronto Press, Toronto 2004.

³ A tal proposito risultano di grande ausilio le linee guida tracciate da Giulio: «Soprattutto nella cultura moderna è apparso sempre più evidente che i miti ellenici sono le radici stesse, oscure e inestirpabili della nostra civiltà, sono cellule primarie, atomi di racconto, fasci di relazioni, dotati di interna coerenza, di capacità combinatorie e polisemiche; sono connotati da forte energia emotiva, tale da incidere sugli strati abissali della psiche e da sollecitare l'immaginario collettivo, soprattutto attraverso l'abilità affabulatrice del narratore in grado di risvegliarne e rivitalizzarne gli archetipi profondi. Dal momento che nella realtà psicologica qualsiasi cosa "vera" ha sempre una componente "mitica", la trasposizione sul piano del mito di un evento attuale si trasfigura immediatamente in un fenomeno universale, mentre l'attualità assume un valore esemplare e paradigmatico nello stesso tempo in cui assume a dimensione mitica. Già la tragedia aveva messo in rapporto il tempo del mito e il tempo del presente, riattualizzando un evento mitico in base al sistema di valori e alle forme di vita della *polis*, con diverse impostazioni dell'azione drammatica, che sono altrettante varianti e riscritture del

mitologia antica viene infatti lacerato e, attraverso quest'atto, che ha tutti i crismi di una vera e propria profanazione del repertorio della tradizione classica, Oreste si riscopre improvvisamente Amleto, vale a dire l'antieroe moderno (e modernista) alle prese con una profonda crisi esistenziale⁴.

Considerando la realtà storica decisamente "anti-mitica" del primo Novecento, in quanto la società vive una crisi di valori e incertezze politico-istituzionali destinate presto a sfociare nel primo conflitto mondiale, si ha l'impressione che la riscrittura modernista non possa che desacralizzare il mito per farne oggetto di una profanazione sovversiva dai tratti spiccatamente parodici: oltre al caso pirandelliano, infatti, ci sono molti altri esempi di *reductio ad absurdum* ai quali è sottoposto il recupero del mitologico, come dimostrano i capolavori di T.S. Eliot (*The Waste Land*, 1922) e James Joyce (*Ulysses*, 1922).

Tuttavia è bene precisare che il ribaltamento per assurdo non è l'unica strada alla quale va incontro la trasposizione novecentesca

mito. Il punto di vista moderno, soprattutto rispetto ai miti arcaici, oscilla tra una tendenza a spiegarli e a razionalizzarli e, pur subendone il fascino, a subordinare o a ridurre il loro tempo ciclico al tempo lineare della storia, e una tendenza ad accettarne la sostanza astorica e metastorica, in quanto portatrice di valori densi di una verità originaria, a cui collegarsi in un processo ininterrotto di continuità, attraverso la loro assimilazione e riscrittura. Pertanto, la tensione della Modernità a rivisitarli è espressione non solo del tentativo di esorcizzare il proprio smarrimento esistenziale e di ristrutturare su basi nuove la realtà, ma anche di una strategia di riscrittura delle componenti essenziali del Moderno stesso attraverso il mito. In alcune opere attuali, le tensioni, le inquietudini, le crisi dell'unità coscienziale trovano, infatti, il loro correlativo oggettivo, anche per suggestione delle teorie psicanalitiche, nell'essenza originaria del mito, inteso come realtà vera e profonda, che abita ancora nelle pieghe più riposte del tempo presente». R. GIULIO, *Introduzione*, in *Il mito, il sacro e la storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico*, a cura di R. Giulio, Liguori, Napoli 2013, pp. XIX-XX.

⁴ Il bisogno di dare ordine al caos ricomponendo i frammenti dell'esistenza conduce gli intellettuali modernisti alla ricerca dell'essenza originaria delle cose, ragion per cui «nel modernismo il mito si interessa [in prima istanza] delle "radici" [...]». N. ARRIGO, *Il ritorno del mito. Letteratura, critica tematica e studi culturali*, Mucchi, Modena 2018, p. 69.

del mito: infatti, anche all'interno della stessa opera, accanto alla parodia, il mito si afferma come uno spazio narrativo nuovo, ossia un modo alternativo di conoscere e vivere il reale, proprio come avviene nell'*Ulysses*, in particolare per mezzo di quell'espedito narrativo che T.S. Eliot ha definito metodo mitico⁵.

Ora, in un quadro di riferimento estremamente variegato, nel quale le indagini critiche sui singoli autori e le loro relazioni con il mito si moltiplicano a dismisura⁶, è interessante curiosare tra le pagine di uno dei più grandi scrittori modernisti, vale a dire Carlo Emilio Gadda⁷, il cui rapporto con il repertorio del mitologico

⁵ La continua manipolazione fra mondo contemporaneo e mondo antico rappresenta per Eliot «un modo di controllare, ordinare, dare forma e significato all'immenso panorama di futilità e anarchia che è la storia contemporanea». T.S. ELIOT, *Ulysses, ordine e mito*, in ID., *Opere (1904-1939)*, a cura di R. Sanesi, Bompiani, Milano 1992, p. 646.

⁶ Le prospettive con le quali la critica ha guardato al rapporto tra letteratura e mito sono molteplici: grazie alle grandi rivoluzioni epistemologiche avvenute tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, l'esegesi si è soffermata principalmente sull'intersezione fra mito e antropologia, quindi fra mito e tradizioni popolari, ma anche fra mito e linguaggio, e, grazie agli studi di Freud e Jung, fra mito e psicanalisi. Tuttavia compito delle nostre riflessioni non è quello di fornire una bibliografia complessiva sul rapporto tra letteratura e mito nell'epoca modernista, ma di evidenziare soltanto le linee esegetiche che possono essere individuate nella visione che del mito ha Carlo Emilio Gadda.

⁷ Nella categoria storico-letteraria del modernismo Donnarumma include anche lo scrittore milanese: «Gadda condivide tutte le idee fisse del modernismo estetico: il rapporto critico con la tradizione, da un lato idoleggiata nei suoi massimi *auctores*, dall'altra parodiata, decostruita e sbugiardata; la riappropriazione e il ripudio dell'eredità dei padri, nella fattispecie naturalisti, simbolisti e carducciano-dannunziani; il costeggiamento dell'avanguardia, che va da una ricorrente curiosità per il futurismo a un espressionismo spontaneo; un rapporto difficile con il pubblico, cui si chiede riconoscimento mentre lo si spiazzava o, peggio, lo si sbeffeggia; una dialettica irrisolta e vitale fra autoriflessività e spinte realistiche; l'ansia teorica, che lo ha condotto non solo a formulare dichiarazioni di poetica folgoranti, ma a cercare un'intersezione fra letteratura, filosofia, scienze meno armonica di quanto si creda; la demolizione di nozioni viete, come quella di soggetto concluso e perfetto; l'impossibilità di conciliare la tensione alla totalità con la percezione di un mondo frantumato; il mito di una profondità da attingere con

appare ancora in gran parte inesplorato: infatti, contrariamente a quanto si possa pensare data la sua formazione scientifico-razionalista⁸, l'Ingegnere ha da sempre nutrito un profondo interesse per il mito, tanto da riflettere a lungo sulla sua funzione nella società e nella rappresentazione della realtà. Non a caso fin dalla *Meditazione milanese*, scritto risalente al 1928, si legge: «Noi riscontriamo nella contemplazione del mondo dei fatti differenti che la natura mitologica, grossolana, inesperta del nostro cervello rozzo e contadinesco, ha arbitrariamente sottoposto a un nome solo. (Vecchia Storia)»⁹. Dunque per Gadda, essendo parte costitutiva dell'essere umano, il mito si connota come elemento di chiaro interesse antropologico e gnoseologico, poiché capace di influenzare lo sviluppo dei processi conoscitivi e creativi dell'individuo.

Commentando questo passaggio della *Meditazione*, parte della critica ne ha letto le premesse di una programmatica dissoluzione, tanto da vedere nel mito un impedimento al naturale sviluppo del *logos*, così da riconoscere nella pratica della demistificazione grottesca una delle vie predilette dall'Ingegnere per giustificare la presenza del repertorio mitologico all'interno del proprio universo letterario:

Vi è nell'opera dell'ingegnere una coerente e programmatica propensione demistificatoria, accompagnata a un sostanziale e inalterato realismo e odio per le parvenze. La sua scrittura vuole essere, in senso generale, una restituzione al *vero*, sceverato da ogni

un faticoso lavoro di scavo e di pulizia dalle incrostazioni della falsa coscienza; una ricerca di senso aperta, mai pacificata, e perciò spesso destinata ad arrestarsi sul non-detto». R. DONNARUMMA, *Gadda modernista*, ETS, Pisa 2006, p. 16.

⁸ Com'è ben noto, per imposizione della madre Adele, dopo aver concluso il liceo Gadda si forma al Politecnico di Milano, diventando così ingegnere e proseguendo idealmente la "stirpe dei tecnici" della famiglia, la quale, in linea con la borghesia lombarda dell'epoca, si professa sostenitrice della cultura scientifica e positivista.

⁹ C.E. GADDA, *Meditazione milanese*, a cura di P. Italia, Garzanti, Milano 2002, p. 64.

passione ideologica o retorica, da ogni velame di bugia, di mitografia posticcia, personale o sociale¹⁰.

È giusto affermare che tra le ossessioni di Gadda vi sia la restituzione della realtà al «vero» della storia attraverso una lotta a dir poco “donchisciottesca” contro le false parvenze (ossia «la manifestazione presente, incompleta e superficiale di una realtà ben altrimenti ramificata e profonda»)¹¹, ma è altresì vero che l’affermazione «la natura mitologica [...] del nostro cervello» celi una prospettiva gnoseologica, lirico-narrativa e simbolica¹² che deve condurre verso una nuova possibile prospettiva d’indagine nel rapporto fra Gadda e il mito¹³.

Lo scrittore milanese ha cercato di sceverare dalla realtà «ogni velame di bugia, di mitografia posticcia, personale o sociale», ma se consideriamo quanto affermato in alcune interviste e soprattutto leggendo quanto scritto in alcuni testi capitali nella formazione della sua poetica letteraria – si pensi a *Psicanalisi e letteratura*, *Emilio e Narciso*, *Eros e Priapo* – o, meglio ancora, nei grandi capolavori *La cognizione del dolore* e, soprattutto, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, solo per fare qualche esempio, sembrerebbe che l’Inge-

¹⁰ P. ANTONELLO, *Mito*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 2008, Supplement no. 1, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pg/mi-toantonello.php>.

¹¹ F. BERTONI, *Il romanzo moltiplicato: Gadda nel Novecento*, in *Gadda: interpreti a confronto*, a cura di F.G. Pedriali, Cesati Editore, Firenze 2020, p. 41.

¹² L’interesse gaddiano per il valore lirico-simbolico del mito è in linea con il clima filosofico-letterario dell’epoca modernista, che riscopre il mito come elemento primigenio nell’essere umano, quindi centrale nel dibattito gnoseologico, antropologico e narrativo. Scrive Eliade: «le ricerche sistematiche svolte intorno al meccanismo della “mentalità primitiva” hanno rivelato l’importanza del simbolismo per il pensiero arcaico e al tempo stesso il suo ruolo fondamentale nella vita di qualsiasi società tradizionale». Poi continua affermando che il crollo della cultura scienziata del XIX secolo ha «attirato l’attenzione del grande pubblico [...] sul simbolo inteso come modalità autonoma di conoscenza». M. ELIADE, *Immagini e simboli*, Jaka Book, Milano 1981, p. 13.

¹³ Una prima esplorazione della *quaestio* è stata condotta in G. GENNA, “*Recto*” e “*verso*”: il mito in Carlo Emilio Gadda, in «Sinestesie», XVI, 2018, pp. 115-127.

gnere abbia in realtà da sempre cercato un sistematico confronto con il mito, sia sul piano esistenziale sia sul piano narrativo, come dimostra in primo luogo la costruzione di una propria mitologia del dolore, apposta come una sorta di epigrafe alla propria esperienza esistenziale, in grado di collimare con la componente tragica presente nel novero di quei personaggi dai tratti fortemente autobiografici che lo scrittore ha disseminato nel proprio universo letterario¹⁴.

Il mito pare dunque giocare un ruolo fondamentale nella costruzione dell'immagine del diverso, ovvero sia dell'eroe tramutato irrimediabilmente in antieroe, il cui riscatto può essere soltanto parziale, come nel caso esemplificativo dell'amletico Gonzalo Pirobotirro, protagonista della *Cognizione*.

Più volte nel corso dei suoi scritti Gadda sembra aver lasciato intendere che il mito gli sia venuto incontro come una scoperta o, meglio, come espressione (concreta) della forma di un profondo disagio (astratto) avvertito contemporaneamente sia nei confronti della realtà pubblica sia nel mondo privato degli affetti più intimi: è questo il caso della mitica cicatrice di nascita di matrice virgiana, la quale, manifestandosi nell'infanzia del *puer* Carlo Emilio Gadda, ne ha decretato la metamorfosi in antieroe e la costrizione a una battaglia tragica e impari contro il tirannico Destino. È da questa ferita, sempre viva e pulsante nella vita dello scrittore, che

¹⁴ Nella narrativa dell'Ingegnere il mito si sposa perfettamente con la dimensione tragica di matrice classica mediante uno straordinario filo conduttore, ovvero sia il conflitto tra l'io e il mondo, tra l'anima e la fatalità, sul quale poi l'autore ha idealizzato il proprio dolore esistenziale. A proposito della presenza della dimensione tragica nella scrittura dell'Ingegnere, in via del tutto preliminare, risultano indicative le parole di Botti, il quale, soffermandosi in particolar modo sulla presenza dell'*Amleto* shakespeariano nella *Cognizione* afferma: «La notevole disseminazione nei testi gaddiani di citazioni, riferimenti e allusioni all'opera di Shakespeare come a una sorta di esemplare, insostituibile mitografia dell'umano non è che il riflesso più evidente di questa predilezione, di un amore idolatra che, in realtà, orienta e incide a fondo la biografia intellettuale dello scrittore milanese». F.P. BOTTI, *La «turpe contingenza del mondo»: Gadda e Shakespeare*, in *Il mito, il sacro e la storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico*, cit., p. 439.

si è prodotto uno squarcio esistenziale tra l'io e il mondo, il quale lascerà il passo ai mostri che si annidano nelle profondità più oscure dell'essere umano: al *logos* dunque viene assegnato il compito di fare ordine, dando un nome e una forma alle rivelazioni del *mythos*. Secondo Gadda, insomma, il mito risiederebbe da sempre come magma incandescente nell'anima di ogni essere umano, pronto a sprigionarsi nella sua scompaginante imprevedibilità.

Se partiamo dall'assunto che secondo Gadda il mito è una componente antropologicamente primigenia dell'essere umano, e dunque centrale nei processi gnoseologici come sembrerebbe lasciar intendere nella *Meditazione*, allora dobbiamo ammettere anche la possibilità che il mito in Gadda rivesta lo *status* di maniera narrativa¹⁵. È lo stesso autore, infatti, che nel *Racconto italiano*, scritto tra il 1924 e il 1925, annoterà tra i metodi di scrittura prediletti la maniera mitica, riconducibile all'eliotiano metodo mitico seppur con tutte le sostanziali differenze del caso: se per Gadda la scrittura ha da sempre rappresentato la possibilità – in verità mai realizzata – di cogliere la totalità del reale, l'inserimento del metodo mitico tra le maniere del racconto diventa un elemento indicativo delle considerevoli riflessioni che Gadda ha dedicato a quest'“oggetto”, più che mai vivo nel suo immaginario.

¹⁵ Stimando nel mito un metodo narrativo a sé stante caratterizzato dalla presenza di elementi a-logici, Gadda sembrerebbe allinearsi al pensiero classico di Platone e Aristotele, distinguendo dunque nelle modalità del racconto un doppio percorso gnoseologico: uno irrazionale (*mythos*) e l'altro razionale (*logos*). Sull'origine del dualismo tra *mythos* e *logos* in seno alla cultura occidentale, spiega Morselli: «in origine si usavano indifferentemente i due sinonimi mito e *lógos* per indicare la parola, il discorso; in seguito al mito venne associato il significato di racconto, favola; mentre il *lógos* venne usato (soprattutto a partire da Platone e Aristotele) per indicare il discorso che procede razionalmente per argomentazioni, cioè il discorso filosofico. In questo modo il mito raccolse nel suo significato tutti i vecchi racconti cosmologici, le narrazioni sugli dei e le leggende sugli eroi, che di fronte alla nascente filosofia razionale apparivano come favole». E. MORSELLI, *Dizionario di filosofia e di scienze umane*, a cura di R. Infante, C. Picchi, Signorelli, Milano 1993, p. 150.

2. *Gadda e il mito*

quando l'uomo indovina il ritmo e riesce a danzare a tempo del cosmo, l'armonia regna anche sulla terra; quando, molto più spesso, l'uomo sbaglia passo e incespica, ogni armonia si distrugge e il caos rischia di tornare per sempre. È quanto avviene, nel linguaggio della mitologia, quando gli uomini lasciano che tra loro, o accanto a loro, nascano e prosperino dei mostri. A lasciarli fare, i mostri distruggerebbero ogni presenza umana, forse perfino divina¹⁶.

L'universo letterario di Carlo Emilio Gadda appare popolato da elementi mitologici provenienti nella maggior parte dei casi dal repertorio della tradizione greco-romana, il che non può essere spiegato soltanto con la reminiscenza degli echi della formazione liceale, ma anche con una vera e propria passione che Gadda ha sviluppato fin da giovane per la molteplicità dei simboli espressi dalla tradizione classica¹⁷, tanto da evocare non di rado nella propria scrittura le immagini del grande *epos* greco-latino, presenti nell'*Iliade* e nell'*Odissea* di Omero, nell'*Eneide* e nelle *Bucoliche* di Virgilio, ma anche nelle *Metamorfosi* di Ovidio: nella narrativa dell'Ingegnere si possono dunque incontrare numerosi personaggi, oggetti dall'aura magico-simbolica come i lari e i sacri alberi, miti ancestrali come la Grande Madre, nonché diverse suggestioni provenienti dalle immagini dell'oltretomba, le quali, mediate dal repertorio omerico e virgiliano, costituiscono un espediente congeniale per affrontare il tema dell'incontro tra i vivi (reduci, superstiti, sopravvissuti e

¹⁶ G. CHIARINI, *I cieli del mito. Letteratura e cosmo da Omero a Ovidio*, Diabasis, Reggio Emilia 2005, pp. 33-34.

¹⁷ Sull'interesse gaddiano per il mondo classico si tengano a mente le parole di Garboli: «Avrebbe voluto studiare filologia classica. La vita lo ha condotto altrove, lontano dagli studi umanistici e dalla grammatica greca e latina». C.E. GADDA, *Felice chi è diverso*, in ID., *«Per favore, mi lasci nell'ombra»*. Interviste 1950-1972, a cura di C. Vela, Adelphi, Milano 2007, p. 132.

malinconici viandanti sulla terra) e gli spiriti dei morti (spettri che con rimpianto guardano all'ingiustizia patita per mano del Destino).

È quindi chiaro dalle nostre premesse che le trasposizioni moderniste del repertorio mitologico costruite dallo scrittore non riguardino soltanto la grottesca deformazione dei personaggi frutto dello spietato *divertissement* dell'autore – si pensi, solo per fare un esempio, al “povero” Hermes, più d'altri preda dei sadici giochi umoristico-linguistici dell'Ingegnere –, ma anche la scoperta di una latenza simbolica fortemente evocativa. Sebbene sia chiaro a Gadda che Oreste, Elettra, Vulcano, Ermes, Ettore e tutta la “bella compagnia” dei celesti siano delle invenzioni costituenti parte dello splendido armamentario fantastico creato dalle superbe menti degli antichi, ciò non toglie che, fin dalle prime trasposizioni di queste storie da secoli tramandate, si sia sempre nascosta una delle chiavi possibili per accedere ai misteri dell'anima e della mente umana¹⁸: per Gadda, infatti, prima ancora dei moderni (e dei Romani, ovviamente) «I Greci, al solito, videro ed espressero questi fenomeni in simboli meravigliosi»¹⁹.

Definire cosa sia il mito per Gadda e quali siano i termini entro cui si sviluppa il rapporto fra il mito e lo scrittore resta un'operazione complessa, anche perché è già di per sé difficile districarsi fra gli innumerevoli “brogliacci” dello scrittore. Ciononostante, osservando lo sviluppo del suo “filosofar narrando” tra il *recto* e il *verso* della sua scrittura, a cominciare dal *Giornale di guerra e di prigionia* (1915-1919) e proseguendo poi con il *Racconto italiano di ignoro del Novecento* (1924-1925), la *Meditazione milanese* (1928-1929) e il pianeta di *Eros e Priapo* (1944-1945), sarà possibile individuare nel mito

¹⁸ Dalle premesse teoriche fin qui delineate, si evince che nella visione gaddiana del mito abbia giocato un ruolo importante l'interesse per le letture freudiane avvenute negli anni Trenta. Tuttavia è necessario sottolineare che già a partire dal *Racconto italiano* del 1924 e poi dalla *Meditazione* del 1928, quindi prima di leggere Freud, Gadda aveva dato prova di stimare nel mito una componente umana, psichica e, se vogliamo, in qualche modo spirituale, anche in virtù della sua essenza simbolica.

¹⁹ C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, in ID., *Romanzi e racconti*, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti, Garzanti, Milano 2017, vol. 1, p. 691.

non solo l'oggetto di un dialogo pressoché continuo e ininterrotto, ma anche una presenza ineludibile alla base dello sviluppo di ogni processo gnoseologico che coinvolge l'essere umano.

In sostanza, anche se nella produzione letteraria dello scrittore milanese il mito continua a essere preda di una profanazione demistificante – in linea, del resto, con il quadro del Novecento –, è innegabile che esso riveli una natura profondamente più complessa: sulla scia di Platone, Gadda ha da sempre cercato di affermare la supremazia del *logos* sul *mythos*, affinché la realtà potesse essere in qualche modo controllata e ordinata, tenendo a bada l'irruzione caotica dei mostri, ma è poi finito per ammettere la necessità di un compromesso, giustificato dalla complementarità delle due componenti, poiché costituenti nella stessa misura afflato vitale di ogni essere umano²⁰. A tal proposito troviamo straordinariamente significativo che il compito di affermare tale considerazione a conclusione di questo lungo percorso meditativo sul mito sia proprio dato all'*alter ego* più famoso del Gaddus, ossia al commissario Ingravallo, protagonista del *Pasticciaccio* (1957), il quale, pur professandosi razionalista fin dall'inizio del romanzo, confrontandosi quotidianamente con una realtà antropologica magico-pagana sarà “costretto” ad ammettere come il mito rappresenti un percorso conoscitivo autonomo per accedere alla comprensione del reale.

²⁰ «Platone, riprendendo nel secondo libro della *Repubblica* l'attacco di Senofonte alla mitologia, pur definendo “falsi racconti” (μύθους ψευδεῖς) le narrazioni di Omero e di Esiodo, riconosce che, misteriosamente, possono contenere qualcosa di vero quei miti che abbiano carattere anamnestico-rammemorativo e non imitativo-riproduttivo: essi sono, infatti, parte di una tradizione condivisa, in grado di coinvolgere tutti i componenti della πόλις e farli partecipi di un progetto comune, poiché la lontana e inaccessibile verità mitica non è del tutto estranea all'anima e alla memoria. Gli stessi miti platonici si richiamano a fonti orali, collocate in tempi remotissimi e in spazi inaccessibili, e assumono la loro autorità non dalle strutture dialettiche del discorso, ma da una tradizione consolidata. Se si escludono Pindaro e gli storici, Platone è il primo pensatore ad avere affrontato lo statuto e le funzioni del mito; μῦθος è termine largamente usato nelle sue opere, insieme con i suoi derivati, a partire da *mythologia*, che è sostantivo di conio platonico». A. GRANESE, *Menzogne simili al vero. Epifanie del moderno: il mito, il sacro, il tragico*, Edisud, Salerno 2010, pp. 61-62.

PARTE PRIMA

«LA CICATRICE DI NASCITA».
MITO ED ESPERIENZA ESISTENZIALE

I. MITOLOGIA DI UN ANTIEROE

La sua propria *dissocialità* si limita a chiedere e insieme a prescrivere a se medesimo i due farmaci restauratori della affranta sua lena, dello *spento desiderio* di vivere: questi farmaci hanno un nome nella farmacologia della realtà, della verità: si chiamano *silenzio* e *solitudine*. Il suo male richiede un silenzio tecnico e una solitudine tecnica: Gonzalo è *insofferente* della imbecillagine generale del mondo, delle baggianate della ritualistica borghese; e aborre dai crimini del mondo. Non potrebbe in nessun modo, da giudici senzienti, perspicaci ed equanimi venir definito un dissociato, un misantropo. Vive angustiato del comune *destino*, della comune *sofferenza*¹.

1. Omero, il “*complesso di Ettore*” e la «*societas humani generis*»

Ogni eroe che si rispetti (o antieroe, come nel nostro caso) ha bisogno per sua stessa natura di un mito delle origini, di una sorta

¹ C.E. GADDA, *L'Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore*, in *La cognizione del dolore*, cit., p. 764 (corsivi nostri).

di «cicatrice»², così da poter dire un giorno che tutto è cominciato proprio da lì, “once upon a time” (Joyce).

Come ogni genealogia mitica, anche quella costruita da Carlo Emilio Gadda comprende alcuni elementi essenziali: una storia da raccontare ovviamente, l'utilizzo di una certa costellazione di simboli, di alcuni oggetti magici e di una propensione mitizzante (e fantastica s'intende), che contraddistinguono lo sguardo del personaggio sul mondo. Poco importa ai fini di queste nostre riflessioni se provare a dipanare questa matassa significhi avventurarsi su sentieri scoscesi, lungo i quali, a un certo punto, si avverirebbe quella vaga sensazione di essere stati preda degli inganni dello scrittore, come avverte ad esempio Carmina, la quale vede riflessa, perfino nelle corrispondenze più intime e private che Gadda ha destinato agli amici e agli affetti familiari, l'immagine di un inguaribile epistolografo bugiardo:

Inevitabilmente, una propensione alla menzogna e alla mistificazione pervade anche le epistole di Gadda: questi, lettera dopo lettera, traccia tutto un frastagliato percorso metamorfico, fatto di depistaggi, di amplificazioni, di reticenze, in un perpetuo variare dei timbri e dei registri stilistici. E difatti, ogniqualevolta si modifica il destinatario, l'epistolografo 'bugiardo' muta i toni del proprio atteggiarsi, innescando una deliberata strategia di dissimulazione dell'io e di malcelato camuffamento dell'immagine autoriale³.

² C.E. GADDA, *Gadda pensa alla morte come a una definitiva liberazione*, in *Per favore, mi lasci nell'ombra*, cit., p. 146.

³ C. CARMINA, *L'epistolografo bugiardo. Carlo Emilio Gadda*, Bonanno, Roma 2007, p. 15. Analizzando principalmente il materiale epistolare prodotto dalle corrispondenze gaddiane e partendo dalla lezione bachtiniana della cosiddetta «forma dell'autosvelamento» (cfr. M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001, p. 271), Carmina mette in evidenza come Gadda abbia volutamente intrecciato realtà privata e finzione immaginativa, affinché potesse ricavarne bozzetti, trame o semplicemente degli spunti per eventuali sviluppi letterari successivi.

Come fatto da molti altri autori – tra cui celebre rimane Pirandello con il suo *incipit* mitologico «sono figlio del Kaos» – anche l'Ingegnere ha in un certo qual modo creato un alone mitico attorno alle proprie origini sul quale poi costruire le proiezioni romanzesche del personaggio Gadda⁴, con l'intento, come sostiene Roscioni⁵, di difendersi dal dolore per la propria condizione umana, troppo presto minacciata dalla paura di un fallimento esistenziale.

Il mito delle origini del Gaddus⁶ comincia quindi con la storia della sua nascita, avvenuta nella casa di via Manzoni a Milano il 14 novembre 1893.

Scrivono Roscioni:

Quanto sappiamo dei fatti che hanno preceduto o accompagnato la sua nascita non può, naturalmente, rendere ragione del mito che intorno a essa lo scrittore ha costruito. Tanto più che il mito – oltre a riflettere note tradizioni letterarie – assume forme e valenze diverse nei diversi «trattamenti» da lui elaborati negli anni. È persino accaduto che egli guardasse con occhio benigno alcune circostanze dei propri natali: stimava, per esempio, fortunato il numero 14 perché un 14 novembre essi avevano avuto luogo; o si compiaceva d'esser figlio di genitori anziani perché Montale gli aveva detto che una nascita tardiva lascia presagire un'intelligenza non ordinaria⁷.

⁴ Calzante il paragone ideato da Sgavichia tra Gadda e Hitchcock: «Gadda [...], cultore del giallo, come Hitchcock riserva a sé almeno un'inquadratura in ogni occasione di scrittura: come Gaddus, come Carlo, Carletto o Carlo Emiliuccio, sotto mentite spoglie di decaduto hidalgo, nel ruolo di investigatore filosofo e nelle vesti di altri personaggi, anche femminili». S. SGAVICCHIA, *Dall'auto-re-personaggio al narratore decentrato*, in ID., *Carlo Emilio Gadda*, Mondadori Education, Milano 2013, p. 2.

⁵ Cfr. G.C. ROSCIONI, *Il duca di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda*, Mondadori, Milano 1997, pp. 71-88.

⁶ Gaddus è il nome con cui l'Ingegnere firma alcune delle pagine del suo diario di guerra scritte dal 24 agosto 1915 al 31 dicembre del 1919. L'appellativo di «Gaddus» si alterna con «Duca di Sant'Aquila».

⁷ G.C. ROSCIONI, *Il duca di Sant'Aquila*, cit., p. 49.

Nonostante Gadda, secondo Montale, fosse nato sotto i migliori auspici grazie all'età avanzata dei genitori, fin da subito sorge il sospetto che nel montaliano «calcolo dei dadi» lanciati dal destino qualcosa non torni. È lo stesso Ingegnere che nel corso di un'intervista del 1967 avrà modo di dire:

Il conflitto con il mondo è insorto in me sin dalla fanciullezza, soprattutto per le punizioni che mi venivano inflitte e che io ritenevo ingiuste. [...]. Io sentivo l'ingiustizia del trattamento che mi veniva riservato dagli altri [...]. Io soffro d'una forma biologica d'irritazione verso l'ambiente, verso la vita. Mia madre mi diceva che io le mordevo con rabbia i seni. Insomma, io soffro d'una irritazione perenne, sin dalla nascita, contro il destino, il mio personale destino. Ma la cicatrice di nascita [...] è forse una mia fantasia⁸.

Ecco, quindi, che Gadda costruisce il suo personaggio innescando fin dal principio uno scontro tirannico, nella misura di un tormentato percorso esistenziale, e titanico – questa volta in nome dell'arte – tra l'eroe e il Destino:

Nella mia vita di “umiliato e offeso” la narrazione, a cui sono approdato piuttosto tardi, mi è apparsa, talvolta, come lo strumento che mi avrebbe consentito di ristabilire la “mia” verità, il “mio” modo di vedere, cioè lo strumento della rivendicazione contro gli oltraggi del destino e de' suoi umani proietti: lo strumento, in assoluto, del riscatto e della vendetta. Ecco perché il mio modo di narrare palesa spesso il tono risentito di chi dice trattenendo l'ira e lo sdegno. Di ciò domanderei perdono a Dio, e magari alle creature, se Dio e le creature potessero garantirmi, di non ripetere, in avvenire, gli scherzucci del passato⁹.

⁸ C.E. GADDA, *Gadda pensa alla morte come a una definitiva liberazione*, cit., pp. 145-146.

⁹ C.E. GADDA, *La mia vita, i miei amici*, in «Per favore, mi lasci nell'ombra», cit., p. 189.

La tentazione di assimilare la cicatrice di Gadda a quella di Ulisse è tanto forte quanto suggestiva: se infatti in *Odissea* XIX la cicatrice fisica sulla gamba del protagonista è simbolo del ragazzo diventato eroe¹⁰, nel caso di Gadda la presenza di una stimmate esistenziale mostra il segno del fanciullo destinato a divenire però un antieroe.

Se durante l'intervista Gadda avesse in qualche modo pensato a Omero non ci è dato saperlo, tuttavia è innegabile che proprio il leggendario cantore greco fosse, insieme a Dante e ad Ariosto, tra gli autori prediletti della giovinezza¹¹, poiché ne ammirava la scelta di alcune immagini fortemente evocative, come per esempio quella dell'incontro tra Ulisse e gli spiriti dei morti narrato in *Odissea* XI, episodio rievocato dalla memoria dell'Ingegnere nel racconto *Un concerto di centoventi professori*, pubblicato sulla rivista «Letteratura» nel 1942 e incluso poi nella raccolta *L'Adalgisa* del 1944:

¹⁰ «I lettori dell'*Odissea* ricordano la scena ben preparata e commovente del canto XIX, in cui la vecchia dispensatrice Euriclea riconosce Ulisse, di cui era stata nutrice, da una ferita alla coscia. Lo straniero ha conquistato la benevolenza di Penelope, che secondo il desiderio di lui comanda alla massaia di lavargli i piedi [...]. Non appena Euriclea ha toccato la cicatrice, con lieto spavento lascia cadere il piede nel bacino, l'acqua trabocca, lei vuol gridare la sua gioia [...] la dispensiera riconosce la cicatrice, e cioè nel momento della crisi, descrive l'origine della cicatrice, una disgrazia capitata a Ulisse giovinetto cacciando il cinghiale durante un soggiorno presso il nonno Autolico». E. AUERBACH, *La cicatrice d'Ulisse*, in ID., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 2010, vol. 1, pp. 3, 4.

¹¹ «Formazione perciò lacunosa, "a macchie, a chiazze". Negli anni dell'adolescenza sono prevalsi interessi letterari, prevalentemente italiani e latini, con qualche puntata su autori greci (Omero). Poi Dante e Ariosto». C.E. GADDA, *La formazione dell'Ingegnere*, in A. ARBASINO, *L'Ingegnere in blu*, Adelphi, Milano 2008, pp. 43-44. L'ammirazione per Omero è ribadita inoltre nelle pagine del *Racconto italiano*, quando l'autore descrive il tenente Tolla, personaggio dai tratti sospettosamente autobiografici: «Al liceo il suo tema era sempre il migliore e talora il docente lo leggeva per esempio, fra l'attenzione e lo stupore generale: perché non solo tirava fuori, come niente fosse, versi dell'Eneide, o di Racine o di Shakespeare o del Carducci o di Omero, ma in greco eh [...]». C.E. GADDA, *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, in ID., *Scritti vari e postumi*, a cura di A. Silvestri, C. Vela, D. Isella, P. Italia, G. Pinotti, Garzanti, Milano 2009, p. 450.

C'erano le madri e le spose, i mariti e i figli, e i vecchi che hanno molto sofferto: «tè polù tletòì té geròntes». I figli che forse domani partiranno: andranno verso dove avrà chiamato il destino: o forse staranno fermi, a ondularsi, o a farsi ondulare, dove li avrà dimenticati il destino¹².

La memoria di Gadda ci riporta dunque al libro XI dell'*Odissea*, in particolare al v. 38, come suggerisce la traslitterazione dal greco «tè polù tletòì té geròntes», vale a dire «vecchi provati da molto dolore». Nel celebre episodio Omero narra di Ulisse che, spinto da Circe a varcare i confini dell'Ade alla ricerca dell'indovino Tiresia affinché questo possa profetizzargli il futuro, scambia alcune battute con gli spiriti dei defunti (tra i quali Achille, Elpenore e la madre Anticlea), descrivendone il dolore provato per la vita ormai perduta. È interessante notare, come del resto accadrà con Dante nella *Commedia*, che gli spiriti dei morti sopraggiungono al cospetto del viaggiatore incuriositi dalla possibilità di poter incontrare un'anima vivente:

Donne, giovani, vecchi provati da molto dolore,
 tenere spose con acerbo strazio nell'animo,
 molti squarciati da armi di bronzo,
 uomini uccisi in battaglia, con le armi lorde di sangue:
 s'aggiravano in folla attorno alla fossa, chi di qua chi di là,
 con strano gridio: mi prese una pallida angoscia¹³.

Come accade in Omero, nell'adattamento gaddiano dell'episodio l'autore si sofferma sull'ineluttabilità del Destino che si manifesta agli uomini in maniera tragica, come a impedirne ogni possibilità di scelta: nel racconto di Gadda, per il quale le immagini del primo conflitto mondiale sono evidentemente ancora ben presenti nella

¹² C.E. GADDA, *Un «concerto» di centoventi professori*, in ID., *L'Adalgisa. Disegni milanesi*, a cura di C. Vela, Adelphi, Milano 2014, p. 208.

¹³ OMERO, *Odissea*, a cura di D. Loscalzo, trad. di G.A. Privitera, Mondadori, Milano 2014, p. 317.

mente, il tirannico Destino si avvale dello strumento della guerra, finendo così per travolgere intere generazioni («C'erano le madri e le spose, i mariti e i figli, e i vecchi»). Nell'ottica della rievocazione omerica dell'incontro con gli spiriti dei defunti, la presentazione del pubblico in sala in attesa che il concerto abbia inizio assume quindi i tratti di una macabra fotografia, in cui l'immagine del teatro che Gadda restituisce al lettore acquisisce perciò i tratti dell'Ade, la «fossa» omerica all'interno della quale vagano gli spettri, come del resto lascia intendere lo stesso Ingegnere fin dall'inizio del racconto, preparando il terreno all'imminente allusione mitologica a partire dal momento in cui viene descritto l'incedere lento di Bruno verso la cucina, mediante l'uso di una terminologia molto vicina alla connotazione funerea di un aldilà dipinto però con pennellate parodiche tipicamente gaddiane:

Poco dopo il Bruno in persona era apparso in via Pontaccio come un'ombra già ripentita d'aver appena attraversato lo Stige: insinuatosi in cucina dalla porticiuola di servizio. L'ombre domestiche di quel barbugliante averno, in un sentore di gas, andavano illividite dai rimandi perlucidi delle vecchie casseruole di rame, appese, matrici di risotti, o d'antichi stufati¹⁴.

L'ammirazione di Gadda per le immagini dell'oltretomba, nel quale si muovono pietosamente le ombre degli spiriti dei morti, si sposa perfettamente con l'interesse per la *pietas* con cui Omero descrive gli eroi sconfitti dal Destino¹⁵, in particolar modo «Etto-

¹⁴ C.E. GADDA, *Un «concerto» di centoventi professori*, cit., p. 186.

¹⁵ Sulla *pietas* omerica si sofferma a lungo Auerbach, sottolineando come il cantore greco fosse interessato a rappresentare il lato emozionale (anche patetico) dei suoi personaggi: «Le cose non vanno diversamente per gli aspetti intimi: anche di questi nulla può restare celato e inespresso. Gli uomini d'Omero manifestano il loro intimo senza nulla tralasciare [...] quello che non dicono agli altri, lo dicono nel proprio cuore [...]. Nei poemi omerici accadono molte cose orribili, ma accadono raramente senza che le bocche parlino». E. AUERBACH, *La cicatrice d'Ulisse*, cit., p. 7.

re dall'elmo splendente», la cui tragica vicenda parrebbe assurgere nell'immaginario dell'Ingegnere ad allegoria della condizione esistenziale dell'uomo moderno. A questo proposito è emblematico l'episodio delle Porte Scee, tratto dal libro VI dell'*Iliade*, per l'esattezza la scena che si svolge sulla torre sovrastante le Porte a cui fa riferimento Gadda nel quaderno d'appunti *Racconto italiano di ignoto del Novecento: in limine* va sottolineato che la rievocazione avviene all'interno di un discorso piuttosto lungo e articolato che intreccia i rapporti tra il lettore, l'autore e i suoi personaggi, sul quale si tornerà in seguito quando affronteremo il nodo che unisce mito e metodo narrativo.

Scrive Gadda:

Esiste un universale umano, comune al personaggio, all'autore, all'attore: p. e. Ettore del VI.° dell'*Iliade*. Ettore parla ad Andromache: il termine di riferimento è in noi tutti e tutti noi comprendiamo. La misura che ci permette di misurare, ad Ettore, a Omero e a me lettore è il comune nostro sentimento e stato di uomini. Qui il gioco personaggio-autore è fatto con l'intermediario di una certa fede nella comprensione da parte del lettore, poiché il lettore è come noi parte di una certa, unidroma umanità. 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*¹⁶.

L'episodio al quale si fa qui riferimento è tratto, come dicevamo, da *Iliade* VI – probabilmente il momento più intenso dell'intero poema – e riguarda l'incontro fra Ettore e Andromaca, preludio alla morte del figlio prediletto di Priamo per mano del «veloce Achille». Mentre impazza la guerra fra Achei e Troiani, Omero tesse un dialogo straziante in cui Andromaca, «moglie, amica e madre» dell'eroe troiano, supplica l'amato sposo di rimanere con lei e di

¹⁶ C.E. GADDA, *Racconti italiano*, cit., p. 476.

non andare in battaglia, poiché un turpe presentimento di morte domina i suoi pensieri (vv. 407-412):

Sventurato, il tuo coraggio ti ucciderà. Non hai compassione del tuo bambino, né di me infelice, che sarò presto la tua vedova. Presto infatti ti uccideranno gli Achei assalendoti tutti insieme, e per me meglio sarebbe, se ti perdo, andare sottoterra: non avrò altro conforto quando tu avrai compiuto il tuo *destino*, non avrò che dolori¹⁷.

Tuttavia, nonostante il dolore, Ettore deve adempiere ai doveri che impone il suo *status* di soldato, quindi, per non cadere nella vergogna, non accetta di fuggire insieme alla famiglia e, dopo aver salutato Andromaca e il figlio Astianatte, si appresta ad affrontare l'ira di Achille (vv. 441-443):

A tutto questo io penso, donna, ma terribilmente mi *vergognerei* di fronte ai Troiani e alle Troiane dai lunghi pepli se come un vile mi tenessi lontano dalla battaglia¹⁸.

Fra la moltitudine di episodi che Gadda avrebbe potuto citare non pare un caso che scelga proprio questo, anzi viene da pensare, come sostiene Narducci, che l'Ingegnere non sia tanto interessato al poema omerico come canto delle grandi gesta, quanto piuttosto al poema come canto degli eroi sconfitti¹⁹: infatti, le immagini del

¹⁷ OMERO, *Iliade*, a cura di G. Paduano, M.S. Mirto, trad. di G. Paduano, Mondadori, Milano 2007, pp. 195, 197 (corsivi nostri).

¹⁸ Ivi, p. 197 (corsivi nostri).

¹⁹ Cfr. E. NARDUCCI, *La gallina Cicerone. Carlo Emilio Gadda e gli scrittori antichi*, Olschki, Firenze 2003, p. 69. Nel saggio *Come lavoro* del 1949, Gadda lascia intendere come nella sua scrittura non ci sia spazio per la celebrazione di personaggi dalle gesta gloriose, ma piuttosto di antieroi alle prese con l'esperienza del quotidiano: «Non posso farmi aedo d'un Atride se Atridi non conosco, né d'un Pelide che sta ingurgitando maccheroni». C.E. GADDA, *Come lavoro*, in ID., *Saggi Giornali Favole e altri Scritti*, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella,

poema che più rimangono nella memoria sono proprio quelle che riguardano i Troiani, costruite con tanta compassione da riuscire quasi a dar voce all'umanità intera. Tuttavia, se volessimo andare oltre la sola predilezione gaddiana per lo stile con il quale vengono ritratti gli sconfitti, potremmo avanzare l'ipotesi che nella *pietas* della narrazione omerica, Ettore, con i suoi dubbi e le sue paure (vv. 449-458)²⁰, assurga nell'immaginario dell'Ingegnere a simbolo dell'eroe sconfitto: non è soltanto la sua fragilità a destituirlo dell'egida dell'eroe invincibile conferendogli umana debolezza, ma soprattutto il suo triste destino, che ne rende impossibile il raggiungimento della gloria attraverso l'uccisione del campione dei Greci, Achille. La cicatrice di Ettore è pertanto segno dell'ineluttabile lotta contro il Fato (non è un caso che la parola ricorrente nel libro VI sia proprio "*ananke*", vale a dire "fatalità"), che l'eroe è destinato a perdere: il principe troiano sente il dovere di onorare i propri valori, ragion per cui non può sottrarsi alla sua tragica sorte, come del resto sottolinea

Garzanti, Milano 1991, vol. 1, p. 436. Si ricordi infine che tra le peculiarità dei poemi omerici vi è la rappresentazione dell'umanità di alcuni personaggi, così ben definita da mostrare agli occhi del lettore uno spaccato di assoluto realismo: «I poemi omerici, la cui cultura visiva, linguistica, e soprattutto sintattica, appare tanto più elaborata, sono invece relativamente semplici nella raffigurazione dell'uomo, e in genere anche nel loro rapporto con la realtà della vita che descrivono. La gioia dei sensi è tutto, e in quei poemi lo sforzo maggiore è di rendercela presente. Fra battaglie e passioni, avventure e pericoli, ci mostrano cacce e banchetti, palazzi e abituri di pastori, gare e giorni di bucato, sicché osserviamo gli eroi nella loro vita d'ogni giorno [...]. E così essi c'incantano e ci attraggono e noi viviamo nella realtà della vita loro, e finché udiamo o leggiamo ci è perfettamente indifferente sapere che si tratta soltanto di favole, che tutto è "inventato"». E. AUERBACH, *La cicatrice d'Ulisse*, cit., p. 15.

²⁰ «ma non mi colpisce/ tanto il dolore che aspetta i Troiani, né quello/ di Ecuba stessa, né di Priamo, il sovrano/ né dei miei fratelli, che in gran numero e coraggiosi/ cadranno nella polvere sotto le mani nemiche,/ come il tuo, quando qualcuno dei Greci vestiti di bronzo/ ti porterà via in lacrime, togliendoti la libertà,/ e in Argo forse tesserai per un'altra la tela, e porterai l'acqua dalla fonte Messeide o dall'Iperea/ vittima di molte offese, subendo un duro destino». OMERO, *Iliade*, cit., pp. 197, 199.

Gadda citando il v. 444 «Oùde me thùmos anogen, epèi mathon emmenai esthulos»²¹, cioè «non a questo mi spinge il mio cuore, poiché da sempre ho imparato/ ad essere forte», aggiungendo poi un laconico «Tutti guardiamo l'umanità di Ettore»²².

L'episodio delle Porte Scee citato da Gadda lascia lo spazio aperto ad alcune considerazioni: nell'immaginario dello scrittore milanese pare esserci fin dalla giovinezza una predilezione, si potrebbe parlare di "un'affinità elettiva", per l'eroe sconfitto, che con la sua umana fragilità rappresenta il personaggio destinato a soccombere sotto i colpi del Fato e della Storia. È per tale ragione che si può affermare che l'idea di destino che ha Gadda sia essenzialmente classica, mutuata dal mondo greco, e dunque tragica e pessimistica, dal momento che l'eroe gaddiano, una sorta di trasposizione modernista dell'eroe greco, si trova costretto a confrontarsi con una realtà ingovernabile: il dialogo tra il Destino e la libertà di azione dell'eroe si traduce dunque in un conflitto insanabile in cui si annulla lo spazio di autonomia del soggetto eroico, il quale è condannato alla sconfitta. Nonostante gli sforzi compiuti (e sono tanti, fisici ed esistenziali, quelli che il Gaddus compì durante la Grande Guerra), l'uomo non può sovvertire la propria condizione segnata dalla sua tragica cicatrice, che, come ha affermato lo stesso scrittore, comparso nella fanciullezza, presiede e domina la vita "biologica" dell'individuo, segnandone dunque "nascita", "punizioni", ma anche il tormentato percorso nella sessualità. Del resto, citando Omero, in particolare dal libro XXII (vv. 208-221) in cui si racconta dello scontro mortale tra

²¹ C.E. GADDA, *Racconto italiano*, cit., p. 476.

²² Ivi, p. 477. Lo scrittore si sente particolarmente legato all'umanità e al compatimento per la sorte degli uomini, tanto da trasporli nelle proprie opere: «Amo e rispetto il mio prossimo: partecipo vivamente a tutte le gioie e a tutti i dolori del prossimo, alle avventure e disavventure della gente». E continua, rispondendo alla domanda sul carattere dei propri personaggi: «Non ho preferenze. Sono tutti più o meno conditi nella stessa salsa: quella che si chiama dai competenti "l'umano destino"». C.E. GADDA, *Oh, fossi nato a Pantelleria!*, in «Per favore, mi lasci nell'ombra», cit., pp. 38, 39.

Ettore e Achille, possiamo apprendere come il Fato sia così potente da presiedere perfino sul più potente degli dèi:

Ma quando per la quarta volta giunsero alle sorgenti,
 allora il padre Zeus tese la bilancia d'oro,
 e vi mise due sorti di morte crudele,
 l'una di Achille, l'altra di Ettore, abile nel domare i cavalli:
 la tenne sospesa al centro e cadde il destino di Ettore,
 che andò nell'Ade, e lo abbandonò Febo Apollo.
 Atena, la dea dagli occhi splendenti, andò dal figlio di Peleo,
 e, standogli accanto, gli disse queste parole:
 Adesso ho fiducia che noi, splendido Achille
 caro a Zeus, riporteremo la gloria alle navi, agli occhi dei Greci,
 uccidendo Ettore, per quanto insaziabile sia
 di lotta. Non è più possibile che ci sfugga, neppure
 se Apollo, il dio arciere, provasse di tutto,
 rotolandosi ai piedi di Zeus, signore dell'egida²³.

Leggendo il libro VI dell'*Iliade*, in particolar modo la storia di Ettore, è sorprendente notare quanto l'eroe troiano e Gadda siano vicini nel modo di condurre le proprie riflessioni sul Destino, sul senso del dovere e sull'immagine vergognosa della propria sconfitta, come esemplifica quanto scritto da Gadda nel suo memoriale di guerra: «vi è solo il desiderio di fare, di fare qualche cosa per questa porca patria, di elevarmi nella azione, di nobilitare in qualche maniera quel sacco di cenci che il destino vorrebbe fare di me»²⁴,

²³ OMERO, *Iliade*, cit., p. 697. Il Fato avverso è prerogativa dei poemi classici, infatti, in riferimento al cammino degli eroi dell'*Eneide*, Fo sottolinea come sia «l'episodio degli dèi che sconvolgono il mondo, invisibili a tutti se non all'eroe favorito [...] una possente allegoria dell'ineluttabilità del male preteso dai superiori destini». A. FO, *Virgilio nei poeti e nel racconto. Dal secondo Novecento italiano, in Il classico nella Roma contemporanea. Mito, modelli, memoria*, a cura di F. Roscetti, Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma 2002, p. 213.

²⁴ C.E. GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia*, Garzanti, Milano 2008, p. 213.

ma anche «Non mi manca il desiderio di combattere, il senso del sacrificio»²⁵, poi ancora «Sono torturato dalla vergogna che la nostra forza sia stata impotente a frenare l'urto nemico»²⁶, e infine, nel momento più tragico, quello della prigionia e della conseguente presa di coscienza del proprio fallimento di uomo e di soldato, scrive Gadda: «Oh! con quali parole, con quali affermazioni potrò smentire la taccia di vile che mi sarà fatta in eterno? Qual forza di chiacchiere o di sdegnoso silenzio potrà conferire altrui la certezza ch'io fossi un bravo soldato?»²⁷.

Non sarà forse un'impertinenza affermare che in Gadda si manifesti una sorta di “complesso di Ettore”, con riferimento al ruolo che nell'immaginario dello scrittore esercita non solo la figura dell'eroe sconfitto dal Destino, ma anche la vergogna del fallimento privato prima ancora che pubblico, il terrore di colui che teme il giudizio della collettività e quindi della Storia. Ettore, il mitico eroe che compare tra le pagine del *Racconto italiano*, non è dunque un personaggio che si trova per caso nella narrativa dell'Ingegnere, egli non è oggetto di *divertissement*, come invece accade ad altri personaggi mitologici, al contrario viene evocato perché condensa un “nodo” di rapporti e di sensazioni: leggendo delle sventure del principe troiano, Gadda non può che maturare un affraternamento sincero, scorgendone il comune sentimento d'amor patrio, il desiderio di raggiungere la gloria personale attraverso l'impresa epica, ma soprattutto la vergogna per un fallimento esistenziale pubblico e privato, sentimenti che hanno accompagnato Ettore in battaglia sotto le mura di Troia e Gadda nella tragica esperienza della Grande Guerra. È per queste ragioni che nella nostra mente continuano a risuonare certe parole dell'Ingegnere: «*il non essere* è adattarsi alla vita e alla turpe contingenza del mondo, *l'essere* è agire, adempiere al

²⁵ Ivi, p. 39.

²⁶ Ivi, p. 234.

²⁷ Ivi, p. 350.

proprio incarico (alla propria missione) andando, sia pure, incontro alla morte»²⁸.

A un primo sguardo, quindi, ciò che della mitologia sembra contare per Gadda è l'universo simbolico che sprigionano certi episodi, il loro carattere suggestivo ed evocativo, non solo come paradigma della debolezza del genere umano di fronte al Destino, ma anche come segno di quel legame che accomuna sotto la stessa cicatrice autore, personaggio e lettore: è come se si passasse da una condizione privata e particolare (Ettore simbolo dell'antieroe Gadda costretto al dolore esistenziale) a una pubblica e universale (il destino di Ettore come allegoria della condizione tragica di tutta l'umanità)²⁹.

A tal proposito, risulta congeniale alle nostre considerazioni quanto scritto dall'Ingegnere in occasione dell'entusiastica recensione al romanzo di Giuseppe Berto, *Il male oscuro*, pubblicato nel 1964, esattamente un anno dopo l'uscita del libro tragico per eccellenza dell'intera narrativa gaddiana, ossia *La cognizione del dolore*:

A contrastare il postulato vitalistico-moralistico del lieto fine, o d'una euforica certezza del bene perpetuo o d'una corroborante attesa del meglio a tutti i costi, sono proprio essi i meravigliosi

²⁸ C.E. GADDA, *Amleto al Teatro Valle*, in *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, cit., p. 542.

²⁹ In questo intreccio di significati tra simbolo e allegoria sembra celarsi il valore poetico e letterario del mito, come infatti Gadda pare lasciar intendere nella recensione *Il «Faust» tradotto da Manacorda* del 1932: «Gli è che il simbolo, quando discende ad essere allegoria e personificazione, deve combattere una ben dura battaglia per riassurgere a segno d'arte, a nota comprensiva e poetica. La lupa di Roma e l'Ariel Shakespeariano son simboli; e pure sono arte e nota commossa del nostro apprendere [...]. Più spesso accade che il personificare concetti adduca alle manifestazioni deteriori della poesia: la statua della Giustizia, con la spada in mano e la bilancia da pesar i fagioli, potrà forse andare come riempitivo architettonico; ma mi lascia freddo me, come uomo, che pur si commuove all'idea di giustizia». C.E. GADDA, *Il «Faust» tradotto da Manacorda*, in Id., *Divagazioni e garbuglio. Saggi dispersi*, a cura di L. Orlando, Adelphi, Milano 2019, p. 70.

racconti di soggetto «totale», i drammi di qualità esemplare, che assemblano e rappresentano un mondo, o un sistema di accadimenti o di pensieri epici o ciclici [...]. Non c'è rosa senza spine. Non c'è pace che non sia stata preceduta dalla guerra. Non c'è bene che rimedi a un male [...]. Del tutto allegro allegrone, vitale vitalone, non è il Libro dei libri, la Bibbia; non a ogni passo edificante l'*Iliade*; e l'ardimentosa avventura marina dell'*Odisea* pur discende all'Erebo [...]. Lo straordinario viaggio mediterraneo indi poi oceanico del re d'Itaca sembra avere epilogo negli strazianti versi che il Monti, spegnendo l'epopea nel silenzio, mirabilmente traduce.

Ed Argo, il fido can, poscia che dieci
E dieci anni invano aspettò Ulisse,
Gli occhi nel sonno della morte chiuse³⁰.

Ecco quindi che mentre Gadda fissa i termini entro i quali il male oscuro si annida negli uomini e il Destino avverso li precipita nella spirale del dolore, compaiono nuovamente i personaggi di Ettore e Andromaca:

Il male oscuro è oscuro quanto il dolore che fa strazio di noi allorché ci sentiamo oggetto di reiterate percosse o ferite, di insistenti offese. È il logorio a cui ci sommette di giorno in giorno, d'ora in ora, la nostra «Erlebnis», l'esperienza del vivere, la pena o la fatica durata, la «dura necessità». Il termine «dura necessità, crateré ananke» è termine del ben noto poeta Omero: ed è prestato alla voce del personaggio Ettore che parla alla moglie Andromaca e accoglie e solleva dalle braccia di lei il poppante Astianatte: Ettore, l'eroe che perirà vinto e ferocemente straziato³¹.

³⁰ C.E. GADDA, *Giuseppe Berto, «Il male oscuro»*, in *Divagazioni e garbuglio*, cit., p. 269, 270.

³¹ Ivi, p. 267.

Gadda dunque non si sottrae alla fascinazione per il mito né al suo sostrato innegabilmente umano, perciò “reale”. Volgendo alle nostre riflessioni le parole di Coupe in merito alla potenza evocativa esercitata da certi personaggi mitologici sull’immaginario dei lettori, non ci resta che concordare con il fatto che sia proprio il loro fondo di verità umana a renderli immortali, il loro essere parte della gaddiana «*societas humani generis*»:

La caratteristica di Achille è la sua ira funesta; quella di Ulisse, una figura più arguta, è l’ingegnosità con cui sfugge ai pericoli. In entrambi i casi l’obiettivo è puntato sul mondo umano, per quanto nobile e regale sia. O, se guardiamo le cose dal lato opposto, benché i protagonisti siano mitici nel senso più semplice e banale (Achille e Ulisse non esistono), essi vengono presentati come se fossero personaggi storici, e dunque di intenso interesse umano³².

Insomma, in via del tutto preliminare, non possiamo che constatare che per Gadda i miti non sembrano palesarsi soltanto come espressione del meraviglioso, del fantastico e dell’irrazionale, ma anche, in virtù del fatto che l’eroe «è sempre convincente come essere umano»³³, come storie di uomini e di umani destini.

2. *La cicatrice di nascita*

Una mitologia del dolore non prende vita soltanto dall’evocazione di personaggi sconfitti dal Destino, ma anche con l’immissione nella propria esperienza individuale di un simbolo più profondo, un tratto distintivo: è così che nella costruzione del personaggio tragico di Gadda compare una dolorosissima cicatrice, uno squarcio esistenziale, la cui presenza è legata alla passione dello scrittore per

³² L. COUPE, *Il mito. Teorie e storie*, trad. di B. Lazzaro, Donzelli, Roma 2005, pp. 74-75.

³³ Ivi, p. 75.

Virgilio, il cantore dell'epopea eneadica, la cui scrittura, al pari di quella omerica, è da sempre per l'Ingegnere esempio impareggiabile di *pietas*. In questo caso, tuttavia, ad alimentare il connubio tra mito ed esperienza esistenziale nella mente dello scrittore non intervengono in prima istanza gli eroi che animano le pagine dell'*e-pos* virgiliano – anche se questi fanno capolino fin dal *Giornale di guerra* –, quanto piuttosto alcuni versi tratti da uno dei passi più oscuri dell'intero libro delle *Bucoliche*: si tratta dei vv. 60-63 della IV ecloga, nei quali Gadda, forzando evidentemente l'esercizio interpretativo³⁴ – non a caso qui parliamo di costruzione di una mitologia del dolore – individua la propria culla del caos:

*Incipe, parve puer, risu cognoscere matrem:
matri longa decem tulerunt fastidia menses.
Incipe, parve puer: qui non risere parenti,
nec deus hunc mensa, dea nec dignata cubili est*³⁵.

La traduzione dei versi virgiliani recita: «Inizia, o fanciullo, a riconoscere la madre dal sorriso/ a lei i dieci mesi hanno arrecato molti fastidi./ Inizia, o fanciullo: chi non sorrise ai propri genitori,/ né un dio lo ha ospitato alla sua mensa, né una dea nel suo talamo».

Nella IV ecloga Virgilio profetizza l'avvento di un *puer* dalla natura divina destinato a dare inizio alla futura età dell'oro, quindi a un periodo di prosperità e pace. Data la natura misteriosa di questi versi, è facile intuire come nel corso del tempo si siano moltiplicate le interpretazioni: per esempio c'è chi ne ha letto un messaggio cristiano, chi un omaggio ad Asinio Pollione, al tempo protettore del poeta mantovano, e chi, invece, ne ha visto un augurio per l'atteso figlio di Ottavia e Antonio. Inoltre – passaggio fondamentale – va comunque sottolineato che i vv. 60-63 devono essere intesi primariamente come una sorta di modo di dire, come un augurio: “se il

³⁴ Fo parla di forzatura «autentica» e «onesta». A. Fo, *Virgilio nei poeti e nel racconto*, cit., p. 217.

³⁵ P.M. VIRGILIO, *Bucoliche*, a cura di M. Gioseffi, Cuem, Milano 2005, p. 119.

bambino non sorride ai genitori, allora sarà costretto alla sfortuna, tanto che non verrà favorito dagli dèi, né tantomeno da Amore”.

Ora, tralasciando la *quaestio* legata ai possibili motivi allegorici nascosti nella figura del *puer* – problema, questo, che poco interessava all’Ingegnere –, quel che conta per l’immaginario gaddiano è cucire addosso alla propria esistenza, attraverso quei versi, lo squarcio lacerante che ha generato il segno della vergogna e della sconfitta.

Alla luce di ciò, risulta chiaro come la mitologia dell’antieroe Carlo Emilio Gadda sia costruita in particolare attorno a due versi. In primo luogo il v. 60 («*Incipe, parve puer, risu cognoscere matrem*»), al quale può essere data una doppia lettura:

a seconda del significato che si attribuisce all’ablativo *risu* (che si può riferire tanto alla madre quanto al figlio). L’espressione, nella sua interezza, può infatti voler dire ‘incomincia a riconoscere tua madre dal sorriso’ (si intende di lei e cioè ‘vedendo che ti sorride’), ma anche ‘incomincia a fare segno di conoscere tua madre con il sorriso’ (si intende tuo: e quindi, ‘sorridendole’). [...] sorridere ai genitori è un momento importante della crescita, il primo segno di intelligenza da parte del neonato³⁶.

Mentre, in secondo luogo, il v. 62 («*Incipe, parve puer: qui non risere parenti*») «Inizia, o fanciullo: chi non sorrise ai propri genitori», il cui «senso complessivo [...] è che solo chi viene amato dai propri genitori può sperare di far fortuna»³⁷, anche se:

l’esatta formulazione della frase resta però incerta. [...] i codici scrivono comunemente «*cui non risere parentes*» (= ‘a chi non sorrise i genitori’). [...] *Qui* è anticipazione di *hunc* al verso seguente, con un’opposizione retorica fra un plurale generico e un singolare grammaticalmente più corretto. In tal caso *parenti* va letto

³⁶ M. GIOSEFFI, *Note al testo*, in P.M. VIRGILIO, *Bucoliche*, cit., p. 119.

³⁷ *Ibidem*.

come un riferimento alla sola madre, che riprende il concetto già espresso al v. 60³⁸.

Gadda ha dunque memorizzato questi versi e li ha fatti propri costruendo così il punto di partenza della propria mitologia. Il momento della nascita dell'eroe è contraddistinto dalla mancata corrispondenza del sentimento d'amore che lega il fanciullo alle figure genitoriali – qui la madre –, che genera inevitabilmente un'immediata metamorfosi in antieroe, ragion per cui si è venuta a creare una frattura insanabile tra il personaggio Gadda e la propria famiglia, come del resto lascerà intendere lo stesso scrittore in un passaggio della *Meditazione milanese*:

le relazioni del diverso sussistono aggrappate a un quid morfologico che è loro comune, che loro consente di sporgersi verso l'abisso pauroso; ivi, in un attimo magico, il molteplice identico si determina e insieme si differenzia.

Così è data pace all'animo di quello che giudica sé prigioniero d'una gente, o d'una occasione, o d'uno stato, o d'un attimo: e di quello anche (a cui è allusione ne' meravigliosi poemi) alla di cui puerizia e tenero intendere i genitori non han saputo sorridere: 'cui non risere parentes'³⁹.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ C.E. GADDA, *Meditazione milanese*, cit., pp. 270-271. È interessante sottolineare che all'interno del percorso meditativo-filosofico di Gadda all'immagine della cicatrice virgiliana di matrice mitico-classica si affianca quella d'origine mitico-cristiana: «Il povero bimbo su cui invidia la rabbia del padre ubriacone (quel tal padre che Mosè raccomanda severamente di onorare, non meno della madre, per il gusto di vivere a lungo su quell'altra madre che si chiama terra) altro non potrà che crescere abbattuto e vile, cioè altro non potrà che non-crescere. – Le negazioni da cui è stata deteriorata la sua realtà fanno che egli regredisca per un processo dissolutore dal suo senso umano $n + 1$ al senso fisiologico n , ed anche più giù». Ivi, pp. 156-157. Con l'espressione «più giù» Gadda intende il «non essere neppure cosa fisiologica. All'esser malato, stanco, abulico, deforme. All' $n-1$. Allora neppure il cuore funziona, ma batte palpiti or celeri or lenti, in

In questo passo è fondamentale sottolineare l'utilizzo dei lemmi «diverso» e «abisso pauroso», due termini fortemente evocativi che corredano una precisa condizione esistenziale e che si rivelano («attimo magico») mostrando *la* causa di quel dolore, ovvero *il* momento dal quale è scaturita la cicatrice di nascita: appare chiaro quindi che Gadda abbia interpretato i versi virgiliani come il segno della propria diversità di fronte ai genitori e l'inizio della sua lotta contro il Destino. Comincia così un cammino umano contrassegnato dalla vergogna per la propria diversità e dal drammatico sentimento della colpa che, fin dalla giovinezza, hanno negato al *puer* ogni felicità, come ricorda Gadda commentando ancora il verso virgiliano «*cui non risere parentes*» nell'importante saggio *Psicanalisi e letteratura* del 1946, sul quale si ritornerà certamente più avanti:

Comunque debba da interpretarsi l'allusione mitologica, che da taluni – non da tutti – è riferita a Vulcano, e alla sua deformità e alle sue sfortune maritali, sta di fatto che il poeta ammette:

- 1) che ci siano dei genitori i quali non sorridono ai figli;
- 2) che la grazia e la venustà della persona, la luce del sorriso, degli occhi conquistano, a chi ne ha sortito da natura, la simpatia dei genitori e però del prossimo, il favore dei potenti: e dischiudono al fortunato le dolci vie dell'amore. Neanisco, e biondo, riceve il noto incarico d'attorno la mensa presieduta da Giove; Anchise ed efebo accede ai penetranti di Venere, e al talamo che ne costituisce il principale «ornamento»⁴⁰.

Virgilio è annoverato fra i «santi padri»⁴¹ della psicanalisi, tant'è

un disordine strano: e neppur la salute, che è data ai briganti, è data alla vittima. E celebrandosi le nozze del sacrificio con la sua Morte i moralisti intonano li epitalamî della sterilità: 'Come qualmente egli non abbia fatto o detto quello che la morale prescrive si faccia o si dica'. Ivi, p. 157.

⁴⁰ C.E. GADDA, *Psicanalisi e letteratura*, in *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, cit., p. 460.

⁴¹ Ivi, p. 457.

che secondo l'Ingegnere Freud non avrebbe scoperto nulla, se non messo insieme i pezzi di un discorso antico. L'attraversamento propriamente psicanalitico dei versi virgiliani da parte di Gadda, che avverrà negli anni successivi alla scrittura della *Meditazione*, induce a pensare che l'Ingegnere, ricorrendo proprio alla psicanalisi, avesse trovato il modo di suggellare "scientificamente" la propria mitologia del dolore individuandone la causa nella cicatrice, dando inoltre prova di come avesse già intuito la natura moderna della riscoperta dei miti, non considerati soltanto un bagaglio stracolmo di racconti immaginari, ma anche di un vero e proprio percorso conoscitivo in grado di andare ben oltre il velame fantastico:

Gli stati d'animo, gli inconsci o consci appetiti, le crisi dell'infanzia, le manifestazioni della «sensiblerie» o dello spirito profetico o della chiaroveggenza infantile, hanno dato motivo a innumeri scritture, già in era pre-freudiana, hanno recato ai nostri giorni un dubbio: il dubbio che Freud non abbia scoperto nulla di interamente nuovo, ma soltanto ordinato, schematizzato, sistemato, ridotto in termini un materiale probante già noto da secoli. I più disparati documenti ce lo attestano, ce lo confermano magari occasionalmente, e in certo modo a spizzico: cronache, miti, romanzi, confessioni e lettere e autobiografie d'ogni epoca⁴².

3. *Il mito, il tragico e il grottesco: la Cognizione dell'antieroe*

Vergogna e senso di colpa sono dunque i sentimenti che più di ogni altro animano il personaggio tragico di Carlo Emilio Gadda, suggellando di fatto l'esperienza esistenziale del diverso di cui l'autore ne tratteggia le forme nella *Meditazione*.

A ogni modo non di rado accade che la tragicità dell'antieroe gaddiano si confronti con un mondo dalle forti sfumature umori-

⁴² Ivi, p. 462.

stico-grottesche⁴³, le quali finiscono per contagiare anche la figura stessa del protagonista di turno, diventando in questo modo strumenti congeniali alla sua personalissima «rivendicazione contro gli oltraggi del destino e de' suoi umani proietti»: questo è, per esempio, quanto accade all'antieroe gaddiano per eccellenza, vale a dire l'*hidalgo* epico-cavalleresco Gonzalo Pirobutirro, protagonista dell'opera più cara allo scrittore⁴⁴, *La cognizione del dolore*, pubblicata nel 1963, ma in parte già uscita in rivista a partire dal 1938.

⁴³ Il modello della commistione tra toni tragici e grotteschi è ben presente nella mente dello scrittore, che ne parla in maniera entusiastica a proposito dello stile dell'ammirato Manzoni, il quale secondo Gadda è stato più d'altri capace di cogliere attraverso la contaminazione dei toni la molteplicità del reale: «La mescolanza degli apporti storici e teoretici più disparati, di cui si finse e si finge tuttavia il nostro bizzarro, imprevedibile vivere, egli ne avvertì la contaminazione grottesca. Egli fissò con il genio del narratore e più dell'esegeta e dell'analista le autorappresentazioni dominatrici di quegli spiriti: e noi sappiamo che altre rappresentazioni, egualmente passibili di errore, ma egualmente dotate di una forza direzionale quale che sia, conducono lo spasimo vano della nostra vita verso il necessario cammino». C.E. GADDA, *Apologia manzoniana*, in *Divagazioni e garbuglio*, cit., pp. 15-16. Sull'influenza manzoniana nella concezione del grottesco della rappresentazione, scrive Raimondi: «il Manzoni di Gadda era per l'appunto lo scrittore in cui i “tocchi più tremendi e più alti” di una “tragica sinfonia” entravano in risonanza, nelle viscere stesse dell'uomo con la “grottesca realtà” del “bizzarro e imprevedibile vivere”. Veramente riconoscere nei *Promessi sposi* la realtà combinatoria di una “contaminazione grottesca”, ove il barocco coincideva con l'iperbole ibrida della vita, valeva per Gadda esplorare il senso del proprio rapporto con l'ordine e il disordine del mondo. E nel proiettarvi le furie e le ossessioni di uno consapevole di appartenere a un altro secolo, egli deduceva dal testo manzoniano, fuori da ogni ipotesi di gerarchizzazione e di composizione classica, un'estetica del vivere con le sue figure approssimative, che hanno la verità della propria carne, dell'essere nello spazio delle tenebre e della luce». E. RAIMONDI, *Gadda e le incidenze lombarde della luce*, 2000, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue0/articles/raimondiluce.php>.

⁴⁴ Nel corso di un'intervista, alla domanda su quale fosse il lavoro più amato, l'Ingegnere rispose: «Quello che ho scritto più di getto: *La cognizione del dolore*». C.E. GADDA, *Carlo Emilio Gadda come uomo*, in «Per favore, mi lasci nell'ombra», cit., p. 171. Del resto non poteva essere diversamente, dato che in quel libro risiedeva gran parte del sostrato familiare gaddiano. Scrive Gadda in una lettera a Contini

La redazione di questo romanzo è probabilmente fra le più sentite di tutta la letteratura novecentesca⁴⁵, anche a causa del continuo e tormentato “*labor limae*” al quale l’autore sottopone tradizionalmente i suoi testi⁴⁶. Tuttavia, grazie all’edizione della *Cognizione* curata da Manzotti (1987), è stata fatta luce su alcuni dei punti più oscuri dell’opera, come ad esempio il titolo stesso, sul quale Manzotti vede l’azione di una triplice influenza: da una parte Leopardi, dall’altra Schopenhauer e a questi si aggiunge perfino il testo sacro per eccellenza, la *Bibbia*, in particolare *Ecclesiastes*, I, 18, a cui si lega il concetto della conoscenza come cammino di sofferenza⁴⁷, *leitmotiv* peraltro della cultura modernista.

datata 9 aprile 1963: «Già è sufficiente il mio testo, balordo, spropositato, sventato e sostanzialmente falso, a meritarmi il biasimo; anche il biasimo degli esperti e degli intendenti come te. Il mio lavoro è logicamente, esteticamente, e narrativamente “sbagliato”, fondandosi sulla stolta speranza di “narrare intorbidando le acque” per dépisiter il lettore dalla traccia della sua reale esistenza. La sua essenza, il movente vero, è un disperato tentativo di giustificare la mia adolescenza di “destinato al fallimento dallo egoismo narcisistico e follemente egocentrico dei predecessori, dei vecchi, e degli autori de’ miei anni in particolare.” Carità e pudore filiale mi hanno frenato e distorto la penna a una significazione impossibile, tale da rendere impossibile ogni vera eségesi». G. CONTINI, C.E. GADDA, *Carteggio 1934-1963*, a cura di D. Isella, G. Contini, G. Ungarelli, Garzanti, Milano 2009, p. 191.

⁴⁵ Per un’idea complessiva della genesi redazionale del romanzo citiamo quanto scritto in proposito da Patrizi: «I primi sette “tratti” (la definizione è dell’autore) della *Cognizione* furono pubblicati su “Letteratura”, tra il 1938 e il 1941; altri due, lunghi, nell’*Adalgisa*, nel ’44 e un altro ancora nelle *Novelle del Ducato in fiamme*, del ’53. La prima edizione in volume fu quella einaudiana del 1963, a cui fa seguito nel 1970 una seconda edizione ampliata di due capitoli inediti, scritti già nel 1941. Nella Nota al testo dell’edizione di Garzanti, curata da Emilio Manzotti [...] emerge tutta la sofferta elaborazione da parte dello stesso Gadda di un progetto editoriale che raccogliesse, nei primi anni Cinquanta, le sue narrazioni, recuperando frammenti e racconti più o meno lunghi sparsi sotto vari titoli. Il rapporto precario tra l’autore e il testo persiste fino al momento di licenziare finalmente l’edizione». G. PATRIZI, *Gadda*, Salerno Editrice, Roma 2017, pp. 213-214.

⁴⁶ Cfr. P. ITALIA, *Come lavorava Gadda*, Carocci, Roma 2017.

⁴⁷ Cfr. E. MANZOTTI, «*La cognizione del dolore*» di Carlo Emilio Gadda, in *Letteratura Italiana Einaudi. Le opere*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1996, vol. IV,II, pp. 7-9.

La vicenda romanzesca della *Cognizione* è ben nota: all'interno di una cornice fantastica – si pensi ai luoghi immaginari del Maradagàl e del Parapagàl appena usciti da un lungo conflitto bellico⁴⁸, ma anche alle località di Lukones e Pastrufazio⁴⁹ –, l'autore racconta la «*via crucis*»⁵⁰ di un uomo destinato al fallimento, il cui viaggio conoscitivo avrà come punto d'arrivo la consapevolezza della propria diversità. All'interno di questo mondo fantastico⁵¹, nel quale la sequenzialità temporale appare scandita dal ritmo del lavoro e delle stagioni ordito

⁴⁸ «Il Maradagàl, come è noto, uscì nel 1924 da un'aspra guerra col Parapagàl, stato limitrofo con popolazione della medesima origine etnica, immigratavi via via dall'Europa, a far tempo dai primi decenni del secolo decimosettimo». C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 571.

⁴⁹ Evidente come la scelta di questi nomi sia ben congeniata alla realtà latinoamericana che l'autore vuole in qualche modo evocare: il periodo trascorso in Argentina fu quanto mai fecondo per Gadda, in quanto gli permise di appropriarsi di un enorme bagaglio di «memoria di luoghi e parole che – oltre a essere ricordati in tante altre pagine – nella *Cognizione del dolore* contribuiranno a travestire la familiare Brianza in un immaginario paese sudamericano». G. PATRIZI, *Gadda*, cit., p. 15.

⁵⁰ E. MANZOTTI, «*La cognizione del dolore*» di Carlo Emilio Gadda, cit., p. 10.

⁵¹ Soffermandosi in particolar modo sull'universo fantasmagorico della *Cognizione*, Lorenzini afferma: «Nella disposizione parodica trovano allo stesso modo spazio, nella *Cognizione*, sia i miti letterari, tra cui, notissima, la commemorazione sacrale dell'Estinto, un Carlos Caçoncellos fortemente indiziato di somiglianze dannunziane, coi suoi allucinati, ebeti feticci (le ciabatte, la pera di gomma, lo spazzolino da denti...), sia i miti storici, in primo luogo di nuovo la guerra evocata nella spettacolare e truffaldina azione *quota 131*, che sostiene a lungo una propria centralità narrativa, tra iperbolici confronti (“Waterloo, Aboukir, Porta Tosa”). Ma gli uni e gli altri offrono poi una casistica talmente differenziata da richiedere ben altro indugio: non è infatti soltanto parodica la ripresa di suggestioni manzoniane, dall'iconografia di uno spazio geografico ingigantito nella sedimentazione mnemonica del lettore d'eccezione [...], alle possibili sovrapposizioni incrociate di identità mitico-letterarie per il protagonista Gonzalo (dall'Innominato manzoniano al don Chisciotte, dal misantropo Alceste o dall'avarò Harpagon a Amleto)». N. LORENZINI, *Gadda, il mito, la “deformazione”*, in *Mito e esperienza letteraria: indagini, proposte, letture*, a cura di F. Curi, Pendragon, Bologna 1995, pp. 323-324.

da Cerere e Pale⁵², domina la cosiddetta «collettività fabulante» – medesima per molti aspetti a quella che anima l'Urbe del *Pasticciaccio* –, la quale contribuisce in maniera determinante ad acuire la frattura contrastiva tra l'io e il mondo; il cammino di Gonzalo Pirobutirro è segnato infatti dallo straziante rapporto quotidiano con i popolani e con la madre, La Signora⁵³ – che nella *fiction* dell'opera incarna la trasposizione romanzesca di Adele, la madre dell'Ingegnere⁵⁴ – con

⁵² «la proprietà rustica arriva a fruttare, Cerere e Pale assenziando, ogni anno bisestile: cioè nell'anno su quattro in cui non si sia verificata siccità, non pioggia persistente alle semine ed ai raccolti, e non abbi avuto passo tutta la carovana delle malattie». C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 571. Cerere e Pale sono dee legate tradizionalmente al culto della terra: la prima è la dea del raccolto e dei campi, mentre la seconda del bestiame. Secondo Benussi, le divinità della terra sono quelle che Gadda richiama più frequentemente, poiché legate «al mondo agrario, lo stesso delle sue origini, emblema scomparso di una vita ritenuta sanamente legata a cicli riproduttivi, vegetali e umani». C. BENUSSI, *Carlo Emilio Gadda. Narciso e Mussolini, Arianna e Richelieu*, in *Il mito nella letteratura italiana. L'età contemporanea*, a cura di M. Cantelmo, Morcelliana, Brescia 2007, vol. IV, p. 318.

⁵³ Si apprende il motivo per cui Gadda sceglie di identificare la madre con l'appellativo di «Signora» da un'intervista del 1968: «molti hanno pensato che quando io, nella *Cognizione del dolore*, chiamo mia madre La Signora, voglia riserbarle un particolare omaggio. Ma non è così. La Signora, in questo caso, ha un valore ironico. Perché, fra i contadini, lei veniva chiamata La Signora, e se ne compiaceva, per quel tanto di tedesco che poteva esserci in lei. La parola invece per me ha un valore dolorosamente ironico. Non ironico verso mia madre, ma ironico verso il destino». C.E. GADDA, *Carlo Emilio Gadda come uomo*, cit., pp. 170-171.

⁵⁴ Nella vita di Carlo Emilio Gadda la madre Adele è stata, nel bene e nel male, un punto di riferimento. Fondamentale nella formazione scolastica, nel corso degli anni è divenuta anche una sorta di modello alternativo a quello paterno, a causa della scomparsa di Francesco Ippolito avvenuta nel 1909. Alla morte del marito, infatti, Adele deve portare sulle proprie spalle non solo il peso di una precaria situazione economica, ma anche la responsabilità dell'educazione morale e scolastica dei tre figli. Fin dal principio, il rapporto tra Adele e Carlo Emilio è asfissiante, soprattutto perché la madre, figura solenne e autoritaria, ha sempre cercato di imporre le proprie scelte al figlio, a cominciare dalla decisione di far intraprendere al futuro scrittore gli studi ingegneristici, ignorando di fatto la sua predilezione per le lettere. A tal proposito, in un ricordo d'infanzia, Gadda afferma: «La madre ha voluto così. Lei pensava che dovessi fare l'ingegnere perché i cugini avevano fatto gli ingegneri e

la quale il protagonista del romanzo convive nell'odiata Villa Pirobutirro lasciata in eredità dal padre⁵⁵.

Fin dalle prime pagine Gadda evidenzia la diversità dell'*hidalgo* rispetto agli altri personaggi, addirittura ancor prima che Gonzalo faccia il suo ingresso sulla scena, mediante la descrizione che proprio gli altri fanno di lui⁵⁶:

avevano guadagnato dei soldi. Ma io, più che la matematica, amavo il latino, il greco e la filosofia». C.E. GADDA, *Lettere agli amici milanesi*, a cura di E. Sassi, Il Saggiatore, Milano 1983, p. VII. Questa motivazione, unita alla responsabilità di non essersi liberata della villa di Longone per arginare le disgrazie economiche familiari, ha portato Gadda a maturare sentimenti rancorosi verso la madre. Per avere un'idea della severità e dell'austerità di Adele, basti leggere alcuni passaggi di un'intervista degli anni Sessanta: «la sua volontà eroica seguì a volere, immemore forse che al di sopra di ogni mito dell'orgoglio egocentrico e di ogni romantica iperbole circa la volontà del volitivo, del singolo, sta quel motto vivo e bonario di nostra gente: 'L'uomo propone, Dio dispone'. Volle, come la ruota che trae la molla dove frumento non scende». Sulla figura materna e sul rapporto con i figli si è espressa anche la sorella di Carlo Emilio, Clara, la quale afferma che la donna era di «carattere buono, affettuoso, molto affettuosa con noi quando eravamo piccolini, così, specialmente con il mio povero fratello Enrico, che era l'ultimo e quindi era un po' il beniamino di tutti: della mamma, del papà e anche di me e di mio fratello. È così. Però, nello stesso tempo, quando abbiamo incominciato gli studi, era anche un po' severa. Quindi, quindi insomma noi ci facevamo un certo riguardo e cercavamo di accontentarla, riportando voti discreti dalla scuola». C.E. GADDA, *Carlo Emilio Gadda*, in «Per favore, mi lasci nell'ombra», cit., p. 228.

⁵⁵ «la dispendiosissima villa [...] rappresenta, però, simbolicamente il morbo e perciò occupa l'immaginario gaddiano come modello affettivamente distruttivo ma anche come *schema* narrativo costruttivo. La villa è perturbante archetipo dell'origine e, come nelle scenografie pittoriche di Savinio, ricompare a distanza di tempo nei romanzi e nei racconti, spazio grottesco in cui troneggiano eterni e immutabili la poltromamma e il poltrobabbo». S. SGAVICCHIA, *Dall'autore-personaggio al narratore decentrato*, cit., pp. 4-5.

⁵⁶ «L'introduzione dei personaggi importanti è a volte preceduta, nei suoi libri, da diverse e talora discordanti testimonianze: è il caso di Gonzalo, la cui comparsa nella *Cognizione* è ritardata dalle deposizioni del medico, del peone, della Battistina, della Peppa, nonché dal contesto degli avventori dell'osteria dell'Alegre Corazón, degli abitanti di Lukones e perfino di quelli di Pastrufazio [...]». G.C. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda*, Einaudi, Torino 1995, p. 46.

Sul conto di lui, anche a Pastrufazio, correvano le voci più straordinarie. A Lukones però lo conoscevano meglio, avendolo veduto qualche volta ad imbucare una lettera, o ad acquistar francobolli davanti allo sportello del correo, dove aveva suscitato la curiosità della signorina. Un nemico del popolo?... Che egli non compatisse agli umili lo si intuiva dall'andatura, dal portamento...: non altezzoso, questo, ma sembrava escludere dallo sguardo, e forse dallo sguardo dell'anima, la miseria e il giallore della poveraglia. José, il peone, sosteneva ch'egli avesse dentro, tutti e sette, nel ventre, i sette peccati capitali, chiusi dentro nel ventre, come sette serpenti: che lo rimordevano e divoravano dal di dentro, dalla mattina alla sera: e perfino di notte, nel sonno⁵⁷.

Poi ancora:

Dormiva, la mattina, fino alle otto, e anche otto e mezza: e si faceva portare al letto il caffè, dalla Signora, che non finiva più di far scale per quel figlio, povera vecchia! e anche i giornali; per poi leggerli e berlo fuori a poco a poco, sia il caffè che i giornali, allungato in letto come una vacca: (così diceva il peone) [...]. Mentre i contadini, alle otto, son già dietro da tre ore a sudare, e bisogna rifilare il filo alla falce. Così diceva, e ripeteva poi, la gente⁵⁸.

Se a causa dei favoleggiamenti del popolo il protagonista viene ritratto come fosse una creatura mitologica, nel cui racconto si mescolano «mito»⁵⁹, appunto, e «folklore»⁶⁰ locale, attraverso la descrizione dei *peones*, Gadda può dare invece maggior risalto alla distanza che intercorre fra l'antieroe, «incapace di adattarsi all'imperfezione del mondo»⁶¹, e i popolani, che come la madre del protagonista, la

⁵⁷ C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., pp. 596-597.

⁵⁸ Ivi, p. 597.

⁵⁹ Ivi, p. 588.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ A. CASADEI, *Il Novecento*, Il Mulino, Bologna 2020, p. 88.

«Povera Signora»⁶², a differenza di Gonzalo sembrano convivere serenamente e a proprio agio in quel mondo fantasmagorico.

Il susseguirsi dei “si dice” attorno alla figura di Gonzalo contribuisce a trasformare la sua figura in qualcosa di grottescamente demoniaco, come dimostrano le voci riguardanti la sua fame mostruosa: «La sua cupidigia di cibo, ad esempio, era divenuta favola. Esecravano unanimi, i poveri, i denutriti, i mendichi, quel vizio della gola, che è così turpe in un uomo [...]; quasiché fosse, il vorace, a banchetto con le ombre de’ suoi Vichinghi»⁶³. «La sua cupidigia» è così animalesca da essere accostata perfino a «celebrazione dionisiaca»⁶⁴, scomodando addirittura illustri metafore mitologiche: «Il di più non è se non un gravame, per lo stomaco. E per l’organismo. Un nemico introdotto abusivamente nell’organismo, come i Danai nell’arce di Troja [...] che il gastrenterico è poi condannato a maciullare, gramolare, espellere»⁶⁵. Continua poi:

Egli, il figlio, asseriva d’aver tradotto in bismuto le economie di dieci anni di lavoro, cioè in verità di dieci anni di turchieria. Nel mito e nel folklore locale, e nonostante le ripetute smentite degli uomini di scienza, fra cui primo lui stesso, il dottore, e subito dopo l’agente delle imposte, terzo il bibliotecario [...] e via via quarto quinto e sesto molt’altri, si seguì a credere e a sostenere, a Lukonnes, fosse stata la spada del pescespada a perforargli la parete del duodeno [...]⁶⁶.

⁶² C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 598.

⁶³ Ivi, p. 600.

⁶⁴ Ivi, p. 599.

⁶⁵ Ivi, p. 600. Sulla più volte ripetuta azione del «maciullare» si sofferma Lorenzini proponendo una lettura in chiave cristologica all’insegna del ribaltamento per assurdo: «Il rifiuto del “transeat a me!”, capovolto in un animalesco “maciullare”, verbo decisamente luciferino [...], in un crescendo blasfemo raggiunge rabelaisianamente le tonalità di un antisublime saldamente radicato al corporeo, con la smodata e truculenta materialità culminante nell’atto del divorare, esito ultimo e iperbolico del mito di transustanziazione». N. LORENZINI, *Gadda, il mito, la “deformazione”*, cit., p. 324.

⁶⁶ C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 604.

La grottesca «indegnità»⁶⁷ cucita addosso alla figura dell'*hidalgo* Pirobutirro è accresciuta inoltre dal fatto di essere considerato un uomo moralmente ambiguo, quindi «vorace, e avido di cibo e di vino; e crudele: questo già fin da ragazzo»⁶⁸, tanto da macchiarsi perfino dell'oltraggiosa colpa del diniego dell'amore materno: «Adesso circolava la diceria che, iracondo, in accessi bestiali di rabbia usasse maltrattare alla vecchia madre»⁶⁹.

3.1 *Il mito, il tragico e il grottesco: don Chisciotte*

Per mezzo delle proiezioni mitico-grottesche sulla figura di Gonzalo, Gadda sottolinea come tra l'io autobiografico della *Cognizione* e la collettività fabulante vi sia una distanza incolmabile, basata non tanto sul rango quanto piuttosto sullo spirito, come dimostra poi l'appellativo di «ultimo *hidalgo*»⁷⁰ con il quale Gadda definisce il suo personaggio, dando vita di fatto a una genealogia epico-cavalleresca che ben si confà alla presa di distanza del protagonista dalle radici barocche della realtà:

Egli discendeva in linea maschile diretta da Gonzalo Pirobutirro d'Eltino, stato già governatore spagnolo della Néa Keltiké e resosi anche troppo noto, alle istorie, per la sua sete di giustizia, la levatura altissima, la magrezza del volto, l'animo punitivo, l'inesorabile e predace governo [...] non soffrì torto a persona un capello, né tolto un centesimo, mail, che ciò non avvenisse in esecuzione d'un decreto [...]. Per sé non aveva lucrato un peso, né delimato un *doblón*; non tosato un merino, né fiutata una presa di tabacco. Era morto povero, senza un orecchio, e guercio; per aver lasciato anche un occhio in guerra [...]. Circa l'onore e il dovere, quali

⁶⁷ Ivi, p. 597.

⁶⁸ Ivi, p. 598.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Ivi, p. 605.

fossero, come adempirvi, pur seguitando a coltivar le unghie, non aveva mai esitato, mai tremato, mai disperato: dacché, alto sul flutto, nel piegare la ruota del timone, soltanto e sempre aveva affissato sua stella⁷¹.

La discendenza seicentesca di Gonzalo è caratterizzata principalmente dal grande rigore morale dell'antenato d'Eltino, il quale contrasta nettamente con quanto favoleggiato dai *peones* sul conto dell'erede dei Pirobutirro. In questo passo incentrato sulla progenie del protagonista, il lettore più smaliziato non potrà che leggersi la presenza di una «sovrapposizione in dissolvenza»⁷² dello strambo don Chisciotte, evocato da Gadda quale modello epico-cavalleresco del protagonista del romanzo. L'affinità con il tragicomico cavaliere errante è confermata poi in maniera ancor più esplicita dalle stesse parole dell'autore, il quale, fin dalla prima versione di *Eros e Priapo* (1944-1945), confessando la presenza di latenze narcissiche alberganti nel proprio animo, scrive di avvertire «il fascino della signorilità, della pittura del Caravaggio: dei teologi e delle opere teologiche spagnole e delle persone magre e alte: preferirei essere Don Chisciotte che Renzo Tramaglino»⁷³, il che è percepibile anche nella *Cognizione*, quando per esempio, dialogando con il dottore che ha in cura la salute del protagonista, Gonzalo conferma, attraverso l'immancabile *humor* dell'autore, l'ammirazione per l'eroe del Cervantes: «Cosa vuol che rubino, in questa casa della miseria?... Qualche forchetta scompagnata?... Il mio Cervantes?... Che vuol che ne facciano i ladri, d'un Cervantes nel Serruchón?...»⁷⁴.

L'ammiccamento gaddiano al don Chisciotte si completa infine con il riferimento alle condizioni di povertà materiale che nella

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² E. GIOANOLA, *Don Chisciotte e Amleto*, in ID., *Carlo Emilio Gadda. Topazi e altre gioie familiari*, Jaca Book, Milano 2004, p. 45.

⁷³ C.E. GADDA, *Eros e Priapo. Versione originale*, a cura di P. Italia, G. Pinotti, Adelphi, Milano 2016, p. 151.

⁷⁴ C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 650.

logica del romanzo accumulano tanto l'avo dell'Eltino («Per sé non aveva lucrato un peso, né delimitato un doblón») quanto il diretto discendente Gonzalo («Cosa vuol che rubino, in questa casa della miseria?»), a proposito dell'importanza delle quali Gioanola afferma che rappresentano «il mito della nobiltà, o meglio della *hidalguita*, la nobiltà ricca di tradizione quanto povera nelle sostanze, al punto da caratterizzare piuttosto l'alta qualità dell'intelletto e del cuore che non l'appartenenza ad un ceto privilegiato per ricchezza e potere»⁷⁵.

Gadda ha dunque trasposto una proiezione di sé all'interno di un vero e proprio universo fantasmagorico, delineando la figura di un personaggio mosso dall'onore, dall'elevato rigore morale e da un profondo idealismo, ma che, al contempo, proprio a causa di ciò, viene condannato all'emarginazione dalla società, verso la quale, conseguenzialmente, il protagonista sviluppa sentimenti di ostilità e repulsione. Parafrasando quanto scritto da Gioanola, Gonzalo assume le sembianze di un personaggio molto vicino alla figura dell'*hidalgo* del Cervantes, tanto che, come il modello, ne incarna «la funzione proiettiva di un idealismo senza compensi e di un'assenza senza rimedio alle concrete esigenze e incombenze della vita»⁷⁶.

È infine l'incapacità di «adattarsi all'imperfezione del mondo» a generare nel protagonista del romanzo una forma contrastiva che si realizza mediante il ricorso al grottesco, all'umoristico, al parodico, che, accanto all'ineludibile elemento tragico, corredano come pezzi di un *puzzle* la mitologia costruita dall'Ingegnere attorno al suo personaggio, nella quale l'eroe destinato al fallimento tenta in qualche modo di opporsi alla realtà barocca che lo mastica e lo fagocita, come lascia intendere infatti l'autore della *Cognizione* nell'ironica appendice al romanzo dal titolo *L'Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore*:

Ma il Barocco e il grottesco albergano già nelle cose, nelle singole trovate di una fenomenologia a noi esterna: nelle stesse espressioni

⁷⁵ E. GIOANOLA, *Don Chisciotte e Amleto*, cit., p. 45.

⁷⁶ Ivi, p. 47.

del costume, nella nozione accettata «comunemente» dai pochi o dai molti: e nelle lettere, umane o disumane che siano: grottesco e barocco non ascrivibili a una premeditata volontà o tendenza espressiva dell'autore, ma legati alla natura e alla storia [...]»⁷⁷.

Questo brano esemplifica quale sia la visione che l'Ingegnere ha della realtà, una realtà barocca che sfugge a ogni possibile controllo razionale, ma che tuttavia può essere contrastata non solo per mezzo dei tratti grotteschi che Gadda delinea attorno al mondo che lo circonda, ma anche alla propria proiezione autobiografica, tant'è che, a proposito dell'antieroe della *Cognizione*, chiosa Dombroski:

Il protagonista Gonzalo, poi, non è che la maschera trasparente dell'autobiografia, trasfigurata dall'ancor più dissimulatore travestimento della caricatura grottesca, la quale produce una deformazione tragicomica dell'io – una forma d'oggettivazione barocca volta a scoprire soltanto alcune tracce di ciò che si rivendica come l'eccezionale esperienza del soggetto⁷⁸.

3.2 *Il mito, il tragico e il grottesco: Amleto*

Nel mondo di Gonzalo la visione grottesca, parodica e umoristica che si riflette tanto nell'io quanto nella realtà barocca convive con l'elemento tragico⁷⁹, come testimonia il fatto che, in alcuni

⁷⁷ C.E. GADDA, *L'Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore*, cit., p. 760.

⁷⁸ R.S. DOMBROSKI, *Travestimenti gaddiani*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 2, 2002, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue2/articles/dombtravest.php>.

⁷⁹ Secondo Savettieri, *La cognizione del dolore* può considerarsi un romanzo tragico tipico dell'epoca modernista: «Gadda [...] realizza un vero e proprio romanzo tragedia [...]». Il primo dei romanzi maggiori di Gadda mostra con chiarezza quanto in altri testi emerge in maniera più cursoria: il nesso tra dimensione tragica e romanzo familiare, la compromissione con il grottesco, il riuso dei temi della

tratti del romanzo, il grottesco lascia spazio alla drammaticità, in particolar modo quando lo scrittore si addentra negli anfratti più oscuri dell'anima di Gonzalo (e della propria), nei quali l'oggetto dell'indagine non si trova più all'esterno – poniamo il caso del rapporto tra l'eroe e la collettività fabulante – ma all'interno, quindi sia nella Villa Pirobutirro sia nell'anima del protagonista, ovverosia al centro della frattura esistenziale che divide il figlio dalla madre, la cui ragion d'essere si condensa nell'immagine della cicatrice di nascita sulla quale si è poi aggrovigliata l'esperienza esistenziale dell'io autobiografico della *Cognizione*:

Il primo suo figlio. Quello nel di cui corpicino aveva voluto vedere, oh! giorni!, la prova difettiva di natura, un fallito esperimento delle viscere dopo la frode accolta del seme, reluttanti ad aver partito, ad aver generato il non suo: in una lunga e immedicabile oscurazione di tutto l'essere, nella fatica della mente, e dei visceri dischiusi poi al disdoro lento dei parti, nello scherno dei negozianti sagaci e dei mercanti, sotto la strizione dei doveri ch'essi impongono, così nobilmente sollecitati delle comuni fortune, alla pena e alla miseria degli onesti⁸⁰.

tradizione – dai tragici greci e da Shakespeare soprattutto –, il lavoro attorno alla questione della verità, essenziale nella contrapposizione tra il protagonista, con le sue aspirazioni ideali mortificate, e la collettività corrotta e retta sulla menzogna». C. SAVETTIERI, *Tragedia, tragico e romanzo nel modernismo*, in «Allegoria», 63, 2011, p. 64. Inoltre, sul concetto di romanzo tragico, scrive ancora Savettieri: «Nell'elaborazione di una forma narrativa tragica si gioca una delle partite fondamentali della definizione dell'identità moderna, che tende da un lato a rivendicare narcisisticamente la propria solitudine e la propria differenza storica, dall'altro a cercare forme di mediazione con il passato. Se sul piano simbolico il romanzo rappresenta la modernità, mentre la tragedia è il vessillo dell'epoca premoderna, il romanzo tragico è la formazione di un compromesso che meglio ci parla tanto del bisogno di distinzione dei moderni, quanto della loro necessità – spesso espressa in maniera implicita o contraddittoria – di continuare a elaborare il passato alle loro spalle». Ivi, cit., p. 57.

⁸⁰ C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 678.

Questo è uno dei brani più intensi dell'intero romanzo, poiché Gadda, mettendo in evidenza il punto di vista della Signora, esplicita il riferimento alla IV ecloga delle *Bucoliche*, in particolar modo al verso «*cui non risere parentes*». Manipolando la traduzione dei versi virgiliani, Gadda certifica l'esistenza della cicatrice, suggellando così la costruzione della propria mitologia del dolore: i genitori non possono sorridere alla diversità di quel bambino, ritenuto una «prova difettiva», un «fallito esperimento delle viscere», al punto che, indulgiando stavolta sugli stati d'animo di Gonzalo, l'autore scrive che «Il suo rancore veniva da una lontananza più tetra, come se fra lui e la mamma ci fosse qualcosa di irreparabile, di più atroce d'ogni guerra: e d'ogni spaventosa morte»⁸¹. A Gonzalo, portatore di questa ferita pulsante, non resta forse che la negazione dettata da una «legge di tenebra»⁸²: «Lo hidalgo, forse, era a negare se stesso: rivendicando a sé le ragioni del dolore, la conoscenza e la verità del dolore, nulla rimaneva alla possibilità»⁸³.

Letti in filigrana, anche la «legge di tenebra», la «negazione» e l'ancor più tetro «negare se stesso» sono, come l'*hidalguía*, indizi alquanto sospetti della presenza di un ennesimo travestimento gaddiano: se da una parte l'Ingegnere cuce attorno a Gonzalo (e a se stesso, s'intende) la veste dello strambo don Chisciotte, dall'altra, quando le riflessioni del protagonista si caricano di solenne drammaticità, è invece l'Amleto shakespeariano a essere evocato, quale simbolo, al pari dell'*hidalgo*, del cavaliere errante che lotta tenacemente contro la realtà corrotta, cercando infine una possibilità, piuttosto vana, di un riscatto che possa sfociare in una rinascita esistenziale: come osserva Gioanola, evocando Amleto e don Chisciotte ci troviamo «subito al centro dell'universo gaddiano, con il contrasto ordine-disordine [...] che costituisce la ragione di fondo della battaglia vanamente

⁸¹ Ivi, p. 692.

⁸² Ivi, p. 703.

⁸³ Ivi, p. 704.

combattuta dal cavaliere dell'ideale contro il dilagante pasticcio della concreta realtà»⁸⁴.

L'interesse di Gadda per Amleto non è certo effimera passione, né tantomeno si può ridurre a fugace espediente metaforico tra le pagine della *Cognizione*, anzi, come dimostra la sentitissima recensione alla messa in scena della tragedia di *Amleto* al Teatro Valle di Roma (1952) – che lo scrittore pubblicherà con il titolo di *Amleto al Teatro Valle*⁸⁵ –, è ben chiaro che la figura del principe di Danimarca giace da lungo tempo nell'immaginario gaddiano.

Dopo un caloroso elogio alla *performance* di Vittorio Gassman e all'adattamento dell'opera da parte di Luigi Squarzina, Gadda sottolinea come la scelta di mettere in scena l'*Amleto* sia al contempo coraggiosa e vincente, poiché non solo dà lustro al Teatro d'Arte italiano, ma ne certifica anche «la volontà di cimentarsi con l'assoluto»⁸⁶.

Ora, parlando dell'*Amleto* come opera dell'«assoluto», è ben chiaro come Gadda abbandoni fin da subito il terreno della recensione per avventurarsi in quello del saggio critico: così, dopo gli elogi di rito, l'Ingegnere comincia a delineare la sua visione dell'eroe shakespeariano, tanto che inizia condannando il giudizio di coloro i quali («gli esegeti e i critici») ⁸⁷ hanno dato di Amleto l'immagine dell'eroe divorato dall'indecisione: «In lui non si contorce il dubbio, chi mai ha inventato questa scemenza? Si palesa invece un dibattito»⁸⁸, ragion per cui il dubitare di Amleto è per Gadda mero «scrupolo

⁸⁴ E. GIOANOLA, *Don Chisciotte e Amleto*, cit., p. 51.

⁸⁵ Per un'esegesi complessiva di *Amleto al Teatro Valle* si rimanda a B. BIONDI, *Amleto in Gadda*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 2, 2002, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue2/articles/biondamlet.php>. Inoltre, sul medesimo tema (Amleto in Gadda), si veda l'utile guida di G. STELLARDI, *Amleto*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 2008, Supplement no. 1, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/amletostellardi.php>.

⁸⁶ C.E. GADDA, *Amleto al Teatro Valle*, in *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, cit., p. 539.

⁸⁷ Ivi, p. 542.

⁸⁸ Ivi, p. 539.

procedurale [...] e lo scrupolo procedurale fa parte delle acquisizioni etiche dello spirito umano. Amleto, prima di agire, angosciato di dover agire, vuole ottenere la prova di ciò che ha oscuratamente intuito dai fatti»⁸⁹.

Se per Amleto i fatti sono rappresentati dal complotto ordito da Claudio nei confronti del padre, vigliaccamente assassinato mentre questo dormiva, e dall'ipocrisia della madre del principe, Gertrude, che finisce per sposare il cognato («oscena celerità delle seconde nozze di sua madre, loro carattere incestuoso») ⁹⁰, per Gonzalo, invece, i fatti si annidano nella cicatrice di nascita, per la quale il protagonista della *Cognizione* reclama giustizia. Non è un caso, infatti, che il desiderio di vendetta nato dalla volontà di ottenere la verità spinga Gadda a leggere la vicenda di Amleto sulla scia dei modelli classici offerti dal mito di Elettra e Oreste, i figli di Agamennone, i quali, tramando per lungo tempo, si vendicano sulla madre Clitemnestra, dopo che quest'ultima aveva favorito l'assassinio del marito avvenuto per mano dell'amante Egisto:

le parole «prova» e «azione» sono quelle che più ritornano sulle labbra di Amleto, che fanno di lui senza dubbio l'Elettra-Oreste

⁸⁹ Ivi, p. 540.

⁹⁰ *Ibidem*. Contrariamente all'interpretazione freudiana, che vede in Amleto un soggetto nevrotico e nel suo rapporto con Gertrude l'azione di un complesso edipico («La psicanalisi mostra cioè che ognuno di questi nevrotici è stato egli stesso un Edipo ovvero – [...] per reazione al complesso è divenuto un Amleto». S. FREUD, *Sviluppo della libido e organizzazione della sessualità*, in *Id.*, *Introduzione alla psicanalisi*, a cura di R. Finelli, P. Vinci, Newton Compton, Roma 2019, p. 263), Gadda esclude questa possibilità, dato che secondo lui è l'attrice che interpreta Gertrude, Elena Zareschi, ad aver enfatizzato troppo il patetismo amoroso nei confronti di Amleto: «la regina ha voluto conferire l'andamento sconturbato d'una oscillazione edipica, mentre la dialettica del dramma non lo concede: inquantoché la donna che consente al suo drudo l'assassinio del marito ha per ciò stesso abbandonato cioè disarmato il figlio: che è figlio suo e del marito». E ancora «Battute che escludono ogni pensabile impianto della scena in chiave edipica abbandonata, melensa. La madre ha già paura del figlio. Sente che la propria pelle è in pericolo». C.E. GADDA, *Amleto al Teatro Valle*, cit., p. 544.

dei romantici, quando per eroe romanico si debba intendere l'uomo invasato dalla missione ricostituitrice (d'una realtà morale del mondo), l'uomo chiamato, predestinato ad agire moralmente⁹¹.

E poi continua:

la missione di Amleto, come quella di Oreste – (da ciò le deriva il carattere e il significato tragico) – è missione forzosamente negativa; punisce e cancella il male e l'obbrobrio riaprendo al futuro la sua possibilità, la sua verginità. Amleto non arriva alla speranza, alla riedificazione del regno: la quale si colloca al di là della punizione, cioè della così chiamata «vendetta». Amleto sente il carattere annichilitore della propria azione, sa di dover cadere lui stesso, nell'atto di operare il cauterio estremo del male, della vergogna e della colpa⁹².

Volgendo alle nostre riflessioni le parole di Papponetti in merito ai miti di Oreste ed Elettra, possiamo affermare che per Gadda la vendetta di Amleto si traduce «in un compito non più sentito come incubo [...], bensì quale atto dovuto»⁹³, poiché si realizza spinta dal bisogno di liberarsi da una condizione insopportabile: la vendetta finisce per incarnare la volontà di andare oltre le convenzioni della società – dalla quale Amleto, Oreste ed Elettra vengono esiliati a causa della loro presunta follia –, quindi il tentativo di bandire dalla propria anima la vergogna e il senso della colpa, come del resto accade all'*hidalgo* della *Cognizione*. La vendetta è l'arma atta ad affermare la propria verità e, finalmente, la propria volontà di agire, ragion per cui, per Gadda, nel suo celebre monologo (III, 1)⁹⁴

⁹¹ Ivi, p. 540.

⁹² Ivi, p. 540-541.

⁹³ G. PAPPONETTI, *Elettra*, in *Il mito nella letteratura italiana. L'avventura dei personaggi*, a cura di A. Cinquegrani, Morcelliana, Brescia 2009, vol. v.2, p. 220.

⁹⁴ «Essere... o non essere. È il problema./ Se sia meglio per l'anima soffrire/ oltraggi di fortuna, sassi e dardi,/ o prender l'armi contro questi guai/ e opporvisi

Amleto non può che esemplificare la forza di portare a compimento il proprio progetto, liberandosi dal male dell'immobilismo: «*il non essere* è adattarsi alla vita e alla turpe contingenza del mondo, *l'essere* è agire, adempiere al proprio incarico (alla propria missione) andando, sia pure, incontro alla morte».

Come Amleto, anche Gonzalo incarna il simbolo del cavaliere che si nutre di un profondo senso dell'*ethos*, il che lo spinge a fare giustizia contro chi ritiene colpevole di quella frattura esistenziale: per lui la vendetta deve abbattersi contro chi non ha sorriso. La negazione di se stesso avrebbe infatti precipitato molto presto Gonzalo nella negazione dell'immagine di colei che lo mise al mondo, punendola mortalmente per l'attimo esatto del mancato sorriso, che avrebbe poi innescato un meccanismo oscuro e perverso, a causa del quale, citando Virgilio «né un dio lo avrebbe mai ospitato alla sua mensa, né una dea nel suo talamo»:

Nella stanchezza senza soccorso in cui il povero volto si dovette raccogliere tumefatto, come in un estremo ricupero della sua dignità, parve a tutti di leggere la parola terribile della morte e la sovrana coscienza della impossibilità di dire: Io. L'ausilio dell'arte medica, lenimento, pezzuole, dissimulò in parte l'orrore. Si udiva il residuo d'acqua e alcool dalle pezzuole strizzate ricadere gocciolando in una bacinella. E alle stecche delle persiane già l'alba. Il gallo, improvvisamente, la suscitò dai monti lontani, perentorio ed ignaro, come ogni volta. La invitava ad accedere e ad elencare i gelsi, nella solitudine della campagna apparita⁹⁵.

Paradossalmente, la conclusione insanguinata della *Cognizione* apre a un nuovo inizio: canta il gallo, il ciclo biologico riprende il suo

e distruggerli. Morire,/ dormire... nulla più. E dirsi così/ con un sonno che noi mettiamo fine/ al crepacuore ed alle mille ingiurie/ naturali, retaggio della carne!/ Questa è la consumazione da invocare/ devotamente [...]. W. SHAKESPEARE, *Amleto*, trad. di E. Montale, Mondadori, Milano 2011, pp. 133, 135.

⁹⁵ C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 755.

corso, Cerere e Pale tornano a ordire la tessitura ciclica del tempo, la cicatrice che ha segnato tragicamente il destino dell'antieroe ora segna la definitiva morte esistenziale.

4. *La cognizione dei miti*

Le nostre riflessioni hanno fin qui evidenziato, ancor prima di affrontare gli scritti filosofico-antropologici dell'Ingegnere, come il mito si presenti a Gadda nelle sembianze di uno strumento assai congeniale alla propria narrativa e, in particolar modo, alla costruzione di una vera e propria mitologia del dolore. Il mito contribuisce a corredare la costruzione del personaggio tragico gaddiano, che, in quanto eroe destinato alla sconfitta, subisce l'impietosa metamorfosi in antieroe, tanto da essere deriso ed escluso dalla società. È nei miti classici (fin qui Ettore, Oreste, Elettra), ma anche nei cosiddetti miti dell'individualismo moderno, come Amleto e don Chisciotte, che si nasconde il segno di una precisa condizione esistenziale. Attraverso la *Cognizione*, per esempio, Gadda ha messo in scena la propria diversità rispetto alla realtà barocca, ma anche il senso della colpa e della vergogna, nonché il desiderio di vendetta come forma di liberazione nei confronti delle patite sofferenze inflitte fin dalla nascita, le quali hanno prodotto – citiamo ancora dalla *Meditazione* – «Le negazioni da cui è stata deteriorata la sua realtà» e che hanno fatto sì che «egli regredisca per un processo dissolutore dal suo senso umano $n + 1$ al senso fisiologico n , ed anche più giù».

Evocando i miti Gadda riesce a rappresentare la forma di un dolore nascosto: il ricorso al *puer* virgiliano diviene archetipo del mito della cicatrice di nascita e delle sventure giovanili, le apparizioni di Amleto, Oreste ed Elettra esprimono l'angoscia causata dal senso di colpa, ma anche la consapevolezza che la vendetta (artistica, s'intende) rappresenti lo strumento per rispondere agli «oltraggi del destino», mentre don Chisciotte è la veste tragicomica da sfoggiare come uno scudo di fronte alla collettività fabulante che contrasta e deride l'antieroe. Ettore, infine, è al contempo simbolo privato e

allegoria collettiva di un profondo dolore esistenziale, il grido sotto il quale si unisce la «*societas humani generis*».

Nella poetica gaddiana il mito sembra dunque sprigionare tutta la sua dirompente funzione simbolico-allegorica, tanto da poter trascendere se stesso per proiettarsi verso significati dal valore “epifanico”, da intendere, per dirla ancora con Eliade, come «modalità autonoma di conoscenza».

II. BREVE STORIA DI UN'ARALDICA

Io sono un bastardo di celtico sangue, germanico, spagnolo e ungherese. Puoi immaginare che zuppa¹.

1. *Il ramo epico-cavalleresco*

«Giustificato o meno dalla realtà autobiografica, il tema delle patite durezza educative, di un'“infanzia tormentata” *cui non risere parentes*, e di “un'adolescenza ancora più dolorosa” occupa, con quello della (molto relativa) povertà, un posto centrale nell'opera di Gadda²: la nefasta cicatrice di nascita, «una sorta di ‘epigrafe’ appo-

¹ Così Gadda in una lettera del 21 aprile 1927 indirizzata all'amico e compagno di prigionia Bonaventura Tecchi. C.E. GADDA, *A un amico fraterno. Lettere a Bonaventura Tecchi*, a cura di M. Carlino, Garzanti, Milano 1984, p. 53. La stessa mescolanza genetica scorre nell'*alter ego* Gonzalo: «Per parte materna il suo cliente veniva di sangue barbaro, germanico e unno, oltreché longobardo; ma l'ungaricità e il germanesimo non gli erano andati a finire nelle calze bianche, soles doppie, e nemmeno nei ginocchi, che ricordavano pochissimo quelle di Sigfrido; e anche nel ruolo di leone magiaro che si risveglia aveva l'aria di valere piuttosto poco. Per quanto.... per quanto.... non si sa mai....». C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 606.

² E. MANZOTTI, *Archivio Manzotti*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 5, 2007, Supplement no. 5, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/general/manzottisalerno.php#Anchor-64281>.

sta alle rievocazioni della infelicità della propria infanzia»³ sotto la quale lo scrittore sente di essere venuto al mondo rappresenta l'ideale punto di partenza da cui tracciare la costruzione mitizzante della propria esistenza, la quale, inevitabilmente, finisce per fagocitare anche il sostrato familiare, dal quale, nell'immaginario dell'autore, sembrano ramificarsi due linee genealogiche determinanti non poco per l'ibridazione genetica che contraddistingue il personaggio tragico di Gadda. È così che l'Ingegnere distingue una linea materna, quella epica, caratterizzata dal secolare valore militaresco la cui tradizione lo accompagnerà nella Grande Guerra⁴, e una linea magico-fantastica, che l'autore riconduce alle mitologie pagane del nord.

Come nota Roscioni, il primo volto a essere nobilitato in senso epico-cavalleresco è quello del nonno materno, Johann Anton Lehr, il quale, nell'immaginario dello scrittore milanese, diventa uomo di altissimi ideali al quale «Gadda cercava di accreditare la voce che [...] avesse lasciato l'Ungheria per motivi patriottici e irredentistici [...]»⁵. I motivi di questa idealizzazione patriottica vanno ricercati nella prosecuzione dei valori risorgimentali, che erano ben radicati tra le famiglie della borghesia lombarda alla quale Gadda apparteneva, ragion per cui pare proprio che per lo scrittore, il quale si professerà fin da subito interventista nella Grande Guerra, affermare una discendenza epica sotto il segno delle lotte per l'Unità d'Italia fosse fondamentale per cominciare a costruire la propria epopea. Tuttavia è bene ricordare che durante l'esperienza al fronte i nobili ideali del Gaddus verranno traditi e con essi verrà desacralizzato anche il mito della patria: dai primi giorni trascorsi di stanza a Edolo fino alla disfatta di Caporetto, dalla prigionia a Celle fino al mesto

³ E. NARDUCCI, *La gallina Cicerone*, cit., p. 116.

⁴ A proposito del ramo epico materno, l'autore della *Cognizione* scrive: «La madre discendeva di una stirpe in cui è elevatissimo il senso militare di disciplina». C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 679. L'utilizzo del lemma «stirpe» pare abbastanza indicativo di come l'autore volesse dare un tono specificamente epico alle proprie origini.

⁵ G.C. ROSCIONI, *Il duca di Sant'Aquila*, cit., p. 33.

ritorno a Milano, l'autore cambierà progressivamente prospettiva, rimproverando ai propri commilitoni il poco valore e lo scarso impegno, tanto che, affermerà poi, sempre in riferimento al nonno Johann, di vantare tra gli «antenati un uomo che servì l'imperatore Francesco Giuseppe»⁶.

Oltre al nonno, anche la madre Adele Lehr è parte fondamentale di questa mitologia personale: il suo nome straniero, scrive Roscioni, «sarebbe stato fonte, per Carlo, di frequenti dispiaceri»⁷, che se da un lato nascono da un cognome linguisticamente improprio, al punto da causare problemi perfino ai burocrati che lo deformano in «Levi, Lelli, Ledi, Leliri»⁸, dall'altra, invece, colpiscono direttamente l'identità dell'autore, tanto che, proprio a causa della promiscuità fra nome tedesco e origini ungheresi, fantastica sulla presenza di antenati provenienti da popoli tartari o barbari:

Gadda attribuiva, con la caratterizzazione ibridata che essa comportava, le atroci dissonanze della propria personalità. Non mancava, tuttavia, di sottolineare l'affinità delle sue più vive aspirazioni giovanili con le tradizioni degli avi materni: «Che cosa siano gli ungheresi in guerra non c'è bisogno ch'io lo dica perché lo si sa benissimo. Anche in pace tutte le loro fisime di "leone magiaro che [si] risveglia" sono, a parte [...] la comicità della cosa, rivelatrici di una secolare tendenza alla bravura militare»⁹.

Alle manipolazioni dell'Ingegnere non sfugge nemmeno la nonna materna, Teresa Nava, la quale viene addirittura fatta discendere dai Luini, i famosi pittori del Cinquecento milanese, anche se, come negli altri casi, l'annotazione più importante non riguarda tanto la discendenza artistica in sé, quanto piuttosto il fatto di vantare anche nella famiglia di quest'ultima valori epico-patriottici:

⁶ C.E. GADDA, *La mia vita, i miei amici*, cit., p. 193.

⁷ G.C. ROSCIONI, *Il duca di Sant'Aquila*, cit., p. 32.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

per parte materna ho un prozio finito in Crimea e un ritratto d'un altro, con la barba lunga, a Belfiore. Mia madre mi parla sempre del '48 e dell'argenteria di famiglia di sua madre, perché anche per fare le cinque giornate c'è voluto un po' di denaro¹⁰.

All'interno della genealogia costruita da Gadda non può mancare poi la figura del padre, Francesco, il quale, a differenza di quanto accade agli altri membri della famiglia, è spogliato di ogni attributo epico e risorgimentale¹¹. Il suo ritratto prende vita attraverso due caratteristiche ben precise: la prima è l'incapacità nel ruolo di padre, mentre la seconda è l'inefficienza nel mondo degli affari, tanto grande da causare le disgrazie economiche della famiglia, come dimostra, per esempio, la trasposizione che ne fa il figlio attraverso il personaggio di Francesco Pelegatta, protagonista del racconto *Villa in Brianza* del 1929¹²: «Da giovane aveva viaggiato, per ragioni di studio e di lavoro: non aveva imparato quasi niente, ma insomma era stato ad Elberfeld, a Lisbona, a Londra. Conosceva le lingue»¹³.

L'inadeguatezza agli studi di Francesco lo porta a essere l'unico dei fratelli a non essere laureato, il che, secondo Gadda, gli avrebbe provocato una sorta di complesso di inferiorità nei confronti del

¹⁰ Citato in G.C. ROSCIONI, *Il duca di Sant'Aquila* p. 34.

¹¹ Per ironia della sorte, Francesco Ippolito Gadda lavorava nel settore della seta come Renzo Tramaglino, protagonista di una delle opere più care allo scrittore, *I promessi sposi*. Circa trent'anni prima di sposare Adele in seconde nozze, Francesco Ippolito aveva preso in moglie una giovane donna che morì dando alla luce la loro figlia, Emilia. Per il resto, Gadda ha lasciato pochi indizi utili per ricostruire la figura paterna, anche se di certo si sa che l'uomo amava la campagna e l'agricoltura e che, ancora in giovane età, aveva contratto i primi debiti.

¹² Sull'importanza di questo racconto per gli sviluppi successivi della narrativa gaddiana, scrive Sgavicchia: «Nello scritto intitolato *Villa in Brianza* [...] lo stesso Gadda sembra indicare in quel luogo la partenza di un percorso di scrittura tra autobiografia e satirica finzione che avrà sviluppi vari e articolati. Il racconto, infatti, è un *travestimento* che fa ben emergere l'origine familiare del male invisibile e insieme le *meraviglie* di una nevrosi dagli esiti tragicomici». S. SGAVICCHIA, *Dall'autore-personaggio al narratore decentrato*, cit., p. 5.

¹³ Citato in G.C. ROSCIONI, *Il duca di Sant'Aquila* p. 18.

fratello maggiore, Giuseppe, il quale invece ha fatto fortuna nel ruolo di prefetto e senatore dopo essere stato protagonista nelle battaglie del Risorgimento italiano. Insomma, nel disegno che lo scrittore traccia del padre si avverte la presenza di rancori e dispiaceri, oltretutto aggravati dalla decisione di quest'ultimo di costruire tra il 1899 e il 1900 la famosa villa di Longone, nonostante la situazione economica non lo consentisse¹⁴.

Altra figura di rilievo è infine l'amato fratello Enrico, prematuramente scomparso durante il primo conflitto mondiale. A differenza di Carlo Emilio e Clara, Enrico è il più dinamico dei fratelli Gadda, tanto che la cugina Lina Lehr, sottolinea Roscioni, lo descrive come il più estroverso dei fratelli, nonché «bello, intelligente, brillante, pieno di voglia di vivere, simpatico»¹⁵: un ritratto certamente op-

¹⁴ I riferimenti all'incapacità di Francesco Ippolito sono frequenti nella *Cognizione*, opera nella quale l'*hidalgo* Pirobutirro non mancherà di lanciare invettive nei confronti del padre, reo soprattutto di essere privo di criterio economico. Ancor prima della scrittura della *Cognizione* ci sono altri indizi che forniscono informazioni sul rapporto difficile fra padre e figlio. Una lettera del 4 ottobre 1907 di Carlo Emilio tredicenne indirizzata al padre, custodita nell'archivio di Roscioni, mostra la tensione fra i due e l'ansia provata dal figlio nel tentativo di compiacere Francesco: «scusami se in ritardo ti faccio i miei auguri per il tuo giorno onomastico e se, per un po' d'ore, ebbi in cuore la sfrontatezza di non osar farteli; siccome sono spesso causa che tu abbia a dolerti di me e siccome non manco di darti ogni giorno nuovi dispiaceri, mi pareva che non fosse adatto farti i miei auguri e protestarti l'affetto mio. Ma la mamma m'ha consigliato e, dopo averti chiesto perdono di tutti i dolori che t'ho procurato, io te li porgo col cuore». Ivi, p. 66. Anche la sorella Clara ricorda il declino economico familiare dovuto ai problemi del padre: «Sì, mio padre aveva avuto un tracollo finanziario perché egli era industriale serico, insomma della seta, e in quegli anni lì l'industria della seta aveva subito la concorrenza della seta giapponese. Allora mio padre ha perso forti somme, ha dovuto quindi fare poi una vita più limitata, più modesta», e ancora «c'è stato anche quel fatto lì, che egli appunto, che era così appassionato alla campagna, ha pensato di costruire una casa, assecondato dalla mamma che pure amava molto la vita campestre e semplice. Ha costruito la casa raccogliendo quei pochi risparmi che ancora gli rimanevano». C.E. GADDA, *Carlo Emilio Gadda*, cit., p. 229.

¹⁵ G.C. ROSCIONI, *Il duca di Sant'Aquila*, cit., p. 110.

posto a quello che si poteva fare del fratello, il quale, malgrado le attenzioni della madre sembrassero essere rivolte principalmente a Enrico, provava comunque una profonda e sincera ammirazione per quest'ultimo. Anche dopo la morte di Enrico – sulla quale si tornerà più avanti – il suo ricordo rimarrà vivo nella mente dello scrittore, certamente come un modello in qualche modo da emulare, malgrado la dolorosa consapevolezza di non esserne in grado¹⁶.

2. *Il ramo magico-pagano*

Accanto al ramo epico-cavalleresco della famiglia materna, se ne affianca un altro ancora più intrigante, vale a dire quello magico-pagano riconducibile nientemeno che alla secolare stirpe druidica degli alberi, il quale offre all'immaginazione dell'antieroe tragico

¹⁶ Su questo punto è interessante quanto scritto da Gorni, il quale, sviluppando alcune considerazioni a partire dalla lettura del *Giornale di guerra e di prigionia*, legge una sorta di invidia provata dal Gaddus nei confronti di Enrico: «Affiora innegabilmente, nel silenzio amaro di queste pagine, la nostalgia e l'invidia del fratello maggiore Carlo Emilio, costretto all'inazione, nei confronti del cadetto aviatore. E perfino il livore deluso di chi s'era guadagnato sul campo solo (si fa per dire) una medaglia di bronzo [...]. La competizione di Gadda col fratello, sempre superato da lui su altri fronti, anche durante la prigionia è tremenda è disperata. Ma Enrico, a quella data, era già morto [...]. Aveva invidiato, per mesi, un uomo morto. Ragione, anche questa, d'immendicabile tormento». G. GORNI, *Gadda, o il testamento del capitano*, in *Le lingue di Gadda*, a cura di M.A. Terzoli, Salerno Editrice, Roma 1996, pp. 161, 162. Sulla scia di questa lettura si allinea anche la riflessione di Bersani: «Un capitano passa in rassegna il suo plotone, gli porta la notizia che il fratello Enrico sarà presto promosso tenente. [...] Alla notizia della promozione del fratello, Gadda non si concede nemmeno tre secondi di felicitazioni prima di chiedere, seppure un po' goffamente: "e io?". E in un "Mi saluti suo fratello", detto probabilmente per normale buona educazione, vede subito un accenno di stima e di affetto per l'altro, che è immediatamente una condanna per lui. Ancora una volta Enrico è, o deve essere nella mente di Carlo Emilio, più amato: dalla mamma, dai superiori dell'Esercito». M. BERSANI, *Gadda*, Einaudi, Torino 2012, pp. 14.

Carlo Emilio Gadda l'occasione per un'evasione lirico-fantastica, che ha le sue radici in un'effimera età dell'oro vissuta dallo scrittore nella sua infanzia¹⁷.

¹⁷ Gli alberi dall'aura magico-pagana, prima ancora di esemplare l'antica stirpe druidica, hanno conosciuto una loro prima manifestazione all'interno di un grande giardino, posto nella famosa villa di Longone al tempo dell'età dell'oro dello scrittore: «Anticamente due grandissimi imperi, Targhinos [il nome allude a un certo Tarchini, un proprietario vicino] e Gaddàlis, dominavano parte l'uno e parte l'altro la Landomagna e avevano per capitale: il primo Sebroko, il secondo Portagos. Sorse indi il triumvirato di Pilippi con capitale a Filippi, (l'antica Karbakien,) comprendendo tutta l'immensa regione; da ultimo questa, in seguito a lunghe guerre, col trattato di Portagos (6 agosto 1906,) si divise così: Ducato di S. Aquila, Contea di S. Freccia, Regno di Portagos, Stato di Filippi (retto da un governatore eletto dal Duca di S. Aquila), Principato dei Colli Azzurri, Stato dipendente di Eremitanosel (governato da dieci membri, scelti ogni anno dal Conte di S. Freccia)». Citato in G.C. ROSCIONI, *Il duca di Sant'Aquila* pp. 74-75. Questo passo, tratto da un documento firmato da Gadda e conservato negli Archivi dell'immaginario Ducato di Sant'Aquila, non è altro che il «sogno fanciullesco» al quale si dedicavano i fratelli Gadda: leggendo le carte gelosamente conservate dallo scrittore, si scopre che il Duca di Sant'Aquila non era altri che Carlo Emilio, il Conte di S. Freccia era il fratello Enrico e la sorella Clara era la principessa dei Colli Azzurri, mentre il ducato era il frutteto che circondava la villa, e infine Sant'Aquila si scopre essere un grande albero di ciliegio. A ben guardare, il fatto che sia proprio un albero il centro di questo fantastico ducato di Sant'Aquila non deve essere considerato un elemento di poco conto: quei «sogni di bambino», come li definisce lo scrittore, non sono infatti semplici fantasie giovanili, tanto che Gadda ha continuato a cullare il sogno di riappropriarsi in un certo qual modo di quella simbolica stirpe per tutta la vita, come testimonia una sua affermazione: «Il mio sogno che non realizzerò mai? Avere una casa con un giardino e tanti alberi». C.E. GADDA, *La mia vita, i miei amici*, cit., p. 201. Infine sottolineiamo come i nomi fiabeschi indicati dal giovane Gadda nel gioco del Ducato rientrano perfettamente nell'immaginario epico-cavalleresco che da sempre ha affascinato l'Ingegnere: si pensi, per fare un esempio eclatante, al nome del protagonista del *Racconto italiano*, Grifonetto Lampugnani, il quale rimanda certamente al Grifone (il suffisso «netto» evidenzia però una chiara valenza antifrastica), essere mitologico che Gadda ha certamente incontrato nelle letture del *Furioso*: «quel Grifonetto (nome di matrice cavalleresca, tra il grifone ariostesco e Sansonetto della *Gerusalemme*) che sarà protagonista degli eventi centrali del romanzo». G. PATRIZI, *Gadda*, cit., p. 84

Scrive Gadda:

Ho dovuto costruire la mia personalità, se persona è, con gli sciàveri d'una tradizione genetica non pura venuti via dalla querce e dal pino, germanico o gallica [...]. Alla via delle Gallie, nelle rosse, perdute sere di Padania, si aprivano i miei sogni di bambino. [...] Dallo spettacolo d'una edilità pacchiana, curule o plebea, rifuggivo con le mie speranze alle querce, ai pini. Le querce responsabili dell'antica gente druidica: i pini! il di cui sussurro lento, nel vento del monte, mi regalava il batticuore. Batticuore d'amore. Il mio spirito, il groppo di rapporti di cui ero il nodo, pio nodo, pio non ostante tutto, sentiva che del popolo alto dei pini era la mia genitura e la mia gente, l'antica: ed era pervenuto a credere che le fortune della gente presente, razzolante, fossero eguali ed equiparabili alle fortune delle selve, dei pini, al numero dei pini che tuttavia la terra ospitasse. Ma gli alberi sacri erano spenti: erano stati recisi: perché desse albergo, la terra, alla nanificata prole degli umani. C'erano lettere, tetre lettere, sulle poche alture della terra, in luogo dello spirito degli alberi venuto dal profondo: e manifesti e cartelloni gialli sui muri¹⁸.

Dalla lettura di questo brano tratto dal saggio *Come lavoro* emerge l'immagine di una frattura tra un passato rimpianto e un presente denigrato, come testimonia il fatto che la gloriosa stirpe degli alberi alla quale Gadda lega le proprie origini sia stata recisa¹⁹

¹⁸ C.E. GADDA, *Come lavoro*, cit., pp. 438, 439.

¹⁹ Secondo Roscioni, dietro la simbologia degli alberi si nasconde la contrapposizione tra il mondo naturale e il dominio degli uomini su di esso: «Gli alberi (soprattutto certi alberi) sono in Gadda il simbolo di un pagano, incorrotto e religioso passato, dal quale gli uomini si sono allontanati, progressivamente degradandosi. Le antiche foreste sono scomparse per far posto alle fabbriche “dove comandano i capimastri e i bozzolieri”, e le alte, nobili piante sono state abbattute [...]. Ma nella loro composta pluralità gli alberi rappresentano sempre un modello di “società senza frode”, di tacita e solidale saggezza». G.C. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita*, cit., pp. 49-50. Secondo Bertoni gli alberi sono inoltre

per far posto alla «nanificata prole degli umani». Alti e solenni, gli alberi costituiscono un vero e proprio popolo, all'interno del quale, nell'immaginario dell'autore, querce e pini rimandano agli antichi druidi, i quali si collocano letteralmente al confine fra storia e mitologia pagana: questi, protagonisti dei miti nordici, popolano le storie dei territori della Gallia, che Gadda deve aver certamente letto nel libro VI del *De bello Gallico* di Cesare – un'altra lettura assai cara²⁰ –, in particolar modo il capitolo XIII, dal quale emerge l'appartenenza dei druidi a una classe privilegiata di sacerdoti-veggenti²¹, i quali, secondo il resoconto del condottiero romano, amministravano la

«reliquie di una gioia forse mai posseduta che affioreranno ancora e sempre, tra le trincee della guerra, le vie di Milano, le stanze in affitto, le mille stazioni precarie di una vita sistematicamente provvisoria e fuori posto». F. BERTONI, *Alberi*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 2, 2002, Supplement no. 1, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/alberibertoni.php>.

²⁰ L'ammirazione di Gadda per Cesare va oltre il culto per le capacità politiche, strategiche e militari del condottiero romano: «La personalità che, fra gli antichi, riscuote da parte di Gadda la maggiore ammirazione, non solo come scrittore, è però senza dubbio Giulio Cesare [...] Gadda, con la sua formazione di ingegnere, nutriva per Cesare anche un'ammirazione di tipo più squisitamente professionale: non è raro vedere celebrate nei suoi scritti, le opere di ingegneria militare descritte con precisione nella prosa tersa e limpida dei *commentarii* [...]». E. NARDUCCI, *Gadda e gli antichi*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 4, 2004, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp3atti1/articles/narduconf1.php>. Poi ancora: «Cesare [...] modello di logica fattiva, cioè della capacità di dominare e modificare la realtà esistente attraverso la volontà ferrea e la lucidità del pensiero [...]. Questa immagine verrà rinsaldata dall'esperienza degli anni di guerra, in cui Cesare si presenterà a Gadda come il comandante capace di portare il suo esercito alla vittoria, cioè come l'opposto dei generali inetti cui egli attribuiva la maggiore responsabilità della disfatta di Caporetto». E. NARDUCCI, *La gallina Cicerone*, cit., p. 74.

²¹ «il nome dei druidi è composto dalle due radici *dru-vid*, che contengono il significato di “forza” e di “saggezza” o di “conoscenza”, e sono rispettivamente rappresentate dalla quercia e dal vischio». J. BROUSSE, *Mitologia degli alberi. Dal giardino dell'Eden al legno della Croce*, trad. di G.A. Zannino, Rizzoli, Milano 2020, p. 122.

giustizia e il culto degli dèi conservando le tradizioni e la memoria storica del loro popolo²².

Gadda deve aver fantasticato molto sui resoconti tramandati dai Romani, probabilmente attratto dal legame tra elementi magici e naturali²³, aspetto peraltro già ben radicato nella cultura mitico-antropologica dei Greci, che ha poi attecchito su Roma antica.

Nel suo commentario Cesare sovrappose i nomi degli dèi romani (Giove, Minerva, Marte, Mercurio e Apollo) a quelli celti, poiché ne riscontrò la medesima essenza divina, quindi anche il rispetto per la sacralità dell'elemento naturale a loro strettamente legato. La tradizione mitologica romana ha dunque ritrovato in quella celtica lo stesso straordinario connubio tra natura e sacro, come del resto testimonia l'*Eneide*, all'interno della quale il ramo di un albero (una quercia, appunto) è simbolo del lasciapassare ultraterreno, ossia l'elemento magico che permette a Enea di compiere un viaggio di andata e ritorno dall'Averno, riuscendo in tal modo a varcare i

²² Annota Cesare: «I druidi si occupano delle cerimonie religiose, provvedono ai sacrifici pubblici e privati, regolano le pratiche del culto». Ancora più avanti si legge: «Il loro principale insegnamento riguarda l'immortalità dell'anima, che dopo la morte – sostengono – passa da un corpo ad un altro. Lo ritengono un grandissimo incentivo al coraggio, poiché viene eliminata la paura di morire. Inoltre, sulle stelle e il loro moto, sulla dimensione del cielo e della terra, sulla natura, sulla potenza e la potestà degli dèi immortali discutono molto e tramandano questo patrimonio ai giovani». C.G. CESARE, *La guerra gallica*, trad. di A. Barabino, Garzanti, Milano 2003, pp. 229, 231.

²³ A proposito dello stupore provato dai Romani dinanzi alla mitologia dei Celti, Brosse scrive: «Le immense foreste di querce della Germania meravigliarono i Romani, che vi entrarono, ma nello stesso tempo destarono in loro una specie di angoscia e addirittura terrore sacro [...]. Se, vedendole, i Romani pensavano che quelle querce gigantesche fossero "originarie insieme col mondo" e "quasi immortali", a maggior ragione la stessa cosa dovevano pensare i Germani che in loro veneravano divini antenati, e per di più antenati per così dire assoluti, i più antichi tra tutti gli esseri che ancora vivevano sulla terra e risalivano alla creazione. Presso i Germani, mentre il frassino era dedicato a Odino, la quercia era l'albero di Donar-Thor, il dio tuono, l'equivalente di Zeus-Giove». J. BRO SSE, *Mitologia degli alberi*, cit., pp. 115, 116.

confini spazio-temporali che separano i vivi dai morti. Infatti nel libro VI del poema virgiliano (vv. 133-141) si legge:

Se ami e desideri tanto di navigare due volte
 sulla palude stigia, vedere due volte il nero Tartaro,
 e ti piace impegnarti in una immane fatica,
 ascolta che cosa devi compiere prima. Si cela un albero ombroso
 un ramo d'oro nelle foglie e nel flessibile vimine,
 consacrato a Giunone inferma; tutto il bosco
 lo copre, e lo racchiudono ombre in oscure convalli.
 Ma non si può discendere nei segreti della terra, prima
 di avere staccato dall'albero il virgulto dalle fronde d'oro²⁴.

Ora, partendo dalla concezione degli alberi come “oggetti” pagani dalla funzione magico-sacrale, proviamo a sviluppare qualche considerazione.

Gadda conosce bene l'*Eneide*, in particolare il libro VI, il quale, al pari del libro XI dell'*Odissea*, ripreso da Gadda in *Un «concerto» di centoventi professori*, ha come nucleo centrale l'incontro tra i vivi e i morti, ragion per cui la sensibilità mostrata dall'Ingegnere per l'universo degli alberi potrebbe ricollegarsi direttamente alla fascinazione per la cultura magico-pagana, in particolar modo per l'intersezione tra elemento naturale (gli alberi, appunto) e spirituale (i defunti nell'aldilà). Alla luce di ciò, parrebbe fuorviante considerare come mero orpello letterario l'interesse per il magismo pagano, poiché attraverso l'immagine degli alberi, simbolici *passerpartout* verso l'oltretomba, Gadda sembrerebbe recuperare un significato ancora più profondo: infatti, pensando al personaggio tragico di Gonzalo Pirobutirro, per esempio, notiamo che anche se il suo è un cammino metaforico verso l'oltretomba (catabasi), pare comunque trasparire dalla presenza magica degli alberi un elemento di conforto, o forse, citando Brosse a proposito del ramo magico dell'*Eneide*, «il simbolo

²⁴ P.M. VIRGILIO, *Eneide*, a cura di E. Paratore, trad. di L. Canali, Mondadori, Milano 2014, p. 205.

della luce iniziatica che permette di trionfare sulle ombre del regno di Plutone»²⁵.

Ricollegandoci a tali affermazioni, non possiamo non citare un passaggio de *I viaggi, la morte* del 1927, nel quale Gadda sembra non porre a caso gli alberi a guardia di un cimitero:

Con dolce spunto romano ricorda il monumento funerario di Cajo Cestio, quasi vigilante presso il cimitero dagli alti pini e dagli alti cipressi: ivi è la porta e corrono ivi le mura che guardano verso l'Appia, la Latina e l'Ostiense. Rosse di antico mattone, paiono, nel sole morente, il limitare d'una eternità serena. «Sopportami, o Giove, presso di te: ed Hermes più tardi mi guidi, oltre il monumento di Cestio, giù dolcemente all'Orco»²⁶.

Anche in questo caso l'immagine degli alberi è decisamente magico-sacrale: per la loro posizione sovrastante il cimitero, probabilmente quello acattolico di Roma data la vicinanza con il monumento piramidale innalzato a Cajo Cestio, questi sembrano assumere il ruolo di custodi, tanto che, attraverso la descrizione di Gadda, non pare sia tanto il monumento in sé a vegliare sui defunti, quanto piuttosto gli stessi alberi, guardiani e forse traghettatori delle anime, al pari di Hermes, verso le «taciturne dimore»²⁷. Gli alberi sono dunque simboli consolatori, perfino supplenti nell'assenza (si pensi alle «ville disabitate» della *Cognizione* adombrate però dagli alberi), ma sopra ogni cosa lenitivi del dolore esistenziale:

Dal parco conchiuso [...] si animavano a quando a quando i pini, i tigli, all'unisono, del loro signorile sussurro. A ogni passaggio del vento aveva preluso il lontano stormire della notte: a ogni respiro

²⁵ J. BROSE, *Mitologia degli alberi*, cit., p. 128.

²⁶ C.E. GADDA, *I viaggi, la morte*, in *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, cit., p. 585.

²⁷ C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, con il *Ricordo di Gadda* di P. Citati e la *Nota* di G. Pinotti, Garzanti, Milano 2014, p. 47.

del vento, che i mandorli, qui, presso casa, cercavano invano di carezzare, quasi ad attenuarne, a riavviarne la stolido chioma, come pettini, con rada fronda²⁸.

Gli alberi hanno il potere di infondere una momentanea (e perciò illusoria) consolazione nell'anima del protagonista, accompagnando di fatto il personaggio Gadda (e le sue proiezioni romanzesche) nel proprio *descensus ad inferos*²⁹: l'Ingegnere non è Enea, né tantomeno Ulisse, anzi è un antieroe, la cui vicenda esistenziale prevede sì una catabasi (o un sacrificio, si pensi ancora a Gonzalo), ma non l'anabasi risolutiva verso la rinascita³⁰, ragion per cui è soltanto la consolazione a poter alleviare il suo dolore.

A testimoniare la possibile assonanza tra elementi magici e valenze simboliche, potremmo infine chiamare in causa il poemetto *La sala di basalte* del 1919, la cui struttura pare riflettere un canto luttuoso, un lamento dell'io lirico che si avvicina progressivamente alla morte nel tentativo di ricongiungersi con i propri cari, benché il dolore per l'imminenza della fine appaia in realtà lenito proprio dalla presenza degli alberi.

Citiamo soltanto alcuni passaggi (vv. 18-32) a titolo puramente esemplificativo:

²⁸ C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 751.

²⁹ «Un tenue, dorato velo di tristezza lungo l'andare della collina, dal platano all'olmo: quando ne frulla via, svolando, un passero: e le chiome degli antichi alberi, pensose consolatrici, davanti ai cancelli delle ville disabitate dimettono la loro stanca foglia». Ivi, p. 710.

³⁰ Più volte Gadda ribadisce di non credere al lieto fine, come del resto testimonia la recensione a *Il male oscuro* di Berto. Nella *Cognizione* questo concetto ritorna e l'autore lascia intendere come il personaggio di Gonzalo sia infatti destinato alla catabasi senza la possibilità di una risalita: «La sua propria dissocialità si limita a chiedere e insieme a prescrivere a se medesimo i due farmaci restauratori della affranta sua lena, dello spento desiderio di vivere: questi farmaci hanno un nome nella farmacologia della realtà, della verità: si chiamano silenzio e solitudine. [...] Vive angustiato del comune destino, della comune sofferenza». C.E. GADDA, *L'Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore*, cit., p. 764.

Quando indugia la luna
 Per altre valli ed il popolo nero
 Dei faggi mormora nella notte,
 Un'ombra cammina tra i giganti
 E l'ignoto sentiero
 Si smarrisce sopra una duna.
 E corrono sibili strani
 Ed il vento li sperde
 Per le foreste.
 Allora tra i radi alberi s'alzano
 Immobili torri.
 E le stelle s'oscurano e balzano
 Perdute nelle tempeste.
 Un'ombra passa sul ponte:
 Si cela nel buio nella porta³¹.

Nel rigoglio delle «antiche voci» (v. 70) che animano la foresta nell'imminenza di una grande tempesta, gli alberi, che si nutrono «di vento e di tenebra» (v. 49), si ergono come misteriosi elementi naturali confinati in uno spazio che appare collocato miticamente fuori dal tempo. Gli alberi, talmente maestosi nel loro aspetto da essere paragonati dall'autore a dei «giganti», accompagnano e proteggono il viandante, cioè «l'ombra», che, immersa nella tenebra della notte in cui sembra far capolino un malinconico e rassegnato Prometeo (vv. 108-109: «Prendete il mio rapido fuoco,/ Ma ve l'offro senza speranza./»), si appresta ad attraversare «le porte paurose degli anditi neri» (v. 118) per poi entrare in un «pozzo» (v. 135), – la «fossa» (come la definisce Omero nel libro XI dell'*Odissea*) –, ovverosia l'Averno nel quale si compie l'immaginario (ma forse sperato) *descensus ad inferos* del protagonista, dove il reduce di ritorno dalla guerra può finalmente incontrare gli spiriti dei compagni perduti in battaglia (vv. 146-147: «Uno sconosciuto soldato/ È immobile e guarda»).

³¹ C.E. GADDA, *La sala di basalte*, in ID., *Poesie*, a cura di M.A. Terzoli, Einaudi, Torino 1993, pp. 23-24 e sgg.

Il passo sulla genealogia celtica tratto da *Come lavoro* è inoltre indicativo del fatto che Gadda, oltre alla mitologia classica, avesse conoscenza (anche se minima rispetto a quella greca e romana) della mitologia nordica. Accanto ai druidi, per esempio, nell'immaginario dell'autore affiorano altri elementi di quell'universo mitologico, come le grandi mostruosità marine, il Kraken e il Maelstrom, che compaiono nella conversazione radiofonica *Toscanelli e Colombo* del 1951:

La terribile immensità dell'oceano, l'ampiezza e la paurosa altezza dell'onda, la sua gola tetra, la solitudine, i disagi, le tempeste, i rischi del mare, potevano affaticare e sconvolgere le menti degli intrepidi fino a dar corpo a fantasime, ad allucinazioni: quali del resto apparvero o furono consuete in ogni tempo ai navigatori d'ogni mare, ai Fenici, ai Greci. Il gorgo, il mostro che inghiotte: la balena biblica, e Scilla e Cariddi e il Maelstrom, l'imbuto vertiginoso formato dal roteare delle acque. Ai portoghesi in oceano l'incubo della "mano nera" o "mano del diavolo", quella che emerge paurosa dalle solitudini dell'orizzonte e ghermisce verso i tenebrosi abissi la nave o, altrove, il Kraken, una sorta di cervo o polipo mollemente e ferocemente cornuto, il quale accerchia coi suoi viscidi tentacoli la chiglia e la trae giù, giù, nel profondo³².

Qui Gadda si rende autore di una meraviglioso "guazzabuglio", all'interno del quale i mostri della tradizione greca e romana convivono con quelli della tradizione nordica: a detta di ciò, forse, non è del tutto pura casualità il fatto che Gadda tenga a sottolineare più volte la sua origine imbastardita da un'ibridazione genetica celtico-latina.

Infine, un'ulteriore figura, o meglio, un altro luogo significativo della tradizione nordica evocato da Gadda è il Valhalla, il mitico aldilà dei Norreni. Questo compare in chiave antifrastica nel testo *Il Guerriero, l'Amazzone, lo Spirito della poesia nel verso immortale*

³² C.E. GADDA, *Toscanelli e Colombo*, in *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, cit., p. 997.

del Foscolo (1959), dove nel dialogo a tre voci l'*alter ego* dello scrittore milanese, l'avvocato De' Linguagi, afferma sarcasticamente che Foscolo non sarebbe riuscito a trovare la propria consacrazione accanto alle figure classiche dell'Olimpo greco che tanto ha celebrato in vita, ma nell'aldilà dei norreni: «Piuttosto gobbo, era. Per questo piaceva tanto alle donne, a certe donne, voglio dire, pardon. I gobbi hanno buona fama... (con un sussulto di rabbia) E poi, sì. Ha preteso di entrare nel Valalla per due cespi di capperi»³³.

Il secondo ramo genealogico di Gadda è dunque occupato da elementi naturali che si caricano di valenze simbolico-pagane. Tuttavia quest'alone magico non sembra abbracciare soltanto gli alberi, ma pare riguardare anche le montagne, le quali, benché non facciano parte del corredo genealogico dello scrittore, sembrano comunque assumere un'importante valenza simbolica, in quanto funzionali al cammino del protagonista verso una dimensione altra che travalica i confini dello spazio e del tempo, come ammette lo stesso scrittore in una delle sue annotazioni del *Racconto italiano*: «I monti già neri le parevano enormi pietre collocate durante una notte lontana sopra giovani vite, perché tutto fosse dimenticato e sepolto [...]»³⁴.

Poniamo ora il caso, per la verità piuttosto esemplificativo, della poesia *Sul San Michele* (vv. 26-38), datata 4 luglio 1917:

Morti, compagni morti
 Su l'ascesa della collina,
 So come fu, come sarà:
 Saliva lenta la china:
 Scendeva a saette, scendeva
 Terribilmente l'oscurità.
 Morti, compagni morti,
 So come fu, come sarà:

³³ C.E. GADDA, *Il guerriero, l'Amazzone, lo Spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo*, a cura di C. Vela, Adelphi, Milano 2015, p. 15.

³⁴ C.E. GADDA, *Racconto italiano*, cit., p. 497.

Le nuvole passano il muto
Cielo. Ha taciuto
La battaglia.
Tace coi morti
Il monte,
Senza suono, senza terribilità³⁵.

Lo scrittore descrive l'ascesa al monte come il lento incedere verso uno spazio in cui il tempo sembra improvvisamente arrestarsi, quasi a rispettare il silenzio e la sacralità di quel luogo, nel tentativo ideale di raggiungere le anime dei compagni perduti in battaglia («Cerco nel Monte i morti/ Ma i loro visi li cela la terra», vv. 39-40). Il cammino compiuto dall'io lirico pare essere una sorta di ascesa verso una redenzione immaginaria, come a voler cercare perdono per non essersi sacrificato per la causa come i suoi commilitoni, così da potersi liberare di quel fardello rappresentato dal senso di colpa. Nella mitologia gaddiana, con la loro estensione verso l'alto, le montagne parrebbero innalzarsi a elemento magico, incarnando valenze simboliche ben precise, come il senso di pace, il riposo, la morte che sopisce gli affanni della tragica vita, ma anche terribilità del silenzio e attesa della fine.

Per mezzo della loro sacrale imponenza, alberi e monti rappresentano dunque gli oggetti di un armamentario simbolico all'interno del quale si collocano come una sorta di ponte, un collegamento tra l'uomo e la bellezza di una spiritualità forse irraggiungibile, tuttavia capace, almeno in parte, di rasserenare il cuore dello scrittore (e delle sue proiezioni).

³⁵ C.E. GADDA, *Sul San Michele*, in *Poesie*, cit., pp. 10-11.

III. IL TEMPO DI ARES

Intanto il mio triste, nebuloso, schiacciante *destino* mi ha ripiombato nella mediocrità della vita, anche sotto le armi. Nessuna gioia, nessuna soddisfazione, nessun orgoglio. [...] vi è solo il desiderio di fare, di fare qualche cosa per questa porca patria, di elevarmi nella azione, di nobilitare in qualche maniera quel sacco di cenci che il *destino* vorrebbe fare di me¹.

1. *Premessa*

La cognizione della propria diversità non è altro che la presa di coscienza di un profondo disagio interiore sfociato poi in un conflitto mai domo con il mondo esterno: Gonzalo, il protagonista della *Cognizione*, rappresenta l'apice di questo percorso, il punto d'arrivo nella costruzione dell'antieroe tragico gaddiano, i cui tratti, tuttavia, cominciano a comparire fin dalla scrittura del memoriale di guerra del 1915-1919.

All'interno del *Giornale di guerra e di prigionia*, se da una parte lo scrittore non smetterà di annotare i sintomi delle prime manifestazioni di questo malessere esistenziale, dall'altra tenterà di opporvisi attraverso la costruzione di un ideale epico-cavalleresco da perseguire, affinché possa elevare il proprio io nell'azione militare, morale ed etica: l'imminenza di una crociata ideologica,

¹ C.E. GADDA, *Giornale*, cit., pp. 212, 213 (corsivi nostri).

«necessaria e santa»², non può che offrire al Gaddus l'occasione del proprio riscatto. È nel *Giornale* che atteggiamenti cavallereschi e immagini fantastiche si fondono nel tentativo di mitizzare la guerra nobilitando la propria esperienza esistenziale.

1.1 «Per questa porca patria»

La generazione dei giovani intellettuali degli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento³ è ben diversa da quella che si è affermata nella prima metà del secolo, dal momento che gli scrittori che vivono da poco meno che ventenni la *fin de siècle* sono animati da quel sovversivismo piccolo-borghese diffuso nelle grandi città metropolitane. Nei giovani intellettuali che si affacciano al nuovo secolo è presente un forte ribellismo culturale, tanto che in molti casi emergono radicali prese di posizione all'interno di un quadro europeo in continua agitazione ideologico-politica:

il Novecento vede lo sviluppo della democrazia, la forza della persuasione. Non c'è solo la semplice ricerca di consenso ma l'intervento delle masse diventa azione pratica, concreta, di protesta, rivoluzione, adesione, entusiasmi, anche attraverso l'istituzione del suffragio universale. [...] Allora ci si rende conto dell'enorme va-

² Ivi, p. 101.

³ «L'ultima generazione che mantiene un qualche significativo legame con la tradizione che faceva della letteratura uno strumento fondamentale di creazione di identità nazionale esordisce nel primo quarto del Novecento. La generazione di intellettuali nati fra il 1880 e il 1895 – quella di Gramsci, Jahier, Rebora, Borgese, Ungaretti, Saba, Gadda – conserva infatti un bagaglio etico-politico, si confronta con maestri (Mazzini, De Sanctis, Croce, Gentile) legati alla tradizione risorgimentale, difende valori ancora patriottici e comunque nazionali (è il caso non solo di Jahier ma, persino, di Gadda, per cui la patria, pur umiliata e comicamente abbassata da circostanze storiche, mantiene sempre una forte sacralità; e si pensi anche al forte rilievo della riflessione gramsciana sul nazionalpopolare)». R. LUPERINI, *L'autocoscienza del moderno*, Liguori, Napoli 2006, p. 37.

lore che ha la propaganda e che il conflitto ideologico è in gran parte un conflitto di propagande. [...] Non più un dibattito fra convinzioni diverse, ma un artificio di seduzione, di persuasione occulta in cui le idee vengono vendute come prodotti⁴.

Dunque nella moderna società di massa, in cui spiccano l'ascesa dei ceti militari e la conseguente affermazione di movimenti nazionalistici, gli intellettuali non sembrano potersi sottrarre a un sistematico confronto con la politica, al punto tale da prendere parte ad accesi dibattiti pubblici, per alcuni versi veri e propri comizi propagandistici, che spesso sfociano nella scrittura di manifesti programmatici, come quelli prodotti dall'ambiente futurista. A questo proposito vale la pena citare un passo del discorso pronunciato da Marinetti ai giovani studenti universitari di Milano nel 1915:

Studenti italiani! Il futurismo dinamico e aggressivo si realizza oggi pienamente nella grande guerra mondiale che – solo – prevede e glorificò prima che scoppiasse. La guerra attuale è il più bel poema futurista apparso finora [...]. La Guerra è l'unico timone di profondità della nuova vita aeroplanica che prepariamo. La Guerra, Futurismo intensificato, non ucciderà mai la Guerra, come sperano i passatisti, ma ucciderà il passatismo. La Guerra è la sintesi culminante e perfetta del progresso (velocità aggressiva + semplificazione violenta degli sforzi verso il benessere). La Guerra è una imposizione fulminea di coraggio, energia e d'intelligenza a tutti. Scuola obbligatoria d'ambizione e d'eroismo; pienezza di vita e massima libertà nella dedizione alla patria⁵.

Bastano poche frasi per rendersi conto della “messa in scena” epica marinettiana, nonché dell'ideologia che sta alla base della scelta inter-

⁴ E. SANGUINETI, *Sanguineti/Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*, a cura di G. Galletta, Il Melangolo, Genova 2005, pp. 10-11.

⁵ F.T. MARINETTI, *1915-In quest'anno futurista*, in Id., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1983, pp. 333, 335.

ventista dei futuristi. Costruendo la propaganda sulla commistione tra aspetti antropologici e tecnologici, il poeta spiega come la battaglia sia il momento in cui esplodono le energie vitalistiche dell'uomo-macchina o, se si preferisce, il momento del ritorno dell'uomo al suo stato primordiale di bestia feroce. Su questo tema è interessante, fra gli altri, quanto scritto da Saccone, il quale sottolinea come nella meccanizzazione del conflitto esaltata dai futuristi vi sia il nucleo costitutivo della terrificante estetizzazione e industrializzazione della violenza:

L'elogio della guerra in generale, in particolare della prima guerra mondiale, come catastrofe e insieme vitalità febbrile, come apocalisse e farmaco sociale, comune, alla vigilia dello scoppio delle ostilità, a tanti intellettuali del primo Novecento, trova nell'opera del fondatore del futurismo e dei suoi sodali la sua realizzazione più vistosa. Da questa polarità è alimentato il sistema concettuale, mitologico ed espressivo di quella che è considerata l'avanguardia storica. L'idea del conflitto è esibita come un'operazione igienica, per di più in perfetta sintonia con le leggi dell'evoluzione, antitetica alla soluzione pacifista, sinonimo di stasi, di funerea immobilità. [...] la conclusiva catastrofe si prospetta come una visione fantasmagorica, portatrice di un'inedita fascinazione estetica. [...] La catastrofe bellica, insomma, appare come il modello più trasparente del fervore tecnologico, il luogo in cui si inscena paradossalmente la più grande festa della vita e dell'arte⁶.

Il Futurismo è dunque proteso verso la creazione di una mitologia moderna da opporre a quella della tradizione classica:

Negli stessi movimenti artistici primonovecenteschi, anche in quelli con programmi estetici di notevole impatto corrosivo, demitizzante e desacralizzante verso la tradizione classica, come il nostro Futurismo,

⁶ A. SACCONI, *Futuristi in trincea. Apocalisse della modernità e rigenerazione dell'arte*, in ID., «Secolo che ci squarti... secolo che ci incanti». *Studi sulla tradizione del moderno*, Salerno Editrice, Roma 2019, pp. 52, 57.

ritorna ossessivo – soprattutto nei proclami e nelle composizioni di Marinetti – il richiamo a un “prima”, al mondo fondante di ogni mitologia, che è quello delle origini, attraverso l’evocazione di immagini archetipiche, come il Centauro e Prometeo, o di epifanie del sacro, rappresentate dall’automobile in corsa o dall’aereo in volo, nuovo Pegaso alato, sorto dalla Grande Madre dell’industria tecnologica⁷.

Partendo dal presupposto che la «ribellione futurista [...] combatte con violenza e contribuisce alla fine dell’ideale di scrittore umanista, del letterato nutrito da buone letture e da un’assidua frequentazione con i classici»⁸, vien da sé che la mitologia nuova dovrà essere necessariamente modellata sulla profanazione del modello letterario della tradizione, cosa che risulta piuttosto evidente dalla lettura dei vari *slogan* e degli innumerevoli manifesti diffusi dal gruppo a partire dal 1909:

Andiamo, diss’io; andiamo, amici! Partiamo! Finalmente, la mitologia e l’ideale mistico sono superati. Noi stiamo per assistere alla nascita del Centauro e presto vedremo volare i primi Angeli!... Bisognerà scuotere le porte della vita per provarne i cardini e i chiavistelli!... Partiamo! Ecco, sulla terra, la primissima aurora! Non v’è cosa che agguagli lo splendore della rossa spada del sole che schermeggia per la prima volta nelle tenebre millenarie!...⁹

«Angeli» e «Centauri», cioè aeroplani, automobili e ciclomotori, sono soltanto alcune delle immagini simboliche di cui si compone la mitologia futurista: l’animalizzazione degli oggetti, ma anche quella degli esseri umani, non sono altro che l’emblema della metamorfosi alla quale è sottoposto il mito della tradizione classica.

Per quanto il giovane Gadda fosse estremamente lontano dalle

⁷ A. GRANESE, *Menzogne simili al vero*, cit., pp. 67-68.

⁸ S. MICALI, *Il Futurismo. Centauri a motore e Titani in aeroplano*, in *Il mito nella letteratura italiana. L’età contemporanea*, cit., p. 101.

⁹ F.T. MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, in *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 8.

fascinazioni estetiche futuriste, dal ripudio dei grandi principi dell'umanesimo e dei modelli classici, quindi dalla mitologia marinettiana, l'idealizzazione del conflitto, l'assolutizzazione dell'idea di patria e l'innalzamento della guerra a mito del riscatto esistenziale sono chiaramente elementi di contiguità fra l'Ingegnere e il gruppo dei giovani intellettuali futuristi¹⁰: infatti se c'è un momento – l'occasione – in cui il Duca di Sant'Aquila può tentare di sovvertire il suo «nebuloso destino» è senza dubbio la Grande Guerra, un poema tutto da scrivere per innalzare il canto della nuova Italia di là da venire¹¹. Sotto questa prospettiva va letta la missiva indirizzata a d'Annunzio¹²:

¹⁰ Nonostante la vicinanza di alcune idee, è tuttavia opportuno precisare che per l'Ingegnere «La guerra non è [...] come per Marinetti la sola igiene del mondo. Gadda però si aspetta molto da essa: non la pulizia del vecchio mondo – nessuna illusione, nessuno lo ripulirà mai questo porco mondo – ma nientemeno che la prova della propria grandezza, la gloria personale, molte imprese eccezionali da cui tornare vittorioso. E vinca anzitutto l'Italia in questa “santa guerra” della quale egli vuole essere il crociato». W. PEDULLÀ, *Carlo Emilio Gadda. Storia di un figlio buonannulla*, Editori Internazionali Riuniti, Roma 2012, p. 108.

¹¹ Sulla questione risulta utile il quadro offerto da Bersani: «Al di là delle mille sfaccettature politiche del fronte antigovernativo, favorevole all'entrata in guerra dell'Italia, si può parlare di un sostrato culturale comune alla maggioranza di quei manifestanti. È una tendenza che caratterizzava i movimenti nazionalisti europei del primo Novecento: il culto dell'azione rispetto alla ragione, l'esaltazione della gioventù rispetto all'idea di maturità (*Giovinetta* sarà la canzone dei fascisti qualche anno più tardi), il senso di appartenenza o di inferiorità rispetto all'uguaglianza (fra nazioni, ma anche fra eroi e “uomini normali”), il prevalere di tensioni ideali rispetto al progetto di un benessere materiale sempre più organizzato, l'insofferenza per le dialettiche parlamentari. Insomma, è una reazione all'Europa industriale nutrita di cultura positivista, più o meno liberale, che si era formata nel corso dell'Ottocento. Per Gadda queste istanze, che si potrebbero definire neoromantiche, prendevano soprattutto l'aspetto di una vocazione al tragico, che caratterizzerà tutta la sua opera di scrittore. La ricerca del dolore, prima ancora che la sua “cognizione”, connessa a un'idea di valori superiori dello spirito, è anch'essa un tratto comune a una parte non minoritaria della cultura europea dell'epoca». M. BERSANI, *Gadda*, cit., pp. 3-4.

¹² Il rapporto fra Gadda e d'Annunzio è particolarmente complesso. Zollino ha fatto luce sull'importanza che il Vate ha ricoperto nell'esperienza biografica e letteraria dell'Ingegnere fin dagli anni della giovinezza. Per un quadro esaustivo

A colui che ha istituito e accresciuto nel nostro spirito la coscienza della vita nazionale, noi chiediamo conforto di consentimento e di opera in un'ora angosciosa della nostra vita, perché non venga disconosciuto un antico diritto. Una prescrizione ministeriale ci vuol trattenere agli studi durante il mese di giugno che vedrà l'inizio fervoroso della lotta: ora, è impossibile che la nostra anima possa venire costretta dagli interessi non generosi d'un bilancio di convenienze future, mentre altri ha posto d'onore e di gloria nella linea di combattimento.

A colui che ha raccolto e affinato nella Sua tutte le nobili voci, tutti i voti più puri e fervidi della nazione, chiediamo aiuto perché il calcolo di insufficienti valutatori delle nostre energie e delle necessità del nostro spirito non prevalga sulla nostra fede.

Luogo d'onore e non d'ignominia ci dev'essere assegnato.

Tre studenti del Politecnico di Milano porgono a Gabriele D'Annunzio il loro deferente saluto¹³.

Insieme a Luigi Semenza ed Emilio Fornasini, amici e compa-

si rimanda ad A. ZOLLINO, *Il vate e l'ingegnere. D'Annunzio in Gadda*, ETS, Pisa 1998. Indicativa della complessità del rapporto Gadda-d'Annunzio risulta essere un'affermazione dell'Ingegnere: «Il complesso e importante fenomeno D'Annunzio è passato attraverso la mia giovinezza, ma per precisare l'eccitazione culturale e morale da esso ricevuta occorrerebbe una fatica e una pena (*studium*) che non sono in grado di affrontare in questo momento». C.E. GADDA, *L'ingegnere e i poeti*, in *L'Ingegnere in blu*, cit., p. 72.

¹³ Citato in A. ZOLLINO, *D'Annunzio*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 2, 2002, Supplement no. 1, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/dannunziozollin.php>. È piuttosto evidente che non poteva non essere d'Annunzio il modello da seguire. Infatti, il Vate andava «predicando l'imminenza di un "nuovo Rinascimento"» e l'importanza della gloriosa antichità mitica greco-latina «non come un ingombro inerte, una pesante zavorra di cui liberarci per procedere veloci verso il Futuro, ma come *vie antérieure* da cui prendere le mosse». A. ANDREOLI, *D'Annunzio e Marinetti protagonisti della "modernità"*, in *Legami e Corrispondenze fra la Letteratura e le Arti*, a cura di A. Fàvaro, C. Gurreri, C. Ubaldini, Edizioni Sinestesie, Avellino 2016, pp. 97, 103.

gni di studi al Politecnico¹⁴, Gadda è firmatario di questa lettera indirizzata al Vate, datata 22 maggio 1915, nella quale è percepibile l'ammirazione e la reverenza nei confronti del poeta-soldato, simbolo di speranza in un'ora definita «angosciosa»¹⁵.

Come nel caso del discorso agli studenti pronunciato da Marinetti, anche attraverso la lettura della missiva è percepibile la volontà comune a molti giovani italiani di contribuire – qui proprio sulla scia dell'*exemplum* dannunziano¹⁶ –, alla realizzazione della grande epopea nazionale. A questo proposito, afferma Sanguineti:

¹⁴ Nella giovinezza di Gadda le figure dei cosiddetti «amici milanesi» sono fondamentali, poiché alimentano gli ideali eroici del giovane. Scrive Gaetani: «solo nel caso degli amici del periodo giovanile è possibile parlare di un sodalizio d'impronta invece propriamente fraterna [...]. I compagni della giovinezza costituirono infatti quel gruppo di pari i cui componenti, nei ben noti termini sartriani, appaiono reciprocamente coesi in virtù di un caldo sentimento di *fusionne*». E ancora: «Ciò che unisce il futuro scrittore ai suoi giovani sodali sembra essere – oltre che la esperienziale condivisione dei vissuti – una comunanza di ideali, di sogni, di progetti, di valori». M. GAETANI, *Amici milanesi*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 1, 2008, Supplement no. 1, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/amicimilgaetani.php>.

¹⁵ Per Roscioni è dalla giornata di Quarto (5 maggio 1915) che Gadda si innamora dell'*epos* dannunziano, vedendo nel poeta l'incarnazione dell'*exemplum* da seguire ed emulare. Fu a Quarto, infatti, che d'Annunzio pronunciò il cristologico *Discorso della montagna*, esortando soprattutto i giovani all'intervento, a prendere le armi e ad andare in battaglia nella grande e fortunosa congiuntura storica posta davanti a loro dalla benevolenza della storia e del Destino: «I resuscitati eroi sollevano con uno sforzo titanico la gravezza della morte perché il loro creatore in piedi li foggia di immortalità [...]. Beati quelli che, aspettando e confidando, non dissiparono la loro forza, ma la custodirono nella disciplina del guerriero [...]. Beati i puri di cuore, beati i ritornanti con le vittorie, perché vedranno il viso novello di Roma, la fronte ricoronata di Dante, la bellezza trionfale d'Italia». G. D'ANNUNZIO, *Orazione di Gabriele d'Annunzio a Quarto, il 5 maggio 1915*, http://www.educational.rai.it/materiali/file_moduli/50959_635543378564805477.pdf.

¹⁶ Scrive Piredda: «Giocando sull'immagine di sé come poeta dal gusto estetico eccezionale e dalla vita inimitabile, D'Annunzio rientrato in Italia dal maggio del 1915 proclama una serie di orazioni politiche costruite con la retorica ammaliante a favore della guerra: queste orazioni hanno lo scopo, infatti, di persuadere il popolo italiano della necessità della guerra definita giusta e santa». Poi continua: «Già fin

la mitologia della guerra [...] fa sì che nasca un vero culto, una religione della guerra, considerata quasi come l'attività più propria per l'uomo, quella in cui il valore del singolo e più fortemente ancora di un esercito nazionale, di una nazione, viene alla prova vera che ne dimostra l'autenticità e la conseguente superiorità culturale¹⁷.

La volontà di riscattare la propria esistenza attraverso la guerra, per poi consegnarla all'eternità seguendo l'eroismo del modello dannunziano, non sarà rinnegata neanche alla fine del conflitto, anzi, a distanza di molti anni, Gadda confermerà la bontà di quell'ideale militaresco, ribadendo quanto sia stato importante per la sua vita:

Ho partecipato con sincero animo alle dimostrazioni del '15, ho urlato Viva D'Annunzio, Morte a Giolitti, e conservo ancora il cartello con su Morte a Giolitti che ci eravamo infilati nel nastro dei cappelli. Del resto, pace all'anima sua. Io ho presentato la guerra come una dolorosa necessità nazionale, se pure, confesso, non la ritenevo così ardua. E in guerra ho passato alcune ore delle migliori della mia vita, di quelle che m'hanno dato oblio e compiuta immedesimazione del mio essere con la mia idea: questo, anche se trema la terra, si chiama felicità¹⁸.

dalle prime parole delle orazioni e dei taccuini di guerra, D'Annunzio assume il ruolo del condottiero eroico e inimitabile, che non teme la morte, come un vate, un auriga, un profeta in grado di vedere ciò che il resto degli uomini non può scorgere. Proprio sulla costruzione della maschera del superuomo esteta ed eroe fonderà la pretesa di verità delle parole delle sue orazioni di guerra scritte». P. PIREDDA, *La guerra come esperienza etica e come estetismo: i diari di Wittgenstein e d'Annunzio, in Etica e letteratura della Grande Guerra. Rappresentazioni della crisi*, a cura di P. Piredda, G. Cinelli, Associazione Marchese Editore, Napoli 2015, pp. 73, 77.

¹⁷ E. SANGUINETI, *Sanguineti/Novecento*, cit., p. 19.

¹⁸ C.E. GADDA, *Impossibilità di un diario di guerra*, in *Romanzi e racconti 1*, cit., p. 142. Anche se dalle parole di Gadda emerge la convinzione della buona causa della guerra, nella prosa datata 1934, *Impossibilità di un diario di guerra*, l'autore lascia trasparire una certa contraddittorietà di giudizio in merito al

L'Ingegnere ha dunque partecipato al fervore interventistico diffuso contribuendo alla costruzione di una certa retorica di guerra modellata «sul registro dell'*epos*»¹⁹ di cui il *Giornale* è testimone. Gadda, l'antieroe costretto a questo *status* dalla violenza del Destino, non può che vedere nel conflitto l'ora della riscossa, l'opportunità di consegnare la propria esistenza alla Storia, affermando così la bontà di quei valori e di quelle immagini epico-cavalleresche che fin dalla giovinezza lo avevano accompagnato nella costruzione di quella che sarebbe dovuta essere la sua epopea militaresca.

Il primo conflitto mondiale è dunque il momento propizio affinché il “vecchio” Gadda possa finalmente far spazio al “nuovo”²⁰. Nella mitologia gaddiana la guerra diventa così un percorso di pu-

conflitto, come del resto dimostra il sostantivo «impossibilità» che accompagna nel titolo «diario di guerra», il che mostra un tentativo strozzato, non concluso. Come osserva Bonifacino, accanto a quest'ambiguità di giudizio si affiancherà la disillusione: «più direttamente e con più insistenza impegnata a denunciare – nei modi di un'inflessione amaramente autoironica, e di una dolente torsione antifrastica – la radicale *diversità* ideologico-morale di quella ardua e impietosa ritrascrizione diaristica di una fallita ricerca di gloria bellica, scandita da un paradossale *Leitmotiv*, “etico prima che estetico”, quello della ‘impossibilità’ (“della narrabilità dell'esperienza di guerra”) che li designava, insieme, la ‘scandalosa’ ripulsa di un ‘sublime’ – di una ottativa e mendace dignificazione dell'esperienza individuale – miseramente deturpato e negato dalla vicenda storica realmente vissuta, e la sua riaffermata irrinunciabilità, la sua inestinguibile rivendicazione o evocazione ‘retorica’, in quanto presupposto, ed estremo orizzonte, di senso e valore». G. BONIFACINO, *Sinfonia del destino. Guerra e verità in Gadda, “reduce senza endecasillabi”*, in ID., *Incanti figurati. Studi sul Novecento letterario italiano. Gadda Pirandello Bontempelli*, Pensa Multimedia, Lecce-Brescia 2012, p. 11.

¹⁹ G. PATRIZI, *Gadda*, cit., p. 29.

²⁰ Nell'auspicata svolta storica Gadda vede la possibilità di rinnovare i suoi tormentati rapporti familiari: «il binomio “patria-famiglia” ne punteggia e ne accompagna la problematica e contrastata ricerca di identità, sospesa fra aneliti frustrati alla gloria (gli “astratti furori” del Gaddus) e nostalgiche regressioni verso un microcosmo familiare compianto e idealizzato *in absentia* ma sempre di nuovo rifuggito per il suo carico irricevibile di angustie e nevrosi». G. BONIFACINO, *Personaggio senza destino. Gadda in guerra*, in *Non di tesori eredità. Studi di letteratura italiana offerti ad Alberto Granese*, a cura di R. Giulio, Guida, Napoli 2015, p. 850.

rificazione e di redenzione, che tutto deve contenere e che tutto deve assolvere:

quando vidi il Bollettino del Ministero della Guerra con su il mio nome, la mia nomina, la mia destinazione al 5° Reggimento Alpini: a pagina tale, colonna tale. Allora un fremito intenso mi pervadeva, una orgogliosa delizia, che anestetizzò l'anima, liberandola di dolori e ricordi, sciogliendola da ogni rimpianto, da ogni affetto²¹.

Oltre a offrire un importante contributo di rilevanza storica, il *Giornale di guerra e di prigionia* rappresenta infine un documento biografico eccezionale in cui le annotazioni del protagonista oscillano continuamente fra l'esaltazione del valore epico degli ideali patriottico-risorgimentali e le violente invettive nei confronti dei commilitoni e degli alti comandi pigri e negligenti²².

²¹ C.E. GADDA, *Impossibilità di un diario di guerra*, cit., p. 137.

²² Secondo Pedullà, la figura di Gadda narratore «delinquente» comincia a prendere forma proprio dal “laboratorio di parole” che è il *Giornale*, nel quale il gusto per l'invettiva rabbiosa e sarcastica nei confronti di superiori e commilitoni è dilagante: «Le parole di Gadda [...] sono inflessibili nella direzione impressa dall'autore, irriducibili nell'intenzione di infilzare la cosa da esprimere e taglienti nel trinciare giudizi. Gadda usa la punta quando deve incidere un paesaggio e dà fendenti sulla testa di ufficiali superiori, commilitoni, e di tutti quelli che vengono a tiro della sua mano e della sua mente, “assassina” per moralità o risentimento. Le parole hanno giurato fedeltà ed eseguono gli ordini dell'autore senza reticenze. [...] Non basta più il vocabolario delle parole della comunicazione civile. E allora, quando Gadda per ira o indignazione diventa “incivile”, vengono fuori le parole proibite dalla buona educazione borghese. Le male parole che si prende la moglie di un fotografo! Gli epiteti ingiuriosi e osceni che si attirano i generali, i ministri, gli industriali, il Re. Gadda se ne infischia del reato di lesa maestà». W. PEDULLÀ, *Storia di un figlio buonannulla*, cit., p. 75. In merito alle critiche all'esercito italiano da parte di Gadda si veda, nell'ottica di un'interessante prospettiva comparata con lo scrittore Robert Musil, R. GIULIO, *La Grande Guerra e le «ferite» d'Europa: Gadda e Musil, scrittori al fronte*, in ID., *«Di te pensando, / a palpitar mi sveglio»*. *Dittici letterari da Alfieri a Gadda*, Edisud, Salerno 2018, pp. 217-232.

Come dichiarato dallo stesso autore, il *Giornale* non nasce dalla volontà di scrivere un'opera letteraria, ma dal desiderio di annotare quei momenti che hanno finito poi per assumere il significato di uno spartiacque epocale per la propria esistenza²³. La volontà di Gadda è quella di annotare scrupolosamente ogni avvenimento quotidiano, tanto che anche i più piccoli particolari (anche quelli più intimi) finiscono per essere oggetto di riflessione²⁴. Attraverso questa lunga

²³ Per Gadda il suo diario di guerra è da considerarsi come una testimonianza incompleta. Così infatti l'autore si esprime a proposito dell'edizione Einaudi del 1965: «La prego di non chiamare opera, ma solo testimonianza e confessione, i frammenti d'un diario occasionale e incompiuto cioè di quanto sono arrivato a salvare da certe note manoscritte nel sanguinoso pandemonio della storia "europea" di allora (1915-'18). Non credo nella possibilità di una storiografia "definitiva e assoluta" e neppure di un giudizio etico definitivo e assoluto emanato da intellettuali umani: forse all'utile apporto di singole memorie di guerra coordinate a ragion matura in una vasta significazione. Se potessi esprimere il mio sentimento Le direi, ringraziandola della Sua umanità: "Lasci le imprudenti mie note [...]»». C.E. GADDA, *A proposito del «Giornale di guerra e di prigionia»*, in «*Per favore, mi lasci nell'ombra*», cit., p. 124. La vicenda editoriale del *Giornale* fu particolarmente travagliata: i quaderni secondo, quinto e sesto uscirono nel 1950 per Sansoni, ma poi, nel 1965, venne pubblicata una nuova edizione, rivista da Gadda, contenente anche il primo quaderno, mentre nel 1991 uscì una terza edizione per Garzanti con una nota di Dante Isella, l'edizione conteneva anche il quarto quaderno, quello al quale l'autore teneva maggiormente.

²⁴ Esemplicativa la pagina datata 27 agosto del 1915: «Ieri mi alzai verso le 4 del mattino, come ufficiale di servizio, e fui in caserma alle 4½; presi il nome degli ammalati. Ero piuttosto assonnato e la marcia sullo stradone polveroso dell'Aprica mi fu dura. Mangiai, a mezza strada circa, del pane e due uova, e bevvi un bicchier di vino. Arrivai all'Aprica accaldato, come tutti, mi rinfrescai con gli altri nel bagno dell'Hôtel Aprica, e scesi in sala. La colazione fu allegra, abbondante, e servita da due cameriere che furono il pretesto di mille allegrie. Il vino di Valtellina e due bicchieri fini di squisito Sassella coronarono la mensa. Ma in fondo, per quanto la colazione consistesse di spaghetti, una costoletta, frutta, mi sentivo pieno, appesantito, stanco. Riprendemmo tosto la via del ritorno, sullo stradone polveroso, sotto il sole. Poi si prese la strada mulattiera che sta sulla destra del Fiumicello e che è deliziosa. Ma il mal di ventre che mi colse, mi impedì ogni godimento del paesaggio: dovetti fermarmi e i dolori mi costrinsero ad appartarmi in una forra boschiva, e scoscesa, sulla riva del fiume, mentre gli

serie di appunti, Bersani legge il nucleo fondativo della tragicità della scrittura dell'Ingegnere – nonché un «incunabolo di temi, motivi, scelte espressive che torneranno in tutte le opere successive»²⁵ – dal quale si dipana poi il male esistenziale che accompagnerà l'autore lungo tutta la sua produzione letteraria, in linea, del resto, con il punto di vista di Pecoraro, il quale vede nel diario le fondamenta della costruzione di un immaginario tribunale inquisitorio al quale l'autore sottoporrà a giudizio la propria anima²⁶.

Tuttavia, se da una parte Gadda tenta di annotare gli avvenimenti con la dovizia degna di uno scrittore realista – non bisogna certo dimenticare che l'autore è figlio della cultura positivista –, tentando così di indagare cause ed effetti degli eventi narrati, dall'altra, invece, si rende ben presto conto dell'impossibilità di tale aspirazione: la conclusione del conflitto e la tragica sconfitta di Caporetto non fanno altro che evidenziare come la realtà sia dominio del caos, ginepraio di concause pressoché infinite e all'apparenza inestricabili.

altri proseguivano. Successe un mezzo disastro, che mi costrinse a spogliarmi: non avevo carta, avevo dimenticato i fazzoletti la mattina. La scena fu barbara; il fiume mi servì un po' per pulirmi poi le mani. Raggiunti stanco e avvilito Edolo, mandai dall'Albergo un biglietto di scusa al capitano e mi gettai a letto». C.E. GADDA, *Giornale*, cit., p. 15. Questo passo rappresenta una giornata-tipo vissuta dal soldato Gadda, soprattutto nel periodo passato a Edolo, in cui le ore scorrono tristemente uguali alle precedenti: le sveglie al mattino presto, le marce, la descrizione dei pasti e delle vivande, i lancinanti e ricorrenti dolori allo stomaco, il rapporto con i colleghi e con i superiori.

²⁵ M. BERSANI, *Gadda*, cit., p. 11.

²⁶ Cfr. A. PECORARO, *Gadda*, Laterza, Bari 1998. Sullo scontro tra la realtà della guerra e la sua stessa idealizzazione, afferma Pecoraro: «La scrittura gaddiana esprime la colluttazione tra la trama della realtà superficiale e la trama della realtà profonda, tragica, vera. [...] La guerra spezza il passato e interrompe le possibilità del futuro». E ancora: «Il diario di guerra è impossibile, perché la trama si legge sull'incontro tra realtà e possibilità: la realtà è rifiutata; la possibilità è negata». A. PECORARO, *Gadda, la trama, le trame*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 4, 2004, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp3atti1/articles/pecoconf1.php>.

2. «Come gli eroi dell'Ariosto»

Contrariamente a ogni aspettativa, per Gadda gli anni di guerra 1915 e 1916 sono contraddistinti da un logorante immobilismo, tuttavia lo scrittore non perde di certo occasione per conferire valore epico alla campagna militare, tanto che, nonostante lo sconforto, nel *Giornale* emerge una visione cavalleresca della guerra. Per meglio comprendere questa accezione, prendiamo in considerazione due pagine indicative, la prima delle quali datata 12 ottobre 1916:

Quanta trepidazione, anche in me, per le sorti di Venezia! Questa città, a me sconosciuta ancora, racchiude le fortune della nostra fioritura artistica in così cospicua somma, è un oggetto di preoccupazione intensa per la mia mente appassionata alle magnificenze della pittura: specie della nostra pittura classica, il di cui magistero si direbbe oggi scomparso dal mondo. Io vedo la divina città esposta alla bassezza del furore nemico come Ruggero vide Angelica bianca e nuda esposta alla fame dell'Orca, mentre il flutto dell'oceano artico le lambiva i piedi marmorei²⁷.

Per la prima volta all'interno del *Giornale* l'autore fa riferimento a un preciso modello epico-cavalleresco, vale a dire l'*Orlando Furioso* di Ariosto con i suoi guerrieri fantastici dalle discendenze mitologiche, introducendo di fatto una delle funzioni principali del mito nell'immaginario del soldato Gadda, cioè quella metaforica.

²⁷ C.E. GADDA, *Giornale*, cit., p. 185. L'immagine di Angelica minacciata dall'orca rimane impressa nella mente di Gadda, tanto da tornare, sempre nelle vesti di una rievocazione metaforica, nel racconto, o meglio, elzeviro, *Claudio disimpara a vivere*, pubblicato su «La Nazione» nel 1940, poi confluito ne *L'Adalgisa*: «E invece quella sera, proprio quella sera, la sera più bella!, riuscì ad esser tutt'altro di ciò che i presenti si aspettavano. Forse vide che Doralice, in quel punto, era tutta rivolta ai grandi, stretta e dovrei dire imbavagliata dalla loro importanza, come l'Angelica davanti alle fauci dell'orca». C.E. GADDA, *Claudio disimpara a vivere*, in *L'Adalgisa*, cit., p. 78.

Nel brano sopracitato, il Duca di Sant'Aquila pensa al canto X del *Furioso*, in particolar modo a uno degli episodi maggiormente ricchi di contaminazioni classiche, vale a dire lo scontro fra il saraceno Ruggero in groppa all'Ippogrifo e la terribile bestia, alla quale Ariosto attribuisce le sembianze di un'orca, per liberare la bella «Angelica legata a un sasso» (ott. 100):

Ecco apparir lo smisurato mostro
 mezzo ascoso ne l'onda e mezzo sorto.
 Come sospinto suol da borea o d'ostro
 venir lungo navilio a pigliar porto,
 così ne viene al cibo che l'è mostro
 la bestia orrenda; e l'intervallo è corto.
 La donna è mezza morta di paura;
 né per conforto altrui si rassicura²⁸.

Contrariamente a quanto scritto da Gadda («il flutto dell'oceano artico le lambiva i piedi marmorei»), nell'ottava del *Furioso* la bella Angelica non viene rappresentata con i piedi bagnati dall'oceano, o per lo meno questo è solo ipotizzabile, dal momento che, riemergendo, il mostro scuote i flutti per la sua enormità. Ciò rende ancor più interessante l'espressione utilizzata dal Gaddus, poiché è come se nell'immaginario dello scrittore agissero contemporaneamente due livelli suggestivi: il primo proveniente dalla scrittura, cioè dalla memoria dei versi ariosteschi, mentre il secondo dal repertorio figurativo legato a questo episodio fantastico, infatti, a ben guardare, non sono pochi i dipinti che ritraggono Angelica con i piedi bagnati dai flutti, basti pensare, fra le altre, alla celebre tela dell'artista francese Ingres, *Ruggero libera Angelica* (1819). La fascinazione gaddiana per l'aspetto figurativo del mito non è secondaria, dal momento che non si può non ricordare la sua passione per i modelli artistici a soggetto mitologico, che sovente forniscono all'autore lo spunto

²⁸ L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di C. Segre, Mondadori, Milano 1990, vol. I, p. 219.

per divagazioni antropologiche e filosofico-narrative, come avviene ad esempio nel caso della tela del *Ratto d'Europa* di Paolo Veronese, descritta nei *Miti del somaro*, o del famoso *Bacio di Giove* affrescato alla Farnesina, sulle quali si tornerà più avanti.

Una seconda pagina esemplificativa del rapporto tra Gadda e il modello cavalleresco di Ariosto si ha poi nell'ottobre del 1917:

Il mal di cuore, la patria perduta, la famiglia perduta, quest'ultimo amico perduto; il pianto, la demenza. Sassella Stefano, di Grosio (Valtellina), cl. 1897; anima splendida e rara, devoto come gli eroi dell'Ariosto; piango come se avessi perduto mio fratello. Si separò da me sotto la pioggia dirotta, nel campo dove migliaia di prigionieri erano mescolati. Una tristezza terribile sul mio viso²⁹.

Se nel primo caso il riferimento al poeta ferrarese riguardava specificamente la suggestione proveniente dalla potenza evocativa di un'immagine, in questo secondo caso si tratta invece di una metafora riguardante la devozione e l'atteggiamento mostrato in battaglia: il dolore per l'arresto subito dal Gaddus si mescola a un'altra tragedia, vale a dire la separazione dal commilitone Stefano Sassella che, con grande commozione, viene paragonato proprio agli «eroi dell'Ariosto», qui chiaramente eletti a modello di comportamento etico-militaresco³⁰.

²⁹ C.E. GADDA, *Giornale*, cit., p. 233.

³⁰ *L'Orlando furioso* ha talmente affascinato l'immaginario dell'Ingegnere che le più "innocue" «sollecitazioni marginali», come per esempio l'inchiesta del «Corriere della Sera» sulla possibilità di intraprendere viaggi lunari risalente al 1967, diventano occasione per sfoggiare l'ammirazione per il poema dell'Ariosto: «Il tempo avventuroso della mia vita s'è logorato: il sacrificio dell'esploratore celeste non mi si addice, non mi è più possibile. [...] No: non resisterei al soprassalto, al sussulto [...] non credo a un'imminente discesa dei terrigeni sulla superficie della Luna: e tanto meno a un lor possibile rimbalzo nel cielo, a un "ritorno in patria" [...] degli ulissidi spaziali. [...] Nella Luna... uno, che cosa ci troverà, non lo sa. Neppure l'inghilese, il duca Astolfo, che ci andò, secondo la testimonianza

Alla luce di questi minimi esempi si può affermare che anche quando l'idealizzazione del conflitto si scontra con la realtà dell'ambiente militare italiano³¹, seppur fiaccato dall'immobilismo³² e desideroso di potersi misurare in prima linea, Gadda non smette di perseguire il suo ideale annotando episodi che egli stesso continua a definire «eroici»; non a caso, infatti, nel corso del diario ricorrono proprio i termini «eroi» ed «eroici»:

ho sentito con vivo dolore della eroica morte del bravo Cope-
lotti [...] il 4 [novembre 1915] cadeva fulminato da una palla

del poeta, neppur lui lo sapeva. Ci andò sul cavallo alato, l'Ippogrifo, dopo aver incontrato l'evangelista di Efeso in vetta alla montagna del purgatorio, il che torna a dire nel paradiso terrestre. Ci andò senza saperlo e a momenti senza crederlo: ci andò "per volere divino". C.E. GADDA, *Il volo di Gadda sul cavallo alato*, in «*Per favore, mi lasci nell'ombra*», cit., pp. 63, 64.

³¹ «Certo, per chi ama come io amo la patria, è difficile essere calmi, sereni, vedendo che le cose non vanno come dovrebbero andare. Gli egoismi schifosi, i furti, le pigrizie, le viltà che si commettono nell'organizzazione militare, la svogliatezza e l'inettitudine di molti, prostrano, deludono, attristano, avvelenano anche i buoni, anche i migliori, anche i più forti: figuriamoci me! Molte volte cerco di non vedere, di non sentire, di non parlare, per non soffrir troppo». C.E. GADDA, *Giornale*, cit., p. 43.

³² Scrive Gadda: «la vita spirituale rimane un po' sommersa sia da ragioni di servizio propriamente dette, come la fatica, le occupazioni, ecc. sia da altre ragioni meno giuste, ma che pur si sommano a queste: la mensa lunga, chiassosa, e talora noiosuccia; il cibo un po' abbondante; l'andare e venire per tutte queste spesucce che non finiscono mai; un po' di caldo e di malessere, oggi; qualche bisticcio fra i colleghi, qualche amarezza, qualche durezza che lascia male. Tengo però sempre contegno correttissimo, ossequioso ed evito, come sempre, ogni discussione. Il vero motivo per cui evito sempre ogni discussione è anzitutto la sterilità e la sciocchezza dei motivi che le accendono: ieri due miei colleghi, l'avv. Nova e certo Marchini genovese, pittore, antimilitarista a sua detta in tempi normali, ma fautore della presente guerra contro il militarismo (che persona spiccia, costui!) ebbero il coraggio e la buona voglia di litigare mezz'ora sulla necessità o no del portare la cucinata a spirito in montagna: e si illidirono reciprocamente e finirono nel campanilismo [...]. Insomma la miseria, l'inutilità, il grigio squallore, la bestialità degli argomenti, invogliano un povero diavolo a diventiar imbecille perché la ragione non gli serve a nulla». Ivi, pp. 14-15.

al cuore: ed era ricco, e poteva starsene a casa: eppure ci venne e ci morì. Che tempra d'uomo!; modesto, piccolo, silenzioso, bevitore, coraggiosissimo.— Gli episodî eroici non mancano anche qui e mi piace di notarli in questo diario nelle cui pagine tanta amarezza si accoglie. [...] Noterò domani altri episodî eroici³³.

E ancora, il 19 novembre del 1915:

Entrambi i due episodî che prendo a raccontare sono d'una grandezza omerica. Il ten. Pozzi morì mentre, uscito dalle nostre posizioni per ridurre ai compagni la salma di un ucciso, pur sapendo di arrischiare la vita, era già presso il cadavere. Colpito dalla fucileria austriaca mentre era aggrappato alle rocce, rovinò nel vuoto.— Il ten. Pechini, del 5.º genio, recuperò con pari pericolo la salma d'un caporale, tornando incolume. Pechini era l'altro ieri alla mensa con noi³⁴.

Nella mente del Gaddus si muovono dunque immagini mitico-fantastiche dalla valenza metaforica: immagini omeriche e ariostesche costituiscono l'ideale armamentario poetico con il quale l'autore può dar vita alla scrittura di un'epopea nazionale, tentando in tal modo di nobilitare non solo la propria esperienza esistenziale, ma anche quella dei compagni di battaglia sottolineandone l'eroismo. D'altra parte, però, il contatto con la realtà della guerra italiana costringe Gadda a frequenti oscillazioni umorali³⁵, che inevitabilmente si riversano nella scrittura del diario,

³³ Ivi, pp. 62-63.

³⁴ Ivi, p. 63.

³⁵ A causa dello scollamento tra storia personale (idealizzata) e storia presente (reale), Bonifacino parla del soldato Gadda come di un personaggio senza destino: «Da grande schermo della totalità della vita, dove ogni fenomeno o accadimento poteva e doveva riuscire eticamente giustificato, e la conoscenza dispiegarsi quale realizzazione del soggetto nel tempo, la guerra era diventata il luogo della tragica

contribuendo allo sviluppo di una narrativa dei fatti che spesso si struttura nella sovrapposizione tra eventi eroici e i loro contrappunti demitizzanti, come nell'episodio dell'assalto a Monticelli del 25 luglio 1915:

Un episodio raccolto è il seguente: il colonnello x dispose male le piccole guardie, mantenendosi con tutta la truppa sul fondo valle. Un attacco improvviso gli procurò gravi perdite; egli affrontò la morte con stoicismo, immolandosi. A me vien la voglia di regalar-gli del porco, se ciò fosse vero: la patria, o bestia porca, non vuole la tua vita per il gusto di annoverare un valoroso di più: vuole la tua costante vigilanza, il tuo pensiero, la tua riflessione, l'analisi, il calcolo. E tu, pigro, ti mantieni in fondo alla valle, cosa che qualunque asino vede come pericolosa, e poi fai l'eroe: potevi vincere e romper le corna al nemico, e hai perduto credendo di fare il Leonida. Noi non abbisognamo di Termopili, vogliamo Magenta e Solferino³⁶.

disgiunzione di soggetto e tempo». G. BONIFACINO, *Personaggio senza destino*, cit., pp. 859-860.

³⁶ C.E. GADDA, *Giornale*, cit., p. 26. Un altro episodio indicativo dello scollamento tra ideale e reale è il battesimo del fuoco avvenuto il 6 gennaio del 1916 sull'Adamello: «un sibilo acuto e violento ci interruppe nei nostri discorsi. Istantivamente, credendo a un pericolo maggiore di quello che in realtà era, feci due o tre passi a corsa con Stefano e altri per ripararmi nella baracca, aspettando lo scoppio, perché avevo subito intuito trattarsi d'un proietto. Invece lo scoppio non arrivò e il proietto (o la spoletta che fosse, se lo scoppio era avvenuto in alto) si conficcò nella neve, di là dal fiume. Appena terminata questa faccenda rimasi un po' perplesso, aspettando altri colpi [...]. Per precauzione ci mettevamo chini in un angolo morto del muro che fiancheggia la strada, che conduce al Grande Albergo. Adesso devo andare al cesso e poi farmi la barba, perché è lunga e abbiamo a pranzo il colonnello Barco, comandante del gruppo alpino». Ivi, p. 86. Qualsiasi lettore rimarrebbe di certo interdetto di fronte a questa pagina, giacché il resoconto dell'autore manca di quel *pathos* che invece dovrebbe contraddistinguere azioni dalla «grandezza omerica». Gadda sembra sorpreso dalla pochezza spirituale di questo momento tanto atteso, al punto che non solo utilizza l'aggettivo «perplesso» per descrivere il suo stato d'animo, ma addirittura arriva

Gli alti comandi dell'esercito si mostrano dunque inadeguati e pertanto in contrasto con l'ideale perseguito dal Gaddus, tanto da essere ritenuti responsabili della disfatta italiana, in quanto privi delle qualità che deve possedere l'eroe nell'immaginario dello scrittore. Inoltre, l'utilizzo dei lemmi «pantanosa» e «fangosa», centrali nella diaristica di guerra gaddiana, consente allo scrittore di descrivere l'impossibilità di mostrare il proprio valore a causa dell'ambiente che soffoca le aspirazioni dell'eroe³⁷, come egli stesso non mancherà di annotare nel *Racconto italiano*: «Uno dei miei vecchî concetti (le due patrie) è l'insufficienza etnico-storico-economica dell'ambiente italiano allo sviluppo di certe anime e intelligenze che di troppo lo superano. Mio annegamento nella palude brianza. Aneliti dell'adolescenza verso una vita migliore»³⁸.

ad accostare un evento "sacro", almeno nell'idea, come appunto il battesimo del fuoco, cerimonia necessaria per l'investitura a eroe, a un evento decisamente domestico e quotidiano come l'«andare al cesso» per poi farsi «la barba». Il momento più atteso fino a quel giorno ha tradito le sue aspettative e viene perciò relegato addirittura tra le «coserelle». Pare piuttosto evidente come l'ironia serva all'autore per nascondere la delusione.

³⁷ Annota Gadda il 25 settembre del 1915: «È stata questa una giornata tragica, una di quelle giornate in cui mi domando perché vivo [...]. La mia patria mi è lontana; la vita pantanosa della caserma, e di una caserma simile, annega in me 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 mi ottunde nei disappunti, nelle controversie, nel veleno della vita fangosa di questi giorni». Ivi, pp. 38-39.

³⁸ C.E. GADDA, *Racconto italiano*, cit., p. 396. L'allusione a Manzoni non è casuale, tant'è che a questo proposito, Perrone osserva: «La insufficienza, che ha una precisa connotazione geografica (l'ambiente italiano) viene subito dopo spiegata, come il venir meno da parte degli uomini "alle aspirazioni interiori della vita, alle leggi intime e sacre". All'inadeguatezza ambientale italiana Gadda fa risalire quella che egli chiama "la tragedia delle anime forti che rimangono impigliate in questa palude" [...]. L'ingegnere estende in tal modo il concetto morale-civile di Manzoni – secondo il quale il male della società deriva dagli uomini e dalle autorità che non svolgono il proprio compito – e lo declina in modo "più agnostico" invertendo la dinamica della tragedia: non solo le persone forti

3. «*Unum pro multis*»

Nonostante la realtà della guerra italiana accresca la frattura tra ideale e reale, l'intenzione di ergere a mito l'intera esperienza di guerra resiste, come dimostrano ad esempio due elementi presenti nella prima pagina del diario acquistato per l'anno 1916: il primo di questi è il titolo che Gadda dà allo stesso quaderno, cioè «guerra per l'indipendenza» – dal quale emerge una chiara matrice romantico-mazziniana –, mentre il secondo, decisamente più intrigante, è la citazione latina che si trova in fondo alla pagina: «*Prospexi Italiam summa sublimis ab unda*», la cui traduzione è «scorsi l'Italia alto dalla cima di un'onda», frase pronunciata nel libro VI dell'*Eneide* (v. 357) da Palinuro nell'Averno, mentre racconta a Enea della propria morte (vv. 349-357)³⁹.

La presenza dell'*Eneide* all'interno del *Giornale* non è casuale, dal momento che Virgilio, come si scoprirà dalle riflessioni affidate a *Psicanalisi e letteratura* del 1946, è per Gadda l'autore che riesce a dar voce «ai trasporti della fraternità o della devozione marinara, o al senso del dovere verso la gente, o al sacrificio in guerra»⁴⁰, ragion per cui il poema virgiliano contiene tutto ciò che Gadda vorrebbe trovare nella propria esperienza bellica, ovverosia la devozione e il sacrificio verso la patria. Alla luce di ciò ben si spiega la scelta di menzionare proprio il libro VI del poema, poiché il protagonista dell'episodio al quale fa riferimento la citazione, il

possono pervertire il popolo, ma anche il popolo “con suo marasma uccide anime grandi”. D. PERRONE, *Topografie gaddiane. «Il Giornale di guerra e di prigionia»*, in «Sinestesia», XVI, 2018, p. 224.

³⁹ «Infatti mentre precipitavo trascinai con me il timone,/ divelto all'improvviso con grande violenza, a cui mi/ stringevo/ di guardia, dirigendo la rotta. Giuro sugli aspri/ mari che non tanto concepì per me alcun timore,/ quanto che la tua nave, spogliata di strumenti, sbalzato/ il timoniere, naufragasse al sollevarsi degli alti marosi./ Tre notti invernali il Noto violento mi trasse/ per le immense distese sull'acqua; a stento il quarto giorno/ scorsi l'Italia alto dalla cima di un'onda». P.M. VIRGILIO, *Eneide*, cit., pp. 215, 217.

⁴⁰ C.E. GADDA, *Psicanalisi e letteratura*, cit., p. 461

mitico timoniere Palinuro, esemplifica il simbolo del soldato che si sacrifica per la causa comune («*unum pro multis*»)⁴¹: in linea con la simbologia classica, Palinuro è per Gadda l'emblema della *téchne*, ovvero sia dell'arte, della tecnica, della perizia, del ben sapere, caratteristiche alle quali si aggiungono appunto il senso del dovere e del sacrificio, vale a dire tutte le qualità che dovrebbero caratterizzare l'eroe, e, naturalmente, colui che lo guida in battaglia⁴².

L'immagine mitica del sacrificio di Palinuro è una di quelle suggestioni che rimarranno impresse per lungo tempo nella memoria dello scrittore, tanto da tornare nell'agosto del 1918, quando nella prigionia di Celle Gadda abbozza la stesura di un racconto dal

⁴¹ Il fato di Palinuro prende forma nel libro V, dove si racconta della sua caduta in mare per volere del dio Nettuno, che, nel momento stesso in cui accordava a Venere il proprio aiuto per condurre in salvo la flotta di Enea sulle coste campane, aveva preteso per sé una vittima: «*unum pro multis dabitur caput*» dice alla dea al v. 814, cioè «una sola vittima per la salvezza di tutti». È qui dunque che si decide il destino di Palinuro (vv. 813-818): «Giungerà sicuro ai porti, che desideri, dell'Averno./ Uno soltanto lamenterai perduto nel gorgo;/ una vita sarà l'olocausto per tutti gli altri./ Come con queste parole addolci e rallegrò il cuore/ della dea, il padre aggioga in oro i cavalli, e adatta/ schiumanti freni a quei mostri, e allenta tutte le briglie». P.M. VIRGILIO, *Eneide*, cit., p. 195.

⁴² Sull'*exemplum* sacrificale di Palinuro si veda F.G. PEDRIALI, *Palinuro, complesso di*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 2, 2002, Supplement no.1, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/palinuropedri.php>. Alla luce delle riflessioni fin qui condotte, potremmo affermare che il complesso di Palinuro a cui fa riferimento Pedriali si differenzia dal complesso di Ettore, del quale abbiamo teorizzato l'esistenza in occasione della lettura del *Racconto italiano*, dal momento che appartiene a una fase diversa della vita dello scrittore: infatti, se, data la giovane età del Gaddus negli anni della Grande Guerra, Palinuro è un'importante suggestione metaforica agli occhi di un soldato che confida ancora nell'esperienza di guerra per sovvertire il suo nebuloso destino, Ettore, invece, dato il pessimismo ormai maturato dallo scrittore all'altezza della scrittura del *Racconto*, rappresenta con la sua umanità il simbolo della sconfitta esistenziale che accomuna la «*societas umani generis*».

titolo *Passeggiata autunnale*⁴³, interrompendo per un breve periodo la scrittura del diario⁴⁴.

Il racconto narra di un gruppo di ragazzi che a causa di un temporale si rifugia in una baita abbandonata. Il protagonista della vicenda è Rineri, proiezione autobiografica dell'autore: egli è un idealista che non smette di anelare l'impresa che lo possa nobilitare, malgrado però il Destino lo allontani continuamente dal suo riscatto. Sullo sfondo di questa vicenda, ecco riemergere la linea Palinuro-Gadda:

aveva rivisto in sé l'antico madida cum veste gravatum prensantemque uncis manibus capita aspera montis. Quello agognava una terra per il riposo e n'era divelto dal mare e dalla crudezza degli uomini; egli agognava una terra per il suo spirito e la cercava ve-

⁴³ La *Passeggiata* viene pubblicata in volume nel 1981 su *Le bizze del capitano in congedo*, mentre nel 1963, l'anno della *Cognizione*, il racconto compare sulla rivista «Letteratura»: in nota, Gadda afferma che la *Passeggiata* è stata scritta tra il 22 e il 30 agosto del 1918, durante il periodo della prigionia. Cfr. F.G. PEDRIALI, *Il complesso di Palinuro. «La passeggiata autunnale» come narrema*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 2002, https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/early_prose/pedrialipaut.php.

⁴⁴ *Passeggiata autunnale* non è stata l'unica pausa dalle annotazioni diaristiche, dato che, qualche mese prima, Gadda aveva intrapreso la redazione di un abbozzo di romanzo dal titolo *Retica*, di fatto prima prova narrativa dell'autore: come spiega Italia, l'inizio di questo progetto coincide con un periodo che va dal 17 al 24 marzo 1918, anche se, come suggerito dallo stesso Gadda nell'abbozzo, la scrittura avviene in appena tre giorni, tra il 20 e il 23 marzo. In questo studio preparatorio sulle forme e sui contenuti di un romanzo, Gadda traccia i punti salienti di una trama al cui centro si sviluppa lo scontro fra due civiltà: la popolazione italiana, rappresentata dal Regno, e quella austriaca o retica, appunto, che identifica invece l'Impero. La loro, però, non vuole essere solo una contrapposizione culturale, ma anche politica, sociale e perfino morale, dato che la popolazione del Regno è contraddistinta da coraggio e abnegazione, mentre quella retica da violenza, inganno e sopraffazione. Cfr. P. ITALIA, *Un romanzo nella prigionia. Agli albori del romanzo gaddiano: primi appunti su «Retica»*, in *Le lingue di Gadda*, pp. 179-202.

nendo su dai canali del vuoto, da quell'orribile vuoto della sua terra, sotto la tetra veste della sua vita⁴⁵.

Rineri (o il Gaddus) si identifica nei versi virgiliani tratti ancora una volta dal libro VI dell'*Eneide* (vv. 359-360), la cui traduzione recita «impacciato dalla madida veste afferravo con mani adunche le asperità del monte»⁴⁶: nell'episodio eneadico al quale fa riferimento l'autore, Palinuro racconta a Enea del momento in cui è stato sbalzato in mare dall'onda, del suo essere trascinato dai flutti per tre notti, del tentativo di raggiungere la costa italiana, ma anche di come delle genti del luogo lo avessero sorpreso e ucciso mentre con le vesti rese pesanti dall'acqua del mare tentava di aggrapparsi alla riva⁴⁷.

Questi versi vengono poi ripresi e commentati in *Matematica e prosa* del 1954⁴⁸, dove Gadda, riflettendo sulla riscoperta del «valore del simbolo», ma anche della «veemenza dei processi analogici»⁴⁹ nel pensiero contemporaneo, sembra di fatto confermare l'efficacia dell'azione del mito nell'atto della creazione letteraria, giacché evidentemente congeniale per l'immediatezza e la nitidezza dell'immagine evocata:

⁴⁵ C.E. GADDA, *Passeggiata autunnale*, in *Romanzi e racconti II*, a cura di G. Pinotti, D. Isella, R. Rodondi, Garzanti, Milano 2011, p. 937-938.

⁴⁶ Pedriali afferma che questi versi sono il «centro geografico della narrazione [...] cuore psicologico e luogo capitale dell'intera struttura» del racconto, poiché esemplificano il desiderio di Rineri di liberare il suo fato dalle bizze del «capriccio divino». F.G. PEDRIALI, *Il complesso di Palinuro. «La passeggiata autunnale» come narrema* https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/early_prose/pedrialipaut.php.

⁴⁷ È interessante notare come l'immagine dell'uomo che cerca di aggrapparsi alla riva come Palinuro torni nell'opera di uno scrittore contemporaneo a Gadda, cioè Giorgio Caproni. Bettini segnala come nella raccolta *Il passaggio di Enea* (1956), la citazione da Virgilio torni in *Epilogo*, vv. 23-26 «Avevo raggiunto la rena,/ ma senza avere più lena./ Forse era il peso, nei panni,/ dell'acqua dei miei anni». M. BETTINI, *Il passaggio di Enea di Giorgio Caproni*, in «Semicerchio», XXVI-XXVII, 2002, pp. 53-57.

⁴⁸ Il testo appare nell'annuario «Mark π 100 – numero unico della Scuola Ingegneri di Roma».

⁴⁹ C.E. GADDA, *Matematica e prosa*, in *Scritti vari e postumi*, cit., p. 1154.

Il mezzo verso virgiliano «madida cum veste gravatum» riferito a Palinuro che approda alle scoscese rive d'Italia esprime già mediante la cadenza, cioè mediante una particolare pesantezza della clausola dattilico-spondaica, la pena e la fatica dell'eroe, il proibitivo peso degli indumenti bagnati dopo tre giorni ad acqua nel mare tempestoso. Analogamente il verso che segue «prensantemque uncis manibus capita aspera montis», «mentre mi afferravo con adunche mani alle sporgenze rocciose della costa», esprime *simbolicamente*, grazie a una irrigidita cadenza, la disperata contrazione delle dita e delle braccia in quell'atto che dagli alpinisti e dai rocciatori si denomina «la presa»⁵⁰.

Nella fascinazione gaddiana per il poema virgiliano gioca infine un ruolo determinante un ulteriore elemento: il libro VI dell'*Eneide* è, al pari del libro XI dell'*Odissea*, il luogo dell'incontro tra i vivi e i morti, quindi il libro in cui l'eroe affronta la sua catabasi verso l'oltretomba. Gadda è profondamente affascinato dall'incontro fra le due dimensioni in cui passato e presente paiono sovrapporsi. Infatti, nel capitolo della *Meditazione* intitolato *Il sentimento come indicatore della realtà*, ricordando gli anni della guerra, Gadda scrive:

Il sublime Vergilio (guardando l'umana semenza decadere verso le ombre e le rive acherontee) distingue li eroi dai generatori, quasi immaginando nelli eroi una neutralità genetica rispetto ai padri e alle madri [...]. E infatti se un padre si sacrifica eroicamente muore alla famiglia, nega sé stesso alla prole per rivolgere il pensiero a una prole più vasta e a una discendenza infinita:

Huc omnis turba ad ripas effusa ruebat
matres atque viri – defunctaque corpora vita
magnanimum heroum⁵¹

⁵⁰ Ivi, p. 1155.

⁵¹ Gadda cita ancora dal VI libro dell'*Eneide* (vv. 305-307): «Qui tutta una folla dispersa si precipitava alle rive, / donne e uomini, i corpi privati della vita / di magnanimi eroi». P.M. VIRGILIO, *Eneide*, cit., p. 213.

e ribadisce e ritorna, come in un involuppo o gorgo di melodia e di dolore, con un'altra terna di temi

pueri innuptaeque puellae
impositique rogis juvenes ante ora parentum⁵².

Lo straziante verso che nella funebre bianchezza dell'immagine e nella pesantezza cadente dei suoni esprime come nessun altro il dolore e la morte fisica, quasi occlude la prescienza che juvenis era destinato all'un divenire: di fronte all'altro divenire a che eran serbati i pueri e le puellae.

E tutto invece vanì prematuramente, funere mersit acerbo⁵³.

Come per l'immagine dell'Ade omerico di *Odissea XI*, che si sovrappone idealmente alla platea nel racconto *Un «concerto» di centoventi professori*, riprendendo i versi dell'*Eneide*, in particolare l'immagine dell'Averno che si mostra agli occhi di Enea, Gadda sembra voler fare ancora una volta riferimento alla terribilità dalla morte, la quale trascina nell'ombra generazioni presenti e future: come successo nel caso dell'*Odissea*, anche attraverso l'*Eneide* Gadda pare voler sottolineare in chiave allegorica una sorta di frantumazione dello spazio e del tempo, nella quale a causa del tirannico Destino l'immagine malinconica di chi è ritratto in vita è in realtà la proiezione di se stesso nella morte.

4. Descensus ad inferos

Il tentativo di mitizzare il conflitto non sembra rappresentare la svolta sperata, tant'è che i dolori del Gaddus permangono e, anzi, vengono alimentati dai pensieri rivolti alla famiglia, che suscitano

⁵² Ancora più avanti (vv. 307-308): «fanciulli e intatte fanciulle,/ e giovani posti sul rogo davanti agli occhi dei padri». *Ibidem*.

⁵³ C.E. GADDA, *Meditazione milanese*, cit., p. 183. L'Ingegnere cita ancora una volta dal libro VI del poema (v. 429): «sommese nella tomba acerba». P.M. VIRGILIO, *Eneide*, cit., p. 221.

nel suo spirito già fiaccato dall'esperienza quotidiana sentimenti di dolorosa malinconia, soprattutto a causa di tormenti e angosce che riportano la mente del protagonista all'infanzia, il momento segnato dalla comparsa della tragica cicatrice, al punto che, al pensiero di un ritorno a casa, Gadda annota tristemente: «La fine della guerra, che si dice prossima, mi fa grigie queste ore, con il pensiero che la parte eroica della mia vita è ultimata»⁵⁴.

La prigionia di Celle, che per Gadda comincia il 25 ottobre del 1917 in seguito alla disfatta di Caporetto, implica l'inevitabile fine di ogni possibile idealizzazione e l'inizio di un tragico *descensus ad inferos*.

Il 31 ottobre 1917 scrive:

È la catastrofe! I nostri generali hanno perso la testa, i nostri soldati il cuore. – Sono torturato dalla vergogna che la nostra forza sia stata impotente a frenare l'urto nemico. – È un fenomeno di suggestione e null'altro: ma io sono finito; come un cadavere⁵⁵.

Il terrore per la sconfitta, la conseguente vergogna pubblica, ma soprattutto privata – della quale parlò Ettore ad Andromaca alle porte Scee –, è il sentimento dominante nelle ore della prigionia, al punto tale da innescare un altro confronto metaforico sul terreno dell'*epos*, questa volta con il d'Annunzio del *Canto amebeo della guerra*: «Noi non siamo prigionieri, ma carcerati», scrive Gadda, poi continua «Ci umiliano, ci indeboliscono fisicamente, come i vinti del *Laus Vitae*»⁵⁶. E ancora:

Sopra di noi la brutale, inflessibile vendetta del nemico, il suo odio implacabile. Nessuna plebe, nessun vinto, nessuna massa di schiavi è stata mai così duramente trattata: il canto amebeo della guerra, del *Laus Vitae* di G. D'Annunzio, si canta, si vive da noi e dai

⁵⁴ C.E. GADDA, *Giornale*, cit., p. 225.

⁵⁵ Ivi, p. 234.

⁵⁶ *Ibidem*.

nostri vincitori. – E questo io soffro, pensando che i vincitori avremmo potuto e dovuto essere noi! – Noi che per la nostra, o meglio i miei compatrioti che per la loro infame incostanza e svergognatezza hanno consegnato la patria allo straniero e se stessi all'infamia⁵⁷.

Gadda sembrerebbe dunque rammentare il dialogo tra vincitori e vinti presente in *Maia*, del quale citiamo a titolo esemplificativo le parole dei vinti (vv. 5383-5392):

Spavento, sciagura, vergogna
 si precipitano sopra
 la stirpe che amaste, cui foste
 per sì lungo tempo benigni.
 Ah! Ah! Udite, Udite
 lo scalpitio dei cavalli
 dietro la polvere messaggera
 di morte, lo stridor degli assi
 nei mozzi, l'urto dei clipei
 e delle gambiere di bronzo⁵⁸.

Per quanto più volte nelle pagine della prigionia Gadda descriva il nemico in maniera cruenta ed esprima preoccupazione per le sorti della patria divina, ciò che continua ad affliggere l'autore è la consapevolezza che, a differenza dei personaggi omerici, eneadi, aristoteschi o dannunziani, l'atteggiamento eroico non è presente tra i suoi commilitoni:

Stetti parecchio presso la stufa, nella nostra orrenda prigione; i miei diciannove compagni di carcere non furono più amabili del solito. La fame li rende pedanti, scontrosi, stizzosi; la naturale

⁵⁷ Ivi, pp. 251-252.

⁵⁸ G. D'ANNUNZIO, *Maia*, in ID., *Versi d'amore e di gloria*, a cura di U. Ojetti, Mondadori, Milano 1959, vol. II, p. 224.

povertà d'animo li fa mancar d'amore e di rispetto alla patria; con la viltà del debole a cui la forza pare esser la sola cosa degna di rispetto, essi vituperano nelle loro chiacchiere la patria, la negano, la chiamano serva. [...] – E la mia patria è straziata dal nemico e dalla viltà dei suoi figli [...]. La demenza, l'orrore, il male, la povertà, la fame, l'asservimento alle leggi brutali sono oggi il collegio de' miei compagni; le ore passano nel desiderio atroce del cibo, nella rapida voluttà del deglutire, nell'orrore della fame insaziata, nel freddo dell'inverno nordico, nella solitudine tra la folla⁵⁹.

Scrive ancora il 26 aprile del 1918:

Io ho troppo sofferto per poter avere riserve d'energia che mi bastino a vivere senza una idea centrale sostenitrice. In guerra quest'idea era la patria, e il mio onore di soldato, e il culto della forza morale di colui che supera continuamente se stesso. Fuori della guerra era l'ideale della mia opera, concepita per me come un dovere nazionale ed umano, ma questa fede era già scossa da mille circostanze terribili, interiori ed esterne; [...] anche oggi sono inquieto, nervoso, alterato nell'animo: pensieri di morte e di desolato decadere si alternano con lampi di ricordi radiosi: rimorsi della mia condotta passata verso mia madre, verso la mia famiglia, con orrende bestemmie che mi lasciano poi istupidito e vuoto. Sono giunto a un altro punto critico della mia vita di prigioniero, a un'altra tappa della follia umana e idealistica. Il macerante pensiero mi perverte e talora lo sostituisco alla realtà. – Troppo, troppo ho dovuto portare, e l'ingiusto peso mi vince: sento le forze soccombere, sento che la vita rifugge dall'anima: la morte non mi fa più paura di un altro accidente qualsiasi⁶⁰.

L'ombra della cicatrice di nascita e il Destino avverso si palesano infine nei momenti angoscianti della prigionia; tramite l'esperienza

⁵⁹ C.E. GADDA, *Giornale*, cit., pp. 252, 254-255.

⁶⁰ Ivi, p. 338.

della guerra Gadda aveva cercato di realizzare se stesso⁶¹ e di contribuire al riscatto della patria, ma ora che il conflitto giunge al termine, lo scrittore non può che sentirsi alla fine della sua stessa esistenza:

I fratelli più degni o più fortunati perseguono l'opera in minor numero, in maggior gloria. Preghiamo per la loro gloria, per la salute della patria, preghiamo nell'ombra. Possa esser data alla patria la sua giusta grandezza, la sua forma pura ed immune; possa esser largita ai suoi figli fedeli la corona della vittoria⁶².

Aggiunge poco più avanti:

Allora muoio con lo spirito. Oh! Con quali parole, con quali affermazioni potrò smentire la taccia di vile che mi sarà fatta in eterno? Qual forza di chiacchiere o di sdegnoso silenzio potrà conferire altrui la certezza ch'io fossi un bravo soldato? Nessun documento mi rimane, nessun vivo ricordo della mia vita nelle battaglie. Non fotografie, non lettere di superiori, non premi di sorta. Avendo girato qua e là, in diversi reparti, come potrò rintracciare i capi che mi hanno visto al mio posto? Come, d'altronde, potrei pregarli d'una testimonianza efficace? Il mio diario del Carso, le carte topografiche, gli schizzi, sono andati preda ai tedeschi. I miei soldati andranno dispersi nel mondo. Mi amarono, mi dimenticheranno⁶³.

A guardar bene, nel brano sopracitato pare di poter scorgere in

⁶¹ Secondo Bertone, l'esperienza bellica di Gadda è da leggersi fin dall'inizio come una campagna solitaria e privata. In questa prospettiva viene meno il senso del "poema nazionale da scrivere" e quindi il senso di un'avventura collettiva. Cfr. M. BERTONE, *L'egoista sentimentale Carlo Emilio Gadda*, in «Chroniques italiennes web», 1, 2010, <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web17/Bertoneweb17.pdf>, pp. 1-15.

⁶² C.E. GADDA, *Giornale*, cit., p. 348.

⁶³ Ivi, pp. 349-350.

controluce l'immagine di un altro eroe sconfitto, vale a dire il Bruto di leopardiana memoria, ennesimo personaggio alle prese con una lotta titanica contro il Destino⁶⁴, il cui autore è segnato, al pari di Gadda, dalla medesima cicatrice, ovvero dal mancato sorriso materno: «una insofferenza fisiologica della contessa Adelaide nei confronti di Giacomo, ma anche (stando a quel che Giacomo annota) a una carenza affettiva più generale, verso tutti i suoi figli»⁶⁵.

Come nel caso di Bruto, osserviamo anche il Gaddus iniziare il suo monologo rimproverando i compagni di battaglia per la viltà, la codardia e il tradimento nei confronti dell'«italica virtute», al punto da poter tracciare una linea di continuità tra Leopardi scrittore del *Bruto minore* e il Gaddus autore del *Giornale*: entrambi infatti pongono in primo piano la dissoluzione di ogni mito legato al passato, miseramente decaduto tra il degrado del presente e l'avversità del Destino. Infatti, come scrive Mengaldo a proposito del *Bruto*:

⁶⁴ Nel *Bruto* (vv. 31-45) si legge: «Preme il destino invitto e la ferrata/ Necessità gl'infermi/ Schiavi di morte: e se a cessar non vale/ Gli oltraggi lor, de' necessari danni/ Si consola il plebeo. Men duro è il male/ Che riparo non ha? dolor non sente/ Chi di speranza è nudo?/ Guerra mortale, eterna, o fato indegno,/ Teco il prode guerreggia,/ Di cedere inesperto; e la tirannia/ Tua destra, allor che vincitrice il grava,/ Indomito scrollandosi pompeggia,/ Quando nell'alto lato/ L'amaro ferro intride,/ E maligno alle nere ombre sorride». G. LEOPARDI, *Bruto minore*, in Id., *Antologia leopardiana. La poesia*, a cura di P.V. Mengaldo, Carocci, Roma 2019, pp. 37-38. Nell'immaginario gaddiano, Leopardi rappresenta una figura fraterna, poiché accomunata dallo stesso «strazio» (G. PATRIZI, *Gadda*, cit., p. 19) nel sentirsi vivere. Ciò testimonia ancora una volta la vicinanza di Gadda agli sconfitti, agli antieroi segnati dalla cicatrice di nascita. Scrive Ceccherelli: «Leopardi per Gadda rappresenta un fratello di elezione, qualcuno col quale ha condiviso esperienze biografiche singolarmente simili, mentre sul versante letterario costituisce uno strumento di riuso continuo, cui attingere quasi meccanicamente, soprattutto in determinate situazioni poetiche [...] nel momento in cui ha bisogno di ricreare un'atmosfera idillica, di descrivere una situazione lirica, Gadda va quasi meccanicamente a ripescare nei *Canti*: nel lessico, nello stile, nella figuratività». A. CECCHERELLI, *Leopardi*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 1, 2008, Supplement no. 1, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/leopardiceccherelli.php>.

⁶⁵ C.E. GADDA, *Psicanalisi e letteratura*, cit., p. 48.

«sottotema della canzone è quello già di Shakespeare e poi dell'Iluminismo e di Alfieri, di Bruto come testimone-vittima del crollo di Roma repubblicana che ospitava i grandi valori dell'Antico»⁶⁶.

Ciò che continua a preoccupare il Duca di Sant'Aquila è il giudizio che i posteri avranno di lui alla fine del conflitto, dal momento che a differenza dei troppi che prenderanno immeritadamente la corona della gloria, rimane in lui la preoccupazione che tutto il coraggio e lo spirito di cui ha cercato di dar prova possa venire in qualche modo dimenticato, tant'è che, a guerra finita, Gadda attende quasi impotente il momento del ritorno a casa:

Non ho tempo né voglia di notare i particolari di questo terribile periodo della mia vita. Mi limiterò ad un riassunto di carattere generale, a delle note e a delle brevi considerazioni che esprimano quale è stato per me il premio del ritorno, come soldato, come cittadino e come uomo. I dolori invece di diminuire crescono di numero e di intensità; la rabbia per molte cose e le preoccupazioni aumentano; le speranze mancano. Così non si vive, non si può vivere. [...] Per le prime posso pensare di me come Dante, ma senza speranza: *questi fu tal nella sua vita nova, virtualmente, ch'ogni abito destro fatto avrebbe in lui mirabil pruova. Ma tanto più maligno e più silvestro si fa il terren col mal seme e non còlto, quant'egli ha più del buon vigor terrestre*⁶⁷.

Le terzine dantesche del canto XXX del *Purgatorio* (vv. 115-120) alle quali Gadda fa riferimento esprimono il momento vissuto dal soldato, non tanto per riflettere sulla natura del viaggio in sé, quanto piuttosto per descrivere il sentimento della vergogna che accompagna il viaggiatore. Nel canto XXX, «il cuore stesso del poema»⁶⁸, Dante e

⁶⁶ G. LEOPARDI, *Antologia leopardiana*, cit., p. 41.

⁶⁷ C.E. GADDA, *Giornale*, cit., p. 422.

⁶⁸ A.M. CHIAVACCI LEONARDI, *Introduzione al canto XXX*, in D. ALIGHIERI, *Purgatorio*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, vol. II, Mondadori, Milano 1994, p. 875.

Virgilio incontrano Beatrice in procinto di sostituire il poeta pagano nel compito di far da guida al pellegrino verso la Sapienza di Dio: nel momento in cui Virgilio scompare (vv. 49-54)⁶⁹ lasciando Dante in preda a un pianto disperato, la donna angelo, l'antico amore, si palesa davanti al viandante "altera e superba", mettendo a nudo con il solo sguardo l'anima del Poeta, tanto da farlo vergognare per tutti gli errori commessi nella giovinezza (vv. 76-81)⁷⁰; e tuttavia è proprio questo il momento in cui il viaggiatore oltremondano esce definitivamente dalla condizione dell'umano per abbracciare il divino⁷¹. Invertendo il significato di questo passo dantesco, quindi "profanandolo", Gadda esprime il suo sentimento di sconforto: infatti se per il poeta fiorentino dalla vergogna emerge la rinascita, in Gadda la potenza metaforica di quell'episodio evoca il suo contrario, ossia la «paralisi»⁷² esistenziale dinanzi all'imminenza del ritorno a casa, dal momento che il suo viaggio non può che essere un *descensus ad inferos* senza possibilità di risalita: «finirò la mia torbida vita nell'antica e odiosa palude dell'indolenza che ha avvelenato il mio crescere mutando la possibilità dell'azione in vani, sterili sogni»⁷³.

Al dolore per la sconfitta si aggiunge infine la notizia della perdita dell'amato Enrico: agli occhi del Gaddus, il fratello ha sempre

⁶⁹ «Ma Virgilio n'avea lasciati scemi/ di sé, Virgilio dolcissimo padre,/ Virgilio a cui per mia salute die' mi;/ né quantunque perdeo l'antica matre,/ valse a le guance nette di rugiada/ che, lagrimando, non tornasser atre». D. ALIGHIERI, *Purgatorio*, cit., pp. 888-889.

⁷⁰ «Li occhi mi cadder giù nel chiaro fonte;/ ma veggendomi in esso, i trassi a l'erba,/ tanta vergogna mi gravò la fronte./ Così la madre al figlio par superba,/ com'ella parve a me; perché d'amaro/ sente il sapor de la pietade acerba». Ivi., pp. 892-893.

⁷¹ Scrive Chiavacci Leonardi: «qui si giunge al limite della sostanziale differenza, che è quella tra l'umano, sia pure perfetto, e il divino, tra lo storico e l'eterno. *Inferno* e *Purgatorio* appartengono ambedue al mondo dell'uomo, alla sua storia, al suo tempo – come la stessa simile conformazione e collocazione, come soprattutto i loro abitanti ci dicono [...]». A.M. CHIAVACCI LEONARDI, *Introduzione al canto XXX*, cit., pp. 875-876.

⁷² C.E. GADDA, *Giornale*, cit., p. 418.

⁷³ Ivi, p. 436.

incarnato il modello del soldato ideale⁷⁴, «un eroe per cui la guerra può essere realmente nobile e bella»⁷⁵, come si evince dall'epitaffio che Carlo Emilio farà scrivere sulla sua tomba:

Enrico Gadda
 Accogli o eterno,
 Nella luce degli eroi –
 Consacrata l'alta anima
 Ai doveri supremi –
 Ci lasciò fanciullo
 E sorridendo volle il suo fato –
 Alpino,
 Volontario di guerra
 Nel 15-16, pilota
 Aviatore nel 17-18
 Decorato di medaglia
 Di bronzo e di argento
 Al valore militare
 Cadde il 23 IV 1918
 In volo di guerra

Sebbene l'epitaffio faccia intendere che Enrico sia caduto combattendo, la sua fu in realtà una morte differente – per quanto sempre nell'ottica di una visione mitizzante – poiché avvenuta durante un'esercitazione con l'aereo sul proprio campo di addestramento⁷⁶.

⁷⁴ Ogni qualvolta Carlo Emilio fa riferimento al fratello Enrico emerge una «esemplarità etica e linguistica», nonché «un vero e proprio canone della narrazione dei fatti di guerra [...] dinanzi ad esso l'indignazione dell'umiliato Carlo Emilio non può esprimersi che testimoniando una lontananza non solo degli eventi di cui Enrico è protagonista, ma soprattutto dal linguaggio che è deputato a narrarli». G. PATRIZI, *Alle origini del plurilinguismo: note ad un epistolario gaddiano*, in ID., *Prose contro il romanzo. Antiromanzi e metanarrativa nel Novecento italiano*, Liguori, Napoli 1996, p. 86-87.

⁷⁵ Ivi, p. 86.

⁷⁶ L'immagine del fratello aviatore dei cieli torna nelle pagine della *Cognizione*, nelle quali attraverso i ricordi malinconici di Gonzalo, l'autore fissa il volto fiero

Probabilmente a nobilitare l'eroica figura di Enrico agli occhi del fratello potrebbe aver influito anche il fatto di essere stato un aviatore, un combattente dei cieli, come l'*exemplum* d'Annunzio:

Alla logorante immobilità delle trincee, dove il baluardo difensivo è il muro dei cadaveri che si accumulano nel fango, fa riscontro una guerra non terrestre ma celeste, rapida e creativa. Come nei miti della classicità o nelle giostre dei cavalieri medievali, il cielo è il campo di libere prove ardimentose. L'ideatore di questa guerra nella guerra non poteva che essere d'Annunzio⁷⁷.

Se nelle sue premesse il diario del giovane Gadda voleva raccontare della possibilità di riscattare la propria esistenza attraverso il vitalismo paradossale della guerra, alla fine del conflitto ciò che rimane è soltanto il senso della propria sconfitta. L'esperienza bellica, vissuta con un «patriottismo donchisciottesco retorico»⁷⁸, si conclude con la dolorosa sconfitta personale e la nascita del personaggio tragico di Carlo Emilio Gadda. Il Destino ha mostrato la sua avversità nei confronti dell'uomo già scosso dalla presenza della cicatrice, il connubio fra mito e riscatto esistenziale si interrompe dunque drammaticamente e l'ambizione all'*epos* del cantore della «nuova» patria tace, così, «senza suono, senza terribilità»:

ed eroico di Enrico in una fotografia: «Il letto intatto. Il grande tavolo liscio. Sul tavolo un libro aperto, una fotografia del fratello di lui, ragazzo dal volto sorridente, dopo tant'anni!: con una mano sul manubrio della mitragliatrice: era visibile, in parte, la struttura del velivolo». C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 750. Infine, ancora all'interno del romanzo del dolore, Enrico Gadda, l'eroico aviatore, sembra apparire nuovamente, stavolta nell'incanto di una visione mitologica: «L'alta figura di lui si disegnò nera nel vano della porta-finestra, di sul terrazzo, come l'ombra d'uno sconosciuto: e, dietro a lui, nel cielo, due stelle parevano averlo assistito fin là. Diòscuri splendidi sopra una fascia d'amaranto, lontana, nel quadrante di bellezza e conoscenza: fraternità salva!». Ivi, p. 685.

⁷⁷ A. ANDREOLI, *D'Annunzio e Marinetti protagonisti della "modernità"*, cit., p. 104.

⁷⁸ G. BONIFACINO, *Personaggio senza destino*, cit., p. 850.

Nella sua amara catabasi dalla patria all'esilio [...] egli appare inseguito da un'ombra di sconfitta e di 'negazione' che incide uno stigma delusivo nella sua giovinezza orgogliosa e ferita, ostinata e acritica, anti-utilitaria e perdente, di epigonale testimone di un rastremato ottocento romantico precipitato nell'abisso dell'inefficienza naturalistica e dell'incertezza modernista⁷⁹.

⁷⁹ G. BONIFACINO, *Verso il "mondo capovolto". Gadda "migrante", dall'Argentina al Maradagàl*, in *Incanti figurati*, cit., p. 58.

PARTE SECONDA

«HERMES PSICAGOGO».
IL MITO TRA L'ANIMA E LA FORMA

IV. TRA DONCHISCIOTTISMO E ULISSISMO

Indulga il Nume al fedele della bellezza: non era forse anch'essa sua figlia, la crudele Fortuna, al sovvenire de' suoi favori gli umani? Accolga il Nume lo spirito del poeta in questo suo Olimpo latino, sulla rupe del Campidoglio immortale (*der hohe Capitolinische Berg*); lo Psicagogo poi guiderà verso la pace serena dell'Erebo l'anima che ha compiuto il ciclo poetico, il ciclo eroico¹.

1. *I prodromi di una lunga riflessione sul mito*

Smessa l'amata divisa da alpino, Gadda torna a fare i conti con la realtà quotidiana, ormai «costretto a rinunciare ai propri sogni di bellezza e di virtù in un'esistenza meschina e volgare, caotica e insensata»². Se le pagine del *Giornale di guerra* avevano fatto emergere i tentativi del Gaddus di elevare la propria esistenza attraverso ideali epico-cavallereschi rievocando «il sogno di un ideale mondo perduto»³, il ritorno alla realtà è invece testimone di una frattura ormai insanabile fra l'ideale e il reale.

¹ C.E. GADDA, *I viaggi, la morte*, cit., p. 585

² R. RINALDI, *Gadda*, Il Mulino, Bologna 2010, p. 7.

³ G. PATRIZI, *Alle origini del plurilinguismo*, cit., p. 84.

La conclusione del conflitto restituisce lo sguardo di un uomo disilluso, “umiliato e offeso” dalla Storia e dal Destino:

Negli anni della guerra europea, certa prosa di gusto “letterario” tutti l’abbiamo potuta gustare: impiantata sulla base della debolezza spirituale di chi, da tener buona la gente, riteneva che si dovesse mentire a tutti i costi: una retorica balorda, sconclusionata, sbagliata era sul dramma eroico il diletto, e sulle vergogne il cataplasma inutile e sconcio. Quanto preferibile la prosa tecnica dei rapporti d’ufficio, da reggimento a brigata, da corpo ad armata! Lì il sangue era sangue, e non unguentata perifrasi⁴.

Gadda non dimentica il conflitto e mai potrà farlo, anche se, seppur fedele agli ideali che ne hanno sancito l’interventismo, nei luoghi in cui l’autore ricorda quegli anni emerge una netta presa di distanza dall’*epos* retorico che ne aveva accompagnato e suggestionato azioni e pensieri. La disfatta italiana è dunque per Gadda uno spartiacque esistenziale, dal momento che il mutamento dei suoi rapporti con la realtà rimette in discussione anche i termini del rapporto tra letteratura e vita: il Gaddus decide così di liberarsi di quell’enfasi retorica tipica del modello dannunziano, poiché in grado di trasformare la verità in incanto, in illusioni, in «unguentata perifrasi».

È evidente, quindi, come il senso dell’esistenza sia mutato drasticamente e con esso il modo di raccontarlo, ragion per cui l’*epos* lascia spazio alla notarile descrizione della realtà che, peraltro, era già in seno ad alcune pagine del *Giornale*:

Gadda dimostra un tale bisogno di puntuale esattezza, [che] dedica un’attenzione talmente viva alla scrupolosa precisione del discorso da finire addirittura per contestare, nell’opera dei poeti, l’imprecisione o l’incoerenza di certe figure ed espressioni. Nessun

⁴ C.E. GADDA, *Le belle lettere, in Saggi Giornali Favole e altri scritti*, cit., pp. 483-484.

tipo di licenza, nemmeno poetica, dovrebbe essere concessa a chi decide di confrontarsi con il linguaggio e con la scrittura⁵.

Per riassumere, dunque, se inizialmente il rapporto con il mito sembra tradursi in un'intima e passionale esperienza biografica, che porta il giovane Gadda al tentativo di mitizzare la propria esistenza, tentando con ciò di trovare una vitalistica via di fuga dal dolore causato dalla cicatrice, dopo l'esperienza tragica della guerra il rapporto con il mito si estende invece a un piano molto più complesso: il mito diventa l'oggetto di una riflessione filosofico-letteraria riguardante non soltanto gli aspetti narrativi, ma anche quelli gnoseologico-antropologici dell'essere umano.

Da qui in avanti, seppur travolto dalla lente critica dello scrittore, l'universo mitico continuerà ad affascinare l'Ingegnere Gadda, offrendo perciò innumerevoli spunti di confronto: negli anni della maturazione filosofico-letteraria (1924-1929), quello che si innesca tra mito e realtà – o mito e letteratura – è in sostanza un dialogo ininterrotto e mai del tutto risolto.

2. *Il problema della creazione letteraria*

Nelle pagine del *Giornale* risalenti al gennaio del 1919, Gadda preannuncia il silenzio della scrittura, che sarebbe poi effettivamente durato fino al 1924: «Non voglio più scrivere; ricordo troppo. Automatismo esteriore e senso della mia stessa morte: speriamo passi presto tutta la mia vita»⁶.

Una volta a Milano, Gadda, afflitto dal dolore per la perdita del fratello Enrico, decide di riprendere gli studi e si laurea in ingegneria nel 1920. Da lì in poi comincerà la sua vita professionale, che lo condurrà dapprima in Sardegna, poi ancora a Milano nel 1921,

⁵ F. BERTONI, *La verità sospetta: Gadda e l'invenzione della realtà*, Einaudi, Torino 2001, p. 52.

⁶ C.E. GADDA, *Giornale di Guerra e di prigionia*, cit., p. 416.

dove si iscriverà alla facoltà di filosofia, e infine in Argentina nel 1922. Ritornato definitivamente a Milano nel 1924, l'Ingegnere abbandona per qualche tempo la professione, scegliendo di tenere delle supplenze di matematica al Liceo Parini.

In questo stesso anno Gadda può mettere alla prova le proprie velleità di scrittore con la partecipazione al concorso bandito dall'editore Mondadori per un romanzo inedito: è da quest'occasione che nasce l'idea del *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, o *Cahier d'études*⁷, progetto che tuttavia rimarrà semplicemente allo stato di abbozzo – tanto che, interrotto nel 1925, verrà pubblicato postumo nel 1983 – considerando anche che, malgrado le premesse, nel suo divenire l'opera non aveva assunto la struttura di un romanzo, bensì di un altro diario o quaderno d'appunti, data la sua forma frammentaria e la mole delle annotazioni accuratamente datate⁸.

Presentando questo laboratorio della scrittura, Isella afferma:

Gadda imposta il lavoro su due piani, uno progettuale e teorico, l'altro esecutivo: il primo costituito da «note compositive» e «note critiche» (distinzione tra i problemi della forma e del contenuto,

⁷ Evidente che il titolo francese, *Cahier d'études*, richiama il modello di Zola. Lo stesso Gadda non esitò a definirsi «Minimo Zoluzzo di Lombardia», specificando poi in un'intervista del 1950 che questo epiteto: «è irridente allusione dell'autore a se medesimo, non certo all'ingegno, all'arte, allo spirito veridico, al valore documentario, alla immane fatica di Emilio Zola: di cui l'autore, occupato in altri studi, aveva pur letto e sofferto, *illo tempore* la narrazione di La Débâcle». C.E. GADDA, *Cenere di martiri*, in «Per favore, mi lasci nell'ombra», cit., p. 127.

⁸ Sulla particolare tendenza all'annotazione e alla datazione delle proprie riflessioni, nonché degli stati d'animo, Rinaldi afferma: «Si capisce allora che la vocazione originaria di questo idealista frustrato sia la scrittura diaristica, ovvero l'immediato inventario dei propri scatti d'umore, quasi a sfogo o compensazione del disinganno. La disposizione al diario, infatti, non spiega solo gli esercizi giovanili di scrittura [...], ma anche i successivi esperimenti narrativi: a partire dagli anni Venti e per tutta la sua carriera le sue novelle e i suoi romanzi saranno muniti di una fortissima carica autobiografica, appena mascherata dalla deformazione comica e dall'apparente diversità e delle ambientazioni». R. RINALDI, *Gadda*, cit., p. 7.

personaggi intreccio ecc., e i problemi di forma della scrittura), il secondo degli «studi», cioè i veri e propri «tentativi di composizione», «pezzi di composizione, da inserire nel romanzo o da rifiutare o da modificare»⁹.

A causa di questa particolare struttura lo svolgimento della trama passa in realtà in secondo piano, lasciando largo spazio sia alle riflessioni dell'autore riguardo al problema della creazione letteraria sia alle prime considerazioni "teoriche" attorno alla questione mito, qui declinato proprio in rapporto alla prassi della scrittura.

L'Ingegnere pone dunque al centro del *Racconto italiano* alcune riflessioni sulle forme della narrazione romanzesca, sugli oggetti (vale a dire le trame e i personaggi) e sullo stile della rappresentazione, dando vita a «un progetto che si pone come prospettiva di una scrittura che organizzi gli umori e i rapporti con il mondo e le modalità di conoscenza e rappresentazione di tipi umani»¹⁰.

Fin dalle prime pagine del quaderno l'atto della creazione letteraria, che inevitabilmente deforma la realtà attraverso lo sguardo dell'autore, diventa il nodo da sciogliere per Gadda, il quale si presenta eternamente scisso fra un'anima fantastica, quella dello scrittore, e una profondamente razionalistica, propria invece dell'ingegnere, come dimostra anche l'incertezza legata alla scelta dello stile con cui scrivere il romanzo per il concorso Mondadori. Quest'incertezza è correlata inoltre all'assenza di modelli novecenteschi con i quali poter dialogare, il che non può che condurre Gadda verso esempi tipicamente ottocenteschi¹¹, se non addirittura legati al mondo classico, come Omero:

⁹ D. ISELLA, *Prefazione*, in C.E. GADDA, *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, a cura di D. Isella, Einaudi, Torino 1983, p. v.

¹⁰ G. PATRIZI, *Gadda*, cit., p. 78.

¹¹ Gadda si trova in una fase storico-letteraria «di grande difficoltà e incertezza per le fortune del genere romanzo, in una cultura che non ne aveva mai fatto un genere centrale e non ne aveva mai elaborato una tradizione. I vertici che la prosa narrativa aveva toccato con Verga, Capuana e De Roberto, o con Pirandello, Svevo, D'Annunzio, rimanevano isolati picchi, non si trasformavano in scuola,

Le maniere che mi sono più famigliari sono la (a) *logico-razionalistica*, paretiana, seria, cerebrale – E la (b) *umoristico-ironica*, apparentemente seria, dickens-panzini. Abbastanza bene la (c) umoristico seria manzoniana; cioè lasciando il gioco umoristico ai soli fatti, non al modo d'espriermeli: l'espressione è seria, umana: (vedi miei diarii, autobiografie.). Posseggo anche una quarta maniera (d), enfatica, tragica, «meravigliosa 600», simbolista, che forse è meno fine e di minor valore, ma più adatta ad un'impressione diretta e utile a «épater le bourgeois.» Questa maniera d si avvicina alla poesia, è interessante, ma contrasta grandemente con le altre e credo che sarebbe difficile legarla e fonderla. – Finalmente posso elencare una quinta maniera (e), che chiamerò la maniera cretina, che è fresca, puerile, mitica, omerica, con tracce di simbolismo, con stupefazione-innocenza-ingenuità. È lo stile di un bambino che vede il mondo: (e che sapesse già scrivere.) – A quale affermarmi per l'attacco alla gloria? Mi rincesce, mi è sempre rincesciuto rinunciare a qualcosa che mi fosse possibile. È questo il mio male. Bisognerà o fondere, (difficilissimo) o eleggere¹².

L'annotazione sui fogli preparatori al romanzo datata 24 marzo 1924 fa emergere:

la tensione a raccogliere in forme definite e argomentate una visione del mondo come irrimediabile pasticcio. [...] Questa frammentazione dei sensi e dei significati si traduce sul piano formale in una gamma di possibili prospettive del raccontare, ognuna capace di portare una visione diversa del medesimo fatto¹³.

non fissavano nella pratica diffusa le modalità innovative di un genere che, in tutta Europa, aveva inaugurato il Novecento e la sua estetica. E in fondo, lo stesso concorso indetto dalla Mondadori, al di là della componente pubblicitaria, non può non esser letto come un sintomo dell'esigenza di sondare le risorse creative di una cultura che non produceva più novità ma solo vieta ripetitività». Ivi, p. 78.

¹² C.E. GADDA, *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, in *Scritti vari e postumi*, cit., p. 396.

¹³ G. PATRIZI, *Gadda*, cit., p. 81.

Dunque la pagina mostra un autore ancora esordiente, anche se desideroso di «appropriarsi della letteratura e manipolarla in vista di fini programmati»¹⁴, ma che tuttavia «avverte difficoltà e incoerenze. [...] Se non riesce a “fondere” non è tanto per la difficoltà pratica; è perché le diverse maniere, nella loro compresenza, incrinano l’una la credibilità dell’altra: perché accostarle significherebbe decostruirle a vicenda»¹⁵.

Quindi se all’inizio del progetto narrativo del *Racconto italiano* Gadda prospetta un’unica maniera di narrare, dacché «non sembra avere la minima incertezza: se l’obiettivo da perseguire consiste nel dare una “rappresentazione un po’ compiuta della società”»¹⁶, nel suo svolgersi, però, lo scrittore deve fare i conti con una «natura mobile, dinamica del suo approccio al problema»¹⁷, tanto che «l’immagine così minuziosamente riflessa, riprodotta, quasi fotografica, viene come deviata»¹⁸, facendo così emergere la sua peculiare scrittura composita, ovvero «una trama continua di rapporti, un ordito combinatorio di relazioni empiriche e logiche infinitamente molteplici [...] modalità del suo modo epistemologicamente tormentato di pensare il mondo e la sua rappresentazione narrativa»¹⁹.

Sottolineato il groviglio dal quale muove il lavoro dell’Ingegnere, va discusso un ulteriore passaggio che l’autore sviluppa quasi *en passant*, ossia la possibilità di individuare nel mito una maniera narrativa a tutti gli effetti, che, se vogliamo utilizzare la terminologia di T.S. Eliot coniata per l’*Ulysses* di Joyce, possiamo definire metodo mitico. Per Gadda dunque il mito non è da intendersi soltanto come favola antica, quindi come campionario di avventure e di personaggi o modelli e atteggiamenti etico-morali (in sostanza ciò

¹⁴ R. DONNARUMMA, *Gadda. Romanzo e pastiche*, Palumbo, Palermo 2001, p. 26.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ F. BERTONI, *La verità sospetta*, cit., p. 42.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ G. BONIFACINO, *Sinfonia del destino*, cit., p. 21.

che riguarda la mitologia)²⁰, ma scopriamo essere una maniera di vedere il mondo e l'essere umano, dunque capace di manifestarsi nella complessità del reale (si ricordino ancora le parole dell'autore della *Cognizione*: «I Greci, al solito, videro ed espressero questi fenomeni in simboli meravigliosi»). Ora, anche se lo scrittore ha costruito un alone mitico attorno alle proprie origini, creando di fatto il personaggio tragico Carlo Emilio Gadda, non può esser di certo considerato un autore mitopoietico²¹ – o, almeno, se c'è stato un tempo per esserlo, è stato proprio il tempo degli eroi, ovvero gli anni della Grande Guerra –, infatti la «maniera cretina» va letta non tanto come un percorso di creazione mitologica della realtà *ex novo*, quanto piuttosto come una sorta di processo di “lirizzazione ingenua” della prosa (o della poesia), mediante il quale l'Ingegnere ammette la possibilità di includere all'interno del reale la presenza di “materiali mitologici” (personaggi e racconti legati in particolar modo all'universo classico o all'immaginario cavalleresco, evocati

²⁰ In prima istanza la parola “mitologia” «rinvia ad un oggetto “immediatamente dato dalla rappresentazione”: ai racconti “intorno agli dèi, esseri divini [...], eroi e discese nell'aldilà” [...] che la Grecia trasmise a Roma e che furono poi accolti dall'umanesimo». F. JESI, *Il mito*, Izedi, Milano 1973, p. 14.

²¹ L'immagine dell'affabulatore, in particolare il prototipo dello scrittore Vate e demiurgo è un modello respinto dall'Ingegnere, come afferma nel saggio *Come lavoro*: «L'immagine tradizionale e *ab aeterno* romantica dello scrittore-creatore, dell'ingegnoso demiurgo che cava di sé liberamente la libera splendidezza dell'opera e nei liberi modi d'un suo stile ne propaga foco alle genti, porgendo in una e rara occasione d'esercizio al tartufare aguto dei critici e nuovo incentivo a sventolare a tutte le bandiere della patria, e de' turriti municipi, è immagine in sul nascere viziata. Non meno di quell'altra di dover essere quello che gli altri si attendono: fabulatori vani da miracolar le genti aspettanti, e lasciarle sazie ebeffate: al suono di quelle concupitissime parole che le son più loro che nostre: anzi soltanto loro, e non nostre. [...] Altra è la maniera dei vent'anni, altro è lo scrittore a cinquanta. E i pianeti pure si rivolgono, le mode, l'esperienza, le necessità espressive degli uomini [...]. Vigile (quando non è addormentata) e perennemente suspicante sopra i motivi e sopra i fini, la mia cognitiva più cognita mi va sussurrando di tralasciare addietro questa ipotiposi bambolesca (dello scrittore-palo)». C.E. GADDA, *Come lavoro*, cit., pp. 427, 428.

magari in chiave metaforica), ma anche dei simboli da loro espressi (non a caso Gadda parla di «simbolismo») come elementi costitutivi della costruzione della realtà. Proprio sulle definizioni di “simbolo” e “simbolismo” Gadda tornerà più chiaramente e con maggiore consapevolezza teorico-letteraria tra il 1953 e il 1954 a proposito della poetica dei simbolisti.

Nello scritto uscito sul «Radiocorriere» (XXX, 2, 11-17 gennaio 1953, p. 11) dal titolo *Il simbolismo* si legge:

Quanto al simbolo, non dobbiamo pensare ad un'allegoria, e tanto meno a un distintivo, a un segno: (la nòttola è il simbolo di Atene, la lupa di Roma). Il simbolo dei simbolisti è piuttosto quel loro modo di esprimere percezioni, sensazioni, stati d'animo, di raffigurare o evocare immagini ed eventi, attraverso il meccanismo profondo (e intensamente partecipato) dell'analogia tra cosciente e inconscio [...]. E il simbolismo [...] è riconducibile per l'appunto, a forme psicologiche: è la proiezione estetica di “momenti dell'anima” che cercano nella natura un misterioso equivalente espressivo²².

Mentre in *Matematica e prosa*, di un anno successivo, Gadda afferma:

[il pensiero contemporaneo] Ha ridato al simbolo i poteri e le funzioni che gli competono nella multiforme dinamica della espressione. Il simbolo si attua grazie al meccanismo dell'analogia, la quale istituisce serie parallele di problemi «espressivi» – (biologici, psicologici, economici, estetici, tecnici: problemi storici in generale in quanto riservati tutti nel tempo, cioè nella storia) – [...] il simbolo (nel senso dei primitivi, o in quello dei simbolisti) opera nelle zone profonde e talora oscure della conoscenza [...]²³.

²² C.E. GADDA, *Il simbolismo*, in *Divagazioni e garbuglio*, cit., pp. 216-217, 218.

²³ C.E. GADDA, *Matematica e prosa*, cit., p. 1154.

Dunque “simbolo” e “simbolismo” sono parte integrante del metodo mitico gaddiano, il quale, da come si apprende dalle riflessioni giovanili affidate al *Racconto italiano*, pare avere legami con una particolare forma di lirismo “pura” e “ingenua” (si ricordi infatti la triade peculiare alla maniera «cretina» formata da «stupefazione-innocenza-ingenuità»), che si manifesta tanto nello sguardo dell’autore quanto in quello dei personaggi, in una sorta di squarcio improvviso e più o meno inaspettato sulla tela dell’oggettività intessuta dallo stesso scrittore. Tuttavia – come accade anche per il simbolo – è bene precisare che in Gadda la parola «lirismo» va ben oltre il mero avvertimento dell’emozione o dell’immediata sua manifestazione, poiché essa trascende il fenomenico esprimendo la «presa di coscienza razionale del dramma vissuto e di un collegamento con significati universali»²⁴, il che confermerebbe come la «maniera cretina» non vada considerata solo come uno strumento di scrittura, ma anche come un vero e proprio metodo di conoscenza del reale.

È chiaro dunque che, più di ogni altra maniera di scrittura teorizzata dall’Ingegnere, narrare alla maniera mitica comporta l’immissione di una “deformazione fantastica” del dato oggettivo ancor più vistosa: per Gadda il razionalista, che al fronte ha cercato di dominare e ordinare il caos dell’insensatezza quotidiana attraverso la stesura del *Giornale*, è arrivato il momento di riflettere sulla presenza di un’“anima mitica” nella propria scrittura e con essa fare i conti.

Anche se attraverso gli appunti sparsi nel *Racconto italiano* Gadda ribadisce di essere affine alla narrativa ottocentesca, è sorprendente come sia Omero – per Gadda iniziatore della «maniera cretina» – il modello con il quale lo scrittore milanese prova a risolvere una delle questioni più annose che gravitano attorno alla forma romanzo, ossia la definizione dei rapporti tra autore, personaggio e lettore. È il caso, quindi, di ritornare sull’*exemplum* delle Porte Scee di *Iliade* VI:

²⁴ G. BALDI, *Gadda narratologo: la teoria del punto di vista nel Racconto italiano*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 7, 2007, Supplement no. 9, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp9decennial/articles/baldiriin09.php>.

Questo rapporto, questa lirizzazione dell'autore nei personaggi, *ha un senso purché vi siano dei termini di riferimento*. Esiste un universale umano, comune al personaggio, all'autore, all'attore: p. e. Ettore del VI° libro dell'Iliade. Ettore parla ad Andromache: il termine di riferimento è in noi tutti e tutti comprendiamo. La misura che ci permette di misurare, ad Ettore, a Omero e a me lettore è il comune nostro sentimento e stato di uomini. Qui il gioco personaggio-autore è fatto con l'intermediario di una certa fede nella comprensione da parte del lettore, poiché il lettore è come noi parte di una certa, unidroma umanità. La corrente passa dal personaggio al poeta attraverso il serbatoio certo e comune della «societas umani generis» e del certo sentimento di questa sicuramente esistente societas. È come se l'autore dicesse: «Accadde 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». Oûde me thûmos anogen, epèi mathon emmenai esthulos. Tutti sappiamo. Qui, pur facendosi un gioco formalmente «ab exterior», si ricade quasi nel puro lirismo del personaggio, cioè nel gioco «ab interiore». È un punto quasi di contatto e di confusione fra i due giochi. Omero si assenta, perché è *sicuro* che la pressione vasca-serbatoio umana agirà, come ha agito su Ettore personaggio e su lui Omero, così anche su noi. Si risale insomma da tutti e tre al nostro fattore comune. – Lo stesso per giochi minori: p. e. una rappresentazione di natura può essere fatta in certo qual modo «ab exterior»: (in realtà sempre la rappresentazione naturale ha un senso lirico d'autore). Si risale a una comune e *certa* rappresentazione. Descrivo io autore con tocchi sobri, epico-drammatici il ricomporsi delle piante dopo la tempesta, perché sono *certo* che tu hai visto uno spettacolo simile. E lo sai già com'è, che cos'è. E l'immagine nuda è abbastanza tragica e grande. Non occorre ulteriore misura, ulteriore riferimento, ulteriore lirismo di me autore. Faccio assegnamento sull'immagine comune, e mi basta. [...] occorre un riferimento (misura) per il commento lirico del personaggio da parte dell'autore. Una misura simile già troviamo: «universitas in humano». Tutti guardiamo l'umanità di Ettore. Qualora l'argomen-

to o il personaggio non possono riferirsi a un universale umano, e si faccia gioco «ab exteriore», la persona dell'autore può essere una buona pietra di appoggio. Ma grande delicatezza, logicità, e buon gusto e senso della proporzione²⁵.

L'episodio delle Porte Scee dimostra come il mito non sia solamente mera astrazione, perché, attraverso l'uso "accorto" della favola antica, Gadda può giustificare l'utilizzo in una rappresentazione che abbia radici nella realtà, ragion per cui tracce di una «maniera cretina» possono comparire tanto in una «meravigliosa 600» quanto in una «umoristico serio manzoniana» o in una «logico-razionalistica». Quando scriviamo uso "accorto" del mito ci riferiamo in prima istanza al fatto che Gadda consideri quella di Omero una narrazione avente come punto di riferimento «misura», «logicità, buon gusto e senso della proporzione», nonché valori etici e morali, ragion per cui è facile intuire come Ettore e la sua triste vicenda siano espressione di una situazione "reale" avente valore simbolico, poiché rappresentanti della «universitas in humano». Questo è un punto fondamentale, poiché non solo mostra come per Gadda il mito sia un contenitore straordinario di simboli riattualizzabili, ma anche perché permette di affrontare il nodo dei punti di vista tra autore-personaggio-lettore, che qui, tra l'altro, è risolto sotto l'egida del comune sentimento lirico²⁶: potremmo dire che Omero, al pari

²⁵ C.E. GADDA, *Racconto italiano*, cit., pp. 476-477.

²⁶ La riflessione sui due giochi è centrale nelle pagine del *Cahier d'études*: «l'alternativa tra il gioco narrativo "ab interiore" (attraverso la visione del personaggio) e quello "ab exteriore" (attraverso il momento conoscitivo o lirico dell'autore) non solo coinvolge gli "studi" del *Racconto* per la compresenza di mimesi della voce di turno e autoaffermazione lirica del narratore, ma si lega a riflessioni filosofiche sulla "polarizzazione" della personalità, complementare per Gadda alla sua perpetua alterazione. Non a caso, la stessa coppia categoriale verrà ripresa da lì a pochi anni con una lieve variazione terminologica (ab interiore/ab esteriore) nella *Meditazione milanese* a proposito del concetto di sistema come "inestricabile nodo o groviglio di relazioni", nel quale si fa rientrare anche la critica del concetto dell'"io" come "pacco postale chiuso e inceralacciato"; essa

di Virgilio, celebra «attraverso l'angoscia e l'amore delle anime, gli adempimenti delle ore di luce, gli splendidi o tragici riti della necessità o del costume; nell'agro assolato, nella polvere delle battaglie, nelle tempeste del mare»²⁷, dimostrando come la sua sia prima di tutto la voce «di chi conosce quali siano le radici dell'evento»²⁸. Tanta è la conoscenza del dato storico-reale che i due autori della classicità greco-latina sembrano porsi «a contrasto d'ogni smodato impeto del pensare, dello scrivere»²⁹. Affermerà infatti Gadda nel 1967, rispondendo a un'inchiesta del «Corriere della sera» intitolata *Otto speranze per il '68*:

Così parvero veridici nel tempo i sommi epici dell'anti-epos, il Virgilio di Camilla e Juturna, dea delle acque salutari e dei fiumi e delle spiagge d'Italia, l'Ariosto dell'Angelica, salvatrice dell'amor suo, il Cervantes dei cavalieri soccorritori di don Roldán o Roto-lando o Orlando e i rimanenti dodici Pari di Francia, «pues todos habian sido caballeros andantes». [...]. Così possa anche il domani delle lettere conoscere quelle misure e quel freno dell'arte che vale a rattenere di buona briglia ogni impennata dei mostri³⁰.

Dall'analisi del rapporto tra autore, personaggio e lettore, emerge anche la questione fondamentale relativa alla pluralità dei punti di vista, che rappresenta per Gadda il problema da risolvere *in limine*³¹,

diverrà uno dei principi-guida della filosofia e della scrittura gaddiana». M.A. GRIGNANI, F. RAVAZZOLI, *Tragitti gaddiani*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 2000, https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/early_prose/grignaniravazzoli.php#Anchor-Nozione-44751.

²⁷ C.E. GADDA, *Psicanalisi e letteratura*, cit., pp. 460-461.

²⁸ Ivi, p. 461.

²⁹ C.E. GADDA, *Speranze per il '68*, in «Per favore, mi lasci nell'ombra», cit., p. 153.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ «Lo scrittore infatti si chiede, essendo il suo “un romanzo della pluralità” [...] Come viene il gioco ab interiore trattandosi di più personaggi? Trattandosi anzi di moltissimi personaggi? Quali sono le possibilità di sviluppo rappresentativo

poiché propedeutico alla scrittura del suo primo romanzo: anche se i modelli permangono ancorati all'Ottocento (di qui l'idea di non voler rinunciare, per esempio, all'onniscienza del narratore), è purtuttavia evidente come agiscano nella poiesi dello scrittore istanze tipicamente moderne, come appunto la molteplicità dei punti di vista, ragion per cui Gadda avverte la necessità di trovare un equilibrio nella loro rappresentazione, una sorta di armonia compositiva fra tutti gli attori principali del romanzo, che lo conduce sul terreno del cosiddetto romanzo-sinfonia:

Il romanzo sinfonia è la forma più adatta alla conoscenza del mondo perché il mondo stesso è una "sinfonia": non nel senso di un'adeguazione mimetica tra due oggetti, ma nel senso che la messa in forma della verità compiuta dal romanzo coincide con la messa in forma dalla realtà compiuta dalla coscienza³².

Nell'immaginario poetico dello scrittore milanese, attraverso l'utilizzo della «maniera cretina», Omero, come Virgilio, sembra scardinare l'immobilismo del tempo e dello spazio del mito, mostrando la sua natura dinamica e mutevole, ragion per cui quest'"oggetto"

e drammatico? Si scorge di nuovo il profilarsi del timore di una perdita di unità e di organicità, del disperdersi del racconto in una pluralità insidiosa di punti di vista di personaggi che restano isolati, non legati in un sistema unitario». G. BALDI, *Gadda narratologo* <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp9decennial/articles/baldiriin09.php>.

³² R. DONNARUMMA, *Gadda. Romanzo e pastiche*, cit., p. 48. Per Gadda il romanzo ideale deve poggiare su una base sostanzialmente tripartita: in principio la vita nella sua normalità apparente, poi l'intervento del male che modifica la norma dell'esistenza, infine lo sguardo dell'autore sopra l'essere, cioè lo sguardo di colui che dispiega le contraddizioni comprendendole. È evidente che alla base del concetto di romanzo-sinfonia vi è il modello dannunziano (Cfr. A. ZOLLINO, *Il leit motiv: modalità letterarie di una struttura musicale fra Gadda e D'Annunzio*, in *Il vate e l'ingegnere*, pp. 23-42). Tuttavia, a ben guardare, anche se l'intenzione narrativa è ordinatrice e centripeta, l'oggetto sul quale applicare l'ordine è centrifugo, poiché nella visione gaddiana del reale vi è un groviglio insanabile di antinomie.

acquiesce un valore positivo, al contrario, per esempio, di quanto accade con l'utilizzo del materiale mitologico nei versi infarciti di «unguentata perifrasi» dell'odiato Foscolo:

nella cosiddetta 'poesia del Foscolo' tutto si riduce a una ricerca onomastica ellenizzante o comunque classica, a un macchinoso e inutile vocabolario, a una sequenza d'immagini ritenute greche e marmorine, a un vagheggiamento di donne di marmo in camicia, o preferibilmente senza, da lui dette 'vergini' [...]. In Ugo Foscolo io non odio il poeta: se mai, odio l'istrione, il basettone. Non odio l'innamorato. Odio, caso mai, quello che si finge tale per tirare il colpo alla figlia diciottenne dell'ospite babbeo: il quale ospite, facitore di versi, ha una opinione iperbolica del creduto Poeta Iperbolico... Vantarsi del pelo! È un'opinione da parrucchiere!... Una volta nudo, era sicuro di riuscire irresistibile. Avanti, signore e signori! Una lira, una misera liruccia! Per vedere il petto di Ugo Foscolo...³³.

Il mito in Foscolo oltrepassa ogni «senso della proporzione» a causa dell'utilizzo di un linguaggio paludato intriso di roboante retorica, che trasforma la materia mitica in uno strumento di falsificazione e mistificazione della realtà: nelle *Grazie*, secondo l'Ingegnere, si raggiunge l'apice di questa valenza negativa del mito, che viene presentato in una forma marmorea, fissa, immutabile, come è lo stesso complesso scultoreo attorno al quale Foscolo costruisce il suo poemetto. Il mito qui non assolve alla funzione di simbolo né tantomeno può generare allegorie: esso anzi è scevro della possibilità di diffondere voci legate alla realtà dell'umano sentire, il che lo allontana radicalmente dai modelli omerici e virgiliani.

Per comprendere cosa volesse intendere Gadda con l'idea di utilizzo posticcio del mito, basta citare un paio di passaggi dall'esem-

³³ C.E. GADDA, *L'Ingegnere e i poeti*, cit., p. 63.

plare «libello antifoscoliano»³⁴ *Il Guerriero, l'Amazzone, lo Spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo*³⁵:

DE' LINGUAGI: Tutto dedito alle sue fissazioni marmorine, ossesso dai nudi o dai vestiti femminili e, beninteso, marmorini, ch'egli ritiene essere il non plus ultra della classicità, tutto affocato dall'alito di Apollo e delle sue ragazze [...]. No, il Basetta non ha il più pallido senso della forma, del costume, dei momenti figurativi, degli atteggiamenti spirituali, degli stili, direi dei colpi di scarpello, de' diversi tempi o secoli o cinquantenni o ventenni della storia [...]³⁶.

E ancora:

DE' LINGUAGI: [...] nella gipsoteca e nella marmoteca delle vergini: Eufrosine, Aglaia, Talia: dei loro gentili deretani: marmo sacca- roide prima scelta (a mezza voce, quasi brontolando fra sé)³⁷.

Protagonista di queste divertenti battute è il personaggio dell'avvocato Carlo De' Linguagi, *alter ego* dell'autore, che, insieme al

³⁴ G. CONTINI, *Introduzione ad Accoppiamenti giudiziosi*, in ID., *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Einaudi, Torino 1989, p. 52.

³⁵ Valga da presentazione al *Guerriero* quanto scritto da Vela: «il 16 agosto del 1959 [...] la rivista fiorentina di Roberto Longhi e Anna Banti, Paragone, ospitava una densa novità gaddiana [...] la “conversazione a tre voci” *Il Guerriero, l'Amazzone, lo Spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo*. Sul tono del testo orientavano già a sufficienza le esibite maiuscole ipostatizzanti del titolo – impossibile non interpretarle come distanza satirica, già un giudizio negativo, a conoscere un poco Gadda. [...] il *Guerriero* aveva già avuto una sua diffusione pubblica particolare, non scritta: era stato trasmesso al Terzo Programma della Radio, per la serie Umor nero, tra le 21.20 e le 22.30 di venerdì 5 dicembre 1958». C. VELA, *Nota al testo*, in C.E. GADDA, *Il Guerriero, l'Amazzone, lo Spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo*, cit., pp. 81-82.

³⁶ C.E. GADDA, *Il Guerriero*, cit., pp. 24-25.

³⁷ Ivi, p. 43.

professor Manfredo Bodoni Tacchi e a Quirina Frinelli, anima le pagine di questa «operetta satirica»³⁸ che ha per oggetto la poesia del Foscolo. Ogni personaggio ha una chiara opinione sull'opera del poeta di Zante: Bodoni Tacchi lo difende strenuamente attribuendogli la gloria del verso attraverso il recupero e la difesa del classicismo, donna Frinelli si mostra invece ammaliata più dall'iconica bellezza dell'uomo che dalla sua scrittura, mentre De' Linguagi controbatte ai due adulatori rendendo Foscolo oggetto di satira denigratoria, la quale non soltanto colpisce il poeta ma anche il politico filonapoleonico. Attraverso lo scambio di battute tra i tre personaggi, Gadda evidenzia come Foscolo proponga una mitologia artificiale, utilizzandola unicamente come orpello retorico dalla posticcia magniloquenza demiurgica tipica dello «scrittore-palo», ragion per cui il poeta delle *Grazie* è agli occhi del Gaddus un autore mitopoiatico, la cui colpa è quella di riprodurre una falsa antichità con lo scopo di dar «foco alle genti», anche per fini politici, nascondendo per esempio la tirannia di Napoleone³⁹: «una maestosa mostra di insincerità, che ha lo scopo di truccare il volto feroce di un'epoca di sopraffazione»⁴⁰.

2.1 *Dall'epica del personaggio all'epica della conoscenza*

Se da una parte il *Racconto italiano* rappresenta un primo passaggio fondamentale nella riflessione teorica del Gaddus attorno all'«oggetto» mito, dall'altra, invece, questo decreta un altro momento fondamentale, ossia la fine dell'epica del personaggio (si pensi ancora al tentativo di mitizzare l'esperienza bellica per innalzare il

³⁸ Ivi, p. 83.

³⁹ Emblema della mitizzazione di Napoleone è l'Ode *A Bonaparte liberatore* del 1797, nella quale Foscolo paragona l'ascesa del Generale al sorgere di un nuovo Sole (un mitico Apollo), simbolo della rinascita italiana.

⁴⁰ F. GAVAZZENI, *Introduzione*, in C.E. GADDA, *Il Guerriero, l'Amazzone, lo Spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo*, Garzanti, Milano 1991, p. 38.

proprio nome alla gloria della Storia e della «patria divina») e l'avvio all'epica della conoscenza.

Nella nota compositiva del *Racconto* datata 25 marzo 1924, riprendendo quanto scritto nel 1918 in *Retica* («Vorrei quindi rappresentare nel romanzo la tragedia di una persona forte che si perverte per l'insufficienza dell'ambiente sociale. – È questa una caratteristica della storia sociale d'Italia») ⁴¹, Gadda fa riferimento all'ambiente nel quale intende introdurre i suoi personaggi, delineando un contesto che ricorda la sua esperienza biografica: a far da sfondo alle vicende dei protagonisti, infatti, vi è l'ambiente italiano contro cui Gadda polemizza nelle pagine del *Giornale*.

Il tipo che deve gestire questo pensiero non deve però assomigliare a me, avendo io anche caratteri involutivi miei personali indipendenti dall'ambiente. Deve essere un buon tipo di razza. Forse avvierò questo tipo al fallimento e alla tragedia – o almeno alla tragedia intima, mascherata da un esteriore accomodamento. Lo chiamerò il tipo A. – Richiamo balzachiano a Eugénie Grandet. – [...] ⁴².

Il tipo A è Grifonetto Lampugnani, *alter ego* di quel giovane soldato protagonista delle pagine del diario di guerra. Tuttavia, se nel memoriale l'aspirante eroe parte per il fronte sognando ideali epico-cavallereschi, nel *Racconto italiano* il protagonista è invece immerso in una realtà già demitizzata, dacché l'autore intende mostrare al lettore un personaggio già sconfitto in partenza, un eroe destinato a una progressiva metamorfosi umoristica in antieroe: «Maggiore ferita all'orgoglio, maggior ira, maggior follia: quasi Don Chisciotismo, ma non caricaturale, sì reale» ⁴³.

Il personaggio di Grifonetto rappresenta, dunque, una *reductio ad absurdum* dell'eroe romantico, o, si potrebbe aggiungere, dello stesso

⁴¹ C.E. GADDA, *Racconto italiano*, cit., p. 397.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Ivi, pp. 469-470. In questo passaggio parrebbe prendere forma nella mente del Gaddus il personaggio di Gonzalo Pirobutirro.

Gadda, che con il suo personaggio condivide molti altri aspetti, come il fratello morto in battaglia, la ristrettezza delle condizioni economiche, la mancanza affettiva del padre:

Il giovane A, Grifonetto Lampugnani, milanese, ha perso in guerra un fratello: ha in casa ritratti di zii e nonni morti in Crimea: forse ha nelle vene altro sangue, fiorentino o straniero. Non ha fatto la guerra perché ragazzo. È ipervolitivo (Gatti, Rouge et Noir): studio, ambiente intellettuale, mancanza del padre, non grande ricchezza [...]⁴⁴.

Il ribaltamento umoristico in antieroe del protagonista del *Racconto italiano* si manifesta attraverso gesta donchisottesche, le quali, a loro volta, rappresentano una parodia del genere cavalleresco, come mostra ad esempio questo studio compositivo in cui è descritto l'arresto di Grifonetto:

Altri carabinieri entrarono: il primo entrante aveva in mano la rivoltella. «È lei Grifonetto Lampugnani?», chiese. Era il sergente. Il ragazzo ebbe una contrazione d'orgoglio e serrò la destra, come se stringesse un'arma cavalleresca. Al notar questo moto tre gli piombarono addosso, gli strinsero le braccia, gli denudarono i polsi, lo ammanettarono. I suoi muscoli s'erano intanto allentati, il cuore andava smorzando i battiti vani. «Avanti!» comandò il brigadiere con la rivoltella spianata. «Per qualunque caso, badi che lei sarà il primo». Nella via altri dodici o quattordici trattenevano la gentaglia, presso un camion: il motore pulsava. Col calcio del moschetto uno picchiò nello stomaco d'un tale, furente che gli gridava: «Vigliacco, t'incontrerò da solo» – Issarono Grifonetto sul camion, vi salirono e lo chauffeur ingranò il motore, dando di tromba. Una fischiata si levò dalla folla: «Accoppatevi tutti insieme!» si udì. A chi gridava questo la folla? Forse a un'altra folla immaginaria che affrontasse il pericolo in vece sua⁴⁵.

⁴⁴ Ivi, p. 398.

⁴⁵ Ivi, pp. 576-577.

Tutte le suggestioni cavalleresche che Gadda aveva fatto proprie negli anni della Grande Guerra sono ormai ridotte a mere illusioni, al punto che, nota Roscioni, Grifonetto non può che esibire «atteggiamenti gloriosi e un po' goffi, da paladino impotente»⁴⁶. Si percepisce inoltre come la deformazione umoristica non tocchi solamente i gesti del protagonista, ma l'intera scena: non solo l'arma cavalleresca è presente nella mano di Grifonetto, il quale la agita quasi come fosse una spada, ma allo stesso modo anche i carabinieri che attendono fuori dall'abitazione richiamano l'immagine di altri cavalieri in attesa dell'agguato decisivo, così come lo *chauffeur* del camion che ingrana la marcia e va via con un colpo di tromba assume le sembianze del cocchiere di una carrozza trainata da cavalli che nitriscono allo scossone delle redini, e infine la stessa folla che strilla, antifrasticamente ritratta, è degna delle migliori scene tratte dalle piazze in fermento per una rivolta.

Il ribaltamento umoristico si manifesta infine anche nell'onomastica: qui lo scrittore pare giocare con il nome Grifonetto, che solo all'apparenza rimanda al grifone, uccello mitologico con la testa d'aquila fedele ad Apollo, poiché a causa del suffisso viene impietosamente demistificato, quasi come se l'autore volesse rimarcare quella profonda discrasia tra parole e significati, fra il mondo del reale e l'idealità ormai perduta.

La scrittura del *Racconto italiano* pone in primo piano la maturazione di un uomo e di uno scrittore, che si dimostra essere ben lontano dalle mitizzazioni della Grande Guerra, ragion per cui l'atteggiamento epico-cavalleresco non può più essere vissuto come modello esistenziale, poiché vorrebbe dire abbandonarsi alle «palingenesi chimeriche»⁴⁷, ragion per cui Grifonetto non può che aggiungersi alla lunga lista degli antieroi gaddiani.

Se da una parte il mito viene colpito dall'esercizio parodico nella sua manifestazione di idealità epica e morale, dall'altra comincia a mostrare a Gadda i segni di una natura più profonda e dalla valenza

⁴⁶ G.C. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita*, cit., pp. 98-99.

⁴⁷ C.E. GADDA, *Racconto italiano*, cit., p. 566.

gnoseologica, una maniera di scrittura alternativa alle consuete, ma di certo autonoma nel raccontare il reale.

Nel quaderno d'appunti del 1924, sebbene il Gaddus esibisca ancora dell'incertezza nella costruzione della sua idea di romanzo, è giunto comunque a una rivelazione: abbandonare definitivamente l'epica eroica del personaggio, poiché illusoria, per intraprendere invece l'epica della conoscenza. In un mondo caotico e aggrovigliato nei suoi infiniti nodi, epiche non possono più essere le azioni umane, semmai, epico è il viaggio che l'uomo affronta per raggiungere la conoscenza.

3. *Fuggire è morire*

Se, come testimonia il *Racconto italiano*, la creazione letteraria è essa stessa un percorso di conoscenza attraverso il quale tentare di comprendere il reale, ecco che, nell'immaginario del Gaddus, epico diventa lo stesso processo gnoseologico⁴⁸ e il viaggio la sua inevitabile allegoria, mentre il viaggiatore non può che assumere i tratti di un novello ulisside: «lo scrittore, ancora agli esordi, andava assumendo – nell'embricata interazione tra codice narrativo e codice lirico – la costellazione tematica del viaggio, il suo plesso metaforico in sé vocato all'allegoria»⁴⁹.

Tuttavia, contrariamente a quanto si possa pensare, il tema del viaggio come epico percorso di conoscenza non si affaccia nella poiesi gaddiana con il suo saggio più famoso, ossia il solariano *I viaggi, la morte* del 1927 dedicato ai poeti simbolisti Baudelaire e Rimbaud, bensì con la scrittura di uno dei tanti “conati” di un giovane Gaddus

⁴⁸ Così Gadda in una lettera del 1932 a Ugo Betti: «mi sono persuaso, ancor di più di quanto già fossi, che per conoscere bisogna indagare, per indagare viaggiare». C.E. GADDA, *L'ingegner fantasia. Lettere a Ugo Betti. 1919-1930*, a cura di G. Ungarelli, Rizzoli, Milano 1984, p. 54.

⁴⁹ G. BONIFACINO, *Il viaggiatore e la morte. Malinconie abruzzesi di Gadda pubblicista odeporico*, in ID., *Allegorie malinconiche. Studi su Pirandello e Gadda*, Palomar, Bari 2006, p. 85.

reduce dalla tragica esperienza della guerra, vale a dire *Viaggiatori meravigliosi*⁵⁰, il poemetto incompiuto dalle atmosfere mitico-fantastiche liberamente ispirato a *Le voyage* di Baudelaire, dal quale, a titolo esemplificativo, citiamo alcuni passaggi (Ia, vv. 1-8)⁵¹:

Quando le navi hanno approdato nel porto
 Scendono i passeggeri dei paesi lontani.
 Andiamo all'incontro dei compagni
 Che tornano con doni di meraviglia e di sogno
 E diam loro il nostro saluto:
 Ma il loro viso che pianse al rivedere la terra
 È muto.
 Il loro cadente mantello non si disserra⁵².

Questi otto versi corrispondono alla prima di due versioni della prima strofa⁵³. La seconda (Ib, vv. 1-12) recita così:

⁵⁰ «Non datata, ma sicuramente anteriore al 26 marzo 1924, data di una pagina del *Cahier d'études*, dove è trasposta in prosa parte di questa poesia [...]. Un'altra dichiarazione gaddiana consente di collocare più precisamente la poesia nel 1922. In una pagina manoscritta (datata "30 gennaio 1927") del saggio *I viaggi, la morte*, soppresso nell'edizione a stampa, a proposito del *Voyage* di Baudelaire, l'autore confidava: "Sotto la suggestione di questi versi talora meravigliosi ho schizzato nel 1922 un accenno di imitazione, che è rimasto un frammento e che raccomando al benevolo compatimento di chi s'imbattersse a leggerlo, in un momento di disperazione [...]". M.A. TERZOLI, *Note Filologiche*, in C.E. GADDA, *Poesie*, cit., p. 114.

⁵¹ Citando Terzoli, è bene precisare che «Il testo [...] non è un testo definitivo, e neppure provvisoriamente concluso. Quello che si propone è la ricostruzione più probabile di un poemetto che non sembra aver mai avuto contorni ben definiti, e che è rimasto a uno stadio frammentario. Non se ne conosce infatti alcuna trascrizione unitaria, che fornisca almeno una successione certa delle strofe. Queste ultime invece sono spesso lavorate individualmente e talvolta presentano attestazioni plurime e concorrenti, nessuna decisamente privilegiata, tutte possibili». Ivi, p. 115.

⁵² C.E. GADDA, *Viaggiatori meravigliosi*, in *Poesie*, cit., p. 32.

⁵³ Nel trascrivere il testo gaddiano lasciamo immutata la numerazione progressiva adottata da Terzoli: la prima versione della prima strofa sarà dunque

Poi che le navi sono ferme nel porto,
 Scendono i passeggeri dei paesi lontani
 Ai compagni che tornano vogliamo dare il conforto
 Perché forse, nel rivedere la terra, hanno pianto.
 E vogliono serrar loro le mani.
 Tornano con doni di meraviglie e di sogno
 E di ricordi
 E di profumi selvaggi e strani.
 Ed eccoli chiusi in un cadente manto
 Gridiamo il nostro saluto!
 No, nel viso non è segno di pianto
 Il viso è immobile e muto⁵⁴.

Da qualsiasi delle due versioni si voglia iniziare la lettura, è piuttosto chiaro che i temi principali sui quali si sviluppa l'intero componimento risultano essere il tema del viaggio e l'atmosfera onirico-fantastica all'interno della quale esso si sviluppa.

La poesia tratta di una precisa tipologia di viaggio, ossia quella del *nostos*, che, com'è ben noto, ha segnato l'immaginario collettivo di tutta la cultura occidentale attraverso la figura del viaggiatore per antonomasia, Ulisse. È altrettanto evidente, però, che il viaggio gaddiano non sia da intendere soltanto come formazione della propria esperienza spirituale, ma anche come accrescimento conoscitivo: infatti, anche se questa prospettiva è visibile in ambedue le varianti della prima strofa, è altrettanto vero che essa è maggiormente esplicita in Ib, dove appunto compaiono lemmi ed espressioni che lasciano intendere proprio l'accrescimento dell'esperienza conoscitiva, come ad esempio «doni di meraviglie», «ricordi», «profumi selvaggi e strani».

Come retaggio simbolista, accanto al modello del *nostos* si affianca la placida atmosfera fantastica: infatti i versi di entrambe le varianti contribuiscono a creare un alone di mistero attorno alle figure dei protagonisti del poemetto, vale a dire i viaggiatori dalle

indicata con Ia, mentre la seconda sarà Ib, e così via anche per le strofe successive.

⁵⁴ C.E. GADDA, *Viaggiatori meravigliosi*, cit., p. 32.

fattezze sfumate e dalle incerte provenienze geografiche. Questo particolare emerge in maniera più nitida nella seconda strofa (vv. 1-20):

Viaggiatori meravigliosi
 Nei paesi d'oltre paura,
 Fatica e solitudine vi baciaron dunque
 Ogni sera al tacere delle terre
 E delle foreste. E forse l'arsura
 Come nelle furenti guerre
 Fu placata dal soffio del vento
 E forse attendeste
 Nelle notti, soli e muti,
 Il dileguare di correnti tempeste.
 E il sole mattutino batté su[l]le torri
 Il mondo fu chiaro e dolce come quello lasciato.
 Ma talora vi rivolgeste
 Alle lontananze ed al tempo
 Al tempo di dolcezza e di rimpianto
 Al tempo del passato.
 Meravigliosi viaggiatori dallo strano, immobile manto⁵⁵.

In questi versi Gadda suggella la cornice fantastica attraverso la perdita delle dimensioni geografiche e temporali, le quali si allontanano dalla realtà manifestandosi come tracce sfocate di un mondo ormai perduto nella memoria, e il cui smarrimento nell'indefinito è sottolineato anche dai toni malinconici con i quali si esprimono tanto i viaggiatori quanto i loro ospiti.

Inoltre è interessante notare come Gadda utilizzi sapientemente alcune parole-chiave per definire il viaggio come tormentato mezzo per giungere alla conoscenza: «fatica», il «tacere delle terre» e poi ancora «soli», «muti», sono i termini eletti a rappresentare l'immagine di una ricerca complessa in cui il viaggiatore è preda di una

⁵⁵ Ivi, pp. 32-33.

dimensione malinconica, la quale genera la “cognizione” di un *nostos* tragico, in quanto segnato dalla «solitudine» e dal dolore innescato dallo spettrale «silenzio» che lega sia i viaggiatori sia le terre lontane.

Nella terza strofa, gli ospiti desiderosi di apprendere dai viaggiatori i loro racconti, li esortano a parlare (vv. 1-6):

Vogliate raccontare e parlarci
 Del mondo così traversato,
 Delle città, delle donne, dei memorabili templi
 Ed animarci così vogliate del vostro mistero
 Che ancora non ci fu palesato.
 Dove si perde il vostro ritornante pensiero?⁵⁶

E la risposta nella strofa successiva (IVa, vv. 1-13):

O amici del primo sognare!
 Noi abbiamo camminato per pianure senza confine
 E nei monti, nelle profonde gole, e lungo le sacre, misteriose riviere
 E verso le risonanti marine.
 Abbiamo visto le torri e i templi tremendi e bianchi
 Nelle notti calde d'ogni profumo, nelle rosse immobili sere.
 Sotto alti trasvolano i venti.
 Vi sono città presso il mare
 E donne con una gemma sulla bianchissima gola
 E pallidi giocolieri con monili di serpenti
 E vi sono profondi, misteriosi giardini
 E veli di profumi come nebbie diffusi nella cadente sera
 E nei gaudiosi mattini⁵⁷.

Poi continua (V, vv. 1-5):

Quante stelle nelle dolci notti!

⁵⁶ Ivi, p. 33.

⁵⁷ Ivi, pp. 33-34.

Il fuoco delle sabbie arse ogni cosa del passato
 E il mare feroce e cupo,
 E la sua foce era presso la morte dal sorriso ignorato.
 Da quante cose ci ha separato l'impreveduto male!⁵⁸.

L'io lirico, che in realtà è un noi, muove le sue riflessioni attraverso la struttura dialogica del poemetto che prevede il viaggiatore esortato dai suoi ospiti a narrare le sue peripezie, in uno schema che, oltre a calcare l'antecedente baudelairiano, prende certamente a modello l'*Odissea*⁵⁹, come lo stesso Gadda pare confermare in una nota del 30 gennaio del 1927, quando parla proprio del suo componimento giovanile: «è rimasto un frammento e che raccomando al benevolo compatimento di chi s'imbattersse a leggerlo, in un momento di disperazione [...] "non solamente dei lettori disoccupati ma di tutti gli ulissidi"»⁶⁰. Allo stesso modo, probabilmente, anche l'espedito del viaggiatore respinto e costretto a tornare indietro può essere letto come eco della suggestione omerica (VIa, vv. 3-11):

Talora la muta dei corsieri
 Senza pace ci risospinse
 Indietro, alle città già perse, ai monti
 Dove eravamo già scesi.
 E la folle speranza deterse
 L'anima nuova
 D'ogni stanchezza.
 Ma dell'eguale vicenda
 Conoscemmo eguale la prova⁶¹.

⁵⁸ Ivi, p. 35.

⁵⁹ A titolo esemplificativo, si ricordino, tra le altre, le parole di Arete, moglie di Alcinoos re dei Feaci, nel libro VII (vv. 237-239) del poema omerico rivolte all'ospite divino: «Ospite, ti chiederò una cosa, anzitutto:/ chi sei, di che stirpe? Queste vesti chi te le ha date?/ Non hai detto che eri arrivato ramingo sul mare?». OMERO, *Odissea*, cit., p. 203.

⁶⁰ Si cita da M.A. TERZOLI, *Note filologiche*, cit., p. 114.

⁶¹ C.E. GADDA, *Viaggiatori meravigliosi*, cit., p. 35.

Inevitabilmente, nell'epica del viaggio di Gadda gioca poi un ruolo fondamentale il mare – descritto con aggettivazione tipicamente omerica, come dimostrano i termini «cupo» e «feroce»⁶² –, depositario di una memoria mitologica collettiva: il mare è «una superficie compatta, custode storico delle civiltà che lo hanno solcato e delle mitologie elaboratevi»⁶³ nel quale l'uomo «poteva ancora trasferire il proprio patrimonio, o bagaglio, mitologico, mediterraneo o nordico che fosse, allo spazio ignoto, a sua volta vergine, creando l'*epica* dell'oceano»⁶⁴, come per esempio è da intendersi nel racconto *Navi approdano al Parapagàl*⁶⁵:

Tempestoso mare addosso le zattere sbatacchiate delle genti sperse, slavate, con sargassi di cinesi o di bracci di negri fuor dal ribollire delle onde: armeni, russi, bianchi e rossi, arabi che s'eran conquistati una scialuppa col coltello alla mano, levantini veri con un carico, sulla spalla, di tappeti finti, di Monza: e sull'effuso mugghiare di quella turba in tobòga senza più Cristo né diavolo, moltitudine flagellata contro la proda dal precipitare dell'onda, ecco, ecco, alfine!⁶⁶

⁶² A tal proposito, si ricordino le celebri parole pronunciate nel libro V da Ulisse alla dea Calipso nel momento del congedo (vv. 221-224): «E se un dio mi fa naufragare sul mare scuro come vino,/ saprò sopportare, perché ho un animo paziente nel petto:/ sventure ne ho tante patite e tante sofferte/ tra le onde ed in guerra: sia con esse anche questa». OMERO, *Odissea*, cit., p. 151.

⁶³ M. REBAUDENGO, *Mare*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 2, 2002, Supplement no. 1, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/marerebaud.php>.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Il racconto è in realtà un estratto dal VI tratto della *Cognizione*, pubblicato in «Letteratura» nel 1940.

⁶⁶ C.E. GADDA, *Navi approdano al Parapagàl*, in *L'Adalgisa*, cit., p. 169. Oltre a esemplare il mare come “superficie mitologica”, questo brano sembra nascondere una sottotraccia: infatti, se da una parte l'immagine del naufragio e dell'implacabile onda rimandano all'episodio di Palinuro in preda ai flutti, dall'altra questo passo del racconto parrebbe essere mediato da un dipinto il cui epicentro è proprio una zattera alla deriva, ossia *La zattera della Medusa* (1819) di Géricault.

La scrittura dei *Viaggiatori meravigliosi* rappresenta dunque il punto di partenza dal quale nasce l'immagine del viaggio come epica della conoscenza:

Nelle morbide cadenze del *poème en prose* e, prima, in un tormentato esercizio imitativo del modello baudelairiano, il *voyage* si attestava esemplarmente carico di responsabilità semantiche: come il luogo letterario dove, elettivamente, intrecciare cognizione e avventura, fantasia e referto, spazio e tempo, estetica ed etica, lirica e racconto. [...] nella sua ripresa, per così dire, correttiva dei disincanti *voyageurs* baudelairiani, abbandonati alla abbacinante spazialità di una fuga estetica senza sosta o ritorno, Gadda immette la richiesta di un ricordo che possa restituire il fascino di un'antica «storia mal nota», custodita nelle arcane profondità del tempo, nella sua inesorabile immanenza all'affabulazione di ogni pur smemorante peripezia⁶⁷.

Come sottolinea Bonifacino, rispetto al poemetto baudelairiano la «richiesta di un ricordo» segna la linea di discontinuità tra l'idea di viaggio del poeta simbolista e quella di Gadda: nell'epica della conoscenza dello scrittore milanese, infatti, l'ulisside non può perdersi tra le nebbie della dimensione onirica («Il sogno sottrae i suoi eventi alle riprove categoriche della realtà»)⁶⁸, ma deve rimanere ancorato alla terraferma tra coloro che «sognano sognando, ma vivendo vivono»⁶⁹, quindi «se per il viaggiatore baudelairiano non si prospettava salvezza né ritorno, per quelli evocati dall'apprendista poeta stava proprio nel ritorno il depositario di senso, il tratto enunciativo dell'acquisto etico di quella esperienza»⁷⁰, ragion per cui l'epica del viaggio gaddiana non poteva esaurirsi «nella spazialità sconfinata del sogno estetico»⁷¹,

⁶⁷ G. BONIFACINO, *Il viaggiatore e la morte*, cit., pp. 86-87.

⁶⁸ C.E. GADDA, *I viaggi, la morte*, cit., p. 561.

⁶⁹ Ivi, p. 564.

⁷⁰ G. BONIFACINO, *Il viaggiatore e la morte*, cit., p. 88.

⁷¹ *Ibidem*.

poiché ciò «ne avrebbe vanificato la elettiva funzione ordinatrice (cognitiva)»⁷². Per tale ragione, nell'immaginario del Gaddus, la figura dell'ulisside non può che essere legata a quella dell'Ulisse omerico, poiché viaggiatore «sedente», che torna dal suo viaggio, a differenza dell'Ulisse dantesco, prototipo invece del viaggiatore «migrante», il quale annulla ogni *ethos* nell'illusione di un «folle volo», ragion per cui, commentando il *Voyage* baudelairiano, non deve stupire che Gadda ricorra all'utilizzo di specifiche e puntuali metafore mitologiche: «il viaggiatore è un sognatore inguaribile, ridicolo, talora donchisciottesco [...]. Non manca un richiamo mitologico prevedibile: Icaro»⁷³, aggiungendo, poi, proprio in nota al figlio di Dedalo: «Ha comune con i simbolisti lo scambio fine-mezzo. Il discorso sarebbe lungo anche qui: Odisseo dantesco, ecc»⁷⁴.

Ne *I viaggi, la morte*, quindi, Gadda spiega come siano distanti tra loro viaggiatori «migranti» e «sedenti»:

Nel non essere del sogno ci è consentito dimenticare i vincoli onde la realtà grava ogni singolo fatto [...]. La distruzione di questi vincoli fa che l'inesorabile imperio del tempo venga nel sogno eluso e come dimenticato a sua volta [...]. Il meccanismo segreto della conseguenza era non soltanto ignoto, ma volutamente ignorato. Si direbbe che la fantasia pura operi ciò che è altrimenti impossibile alla ragione: separi lo spazio dal tempo. In questo dileguare verso i fuochi misteriosi del sogno è smarrito il senso di un io centrale e coordinatore a cui sia riferibile ogni parte della realtà nota⁷⁵.

E ancora aggiunge sui viaggiatori sognatori:

Il modo stesso per cui si inoltrano nell'astrazione, il meccanismo attuante la fantasia li induce a non veder più il contenuto della vita

⁷² *Ibidem*.

⁷³ C.E. GADDA, *I viaggi, la morte*, cit., p. 568.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Ivi, pp. 561-562.

interpretata come successione temporale, quindi come attività, quindi come attività storicamente consequenziata e legata ad effetti, quindi come dovere. Essi anelano a dissolvere nell'irreale i vincoli tutti della realtà: teoretici ed etici⁷⁶.

Malgrado ciò l'Ingegnere non intende dire che il «migrante»⁷⁷ sia un pessimo narratore, anzi, lo stesso Gadda sa benissimo che il suo è l'immaginario poetico di chi è fortemente attratto dalle visioni estatiche dell'incanto, infatti la riflessione sul viaggio come allegoria dell'epica della conoscenza non esclude che anche il «sedente» possa essere a sua volta un sognatore e di conseguenza abbandonarsi al dissolvimento del proprio io. Tuttavia questo abbandono è pur sempre legato a una condizione momentanea, il che implica il ritorno dell'ulisside alla realtà, come intende Gadda affermando che «ogni fenomenalismo morale è esprimibile soltanto se l'io coordinatore venga pensato come attività, se cioè venga intensamente pensato nel tempo»⁷⁸, ragion per cui a questo punto le riflessioni dello scrittore si estendono ai fondamentali concetti di tempo e spazio⁷⁹, i quali,

⁷⁶ *Ivi*, p. 562.

⁷⁷ «Gli scrittori che traggono il loro avviamento da un forte spunto fantastico più difficilmente possono farsi efficaci rappresentanti di una totalità morale: ciò non significa, beninteso, che essi siano inetti a narrare d'una sentinella che fa il suo dovere, d'una ragazza che resiste alle tentazioni». *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ A proposito della dimensione spazio-temporale in Gadda, Stellardi scrive: «Lo spazio e il tempo sono i principi a priori su cui, nell'estetica trascendentale kantiana, si basa ogni possibilità di conoscenza: lo spazio è l'intuizione pura dell'esperienza esterna, il tempo di quella interna. Senza di essi non ci sarebbe un mondo, né la possibilità di averne coscienza. Lo stesso si può dire a proposito della prosa narrativa. Non si da scrittura narrativa senza un uso, o manipolazione, delle coordinate spazio-temporali; ogni narrazione è una storia, ogni storia è una sequenza di eventi, percezioni e emozioni, che "hanno luogo" (letteralmente) in uno o più punti di un mondo, il quale può o meno assomigliare al nostro, ma è in ogni caso un sistema spazio-temporale. Se ne conclude che [...] l'essenza della narrativa è cosmologica e teologica: si tratta, in primo luogo, di creare un mondo dal caos. [...] quando un testo dovesse sistematicamente sabotare il

alla base di ogni processo gnoseologico – e di conseguenza narrativo –, finiscono inevitabilmente per stabilire delle relazioni tra il vissuto e il fantasmatico.

Il predominio della fantasia sul *logos* può dunque essere un limite alla rappresentazione della totalità morale che si estende nel tempo reale, ma non per questo escludere lo scrittore fantastico, o meraviglioso, dal novero dei grandi narratori:

La fuga dell'Angelica può indifferentemente seguire o precedere la tempesta che getta Olimpia e il suo amante nell'isola solo. Basta che Medoro compia i diciotto anni, che una lieve peluria gli fiorisca il labbro e la gota. Il campo di Parigi e la battaglia sono necessari perché Zerbino lo possa inseguire poi e ferire, ma la data della battaglia non è ariostescamente memorabile. Il sogno sottrae i suoi eventi alle riprove categoriche della realtà. Nel non essere del sogno ci è consentito dimenticare i vincoli onde la realtà grava ogni singolo fatto [...]. Così sembrano essere i sognatori alquanto discosti dalla vita etica: parliamo di gente che scrive, in quanto scrive: l'Ariosto era una bravissimo uomo⁸⁰.

Quando nel 1927 Gadda parla con bonaria ironia dell'amato Ariosto, confinandolo nel "girone" della «gente che scrive in quanto scrive», va al cuore di una questione più che mai attuale, ossia il rapporto tra la scrittura che pretende il vero e gli elementi che travalicano il reale interrompendo l'*ordo naturalis*, ossia «l'inaudito,

nesso spazio-tempo, rinunciarebbe con ciò stesso a porsi in una dimensione cosmo-poietica e narrativa, per collocarsi invece in un ambito di verbosità pura [...] in cui il rapporto col mondo non è certo assente, ma viene in linea di principio distillato in immagini e simboli (poesia) o concetti e formule (filosofia), separati da un contesto spazio-temporale compiuto [...] Gadda tenta entrambe queste due possibilità alternative [...]. In entrambi i casi l'esito non è felice, per lo meno dal punto di vista soggettivo dell'autore». G. STELLARDI, *Gadda: miseria e grandezza della letteratura*, Cesati, Firenze 2006, pp. 110-111.

⁸⁰ C.E. GADDA, *I viaggi, la morte*, cit., p. 561, 562.

il non naturale, lo strano e l'impensabile»⁸¹, quindi lo scompiglio «rispetto alla consuetudine spazio-temporale in cui tendiamo a essere immersi», pertanto «il sovvertimento che esso comporta deve essere dunque limitato e codificato secondo vincoli precisi e coerenti, per impedire che produca una confusione generalizzata»⁸². Dunque la misura e il senso della proporzione – le caratteristiche che per Gadda sono peculiari ai grandi epici dell'anti-*epos* Omero e Virgilio – diventano perni di una bussola quanto mai preziosa per tenere la rotta della nave nell'oceano in tempesta e mitigare l'irruzione dei mostri nella tessitura dell'atto creativo della scrittura.

Essendo il mito parte integrante del pensiero umano e, conseguentemente, di ogni viaggio gnoseologico, è ovvio che la tendenza innata di ogni scrittore alla «maniera cretina» e all'immissione della tregenda dei mostri nel reale sia sempre viva, ma spetta all'autore utilizzare con saggezza il *logos*, affinché il *mythos* sia giudiziosamente desacralizzato e mitigato al momento estatico ed estetico della «fantasia metaforica»⁸³, seria o umoristica che sia, e alla manifestazione del simbolo in un fondamentale equilibrio tra le parti:

Come i giochi del bambino, la letteratura apre uno spazio immaginario fondato sulla sospensione o neutralizzazione della differenza tra vero e falso, uno spazio in cui vige il diritto di rispondere al piacere dell'immaginario. L'apertura stessa di un tale spazio costituisce una formazione di *compromesso* tra le istanze opposte del reale e dell'irreale⁸⁴.

⁸¹ T. PAVEL, *Prefazione*, in F. ORLANDO, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini, V. Sturli, Einaudi, Torino 2017, p. VIII.

⁸² S. BRUGNOLO, *Introduzione dei curatori*, in F. ORLANDO, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. XXI.

⁸³ F. ORLANDO, *Minimi esempi in vista di un concetto*, in *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 23.

⁸⁴ Ivi, p. 22 (corsivi nostri).

Come si evince da *I viaggi, la morte*, Gadda è avverso all'idea della sospensione estatica poiché protesa a scardinare i confini della dimensione spazio-temporale, come del resto è normale che sia per uno scrittore la cui formazione è in parte positivista e razionalista e che si professa, fin dagli esordi, uomo dei nodi, dello "gnommero", delle concatenazioni delle cause e degli effetti; eppure, a ben guardare, la narrativa di Gadda è ricca di momenti di «trasgressione fantastica»⁸⁵ a-temporale e a-spaziale: sono mitologiche infatti le fughe oniriche nei territori delle origini magico-pagane che Gadda ha attribuito al suo stesso personaggio destinato alla sconfitta esistenziale; sono mitologiche le tracce spazio-temporali della *Cognizione* in cui Cerere e Pale dettano i ritmi del tempo di una fantasmagorica realtà; è mitologico l'indistinto spazio-temporale che gravita attorno all'origine della refurtiva dei gioielli rubati alla contessa Menegazzi e ritrovati dal brigadiere Pestalozzi nel *Pasticciaccio*:

smottaron giù quasi confortandosi a vicenda nella inaspettata uscita e caduta pалlette verdi, medagliette, spille e corniole, gingilli d'oro, catenine, crocine, collanine a filigrana, impigliate le une nelle altre, e anelli e coralli: anelli insigniti di pietre rare [...] un bel cilindretto verde nero lustro, da tirarne oroscopi i sacerdoti stronzi ad Egitto più che farneticazioni Pitagora dall'apotema del pentagono, piazzatisi da occaso a blaterare, a riguardar la vetta alle piramidi cotte: chicca misteriosofica, nelle antiche viscere del mondo celata, alle viscere del mondo carpita, un giorno, geometrizzata a magia. [...] E un grosso anello a cilindro d'oro fasciante, che aveva cerchiato il pollice all'Enobardo o l'alluce a Elagàbalo, con una caramellozza ovale verde arancio e subito dopo, anzi, limone [...]. Il corindone, pleòcromi cristalli, si appalesò tale di fatto sul bigio-topo dell'ambienza, venuto di Ceylon o di Birmania, o dal Siam, nobile d'una sua strutturante accettazione, o verde splendido o rosso splendido, o azzurro notte, anche, un anello, del sug-

⁸⁵ *Ibidem*.

gerimento cristallografico di Dio: memoria, ogni gemma, ed opera individua dentro la memoria lontanissima e dentro la fatica di Dio [...]»⁸⁶.

L'enumerazione degli oggetti ritrovati accompagna il lettore nella visione dell'origine di quelle immagini in un mondo sconfinato retto da processi cosmico-religiosi, come afferma Roscioni commentando questo passo del romanzo:

Ogni pietra ha dunque una sua documentabile storia, microcosmica testimonianza dell'organizzazione del mondo. Ma il passato che le scienze rivelano non esaurisce la realtà di un oggetto. Oltre alla storia accertata c'è quella che si potrebbe chiamare la storia possibile [...]. La fantasia, slegata dai vincoli che impone l'indagine naturalistica, favoleggia di personaggi e di situazioni che confinano con il mito⁸⁷.

Evidentemente per Gadda affermare l'atto gnoseologico nell'*ethos* del tempo è una questione complessa, in quanto la torsione modernista precipita senza lasciar scampo sull'immaginario poetico di un autore che da sempre ha tentato di governare la trama alla maniera ottocentesca. La narrazione gaddiana si fa pertanto asimmetrica, dal momento che in essa il reale (ciò che è vissuto) e il possibile (ciò che è pensato o immaginato) si scontrano nella visione poetica dello scrittore: c'è un tempo fenomenico, quello degli accadimenti reali, ma c'è anche un altro tempo che sottende le azioni umane⁸⁸,

⁸⁶ C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., pp. 217, 218, 219

⁸⁷ G.C. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita*, cit., p. 5.

⁸⁸ Ed è proprio questa "necessità" dell'onirico, ma, più in generale, dello sconfinamento sul terreno dell'irrazionale che avvicina fin dalla fanciullezza Gadda ad Ariosto, o al Cervantes, per esempio. Scrive Botti: «L'universo dei *merravigliosi poemi* è acclimatato, come si vede, a un contesto di lirismo estremo. La temperatura estremamente evocativa, da *poème en prose*, della pagina, tra *pathos* elegiaco, registro iperletterario e vaghezza di cadenze, riceve il suggello della sognante nobiltà delle eroine e dei *donzelli* ariosteschi, che sembra venarsi di tutta

quello dei simboli e delle emozionali fughe onirico-fantastiche; in sostanza, nella costruzione della propria estetica del viaggio (o *epos*) conoscitivo, Gadda sperimenta come dirompente si manifesti nel reale la dimensione mitica.

Nel 1927 Gadda negava il modello epico-gnoseologico dei simbolisti, ma, allo stesso tempo, era costretto a ripensare e riconsiderare la nuova consistenza di quel viaggio conoscitivo.

la malinconia (il pianto) della sua irrealtà, e si lascia perciò agevolmente attrarre in un'aura patetica di giovinezze fuggevoli e di illusioni lacerate [...]. L'Ariosto di Gadda viene insomma a simboleggiare una latitudine di sogno [...]. F.P. BOTTI, *Gadda e il Rinascimento*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 3, 2003, Supplement no. 3, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue3/articles/bottirinascim03.php>.

V. FRAMMENTI DI ESTETICA TRA *MYTHOS* E *LOGOS*

Non tutto il dolore è dicibile, non tutto il male e l'orrore: e il Walalla aspetta (che aspetti pure!) un bel busto di stucco. Non voglio deludere i bidelli del Walalla: avanti, dunque, con quella mezza dozzina di verità e con quelle due dozzine di mezze bugie che mi son rimaste, incommestibili briciole, nel mio tascapane di soldato, di ferito¹.

1. *L'epica della conoscenza*

Tra la fine dell'esperimento del romanzo da presentare al concorso Mondadori e la scrittura de *I viaggi, la morte*, c'è il lavoro per l'azienda di vernici Ammonia Casale, il cui abbandono per problemi di salute coincide con l'inizio degli studi filosofici del Gaddus²: dopo il ritorno dall'Argentina a Milano avvenuto nel 1924, l'Ingegnere

¹ C.E. GADDA, *Come lavoro*, cit., p. 427.

² Per ricostruire gli studi filosofici di Gadda si rimanda a G. LUCCHINI, *Gli studi filosofici di Carlo Emilio Gadda (1924-1929)*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 2000, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/filosofia/lucchinistudifilosofici.php>. Si segnala, quando questa ricerca è conclusa, la pubblicazione di un articolo che affronta il rapporto tra Gadda e la filosofica Scuola di Milano tra gli anni Trenta e Quaranta, con possibili implicazioni riguardo al mito: B. OLLA, *Towards a Hermeneutics of Myth: Carlo Emilio Gadda's Unexplored Philosophical Relationship with Antonio Banfi and his Milanese Entourage*, in «The Italianist», 41, 1, 2021, pp. 78-96.

comincia infatti a frequentare l'Accademia scientifico-letteraria milanese (è iscritto dal 1922, ma per ragioni lavorative non può frequentare), dove conosce Piero Martinetti, docente di filosofia teoretica e morale, che si rivelerà figura fondamentale per i suoi studi, tanto da chiedergli l'assegnazione della tesi che avrebbe dovuto intitolarsi *Teoria della conoscenza nei "Nuovi saggi" di G.W. Leibniz*. Tuttavia, com'è ben noto, il lavoro non fu concluso³ e dunque Gadda non portò a termine il suo percorso di studi. Gli appunti su Leibniz rimasero inediti fino al 1974, l'anno dopo la morte dell'autore, quando Roscioni pubblicò i materiali con il titolo di *Meditazione milanese*.

Come ne *I viaggi, la morte*, anche nella futura *Meditazione prima o Meditazione milanese* del 1928 viene riproposta l'immagine del *bateau ivre* rimbaudiano come «prolettica proiezione autobiografica del fecondo ma distruttivo *dérèglement* del soggetto poetante»⁴, grazie alla quale l'Ingegnere fissa «il paradigma più appropriato e perspicuo per descrivere la mobilità imprevedibile del processo conoscitivo»⁵.

³ Lucchini sottolinea come il mancato completamento della tesi, e quindi dei suoi studi all'Accademia milanese, coinciderebbe con il fallimento della struttura complessiva della *Meditazione*, cioè con la mancata chiusura del suo stesso sistema filosofico. Quella del filosofo non era la natura che più si addiceva a Gadda, il quale «era nato soltanto alla letteratura, anzi soltanto alla prosa. Senza deprimere troppo un testo per tanti versi significativo come la *Meditazione*, risulta difficile stimarla l'opera di un pensatore in proprio [...]. Si consideri poi un particolare non trascurabile: Gadda legge piuttosto libri su filosofi che libri di filosofi (in altre parole, la sua cultura filosofica è prevalentemente manualistica). Infatti, passando in rassegna i suoi classici di filosofia, ci accorgiamo subito che ben pochi erano stati letti integralmente (questo vale anche per autori come Kant, Rousseau, Aristotele, ecc., più presenti alla sua memoria). Inoltre, sono appunto gli scritti inediti di argomento più ostentatamente filosofico a rivelare invece il letterato». G. Lucchini, *Gli studi filosofici di Carlo Emilio Gadda (1924-1929)*, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/filosofia/lucchinistudifilosofici.php>.

⁴ G. BONIFACINO, *Bateau ivre*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 2, 2002, Supplement no. 2, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/bateaubonif.php>.

⁵ F. BERTONI, *La verità sospetta*, cit., p. 97. È interessante notare che nelle pagine della *Meditazione*, oltre all'immagine del *bateau ivre*, Gadda adopera anche quella della «disarmata caravella».

Lo scrittore, partito con la stesura di un «semplice coacervo di annotazioni propedeutiche al lavoro universitario»⁶, si è poi ritrovato improvvisamente immerso in una «trattazione filosofica, autonoma, anche se, per quanto riguarda stile e contenuti, decisamente eterodossa»⁷, nella quale era ormai innegabile la vicinanza con l'idea del *voyage* dei simbolisti:

Il terreno del filosofo è la mobile duna o la savana deglutitrice: o meglio la tolda di una nave trascinata dalla tempesta: è il 'bateau ivre' delle dissonanze umane, sul cui ponte, non che osservare e riferire, è difficile reggersi. Questa nave viaggia mari strani e diversi: ed ora la stella è termine di riferimento, ed ora, nella buia notte, il 'metodo' non potrà riferirsi alla stella. Mobile è il riferimento conoscitivo iniziale; diverso, e continuamente diverso, il processo⁸.

Questo brano della *Meditazione* è particolarmente ricco di suggestioni, dal momento che è forse possibile innescare una relazione tra l'immagine del battello alla deriva e il punto d'origine della mitologia del personaggio tragico di Carlo Emilio Gadda, vale a dire la cicatrice di nascita, tanto che in *Psicanalisi e letteratura* l'autore pare riconoscere nella perdita della rotta proprio l'influenza destabilizzante della lacerazione esistenziale subita dal *puer*:

⁶ P. ITALIA, *Note filologiche*, in *Meditazione milanese*, cit., p. 288.

⁷ *Ibidem*. Il quaderno, che nel suo farsi ha preso inaspettatamente la forma di un "trattato", è diviso in tre parti: la prima intitolata *Critica del concetto di metodo e di alcune posizioni ermeneutiche tradizionali*, la seconda *I limiti attuali della conoscenza e la molteplicità dei significati del reale. Teoria della deformazione del reale: coinvoluzioni di sistemi reali*, mentre la terza *Il sentimento e l'autocoscienza*. All'interno del volume è inoltre possibile individuare la presenza di un critico immaginario che, nelle intenzioni dell'autore, assume il compito di confutare le teorie proposte dal "filosofo Gadda".

⁸ C.E. GADDA, *Meditazione milanese*, cit., pp. 13-14.

[il riferimento alla madre] Negativo in diversa forma, e con distinte o addirittura singolari tonalità, lo riscontriamo nella vita se non nell'opera di due grandi poeti, il Leopardi e Rimbaud. Si tratta, nell'uno e nell'altro, di una reazione infantile, poi giovanile e virile; al contegno e, più, all'indole e, forse, all'intrinseca struttura mentale e «qualità» della madre. Nell'uno e nell'altro la separazione, l'allontanamento. In Rimbaud «il viaggio», le «voyage»: la perduta rotta della nave, che non è più guidata lungo le alzaie dei canali di Francia e dei fiumi impassibili⁹.

Qui Gadda sottolinea un passaggio cruciale nella lettura complessiva della sua personale mitologia dell'antieroe: la cicatrice, che ne ha segnato parodisticamente e insieme tragicamente l'esistenza, soprassiede non soltanto la nascita, ma anche l'intero suo percorso gnoseologico, ragion per cui la lacerazione, il dolore, la mancata corrispondenza tra fanciullo e genitori può persino condizionare l'esperienza conoscitiva del reale.

Tornando al brano della *Meditazione*, è altresì importante porre l'attenzione sull'affermazione «mobile il riferimento conoscitivo», dato che, sulla scia di quanto postulato nel *Racconto italiano*, se il percorso gnoseologico diviene «tormentato», è perché ogni «dato psicologico-storico (cioè personale-ambientale)»¹⁰ è di per sé mobile, quindi è evidente che per il viaggiatore non sia plausibile parlare di un solo metodo conoscitivo (o narrativo):

a mano a mano che il processo conoscitivo si attua, vengono deformandosi sia il dato psicologico-storico, sia il supposto sistema esterno (e intendo ciò non per una mutazione storica, cioè perché nel frattempo esso può acquistare da sé esternamente a noi, come di fatto acquista, nuove e diverse relazioni, ma perché, anche «se» colto e misurato nella sua immobilità momentanea, nell'essere suo

⁹ C.E. GADDA, *Psicanalisi e letteratura*, cit., pp. 468-469.

¹⁰ C.E. GADDA, *Meditazione milanese*, cit., p. 14.

di un attimo, noi vi scorgiamo nuovi significati cioè nuove relazioni anche attuali)¹¹.

Come spiega Bertoni, «l'oggetto della conoscenza e della rappresentazione (il presunto dato), non può che perdere qualunque prerogativa di certezza e persistenza ontologica»¹², quindi «il dato non ha più nulla a che fare con l'oggetto della *mimesis*: non è qualcosa che possa essere imitato, riprodotto, rispecchiato, “fotografato”, per il semplice fatto che non preesiste all'atto stesso della rappresentazione»¹³, ragion per cui tutto inevitabilmente «si trasforma, tutto è soggetto all'onda di una metamorfosi che modifica incessantemente l'assetto del sistema, a seconda [...] dei nuovi rapporti che vengono via via introdotti sulla base di momenti, posizioni, angolature e obiettivi infiniti»¹⁴.

Fin dall'inizio del suo quaderno d'appunti, Gadda presenta dunque l'essenza della sua *Meditazione*: lo scrittore è spinto verso la ricerca delle cause esterne e ignote, che assumono nuove forme e significati a seconda delle relazioni che via via vengono scoperte. Secondo Gadda per far luce sull'ignoto occorrono però anche «amore e fantasia»¹⁵, ma a patto che non se ne faccia un uso spropositato (ecco che tornano la misura, il buon gusto e la proporzione peculiari alla scrittura omerica), perché questi due elementi sarebbero in grado di generare quello che l'autore chiama «un gramo lor figlio»¹⁶, cioè il sogno, il quale, se persistente, può mutare la sua forma in «Demenza»¹⁷. Ora, ripensando a quanto scritto dal Gadda ne *I viaggi, la morte*, si può affermare che l'*inventio* possa essere giustificata solo a patto di mantenere un solido equilibrio nei rapporti tra la necessità

¹¹ *Ibidem*.

¹² F. BERTONI, *La verità sospetta*, cit., p. 96.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Ivi, pp. 96-97.

¹⁵ C.E. GADDA, *Meditazione milanese*, cit., p. 15.

¹⁶ *Ibidem*. In un altro luogo del quaderno Gadda scrive: «La fantasia è la cattiva matrice che genera i mostri dell'Assurdità». Ivi, p. 64.

¹⁷ Ivi, p. 15.

poetante dell'io, la misura e la credibilità dell'*ethos*, altrimenti la Demenza, che Gadda personifica tramite l'utilizzo della D maiuscola, potrebbe far scivolare l'uomo in quell'arcana spirale fatta di idoli e superstizioni, dalla quale diventerebbe difficile tirarsi fuori o, peggio ancora, dalla quale si potrebbe generare quell'impressione di appagamento (o illusione della felicità) che spinge gli uomini verso l'immobilismo e quindi verso la sospensione della ricerca di senso, secondo lo stesso meccanismo che ha impedito all'uomo di varcare metaforicamente i mitici confini del mondo antico¹⁸.

Insomma, alla luce di quanto evidenziato verrebbe da concludere che, tanto per il processo conoscitivo-narrativo quanto per quello conoscitivo-filosofico, la deformazione continua dei dati comporta l'inevitabile «costruzione o invenzione» d'un nuovo significato¹⁹, quindi l'impossibilità di interrompere il continuo processo metamorfico al quale viene sottoposto il reale.

All'altezza del 1928, dopo aver redatto le scritture private del *Giornale di guerra* e del *Racconto italiano*, attraverso l'abbozzo della sua tesi di laurea Gadda giunge alla conclusione che domi-

¹⁸ «Un'idea che sempre m'è parsa satura di falsità d'ogni genere e progenitrice di discussioni barocche e di infiniti nubi della peggiore retorica è questa della felicità. Mi pare che essa abbia funzionato da stretto di Gibilterra, contro l'audacia degli indagatori. Ma più che Colonne di Ercole è stata mediocre trappola, per i microcefali sorci». Ivi, p. 25.

¹⁹ Ivi, p. 134. Sul principio di invenzione della realtà, Bertoni scrive che: «l'occhio dell'osservatore [...] non si limita a registrare i dettagli del paesaggio, a inserirli in un campo di riferimento possibile di continui assestamenti e ridefinizioni: perché l'osservazione [...] è il fondamentale atto cosciente di un soggetto che vede, decodifica, interpreta quel paesaggio in base alla propria prospettiva e che quindi, kantianamente, lo "crea". La realtà, dice Gadda stesso, è un sistema che bisogna "inventare", non un insieme preordinato che si possa semplicemente imitare o riprodurre [...]. Basta quindi variare il punto d'osservazione, modificare l'angolo visivo, introdurre una nuova relazione prospettica, perché ciò che esisteva cambi significato, e ciò che non esisteva possa venire, inaspettatamente, alla luce. C'è uno stretto rapporto d'implicazione tra la pluralità semantica del reale e il continuo processo d'"invenzione", di "creazione" messo in atto da parte del soggetto». F. BERTONI, *La verità sospetta*, cit., p. 99.

nare la realtà è impossibile, come del resto lo è pretendere che il romanzo possa tentare di ergersi a espressione della totalità del reale mediante il ricorso a *un* unico metodo narrativo, poiché, come emerge chiaramente dalla *Meditazione*, non esiste una sola prospettiva d'indagine, ma una molteplicità di modi e punti di vista (umoristico, serio, mitico, naturalista, ecc.), i quali indicano allo scrittore la via della fusione dei metodi narrativi: «l'atto conoscitivo si compie attraverso il gioco delle mutazioni e di questa fluidità perenne e radicale degli enti e dei rapporti che tra di essi si stabiliscono»²⁰.

2. *Il mito come processo gnoseologico*

Se a partire dal *Racconto italiano* abbiamo visto come Gadda concedesse al mito lo *status* di metodo narrativo (e ogni metodo narrativo è di per sé un metodo conoscitivo), ora, nell'ambito delle riflessioni filosofiche raccolte nel quaderno della *Meditazione*, l'Ingegnere prova a contestualizzarne la presenza all'interno dei processi gnoseologici.

Il primo capitolo del secondo volume della *Meditazione* si intitola programmaticamente *La dissoluzione dei miti*, che non a caso viene inserito nella parte dedicata ai limiti della conoscenza (*I limiti attuali della conoscenza e la molteplicità dei significati del reale. Teoria della deformazione del reale: coinvoluzioni di sistemi reali*): se per Gadda alla base dei processi cognitivi si annida il dualismo tra *mythos* e *logos*, non resta che capire come limitare e misurare l'intromissione del primo termine sul secondo, soprattutto alla luce del fatto che, per predisposizione "aurorale", e quindi antropologica, la natura del cervello umano è per definizione gaddiana «mitologica, grossolana, inesperta»²¹, tanto da esprimersi per mezzo di un

²⁰ G. PATRIZI, *Gadda*, cit., p. 61.

²¹ C.E. GADDA, *Meditazione Milanese*, cit., p. 64.

«linguaggio affettivo, cioè uterino, cioè mitologico e sbagliato che si usa comunemente»²².

Fin da queste prime affermazioni, il lettore potrebbe avvertire una certa eco provenire dall'universo filosofico di un autore ben conosciuto da Gadda all'altezza del 1928-1929, vale a dire Giam-battista Vico, il che sarebbe piuttosto plausibile dal momento che, come ha scritto Battistini:

proprio all'indomani della stesura della *Meditazione milanese*, ove trova sistemazione una complessa problematica epistemologica, Gadda consegna alle colonne della «Fiera letteraria» (V, 10 marzo 1929, p. 6), una recensione all'edizione laterziana della *Scienza Nuova Seconda* curata da Fausto Nicolini e pubblicata l'anno precedente. Se si considera che la *Meditazione* rimane manoscritta, quello su Vico risulta il primo scritto intorno a un filosofo [...]²³.

Tuttavia, continua Battistini, ciò che sembra realmente interessare a Gadda di questa nuova ristampa dell'opera di Vico è più che altro il suo aspetto filologico:

Resterebbe però deluso chi, sull'abbrivio della ristampa del capolavoro vichiano, si aspettasse un giudizio dal taglio speculativo, malgrado le premesse della *Meditazione*. [...] L'interesse [di Gadda] allora si appunta in modo pressoché esclusivo sulla descrizione e sul giudizio dei criteri ecdotici adottati dal Nicolini e da questi illustrati nella *Nota* in appendice al testo. [...] lo sguardo si ferma a lungo sulla materialità fisica e grafica del testo, del quale non importano tanto il contenuto, la dipintura, le dignità, la veste geometrica o gli attributi stilistici (tutte caratteristiche studiate da Nicolini), quanto la consistenza e la scelta dei caratteri²⁴.

²² Ivi, p. 107.

²³ A. BATTISTINI, *Gadda, Vico e un'edizione della «Scienza nuova»*, in «Bollettino del Centro Studi Vichiani», XII-XIII, 1982-1983, p. 381.

²⁴ Ivi, pp. 381, 382.

Tornando alle nostre riflessioni, l'eco vichiana avvertita nella scrittura della *Meditazione* non ha niente a che vedere con gli aspetti filologici indagati da Gadda nella recensione all'edizione della *Scienza nuova* curata da Nicolini, bensì riguarderebbe, con tutte le dovute cautele, la teoria vichiana del pensiero mitico come sostrato primigenio della mente umana. Come ha ben spiegato Blumenberg, infatti, è stato proprio il filosofo napoletano che per primo ha descritto «la natura poetico-creativa delle mitologie come processo di eponimia fantastica collegato alla nascita della lingua»²⁵, riconoscendone il nucleo fondativo di una «*poesia inconsapevole*»²⁶, dunque di un «modo primitivo di descrivere in versi il mondo»²⁷. In sostanza «Vico ribadisce che l'uomo prima pensi poeticamente, con immagini concrete e fantastiche, e dopo filosoficamente, con concetti astratti»²⁸, ragion per cui i termini utilizzati da Blumenberg, ossia «inconsapevole» e «primitivo» ben si confanno a ciò che per Gadda parrebbe essere in prima istanza il mito, ossia una modalità primigenia del pensiero («mitologica, grossolana, inesperta») con la quale l'uomo, privo ancora dell'azione del *logos*, tenterebbe di conoscere e rappresentare il mondo.

Sebbene la riflessione gaddiana parrebbe prendere le mosse da Vico, la concezione del mito alla quale pervengono i due autori rimane sostanzialmente differente, poiché, posta l'innegabile affinità di partenza delle posizioni in gioco, se per Vico il mito è «una

²⁵ H. BLUMENBERG, *Il futuro del mito*, Medusa, Milano 2002, p. 46.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*. In altre parole: «Vico non “mitologizza” il mito (come faceva la cultura erudita del tempo, che egli critica aspramente), ma lo riconduce alla forma normale dell'eccezionale creatività epistemologica e linguistica con cui l'uomo inaugura (in ogni tempo) il suo “mondo”. Tale creatività è consegnata a una narratività primordiale e paradigmatica, della quale Vico evidenzia una *duplice paradossalità*: quella secondo cui essa è, per la sua *falsità “oggettiva”*, forma essenziale di verità e quella secondo cui essa è una *primordialità (sempre) attuale*». F. BOTTURI, *Vera narratio*, in «Itinera», 9, 2015, p. 47.

²⁸ C-K. JØRGENSEN, *Gadda*, in ID., *L'eredità vichiana nel Novecento letterario*. Pavese, Savinio, Levi, Gadda, Guida, Napoli 2008, pp. 63-64.

fase iniziale, necessaria e del tutto apprezzabile dello sviluppo della civiltà [...] l'unica "scienza" dell'umanità che poteva essere utile»²⁹, per Gadda, invece, all'altezza della scrittura del suo terzo quaderno d'appunti, il pensiero mitico, per mezzo della sua scompaginata imprevedibilità, si affermerebbe in prima istanza come limite al processo conoscitivo dell'individuo, il che spiegherebbe la fiducia che l'Ingegnere continua a riporre nel *logos*³⁰ come "strumento controllore" e "modulatore" dello stesso *mythos*. Del resto, come si è visto nell'episodio di Ettore alle porte Scee descritto da Omero, che l'Ingegnere rievoca nel *Racconto italiano*, il mito contribuisce ai processi conoscitivi dell'individuo, nonché al disvelamento degli aspetti reconditi dell'anima umana, purché sia sottoposto all'intervento del *logos* che, in particolar modo nella pratica della rappresentazione letteraria del reale, ne determina «misura», «buon gusto e senso della proporzione». Infatti, nel capitolo della *Meditazione* dedicato ai limiti della conoscenza Gadda non perde tempo nel dichiarare il mito come un ostacolo al naturale sviluppo della logica:

Gli accenni [...] hanno già dato al lettore l'oscura sensazione che io lo inviterò a una spiacevole agape durante lo svolgimento della quale io farò sparir dalla mensa, una dopo l'altra le succulente vivande e gli artistici piatti e i nitidi vasi d'oro e d'argento che egli vide primamente sfolgorar sulla mensa. E non solo queste cose pesanti ed estese spariranno, ma così come labenti spetri, mo-

²⁹ L. COUPE, *Il mito. Teorie e storie*, cit., p. 89.

³⁰ Secondo Jørgensen, ciò che accomuna davvero Vico e Gadda è la concezione del linguaggio come strumento per approdare alla verità: «Gadda nutriva più fiducia nella ragione che non Vico, a sua volta più ottimista per quanto riguarda l'utilità della filosofia. Li accomuna la fiducia nella possibilità di mantenere o ritrovare l'originario contenuto magico della parola. Uno dei compiti degli artisti è, appunto, quello di riscattare la parola "dall'ossessione della frode e di ricreare la magia della verità"». C-K. JØRGENSEN, *Gadda*, cit., p. 64. Sulla possibile influenza vichiana sulla scrittura dell'Ingegnere, in particolare sull'utilizzo del termine «matema», si rimanda a P. ZUBLENA, *Gadda, Vico (forse) e i «matemi»*, in «Il Verri», LVIII, 2013, pp. 14-22.

stella labentia, dissolverò li eroi e le armi loro e tutto ciò che è nell'anima e nell'amor nostro. Li eroi si dissolveranno come li dissolve la nera 'oblivione' dei poeti neoclassici e così le loro armi dedàlee: sun entesi daidaleoisin³¹.

Alla luce del quadro fin qui delineato, risulta ancor più evidente che nella sua poetica letteraria Gadda utilizzi il termine mito non riferendosi in prima istanza ai vari Ettore, Andromaca, Ulisse, Venere, Paride e a tutto il "calderone delle streghe del Macbeth", bensì a qualcosa che si pone al di là delle vicende dei singoli personaggi con tutto il loro armamentario simbolico di cui si è discusso nella prima parte delle nostre riflessioni: nella *Meditazione* l'Ingegnere disserta del mito descrivendolo come un'idea o un sistema di conoscenze, ossia «l'ignoto supposto [...] costruito a volta a volta dagli idoli della superstizione»³², che pretende di essere fisso e immutabile, quindi non supportato da processi logici, i quali, necessariamente, implicherebbero la deformazione dell'idea (o dato) di partenza, ragione per cui la mensa ricca di «succulente vivande», di «vasi d'oro e d'argento» rappresenta proprio questo mendace sistema che il buon filosofo ha il dovere di smascherare.

Tuttavia, se in un primo momento l'autore lascia intendere che il sistema de «li eroi e le armi loro» vada contrastato – non a caso l'Ingegnere utilizza il termine «dissoluzione», che in chimica indica proprio lo scioglimento di un qualsiasi materiale solido –, in un secondo momento, invece, Gadda lascia sorprendentemente aperto lo spazio a un possibile compromesso:

Né mi si incolpi di favorire con ciò lo scetticismo, o di inculcare disamore per la vita eroica nelle menti dei giovinetti: io amai l'avventura e la guerra. Tale accusa non è lecita. Anzitutto perché non è questo l'ultimo capitolo del mio pensiero, in secondo luogo perché non io dissolvo o deformato le cose, incollate sull'album della

³¹ C.E. GADDA, *Meditazione milanese*, cit., p. 61.

³² Ivi, p. 15.

conoscenza come francobolli, ma esse si dissolvono e si deformano da sé [...]»³³.

Quando Gadda scrive la *Meditazione* ha trentacinque anni ed è chiaro che il ricordo della guerra e dell'ardore epico con cui è andato al fronte sono ancora vivi nella sua mente, ma a colpire è l'utilizzo che fa del passato remoto quando ne scrive («io amai l'avventura e la guerra»), come se a parlare fosse l'amante tradito da quell'ideale epico-cavalleresco che animava il mito stesso della guerra, in nome del quale Gadda aveva deciso di riscattare la propria esistenza, ma che, con il passare degli anni, si dissolveva davanti al confronto con la realtà quotidiana. Questo passaggio può dunque essere interpretato come una sorta di ammonimento: fare di una conoscenza provvisoria un mito, cioè un assunto su cui basare il proprio cammino conoscitivo, è un'operazione fuorviante, dal momento che, nel sistema gnoseologico gaddiano, ogni «dato psicologico-storico», compreso il supposto mito, non può cristallizzarsi perché va incontro alla sua stessa deformazione. Nel «sistema filosofico» dell'Ingegnere è dunque il *logos* che, desacralizzando il mito, si erge a faro dell'umana coscienza contro qualsiasi «iper-semplificazione linguistica o mistificazione retorico-ideologica della realtà»³⁴.

Per Gadda le conoscenze sono sempre provvisorie, anche quelle inerenti al campo fisico-matematico³⁵:

Vi furono delle idee, nella storia del pensiero umano, che si palesarono *storicamente* dei 'provvisori' nel senso che p.e. nell'anno 643 dell'era volgare erano fari certi nella tenebra, *polus firmus* in

³³ Ivi, p. 61.

³⁴ P. ANTONELLO, *Mito* <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/mitoantonello.php>.

³⁵ «Esempio: in fisica le idee: energia, potenziale elettrico, atomo, gravitazione, valenza, affinità chimica, elemento, ecc.; in morale: volontà, bene, male, ecc.; in biologia: nascere, morire, generare – sono provvisorie. E provvisorie non significa fittizie o false, come un assito provvisorio non è un ostacolo». C.E. GADDA, *Meditazione milanese*, cit., p. 63.

fuga phaenomenon, e nel 1643 non erano più né fari né non fari, né poli né non poli, ma un puro nulla (p.e. il sistema tolemaico, che pure riusciva a spiegare i movimenti apparenti dei pianeti coi regressi, etc., e il copernicano)³⁶.

È tuttavia fondamentale sottolineare che da novello Platone l'Ingegnere non condanna mai la mitologia *tout court*, tanto che, per spiegare alcuni passaggi del suo sistema gnoseologico, ricorre proprio ad alcune favole antiche, come per esempio avviene per il concetto della provvisorietà delle idee³⁷, quando Gadda spiega che

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Anche se Platone ha cercato continuamente di smascherare l'universo mitologico, trovando il suo bersaglio preferito nella costruzione epica di Omero, di fatto, ha egli stesso "filosofato" attraverso il ricorso al mito, dimostrando come le funzioni *mythos* e *logos* fossero in realtà complementari: «ciò attorno cui Platone ha fatto ruotare il suo pensiero, deluso dal mondo delle apparenze e alla ricerca di una realtà definitiva che potesse superarlo, prepara già la specificità di quel modo di relazionarsi al reale che noi ancora sperimentiamo proprio del fascino esercitato dal mito, nell'erratica sorpresa connessa alla molteplicità della sua ricezione. La metafisica platonica ha portato a termine il concetto di realtà del mito e su ciò ha basato tanto la sua ostilità nei confronti del mito poetico, quanto il bisogno, a essa immanente, di trovare i propri miti». H. BLUMENBERG, *Il futuro del mito*, cit., p. 88. Ricorda Arrigo, muovendo dal pensiero di Coupe: «La forza mitica e tragica che aveva distinto la Grecia dei secoli dall'VIII al VI a.C., i cui mirabili esempi furono l'epica di Omero, la cosmogonia di Esiodo, i versi di Archiloco e il teatro tragico di Eschilo, fu soppiantata dalla capacità raziocinante dell'uomo del V secolo, protagonista tanto delle scene tragiche quanto delle piazze della *polis*: l'uomo teoretico. Ma, "se ci fu un tentativo da parte della filosofia greca classica di distinguersi dal mito esso fu ambiguo: Platone è giustamente famoso per i suoi miti"». N. ARRIGO, *Il ritorno del mito*, cit., p. 35. Sull'ambiguità di Platone si sofferma a lungo Droz: «da un lato la ragione condanna il mito, ed è tenuta ad esorcizzarlo; dall'altro lato la verità non si lascia così facilmente rinchiudere, esclusivamente, nel linguaggio della razionalità concettuale... Platone non è sfuggito a questa ambiguità: la sua preoccupazione primaria era di conferire alla ricerca della verità un rigore dimostrativo e linguistico ancora sconosciuto ai precedenti pensatori; ha sempre manifestato diffidenza verso i poeti, illusionisti e mentitori [...]. E tuttavia la sua opera è ricca di racconti mitici: li mutua dalla tradizione, li rielabora secondo la propria fantasia o secondo le esigenze della discussione,

«Nei millenni futuri l'applicazione del principio di causa apparirà una grossolana superstizione, come a noi Encelabo soffiante lava e lapilli»³⁸, o come quando, definendo il concetto di centro e periferia³⁹, scrive:

Mentre al centro si brucia alla periferia non si arriva neppure ad iniziare la combustione. Il metallo è già fuso nel centro del forno a crogiolo e le pareti sono fredde ancora. Il fuoco abbrustolisce i ladroni, con sinistri bagliori, nelle caverne della sventurata Proserpina divenuta sposa di Plutone e la crosta terrestre reca la lanugine puberale della primavera: e verdi steli sono irrorati del respiro verginale di Proserpina, non per anco rapita⁴⁰.

L'utilizzo del materiale mitologico da parte dell'Ingegnere non deve quindi sorprendere, dato che, come si è visto ne *I viaggi, la morte*, l'autore non condanna aprioristicamente la mitologia, ma solo il cattivo utilizzo che ne possa essere fatto, in quanto potrebbe corrompere e fuorviare le coscienze umane, le quali, sottende Gadda, sono per

ne inventa, anche, di sana pianta [...]». Poi conclude: «Platone non mostra di scegliere fra logos e mythos, dal momento che conosce o avverte chiaramente la loro necessaria complementarietà. Platone, infatti, è inscindibilmente filosofo e poeta, nel senso più nobile del termine – ovvero, in termini greci, filosofo e musico». G. DROZ, *I miti platonici*, trad. di P. Bollini, Dedalo, Bari 1994, pp. 7, 17.

³⁸ C.E. GADDA, *Meditazione milanese*, cit., p. 37. Nella mitologia greca, Encelabo era il gigante che prese parte alla cosiddetta Gigantomachia, ovvero la battaglia tra i giganti e gli dèi dell'Olimpo. Alla fine dello scontro, Encelabo fu precipitato da Atena sulla terra e interrato in Sicilia, precisamente dove sorge l'Etna: secondo il mito, lava e terremoti sono generati dal suo respiro e dai suoi movimenti.

³⁹ Quando Gadda parla di centro si riferisce al concetto di confine o termine dialettico, vale a dire una relazione finita, mentre con periferia intende un limite, quindi una relazione evanescente. Scrive in proposito: «Il muro tra il campo di Carlo e quello di Maccabeo è un confine o separazione dialettica polare, nel mentre l'orizzonte a cui sembra terminare la pianura è un limite periferico e non implica polarità per quanto riguarda il contenuto». C.E. GADDA, *Meditazione milanese*, cit., p. 64.

⁴⁰ Ivi, p. 65.

natura “ingenuamente mitologiche”, ragion per cui il *logos* deve essere l’ago della bilancia per stabilire l’equilibrio nell’epica della conoscenza. A ragione di ciò lo scrittore critica i cattivi filosofi – o i «cattivi maestri»⁴¹ –, cioè coloro i quali, per mezzo della loro persuasione, hanno la pretesa di edificare verità immutabili, creando ed esaltando i falsi miti⁴², come per esempio l’idea di virtù, sulla quale Gadda afferma perentoriamente che «non esiste» in assoluto in quanto oggetto del «rapporto fra il nostro grado di libertà e ciò che facciamo»⁴³:

L’idea di virtù come corpus fisso (fagotto di ornamenti della propria persona) è una barocca idea dell’antichità retorica roboante e plutarchiana, della bassa grecità (non si trova p.e. in Omero): come idea comoda, facile, bonaria, e scipita, e suscettibile nei blandi

⁴¹ Ivi, p. 63.

⁴² A tal proposito è emblematico quanto scritto da Gadda nella prosa *Elogio di alcuni valentuomini*, contenuta ne *Il castello di Udine*: «Il parlare della guerra e della pace come di un mito, o come del terremoto, è cosa ripugnante in un uomo e in un cittadino. Vi è qualcosa di bestiale in una rissa, ma la volontà di ferire è più nobile della bassa stanchezza che conduce a tenersi gli sputi in faccia. La guerra si deve volere o non volere da uomini: il parlare della guerra o del governo come di un mito non è cosa degna di uomini». C.E. GADDA, *Elogio di alcuni valentuomini*, in *Romanzi e racconti I*, cit., p. 129. Sulla scia di quest’affermazione, si attesta anche quanto scritto a proposito del “mito del soldato” che l’Italia del dopoguerra ha eretto principalmente per questioni politiche. Ora, Gadda che ha vissuto la Grande Guerra e l’esperienza della trincea, non può che tentare di smascherare questa parvenza, come accade anche nella prosa *Impossibilità di un diario di guerra*: «Quando io sento parlare “dell’umile fante”, o ne leggo, subito ho l’occhio ed il ghigno d’una creatura d’Inferno, e góngolo tutto di pravità, bestialmente irridendo a una cotale designazione: la qual fu d’obbligo nel macerismo e sagrammo diciannovesco, e per tutta la durata del pasticcio wilsoniano-francescano; che incaramellò l’Italia e la fregò una volta di più. L’umile fante, come il poverello d’Assisi e i marron glacés, sono adattatissimi per il boudoir di certe signore. Io rispetto e vènero il gran Santo, ma, non essendo io un rètore, dico che la miseria a me mi fa paura. Dico che non mi sono sentito umile, come soldato, ma orgogliosissimo sempre: è stato questo, anzi, l’orgoglio vero, fondamentale, istintivo della mia costituzione e della mia vita». C.E. GADDA, *Impossibilità di un diario di guerra*, cit., p. 136.

⁴³ C.E. GADDA, *Meditazione Milanese*, cit., p. 68.

pomeriggi autunnali di chiacchiere à n'en plus finir, piacque molto ai latini, ai retori greco-latini (cioè ai venali maestri greci degli aristocratici zucconi di Roma) e di lì si travasò in tutta la storia della declamazione fino ai nostri giorni⁴⁴.

Alla luce di questo passo, risulta ancor più interessante quanto Gadda riporta in nota in riferimento al termine «plutarchiana» e a «Omero»:

1 Più che a Plutarco in sé mi riferisco al plutarchismo imperverante nella pseudo-storia e agli exempla virtutis. L'epifonema della storia maestra del vivere è da alcuni beoti inteso nel senso di prestare alla storia un nemesismo o exemplum virtutis, per poi dire: 'Vedete?' Ma la Storia è cosa ben più aggrovigliata e complessa di quanto gli 'edificatori neppure immaginano' e il primo insegnamento che dobbiamo trarne è la complessità enorme del reale e il secondo è il relativismo del giudizio, ché la storiografia è fatta da *alcuni* cervelli e mani finite e non da Dio.

2 L'acre greccità del periodo migliore dice cose alle cose – e Paride è spregiato dai valorosi – ma Omero non farà mai dei *paralleli edificanti* fra Paride e non Paride col trionfo del bene e lo smascheramento del male: e neppure allorché dormitat bonus (sonnecchia bonariamente) non dirà mai: 'Cattivo Paride!' né 'Bravo Achille, continua così e sarai la consolazione de' tuoi vecchi genitori'. Né Eschilo, né Sofocle, ecc. borbottano le litanie della virtù: né lo Shakespeare di «Re Lear» e di «Amleto», di «Giulio Cesare» e di «Antonio e Cleopatra»⁴⁵.

Affermando che della «bassa greccità» non fa parte Omero, Gadda aggiunge un altro tassello alle sue considerazioni sullo scrittore già avviate nel *Racconto italiano*, dove ne esaltava la presenza della misura e dell'equilibrio nella narrazione epico-mitologica. Secondo l'Ingegnere, nei

⁴⁴ Ivi, pp. 68-69.

⁴⁵ Ivi, p. 68.

poemi omerici la razionalità non è soggiogata dal “poetare favolistico”, tanto da evitare lo sconfinamento nell’«Assurdità» e al più producendo – come dimostrano i personaggi di Ettore e Andromaca – simboli e allegorie della reale condizione esistenziale dell’uomo moderno.

Gadda si allontana dunque dal giudizio negativo che di Omero ebbe a scrivere Platone, il quale considerava il cantore greco non un «bugiardo innocente»⁴⁶, ma, proprio in quanto poeta, uno «stregone»⁴⁷. La differenza di giudizio su Omero tra Gadda e Platone si gioca proprio attorno alla funzione del poeta, tant’è che se per Platone Omero è un pericoloso falsificatore, per Gadda invece il poeta dell’*Iliade* e dell’*Odisea* non crea o alimenta false parvenze e per questo non fa parte della «bassa greicità», anzi, la sua favola contiene frammenti di verità umana. Infatti, come spiega Auerbach:

Il rimprovero, spesso rivolto a Omero, d’essere bugiardo, è un rimprovero insulso; egli non ha alcun bisogno di farsi forte della verità storica della sua narrazione; la sua realtà è forte a sufficienza: ci avvince, ci chiude nella sua rete, e gli basta. In questo mondo «reale», per se stesso esistente, entro il quale siamo stati attirati [...]. Si possono elevare innumerevoli obiezioni storico-critiche contro la guerra di Troia e contro i viaggi d’Ulisse, e tuttavia essi producono sul lettore l’effetto voluto da Omero [...]⁴⁸.

Insomma, per dirla con Orlando, quello di Omero potrebbe tranquillamente definirsi un «soprannaturale a cui credere senza crederci»⁴⁹, nel quale l’autore gioca abilmente «su una dialettica fra credito e critica che va al di là della tematica soprannaturale»⁵⁰.

⁴⁶ E. AUERBACH, *La cicatrice d’Ulisse*, cit., p. 16.

⁴⁷ N. ARRIGO, *Il ritorno del mito*, cit., p. 39.

⁴⁸ E. AUERBACH, *La cicatrice d’Ulisse*, cit., p. 17.

⁴⁹ F. ORLANDO, *Una prima serie di casi in ordine cronologico*, in *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 32.

⁵⁰ Ivi, p. 35.

È interessante infine notare che, anche se tra il 1928 e il 1929, quando è studente dell'Accademia scientifico-letteraria, Gadda non è ancora un frequentatore abituale degli scritti freudiani, come testimoniano sia la sua tesi su Leibniz sia il quaderno sul quale annota il percorso di preparazione agli esami di laurea, la conoscenza per deformazioni o metamorfosi teorizzata nella *Meditazione*, potrebbe essere in qualche modo assimilabile al processo gnoseologico della psicanalisi:

«conoscere [...] è *inserire alcunché nel reale*, e quindi, *deformare il reale*». Si spiegano così i ricordati processi astrattivi, e le figure che rivelano il principio costruttivo o la perenne mutabilità degli oggetti. Il momento della deformazione (momento logico e non temporale – Gadda sottolinea –, ch  la realt  non cessa mai di deformarsi e di trasformarsi)   infatti quello in cui meglio traspare, dietro la superficie delle cose, la trama che le unisce alle altre conferendo a ciascuno la sua provvisoria apparenza⁵¹.

Partendo dalle riflessioni di Roscioni,   forse possibile innescare il confronto tra il sistema conoscitivo postulato nella *Meditazione* e la conoscenza psicanalitica, che Gadda, inconsapevolmente, potrebbe aver in un certo qual modo evocato nello sviluppare la sua epica della conoscenza, dacch  il modello conoscitivo per metamorfosi, che trova straordinario vigore nel Novecento modernista, possiede degli innegabili punti di contatto con il sistema gnoseologico della psicanalisi, come scrive a tal proposito Arrigo:

Come non scorgere, infatti, una sopravvivenza (o un ritorno) della “conoscenza della metamorfosi” nella scoperta dell'inconscio da parte di Freud e nella sua logica “simmetrica” e “maculare” [...] dove la “logica” convive con la “bi-logica”, dove, appunto, a “ ” contemporaneamente anche b [...]. Ma sul poeta-stregone [Ome-

⁵¹ G.C. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita*, cit., pp. 12-13.

ro per Platone] si allunga anche l'ombra di quell'Edipo che, al cospetto della sfinge e come in un gioco di specchi, scopre che la scandalosa verità, celata dietro l'enigma, ha la sua stessa faccia, il suo riflesso abbagliante – allo stesso modo in cui affogherà Narciso – lo renderà cieco. Incapace di resistere alla vista di quella verità che lo vorrebbe non soltanto un potenziale parricida ma (il parricida, non soltanto capace di “trasformarsi” nell'omicida del proprio padre (*a* si trasforma in *b*) ma di essere egli stesso lo sventurato assassino (*a* è *b*). La volontà di sapere, dunque, “conduce all'oscurità senza nome”, allo scacco, all'impossibilità di sapere⁵².

Seppur figlio della cultura positivista *fin de siècle*, è giusto pensare che già negli anni del tentativo di scrittura del suo primo romanzo, il *Racconto italiano*, e dell'apprendistato filosofico della *Meditazione*, Gadda stesse indirettamente partecipando al dibattito critico-letterario in seno alla cultura primo-novecentesca, di fatto teorizzando un sistema gnoseologico-narrativo in linea con i canoni dello sperimentalismo modernista dell'epoca.

Nonostante gli intenti programmatici, la scrittura della *Meditazione* lascia intendere che Gadda non fosse davvero pronto alla dissoluzione del mito, poiché le sue affermazioni al riguardo portavano a una conclusione dalla sfumatura differente rispetto alle premesse, cioè al fatto che fosse necessario distinguere tra mito e mito, ragion per cui il compito del buon filosofo sarebbe stato quello di discernere tra il mito con valore “positivo” e il mito con valore “negativo”.

Nel cammino gnoseologico dell'antieroe gaddiano tragico-modernista si prospettavano dunque due strade da percorrere: abbandonarsi totalmente alle false parvenze («Cogliere il bacio bugiardo della Parvenza, coricarsi con lei sullo strame, respirare il suo fiato, bere giù dentro l'anima il suo rutto e il suo lezzo di meretrice»⁵³), oppure opporsi a esse mitigandone attraverso il *logos* la violenta irruzione nel reale («attuffarla nella rancura e nello spregio come in

⁵² N. ARRIGO, *Il ritorno del mito*, cit., pp. 40, 41.

⁵³ C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 703.

una pozza di scrementi, negare, negare: chi sia Signore e Principe nel giardino della propria anima»⁵⁴).

Come chiosa amleticamente don Gonzalo «l'andare nella rancura è sterile passo, negare vane immagini, le più volte, significa negare se stesso»⁵⁵, Gadda non sconfessa aprioristicamente le forme del pensiero mitologico, scegliendo piuttosto la strada della misura e della mediazione, aiutato dal *logos*, affinché si possa garantire il giusto compromesso nell'immissione del *mythos* nel reale, evitandone così la dissoluzione *tout court*.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.

VI. MITI PRIMORDIALI

dentro la notte soprastante Acheronte lo ritrae sene dimonio colmo d'infero vigore e d'imperio: e in ciò segue obediante sua guida, e maestro al poetare nello antico idioma: che vide colui solo insignito d'un brèndolo a la sinistra clavicola, quasi di mantello sopra interminata fatica.

Portitor has horrendus aquas et flumina servat
terribili squalore Charon, cui plurima mento
canities inculta iacet, stant lumina flamma,
sordidus ex umeris nodo dependet amictus...
*Jam senior, sed cruda deo viridisque senectus*¹.

1. *Gli spettri del Ventennio*

Dopo aver abbandonato l'idea di laurearsi in filosofia, Gadda si dedica pienamente alla letteratura e comincia con maggiore assidu-

¹ C.E. GADDA, *Eros e Priapo. Da furore a cenere*, con l'Introduzione di L. Piccioni, Garzanti, Milano 2002, p. 19. La traduzione dei versi virgiliani del libro VI dell'*Eneide* (vv. 298-301, 304) recita: «Orrendo nocchiero, custodisce queste acque e il fiume/ Caronte di squallore terribile, a cui una larga canizie/ incolta invade il mento, si sbarrano gli occhi di fiamma,/ sordido pende dagli omeri annodato il mantello. [...] vegliardo, ma dio di cruda e verde vecchiezza». P.M. VIRGILIO, *Eneide*, cit., p. 213. La citazione virgiliana è qui assai congeniale, dacché rimanda al dolore e alla morte ai quali è condannato il popolo italiano a causa della sciagurata epopea mussoliniana.

ità a collaborare con importanti riviste letterarie come «Solaria» e l'«Ambrosiano»: gli anni che seguono la scrittura della *Meditazione* sono dunque caratterizzati dal progressivo allontanamento dalla professione di ingegnere, che lo scrittore lascerà definitivamente negli anni Trenta in seguito al suo trasferimento a Firenze.

Per Gadda la tappa fiorentina è fondamentale sia per l'incontro con i grandi scrittori legati all'ambiente delle Giubbe Rosse, tra i quali ricordiamo l'amatissimo Montale, sia per l'interesse maturato nei confronti degli studi freudiani, che presto entreranno in contatto con la narrativa del Gaddus: del resto è proprio lo scrittore milanese che nel corso di alcune interviste sottolinea l'avvicinamento alla psicanalisi «negli anni fiorentini dal '26 al '40»², quando ancora «molti ritenevano l'idea volgare che Freud fosse un pervertito»³ e «l'insieme delle dottrine e delle ricerche di questa grande componente della cultura moderna era visto popolarmente come operazione diabolica e quasi infame, per la crassa

² C.E. GADDA, *La formazione dell'Ingegnere*, cit., p. 45. A riprova del grande interesse maturato per la psicanalisi, basta scorrere il catalogo della biblioteca del Burcardo, all'interno del quale è possibile notare come siano presenti ben sette volumi freudiani. Cfr. A. CORTELLESA, M.T. IOVINELLI, *Il fondo Gadda. Biblioteca del Burcardo*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 2001, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/catalogues/burcardoDF.php>.

³ C.E. GADDA, *La formazione dell'Ingegnere*, cit., p. 44. Un'importante difesa degli studi psicanalitici è condotta in *Psicanalisi e letteratura*, dove si legge: «Un'affermazione più volte ripetuta (o anche solo affiorante nei nostri discorsi) tende a respingere i metodi di ricerca e i risultati della psicanalisi al di là dei confini del mondo e del pensiero cosiddetto latino. Secondo questa affermazione, l'insistere con torbida e riprovevole curiosità sui più reconditi moventi della attività organica, del meccanismo psicologico (o addirittura biologico), il riconoscere supposti nessi tra la vita degli istinti (dei più "bassi" istinti) e la disciplina luminosa dei giardini accademici sarebbe motivo estrinseco ed esoterico alla coltura latina, fumo e ghirigoro ultramontano o addirittura extraeuropeo, pratica mostruosa, repugnante alla chiarezza, alla purezza, alla eleganza, al decoro dell'anima e della mente latina». C.E. GADDA, *Psicanalisi e letteratura*, cit., p. 455.

opaca ignoranza di molti grossi tromboni della moraloneria e della cultura ufficiale dell'epoca»⁴.

Tuttavia, sebbene l'Ingegnere affermi che l'incontro con le letture freudiane sia avvenuto addirittura nel 1926, quindi ben prima della scrittura dei «conati filosofici»⁵ della *Meditazione*, Amigoni sostiene invece che si debbano spostare in avanti le coordinate cronologiche, dacché «la discontinua frequentazione dei testi freudiani, probabilmente tutt'altro che disinteressata, ampia e condotta con la capziosa attenzione per il dettaglio, tipica dello scrittore, lascia tracce di primaria importanza per la sua opera a partire dalla *Cognizione del dolore* (1938-1941)»⁶. Dunque è «necessario aspettare gli anni Quaranta e Cinquanta [...] per reperire i frutti migliori di un incontro preparato da assai profonde affinità»⁷, tra le quali spicca senza alcun dubbio l'idea della decostruzione dell'io, punto focale delle riflessioni condotte dall'Ingegnere attorno alla figura del “folle Narciso” evocata nella scrittura di *Eros e Priapo*.

Per Gadda gli anni Trenta e Quaranta rappresentano l'inizio di

⁴ C.E. GADDA, *La formazione dell'Ingegnere*, cit., p. 45. Scrive Amigoni: «In un'epoca in cui non si contavano i censori pronti ad accusare di esterofilia e di degenerazione, chiunque non si conformasse alle direttive della propaganda, Gadda fu, insieme a Saba e a Savinio, tra i pochissimi in Italia, a considerare la psicanalisi “una grande componente della cultura moderna”». F. AMIGONI, *Freud*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 2, 2002, Supplement no. 1, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/freudamigo.php>.

⁵ G. STELLARDI, *Gadda: miseria e grandezza della letteratura*, cit., p. 105.

⁶ F. AMIGONI, *Freud* <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/freudamigo.php>. La lettura di Amigoni è in linea con quanto sostenuto da Lucchini, il quale, soffermandosi sugli studi filosofici del Gaddus compiuti tra il 1924 e il 1929, sottolinea come non ci siano idee o teorie riconducibili a Freud, in quanto «appartengono certo a una stagione successiva dello scrittore». G. LUCCHINI, *Gli studi filosofici di Carlo Emilio Gadda (1924-1929)* <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/filosofia/lucchinistudifilosofici.php>. Sul tema si veda anche G. LUCCHINI, *Paragrafi su Gadda e la psicanalisi*, in *Letteratura e psicanalisi in Italia*, a cura di G. Alfano, S. Carrai, Carocci, Milano 2019, pp. 109-124.

⁷ F. AMIGONI, *Freud* <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/freudamigo.php>.

un percorso straordinariamente fecondo sia dal punto di vista narrativo sia editoriale, tant'è che lo scrittore pubblica le sue due prime raccolte, *La madonna dei filosofi* (1931) e *Il castello di Udine* (1934) – volume per il quale otterrà il premio Bagutta –, e, mentre scrive alcune delle pagine della *Cognizione* (1938) e del *Pasticciaccio* (1945), comincia anche ad abbozzare *I miti del somaro* ed *Eros e Priapo*.

In questo lasso di tempo la riflessione teorica sul mito, che lo scrittore aveva inaugurato nel 1924 con il *Racconto italiano* e che poi era confluita ne *I viaggi, la morte* del 1927 e nella *Meditazione* del 1928-1929, prosegue dunque nel 1944 con la stesura de *I miti del somaro*, testo dalla struttura tripartita appartenente alla costellazione di scritti che gravitano attorno al *pamphlet* dal tono satireggiante sui mendaci apparati mitopoietici del Ventennio fascista intitolato *Eros e Priapo*, edito nel 1967.

Avviare una riflessione su queste due scritture intrecciate comporta inevitabilmente lo sconfinamento su un terreno accidentato nella vita dello scrittore, poiché caratterizzato dall'ambiguo e tormentato rapporto con il fascismo, a cui l'Ingegnere aderisce nel 1921. I motivi per cui l'autore potesse essere attratto dagli ideali profusi dall'emergente movimento fascista sono sostanzialmente gli stessi che avevano spinto il Gaddus a prendere parte alla prima guerra mondiale, vale a dire il nazionalismo, il patriottismo, ma anche il senso della disciplina e dell'ordine, che non si erano certo sopiti nell'animo dello scrittore, il quale, anzi, ne vedeva adesso una possibile realizzazione proprio nel programma fascista⁸. Malgrado dunque la proclamazione delle leggi "fascistissime", l'entrata in guerra e la

⁸ In realtà, i motivi della vicinanza di Gadda al regime sono anche di tipo professionale: «impegni professionali lo portano, negli anni '30, a inserirsi in una strategia del regime tesa a stringere, in un rapporto di collaborativa sudditanza, l'intera categoria degli ingegneri [...]. L'attività gaddiana, in questo contesto, ruota attorno al rapporto privilegiato nato con Arnaldo Mussolini, il fratello del duce: questi aveva riconosciuto la competenza dell'Ingegnere Gadda, cioè del tecnico, dell'esperto della materia, e lo aveva anche lusingato esortandolo ad affrontare la questione della produzione e del consumo dei metalli leggeri. Gadda si adegua per l'occasione alle indicazioni di percorso proposte-imposte dall'autorità, senza

pressoché immediata disfatta dell'esercito italiano, Gadda continua a intrattenere rapporti con il regime, pagando regolarmente la tessera del partito fino al 1941.

Il "ravvedimento" avviene quindi troppo tardi, quando, individuando in Mussolini il colpevole del declino civile e morale a cui è andata incontro l'Italia, Gadda scriverà i suoi *pamphlets* inquisitori, che costituiscono non solo un vero e proprio atto d'accusa al fascismo, ma anche a se stesso⁹.

1.1 Mito e consapevolezza

Il volume dei *Miti del somaro*, pubblicato postumo nel 1988 a cura di Alba Andreini, si presenta come una prosa dal taglio saggistico divisa in tre parti: la prima prende il nome di *Mito e consapevolezza*, la seconda quella di *La consapevole scienza*, mentre la terza è eponima al titolo dell'opera.

L'*incipit* della prima parte, *Mito e consapevolezza*, recita così:

Alcuni osservatori de' più sagaci, de' più penetranti, avendo portato a disamina il meccanismo biopsichico di certi mammiferi nostri compagni di gabbia, pervennero un bel giorno alla seguente conclusione: un mito è pur necessario a travolgere gli umani verso il futuro, id est a perfezionare la consistenza della gabbia: al futuro gli bisogna un'idea costituita in δύναμις, indi un impulso, un afflato psicomotore, senza del quale il moto non sarebbe nemmeno pensabile. Così a mover prora le vele hanno da enfiarsi di libeccio¹⁰.

peraltro smettere di seguire un suo tracciato di elaborazione intellettuale e di scrittura che corre parallelo alle idee di regime». G. PATRIZI, *Gadda*, cit., pp. 24-25.

⁹ Cfr. P. ITALIA, G. PINOTTI, *Note al testo*, in *Eros e Priapo. Versione originale*, pp. 371-376.

¹⁰ C.E. GADDA, *I miti del somaro*, in *Eros e Priapo. Versione originale*, cit., p. 293.

Come accaduto nel quaderno filosofico del 1928, quando nel *pamphlet* Gadda parla di mito non lo fa pensando in prima istanza alla mitologia (personaggi, storie, viaggi fantastici), bensì alla costruzione di un'idea, di un sistema di idee o di immagini, che viene trasformata in verità o bene supremo («δύναμις») dai “cattivi filosofi” senza l'ausilio preliminare di un amletico «tirocinio critico». Questi provano continuamente a controllare le azioni umane ricorrendo alla costruzione di verità assolute (mendaci apparati mitopoietici) che l'autore, in virtù di quanto postulato nella sua *Meditazione*, non può che ritenere alla stregua delle false parvenze. Per contro, il buon filosofo (il novello Platone) non può sottostare a principi dalla natura a-logica, ragion per cui deve contrastare l'immissione del “mito qualunque” nella realtà impedendone la metamorfosi in «δύναμις».

Opporsi al falso mito è tuttavia un'azione complessa, dal momento che questo possiede l'innata capacità di attrarre a sé gli esseri umani, tanto da presentarsi più efficace di ogni altra «cogitativa enunciazione»¹¹, in quanto non fatica a conquistare posto nell'anima della gente che è predisposta ad accoglierlo, e ciò avviene proprio perché la natura del cervello umano (ricordiamo dalla *Meditazione*) è per predisposizione aurorale «mitologica», «grossolana» e «inesperta».

Per Gadda è la fascinazione esercitata dal mito a spingere l'uomo ad asservirsi con «sentimento»¹² al primo «Hermes Psicagogo»¹³ che dimostri abilità nel manipolare gli uomini e condurli verso quelle che, inevitabilmente, diventano per lo scrittore «oscure dimore»¹⁴, ossia luoghi metaforici della morte della coscienza e della conoscenza, mondi edificati su quei falsi miti che rischiano di diventare scopo della vita stessa. L'unica consolazione rimane perciò l'esistenza di alcuni buoni filosofi, anche se pochi, i quali continuano ad aver fiducia nell'esercizio critico per contrastare l'irruzione del falso mito nella realtà: infatti scrive Gadda che «Ogni gelido matema ci guarda,

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ivi*, p. 294.

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Ibidem.*

per contro, nella immobilità d'una costellazione boreale. Quella luce arriva ad infiammare le menti, non molte, esercitate nella temperanza e nella forza d'un tirocinio critico»¹⁵.

In linea con quanto scritto nella *Meditazione*, Gadda ribadisce la necessità di sottoporre la realtà al vaglio di un amletico «tirocinio critico», in modo tale da non farsi trascinare nell'oblio, tanto che non a caso l'autore loda la qualità della «temperanza», ossia la virtù di dominare gli impulsi e gli istinti che il mito stesso può sollecitare.

Il lungo *incipit* di *Mito e consapevolezza* si chiude infine con una frase paradigmatica, la quale suggerisce al lettore di non porsi aprioristicamente in maniera antitetica nei confronti del mito, anzi, Gadda afferma infatti che «tuttavia mi piace scrutare e discernere che cosa io detenga veramente nel mito-elica, e però di che qualità sia la impulsione o propulsione del propeller. Mi par proprio d'intravedere che il propeller “non può essere un mito qualunque”»¹⁶, facendo così implicita eco a quanto scritto nel 1928, quando a proposito della dissoluzione dei miti l'Ingegnere teneva a sottolineare: «Né mi si incolpi di favorire con ciò lo scetticismo [...]. Tale accusa non è lecita. Anzitutto perché non è questo l'ultimo capitolo del mio pensiero».

Per Gadda un «mito-elica» o mito propulsore¹⁷ è quindi possibile, purché racchiuda un valore positivo: «Postulare al nostro pragma la impulsione d'un mito qualunque è consuetudine diffusa. Forse da ignavia della mente. Incontrai chi diceva: “Una religione ci vuole”.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*. Con il consueto *humor*, Gadda spiega il termine «qualunque» affermando: «Dacché posso comperare del pane di forma qualunque: zampa, o sfilatino, o pagnottella: ma non posso ingollare qualunque materia al solo addurmi codesta bella ragione che il mio volume gastrico ha da essere, comunque accada, riempito. La segatura di legno di pioppo convenientemente impastata può di fatto occupare il mio volume gastrico, ma da reggermi un tantino in piede non mi serve». *Ibidem*.

¹⁷ Marchesini riflette sull'utilizzo dei termini «mito-elica», «propeller» e «propulsore» per sottolineare la critica dell'Ingegnere alla società delle macchine idolatrata dal fascismo e dai futuristi. Cfr. M. MARCHESINI, *L'elica e il sistema: I miti del somaro di Carlo Emilio Gadda*, in «Italice», 74, 2, 1997, pp. 235-248.

Anche più nel Nord: “Ona religiòn la ghe voeur”¹⁸. In sostanza nell’immaginario dello scrittore, il falso mito, o la parvenza che si fa idea fissa e immutabile è quanto di più dannoso possa esistere per la coscienza umana, poiché induce al sopimento intellettuale e alla gabbia sociale. Tuttavia se deve esserci una religione (o un mito, appunto), questa deve senza dubbio essere «il nostro esistere»¹⁹ che:

comporta un suo specifico, un suo particolare disciplinarsi ed evolversi: non un evolversi «qualunque»: che non sarebbe un evolversi. Ognuno di noi individua la propria forma attraverso la sofferenza, la meditazione, la fatica, la ragionevole speranza; in una illuminata volizione, non in una volizione «qualunque» [...] nessuno di noi può ereditare dal caso e tanto meno costivar dentro, nelle stive di un’anima oneraria, la specie imposta delle credenze “impellenti”, contentandosi d’un mito d’acatto. Il solo mito che in rare note di fondo può guidarci verso l’Erebo d’un defunto pragma – leise zum Orkus – è la nostra verità, non la bugia altrui²⁰.

La verità è una questione soggettiva, dacché, come la virtù, questa è il risultato del «rapporto fra il nostro grado di libertà e ciò che facciamo», quindi non può esserci imposta da altri: insomma, Gadda sta affermando che “se l’uomo deve raggiungere l’Orco, che sia per il proprio pensiero”, o, per dirla direttamente con l’autore: «L’uomo consapevole un solo mito riconosce, un unico Psicagogo da esserne flautatamente guidato all’inferno: il magnete ermetico della propria consapevolezza»²¹.

Il problema, dunque, è che l’ignavia – la quale può manifestarsi facilmente, data la natura «grossolana» e ingenua della mente umana –, può dare terreno ai cattivi filosofi per la costruzione e la diffusio-

¹⁸ C.E. GADDA, *I miti del somaro*, cit., p. 294.

¹⁹ Ivi, p. 295.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Ivi, p. 305.

ne del cosiddetto «mito qualunque» o «mito d'accatto», pertanto è fondamentale discernere tra mito e mito:

Personalmente io stento a credere che Giove siasi per davvero tramutato in toro: da rapire Europa, la ninfa bell'occhia. È questo un caso, vedete, che il mito non occlude affatto quella validità psicodinamica prestatagli a parole dai facili, dagli impudenti fautori del «qualunque, purché». Se mi chiedeste denaro, o sangue, per comunque celebrare i successi erotici del tauromorfo e incontinente rapitore, be' bambini mia, non vi mollerei un centesimo, non una goccia di pipì.

Altro è il mio sentimento davanti la pittura del Veronese: quella gran tela appunto che celebra il ratto dell'avvenente femmina da parte dello iddio fregolesco. La bella è montata a cavalcioni in groppa del cheratocefalo, (che un ciuffetto gli sbarba giù di tra i corni), opportunamente accosciatosi in nell'erbette per facilitarle quel delizioso inforcar la su' groppa. Che lui, sotto a quel velluto e a quelle cosce, lui di tutta groppa ne prude e ne gode e rivolge addietro quel musone bicornone: tutto saturo d'una sua premeditante maestà. Ed estromessane cospicua e dilatata polpa di lingua, vaporando cupidità le du' froge, lecca dal di sotto il di lei roseo piedino: il destro²².

In questo passo Gadda traccia il significato del mito con valore psicodinamico, cioè di quel mito che diventa motore del rapporto dinamico tra elementi consci e inconsci, intellettivi ma anche istintivi, in sostanza ciò che è alla base del comportamento umano. All'uomo non viene imposto l'oblio del gioco fanciullesco della favola in sé – per quanto non ne debba ricavare di certo dei principi assoluti («non vi mollerei un centesimo, nemmeno una goccia di pipì») – quanto piuttosto essere in grado di scorgere nel mito ciò che può essere un bene positivo per se stesso e la società: ecco quindi perché un

²² Ivi, pp. 295-296.

mito non «occlude affatto la validità psicodinamica». Per supportare questa riflessione, questa volta Gadda non cita direttamente i suoi amati «epici dell'anti-*epos*», ma si sofferma sull'episodio mitologico del ratto d'Europa, favola antica riletta attraverso l'arte del Veronese, che proprio dal mito ha tratto ispirazione per questa tela:

Recane la pittura di sé tale testimonianza dell'arte, colore, disegno, e riadduce e avvalora per noi tali sogni e favole del sempiterno favoleggiare e sognare, ch'io ne do grazie a Paolo d'averla così splendidamente creata. Ma la mia positiva consapevolezza mi ammonisce: questo mio ribollimento d'amore essere amore di Paolo Veronese grandissimo pittor veneto: e gratitudine a quella gente e a quella terra e a que' secoli hanno maturato il fulgore e 'l roseo di cotanta femminina dovizie, la floridezza del toro [...]. Ma ch'io creda esser daddovero Giove quello, mai no! Ch'io non credo Giove né bove²³.

Potremmo affermare, seguendo quanto intessuto dall'Ingegnere fin dalla *Meditazione*, che l'esercizio critico crea il compromesso tra il mito e il sentimento umano, quindi tra *mythos* e *logos*, risolvendo in tal modo il dualismo tra favola e ragione in un principio dialettico: gli impulsi irrazionali della mente umana, predisposta per sua stessa natura a un linguaggio «uterino», possono essere quindi modulati attraverso un ragionevole compromesso, che permette di riconoscere la validità e la verità di un mito, tanto da poter affermare che «Il mito psicodinamico è quindi l'autenticità di una coscienza»²⁴.

Dunque secondo Gadda il mito non è solo un'immagine o un'idea, ma anche una forma del linguaggio che l'autore definisce con il termine «uterino», quindi ancestrale e pertanto precedente la manifestazione del *logos*: il mito è una forma d'espressione a tutti gli effetti. Ciò spiega perché l'Ingegnere consideri il mito uno strumento potenzialmente pericoloso se manipolato dai cattivi maestri, al punto

²³ Ivi, p. 296.

²⁴ Ivi, p. 297.

tale da poter influenzare la realtà: se l'uomo venera il falso mito e idolatra colui o coloro i quali creano o diffondono false parvenze, ecco che il corso della storia ne può essere terribilmente influenzato, come del resto dimostra l'ascesa del fascismo.

1.2 La consapevole scienza

Nella seconda parte de *I miti*, dal titolo *La consapevole scienza*, Gadda identifica dunque nel fascismo il falso mito per eccellenza, nei «falsari»²⁵ invece i suoi araldi, mentre nel metodo critico il modello antiretorico con il quale smascherare il regime:

«Bambini mia, venite qua, che qua vi dò il mito! Ecche il mito! Noi siamo puri, ingenti, vergini, come di mano di Pietro Lorenzetti: siamo popolo giovine, anzi neonato!» (certi vecchî ruffiani, Madonna bona!) «Battiamo alle porte a i' futuro:» (che di poi fioccò nèspole, come si vide e senti) «qua, qua; che gli altri popoli son vecchioni cadaveri, che di già puzzano [...] Avanti i pistolini mia! mettiamoci in cammino dietro al nostro mito: e osiamo tutte cose pe' i' mito: e financo il coltello. Avanti i mille contr'uno!» [...] e fabulava di giovinessa e di scienza politica e d'Itaglia imperiale e di popolo con quattro p. «E tenete bene a mente che vi bisogna credere al mito e soprattutto obbedire agli agenti autorizzati – (con rappresentanza esclusiva, fornitori della Real Casa) – del mito; e in ogni modo combattere, cioè crepare da bravi alla guerra»²⁶.

Gadda rivolge sia al regime sia al popolo (colui che ha accolto il mito) una critica tanto dissacrante da ridurre la questione a una sorta di “favoletta” per bambini, che si completa poi quando l'autore ironizza su uno dei tanti *slogan* utilizzati dai fascisti, vale a dire il

²⁵ Ivi, p. 299.

²⁶ Ivi, pp. 299-300.

famoso «credere, obbedire, combattere» diventato ora un laconico «crede, obbedisce, e crepa»²⁷.

La critica di Gadda al Ventennio non è mai soltanto «burlesca»²⁸, poiché i suoi miti vengono anche «sottoposti a smentita per via dimostrativa»²⁹, pertanto l'autore, nella logica del "c'è mito e mito", innesca il confronto tra i «miti d'accatto» e il mito perseguito dalla cultura positivista, chiamando in causa la poetica dello "scritto-re-scienziato" Zola:

Poniamo un caso: lo Zola dei momenti migliori e delle pagine più genuine «credeva consapevolmente» nella validità della sua rappresentazione. La «sua» favola, il «suo» mito divenne mito-malgré-lui. Divenne mito in quanto un impulso razionale e cosciente può autoprogrammarsi in metodo: in forma: in volontà di ulteriore indagine e di ulteriore conoscenza. Il desiderio di ragionare indagando può divenir cosciente di sé, può quindi subire una riflessione utilitaristica: (in senso alto). All'atto (spontaneo) della sua fatica e della (ingenua) creazione o all'atto della scrutante e tuttavia disinteressata ricerca, lo scrittore «naturalista», il filosofo «positivista», lo «scenziato» di un po' tutti i tre ultimi secoli credeva di operare e le più volte operava di fatto nella linea di una consapevolezza «scientifica», e dovremmo dire documentaria. Che il suo documento, poerino, qualche rara volta arrivasse anche interpretarlo a rovescio, è un caso che gli perdoneremo volentieri. Una certezza procedurale, una consapevole silloge: ecco il mito³⁰.

Ancora una volta, Gadda sembra ragionare pensando a quanto scritto nel suo quaderno del 1928, in particolar modo quando affer-

²⁷ Ivi, p. 300.

²⁸ A. ANDREINI, *Prefazione*, in C.E. GADDA, *I miti del somaro*, a cura di A. Andreini, Scheiwiller, Milano 1988, p. 17.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ C.E. GADDA, *I miti del somaro*, in *Eros e Priapo. Versione originale*, cit., pp. 303-304.

ma che il pensiero che nasce nella mente umana è in prima istanza un atto “spontaneo” e dunque “ingenuo” e che, per tale ragione, va necessariamente disciplinato. Zola, seppur ingenuamente, ha fatto della «certezza procedurale» la base per il suo mito della Ragione, come a loro volta avevano fatto gli scienziati ottocenteschi con il tanto osannato mito del Progresso. Ora non è che Gadda lodi il mito del Progresso e della Ragione *tout court*³¹, infatti, come spiega Antonello a proposito dei *Miti del somaro*, l’«apparente eccesso di fiducia razionalistica nella “consapevole scienza” può sembrare sproporzionato rispetto alla capacità della stessa di fornire proposizioni vere in senso assoluto»³², tant’è che l’Ingegnere tiene a sottolineare «il fraintendimento delle prospettive epistemiche proprie delle tecniche da parte “dell’innografo Marinetti”»³³, per affermare, di contro, la necessità nel metodo procedurale del «“vero” platonico»³⁴ e del «“dubbio” dantesco»³⁵. Il mito della consapevolezza scientifica, che si compone altresì della «diligente e partecipata lettura»³⁶ nonché della «sperimentata ricerca»³⁷, deve dunque essere il baluardo da opporre alla frenesia mitopoietica del regime, quindi il metodo per smascherare la “nera carnevalata d’acatto”.

Malgrado Gadda non sia mai stato incline agli eccessi di fiducia nei confronti del *logos*, in questo caso non può che perdonare il tentativo di Zola, poiché proprio con il mito della consapevolezza lo scrittore ha cercato di far luce sui meccanismi che muovono la realtà fenomenica, e ciò non per mezzo dell’elaborazione di menzogne, né

³¹ Scrive Gadda: «Ricadiamo, direte, nelle “forme” brutali del positivismo, di quel tecnicismo così oscenamente materialistico di cui sono nate le macchine mostruose. Sta a noi di consegnare le macchine della carità e della saggezza [...]». Ivi, p. 306.

³² P. ANTONELLO, *Mito* <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/page/mitoantonello.php>.

³³ *Ibidem*.

³⁴ C.E. GADDA, *I miti del somaro*, cit., p. 302.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

tantomeno attraverso la costruzione di visioni utopistiche, bensì mediante la dimostrazione di “teoremi” adeguatamente documentati: è così che «la consapevolezza scientifica è divenuta essa medesima il mito impulsore de’ proprî iniziati e degli adepti: in una sorta d’autocombustione psicologica ed etica di estrema autenticità»³⁸. Da “buon filosofo”, infine, perfettamente in linea con la *Meditazione*, per illustrare tale ipotesi, Gadda ricorre all’esempio mitologico, questa volta affermando che il «Faust positivista si contentava di “contribuire con indefessa tenacia al miglioramento della umanità e all’accrescimento delle cognizioni umane”. Non è poco mi pare»³⁹, aggiungendo poi che «Egli non produceva ai rostri sua tesi, d’una bugia sporca o d’una vecchia scemenza, sostenendola con i rutti teatrali ch’erano la retorica del giorno»⁴⁰. Nonostante non fosse del tutto convinto dalla figura del Faust costruita da Goethe⁴¹, in quest’ultimo passaggio, che sostanzialmente chiude la seconda parte dei *Miti*, Gadda lascia intendere di non essere interessato a giudicare moralmente il Dottore per esser sceso a patti con il demonio, bensì al fatto che Faust, attraverso il diabolico patto, abbia comunque tentato di contribuire all’accrescimento delle conoscenze umane.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ivi*, p. 304.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ A tal proposito, è interessante tornare sullo scritto *Il «Faust» tradotto da Manacorda*, dal momento che, nella recensione del 1932, il giudizio sul «Dottore» goethiano non era benevolo, in quanto l’Ingegnere ne criticava l’eccessivo abbandono “all’assolutismo della conoscenza”: «Il Dottore invece è talvolta freddo e retorico, o disumanato ed enciclopedico: è un personaggio costruito e voluto, simbolo nel mondo dei simboli, filosofema vestito da uomo, e non uomo che lacera sé veramente, come Amleto, nelle tempeste della indagine e degli impulsi etici contraddittori, salvando, pur nell’apparenza d’una disgiunzione interiore, l’unità della sua anima, la verità perfetta della sua “monade”. No. Il dottor Faust vuole vivere tutto: e, forse, perciò appunto, non vive del tutto: assetato dell’Esperienza e dell’Atto, non li realizza e non li adempie se non come un burattino, troppo più simile in arte all’Homunculus del suo Laboratorio che all’Ulisse dantesco». C.E. GADDA, *Il «Faust» tradotto da Manacorda*, cit., p. 70.

In sostanza, per Gadda vige sempre il gioco del compromesso: come sosteneva Goethe, anche se il mito è l'oscurità che seduce ogni uomo⁴², è comunque la ragione a far sì che l'uomo non si perda in questa fascinosa tenebra, affinché «fantasmi luminosi»⁴³ non abbiano poi da trasformarsi in «nere ombre»⁴⁴.

1.3 I miti del somaro

A chiudere il *pamphlet* vi è infine una terza parte, *I miti del somaro*, all'interno della quale l'autore inserisce alcuni concetti presenti poi nella stesura di *Eros e Priapo*. Questa parte è infatti giocata interamente sulla critica al regime mussoliniano, incarnazione del falso mito per eccellenza, e ai futuristi, in particolar modo alla figura di Marinetti.

La incredibile trivialità di un cervello ha raccattato l'«idea» dal guazzabuglio di orecchiati filosofemi, dalla praticaccia del berciare di scalmana al cospetto de' malpagati in vapore, e dallo energetico e anzi convulsivo strabuzzar d'occhî di Filippo Tommaso. Si esibì, costui, araldo in palco della decima musa, l'aristotelesca e d'annunziesca ἐνέργεια⁴⁵.

Gadda definisce la mente dei fascisti come volgare, per l'appunto «triviale», perciò capace di eleggere a mito ciò che prende vita dal guazzabuglio – o dal pasticcio –, dando così “propulsione” all'irrazionalità del caos. Certo è che alla costruzione di siffatta “teatralità d'accatto”⁴⁶

⁴² Cfr. L. MOR, *Faust*, in *Il mito nella letteratura italiana. L'avventura dei personaggi*, p. 273.

⁴³ C.E. GADDA, *Racconto italiano*, cit., p. 537.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ C.E. GADDA, *I miti del somaro*, cit., p. 307.

⁴⁶ «Il mito teatrale ossia “mito qualunque purché mito” arraffa a caso una orecchiata (e orecchiuta) proposizione o un garbuglio di proposizioni su dalla pentolaccia di tutti gli enunciati pensabili: e ti porge sta bella merce a i' mercato e grida in su piazza e i pregi e il valsente [...]». Ivi, p. 299.

servono araldi e aedi e, fra questi, Gadda individua Marinetti, sottolineandone l'animalesco «berciare».

Anche questo passo dei *Miti* sembra da intendersi in continuità con quanto scritto nel *Racconto* e nella *Meditazione*, dacché permane l'assunto del mito quale elemento innato nella mente e nell'anima dell'uomo. Tuttavia, proprio per la sua natura primordiale, se non sottoposto al vaglio critico del *logos*, ma manipolato invece dai cattivi maestri, il mito può dare vita alle false parvenze, ai miti d'accatto, rendendo fondativa di una comunità di individui l'idea cara a un singolo o a un ristretto gruppo (è l'accezione di mito come *instrumentum regni*). Soltanto il *logos* e «l'animo felicemente predisposto e disciplinato alla critica»⁴⁷ possono dunque discernere fra mito e mito.

Oltre al fascismo, l'invettiva dell'autore non risparmia mai il popolo italiano (somaro insieme al Duce), il quale viene brutalmente animalizzato in bestiame ("generazione suina"), impietosamente condannato perché reo di aver contribuito a erigere il mito del fascismo e di Mussolini («feticcio della religione suina»)⁴⁸. Secondo Gadda gli italiani hanno dato linfa ai falsari del mito: con immancabile ironia, l'autore utilizza l'immagine del grifo del maiale, definendolo come «più nobilmente selettivo nel coacervo degli avanzi da cucina»⁴⁹, volendo far quindi intendere che è più abile il maiale ad annusare qualcosa che potrebbe nuocere alla sua stessa salute, che il popolo italiano a capire cosa, o piuttosto chi, lo sta portando alla rovina.

La prosa saggistica de *I miti del somaro* si conclude infine con un'ultima invettiva nei confronti del Duce, che, pagina dopo pagina, compie la sua radicale metamorfosi in somaro ragliante, quella stessa sorte che gli toccherà poi nel libro delle favole:

Si esibì e fece due doppî lustri una sola rota il tacchino: col bel pretesto psicagogico: che a trascinar le folle gli bisognava infoiarle d'un mito, che fu quel funerario carnevale di coltella, di bande

⁴⁷ Ivi, p. 302.

⁴⁸ Ivi, p. 307.

⁴⁹ *Ibidem*.

neri e di testoni di cartone, vuoti e funebri: e davanti a tutto quel nero funebre e a tutti gli altri testoni funeratori il suo provolone alopecico di testa di cavolo massima e la sua facciaccia sozza e la su' bocca sguaiata⁵⁰.

Durante il Ventennio, come fa un mandriano con il suo bestiame, Mussolini, nei panni di uno scellerato Psicagogo, ha guidato il Paese verso la direzione che ha sempre voluto: attraverso la propaganda fascista il regime è riuscito a trascinare un'intera nazione nel baratro di un carnevale oscuro, in una festa che si fa sabba stregonesco in cui il fascismo diviene allegoria della fine, immagine sottolineata poi in maniera più esplicita con il riferimento all'«Apocalisse giovannea: la realizzazione in nero-littorio anziché in rosso-porpora»⁵¹.

1.4 *Appendice ai Miti del somaro*

Leggendo il *pamphlet* dei *Miti* si ha ancora una volta la conferma di quanto profondo fosse stato lo sguardo critico dell'Ingegnere, il quale, più o meno consapevolmente, partecipava al dibattito tipicamente moderno (e modernista) riguardante i rapporti tra letteratura, mito e conoscenza.

Prendendo in prestito le parole di Susanetti in merito al riuso novecentesco del mito e applicandole alla prospettiva d'indagine "filosofico-antropologica" del Gaddus possiamo affermare che:

Se il mito può continuare, in diversa misura, a rappresentare l'indispensabile elemento attraverso cui la vita [...] «trova la propria coscienza, la propria giustificazione e consacrazione», il rapporto con le storie del passato acquista anche – nell'orizzonte novecentesco – la consapevole prospettiva di una relazione con le forze oscure dell'inconscio, con il demoniaco e con la morte. Ma – per-

⁵⁰ Ivi, pp. 310-311.

⁵¹ Ivi, p. 311.

ché l'inconscio non prenda il sopravvento, perché i miti non divengano strumento di una suggestione violenta e distruttiva – sarebbe al contempo essenziale, per le dinamiche del riuso, una distanza protettiva garantita dall'ironia dell'arte. In ciò consisterebbe il progetto di un rinnovato umanesimo che si fonda sull'antico senza, per questo, dimenticare la sua differenza⁵².

Anche se in Gadda la «distanza protettiva» non è mai soltanto ironica, permane l'assunto che per l'Ingegnere il Novecento parrebbe proprio «avanzare retrocedendo»⁵³, ovvero sia sperimentare la sua stessa complessità attraverso il dialogo con l'antico riattualizzando le forme del mito.

Nella riflessione gaddiana sul mito condotta negli anni Quaranta esercita inoltre un ruolo importante anche la lettura di Freud (visibile in particolar modo in *Eros e Priapo*), la quale consente al Gadda di confermare per esempio quanto in realtà aveva già intuito a proposito dei Greci, primi fra tutti a fissare le sfumature più profonde dell'anima umana attraverso il loro meraviglioso armamentario simbolico⁵⁴: è così che in *Emilio e Narcisso* – saggio del 1949 incluso nella raccolta *I viaggi, la morte* –, dopo aver trattato del caso clinico del narcisismo, Gadda afferma con sincera ammirazione che il mito è «genio di quel popolo che intuì e divinò e di poi descrisse e di poi celebrò nelle sue favole i dimolti moti della psiche, con una libertà che risulta impraticabile alla nostra cachettica prudenza: e

⁵² D. SUSANETTI, *Favole antiche. Mito greco e tradizione letteraria europea*, Carocci, Roma 2007, pp. 39-40.

⁵³ C.E. GADDA, *San Giorgio in casa Brocchi*, in ID., *Accoppiamenti giudiziari*, a cura di P. Italia, G. Pinotti, Adelphi, Milano 2011, p. 73.

⁵⁴ «Nel magazzino de' simboli stanchi noi possiamo ripescarne un bel giorno la muta e pulverulenta essenza: con animo di parodisti, con iscrupolo d'antiquari. Come svolgere tutto il rotolone d'un tappeto, da fantasticarne il disegno. Ma il mito d'acatto, il mito qualunque non crea della storia, non può essere annoverato tra le forze realmente operatrici nella storia, non determina alcuna reale polarità nelle coscienze umane». C.E. GADDA, *I miti del somaro*, cit., p. 297.

vereconda stitichezza»⁵⁵. Affermazioni, queste, in margine al vitalismo simbolico dei Greci presenti anche nella *Cognizione*, dove in una nota a piè pagina l'autore sottolinea come fossero stati proprio loro a poetizzare sia gli anfratti più oscuri dell'anima umana sia a tentare una breccia nell'inaccessibilità del reale per mezzo della felice commistione tra immagini e simboli:

Nella ragione biologica (*species*) si contemperano, costituendo limite reciproco (“modo” spinoziano), l'impeto e la necessità genetica. I Greci, al solito, videro ed espressero questi fenomeni in simboli meravigliosi. Tantoché guerra e pace nella mitologia ellenica pervennero a stati d'equilibrio, fra i contrastanti poteri delle contrastanti Assensioni (Nùmina)⁵⁶.

Non è un caso, quindi, che per l'Ingegnere la storia di Ettore «dall'elmo splendente» e dell'infelice sua sposa Andromaca fosse emblematica di come i Greci avessero dato forma al “male oscuro” che ottenebrava la loro psiche (l'anima): si potrebbe quindi affermare che già nell'immaginario poetico del Gaddus alle prese con “l'attacco alla gloria letteraria” (1924-1925), il mito, grazie alla sua natura antropologicamente collettiva e all'intensa sua carica simbolica ed emozionale, fosse già uno strumento quanto mai prezioso atto a dare forma all'inesprimibile dell'esperienza esistenziale dell'essere umano.

Nell'opera del Gaddus pare dunque emergere una lunga e articolata riflessione teorica in cui il *mythos* si colloca come elemento centrale nello studio condotto sui rapporti tra letteratura, conoscenza (e coscienza) ed esistenza. Il mito è sì “favola bella”, ma è altresì elemento della natura umana, poiché ne rappresenta una forma d'espressione, quindi una maniera del tutto autonoma di conoscere e rappresentare la realtà. Tuttavia, in quanto forma ancestrale, il mito rivela al contempo una natura caotica e irrazionale, ragion per cui

⁵⁵ C.E. GADDA, *Emilio e Narciso*, in *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, cit., p. 653.

⁵⁶ C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 691.

senza il supporto del *logos* esso corre il rischio di assumere la forma di parvenza potenzialmente distruttiva.

2. La “mussolineide”

Per completare la costruzione della “teoria della conoscenza” gaddiana e comprendere ancora di più il ruolo centrale che in essa assume il mito manca un ulteriore tassello, vale a dire *Eros e Priapo*, la cui costruzione si intreccia inevitabilmente con quella dei *Miti*.

Il libro del Gaddus, definito come una vera e propria epopea mussoliniana, o “mussolineide”, viene scritto tra il 1944 e il 1945, quando l'autore scappa da Firenze per rifugiarsi a Roma. Sono anni complicatissimi per lo scrittore, poiché alla paura per i bombardamenti fiorentini si unisce il terrore di essere in qualche modo preda dei partigiani, proprio perché reo di aver avuto rapporti con il fascismo⁵⁷.

⁵⁷ Cfr. P. ITALIA, G. PINOTTI, *Nota al testo*, in *Eros e Priapo. Versione originale*, pp. 374-376. È nella prospettiva di una dichiarazione apologetica che Gadda cercherà più volte di retrodatare la scrittura del *pamphlet* e, di conseguenza, il suo allontanamento dal regime: «Solo nel '34 ho capito cos'era il fascismo e come mi ripugnasse. Prima non me n'ero mai occupato. Le camicie nere mi davano fastidio anche prima, ma era un fastidio e basta. D'altronde il libro *Eros e Priapo* l'ho scritto nel '28 e mostra tutta la mia insofferenza per il regime. Ma solo nel '34, con la guerra etiopica, ho capito veramente cos'era il fascismo. E ne ho avvertito tutto il pericolo». C.E. GADDA, *Carlo Emilio Gadda come uomo*, cit., p. 168. Sul rapporto tra Gadda e il regime, va inoltre ricordata la redazione «degli articoli dedicati ai “metalli leggeri”, iniziata sull'Ambrosiano del 2 settembre del '31 e accolta con apprezzamenti da Arnaldo Mussolini, fratello del Duce e direttore del “Popolo d'Italia”, per l'importanza – in relazione all'economia del regime – del tema trattato, con la “nota competenza”, da Gadda. Quando questi avrà concluso la serie degli articoli, il quotidiano diretto dal Mussolini riproporrà il tema, in un contesto in cui “l'ampio e chiaro studio divulgativo” di Gadda è inserito in una riflessione sulle prospettive economiche autarchiche». G. PATRIZI, *Gadda*, cit., pp. 50-51.

Giunto a Roma, Gadda comincia la scrittura di un *pamphlet* che, nell'idea complessiva dell'autore, deve assumere i tratti di una prosa saggistica sull'*erotia* dell'Italia fascista, all'interno della quale deve essere posto in evidenza come l'irruzione nel reale del caotico irrazionale possa condurre l'uomo verso la degenerazione del proprio afflato vitalistico: in sostanza, guidato dalla lezione freudiana, l'Ingegnere descrive l'ascesa del fascismo come un fatto psicopatologico, ragion per cui, oltre che nella lingua straniantente utilizzata dal Gaddus⁵⁸, la particolarità di questo testo risiede proprio nella metodologia con la quale lo scrittore conduce il suo attacco a Mussolini, come scrive infatti l'autore: «Vorrei, e sareb-

⁵⁸ Scrive Patrizi: «Alla demistificazione di quell'arbitrio autoritario che fu il fascismo – identificato nell'icona mussoliniana – Gadda finalizza tutta la carica di una parola parodica, capace di scavare nella realtà delle cose, dei comportamenti, dei discorsi, per farne scaturire le verità più intime, le contraddizioni nascoste. In questo senso, l'opzione per la parola maccheronica – quel lessico pseudotrecentesco che, nella prima parte del *pamphlet*, aggredisce il lettore come un fiume in piena, zeppo di idiotismi, calchi di un parlato pseudopopolaresco toscaneggiante, reminiscenze di classi ricondotte a un'accattivante (per il lettore) citazione “a orecchio” – si presenta come una precisa scelta tecnica e strategica. Se la strategia è quella dell'irrisione della retorica vuota e mistificante del regime attraverso una lingua che, nella propria stravagante arcaicità, risponde alle molteplici funzioni di lingua *espressiva* (del soggetto eloquente), *comunicativa* (le informazioni che quel soggetto vi veicola), *parodica* (gli arcaismi con cui si costruisce una prosopopea di ingiustificata – decisamente esagerata – enfasi –), *teatrale* (la vocazione scenica di una dizione decisamente extraquotidiana)». Ivi, p. 163. Come ricordano Italia e Pinotti, a causa dell'utilizzo di un linguaggio “ardito e colorito”, il testo di *Eros e Priapo* venne ben presto bollato come “osceno”, andando così incontro a dure resistenze da parte degli editori, tant'è che la prima pubblicazione del volume avviene soltanto nel 1967, anche se in parte rimaneggiata. In questa sede, proprio per conservare il vitalismo del linguaggio gaddiano, si è scelto di citare direttamente dalla versione originale scoperta tra le carte dello scrittore nell'archivio dell'erede Arnaldo Liberati e pubblicata nel 2016 per Adelphi a cura di Paola Italia e Giorgio Pinotti. Infine, sulla difesa da parte di Gadda della dignità letteraria dell'osceno si rimanda ad A. ZOLLINO, *Oscenità e tensione euristica nella scrittura di Carlo Emilio Gadda*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», xx, 2, 2017, pp. 99-108.

be il mio debito, essere frenòlogo e psichiatra da poter indagare e conoscere con più partita perizia la follia tetra d'un gaglioffo ipocalcico dalle gambe a roncola, autoerotòmane, eredoalcolico ed ereduluetico: e luetico in proprio»⁵⁹.

In maniera del tutto originale – e non priva di ambizione – Gadda spiega come sia facile abdicare al principio di razionalità, prescindendo dall'adesione o meno al fascismo: ogni uomo può infatti cadere nella tentazione di seguire un principio irrazionale deformando così la realtà e i "dati storici" di riferimento. Le ragioni di tutto ciò sono dettate da impulsi erotico-irrazionali, che vengono illustrati ancora una volta ricorrendo al supporto dell'universo mitologico. Gadda mostra infatti come il fascismo nasca dall'annullamento del *logos* e dalla conseguente degenerazione di Eros in Priapo: anche se Eros è principio positivo poiché vitalistico, è altrettanto evidente come le pulsioni erotiche corrano il rischio di andare incontro alle loro stesse degenerazioni qualora perdessero ogni sano rapporto con il *logos*, subendo così la tragica metamorfosi priapescas.

Prima di entrare nel cuore della *quaestio*, ossia al rapporto tra *erotia* e fascismo, Gadda dichiara che in questo suo studio sul Ventennio seguirà il comun denominatore costituito dall'erotismo per individuare nel narcisismo le cause dell'ascesa al potere del Duce e della sua banda, sottolineando allo stesso tempo il suo atteggiamento di netto rifiuto nei confronti della figura di Mussolini. La critica al Duce assume poi i tratti di una condanna dissacrante, come dimostra la serie di epiteti divertentissimi che Gadda utilizza per apostrofare il *leader* del fascismo: «Mascellone», «Maramaldo», «Primo Ottimo Massimo», «Fava unica», «Stivaluto», «Batrace tritacco», «Naticone Ottimo Massimo», «Gran Somaro» – qui è evidente il legame con i *Miti* –, «Nocchiero» – con chiaro riferimento allo Psicagogo o Psicopompo, ossia il traghettatore delle anime, ma, in questo caso specifico, l'allusione è senza dubbio al traghettamento all'inferno, ovverosia antifrasticamente "alla malora" –, poi ancora

⁵⁹ C.E. GADDA, *Eros e Priapo. Versione originale*, cit., p. 16.

«Trombone», «Il solo genitale eretto», «Fabulatore», «farabutto-Giuda-Maramaldo» e così via. Tuttavia, l'epiteto che spicca maggiormente, data la natura psicanalitica del *pamphlet* gaddiano, è quello di «Folle Narcissico», cioè affetto da «fallogentrismo», il che spiega come, secondo l'Ingegnere, il *logos* mussoliniano avesse ben presto abdicato lasciando spazio alla degenerazione dell'Eros positivo e vitalistico (mito psicodinamico) in mostruoso dio insaziabile dal nome Priapo.

Chiariti gli aspetti metodologici dell'indagine, Gadda inizia a demitizzare la figura di Mussolini e dei suoi seguaci, etichettati come «associati a delinquere»⁶⁰:

per più d'un ventennio è venuto fatto di poter taglieggiare a lor posta e coprir d'onte e stuprare la Italia, e precipitarla finalmente in quella ruina e in quell'abisso dove Dio medesimo ha paura guardare, pervennero a dipingere come attività politica la distruzione e la cancellazione della vita, la oblitterazione totale dei segni della vita. Ogni fatto o atto della vita e della coscienza è reato per chi fonda il suo imperio col proibire tutto a tutti, coltello alla cintola⁶¹.

E ancora:

Col proibire tutto a tutti, la delinquente masnada ha garantito a sé ogni maggior comodità, sicurezza, agiatezza dello stupro contro eventuali bricconi concorrenti; simile a chi crea una riserva di caccia ha potuto rubare e fornicare a sua posta, senza tema e senza pericolo, e' suoi adepti simulare grinta e mentire, dormire, poltrire senza mestiere quanto gli è piaciuto e paruto; e accoltellare, bastonare, fucilare, deportare, bavare e gradicare nelle concioni e sgrammati-

⁶⁰ Ivi, p. 11.

⁶¹ *Ibidem*. L'espressione del «coltello alla cintola» si ritrova anche nei *Miti del somaro*, ed è utilizzata dallo scrittore per identificare l'agire violento e spregiudicato dei fascisti.

care nelle stampe; e il Somaro principe raggiare da issu' balconi ventitré anni, palazzare la campagna brulla di inani marmi e cementi, a voltar gli archi sua da trionfo: anticipati alla sua somaraggine e alle quadrate legioni dell'alleanza turpe, delle guerre fratricide e maramaldesche, della sconfitta tripla, e del disonore quadruplo. A nessun patto, mai, ci si rimbranca con gli assassini e ladroni, ci si accorda alla loro masnada predatrice: piuttosto si attende la invasione e la devastazione, che poi le son venute tal'e quali, e al doppio. Ma la lungimiranza del suo sfinctere lo portò alla smargiassata africana, dove profuse il buon denaro de' Lombardi in asfaltare le ambe: lo portò indi a subire il larvato e non tanto larvato ricatto della belva, di cui così ciecamente s'era costituito prigionio, cioè alla servente e leccacula alleanza, all'intervento «tempistico» nella «guerra lampo»: cui tenne dietro quel che s'è veduto e, più che veduto, per entro le carni nostre patito. Quale fulgurativo tempista ch'egli è, pien di cacca, nel Panteone della Storia! codesto cesso grande di codesta puttana grandissima! No, no, Polonia, Danimarca, Norvegia, Francia, Lucimburgo, Sguizzara, Giogoslavia, Grecia, Turchia, Spagna e fino Andorra e San Marino che sono infime repubblicuzze ne' monti, le non si sono alleate alle belve, le non sono slittate sfinctericamente alle guerre omicidiali dell'imbianchino. Egli, dico il Sozzo nostro, e' volle da prima, per la su' gloria stercofetente, la criminalata del caffè poco pochino e dell'inesistente petrolio, dell'oro e del platino, gràttati!, e del carcadè: paventando la ciurma non si stesse cheta, mobile e tumultuaria ch'ella fu sempre, se non a gittarle quell'offa, per entro le fauci isciocchissime, di quella bambinesca scipioneria: dove andarono profusi da settanta a novanta miliardi in asfaltare le bassure clorurate della Dankalia, dopo aver pagato, per un sacco di cemento, oro, il passaggio a i' canale⁶².

Si perdonerà la lunga citazione, ma questa è da ritenere essenziale poiché basta al Gaddus per delineare l'immagine spietata e

⁶² Ivi, pp. 12-13.

allo stesso tempo grottesca della tirannide imbastita da Mussolini e ripercorrerne cronologicamente l'ascesa: la violenza esercitata nei confronti dei dissidenti politici, la fine di ogni libertà espressiva e culturale, le menzogne ostentate attraverso le urla dal balcone alle folle trepidanti, lo sperpero del denaro pubblico destinato all'edilizia per costruire monumenti celebrativi alla teatralità del mito fascista ("teatralità d'accatto"), la scellerata campagna etiopica e l'ancor più insensata alleanza con la «belva» Hitler. A questa dissacrante ricostruzione, si accosta subito dopo per logica consequenzialità la critica alle folle urlanti e osannanti il regime: questo è un tema molto importante nella costruzione della critica al fascismo, poiché se il teatrino inscenato dal fascismo è riuscito effettivamente a tenersi in piedi per più di vent'anni, questo si deve in larga misura al consenso del popolo, reo di aver collaborato attivamente allo spettacolo proposto dalla «delinquente masnada».

Per Gadda è ovvio che il popolo, accantonata ogni facoltà di giudizio, abbia subito il fascino erotico del Duce, arrivando persino a giustificare ogni scelleratezza:

è ovvio che tutte le nostre funzioni o attività conoscitive debbano intervenire nel giudizio del male, patito o commesso. Tutti i modi, i metodi, le tecniche, le singole operazioni e le discipline della mente sono chiamati a soccorrerci. L'atto di coscienza con che nu' dobbiamo riscattarci prelude alla resurrezione, se una resurrezione è tentabile da così paventosa macerie. Ebbene: quest'atto pertiene a tutte le ripartizioni del conoscere, a tutti gli argomenti del dire⁶³.

Recuperando i principi cardine della *Meditazione*, Gadda sottolinea come l'abdicare al *logos* – oltre che all'*ethos*, s'intende – voglia dire lasciare campo libero alla proliferazione delle mistificazioni e alle falsificazioni del primo Psicagogo di turno, in questo caso proprio Mussolini. L'ascesa del fascismo è quindi l'esemplificazione

⁶³ Ivi, p. 13.

di ciò che l'Ingegnere affermava nel suo giovanile quaderno filosofico: poiché la natura dell'uomo è essenzialmente «mitologica» e «uterina», la permanenza in uno stato di ingenuità può dunque portare alla rovina, dal momento che «L'io collettivo è guidato ad autodeterminarsi e ad esprimersi molto più dagli "istinti", cioè in definitiva da Eros, che non da ragione o ragionata conoscenza»⁶⁴. In sostanza, l'ascesa del fascismo non avrebbe avuto luogo se gli italiani – compreso il Gaddus, come egli stesso lascia intendere – avessero adoperato coscienziosamente *ratio* ed *ethos*⁶⁵.

Seguendo dunque il solco tracciato dalle teorie di quel «pervertito» di Freud, Gadda afferma che alla base di questa abdicazione del *logos* si annida la degenerazione dell'istinto erotico. Poniamo ad esempio il caso dell'appellativo di «Primo», che Gadda inserisce spesso come termine incipitario dell'epiteto satirico del Duce: in questo caso, scrive l'Ingegnere, «la parola "Primo" col P maiuscolo eccitava e titillava come non altra la sua priapesca e baggiana voglia di essere, e soddisfaceva più che qualunque altra alla sua rancurosa lubido di ex-vagabondo, ex-disertore ed ex-puttaniere impestato»⁶⁶. È quindi evidente come la «lubido» e tutte quante le «Latenze erotiche sussistono, operatrici instancabili, nella nostra vita d'ogni giorno»⁶⁷, poiché per forza di cose principi vitalistici dell'essere. Scrive infatti Gadda:

Eros è alle radici della vita e della personalità individua, come dell'istinto e della pragmatica d'ogni socialità e d'ogni associazione di fatto, d'ogni fenomeno collettivo. I rapporti in tra «l'uno» e

⁶⁴ Ivi, p. 30.

⁶⁵ Tra le note compositive di *Eros e Priapo* Gadda definisce in maniera poco lusinghiera le masse italiane che hanno dato credito e poi osannato il tiranno: «Il senno *medio* nazionale è quello di un bambino di due anni e mezzo pur essendovi ceti, uomini, collettività perspicaci. Legato a forme esterne e a smargiassate infantili e ai segni più facili della vita. Si ha la netta impressione di un sempre crescente maccheronizzarsi del carattere nostro [...]». Ivi, p. 198.

⁶⁶ Ivi, p. 18.

⁶⁷ Ivi, p. 28.

«gli altri» sono eros, dopo essere stati una poppata, o uno zampillo in grembo a la balia, e prima di doventar domma ad Aristotele o Plato⁶⁸.

Nell'immaginario del Gaddus, dunque, Eros è a tutti gli effetti un mito dalla funzione psicodinamica, tuttavia questo valore è posseduto soltanto dalle “persone ragionevoli”, cioè da coloro i quali conducono l'esercizio critico del loro *epos* conoscitivo in nome dei principi di *ethos* e *ratio*. Soltanto in questo caso Eros non rischia di degenerare in «orgia animalesca degli impulsi intellettivi»⁶⁹, come scrive poi l'autore nel capitolo successivo:

Eros nelle sue forme inconse e animalesche, ne' suoi aspetti infimi e non ne' sublimati e ingentiliti, ha dominato la tragica e turpe scena. Vent'anni. Logos è stato buttato via di scena dalla Bassaride perché inetto a colmarne la pruriginosa concupiscenza. Ma la funzione di Logos non è quella di soddisfare alle vagine, ma di predisporre l'andamento generale del laborioso inciedere umano⁷⁰.

2.1 *Il Folle Narcissico*

Conclusa la prima parte del volume, nei capitoli seguenti del *pamphlet* Gadda individua nell'universo femminile uno dei maggiori responsabili del narcisismo di Mussolini, il cui ego si amplifica a tal punto da riflettersi poi nel suo scellerato malgoverno. Le donne sono quindi oggetto di una critica dai toni turpi, volutamente violenti e vituperanti, basata su una tensione satireggiante ma al contempo drammatica, che rappresenta l'apice della misoginia gaddiana.

Scrive polemicamente l'Ingegnere:

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Ivi, p. 30.

⁷⁰ Ivi, p. 37.

Io non nego alla femmina il diritto ch'ella «prediliga li giovini, come quelli che sono li più feroci» cioè i più aggressivi sessualmente; ciò è suo diritto e anzi dirò suo dovere. Non nego che la Patria chieda alle femmine, soprattutto, di farsi fottere con larghezza di vedute. Ma «li giovini» se li portino a letto e non pretendano acclamarli prefetti e ministri alla direzione d'un paese⁷¹.

E ancora più avanti:

Elle videro in lui [Mussolini] il portatore, il gestore del sublime acquisito (la patria, il popolo): acquisito alla loro intelligenza o meglio al loro ovario di oche. Di spiritate oche. Elle videro in lui il genitale padrone, il verro che si sarebbe volturato (vautré) sul loro inguine «fremende di attesa»⁷².

Le parole del Gaddus non lasciano spazio ad altre interpretazioni: le ragioni del successo del Duce e della sua banda sono da attribuirsi anche al travolgente fascino esercitato nei confronti delle festanti masse femminili. Questa tragica estasi ha fatto sì che l'«Io-fallo»⁷³ Mussolini venisse assunto a mito, quindi a totemico feticcio da adulare e compiacere⁷⁴, alimentando in tal modo il delirante e smisurato narcisismo

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ivi*, p. 49.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Negli schemi preparatori al *pamphlet*, in particolare nello *Schema del capitolo II*°, Gadda annota alcune interessanti considerazioni riguardo il feticcio come oggetto di culto: «Il feticcio erotico è simbolo e strumento di eccitazione della libido (etero ed omo, sadica ecc.). Feticci-cose, feticci-luogo, feticci-pensiero. [...] Alcuni casi e un po' di casistica del feticcio erotico: chi si impadronisce di un bottone e chi dello spazzolino dei denti della donna amata. Non possono considerarsi feticci erotici, per quanto siano bene avviati, certi ricordi o doni della persona amata (una ciocca di capelli, un anello, un libro, una catenina, un orologio, ecc.). Il fiore è già più feticcio perché nella sua struttura e nel suo profumo è simbolo più vividamente analogico della creatura amata, e talora dell'organo sessuale femminile. Ricordo di aver visto in un fiore quasi la persona della fanciulla che amavo. Idoli animati e idoli inanimati. L'idolatria può considerarsi un

del Maramaldo, che è così riuscito a «far credere, a codeste femine, di essere lui il solo genitale disponibile sulla piazza, e comunque il più eretto, il più valido, il più lungo, il più grosso, il più rosso, mentre era il più sozzo e il più marcio di peste»⁷⁵. Dal canto suo il «priape-sco istrione e Predappiofava»⁷⁶ non ha tenuto a freno la sua libido, infatti non essendo capace di sublimare i suoi istinti in Eros, poiché incapace di servirsi del *logos*, si è fatto travolgere e soggiogare dalla degenerazione tramutandosi in orrido Priapo, firmando così la sua rovina: «questa fu la sua atonia o astenia etica, e la sua colpa prima, a parità con l'atonia dell'intelletto. Egli fu un imbecille, nello stretto senso clinico della parola, e un essere incapace di sublimazione»⁷⁷.

Dopo aver sferrato un violento attacco nei confronti del Duce e delle donne festanti nel secondo libro del *pamphlet* (nel capitolo successivo o libro terzo, come si evince dal titolo), Gadda definisce la figura del cosiddetto «Folle Narcissico», elencandone una serie di «aberrazioni»⁷⁸ peculiari alla sua natura:

L'autolubido esprime la necessaria coesione dell'Io, ed è per il singolo organismo quello che è la forza centripeta o gravitazione per il singolo pianeta. Essa si identifica col pronome Io, accompagna in anticipo di fase lo sviluppo dell'Io, cioè prelude ai singoli ludi dell'Io, si sublima o decede a mano a mano avanti il sublimarsi o il decadere dell'Io, muore un po' prima della morte dell'io fisico [...]⁷⁹.

ripiegamento della nostra carica erotica o disponibilità erotica sul feticcio. Invece di essere simbolo di amore vero, stazione di sosta o di partenza, "posteggio" del sentimento o della prassi d'amore, esso è fine a sé stesso e diventa stazione d'arrivo per la nostra incapacità a proseguire nel viaggio». Ivi, pp. 222, 223.

⁷⁵ Ivi, p. 50.

⁷⁶ Ivi, p. 76.

⁷⁷ Ivi, pp. 71-72.

⁷⁸ Ivi, p. 158.

⁷⁹ Ivi, p. 139. Queste considerazioni saranno poi riproposte nel saggio *Come lavoro*, nel quale Gadda, delineando i contorni della sua poetica letteraria, si sofferma sull'odiatissimo pronome «io», la cui esaltazione viene rifiutata peren-

Il folle narcissico, beandosi nella contemplazione di se stesso, giunge infine a proiettare il proprio riflesso su ogni cosa⁸⁰:

Quando lui legge l'Ariosto, la su' anima la non vede Ariosto né Orlando, né Ruggieri né Isabella né Angelica, checché, la vede Io. Quando lui l'è alla barra, pilota armirato de' miei stivali, lui non vede né mare né scogli, né sartiame né ciurma, e tanto meno il carico doloroso della nave: lui vede e dice Io Io Io. Lui ejacula Io⁸¹.

Il Narcissico è una sorta di mostro eternamente condannato dall'insaziabile bisogno di veder riflessa la propria immagine in ogni anfratto del reale: egli è innanzitutto un inetto, poco avvezzo al calcolo e alla filosofia, menzognero, incapace di analisi psicologica, etica e giuridica. L'esperante Narciso è inoltre colui che non torna mai sui suoi passi, poiché per nulla incline ad ammettere i propri

toriamente dal proprio universo narrativo, dal momento che, se da una parte è riflesso dell'esaltazione narcisistica, dall'altra evidenzia la stoltezza di chi ne abusa, poiché in un sistema conoscitivo basato sulla deformazione continua della realtà è chiaro come l'esistenza dell'Io totemico sia impossibile: «L'io rappresentatore-creatore veduto nella sua saldezza, e nella fissità centrica che è propria di quel cavicchio ch'egli è, confuso d'un tempo stolido e inerte, a versar luce nella tenebra come riflettore nelle paure della notte, è idolo tarmato, per me. Codesto bambolotto della crudeltà tolemaica, in ogni modo, non ha nulla di comune con la mia identità di ferito, di smarrito, di povero, di "dissociato noëtico"». C.E. GADDA, *Come lavoro*, cit., p. 431.

⁸⁰ La proiezione di sé giunge perfino a cancellare le tracce del passato storico: «Una conseguenza etica degli stati di follia narcisica che è delle più gravi e più pericolose socialmente per le fortune degli umani [...] è la posizione di arroganza che il folle narcissico assume rispetto al passato, cioè alla "precedenza" storica che è anche precedenza "gnoseologica" ed etica. [...] Intellettualmente, moralmente, noi siamo "supportati" dal passato, dai vecchi e recenti maestri del pensiero e delle singole arti e tecniche e speculazioni [...] il futuro, dalla follia del narcissico, è concepito come opera del suo Io. La meditazione morale essendogli negata, egli concepisce il futuro come scaturito dall'opera sua». C.E. GADDA, *Eros e Priapo. Versione originale*, cit., p. 210, 211.

⁸¹ Ivi, p. 142

errori, egli è un instancabile fabulatore e, attraverso l'esibizione dei «miti d'accatto», ha come obiettivo stupire la massa per esserne poi adorato. Non possedendo senso della misura e della proporzione (le qualità dell'*epos* omerico e virgiliano), egli conferisce carattere epico alle proprie azioni eleggendole a *exemplum virtutis*. Egli gode nella dissolutezza sessuale, nell'esibizione scenica e militaresca.

Più di tutto, però, ciò che caratterizza la perversione dell'Io Narcissico è l'ostentazione fisica e, infatti, l'Ingegnere sostiene (capitolo quarto) che l'«esibizione del genitale è il pragma narcissico specifico»⁸²:

Credo che esistano relazioni fisiologiche strette (oltreché psicologiche evidenti) fra il dispositivo genetico-sessuale e il complesso apparato dello sguardo [...]. Anche vulgamente si suol dire che l'occhio è lo specchio dell'anima. I giovani e sani hanno occhio sporgente e sesso sporgente. Psiche, sesso ed occhio sono strettamente correlati. [...] bisogna te ti persuada, non ostante il veto secolare del pudore, che la specifica esibizione dell'Io maschile, in ogni fase narcissica, cioè preludente all'amore, è la esibizione del pene eretto. Il meccanismo di natura vuole che te ti manifesti alla femina con quello urrah! trionfatore d'ogni finta repulsa, ché parole sole sono mencia briscola al gioco. La donna esibirà felicemente suo selvoso triangolo: ma per cagione di volume e di spazio e di manifestata commozione, il genitale mascolino è più classicamente esibitivo che 'l ciuffetto feminino⁸³.

L'esibizione di sé è la chiave per fissare l'immagine di Narciso, poiché se da una parte mostra l'intento «a trionfar de' rivali»⁸⁴, dall'altra rivela l'inesorabile abisso della sua «non-coscienza»⁸⁵. Eros non gli basta, non lo sazia: il matto Narciso aberra il *logos* e giunge

⁸² Ivi, p. 175.

⁸³ Ivi, pp. 177, 178-179.

⁸⁴ Ivi, p. 179.

⁸⁵ *Ibidem*.

così alla propria trasfigurazione priapesca e malvagia, dacché «il male è una “mancanza” di qualche cosa, un’assenza del bene, e cioè della realtà vitale»⁸⁶.

3. *L'anima e la forma*

Negli anni Quaranta, con l’ausilio delle letture freudiane, Gadda continua la sua riflessione filosofico-antropologica sulla natura della psiche umana (l’anima alla maniera greca) attraverso la scrittura del pianeta di *Eros e Priapo*, in cui il rapporto tra *mythos* e *logos* emerge come uno dei suoi nuclei costitutivi.

Nel *pamphlet* anti-mussoliniano – secondo Bersani vero e proprio «lasciapassare nel mondo antifascista»⁸⁷ –, Eros è declinato come mito dalla natura primordiale: in quanto motore primo delle azioni umane, esso precede *ethos* e *ratio*, i quali, tuttavia, agendo nel momento successivo alla manifestazione di Eros, hanno la capacità, ma soprattutto il dovere di mitigarne gli impulsi. Ancora una volta, come già nella *Meditazione*, Gadda sembra postulare la necessità di un equilibrio tra le due componenti del pensiero (*mythos* e *logos*), poiché passaggio fondamentale affinché si possa determinare il processo epico-conoscitivo dell’essere umano.

Per Gadda, riattualizzare il mito di Narciso significa giungere a una duplice consapevolezza: da una parte (ri)affermare l’avvenuta scomposizione tipicamente modernista dell’io-individuo, mentre dall’altra confermare quanto già “provato” fin dai tempi del *Giornale di guerra*, cioè la profonda discrasia tra le parole e le cose, tra l’io e il mondo. Scrive Gadda:

Il primo dei due pilastri è un io che non può congiungersi al tu. L’arco dell’amore è caduto, o non è stato gittato. Il secondo pilastro, che si chiama tu, non esiste: o attende invano l’amore. La vita di

⁸⁶ Ivi, p. 202.

⁸⁷ M. BERSANI, *Gadda*, cit., p. 90.

relazione, per il folle narcissico, nasce e si conchiude nella sua persona. Narcisso non ama che se stesso [...]. «Ama il tuo prossimo come te medesimo», gli suggerisce il Padre. Sì, campa cavallo⁸⁸.

Sostando nella prospettiva del rapporto tra il mito e la nuova scienza psicanalitica, è opportuno ritornare su uno dei temi chiave di tutta la vicenda esistenziale e narratologica di Gadda, ovvero la cicatrice di nascita dal quale è nata la costruzione della mitologia del personaggio tragico del Gaddus, dal momento che, alla luce delle letture freudiane, l'Ingegnere può ora arricchire di nuovi significati le ragioni di quello squarcio esistenziale, addirittura ricondurli alle bizze di Eros.

Come abbiamo visto all'inizio di queste nostre riflessioni, l'Ingegnere traduce e interpreta i versi beneauguranti della IV *Ecloga* di Virgilio con un più tragico e laconico «alla di cui puerizia e tenero intendere [del nascituro] i genitori non han saputo sorridere: 'cui non risere parentes'». Ciò accade perché il Gaddus, volendo dare consistenza tragica alla costruzione del suo personaggio, pone l'accento sulla cicatrice generata dal mancato sorriso da parte dei genitori (in particolar modo la madre, la Signora della *Cognizione*). L'assenza di questo sorriso aurorale condiziona irrimediabilmente il percorso esistenziale del *puer* compromettendone ogni gioia, persino nella sfera sessuale: si ricordi infatti che, traducendo Virgilio, Gadda annota che a causa della cicatrice «né un dio lo avrebbe mai ospitato alla sua mensa, né una dea nel suo talamo». In *Psicanalisi e Letteratura* è il mito di Vulcano ad assurgere a esempio di questa lacerazione interiore, poiché proprio a causa del mancato sorriso da parte dei genitori, il dio del fuoco viene grottescamente sfigurato (e si ricordi come Gonzalo apparisse grottesco agli occhi del popolo, come del resto l'Ingegnere, che si definì il più brutto dei fratelli Gadda) e per questo allontanato dalla mensa degli dèi. Come se

⁸⁸ C.E. GADDA, *L'egoista*, in *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, cit., pp. 662-663.

non bastasse, Vulcano è scagliato giù dall'Olimpo dalla madre Era affinché possa scontare sulla terra l'atroce condanna della diversità:

«Comincia, o bambino: quello a cui i genitori non han saputo sorridere – Né un dio lo degnò della sua mensa, né una dea lo degnò del suo talamo». Comunque debba interpretarsi l'allusione mitologica, che da taluni – non da tutti – è riferita a Vulcano, e alla sua deformità e alle sue sfortune maritali [...]. I rapporti tra i genitori e i figli non sono sempre, non sono per tutti così idillici, come certa edificazione semplificante vorrebbe darci a pur bere: e non sono tali perché il sentimento, il sentimento vero, non si fonda sulla retorica dei buoni sentimenti, ma su quell'aggrovigliato complesso di cause e concause biologiche e mentali che Freud ha tentato appunto di sgrovigliare, di portare sulla tavola e sotto il riflettore spietato dell'analisi⁸⁹.

Quindi, secondo Gadda, quei tragici versi virgiliani condurrebbero al mito di Vulcano, la cui tragica vicenda potrebbe essere giunta all'Ingegnere anche dalla mediazione omerica, in particolar modo dal libro XVIII dell'*Iliade* (vv. 395-397), nel quale il cantore greco narra della caduta del dio sulla terra causata proprio dalla madre Era: «quando ero nel dolore, precipitato,/ per colpa di mia madre, cagna, che mi voleva/ nascondere perché ero storpio»⁹⁰. Con questi versi Omero pone davanti al lettore l'atroce diversità del *puer*, acuita anche dal fatto di essere stato – prima ancora della caduta rovinosa – relegato a servitore nella mensa degli dèi, suscitando così il riso da parte dei divini commensali. Omero fissa questo dettaglio nel libro I del poema (vv. 599-600): «Un riso irrefrenabile sorse tra gli dèi beati/ come videro Efesto affannarsi lungo la sala»⁹¹.

La lettura di questi versi induce a pensare ancor di più come Gadda si sia da sempre immedesimato con la costellazione di simboli generata dai suoi miti: se Gonzalo era tanto don Chisciotte quanto

⁸⁹ C.E. GADDA, *Psicanalisi e letteratura*, cit., p. 460.

⁹⁰ Omero, *Iliade*, cit., p. 597.

⁹¹ Ivi, p. 33.

Amleto, Gadda è sì don Chisciotte e Amleto, ma anche Ettore, Elettra, perfino Vulcano, il dio grottescamente sfigurato ed esiliato dalla mensa degli dèi e dal talamo di una dea.

Tuttavia, se Vulcano con la sua cicatrice di nascita è per Gadda sia il simbolo della diversità grottescamente tragica dell'individuo sia della sua inevitabile metamorfosi in antieroe, Ganimede e Anchise, anch'essi protagonisti in *Psicanalisi e letteratura*, al contrario, sono per l'Ingegnere esempi di coloro i quali hanno avuto fortuna, dacché avendo ricevuto il primo sorriso dai genitori nell'età dell'infanzia, non hanno conosciuto difformità.

È piuttosto indicativo quanto scritto da Gadda in proposito:

la grazia e la venustà della persona, la luce del sorriso, degli occhi, conquistano, a chi ne ha sortito da natura, la simpatia dei genitori e però del prossimo, il favore dei potenti: e dischiudono al fortunato le dolci vie dell'amore.

Neanisco, e biondo, riceve il noto incarico d'attorno la mensa presieduta da Giove; Anchise ed efebo accede ai penetrali di Venere, e al talamo che ne costituisce il principale «ornamento»⁹².

Come narrano le tradizioni mitologiche, Anchise è destinato a cogliere l'amore di Venere, generando Enea e dando vita alla stirpe italica, mentre Ganimede, rapito da Giove per la sua bellezza, prende il posto proprio di Vulcano alla mensa dei celesti, occupando lo *status* nobilitante di coppiere degli dèi. In quest'ultimo caso, più che da Omero o Virgilio, Gadda potrebbe aver attinto direttamente da Ovidio, il quale, nel libro X delle *Metamorfosi*, ricostruisce accuratamente l'episodio del rapimento e della "promozione" a coppiere del giovane Ganimede (vv. 155-161):

Ci fu una volta che il re degli dèi s'inflammò d'amore per il frigio Ganimède, ed ebbe l'idea di trasformarsi in una cosa che, una

⁹² C.E. GADDA, *Psicanalisi e letteratura*, cit., p. 460.

volta tanto, gli parve più bella di essere Giove: un uccello. Ma, fra tutti gli uccelli, non si degnò di trasformarsi che in quello capace di portare i fulmini, le armi sue. Detto fatto: battendo l'aria con false penne, rapì il giovinetto della stirpe d'Ilo, che tuttora gli rimpie i calici e gli serve in nèttere, con rabbia di Giunone⁹³.

Come spiega Pinotti, la vicenda del rapimento di Ganimede da parte di Giove offre a Gadda lo spunto per estendere la riflessione sull'*erotia* al tema dell'eros omoerotico. In questo caso è l'affresco di Raffaello alla Farnesina di Roma, *Giove bacia Amore*, ad aver messo in moto l'immaginazione del Gaddus, anche se, come sottolinea ancora Pinotti, l'Ingegnere ha erroneamente scambiato Cupido per Ganimede⁹⁴. Tuttavia, ciò che conta ai fini delle nostre riflessioni, è che ancora una volta la mitologia con le sue storie e con le sue immagini fortemente evocative ha messo in moto la fantasia dello scrittore, dando vita all'azione gnoseologico-narrativa⁹⁵.

La lezione psicanalitica freudiana svolge dunque un ruolo importante nella costruzione della teoria della conoscenza gaddiana, in quanto rafforza ancor di più l'attenzione per l'universo mitologico che, come in passato, continua a essere per Gadda forma dell'inesprimibile, di tutto quel mondo caotico e irrazionale destinato

⁹³ P.N. OVIDIO, *Metamorfosi*, a cura di P.B. Marzolla, Einaudi, Torino 2012, p. 395.

⁹⁴ Cfr. G. PINOTTI, *Il bacio di Giove. Gadda, Raffaello e gli affreschi della Farnesina*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 2007, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue6/articles/pinottigiove06.php>.

⁹⁵ A proposito dell'importanza delle immagini figurative per la fantasia del Gaddus, scrive Pinotti che «rispecchiamento e proiezione sono precisamente i meccanismi che regolano la lettura che Gadda conduce delle opere dei pittori prediletti (una sorta di *galleria interiore*), quasi che il suo sguardo, procedendo oltre la complicità totale, l'empatia o – per usare le parole di Starobinski – “l'intuizione identificante”, incorporasse il soggetto rappresentato, lo deformasse, ne riorganizzasse visivamente i dettagli, inscrivendovi oscure nevrosi. La descrizione iconografica, non importa se dipinti reali o immaginari, può dunque rilevarsi, se attentamente indagata, autorappresentazione, trascrittura proiettiva o, verrebbe da dire, ecfrasi narcissica». *Ibidem*.

ad assumere pienezza di senso. Nell'epoca modernista non è più ipotizzabile giungere alla conoscenza di verità oggettive, poiché le realtà esterne non si dischiudono: la verità, se davvero ce n'è una, per quanto precaria, è forse quella che, sopita, si può ricercare nell'anima dell'uomo, e che spetta al connubio tra *mythos* e *logos* (l'anima e la forma) ridestare dandole un significato, come già allora con «acuta intuizione [...] i Greci hanno chiesto i temi delle lor favole: vere e splendide come la luce del mattino»⁹⁶.

⁹⁶ C.E. GADDA, *L'egoista*, cit., p. 662.

PARTE TERZA

«ALLA FACCIAZZA DI PENELOPE».
PROFANAZIONI DEL MITO

VII. “MINIMI ESEMPI”: MINIATURE, ECHI
E SUGGERZIONI MITOLOGICHE
NEI RACCONTI E NELLE FAVOLE

«Poi si passa al mondo greco. E il ragazzo Achille sale sul Centauro Chirone, e mentre quello volta la testa gli pettina la barba con le manine: “scorrea con giovanile – man pel selvoso mento”... Ma cosa penserà il Centauro sentendosi dimenar sulla “irsuta schiena” un ragazzino che si presume poco vestito?». (L’Ingegnere, di fronte a centauri, chimere, ippogrifi, si immedesima subito nell’animale mitologico e si chiede che vita fa e che sensazioni prova)¹.

1. *Demitizzazioni: ulissidi in viaggio*

Nella poetica del Gaddus *mythos* e *logos* sembrano essere dunque complementari: ognuno dei due termini sostanza i processi conoscitivi dell’individuo.

Questa considerazione sembra essere supportata in prima istanza dal *verso* della scrittura gaddiana, ovvero da quel laboratorio privato nel quale l’Ingegnere ha cercato i modi e gli strumenti per tentare di comprendere la complessità del reale: se fin dalle prime

¹ C.E. GADDA, *L’Ingegnere e i poeti*, cit., 61.

pagine del *Giornale di guerra* si intuiva come il mito avesse assunto un'epica funzione metaforica per tentare di fissare nella gloria della patria il ciclo epico-cavalleresco di un giovane soldato al fronte, nelle teorie del *Racconto italiano* cominciava invece a emergere la prospettiva narrativa e lirico-simbolica, mentre, continuando la propria riflessione privata con la *Meditazione milanese* e con gli scritti legati alla costellazione di *Eros e Priapo*, passando poi per quella pubblica, in particolar modo con i saggi *I viaggi, la morte e Psicanalisi e letteratura*, il mito assumeva una connotazione ancora più complessa, in quanto fondamento antropologico e gnoseologico dell'essere umano.

Alla luce delle riflessioni fin qui condotte, si ha dunque l'impressione che non si possa comprendere a fondo il rapporto tra Gadda e il mito prescindendo dal *verso* della sua scrittura, dal momento che, se ne prendessimo in considerazione soltanto il *recto*, ossia i racconti, le favole e i grandi romanzi, vale a dire tutto ciò che non è rimasto allo stato di quaderno privato d'appunti, quindi senza considerarne i momenti della scrittura che determinano l'evoluzione cronologica di un pensiero, si sarebbe portati a considerare principalmente il mito come uno strumento da manipolare a piacimento per i propri umori, che spesso esplodono nelle riscritture parodiche e dissacranti delle favole antiche.

Torniamo ora al *Racconto italiano*, anche se stavolta poniamo l'attenzione non ai modi della narrazione, bensì ad alcuni personaggi.

L'azione umoristica dello scrittore milanese non colpisce soltanto Grifonetto, il cui nome è ovvia demitizzazione del mostro mitologico, ma si annida anche nelle vicende di Cesare Manni e della portinaia Dirce, sulla quale Gadda sembrerebbe sovrapporre l'immagine deformata della Circe omerica².

² A prova di ciò si potrebbe citare un testo destinato al «Radiocorriere» (XXII, 46, 13-19 novembre 1955), in cui Gadda, descrivendo una fascinosa e ammaliante donna scrive: «la biondissima Dirce (quasi Circe)». C.E. GADDA, *A tavola*, in *Scritti vari e postumi*, cit., p. 1160.

Cesare Manni è un commesso viaggiatore, padre di un figlio probabilmente non suo, stanco della moglie, una «strega forsennata»³, e dei soliti giri nelle «amene cittadine dell’Italia Centrale»⁴, che decide un giorno di impegnarsi in viaggi ancora più lunghi per il solo gusto di rimanere lontano da casa e di ritardare il più possibile il suo ritorno:

Ma questo allargamento del giro, non riguardava il giro contabile ma i veri e propri giri corografici del veloce viaggiatore, nel senso che Cesare Manni cominciò a spingersi per gli acquisti nella Prussia Settentrionale e per le vendite nella Puglia e in Sicilia: e pare intendesse anche a Malta, e nel «vicino» Oriente. Ma ci voleva un altro passaporto. –

Egli non voleva confessare a sé medesimo che forse anche un altro motivo oltre a quello del lucro poteva averlo indotto a desiderare più intensi, più lunghi viaggi, contrariamente ai consueti desideri delle sue ossa. Gli è che l’anima spinge talora le povere, stanche ossa come un crudele fustigatore e da quella gran simulatrice che è, dice che è per il loro bene⁵.

Cesare Manni smette quindi i panni del viaggiatore per lucro e veste quelli del viaggiatore per passione: come l’Ulisse dantesco, l’uomo è alla continua ricerca di qualcos’altro e non si lascia vincere neanche dalla stanchezza fisica, ragion per cui continua a desiderare il viaggio, anche perché non sente più alcun legame con la propria casa.

Se sulla figura di Cesare pare aleggiare quindi l’ombra deformata del re di Itaca, nel personaggio di Dirce sembra invece nascondersi l’omerica Circe, come suggerisce fin da subito la deformazione del nome della maga: una «certa signora Dirce non meglio qualificata (era pettegola di prima scelta) [...] sapeva usare a tempo e luogo le espressioni tecniche [...] donna piena di spirito e dalle decisioni

³ C.E. GADDA, *Racconto italiano*, cit., p. 436.

⁴ Ivi, p. 434.

⁵ Ivi, p. 435.

pratiche e logiche»⁶. Rispetto al suo corrispettivo mitico, Dirce è destituita di bellezza e regalità per essere invece descritta come una portinaia sgraziata e «bisbeticissima»⁷, benché abile nello sfoggiare una fluente oratoria, non tanto per ammaliare i visitatori, quanto piuttosto per intrattenere i condomini con l'arte del pettegolezzo. Inoltre la portinaia non detiene neanche le arti magiche della sua corrispettiva omerica, poiché, invece di trasformare in maiali gli avventori, è lei a subire la metamorfosi in bestia: «il mammifero Dirce era potuto penetrare nell'anticamera e di lì avanzare nell'atrio, come usano le belve nelle avventure coloniali. Ma con chi diamine discuteva la cinghialessa?»⁸.

Accanto alla figura di Cesare Manni, la quale ritorna nel racconto *La Madonna dei Filosofi* (1928)⁹ nei panni dell'Ingegnere Baronfo, rappresentante, ennesimo *alter ego* dello scrittore, vale la pena citare

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ivi, p. 550.

⁸ Ivi, p. 558.

⁹ Il racconto de *La Madonna dei filosofi* venne pubblicato su «Solaria» nel 1928, come del resto accadde per altre prose poi confluite nel volume eponimo stampato nel 1931. Della raccolta, primo libro dello scrittore milanese, Carlo Linati, amico di Joyce e critico molto attento alle proposte di rinnovamento della tradizione letteraria italiana, scrisse un'entusiastica recensione sottolineando soprattutto la nuova linea umoristica tracciata dall'Ingegnere: «Non so se in questi tempi di neoclassicismo e di bello scrivere ad oltranza possa aver fortuna uno scrittore composito e deliziosamente barocco come Carlo Emilio Gadda. In genere bisogna dire che l'umorismo nostrano non ha avuto mai troppa buona stampa in Italia. Siamo un popolo serio, noi, e alcuni dicono perfino tragico. [...] Temo, quindi, anche la sorte del nuovo e ricco umorismo di Carlo Emilio Gadda che con tre o quattro racconti ("La Madonna dei filosofi", Ed. Solaria, Firenze) s'avvia a schierarsi tra i più arditi e avventurosi navigatori dell'umorismo nostrano. [...] Dio lodato, uno scrittore d'inconfondibile carattere cisalpino, un umorista di schiettissima vena e pedigree lombardi. [...] Lo scrittore umorista è per natura divagatore: la divagazione è appunto un suo mezzo per dar aria al cervello, per far saltare il tappo della fantasia compressa [...] e lasciarla spumeggiare liberamente al sereno». C. LINATI, *Un umorista. Carlo Emilio Gadda*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 6, 2007, Supplement no. 7, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/reviews/linaticeg1931.php>.

un altro ulisside, ossia Emilio, reduce dalla guerra, al quale Gadda trasferisce parte della propria esperienza biografica¹⁰:

Dopo un po' di tempo Emilio ebbe il torto, e stavolta fu l'ultimo, di non dar notizia di sé. L'amministrazione militare lo definì «disperso».

Così gli anni passarono e probabilmente quel ragazzo, vivo e guizzante, con tutte le sue poesie e con tutto il pan francese che aveva addentato, si era disperso per tutta l'eternità. Nessun maresciallo de' baraondeschi uffici distrettuali sarebbe mai più riuscito a ripescarlo, né in Russia né in Siberia, né a Wladivostok, donde pure sbuca ogni tanto qualche marito ritardatario, preso dopo quattordici anni da un repentino attacco di devozione coniugale; e arriva a casa a far perdere la pensione alla moglie: e a scombinarle quel po' di tela che nel frattempo ella aveva preso a filare ed a tessere, alla facciazza di Penelope¹¹.

Lo *humor* gaddiano non risparmia quindi il tema del viaggio di derivazione omerica, in particolare il *nostos*. Il tema del viaggio è tra i più presenti nella scrittura dell'Ingegnere, il quale vi dedica diverse riflessioni: abbiamo visto ad esempio come il viaggio diventi allegoria dei processi epico-conoscitivi nella *Meditazione* o nucleo fondativo della contrapposizione tra «migranti» e «sedenti» ne *I viaggi, la morte*.

Tuttavia, nonostante la valenza piuttosto significativa assunta dal tema del viaggio nella poetica dell'Ingegnere, si avverte la sensazione che gli ulissidi descritti nelle pagine dei suoi racconti

¹⁰ A tal proposito è fin da subito emblematica la distanza che intercorre tra padre e figlio, come accade per Gadda e Francesco Ippolito: «Emilio era appunto il nome di quel ragazzo, il figlio del commerciante. Non era forse meno fantasioso di suo padre, ma molto meno del padre rivolto ai problemi di economia rurale e di “progresso agricolo”». C.E. GADDA, *La madonna dei filosofi*, in *Romanzi e Racconti I*, cit., p. 77.

¹¹ Ivi, p. 78.

siano in realtà protagonisti di *nostoi* procrastinati: questi sono infatti anteroi stanchi che, almeno per un attimo, smettono di perseguire la cosa etica e morale, ma tentano invece la fuga nel sogno, nell'illusione fantastica, scegliendo così di evadere dalle loro vite, e anche per questo il loro autore non li risparmia dal gioco umoristico, sapendo benissimo di "punire" in una certa misura anche se stesso.

Il viaggio continua dunque a essere oggetto di riflessione esperienziale: l'evidente richiamo al mito è da intendersi come una riscrittura moderna, nella quale la sussistenza del mito stesso è garantita dalla sua desacralizzazione. Il personaggio di Emilio, per esempio, novello Ulisse, come Cesare Manni, è infatti il corrispettivo dei tanti ulissidi sparsi per il mondo, magari inquieti non tanto perché preoccupati di non poter far ritorno a casa dopo la guerra o chissà quale altro avvenimento, quanto piuttosto per l'idea di riabbracciare la loro Penelope, la quale, a sua volta, come scrive Gadda, spera che il marito non torni affatto per non dover rinunciare alla pensione di quest'ultimo: la splendida e dissacrante espressione finale «alla facciazza di Penelope» si erge a perfetto "Amen", quasi come laconica esemplificazione della profanazione del mito, attraverso la quale Gadda rende tangibile la modernità dei rapporti umani, dando altresì forma a uno dei molteplici ritratti familiari della contemporaneità.

Per sopravvivere nel secolo della "morte di Dio", i miti evocati nel presente devono necessariamente essere spogliati della loro divina sacralità e ciò avviene in prima istanza attraverso l'azione parodica e umoristica, in linea con quanto accade nel quadro del modernismo europeo. Del resto, come afferma Boitani, è proprio a cominciare dalle demistificazioni di Ulisse e del *nostos* che la modernità si riappropria del mito:

Il secolo XX che, nonostante le sue conclamate rotture con il passato, ha mostrato un singolare attaccamento al mito classico, fa di Ulisse il prototipo dell'uomo moderno. [...] Epica di un Ognuno

e di un Nessuno, Odissea nel mondo degradato della realtà, dei pensieri, dei sentimenti di ogni giorno (e di ogni minuto)¹².

2. Demitizzazioni bis: «la testa cogliona di Giove»

Gadda si diverte con la materia mitica, la sente vicina a tal punto da farla propria e utilizzarla spesso arbitrariamente per i propri scopi, da quelli “nobili” (riflessioni narrative, lirico-simboliche e filosofico-antropologiche) a quelli più ironici e umoristici, come avviene per esempio con uno dei temi più cari alla giovinezza di Gadda, vale a dire la guerra come crociata ideologica, santa e necessaria, condotta attraverso il perseguimento di alti ideali epico-cavallereschi.

Se leggessimo infatti le prose o le rappresentazioni in cui si fa menzione della guerra (come per esempio accade all’interno di una rappresentazione teatrale), che l’autore richiama sia ne *La Madonna dei filosofi* sia ne *Il castello di Udine* senza avere idea di cosa avesse rappresentato il conflitto bellico per l’esperienza esistenziale del protagonista, di certo non potremmo rimanere colpiti dai toni utilizzati dall’autore. Infatti se nel *Giornale* la descrizione delle manovre di guerra è spesso accompagnata dal *pathos* tipico dell’epica, nella *Madonna dei filosofi* e nel *Castello di Udine* il mito della guerra viene spogliato di grandezza, dal momento che lo sguardo dell’autore all’altezza degli anni Trenta è divenuto quello di un uomo tradito e disilluso che sa di non aver più ideali da perseguire, ragion per cui il sogno epico-cavalleresco che ha accompagnato il Gaddus nella stesura del suo diario si spoglia ora di ogni solennità, rimanendo un mero ricordo attorno al quale non sembra mancare un velo di malinconico rimpianto.

Alla luce di ciò, non pare essere un caso quindi che nel celebre *incipit* al suo importante *Castello di Udine*¹³ intitolato *Tendo al mio*

¹² P. BOITANI, *Ulisse*, in *Il mito nella letteratura italiana. L'avventura dei personaggi*, cit., pp. 545, 546.

¹³ Alberto Carocci commissionò per «Solaria» la recensione del *Castello di Udine* a Gianfranco Contini, il quale, per l’occasione, scrisse il famoso *Carlo Emilio*

fine, lo scrittore riveli al pubblico la propensione demistificatoria della propria scrittura:

Tendo a una brutale deformazione dei temi che il destino s'è creduto di proponermi come formate cose ed obietti: come paragrafi immoti della sapiente sua legge. Umiliato dal destino, sacrificato alla inutilità, nella bestialità corrotto, e però atterrito dalla vanità vana del nulla, io, che di tutti li scrittori della Italia antichi e moderni sono quello che più possiede di comodini da notte, vorrò dipartirmi un giorno dalle sfiancate sèggiole dove m'ha collocato la sapienza e la virtù de' sapienti e de' virtuosi, e, andando verso l'orrida solitudine mia, levarò in lode di quelli quel canto, a che il mandolino dell'anima, ben grattato, potrà dare bellezza nel ghigno. La virtù, senza il becco d'un quattrino, è pur veneranda cosa: e questo si arà da sentire nelle mie note. Era ed è la legge che custodisce ed impone l'inutilità marmorea del bene, che ignora o misconosce le ragioni oscure e vivide della vita, la qual si devolve profonda: deformazione perenne, indagine, costruzione eroica¹⁴.

Gadda, o del «pastiche» – poi raccolto nel volume *Quarant'anni d'amicizia* –, in cui il filologo accostava per la prima volta Gadda al grande scrittore modernista James Joyce: «Vorremmo dire che lo stesso Joyce del *Work in Progress* è meno egoista del Nostro: asceta del sistema, e santo, come tutti coloro che lasciano allinearsi un'opera nelle dimensioni eroiche, lavorative, d'un immensa durata, Joyce non riesce tuttavia a cancellare, attraverso volumi folti, il fondo, l'esiguo fondo, d'una provincia; col proprio attaccamento e livore. Ecco dunque (in veste di metafora che contribuisca a risolvere il caso Gadda) almeno per un altro esempio di manipolazione linguistica [...]; e s'annetta che il debito significativo al fatto che il Dubliner tende a fuggire dalla risoluzione strettamente narrativa, in cui pur finisce lo Scapigliato citato più su, come già la corrente eruditissima e umanistica dei "pasticheurs" rinascimentali, dei nostri macaronici al Rabelais». G. CONTINI, *Primi approcci al Castello di Udine*, in *Quarant'anni d'amicizia*, cit., pp. 3-4.

¹⁴ C.E. GADDA, *Tendo al mio fine*, in *Il castello di Udine*, cit., p. 119. Come scrive Lucchini, in questo brano sono subito evidenti le peculiarità linguistiche e filosofiche della scrittura gaddiana: «lo scritto proemiale, farcito di vocaboli aulici quando non arcaici, spesso improntati a uno studiato similibflorentino cinquecentesco, suggerisce naturalmente l'idea di *pastiche*, di contaminazione lessicale e

Allo stesso modo, prendendo in considerazione la prima raccolta gaddiana, *La Madonna dei filosofi*, potremmo riscontrare la presenza dell'esercizio demistificatorio nella profanazione del mito della guerra e degli eroi che ha accompagnato gli ideali del giovane soldato al fronte. A tal proposito, è significativa la prima prosa del volume il cui titolo è *Teatro*: nel racconto non ritroviamo certo il Gaddus Duca di Sant'Aquila, bensì un antieroe moderno, un comune borghese che osserva tra le fila del pubblico di un piccolo teatro milanese altri borghesi, descrivendone i comportamenti attraverso uno stile ben lontano da quello esibito nelle pagine del *Giornale* in cui tratteggiava fatti e azioni di «grandezza omerica». La prosa descrive quindi una serata a teatro¹⁵ durante la quale Gadda assiste a una rappresentazione il cui tema, oscillante non a caso fra mito e leggenda, riguarda le vicende del Re Sardanapalo. Ben presto, però, quella che doveva essere una tragedia comincia ad assumere i tratti di una vera e propria farsa dalle sfumature grottesche.

Per la bellezza della prosa, vale la pena proporre per intero il passaggio che ci riguarda:

Rimasi al buio.

Non vidi più Giuseppina, né i Biassonni, né i Pizzigoni, né il grand'ufficiale Pesciatelli.

stilistica grottesca, umorale per non dire atrabiliare. [...] Vi è dunque una perfetta continuità tematica se non stilistica tra il giovane tentativo gnoseologico di “metter ordine” nel mondo e il proemio del libro, vera e propria dichiarazione di poetica; il “gramo e imperfetto persistere” di cui si discorre ampiamente nella *Meditazione* è già prossimo al diagramma della faticosa esperienza umana tracciato in *Tendo al mio fine*. Di tale concezione della realtà come flusso deformatore il lessico composito e stratificato è, paradossalmente, una conseguenza secondaria, almeno in ordine logico e cronologico». G. LUCCHINI, *Presentazione*, in C.E. GADDA, *Il castello di Udine*, Garzanti, Milano 1999, pp. 8, 9.

¹⁵ Sulla pratica dell'andare al teatro, ha affermato Gadda: «Il teatro mi affatica fisicamente. Lo stare immobile mi stanca. Un mio saggio ne *I viaggi la morte* intitolato *Teatro* è appunto una irrisione della fatica fisica che uno deve fare per stare seduto». C.E. GADDA, *Carlo Emilio Gadda come uomo*, cit., p. 173.

In preda a un leggero batticuore, mi chiedevo che stesse accadendo, allorché apparvero delle rocce, percorse da un fremito: si gonfiavano come la vela toccata dal marezzo: come per bonaccia poi si abbiosciavano. Qualche metro più in là il cielo dell'alba, con lo zaffiro richiesto dal caso: da un lato aveva assunto un aspetto lievemente verdastro in seguito a una riparazione.

Da dietro le rocce sbucarono, suscitando la curiosità generale, un uomo corpulento e una donna assai pingue, stretta per altro nella ritenutezza d'un robusto fasciame cosparso di vetruzzi.

C'era per aria un vecchio dispiacere.

Presero difatti a rinfacciarsi l'un l'altra i loro diportamenti: ella con lodoleschi trilli e occhi di ex-vipera. Egli bofonchiò truce le più spropositate assurdità. Parevano dapprima un po' timidi, oh! ma si rinfrancarono tosto.

Inorgogliti dalle luci color indaco, violetto e giallo canarino che gli aiuti-elettrici proiettavano sopra di loro, eccitati dall'invidia e dall'ammirazione che venivan suscitando in tutti gli altri, rimasti così miseramente al buio, essi tranghiottivano a tratti, nelle pause, la tenue saliva del loro magnifico «io». Egli, poi, andava giustamente superbo d'un elmo dorato e d'una scimitarra argentata dal tintinnio metallico come di posateria presso l'acquaio.

Vestiva lo smagliante costume dell'ammiraglio persiano, con calzari di cuoi al cromo riccamente adorni di gemme di vetro: aveva vinto Sardanapalo e i suoi temibili congiunti Agamennone e Pigmalione: si esprimeva concitatamente, mediante settenari sdrucchioli e tronchi.

I più significativi provocarono dei violenti starnuti in ottanta uomini ordegni che un signore in frak teneva a disposizione dell'ammiraglio.

La donna, una faraònide, vestiva a sua volta in modo superiore a ogni previsione.

Dodici lunghi pennacchi, rigidi ed aperti a ventaglio, corroboravano di un'aureola tacchinesca il santuario della pettinatura¹⁶.

¹⁶ C.E. GADDA, *Teatro*, in *Romanzi e racconti 1*, cit., pp. 11-12.

Fin dal principio si può notare come il racconto sia sviluppato attorno al rovesciamento parodico della tragedia messa in scena al teatro. Le fasi iniziali della rappresentazione sono descritte con grande ironia, che l'autore riserva innanzitutto alla scenografia, giudicata approssimativa, e agli attori, perché visibilmente goffi e impacciati negli atteggiamenti e ridicolizzati persino dai loro stessi costumi, tanto che quelli della prima attrice vengono definiti «taccineschi». La scena, che si apre rappresentando il litigio fra i due personaggi principali, perde totalmente il *pathos* tipico dell'epica tanto da subire una metamorfosi che conduce i due protagonisti a impersonare una sorta di litigio fra moglie e marito. Davanti allo sguardo dell'Ingegnere prende vita quindi una vicenda umoristica dai tratti grotteschi, anche in virtù dell'utilizzo di un linguaggio artificioso da parte degli attori:

Raccontò del suo crin e ci fornì elementi circostanziati sulle principali peripezie del suo sen; non trascurò l'alma; illustrò le forme più tipiche del verbo gire, coniugandolo al participio, all'imperfetto, al passato remoto e al trapassato imperfetto; propose alcuni esempi di quella parte del discorso detta dai grammatici interiezione, scegliendoli con gusto e opportunità fra i più rari della nostra letteratura, quali «orsù» e «ahi! lassa».

Tutto questo con gutturazioni impeccabili; le ultime, le più acute erano addirittura l'ì, ì, ì d'una porta malvagiamente irruginita, che si chiuda a scatti, nella beffa d'un ragazzo malvagio¹⁷.

Nella tragedia, che tenta di ricostruire le vicende della successione al trono d'Egitto, il coro impersona un vasto repertorio mitologico, poiché vengono presentati nell'ordine Agamennone, Pigmalione, Giocasta, Clio, Erato e Talía, i quali, affiancati da altri bizzarri figuranti, vengono definiti ironicamente come la «portentosa “équipe”»¹⁸:

¹⁷ Ivi, pp. 12-13.

¹⁸ Ivi, p. 16.

Gli accorsi erano divenuti folla: si distinguevano agevolmente, ai varî e tipici costumi di tela stampata, pescatori, arcieri, peltasti, prefetti del popolo, mugnai assiro-babilonesi, indovini, legionari romani, navarchi, fabbricanti di vasi di Samo, chiromanti di Cirene, piloti mauri, il pretore d'Oriente con tre persone al seguito, pubblicani, farisei, dentisti, tornitori di gambe di seggiola, ex-ministri di Sardanapalo ed altre persone di moralità indiscussa, dotate comunque di buona volontà mesopotamica o di solida cultura classica, come testimoniavano le varie fogge del loro abbigliamento¹⁹.

La corroborante caoticità della scena viene impreziosita infine dal richiamo al Tartaro, che, pronto ad accogliere l'anima di Sardanapalo, subisce un'evidente *reductio* antifrastica:

Si udirono tuoni lontani: Sardanapalo era diretto verso le porte del Tartaro.

L'impiantito fu zoccolato da un nùgolo di diavoli, con code di cartone e tridenti di legno rinvolto nella stagnola; le anche, come quelle degli antichi fauni, erano avvolte di pelli caprine, le gambe protette da calze rosse. Erano le tempie provvedute di conetti di panno rosso imbottiti, a raffigurare le emergenze cornee proprie di questi temibilissimi spiriti. [...] «Fatti più in là, lasciami un po' di posto», pareva dire ciascuno al suo simile, quando apparvero alquanto rattappiti attardandosi e urtandosi, come dei collegiali dal fotografo. Un'aria fredda doveva tirare da qualche porticina di servizio del Tartaro con disagio dell'ambiente plutonico: perché, con la coda dell'occhio, guardavan tutti da una parte quasi per dire: «Chiudila!»²⁰.

La tragedia a cui assiste l'ingegnere diventa dunque un'allegoria della modernità, il cui caos finisce inevitabilmente per travolgere anche l'universo mitologico:

¹⁹ Ivi, pp. 13-14.

²⁰ Ivi, p. 15.

Eppure presero a delirare tutti in una volta, inseguendo con laceranti unisoni i fonismi di quei due: urlavano a perdifiato le più roboanti stravaganze, le più imprevedibili assurdità, senza muoversi, senza guardarsi, rossi, gonfi, turgidi le vene del collo, il mastoide indaffarato come un ascensore, le mani in mano: e come rivolti al nulla e a nessuno; e come assolti da ogni riferimento alla realtà delle cose. Ogni faccia, maschera della follia, defecava la sua voce totale nella cisterna dell'insensatezza²¹.

Poi ancora:

Stavo pensando come il nostro spirito potrebbe evadere quel labirinto di cartone, di re mesopotamici, di scudi di latta, di proterve lussureggianti regine, di maglie stinte, di notizie tendenziose, di guerrieri antichi e valorosissimi, che accennava a distendersi per l'eternità²².

Proprio in quest'ultimo passaggio del testo l'autore sembra far seguito a quanto scritto nella *Meditazione*, quando nel capitolo *La dissoluzione dei miti* annotava un proposito perentorio: «dissolverò li eroi e le armi loro e tutto ciò che è nell'anima e nell'amor nostro. Li eroi si dissolveranno come li dissolve la nera 'oblivione' dei poeti neoclassici e così le loro armi dedàlee: sun entesi daidaleoisin».

Parrebbe evidente dunque come nel racconto Gadda mostri di aver definitivamente abbandonato quell'ideale epico-cavalleresco perseguito nella giovinezza (il mito in chiave metaforica per nobilitare l'esistenza) e che ora, a distanza di anni, ritorna come una dissonante illusione nella malinconia desolante della realtà contemporanea.

Anche nella raccolta successiva, *Il castello di Udine*, la riflessione sulla demitizzazione degli ideali perseguiti nella giovinezza si

²¹ Ivi, p. 14.

²² Ivi, p. 17-18.

concretizza nell'accumulo e nell'esplosione di forti e contrastanti emozioni: disillusione, rabbia contro chi ha condotto politicamente e militarmente la Grande Guerra, gioia momentanea per il ricordo dei compagni di battaglia, vergogna per la sconfitta pubblica e privata e malinconia per un tempo che non tornerà più, quello stesso periodo che Gadda ha definito il più felice della sua vita, in cui l'idea di inaugurare un ciclo epico-cavalleresco rappresentava la linfa di un rinnovato vitalismo.

A far da sfondo a questi sentimenti permane, però, la consapevolezza dell'insensatezza e dell'impossibilità di giungere a una tanto sognata ascesa verso l'assoluto della gloria nella patria divina: «C'era poi, oltre tutto, una testa di ponte. Mi spiego. Monte Nero ed il Krasij perduti su nell'eccelsitudine delle lor nebbie, come la testa cogliona di Giove nel guazzabuglio olimpico delle sue nuvole»²³. È dunque in questi termini che viene demistificato perfino uno dei simboli più nobili del Gaddus: se negli anni della giovinezza e del fervore patriottico il monte rappresentava il simbolo dell'ascesa a una qualche forma di Assoluto, ora è invece l'emblema di una disfatta storica, di una delusione esistenziale, simbolo perduto tra le nebbie della memoria, tanto da divenire segno tangibile dell'illusione, come dimostra la presenza di Giove, scomodato per un appello metaforico che non ammette repliche.

3. Demitizzazioni ter: una gallina, due santi e un incendio

La prima esperienza sentimentale di un novecentesco giovane signore milanese, ovvero la sua «iniziazione al sesso in contrapposizione all'educazione *ancien régime*, impartita dalla famiglia»²⁴, è l'argomento su cui gioca la prosa del *San Giorgio in casa Brocchi*,

²³ C.E. GADDA, *Dal castello di Udine verso i monti*, in *Romanzi e racconti 1*, cit., p. 148.

²⁴ G. PATRIZI, *Gadda*, cit., p. 205.

racconto gaddiano pubblicato nel 1931 su «Solaria», poi in volume nella raccolta *Novelle dal Ducato in fiamme* (1953) e infine in *Accoppiamenti giudiziari* (1963).

La vicenda erotico-amorosa che coinvolge Gigi, giovane rampollo della famiglia Brocchi, è in realtà un pretesto dell'Ingegnere per mostrare le ipocrisie e il fallimento della borghesia lombarda, argomento al quale dagli anni Trenta Gadda si dedica frequentemente mediante la scrittura di numerose novelle animate dallo sberleffo umoristico-grottesco, con lo scopo di sottolineare proprio l'incapacità della classe borghese di porsi come guida culturale e socio-economica della società dell'epoca, la quale vive anni di piena deriva etica e morale²⁵.

All'interno del *San Giorgio* la critica gaddiana al perbenismo e alla morigeratezza si consuma inoltre attraverso la dissacrazione del

²⁵ Il rapporto tra Gadda e la borghesia lombarda è molto complesso e, come afferma Donnarumma nella sua lettura modernista ed europea dell'opera dell'Ingegnere, non può limitarsi al luogo comune (o mito storiografico) del Gadda milanese “a prescindere”: «che idea di milanesità presuppone il mito? Gadda sarebbe milanese non solo per essersi formato in questa città e per aver contratto un debito permanente con la sua cultura, ma appunto per razionalismo, moralità, pragmatismo, amore delle verità quadrate e generosa insofferenza dell'approssimazione e dell'irresponsabilità. Un'idea, dunque, che non pecca per oltraggio al luogo comune. Del resto, la definizione dei caratteri locali (o nazionali) spesso non evade da quei limiti, ci dia essa un'immagine apologetica (è il nostro caso) o propagandi una condanna sommaria. [...]. La milanesità di Gadda – e di chiunque – finisce per cadere in questo novero di idee ricevute; sicché un'indagine su di essa darà qualcosa non dico di nuovo, ma di utile e veritiero, solo quando si lasci risolutamente alle spalle un luogo comune che, oltretutto, suona edificante e stucchevole. [...]. Naturalmente, nessuno ha potuto ignorare la presenza, così ingombrante, del livore antimilanesese e antilombardo di Gadda: ma è parso più utile leggere oltre la lettera, e cercare persino in una talvolta astiosa satira antimeneghina l'espressione di un'autentica, profonda milanesità. [...] la Milano celebrata dai fautori del Gadda milanese non è solo un luogo dello spirito loro più che gaddiano, ma una Milano così parziale e archeologica da risultare inadeguata al presente, fosse anche come correttivo ai suoi gusti o modello ideale. Un'identità milanese tanto localistica e tanto legata a un certo passato sarebbe, per chi ha altre origini, una falsificazione [...]». R. DONNARUMMA, *Gadda modernista*, cit., pp. 136, 137.

De officiis di Cicerone, scrittore imputato di essere schierato dalla parte dei moralisti che l'Ingegnere tanto disprezza e che invece, nella tradizione culturale dell'Otto-Novecento, è considerato uno straordinario modello educativo da proporre ai più giovani²⁶. La decostruzione dell'*exemplum* ciceroniano è testimoniata dalla *reductio ad absurdum* che Gadda esercita sul personaggio che più di ogni altro incarna idealmente il *De officiis*, vale a dire Agamennone²⁷: nel racconto questi non è certo il grande condottiero acheo cantato da Omero nell'*Iliade*, ma un sovrano umoristicamente destituito di sacralità, ossia «il titolare, “idealmente parlando”, della corona»²⁸. Agamennone è lo zio del giovane Gigi, rampollo della famiglia, erede designato e prosecutore della stirpe alto-borghese dei Brocchi,

²⁶ Scrive Narducci che «in questo racconto l'autore del *de officiis* è un moralista alquanto paludato, e sostanzialmente filisteo, che detta le regole e i precetti di un contegno appropriato e rispettoso del *bon ton*, del decoro, della costumatezza e della generale circospezione che governano i rapporti interpersonali tra i membri dei cosiddetti ceti bene educati. Bersaglio della dissacrazione è, insieme a Cicerone, anche la maniera in cui il suo trattato etico-politico è stato recepito e riutilizzato – a fini sia di edificazione morale, sia di stilizzazione dei comportamenti – nella tradizione educativa europea, e specialmente in quella italiana tra Otto e Novecento; perciò l'immagine dell'Arpinate che emerge dal *San Giorgio* lascia – forse deliberatamente – fuori campo il brioso conservatore dell'epistolario, l'oratore abilissimo nello spaziare tra i diversi registri dello stile, dal comico al patetico al sublime, il narratore avvincente, il ritrattista dalla vena felicissima, e soprattutto l'uomo del temperamento passionale e tendenziosamente schietto, spesso ossessionato proprio dalle falsità e dalle dissimulazioni del comportamento aristocratico (alcuni di questi aspetti emergono qua e là, caso mai, da cenni sparsi in altri scritti di Gadda)». E. NARDUCCI, *La gallina Cicerone*, cit., pp. VII-VIII.

²⁷ Oltre che nel racconto *Teatro*, Agamennone compare anche nel capitolo della *Meditazione* intitolato *I fini*, in cui l'eroe viene evocato per «l'episodio iniziale delle segnalazioni tramite fuochi di pino con le quali viene annunciata a Clitemnestra la presa di Troia; nello stesso passo della *Meditazione* essa viene chiamata “la donna dagli occhi di cagna”; il rimando stavolta non è a Eschilo, ma a Omero, e precisamente alla definizione che della sposa assassina dà l'ombra di Agamennone incontrando Ulisse nell'oltretomba, nel libro XI dell'*Odissea*». Ivi, p. 66.

²⁸ C.E. GADDA, *San Giorgio in casa Brocchi*, cit., p. 87.

il quale deve essere educato nelle «tappe di un'adolescenza eroica»²⁹ alle buone maniere profuse dal modello della «gallina Cicerone»³⁰, ovvero «il re dei benpensanti»³¹. Tra l'altro Agamennone Brocchi sta scrivendo un trattato di etica sulla scia del modello ciceroniano, così da poter contribuire all'educazione del nipote e dei giovani borghesi, speranza (l'autore è ironico, s'intende) di un futuro radioso:

secondo il disegno, aveva da servire di guida, all'entrar della vita, per i giovani delle più cospicue famiglie: perché il giovinetto di famiglia ha, «diremo così, dei bisogni, delle esigenze speciali: che, certo, gli altri non hanno, non possono nemmeno avere: è ovvio che il cane di razza, il quale non è se non il prodotto tipico di una lunga e laboriosa selezione» [...] «non si può gonfiarlo di zuppa e pan bagnato, come un cagnaccio qualunque da guardar i pagliai»³².

E ancora:

Scrivendo quel libro, componendo quel libro, (non gli venne il terzo verbo, da far compiuto il suono della frase, tirata in finto «crescendo») il conte Agamennone Brocchi non aveva pensato ad altro che al suo Gigi, a quel suo nipote «così promettente, così bello, così sano, che, qual giglio in fiore sul vecchio tronco dei Brocchi», doveva perpetuare nel mondo scompaginato da tanta demenza! da tanto delirio! da così insano furore! il nome e la virtù, l'intelligenza e le «*humanae litterae*» dei Brocchi medesimi³³.

Date tali premesse, è dunque evidente come il racconto assuma fin da subito i tratti di una squisita commedia, all'interno della quale trovano la loro desacralizzazione tutte le superstizioni, i riti

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ C.E. GADDA, *Meditazione milanese*, cit., p. 99.

³¹ C.E. GADDA, *A un amico fraterno*, cit., p. 92.

³² C.E. GADDA, *San Giorgio in casa Brocchi*, cit., p. 72.

³³ *Ibidem.*

e le credenze popolari che appartengono alla morale cattolica della famiglia Brocchi – e, per riflesso, alle famiglie milanesi del tempo –, che l'Ingegnere condanna, tramite la parodia, come simboli «della prudenza e della demenza domestica»³⁴.

Tra i personaggi del *San Giorgio*, oggetto dello *humor* gaddiano è anche la contessa Giuseppina, madre di Gigi e cognata di Agamennone.

La pia e devota contessa cerca ostinatamente di condurre una vita all'insegna della rettitudine e del rispetto di tutti i dettami imposti dalla cristianità, partecipando per esempio a numerose iniziative di carità e di beneficenza, anche se ciò che più la preoccupa è la salute morale del figlio: se da una parte, con la convinzione di proteggerlo dalle tentazioni del Male che si annida in un tempo così “demoniaco” come il Novecento, Giuseppina affida l'educazione pedagogica di Gigi a un precettore, un certo professor Frugoni, che tenta invano di impartire al giovane i buoni insegnamenti dell'etica ciceroniana³⁵, dall'altra, invece, la contessa affida l'educazione morale del giovane proprio allo zio Agamennone e al suo attesissimo trattato:

«E il libro, almeno, quando sarà pronto, quello? Quando ce lo darai?» gli domandò allora la contessa, con voce arrocata dal dolore e flautata nell'ammirazione. «Sai che lo aspetto impazientemente... per Gigi... per la sua salute... per la sua formazione morale... per la sua vita!...»³⁶.

Il libro tanto atteso in casa Brocchi pare assumere i tratti di un feticcio, un dono che sembra essere benedetto dal Cielo, come di-

³⁴ C.E. GADDA, *Quando il Girolamo ha smesso...*, in *L'Adalgisa*, cit., p. 24.

³⁵ «"Il trattato dei doveri", seguì Frugoni, "il celeberrimo trattato dei doveri, il "De Officiis" in una parola!... Ma non sa lei che cosa è il "De Officiis?" chiese improvvisamente a Gigi, e come in un tono di rimprovero. Gigi, ora, tagliuzzava una gomma con la punta del temperino: levò il viso, atteggiandolo a profondo interesse. "Ma è la grande Etica della latinità" proclamò Frugoni entusiasta, con voce piena, potente». C.E. GADDA, *San Giorgio in casa Brocchi*, cit., p. 92.

³⁶ Ivi, p. 71.

mostra il fatto che lo stesso Agamennone promette di farlo avere ai familiari la mattina del 24 di aprile, il giorno di San Giorgio e del diciannovesimo compleanno del nipote Gigi: «Non dubitare, Giuseppina... Alle sette precise del 24 aprile sentirete il campanello... e sarò io in persona, con le due copie del libro! Una per te, una per il nostro diletteissimo Gigi!»³⁷.

La satira del Gaddus non poteva esimersi dal dissacrare questo attesissimo giorno, non solo per l'agognata pubblicazione dell'*Etica* di Agamennone, ma anche per il rituale religioso dedicato al santo:

Il giorno 24 di aprile vien celebrato anche nel milanese, e per diverse ragioni, una più buona dell'altra: ma, più che tutto, è una sognante speranza! perché fuori dalle rotolanti tempeste primavera, lacerate al fulgore della sua lancia e del nimbo d'oro, trasvola nei cieli, pubertà donatelliana, a cavallo tuttavia come per il Carpaccio, il cavaliere dei santi, il santo dei cavalieri! Sicché appunto, proprio quel giorno (cadeva di domenica) la contessa avrebbe dovuto assistere alla consacrazione del nuovo altare, a Lui dedicato, nella casa di Brugnasco. Brugnasco è dove i Brocchi avevano terre, ville, e cascine.

«...Ma non importa!... Per sabato sera inviteremo a pranzo gli amici...: domenica sera, invece, ci raccoglieremo noi soli, con la zia Lena, la zia Maddalena, e la zia Filomena... a festeggiare i tuoi diciannove anni... e il libro dello zio Agamennone...»³⁸.

E continua:

Per l'altare di San Giorgio la contessa aveva in pronto una favolosa tovaglia, con un favoloso pizzo: il più dolce ricamo che fosse mai uscito dalle sue «mani di fata». Da principio, e poi durante quasi tutto il lavoro, ch'era durato un anno e mezzo due, quella tovaglia aveva divisato di ricamarla per San Luigi Gonzaga, perché

³⁷ Ivi, pp. 74-75.

³⁸ Ivi, p. 75.

sempre! sempre! le proteggesse il suo Gigi! da ogni «cattiva tentazione, da ogni suggerimento cattivo!» perché gli tenesse lontano i cattivi libri, i cattivi compagni, subsannanti, come demoni biscornuti, nell'ombra torpida della tentazione! Oh! il sorrisetto perverso di certi ragazzi!³⁹.

I due brani sopracitati rappresentano il nucleo della profanazione del sacro cristiano e dell'osservanza borghese del rito, che qui vengono sottoposti a parodia insieme alla credenza popolare, alla superstizione e dunque alla falsa parvenza (miti teatrali, miti d'accatto), che, come si ricorderà, secondo Gadda costituiscono un pericoloso limite alla conoscenza. L'attesa per il giorno di San Giorgio diventa inoltre metafora della decadenza di un'intera classe sociale, come dimostra del resto l'ironia con la quale Gadda descrive il movimento ondulatorio della figura del «cavaliere dei santi, il santo dei cavalieri», che volteggia tra le nuvole nel giorno a lui dedicato. Il quadro parodico si completa infine con la descrizione del devotissimo impegno profuso dalla pia Giuseppina nel ricamare la tela da offrire come lare in vincolo all'altare di San Giorgio, condotta attraverso lemmi come «fata», «favola», «favolosa» e «favoloso», con i quali l'Ingegnere intende identificare l'armamentario iconografico del santo.

La demistificazione del mito della borghesia lombarda come classe guida della società si alimenta inoltre di un'altra "scena" esilarante: Giuseppina, guidata dall'afflato mistico per quella sua creazione favolosa, cede alle «*avances*» del curato e acconsente, per dare lustro al buon nome dei Brocchi, che la tela venga esposta nella chiesa di Brugnasco sotto il dipinto di un tale Antonio Pasta «che c'era voluto più di sei mesi a pitturarla, tra cavallo, serpente, gambe del serpente, unghie...»⁴⁰, contravvenendo però così al voto che la contessa aveva fatto a San Luigi di vincolare quella tela come *ex-voto* all'altare di San Giorgio:

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Ivi, p. 76.

Si pentì di colpo... come un colpo improvviso, nel cuore. Le parve che San Luigi dovesse rimaner male, che la prelazione non fosse giustificata... Ogni promessa è debito!... E la sua lunga promessa era un tenero voto!... «Ma come contessa Brocchi,» implorò rivolta la principessa Gonzaga, «...anche con quei di Brugnasco... dopo tutto... non potevo esimermi... Per il tuo altare ne ricamerò un'altra, più bella.» Eppure, nel malessere di certi dormiveglia agitati, quel dubbio le ritornava, come in un soprassalto dell'anima: «...Eppure San Luigi... Si sarà offeso; e il mio Gigi, il mio Gigi adorato!... non me lo proteggerà più il mio Gigi! Oh! Aiutatemi voi, Dio mio!»⁴¹.

Nel bel mezzo di questo tragico senso di colpa, si materializza quanto prospettato da Gadda in una lettera datata 7 maggio 1931 destinata all'amico Bonaventura Tecchi, ovvero sia lo scontro fra i due santi, una «lotta simbolica fra S. Giorgio, il Santo cavalleresco e... femminista, contro S. Luigi Gonzaga, il Santo ascetico e rinunciatario»⁴². A partire da questa lotta, scaturita dalla promessa sciagurata fatta al curato del paese – che qui evidentemente assume i tratti di una sorta di tentazione demoniaca –, hanno inizio le disgrazie della contessa, la quale è convinta che siano in realtà delle punizioni inferite dallo stesso San Luigi, offesosì perché rinnegato da Giuseppina, e che si riflettono nelle vicende quotidiane dell'adorato figlio Gigi, a cominciare da quel maledetto incontro con Penella, pittore romano e novecentista dal nome significativamente ambiguo, avvezzo alle raffigurazioni erotiche⁴³ («la contessa [...], rabbrivìdì, all'idea del

⁴¹ Ivi, pp. 76-77.

⁴² C.E. GADDA, *A un amico fraterno*, cit., p. 92.

⁴³ In realtà, la passione che Gigi nutre per i nudi femminili (oltre che all'età puberale, certamente incompresa dalla contessa) non è da attribuirsi esclusivamente al buon Penella, ma anche all'influenza esercitata dal giovane e “promettentissimo” Gian Carlo Vanzaghi, amico e parente di Gigi, il quale lo incanta con i racconti delle sue avventure erotiche parigine, tanto da causare un incandescente fermento tra gli ormoni del giovane rampollo: «E Gigi, dopo il “Giulio Cesare”, leggeva l'“Amleto, principe di Danimarca”. Ma su quel Carcano le girls di Gian Carlo

contagio: Pittore! Romano! Novecento!... Forse il gastigo di San Luigi era già in cammino)»⁴⁴. La contessa è scossa dal passaggio dalla buona e morigerata morale ottocentesca alla perdizione dei tempi moderni. Penella conduce il rampollo di casa Brocchi alla rovina e alla scoperta delle nudità femminili, comprese quelle della bella e sfrontata domestica di casa Brocchi, Jole, la quale, come un demoniaco angelo punitore inviato direttamente da San Luigi (e magari anche da San Giorgio), scuote la virtù del prosecutore dell'eroica stirpe dei Brocchi, dando vita all'amore ancillare:

I seni della Jole opposero come una violenta promessa al torace quadro di Gigi. Allora ogni materno veto fu vano. Il braccio di lui, passatole disperatamente dietro le reni, arcuò la potente figura: le olezzanti braccia della dolce donna si levarono, le mani si congiunsero dietro il collo del signorino.

Non esiste, purtroppo, nella trattatistica dei doveri, una nomenclatura sufficientemente analitica per il catalogo di siffatte irregolarità: ma i nuovi dispiaceri, che Jole doveva finir per dare ai Brocchi, non si limitarono a così poco. Il dispiacere definitivo viene ora.

Ardenti baci si impressero sulla bocca del giovane e le dita della ragazza, come due pettini demoniaci, gli si insinuarono nel folto de' capelli, fuggandone ogni più casto pensiero, stringendo, stringendo quel capo. I seni di lei si offrivano alla stretta virile come meravigliosamente reali, nel mondo dei buoni consigli. «...Signorino, no, no...» diceva, «...qui no, non possiamo...». Gigi, tenen-

vi si torcevano sopra, in una figurazione ossessiva della voluttà. Gigi si abbatté, torturato. Il ragazzo demonio gli aveva disegnato nell'anima quelle sapienti cosce: e le cosce, manovrando l'Impercettibile su d'un ritmo jazz, esaltavano l'ossessione fino allo spasimo. L'implacabile analisi di Gian Carlo aveva crudelmente violato ogni più ciceroniano elemento del dessous: gli elastici, le diafane sete: aveva indugiato sui merletti, si era esercitata con i bottoncini più ascosi, "i favoriti del destino!". C.E. GADDA, *San Giorgio in casa Brocchi*, cit., pp. 111-112.

⁴⁴ Ivi, p. 84.

dola con il braccio sinistro, chiuse ruvidamente la porta a chiave. Tenendola sempre, la trascinò, come una dolce preda, dove l'amore potesse essere più pieno e vero⁴⁵.

La punizione inflitta ai Brocchi è dunque compiuta e il giorno di San Giorgio definitivamente dissacrato: Eros esibisce la sua ineguagliabile potenza mostrandosi come mito ancestrale, afflato creatore e tra i più fecondi psicomotori del perverso e «caleidoscopico Novecento»⁴⁶, come dimostra splendidamente il destino al quale va incontro il conte Agamennone, il quale, per volere del suo sadico autore, diventa niente meno che «Membro»⁴⁷ (la M maiuscola del sostantivo pare allusione evidente) del comitato organizzatore di una «diabolica Esposizione»⁴⁸ futurista (c'è forse trasgressione più grande per la pubblica decenza ottocentesca?), in cui domina letteralmente l'oscenità:

Le madornali natiche d'una meretrice boema, china a lasciarsi le caviglie cilindriche, erano state messe a dimora in un magazzino di prismi esagonali e di parallelepipedi color cenere, valorizzati, questi ultimi, in una prospettiva speciale, audacemente simbolica e novecentesca, e cioè piccoli da vicino e grandi da lontano. [...] Sopra un icosaedro di cristallo a luminescenze verdastre una femmina ancor più membruta della cecoslovacca esibiva l'orgia immota delle sue poppe e un ventre vulvaceo a quadruplici piega, magnificato da un vello di grande effetto, color carota. «...Insomma degli orrori! dei veri e propri orrori! Si può dire una cosa sola... che hanno perduto la testa!» (Il conte pensava a un intervento delle autorità di polizia, all'Associazione dei Padri di Famiglia.) «...Ma coi tempi che corrono... non c'è più speranza...»⁴⁹.

⁴⁵ Ivi, pp. 122-123.

⁴⁶ Ivi, p. 79.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Ivi, p. 80.

⁴⁹ Ivi, p. 81.

Il «pedagogista»⁵⁰ Agamennone, come ama definirsi, non riesce a capire fino in fondo un tempo così demoniaco, tanto che l'immagine di quelle tele, soprattutto di quelle nudità sconsiderate, lo travolge a tal punto da causargli incubi notturni, angosce e disturbi gastrointestinali:

Appena levatosi, ecco che s'era dovuto rimettere a letto: aveva già telefonato al dottore... Però non dovevano allarmarsi. Colpa di quei benedetti zoccoli.

«Che cosa hai detto? di quei benedetti?...» chiese Gigi.

«...Dei broccoli, dicevo. broccoli! Broccoli! broccoli... Sì, broccoli...», come Brescia; pare che ieri sera abbia voluto, a tutti i costi, mangiare dei broccoli, roba così pesante, Dio mio, specialmente di sera!»⁵¹.

La metamorfosi di Agamennone è così compiuta: dell'eroe acheo vincitore di Troia non è rimasto che un'eco lontana, destituita della sua potenza evocatrice in virtù di un umoristico gioco antifrastico, che fa sì che di Agamennone rimanga soltanto un mero guscio vuoto, o un broccolo, appunto. Il mito profanato sembra dunque ergersi a impietosa allegoria della decadenza della “buona” società lombarda, ostinata nel voler perseguire le sue false parvenze, i suoi miti scenici e d'accatto. Infatti, come scrive Gadda all'amico Tecchi:

La tesi è che la morale dello struzzo non serve quando la tempesta imperversa – e anche l'altra tesi che l'analisi del Male va estesa a tutto il mondo, a tutti i disgraziati, e non rinchiusa nel Sacario delle sacre famiglie, che si tappano gli occhi e le orecchie di fronte a tutti i problemi della umana miseria⁵².

Lasciando le vicende riguardanti la stirpe dei Brocchi, ma con-

⁵⁰ Ivi, p. 80.

⁵¹ Ivi, p. 110.

⁵² C.E. GADDA, *A un amico fraterno*, cit., p. 93.

tinuando a muoverci tra le letture delle riscritture demistificanti del Gaddus, ci si imbatte poi in una scena magistralmente “simultanata”, come direbbero i futuristi: si tratta di un incendio – purtroppo non senza vittime, dato che un ex-garibaldino ci rimette vita e medaglie al valore – che divampa in una palazzina ubicata in via Keplero 14 a Milano.

A un primo sguardo quanto accaduto sembra fare antifrasticamente eco a uno dei più celebri incendi della mitologia classica, ovverosia quello che ha causato la distruzione di Troia, narrato da Virgilio nel II libro dell’*Eneide*, che del resto era già ben presente nell’immaginario dell’autore milanese fin dagli anni dell’impegno al fronte, come si evince da una lettera che il Gaddus invia alla sorella Clara, datata 15 luglio 1917, nella quale il giovane soldato racconta, ricorrendo al tipico innalzamento epico dell’avvenimento attraverso il ricorso alla metafora mitica, di un attacco notturno al suo campo base:

L’altra notte ci fu un allarme d’attacco con gas asfissianti: una battaglia notturna sul Carso è uno spettacolo pirotecnico di prima classe. Prima lo scampanio coi bossoli ci avverte, insieme ai fischi prolungati dei razzi sibilanti, che si teme un attacco coi gas: poi si accendono, nelle trincee, dei batuffoli (per modo di dire) di paglia impeciata, che fanno nella notte il vero incendio di Troja; razzi d’ogni colore salgono dalle due parti [...]⁵³.

Diversi anni dopo quell’incendio notturno ritorna nella scrittura dell’Ingegnere, assumendo però non più la forma di un ricordo da immortalare in una lettera, bensì di un racconto che Gadda pubblica nel 1940 sulla rivista «Tesoretto» con il titolo originario di *Studio 128 per l’apertura del racconto inedito: L’incendio di via Keplero*, e

⁵³ La lettera è pubblicata insieme ad altri scambi epistolari dello scrittore con i propri familiari in A. LIBERATI, *Il ‘mio’ Gadda. Padri, madri, zie – e una E*, Stimmgraf, Verona 2014, p. 101.

poi in volume in *Novelle dal ducato in fiamme* e in *Accoppiamenti giudiziosi* con il titolo *L'incendio di via Keplero*.

Per la sua eccezionalità narrativa Donnarumma afferma che *L'incendio* «è certo una delle cose più gaddiane di Gadda: datato dall'autore al 1930-1935, con la sua mescolanza di voci e di toni apre direttamente sul *Pasticciaccio*, persino scalzando *Cognizione* e *Adalgisa*»⁵⁴, tanto da essere considerato sia come una sorta di *exemplum* del modernismo gaddiano, il quale «si muove su un piano diverso e opposto: non svalutazione della trama per impoverimento, ma al contrario, sua inflazione per eccesso»⁵⁵, sia come «racconto eccentrico [...] nella storia di tutto il genere novellistico»⁵⁶.

Rispetto al *San Giorgio in casa Brocchi*, ne *L'incendio di via Keplero* Gadda non guarda più all'alta borghesia milanese, ma piuttosto alle classi popolari, come indica subito lo stesso autore descrivendo il palazzo in fiamme come un'«ululante topaia»:

Se ne raccontavano di cotte e di crude sul fuoco del numero 14. Ma la verità è che neppur Sua Eccellenza Filippo Tommaso Marinetti avrebbe potuto simultaneare quel che accade, in tre minuti, dentro la ululante topaia, come subito invece gli riuscì fatto al fuoco: che ne disprigionò fuori a un tratto tutte le donne seminude nel ferragosto e la lor prole globale, fuor dal tanfo e dallo spavento repentino della casa, poi diversi maschi, poi alcune signore povere e al dir d'ognuno alquanto malandate in gamba, che apparvero ossute e bianche e spettinate, in sottane bianche di pizzo,

⁵⁴ R. DONNARUMMA, *Gadda modernista*, cit., p. 97.

⁵⁵ Ivi, p. 100.

⁵⁶ *Ibidem*. Alla luce di questa «eccentricità» gaddiana, Donnarumma accosta *L'incendio di via Keplero* ad alcune novelle pirandelliane, come *I fortunati*, «*Requiem aeterna dona eis, Domine!*», *Concorso per il referendum al consiglio di Stato*. Scrive Donnarumma: «E certo una moltiplicazione di personaggi e di eventi nuoce alla partecipazione del lettore, quasi di continuo distratto, così come rivela un limite preventivo nella pietas del narratore. [...]. Ma in genere, il novelliere è nemico della moltiplicazione; e per questo *L'Incendio* appartiene a un tipo molto poco diffuso». Ivi, p. 101.

anzi che nere e composte come al solito verso la chiesa, poi alcuni signori un po' rattoppati pure loro, poi Anacarsi Rotunno, il poeta italo-americano, poi la domestica del garibaldino agonizzante del quinto piano, poi l'Achille con la bambina e il pappagallo, poi il Balossi in mutande con in braccio la Carpioni, anzi mi sbaglio, la Maldifassi, che pareva che il diavolo fosse dietro a spennarla, tanto che la strillava anche lei⁵⁷.

Benché il titolo presagisca il verificarsi di un evento tragico, nell'*incipit* del racconto l'autore sconfessa le attese mediante un drastico abbassamento parodico dei toni, come dimostra la rapida descrizione dei personaggi intenti a fuggire dalla palazzina in fiamme. Inoltre a contribuire al depotenziamento tragico della vicenda intervengono poi alcune espressioni popolari («di crude e di cotte», per citarne una), il ricorso al termine «simultanare» – qui utilizzato sia come presa in giro della pratica di composizione futurista sia per fare ironia su Marinetti – e, infine, la presenza di personaggi dal nome mitologico, vittime di una demitizzazione per assurdo⁵⁸: in sostanza non c'è quindi spazio né per la *pietas* né tantomeno per l'*epos* che l'accaduto richiederebbe.

La costruzione “simultanata” del racconto fa sì che il Gaddus sovrapponga voci, suoni e immagini sempre in contrasto fra loro, accentuando così l'oscillazione dei toni: se da una parte infatti Gadda ricrea un'atmosfera infernale («persistenti urla, angosce, lacrime, bambini, gridi e strazianti richiami»), ma anche il ripetersi di lemmi come «fuoco», «fiamme», «fumo», «lingue» [di fuoco], «arrosto infernale», «infuocata», «Belzebù», «diavolo», «infernali scale»), dall'altra, invece, provvede subito a svalutare la portata drammatica

⁵⁷ C.E. GADDA, *L'incendio di via Keplero*, in *Accoppiamenti giudiziari*, cit., p. 127.

⁵⁸ Nella logica della demistificazione di personaggi e avvenimenti è interessante l'utilizzo dell'anafora «poi», la quale inserisce i protagonisti in una coordinativa che provvede a svalutarli, inserendoli in un mero elenco. Cfr. R. DONNARUMMA, *Gadda modernista*, pp. 101-102.

dell'episodio attraverso l'inserimento di oggetti e figure (compresi gli eroi dell'*epos*) che, nell'intensità di quei momenti concitati dovuti all'incendio, appaiono ridicoli e perfino stranianti, come per esempio le urla di un pappagallo chiacchierone o le mutande che il legittimo proprietario rischia di perdere durante il tentativo di fuga.

In questo racconto lo *humor* gaddiano trova certamente i suoi momenti apicali in due episodi ben precisi, che non a caso coincidono con la comparsa dei due personaggi mitologici, il primo dei quali è Achille:

Una bimba di tre anni, Flora Procopio di Giovan Battista, lasciata sola in casa con un pappagallo, dal seggiolone dove l'avevano issata e imprigionata chiamava disperatamente la mamma senza poterne scendere, e grosse lacrime comeperate perle le gocciavano e rotolavano giù, dopo le gote, per il bavaglino fradicio con su scritto «Buon Appetito» [...] «Mamma, mamma!» urlava terrorizzata [...]⁵⁹.

Il dramma del momento è pian piano destituito del suo *pathos* a cominciare dalla descrizione del bavaglino con su scritto «Buon Appetito», il quale stride volutamente con la scena, mentre poi l'attenzione del lettore è catalizzata dal gracchiare di un pappagallo canterino di nome Loreto:

nel mentre di là dall'altro capo della tavola il variopinto uccello, col suo rostro a naso di duchessa, ch'era solito stimarsi e andare tutto in visibilio e in sollucchero non appena i ragazzi lo apostrofavano di strada «Loreto, Loreto» [...] «Vuôei, Loreto, canta!... desédes... canta Viva l'Italia... Vuôei, baüscìon d'on Loreto!» [...] un certo sentore di bruciaticcio lui lo aveva già percepito [...] quando però vide i petali di quella così sinistra magia traversargli in diagonale diretta la finestra aperta e poi entrargli in camera come

⁵⁹ C.E. GADDA, *L'incendio di via Keplero*, cit., p. 129.

tanti pipistrelli infuocati e mettersi a lambire gli sdrusci della tappezzeria [...] allora prese tutt’a un tratto a squittire anche lui [...] di fronte a quel volo di tàlleri affocati che parevano vaporar via dalla zecca maledetta di Belzebù, aveva perso al tutto la trebisonda: pareva impazzire: «Hiva-i-Ità-ia! Hiva-i-Ità-ia!»⁶⁰.

Il terzo momento della *reductio* si ha con l’ingresso sulla scena dell’eroe Achille, che nel bel mezzo dell’incendio irrompe nell’appartamento salvando bimba e pappagallo:

Finché un certo Besozzi Achille di anni 33, pregiudicato in linea di furto e vigilato speciale della Regia Questura, disoccupato, siccome era costretto, in causa della disoccupazione, a dormir di giorno per poter esser franco a sbrigare un qualche lavoruccio nottetempo, caso mai ce ne fosse di bisogno, e nonostante la vigilanza, tanto da guadagnarsi un boccon di pane anche lui, povero cristo, così fu una vera fortuna e gran misericordia di Sant’Antonio di Padova, bisogna proprio dirlo a voce alta [...] che appena capito il pericolo subito s’era fatto coraggio, lì per lì, tra la paura e il fumo, un fumo che ventava su dalla tromba delle scale come la fosse un camino [...]. Sfondò l’uscio dei Procopio, a calci, a spalate, e salvò la creatura e l’uccello; e anche un orologio d’oro che c’era sul comò, che però poi quello si dimenticò di restituirlo, e tutti credettero che fosse stata l’acqua dei pompieri, con cui, per poter spegnere il fuoco, avevano inondato la casa da cima a fondo⁶¹.

L’autore costruisce la scena del salvataggio compiuto da Achille mediante una sorta di *climax* discendente verso la parodia: se all’inizio domina l’immagine pietosa della bambina in lacrime che invoca a gran voce la madre, pian piano si fa largo il momento parodico con l’inserimento di un bavaglino con la scritta «Buon Appetito», che

⁶⁰ Ivi, pp. 129-130.

⁶¹ Ivi, pp. 130, 131.

poi esplode con l'irruzione sulla scena dell'eroe, il quale, dopo aver salvato bambina e pennuto, viene demitizzato dalla sua stessa natura di "ladruncolo", come dimostra il furto di cui si fa protagonista («Va be': l'orologio: quant'a quello, è un altro conto, si sa: peggio per loro se lo avevano lasciato sul comò, nel momento proprio che gli va a fuoco la casa»)⁶². È dunque nella demistificazione di Achille e del suo gesto eroico che, attraverso l'azione dello sberleffo nei confronti dell'atto cavalleresco del salvataggio, Gadda dà vita all'*epos* eroicomico, in cui i valori della grande tradizione epica vengono ridicolizzati al contatto con la realtà. La destituzione dell'eroe, come si è visto con Agamennone Brocchi, è quindi frutto dell'epoca con la quale si confronta il Gaddus: l'utilizzo satirico e antifrastico del repertorio del mitologico e delle azioni epiche diventano dunque strumenti assai congeniali alla desacralizzazione della società contemporanea contro la quale lo scrittore inveisce.

Un altro personaggio a subire la stessa profanazione di Achille è Hermes, figura tra le più citate dal Gaddus: si pensi ad esempio all'«Ermes Psicagogo» o «Psicopompo», ossia il traghettatore delle anime, che abbiamo incontrato nei *Miti del somaro* e in *Eros e Priapo* – il quale viene evocato dallo scrittore per sottolineare come chi esercita il potere attraverso i cosiddetti «miti d'accatto» (in quel caso il Gran Somaro Mussolini) può condurre il popolo alla rovina –, oppure ancora al divertentissimo anti-divo «Hermes carrucolatore», di *Quando il Girolamo ha smesso...*, in cui Gadda utilizza la metafora mitica mentre sta descrivendo il lavoro di una buona ditta di lucida *parquets*⁶³.

Al pari di Achille, ne *L'incendio di via Keplero* Hermes si distingue per un'azione di salvataggio – qui la signora Maldifassi –, per quanto il suo gesto venga raccontato con sprezzante ironia:

⁶² Ivi, p. 132.

⁶³ «Alunni, e de' più sagaci e scaltriti, di Hermes carrucolatore: ch'è un tipo quant'altri impavido di tutta la celeste combriccola». C.E. GADDA, *Quando il Girolamo ha smesso...*, cit., p. 23.

povera signora Maldifassi! Tossiva e starnutiva nella fuliggine acre e strillava: «Sofèghi! Sofèghi!; ahi ahi la mia gamba, salvatemi! per caritàa del Signor! ahi, ahi! Madonna, Madonna, la gamba, la gamba, sofèghi! sofèghi!» E non finiva più di emettere senari a coppie dalla bocca scontorta; dall'anima terrificata, dal corpo straziato. E la dovette trascinar giù per le scale, fra urla inaudite di dolore e in quella tosse e in quel fumo orrendo, il bravo garzone muratore e avanguardista Ermenegildo Balossi di Gesualdo, d'anni 17, da Cinisello, il quale, in mutande, e con un pallore nel viso, era in procinto di salvare le sue proprie gioie anche lui, impegnabili queste, ahimè!, a nessun Monte. [...] Anche qui... si vede proprio il dito del Signore. Perché il Balossi era piovuto a piedi nudi dal tetto [...] come un Ermete di Cinisello cui gli fossero sfrigolate in bindelli le ali ai piedi⁶⁴.

È interessante notare, inoltre, come Gadda giochi con l'immagine mitologica di Ermete, che, se nell'iconografia classica e nell'immaginario collettivo è rappresentato con i calzari alati, ne *L'incendio* è invece descritto con dei «piedoni enormi, tozzi e carnosì, dai diti corti, carnosì, e divaricati e aperti a ventaglio»⁶⁵, i quali, però, diventano utili alla sua professione di muratore, poiché gli consentono di avere maggiore stabilità sulle superfici scoscese.

La parodia degli atti eroici si conclude infine con la tragica sorte che tocca all'ex garibaldino Carlo Garbagnati («penosissimo, e pur troppo ferale, il caso»⁶⁶), il quale, a differenza di Achille ed Ermete, è incurante degli altri e pensa solo a salvare le sue medaglie al valore («s'era ostinato a voler portare a salvazione le sue medaglie, contro ogni evidente criterio di opportunità»)⁶⁷, finendo così per essere il solo a trovare l'epilogo nell'inferno del camposanto, accanto al diavolo:

⁶⁴ C.E. GADDA, *L'incendio di via Keplero*, cit., p. 135, 136

⁶⁵ Ivi, p. 136.

⁶⁶ Ivi, p. 140.

⁶⁷ *Ibidem*.

Ma le cose purtroppo precipitarono, data anche l'età, ottantotto anni!, e il vizio di cuore, e un penoso restringimento uretrale di cui soffriva da tempo. Sicché l'autolettiga della Croce Verde, al quinto viaggio, si può dire che non era arrivata ancora alla guardia medica di via Paolo Sarpi, che già l'avevano fatta voltare indietro di volata verso l'obitorio della clinica universitaria, là in fondo alla città degli studi di dietro al Politecnico, macché in via Botticelli! più in là, più in là! in via Giuseppe Trotti, sì, bravi, ma passato anche via Celoria, però, passato via Mangiagalli, e poi via Polli, via Giacinto Gallina, al di là di Pier Gaetano Ceradini, di Pier Paolo Motta, a casa del diavolo⁶⁸.

4. *Demitizzazioni quater: il gran Somaro e la Megera, Achille e la tartaruga*

Se c'è un nucleo narrativo tra i più originali di tutta la tradizione letteraria del Novecento italiano, questo è senza dubbio il repertorio favolistico costruito dall'Ingegnere Gadda, all'interno del quale occupa una posizione rilevante l'universo mitologico.

La vicenda redazionale de *Il primo libro delle favole* è lunga e complessa: fra piccole modifiche e più ampie riscritture, la stesura della raccolta occuperà circa un decennio, concludendosi soltanto nel 1952 con la pubblicazione presso l'editore Neri Pozza corredata da 25 xilografie preparate dall'artista Mirko Vucetich⁶⁹. Tuttavia è bene sottolineare che la maggior parte delle favole erano comunque

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ L'edizione in volume del 1952 è accompagnata da una *Nota* – voluta dall'editore – a cura dello stesso Gadda. Nella *Nota* lo scrittore insiste in particolare modo sugli aspetti linguistico-stilistici delle sue favole, descrivendo un «quadro complesso di saggezza tra il popolare e il colto, o meglio, colta ma stesa poi in forma popolareggiante, proprio in questo intreccio rivelando la matrice più profonda della costruzione». G. PATRIZI, *Gadda*, cit., p. 137.

già apparse in rivista prima di questa data, infatti, come afferma lo stesso autore:

Si tratta di composizioni che risalgono in parte al '39, in parte a questi anni del dopoguerra, '49, '50 e '51. Le mie “favole” del '39 sono caratterizzate da una certa *reticenza*, umore giustificabile riguardo alle condizioni politiche di allora. Esse furono stampate in quell'epoca su certe riviste letterarie, come “Corrente” e il “Tesoretto” di Milano, ed il “Campo di Marte” di Firenze. Le “favole” del '49, '50 e '51, sono viceversa più libere, e inedite⁷⁰.

Contrariamente a quanto imporrebbe la tradizione, la natura delle favole gaddiane è tutt'altro che lineare: infatti nonostante i personaggi provengano per la maggior parte dei casi direttamente dalla tradizione popolare (si pensi al lupo e all'agnello, alla tartaruga, al leone, alla lucertola e così via) e dal repertorio mitologico (Apollo, Persefone, la Megera, Scilla e Cariddi, Dedalo, Achille, Ulisse), questi sono collocati all'interno di testi dalla natura complessa sia dal punto di vista interpretativo (molte favole restano ancora oggi criptiche) sia dal punto di vista della lingua utilizzata (un linguaggio «insieme pseudo-colto e popolareggiante»)⁷¹.

Un esempio di tale artificiosità linguistica si ha nella favola numero 124, vale a dire la riscrittura parodica del famosissimo paradosso di Zenone, meglio conosciuto come “Achille e la tartaruga”. L'ironica fantasia con la quale il Gaddus presenta il «Piè Veloce»⁷² e il centauro

⁷⁰ C.E. GADDA, *Gadda cerca il «giallo»*, in «Per favore, mi lasci nell'ombra», cit., pp. 25-26.

⁷¹ G. PATRIZI, *Gadda*, cit., p. 136. Sulla lingua delle sue favole, l'Ingegnere afferma che sono scritte «in lingua italiana arcaica, arieggiante a modelli del '300, '400 e '500, da Dino Compagni al Villani, dal Cellini al Machiavelli. Questo potrebbe anche disturbare il cliente del mio libro. Ma questo rappresenta me, comunque, una soluzione *irresistibile*. [...] Direi che sono stato sempre osseso da questa “prosa” toscana [...]». C.E. GADDA, *Gadda cerca il «giallo»*, cit., p. 27.

⁷² C.E. GADDA, *Il primo libro delle favole*, a cura di C. Vela, Mondadori, Milano 1990, p. 49.

Chirone intento a cronometrare con la «clepsidra»⁷³ la sfida ordita dalla tartaruga («La cheli, estromesso il capo, annaspava un'idea: commise con il Piè Veloce che lo avrebbe superato nella corsa, quando bastavale alcuna precedenza alle mosse»)⁷⁴ fa da sfondo infatti agli esercizi linguistici dello scrittore milanese, costituiti dall'utilizzo di preziosismi lessicali o morfologici, da sconvolgimenti sintattici, da arcaismi – come «cheli» e «micidi» per tartaruga e omicidi e «avacciò» per guadagnò – e da neologismi come «ghespe» e «lembruzzo» per vespe e lambrette, ovverosia i ciclomotori più in voga in quel periodo.

Immettere nel testo le vespe e le lambrette aumenta notevolmente il tasso ironico della favola, dato che Gadda traspone in chiave moderna e metropolitana una narrazione secolare, com'è ironica anche la figura della tartaruga che prima di iniziare la corsa mantiene l'occhio vigile e attento sulla strada per evitare di fare una brutta fine: «e biasciando non si sa che liquerizia codeste befane le le suggano, l'andava rivolgendo guancia scarna di là, poi di qua, non sopravvenissero e' micidì, come son ghespe o lembruzzo: finché la si risolvette al cammino, da dover consumare quella anticipata parasanga»⁷⁵.

È interessante, infine, notare che Gadda inserisce nella favola il centauro Chirone, poiché secondo la tradizione mitologica fu proprio quest'ultimo a dare adito al mito di Achille "piè veloce": chiamato a curare la caviglia dell'eroe ustionata, Chirone la sostituì infatti con il piede di Damiso, un gigante famosissimo per la velocità nella corsa.

Alla luce delle nostre brevi annotazioni iniziali, considerare la raccolta come un mero contenitore di favole è dunque riduttivo, anche perché il volume, composto complessivamente da 186 testi, annovera anche aforismi, epigrammi e aneddoti. Inoltre le stesse favole non presentano uno schema tradizionale, poiché la maggior parte di esse ha perso quell'aura sapienziale di cui di solito sono investite, tanto che spesso manca il classico insegnamento morale

⁷³ Ivi, p. 50.

⁷⁴ Ivi, p. 49.

⁷⁵ Ivi, p. 50.

conclusivo, il quale viene sostituito piuttosto da un perentorio giudizio finale, come avviene per esempio nelle favole in cui l'autore si rivolge polemicamente contro Napoleone («Gli ufficiali del generale Bonaparte incontrarono le posate d'argento di casa Melzi, Serbelloni, e Belgioioso. Se le dimenticarono in tasca»⁷⁶, e ancora «Il generale Bonaparte incontrò il Monte di Pietà di Milano: e in dodici ore lo ebbe ripulito»⁷⁷ o Foscolo («Un poeta fece un'oda circa il generale Bonaparte, indi se ne pentì»⁷⁸, utilizzando alle volte un lessico pure triviale, tanto da trascinare questi componimenti verso un piano satirico che poco ha a che fare con l'integrità morale e appunto la saggezza di cui sono portatrici le favole.

Oltre ai molteplici riferimenti al generale francese e al poeta di Zante, i protagonisti delle favole gaddiane sono per lo più animali – in linea quindi con i canoni della tradizione del genere –, per quanto, in realtà, si tratti spesso di umani che subiscono un'impetosa metamorfosi in bestie, come accade pressoché sistematicamente al Duce («Il coniglio, venuta la guerra, badava a dire: “Orsù ragazzi, andiamo ragazzi”. Manchevole il manoscritto, non ci risulta dove cavolo volesse andare»⁷⁹, al messo infernale Hitler («Il conigliolo, impennacchiatosi di gran pernacchio il colbacco e i baffoni tirandosi e trainando sciabola [...] non ci risulta dove rrr...gazzo volesse andare»⁸⁰ o alla borghesia lombarda, denigrata per le sue ipocrisie, soprattutto per la bigotteria nel non accettare la presenza di Eros nel proprio costume intellettuale e culturale («Il vecchio asino paterfamilias improverava al figliolo scapestrato i disdicevoli diporamenti [...]»⁸¹).

La metamorfosi, pratica mitica per eccellenza, diventa quindi strumento prediletto per dar vigore alle invettive gaddiane, delle

⁷⁶ Ivi, p. 40.

⁷⁷ Ivi, p. 30.

⁷⁸ Ivi, p. 38.

⁷⁹ Ivi, p. 63.

⁸⁰ Ivi, p. 64.

⁸¹ Ivi, p. 18.

quali il gran Somaro Mussolini rimane il bersaglio preferito, tant'è che non a caso un'intera sezione del volume è conosciuta come "ciclo mussoliniano".

Favola esemplificativa della vena polemica e derisoria di Gadda nei confronti del Duce è sicuramente la numero 134, la quale però può essere compresa solo ricostruendo il sostrato storico-mitico da cui prende forma. Alla base del *pastiche* linguistico-letterario di questo testo vi sono infatti due vicende distinte: la prima tratta degli incontri amorosi narrati da Ovidio tra la regina di Creta Pasifae, moglie di Minosse, e un toro, dalla cui *liaison* nasce il Minotauro, mentre la seconda è il racconto di Plinio il Vecchio sul toro di bronzo utilizzato dal tiranno di Agrigento Falaride per torturare gli oppositori politici, i quali venivano fatti entrare al suo interno dopo che la struttura taurina era stata arroventata su una pira. Gadda rielabora quindi i due racconti trasformandoli in un unico mito, che, dopo essere stato sottoposto a una vera e propria sovversione parodica, diventa metafora impietosa degli incontri fra il Duce e le sue amanti.

Nella favola Mussolini subisce una deformazione grottesca da tauro in ciuco ragliante («Mascella d'asino Maltone»)⁸², mentre si trova all'inferno («Pocolume»)⁸³ impegnato a convocare sia Dedalo sia Perillo («chiamò Perillo e di poi Dédalo ingegnossissimi pseudòfici»)⁸⁴ per far sì che costruiscano un toro di legno e consentirgli così di accoppiarsi con la Megera, che nella favola prende il posto di Pasifae.

La satira gaddiana non colpisce però solamente Mussolini e il suo decantato organo genitale:

e n'ebbe un tauro da quello assai fiero dove andar éntrovi la persona sua con tutto che 'l genital fusto, che pien di lebbre avea comportato di qua, per una fenestretta che nel ventre del toro era, ne dovessi uscire amminchiato: et una giovenca da questo, che

⁸² Ivi, p. 56.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*.

pareva Europa, che il detto fusto la potessi recepere, et aggradire a sua brama⁸⁵.

Anche le donne del Duce, rappresentate emblematicamente dalla figura della Megera, vengono accusate infatti di celebrare il dittatore per la sua prestanta fisico-sessuale, contribuendo così ad alimentare il suo mito (si ricordi quanto scritto dall'Ingegnere in *Eros e Priapo*): «E messosi il ciuco sapr'alle quattro zampe e'mugliava: “Boh! ah! facciamola da quattro zoccoli, ch'io son tauro e tu vacca, cioè zoccola”»⁸⁶. Il medesimo tono canzonatorio è presente anche nel momento dell'amplesso, qui trasformato in atto grottesco: «e della coda che Perillo gli aveva apprestata di tauro e non d'asino dava di gran fersate in nel legno, che simulava un cul di bove, e la Megera, come già la Clara, alla giumentesca bisogna s'acconciò»⁸⁷.

Nell'ultima parte della favola, Gadda allude alla fonte storica della vicenda, facendo riferimento, ovviamente ancora in chiave parodica, all'utilizzo a cui era destinato il tauro di bronzo costruito da Perillo per il tiranno di Agrigento Falaride:

E Perillo pseudobòfice, si credendo contentar Falàride a Cicilia, s'ebbe scordato el caldaro sotto al sacculo, detto scroto, di chella bestia che la sua ciciliana imitò, ch'al Maltone gli vennero bruciate le castagna, con il culo, e dava ragli: «hi, ha!», che ne istrideva Pocolume in ogni grotta, insino al trono di quel re. Così stéasi in eterno. Amen⁸⁸.

La chiusura in «Amen» suggella infine il tono satirico della favola: il ciuco Mussolini, scottato, è condannato dal Gaddus a tagliare in eterno all'inferno.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Ivi, pp. 56-57.

⁸⁸ Ivi, p. 57.

Nella raccolta la satira gaddiana non si ferma certo a Mussolini, anzi, molti altri personaggi sono vittime del *divertissement* dell'Ingegnere, come accade per esempio al divino Apollo, che viene reso protagonista di alcune favole, a cominciare dalla numero 23:

Apollo incontrò un personaggio del Goldoni indaffarato a ripetutamente strenuire e, avvisatosi d'una scatoletta di tartaruga che quello stringeva nella mano, volle esser messo a parte del nuovo sortilegio. Il personaggio del Goldoni si fece in quattro a spiegare ad Apollo le proprietà organolèttiche del tabacco da fiuto, e gli offerì una presa: ma Apollo non ne capì nulla. Disparve: lasciato dietro sé un gradevole odore di brillantina⁸⁹.

Apollo è uno dei personaggi di Goldoni rappresentano di certo due mondi estremamente lontani e il loro incontro ha il compito di stridere agli occhi del lettore: il personaggio goldoniano incarna qui l'emblema del dato reale, il quale si contrappone così al personaggio fantastico, cioè Apollo, che nella favola è deriso dall'Ingegnere perché non riesce a comprendere cosa sia il tabacco neanche dopo averlo annusato. È interessante in proposito il commento di Vela, secondo il quale il testo gaddiano sarebbe da considerarsi come «una favola di poetica»⁹⁰, nella quale «L'imbrillantinato Apollo sta per certa "apollinea" fatuità poetica che non può capire nulla della solida realtà»⁹¹.

Altra favola dal sostrato mitologico è la numero 8, nella quale sembrerebbe essere Ulisse il protagonista:

⁸⁹ Ivi, pp. 15-16.

⁹⁰ C. VELA, *Le favole*, in C.E. GADDA, *Il primo libro delle favole*, cit., p. 135.

⁹¹ *Ibidem*. «L'imbrillantinato» Apollo torna protagonista nella favola numero 136, in cui il Gaddus dà vita a una sorta di preghiera a sfondo erotico, una sorta di evocazione propiziatrice: «Supplici, ascolta, o Sole, i cittielli: bicorne reina de le stelle, ascolta, Luna, le citte: supplices audi pueros, Apollo: siderum regina bicornis audi, Luna, puellas». C.E. GADDA, *Il primo libro delle favole*, cit., p. 57.

Un navicellaio aveva a passar lo stretto, e con il mare alle brutte: Scilla dalle molte bocche faceva le boccacce, Caribdi, dai dentolini di squalo, in tra il frangente e l'onda ne andava dimostrango l'aguto. Si pensò, il buon padrone, di rabbonire i due mostri: col lasciar loro intendere non tutti i navicelli sono boccon da Scilla: o Caribdi. Richieduti i congiunti se in quel commosso verde, che aveva quel di le male creste con più rabuffi di spuma, gli volesse alcun di loro venir compagno a seco dividere i perigli, e' l'andava facendo luogo fra le botti, in coperta, da poterlo accomodare per il meglio⁹².

Qui la *reductio* colpisce innanzitutto l'eroe, ridotto allo *status* di navicellaio e destituito della sua potenza originaria, così come accade ai due mostri marini Scilla e Cariddi, grottescamente deformati dalla metamorfosi gaddiana, la quale ne tramuta le sembianze fameliche e terribili in forme docili, da animali domestici («boccacce», «dentolini»).

Nel calderone delle favole del Gaddus non poteva mancare di certo Ermes, il quale è ormai ben nota vittima degli umori dello scrittore. Nella favola numero 183, con l'aiuto di Afrodite, Ermes dai calzari alati in versione “macchinatore” consiglia al «Tonante [...] lo 'mperadore de' celesti fulmini, e re dei tuoni»⁹³, di regalare una «collana di perle»⁹⁴ a una nobildonna lombarda in modo tale da ottenerne i favori sessuali.

Come accaduto con Agamennone, l'Ermes di Cinisello o con il ladruncolo Achille, anche Apollo, la Megeira, Scilla e Cariddi costituiscono parte integrante dell'armamentario poetico dell'Ingegnere Gadda: questi subiscono una drastica *reductio* parodica, e, oltre a confermare la loro presenza costante nella mente mitologica dello scrittore, testimoniano inoltre l'assoluta anarchia con la quale il burattinaio li evoca.

⁹² Ivi, p. 10.

⁹³ Ivi, p. 80.

⁹⁴ *Ibidem*.

Dopo aver brevemente passeggiato tra le riscritture favolistiche dell'Ingegnere, bisogna far chiarezza attorno a un aspetto di non poco conto: dato che nell'immaginario poetico dell'Ingegnere i termini «favola» e «mito» collimano spesso fra loro, è opportuno parlare di un'assimilazione dell'uno nell'altro?

Per cominciare a rispondere, conviene innanzitutto partire dalle affermazioni del Gaddus, il quale, sollecitato durante un'intervista del 1951, definisce l'accezione del termine favola:

Ho scelto secondo una logica naturale la parola "favole", perché assai spesso vi giocano animali. E quando anche non vi siano animali, si tratta di situazioni ultrabrevi, che si risolvono in un breve favoloso epigramma. È possibile ritrovare un corrispettivo letterario a questo mio genere nelle *Brevi favolette* di Leonardo da Vinci [...]. Così anche di Fedro, La Fontaine, e Luciano – con i suoi *Dialoghi dei morti* – mi hanno inconsciamente aiutato: e soprattutto il caratteristico, il classico epigramma satirico, proprio di alcuni componimenti di Catullo e Marziale. Il confronto è possibile anche come formato. Si tratta di "favole" di una pagina, o una pagina e mezza al massimo⁹⁵.

Quindi Gadda lega il termine «favola» a due elementi essenziali, ovverosia la presenza degli animali e la *brevitas* della forma del componimento favolistico, la quale è giustificata dall'esempio degli epigrammatici Catullo e Marziale.

Considerate queste affermazioni dell'autore, sembrerebbe chiaro che mito e favola siano due termini effettivamente diversi e distanti fra loro, anche alla luce delle stesse caratteristiche indicate dall'autore per descrivere il genere favolistico. Inoltre, come abbiamo potuto vedere nel corso dei capitoli precedenti, l'accezione *mythos* è per Gadda notevolmente più complessa, poiché infatti include valenze simboliche, narrative, antropologiche, gnoseologiche, e, dopo le

⁹⁵ C.E. GADDA, *Gadda cerca il «giallo»*, cit., p. 26.

letture freudiane degli anni Trenta, psicanalitiche, tanto che perfino la *brevitas* non ne sembrerebbe una peculiarità.

Tuttavia non possiamo negare che in Gadda i termini favola e mito entrino spesso in contatto tra loro, finanche al punto di sovrapporsi, tanto che possiamo affermare che la parola favola abbia per l'Ingegnere una valenza molto più ampia di quanto vorrebbe far credere, come testimonia il fatto che la stessa parola greca *mythos* includa fra i suoi significati anche quello di «favola»: del resto Susanetti, citando Euripide, definisce i miti come “favole antiche”, o «racconti cui indulgono le vecchie e le balie vicino alle culle»⁹⁶, mentre Arrigo, ripercorrendo la sua etimologia greca, parla del mito sottolineandone in prima istanza l'«accezione favolosa»⁹⁷.

Dunque, alla luce di queste brevi annotazioni, se da una parte Gadda parrebbe distinguere sostanzialmente i termini favola e mito, dall'altra tende ad accomunarli o addirittura sovrapporli, e ciò sembra accadere principalmente per la loro natura ingenua, la quale è colta dal Gaddus fin dalle pagine del *Racconto italiano*, dove l'autore definisce la narrazione mitica come «cretina» e, appunto, «ingenua». Allo stesso modo, nel *Pasticciaccio*, l'opera più “mitologica” di Gadda, l'autore utilizza indistintamente i due termini: per esempio, quando descrive il Palazzo dei Pescicani al 219 di via Merulana, troviamo il termine mito («questo press'a poco, il mito») ⁹⁸, mentre quando fa riferimento al “ciarlare” del popolo, che continuamente contrasta il rigoroso operare di don Ciccio Ingravallo troviamo invece il lemma «favola» («tutto popolo fabulava») ⁹⁹, e così via. Alla luce di questi esempi, verrebbe da concludere quindi che la favola, come per esempio il “favoleggiare”, potrebbero in qualche modo confluire in un più generico “modo di parlare” tipico – muoviamo ancora dalla *Meditazione* – della mente «mitologica» e del linguaggio «uterino» del genere umano.

⁹⁶ D. SUSANETTI, *Favole antiche*, cit., p. 13.

⁹⁷ N. ARRIGO, *Il ritorno del mito*, cit., p. 35.

⁹⁸ C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 7.

⁹⁹ Ivi, p. 129.

Infine, anche se le accezioni di favola e mito sembrano essere in qualche modo accomunate, le favole del Gaddus conservano tuttavia un'innegabile loro specificità, che le differenzia dalla più ampia "etichetta" mito. A tal proposito, risultano di grande ausilio le riflessioni di Manzotti, il quale definisce le favole del Gaddus come «luminosa *favilla* d'acume intellettuale fattasi lingua»¹⁰⁰: Manzotti insiste molto sulla specificità linguistica della favole gaddiane, le quali, malgrado la loro *brevitas* diventino prossime «all'aforisma»¹⁰¹, non assumono mai la funzione «moraleggiante di saggezza di vita, o di verità generali»¹⁰². Per tali ragioni, Manzotti fa leva sull'accezione di "favola-favilla", ovvero «una combinazione ad alta tensione di lingua ed *esprit*»¹⁰³, ragion per cui non sorprende che molte favole siano «costruite attorno ad una battuta di spirito, una battuta, bisognerà ammettere, in genere di non altissimo volo»¹⁰⁴, come per esempio – aggiungiamo – quella su Persefone, povera vittima del ratto da parte di Ade («Persefone regina delle ombre ne avrà, spentasi l'angoscia del cammino») ¹⁰⁵, sulla quale la parodia del gran burattinaio è forse un po' troppo cattiva.

5. Demitizzazioni quinquies: Venere, Adone e un impertinente cinghiale

Gli animali non compaiono soltanto nelle favole, ma anzi popolano buona parte della narrativa del Gaddus, ogni volta investiti di valenze differenti: sono spesso innocui, buffi, finemente ironici,

¹⁰⁰ E. MANZOTTI, «*Favole, fave e faville*». Di una nuova edizione del *Primo libro delle favole di C.E. Gadda*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 5, 2007, Supplement no. 5, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp5archivm/emessays/manzottivelapl.php>.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ C.E. GADDA, *Il primo libro delle favole*, cit., p. 12.

talvolta sono uomini e donne animalizzati a causa della pungente satira gaddiana, mentre altre volte ancora acquisiscono valenze marcatamente erotiche, basti pensare al «topazzo» del *Pasticciaccio*. Gli animali riescono inoltre nell'impresa di essere davvero impertinenti, come accade nel caso di un cinghiale, il quale, prima di spirare poiché colpito da un giavellotto, riesce ad azzannare il suo assassino provocandogli la morte: stiamo parlando del mito di Venere, Adone e il cinghiale, che il Gaddus inserisce come una sorta di *incipit* al racconto *Il seccatore*¹⁰⁶.

Il seccatore si presenta essenzialmente come un brevissimo e divertente monologo interiore condotto dal protagonista, probabilmente un io autobiografico, alle prese con la scocciatura di un seccatore, appunto. Il protagonista cammina «leggero ed allegro, verso la casa dell'amata»¹⁰⁷, quando, a un certo punto, un uomo lo trattiene per il braccio esclamando un caloroso «Carissimo!»¹⁰⁸. Da questo momento fino alla conclusione del racconto, l'io comincia a chiedersi chi possa essere quest'uomo che ostenta così tanto affetto («Di chi si tratta? Vo subito cercando nel catasto di memoria»)¹⁰⁹, senza però riuscire nell'intento di associare quel volto a un nome, tanto che, nonostante il protagonista invochi ironicamente l'aiuto del Cielo («La mia divina ausiliatrice avrà pietà di me, come sempre, con la tacita arte del suggerimento mi illuminerà del suo consiglio, mi soffierà dolcemente in un orecchio»)¹¹⁰, l'enigma non trova soluzione.

Ciò che più incuriosisce di questo brevissimo pezzo è però l'immissione del mito di Venere e Adone, che il Gaddus evoca ironicamente in chiave metaforica per descrivere la figura del seccatore e del disturbo che quest'ultimo sovente provoca alle sue “vittime”:

¹⁰⁶ Ricorda Isella che il testo è stato pubblicato su «Paragone» nel 1971, ma probabilmente scritto nel 1955. Cfr. D. ISELLA, *Note al testo*, in *Romanzi e racconti II*, p. 1298.

¹⁰⁷ C.E. GADDA, *Il seccatore*, in *Romanzi e racconti II*, cit., p. 998.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 999.

Il mito sacro e antichissimo di Venere e Adone mostra che il seccatore è il cinghiale: per il cinghiale il seccatore è Adone, imbestiandosi nella crudeltà della caccia, sordo ai voluttuosi richiami della dea. Venere è una crocerossina meno fortunata della sua pupilla, non “riceverà il scettro del Catàì”, per dirla col poeta: è una dea-donna meno fortunata della donna-dea, ma egualmente animata dalla speranza, e dal desiderio di resuscitare a vita il morente. Non lo resuscitò. Il seccatore del cinghiale era già ombra verso il regno delle ombre¹¹¹.

L'episodio mitologico che ha per protagonisti Venere, Adone e il cinghiale è tratto dal libro X delle *Metamorfosi* di Ovidio e Gadda mostra di conoscerlo bene, in quanto fa riferimento agli ammonimenti di Venere (vv. 542-549)¹¹² e infine al dolore della dea per la morte del bel giovane a opera del cinghiale (vv. 719-723)¹¹³, tuttavia, come si può notare dalla comparsa di un oggetto in particolare, ossia lo «scettro del Catàì», l'episodio ovidiano è accostato alla vicenda erotico-amorosa che vede protagonisti Angelica e Medoro nel *Furioso* dell'Ariosto.

I due episodi vengono così a intrecciarsi, anche perché accomunati dal fatto di annoverare una cosiddetta «crocerossina» intenta a soccorrere l'amato morente: nel primo caso Venere e nel secondo

¹¹¹ Ivi, p. 997-998.

¹¹² «E invita anche te a temerli, o Adone, sperando che tu dia ascolto ai suoi ammonimenti, e ti dice “Sii prode con le bestie che scappano! Il coraggio, con quelle coraggiose, è pericoloso. Non essere azzardoso con rischio anche mio, o giovane; non sfidare le belve a cui la natura ha dato delle armi, ché la tua gloria non mi costi cara! La giovinezza e la bellezza e tutte le cose con cui hai incantato perfino me, Venere, non commuovono i leoni e i cinghiali villosi, non toccano gli occhi e il cuore delle belve”. P.N. OVIDIO, *Metamorfosi*, cit., p. 413.

¹¹³ «Venere non era ancora giunta a Cipro: da lontano riconobbe il gemito del morente e invertì il volo dei bianchi uccelli. E come dall'alto vide il corpo esanime che si torceva nel suo stesso sangue, balzò giù e si stracciò la veste, si stracciò i capelli, si percosse il petto con le mani che mai avrebbero dovuto osare una cosa simile». Ivi, pp. 421, 423.

Angelica. Tuttavia, se l'intervento di Venere in soccorso di Adone è fallimentare, poiché il bel giovane spirava tra le braccia della «dea-donna», che comunque per serbarne il ricordo lo tramuta in un bellissimo fiore (vv. 731-739)¹¹⁴, il soccorso di Angelica trova invece buon fine, grazie anche alla conoscenza della «donna-dea» di potenti e oscure arti “magiche”, come lascia intendere l'autore nel canto X (ott. XXI)¹¹⁵.

Ciononostante, nell'immaginario del Gaddus l'evocazione del mito di Venere e Adone e delle figure di Angelica e Medoro non si ferma all'ironica metafora del seccatore, poiché si carica di una valenza più profonda. Già nella recensione ad *Agostino* di Moravia del 1945 l'Ingegnere rileva, certamente influenzato dalle letture freudiane, la presenza di un sostrato edipico, scrivendo infatti che «il romanzo registra la volontaria giustaposizione e la involontaria sovrapposizione che Agostino fa della immagine della madre a quella della cortigiana»¹¹⁶, affermando poi che «nella nostra infanzia noi percepiamo le donne amate (governanti, maestre, signorine, ecc.: vedi anche le *Confessions* di Rousseau) un po' sotto la specie materna»¹¹⁷, ragion per cui:

Tali caratteristiche dell'eros infantile permangono, talvolta, nell'eros dei cosiddetti adulti: la curiosità in modo particolare. Il mito

¹¹⁴ «Detto questo, versò nettare odoroso sul sangue, e il sangue al contatto cominciò a fermentare, così come nel fango si formano, sotto la pioggia, bolle iridescenti. E un'ora intera non era passata: dal sangue spuntò un fiore dello stesso colore, un fiore come quello del melograno i cui frutti celano tanti granelli sotto la duttile buccia. È un fiore, tuttavia, che dura poco. Fissato male, e fragile per troppa leggerezza, deve il suo nome al vento, e proprio il vento ne disperde i petali». Ivi, p. 423.

¹¹⁵ «E rivocando alla memoria l'arte/ ch' in India imparò già di chirurgia/ (che par che questo studio in quella parte/ nobile e degno di gran laude sia;/ e senza molto rivoltar di carte,/ che 'l padre ai figli ereditario il dia),/ si dispose operar con succo d'erbe,/ ch'a più matura vita lo riserbe». L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, cit., p. 461.

¹¹⁶ C.E. GADDA, «*Agostino*» di Alberto Moravia, in *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, cit., p. 609.

¹¹⁷ *Ibidem*.

stesso di Venere e Adone, il favoletto ariostesco dell'Angelica e di Medoro, hanno un innegabile e delicatissimo semi-contenuto edipico: l'amante è un po' madre amante¹¹⁸.

Ora, se nel rapporto tra Angelica e Medoro la valenza edipica è di certo molto sfumata, "delicatissima", poiché il possibile rapporto madre-figlio si potrebbe cogliere nel soccorso da parte della fanciulla all'eroe ferito e in tutte le amorevoli cure prestate da Angelica fino alla guarigione di Medoro, nel mito di Venere e Adone il sostrato edipico è decisamente più marcato, poiché, come lascia intendere la tradizione mitologica, Venere non è soltanto amica, compagna nella caccia e amante di Adone, ma anche una sorta di figura materna, tanto che è la stessa dea a vegliare sul bel fanciullo, frutto dell'incesto tra Mirra e Cinira, nato da una corteccia¹¹⁹.

Ecco dunque ancora una volta l'esempio di come la riflessione sul mito sia pressoché continua e si sposti da un piano all'altro delle scritture dell'Ingegnere, animandone ininterrottamente l'immaginario poetico: anche nei racconti, come nelle favole, si dispiega infatti la riflessione che intreccia mito, conoscenza e forme dell'anima umana. Ancora una volta, l'Ingegnere si fa testimone della complementarità di *mythos* e *logos*.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ «Nascostamente il tempo vola via, senza che ci se ne accorga, e nulla è più veloce degli anni. Il bimbo, figlio di sua sorella e di suo nonno, il bimbo che poco fa era racchiuso nel tronco, che poco fa è nato, che or ora era un bellissimo fanciullo, ecco è già un giovane, già un uomo, già supera se stesso in bellezza, già piace perfino a Venere ripagandola così della passione della madre Mirra». P.N. OVIDIO, *Metamorfosi*, cit., p. 413.

VIII. L'ESPLOSIONE MITOLOGICA: IL *PASTICCIACCIO*

Una lamella d'oro, da tanta luce nella notte,
come un simbolo, come un lasciapassare in
un orfico rito: per accedere là dove s'adem-
pisse, da ultimo, il vivere¹.

1. «Roma caput mundi»

Trovare in giusta misura i termini per definire uno dei romanzi più complessi, e proprio per questo profondamente affascinanti, di tutta la letteratura italiana del Novecento è impresa alquanto difficile, anche se probabilmente la miglior presentazione di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* resta quella di Pietro Citati, il quale, alludendo al “groviglio” conoscitivo, si “limita” a definire il romanzo attraverso una serie di aggettivi e sostantivi seguiti da un'immane metafora mitico-fantastica:

spesso, folto, denso, quasi impenetrabile, dove convergono il passato (di Gadda e del mondo), il presente, il futuro, la realtà, il sogno, il tragico, il comico, la colpa, il rimorso, l'immaginazione, il gioco, la follia e «tutte le male bestie», come nella pentola delle streghe del *Macbeth*².

¹ C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 165.

² P. CITATI, *Ricordo di Gadda*, in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. IX.

La definizione di Citati è il punto di partenza dal quale muove la nostra lettura dell'opera più famosa dell'Ingegnere Gadda, la quale, vogliamo scriverlo fin da subito anticipando così le nostre conclusioni, è senza dubbio l'opera più mitologica mai scritta prima dal Gaddus, dal momento che esemplifica tutte le sfaccettature delle riflessioni teoriche condotte dall'autore sul "problema-mito" fin dal 1924.

Tra le pagine del romanzo il *mythos* si palesa in tutte le sue molteplici e affascinanti forme: satiriche, tragiche, grottesche, fantastiche, inconsce, simboliche, narrative, perfino ingenuie, tanto da essere rivestite da quella saggezza a tratti infantile che solo il sostrato popolare riesce a esprimere pienamente. Il *Pasticciaccio* è inoltre il luogo in cui la mitologica Madre Terra governa sull'esistenza biologica degli esseri che la popolano e dove inoltre si scontrano le forze primordiali di Eros e Priapo. Per tali ragioni vogliamo definire questo romanzo come un'"esplosione mitologica" straordinaria, vero e proprio contenitore delle «male bestie» del suo stregone e creatore.

In linea con quanto accade per la maggior parte degli scritti gaddiani, anche questo testo vive una vicenda redazionale molto travagliata. Come la *Cognizione*, anche il *Pasticciaccio* viene inizialmente pubblicato a puntate sulla rivista fiorentina «Letteratura», i primi 5 tratti (o capitoli) vanno infatti in stampa a buon ritmo tra la fine del 1946 e l'inizio del 1947³. Ciononostante la stesura del

³ Afferma Gadda: «devo aggiungere che l'occasione esterna di narrare i casi di Liliana Balducci mi venne, dopo la liberazione, da un amico; da Giorgio Zampa che, allora, a Firenze, mi narrò un fatto di cronaca appena accaduto. E Alessandro Bonsanti, mi chiese per la rivista "Letteratura", da lui diretta, un "racconto poliziesco": fu la prima parte di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*: a puntate, nel corso dell'anno 1946. La stesura è continuata nel '46 e '47 oltre che, per quanto riguarda la trama, nel '48 e nel '49 saltuariamente. Poi c'è stata una pausa romana, dal '50 al '55, in cui io fui in un alto Istituto di cultura: il 3° Programma della RAI; nel '55 ebbi una grande malattia (una neurite fortissima durata sei mesi)». C.E. GADDA, *Gadda ci parla del suo «Pasticciaccio»*, in «*Per favore, mi lasci nell'ombra*», cit., pp. 57-58. Il fatto di cronaca al quale fa riferimento l'Ingegnere è il seguente: «Dietro al delitto principale, l'omicidio di Liliana, è

romanzo si interrompe bruscamente in prossimità del sesto tratto, poiché vengono meno gli accordi contrattuali con l'editore, il che porta Gadda verso altri progetti, come per esempio la scrittura di un soggetto cinematografico ispirato proprio al romanzo. Solamente tra il 1955 e il 1957 l'Ingegnere riprende la fitta tessitura del *Pasticciaccio*, stavolta completandolo, aggiungendo gli ultimi tratti⁴ e perfezionando in particolar modo l'aspetto linguistico, elemento che peraltro Gadda ritiene fondamentale per la natura stessa del romanzo, tantoché ricorre all'ausilio di esperti linguisti per il romanesco, il napoletano e il molisano⁵.

Tuttavia l'intento del Gaddus non è tanto rappresentare un'«espressione naturalistica»⁶ della lingua quanto piuttosto una patina

possibile riconoscere, per frammenti, la suggestione di delitti accaduti realmente a Roma nei mesi precedenti la stesura del romanzo, a cui era stato dato ampio spazio nella cronaca nera. Due in particolare sono stati chiamati in causa: l'efferato omicidio di Angela Barrauca, sgozzata dalle sorelle Lidia e Franca Cataldi insieme con il figliuolo il 19 ottobre 1945 in appartamento di piazza Vittorio Emanuele, non lontano da via Merulana [...]; e l'omicidio delle sorelle Guglielmina e Bice Stern, uccise brutalmente da un'ex cameriera con la complicità di un'amica il 23 febbraio 1946 in un appartamento di via Gioberti». M.A. TERZOLI, *Gadda: guida al Pasticciaccio*, Carocci, Roma 2020, p. 17.

⁴ «I tagli effettuati sulla versione apparsa in "Letteratura" disegnano un progetto preciso di riorganizzazione del discorso, riequilibrando alcune scelte stilistiche: a partire dal nome stesso del protagonista, che nella versione per il volume, acquista la sonorità più esplicita di un'onomastica meridionale (da Ingravolo a Ingravallo) e attenuando passaggi che potevano disturbare il senso comune, come la pagina dedicata, pur sobriamente, agli slanci erotici di Milena, una delle ragazze assunte da Liliana, smussata di certi particolari pruriginosi, presenti nell'edizione apparsa in rivista. Ma l'intervento più vistoso è quello sulle note, poi eliminate nell'edizione in volume, ma qui, anche se scarse, presenti nella già sottolineata funzione di finestre aperte sulla storia, sul costume, sulla memoria popolare». G. PATRIZI, *Gadda*, cit., p. 238.

⁵ «La revisione è condotta con l'assistenza di esperti, come Mario Dell'Arco appunto per il romanesco, ma anche Onofrio Galdieri (il figlio del poeta Rocco) per il napoletano, e il giovane dialettologo e antropologo Alberto Maria Cirese per il molisano del commissario Ingravallo». Ivi, p. 236.

⁶ C.E. GADDA, *Gadda cerca il "giallo"*, cit., p. 30.

dialettale maggiormente colorata, come lo stesso autore afferma parlando del romanesco, lingua principe del *Pasticciaccio*:

Quanto al romanesco, non intendevo scodellare il vero e proprio dialetto; ma l'italiano misto a dialetto, quel modo vigoroso di parlare che hanno quelli che provengono per famiglia da un ambiente dialettale. D'altronde, è tutt'altro che perfetto. Tanto vero che mi hanno mosso delle obiezioni – per esempio il Baldini e Gianfranco Contini – e alcuni amici romani si sono offerti di rivedere la parte dialettale dei miei scritti. In sostanza, si tratta di una contaminazione tra italiano corrente e romanesco⁷.

Anche se la patina dialettale del *Pasticciaccio* è in parte contaminata dall'italiano⁸, Gadda tenta di esaltarne il suo sostrato più genuino, o, parafrasando quanto scritto dall'Ingegnere nella *Meditazione*, la sua vivacità ancestrale dovuta alla natura «mitologica, grossolana, inesperta» del cervello umano, che comunemente si avvale di un «linguaggio affettivo, cioè uterino, cioè mitologico e sbagliato». Dunque – rischiamo un'illusione –, potremmo ipotizzare

⁷ *Ibidem*.

⁸ Nella contaminazione tra italiano e dialetto del *Pasticciaccio*, Matt individua il fenomeno linguistico del *code switching*: «data la mancanza di una separazione rigida tra dialetto, italiano regionale e italiano colto, che non sono compartimenti stagni bensì livelli diversi di un *continuum*, è normale che anche negli strati più popolari si usino forme appartenenti alla lingua. Quindi la presenza di diversi allotropi all'interno di un discorso non toglie, ma viceversa aggiunge verosimiglianza alla riproduzione del parlato. I cambiamenti di lingua, all'interno dei discorsi di singoli personaggi, possono anche essere motivati dalla situazione, per esempio dal maggiore o minore controllo che un parlante mantiene, a seconda non solo del contesto ma anche del grado di coinvolgimento emotivo provato. Gadda rappresenta con grande efficacia il fenomeno che i linguisti hanno poi chiamato *code switching*, per cui all'interno di un determinato enunciato si passa da un codice ad un altro (generalmente, dalla lingua al dialetto)». L. MATT, *La «vasta caciara del sinfoniale»: il caleidoscopio delle voci nel Pasticciaccio*, in *Un meraviglioso ordegno. Paradigmi e modelli nel Pasticciaccio di Gadda*, a cura di M.A. Terzoli, C. Veronese, V. Vitale, Carocci, Roma 2013, p. 230.

che alla base dell'antropologia ancestrale del romanzo-mondo del *Pasticciaccio*, Gadda parrebbe riprodurre ciò che nel suo immaginario è l'ingenua espressione mitologica dell'uomo, preservandola dall'irruzione del *logos* controllore e modulatore. Non è forse da ritenersi un caso, infatti, che l'Ingegnere si avvalga anche della lezione del poeta romano Giuseppe Gioachino Belli per evidenziare maggiormente la «vivacità lessicale»⁹, e inoltre «rafforzare il proprio intento di “citare” in profondità, nella narrazione, il rapporto tra scrittore e popolo, lingua scritta e parlata, *macaronea* d'autore ed espressività popolare»¹⁰. A tal proposito è bene ricordare il grande interesse gaddiano per le poesie del Belli, oggetto di indagine nel saggio *Arte del Belli*, pubblicato nel 1945 e poi confluito nella raccolta *I viaggi, la morte*¹¹.

Scriva il Gaddus:

La parlata del popolo – e più che mai nel Belli – segna l'affiorare di uno spostamento spastico della conoscenza dal tritume delle

⁹ G. PATRIZI, *Gadda*, cit., p. 237.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Sul saggio *Arte del Belli* si sofferma Stracuzzi, il quale mette in evidenza il fatto che l'Ingegnere abbia in un certo qual modo “travisato” il giudizio del poeta sul vernacolo romanesco. Scrive Stracuzzi che il romanesco è «frutto di una decisione demistificatoria che precede la resa del parlato o la *presa sulla realtà*. Il poeta romano, moralista anti-moderno, vuole attribuire al volgo quella lingua che esso parla accidentalmente, la quale però divenendo lingua letteraria si eleverà all'altezza di una ideale definizione della grettezza, della nudità e della sconcia volgarità del volgo stesso, quasi fosse una sorta di lessico quidditario della vergogna». R. STRACUZZI, *Dialetto*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 2, 2002, Supplement no. 1, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pgel/dialettostracuz.php>. In merito all'azione esercitata dalla lingua di Belli sull'immaginario linguistico del *Pasticciaccio*, Matt afferma che «è del tutto errata la lettura corrente secondo la quale il modello privilegiato del romanesco gaddiano sono i sonetti di Giuseppe Gioachino Belli, autore notoriamente molto amato dall'autore: in realtà, viene riprodotto con poche eccezioni il dialetto del primo Novecento. Ciò è in linea con un'istanza mimetica che nel romanzo è evidente, anche se tutt'altro che esclusiva». L. MATT, *La «vasta caciara del sinfoniale»*, cit., p. 228.

correnti obbligatorie: è ugualmente lontana dal documento illuminatore del Progresso (scientifico, storiografico) come dalla imposizione degli interessi e delle consociazioni, costituiti o costituenti. Attinge ai limiti egualmente dolorosi ed egualmente fecondi d'un conato di rivendicazione gnoseologica e d'un dissolvimento della inanità nella maccheronea¹².

Dunque, oltre a riconoscere un valore sociale alla maccheronea¹³, Gadda ne evidenzia la portata gnoseologica, il cui sostrato tuttavia è in realtà divergente da qualsiasi postulato scientifico-razionalistico, tant'è che lo stesso Ingegnere afferma che per sua natura il dialetto «è prima parlato o vissuto che ponzato o scritto»¹⁴.

È bene inoltre ricordare che nel *Pasticciaccio*, sotto l'egida del «plurilinguismo onnivoro»¹⁵ dell'autore, compaiono anche altre varietà dialettali italiane, come il veneziano e il milanese, ma anche latinismi, grecismi, francesismi e poi ancora inserti dal tedesco, dallo spagnolo e dall'inglese¹⁶, ragion per cui il romanzo si presenta come un'opera polifonica¹⁷ straordinaria, e Roma ne interpreta il

¹² C.E. GADDA, *Arte del Belli*, in *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, cit., p. 554.

¹³ Cfr. G. PATRIZI, *Le parole della materia: Gadda e la letteratura*, in *Prose contro il romanzo*, pp. 93-94.

¹⁴ C.E. GADDA, *Arte del Belli*, cit., p. 560.

¹⁵ M.A. TERZOLI, *Gadda: guida al Pasticciaccio*, cit., p. 26.

¹⁶ Il *pastiche* linguistico del *Pasticciaccio* include inoltre «linguaggi settoriali della scienza e della tecnica, dell'ingegneria, della fisica e della matematica, della medicina, della psicanalisi e della storia dell'arte: tutti inseriti in una prosa di assoluta novità, in cui registri bassi e volgari convivono con registri lirici e sublimi in una straordinaria escursione stilistica, con il ricorso a una sintassi colloquiale o invece estremamente letteraria e arcaizzante, con la compresenza di forme diverse della stessa parola accanto a parole di invenzione – in lingua e in dialetto – coniate dallo scrittore». Ivi, p. 26.

¹⁷ Del *Pasticciaccio* come opera polifonica scrive Guglielmi, il quale sottolinea l'evidente affinità con quanto teorizzato da Bachtin con il concetto di romanzo polifonico: «Bachtin – ricordiamo – ha definito polifonico, nella sua forma più radicale, il romanzo in cui autore e personaggio entrano in contatto l'uno con l'altro. L'autore allora non parla e discute del personaggio. Egli dialogizza la pro-

ruolo di culla storica ed esistenziale, capitale di ogni inizio (la vita che si rigenera) e di ogni fine (la morte biologica degli individui)¹⁸.

Per il suo ordito combinatorio di voci, il *Pasticciaccio* si presenta dunque come un romanzo della molteplicità¹⁹, tant'è che la stessa vicenda viene spesso interrotta da digressioni su oggetti²⁰ e perso-

pria parola. E questo sembra essere il caso di Gadda che abbiamo detto sempre a distanza dai suoi personaggi ed anche da se stesso, ma sempre anche sprofondato in se stesso e nelle materie del mondo. Il problema della sua parola è che se essa da una parte riarticola parole altrui, e suona altra, non propria (artificiale) anche quando lo stile è medio o si avvicina a uno stile medio, dall'altra fa risuonare la voce dell'autore, è segnata della sua potente presenza di locutore». G. GUGLIELMI, *Sulla parola del Pasticciaccio*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 2000, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/coursematerial/lectures/guglielmi-intornopasticcio.php>.

¹⁸ Per uno sguardo complessivo sulla Roma di Gadda si vedano le osservazioni di M. BERTONE, «*Mirabilia Urbis Romae*». *Gadda e il culto di Roma*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 4, 2004, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue4/articles/bertonerome04.php>.

¹⁹ Sulla molteplicità come epicentro del sistema narrativo del *Pasticciaccio* si sofferma a lungo Calvino: «Il romanzo filosofico era basato su una concezione enunciata fin dalle prime pagine: non si può spiegare nulla se ci si limita a cercare una causa per ogni effetto, perché ogni effetto è determinato dalla molteplicità di cause, ognuna delle quali a sua volta ha tante altre cause dietro di sé; dunque ogni fatto (per esempio un delitto) è come un vortice in cui convergono correnti diverse, mosse ognuna da spinte eterogenee, nessuna delle quali può essere trascurata nella ricerca della verità». I. CALVINO, *Carlo Emilio Gadda, Il Pasticciaccio*, in ID., *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 2017, p. 226. Sullo stesso tema si veda inoltre I. CALVINO, *Molteplicità*, in ID., *Lezioni americane*, Mondadori, Milano 2016, pp. 101-120.

²⁰ Gadda è uno straordinario accumulatore di oggetti, i quali occupano ogni anfratto della sua narrativa. A tal proposito sono acute le riflessioni di Bertoni, il quale riconosce in Gadda un *unicum* nello sviluppare la cosiddetta “poetica degli oggetti” all'interno del panorama letterario del Novecento: «L'opera di Gadda non manca certo di registrare, a modo suo, questa crescente e sintomatica invasione degli oggetti [...]. Tuttavia, c'è una peculiarità che differenzia radicalmente le descrizioni di Gadda da quelle di una certa letteratura “oggettiva”, dove gli oggetti, appunto, sono semplici attributi del visibile, increspature di un reticolo spaziale di cui si può riprodurre soltanto la manifestazione immediata. Gli oggetti, per

naggi che apparentemente non hanno niente a che fare con le indagini poliziesche, ma che, catturando l'attenzione del commissario molisano Francesco Ingravallo, protagonista dell'opera, finiscono inevitabilmente per partecipare alla trama non più come semplici comparse, bensì come parte integrante della narrazione. Una simile tessitura narrativa, nella quale l'autore «perviene ad estendere e moltiplicare con intensità oltranzistica le connessioni e le rifrazioni figurali e semantiche»²¹, può andare avanti potenzialmente all'infinito, assurgendo così allo *status* di opera volutamente aperta ma disarmonica, con la conseguenza che, nella sua ambiguità, l'indagine-trama, «trasparente metafora fittiva di quella gnoseologica»²², contribuisce a spiazzare il lettore che per la prima volta affronta il romanzo gaddiano.

Ora, all'interno di questa calibrata tessitura, se da una parte alla base della scelta di eleggere il dialetto, in particolare quello romanesco, a espressione principe del *Pasticciaccio* vi è una ragione apparentemente banale, come la «simpatia vitale»²³ provata dall'Ingegnere nei confronti del vernacolo di quella città mitologica che lo ha accolto dopo la sua fuga da Firenze, dall'altra, a nostro avviso, non

lui, non sono mai entità immobili, neutre, isolate e chiuse in se stesse: non sono «pacchi postali» ma «nuclei di relazioni», sistemi dinamici e transitori che si ramificano con filamenti invisibili in tutte le dimensioni dello spazio, del tempo, della coestensione logica e della contiguità psicologica». F. BERTONI, *La verità sospetta*, cit., p. 141. Infine, partendo proprio dalla presenza degli oggetti nell'universo narrativo dello scrittore, è possibile riscontrare la passione gaddiana per le arti figurative (quadri, affreschi, fotografie, sculture), le quali, anche per mezzo di un fitto gioco di memorie, sono parti costitutive della scrittura del *Pasticciaccio*, come infatti dimostrano gli studi di Terzoli. In proposito si veda M.A. TERZOLI, *Iconografia criptica e iconografia esplicita nel Pasticciaccio*, in *Un meraviglioso ordegno* pp. 145-193. Sulla memoria figurativa di Gadda si rimanda inoltre a M. MARCHESINI, *La galleria interiore dell'Ingegnere*, Bollati Boringhieri, Torino 2014.

²¹ G. BONIFACINO, *Le ali di Ermes. Polarità del tempo e parvenze del male nel Pasticciaccio*, in *Un meraviglioso ordegno*, cit., p. 195.

²² Ivi, p. 197.

²³ C.E. GADDA, *Ho subito il fascino del romanesco*, in «Per favore, mi lasci nell'ombra», cit., p. 69.

possiamo non tener conto di una visione d'insieme più ampia, vale a dire la volontà di costruire un mondo ancestrale, la cui antropologia culturale risiede però in uno spazio-tempo a-logico, nel quale è il sostrato mitico – primordiale e ingenuo per stessa definizione gaddiana e connotato anche nel linguaggio espressivo umano – a dominare il romanzo in tutte le sue componenti, ragion per cui viene da pensare che Gadda inizi l'opera dell'esplosione mitologica proprio dalla scelta del dialetto, strumento più d'altri efficace non solo per esprimere immediatezza ed essenza originaria dell'individuo, ma anche, come scrive lo stesso scrittore, «l'anima: la nostra anima»²⁴:

Nel valermi del dialetto e nel cercare le forme espressive del dialetto, per un lavoro narrativo, io ho creduto di potere attingere a una fonte d'espressione immediata, originaria e talora più efficace delle forme razionali della lingua comune, in quanto il dialetto nasce da una più spontanea e ricca inventiva, sia dell'individuo creante la lingua, sia della collettività²⁵.

La forma dialettale è dunque per Gadda «assai volte l'anima: la nostra anima; la lingua regolamentare, non imparata al non-ginasio»²⁶, quindi «l'involucro, talora grottesco, d'una espressione mancata: è la carta d'argento d'un cioccolatino che non c'è»²⁷. In quanto forma popolare, il dialetto è perciò in grado di identificare e caratterizzare la collettività, costituendone di fatto i simboli rappresentativi. Trascendendo dal rigore dell'esperienza fenomenica del tempo e della logica, la lingua del *Pasticciaccio* diventa strumento assai adatto alla fabulazione dell'incanto del mito, probabilmente il punto di partenza ideale dal quale Gadda tesse l'antropologia di un mondo sospeso nell'incanto di un tempo eterno, destinato

²⁴ C.E. GADDA, *La battaglia dei topi e delle rane*, in *Divagazioni e garbuglio*, cit., p. 306.

²⁵ C.E. GADDA, *Ho subito il fascino del romanesco*, cit., p. 69.

²⁶ C.E. GADDA, *La battaglia dei topi e delle rane*, cit., p. 306.

²⁷ *Ibidem*.

ad assurgere ad allegoria fantasmagorica del presente, dell'uomo e del mondo, nonché all'esemplificazione massima della visione del Gaddus su ogni mitologica cognizione.

2. *Le fonti epico-mitologiche: l'Eneide*

Tra le fonti epico-mitologiche del *Pasticciaccio* Terzoli ha giustamente individuato e posto l'accento sull'*Eneide*²⁸, la cui presenza all'interno del romanzo si avverte attraverso luoghi, toponimi, e, soprattutto, personaggi prestatati all'esercizio antifrastico dell'Ingegneria, i quali, fin da subito, contribuiscono a innescare nella mente del lettore più smaliziato il confronto con il grande poema virgiliano. Va sottolineato inoltre che ciò che caratterizza questi personaggi (si ricordino in via preliminare i principali, vale a dire Enea, Ascanio, Camilla, Lavinia, Diomede) non è soltanto il fatto di provenire dalla medesima fonte mitologica, ma anche di essere preda del gioco umoristico-grottesco dell'autore, il quale si compie attraverso impietose «contaminazioni e rovesciamenti di ruoli e di rapporti»²⁹, all'interno dei quali i mitici attori «sono sottoposti a una continua e variabile parodia, e abbassati dall'accostamento a un cognome prosaico»³⁰.

A tal proposito possiamo affermare che gli esempi più eclatanti sono essenzialmente tre, il primo dei quali, forse il più clamoroso, riguarda il personaggio di Enea Retalli, il ladruncolo che ruba i gioielli dell'anziana contessa veneziana, la signora Teresa Menegazzi, anch'essa, come la co-protagonista del *Pasticciaccio*, Liliana Balducci, residente nella palazzina di via Merulana 219. Nel romanzo del Gaddus Enea Retalli diviene la trasposizione moderna e antifrastica dell'eroe virgiliano, tant'è che l'autore lo presenta emblematicamente in questi termini: «Retalli Enea detto Luiginio d'anni 19, di Anchise

²⁸ Cfr. M.A. TERZOLI, *Gadda: guida al Pasticciaccio*, pp. 17-20.

²⁹ *Ivi*, p. 18.

³⁰ *Ibidem*.

e di Venere Procacci, nato e dimorante in località “il Torraccio”, non lontano da le Frattocchie»³¹. Ulteriori indizi di questo rovesciamento parodico provengono dal fatto che il ladruncolo del *Pasticciaccio* è in combutta con Ascanio, un venditore di porchetta («La porca, la porca! Ciavimo la porchetta, signori! la bella porca de l'Ariccìa co un bosco de rosmarino in de la panza! Co le patate de staggione!»)³², che nel poema virgiliano è in realtà il figlio dell'eroe troiano. Infine, va sottolineato che il giovane Retalli è fidanzato con una fanciulla di nome Lavinia, omonima della corrispettiva figura mitologica presente nell'*Eneide*, promessa sposa dell'eroe, con il quale darà vita alla stirpe italica.

Un secondo caso riguarda invece il personaggio di Camilla Mattonari, cugina di Lavinia: se nel poema latino Camilla è alleata di Turno, capo dei Rutuli e pertanto nemica di Enea, nel *Pasticciaccio* questa è invece colei che aiuta il ladro nella sua fuga («Per scappare, per tenersi alla larga, ci volevan soldi: per il treno, poi! la Camilla, forse, ne disponeva, glie ne poteva dare: ghe ne poteva dà... on po d' moneda: e a lasciarle in pegno quel po' po' di zaffiri e di topacci [...]»)³³.

Infine un terzo esempio, sicuramente il più intrigante, riguarda la possibile sovrapposizione del personaggio di Liliana Balducci a quello di Didone, come sostiene Terzoli, la quale vi legge innanzitutto una sorta di ammiccamento numerico di Gadda all'opera virgiliana:

ammicco numerico si può riconoscere nel quarto capitolo del *Pasticciaccio*, che ruota interamente intorno alla figura della vittima. Nell'*Eneide* il quarto libro è dedicato alla storia di Didone e alla sua violenta morte. In effetti la bella e malinconica Liliana, stroncata da mano omicida nel fiore degli anni, ha più di un rapporto con l'infelice Didone suicida per amore³⁴.

³¹ C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 127.

³² Ivi, p. 242.

³³ Ivi, p. 236.

³⁴ M.A. TERZOLI, *Gadda: guida al Pasticciaccio*, cit., p. 19.

In effetti, se pensiamo al IV libro dell'*Eneide*, possiamo vedere l'immagine di Didone, sofferente alla notizia della partenza di Enea, precipitare nella tristezza e nello sconforto, poiché la bellissima regina di Cartagine non solo non è riuscita a coronare il suo sogno d'amore con l'eroe, ma neanche a realizzare il desiderio di avere un figlio, ragion per cui il suicidio si presenta come l'arma più efficace per opporsi al Destino.

Nel *Pasticciaccio* Gadda pare effettivamente trasporre la medesima situazione attorno ai personaggi di Liliana e del cugino Giuliano Valdarena, il quale lascia Roma per convogliare a nozze con Renata, abbandonando così la cugina. Tuttavia, contrariamente a quanto sostiene Terzoli, più che a un rapporto «velatamente incestuoso»³⁵ tra i due, vien da pensare più che altro al fatto che la partenza di Giuliano possa in qualche modo innescare nella mente di Liliana il segno di una ennesima sconfitta esistenziale, ovverosia la perdita della figura di un figlio, o nipote³⁶, che la stessa vedeva nel cugino. Questo attaccamento a Giuliano, come del resto accade con le giovani *ancillae* di casa Balducci, si spiega in virtù di un desiderio della donna mai realizzato, ossia di avere dei figli, una vera e propria ossessione per Liliana, come confessa il suo stesso cugino al commissario Ingravallo durante l'interrogatorio successivo alla morte della bella signora: «Il grande sogno della vita, per lei, era... di congiungersi a un uomo [...] che le potesse dare la "sua" creatura, il pupo... atteso poi invano per tanto tempo, nel pianto»³⁷.

Ora, come afferma Terzoli, è vero che quando il cugino comunica a Liliana della sua partenza pare manifestarsi tra i pensieri di lei un velato sentimento amoroso/incestuoso – almeno, è quanto racconta Giuliano –, ma ciò che spicca maggiormente pare essere piuttosto

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Come nota Poretti, l'impossibilità di avere un figlio segna fin da subito la vicenda tragica di Liliana, tanto da condurla consapevolmente «ad arrendersi davvero alla morte, "concedendosi al carnefice" [...]». L. PORETTI, *Un personaggio tragico: Liliana Balducci*, in *Un meraviglioso ordegno*, cit., p. 136.

³⁷ C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 99.

l'esibita malinconia dovuta all'atteggiamento materno mostrato dalla Balducci nei confronti del giovane cugino:

«Lei voleva che sposassi, che facessi un pupo. L'avrai di sicuro, mi diceva ogni volta: piangeva. Quando le dissi che sposavo (su le prime nun ce voleva crede), che sarei annato a stà a Genova, appena le mostrai le fotografia de Renata, mbè, no, nun posso di che fu gelosa, come sarebbe stata un'altra donna... Anzi, com'è bella, mi disse: un po' a denti stretti, però. È bruna, non è vero? Bella figliola: va proprio bene per te, che sei biondo come un angelo. Se mise a piagne. Appena fu persuasa der matrimonio, e che non era una storia... lei, dottò, nun ce crederà... me pare de diventà matto... me fece subito giurà, subito subito, che avrei fatto subito un pupo: un Valdarenino. Un Valdarenuccio, diceva fra le lacrime; giura! ma caruccio caruccio. Era impazzita, povera Liliana, una donna così a posto come lei! Povera Lilianuccia nostra! Lo avrebbe adottato lei, quello: perché io e Renata, seconno lei, ne facevamo subito un altro, un terzo, un quarto: e quelli, allora, erano per noi. Ma lei, diceva, aveva diritto sur primo. La Provvidenza, a noi due, a Renata e a me, de creature ce n'avrebbe date quante ce pareva. Perché il Signore è fatto a sta maniera, diceva: a chi tutto, a chi gnente!»³⁸.

Nelle parole utilizzate da Giuliano per descrivere il suo rapporto con Liliana sembra trasparire un sentimento materno provato da quest'ultima nei confronti del giovane, come per esempio dimostrano certe manifestazioni d'affetto tipiche di una donna verso il proprio figlio come i teneri sorrisi («mi fece come un cenno... un sorriso come se fa a li pupi»)³⁹: insomma la donna pare ostentare quella sana gelosia che ogni madre, o amorevole zia, proverebbe per un figlio o nipote, appunto, in partenza dalla propria casa.

³⁸ Ivi, pp. 101-102.

³⁹ Ivi, p. 102.

Come si può intendere da queste brevi considerazioni, anche nel *Pasticciaccio* Gadda continua quell'esercizio di riscrittura parodico-umoristica del repertorio mitologico, che abbiamo già individuato in racconti come *San Giorgio in casa Brocchi* e *L'incendio di via Keplero*, ma anche in alcune delle favole: i personaggi della mitologia classica sono ripresi dall'Ingegnere e depotenziati della loro sacralità per assumere una funzione contrastiva e dissonante agli occhi del lettore, ragion per cui, nella Roma fascista del 1927 – l'anno in cui è ambientata la vicenda del romanzo –, i personaggi mitologici sono evocati per vivere la loro stessa profanazione, poiché il loro passato glorioso è costretto a fare i conti con il grigiore del presente. In conclusione, potremmo aggiungere che il ribaltamento parodico per assurdo ordito dallo scrittore nei confronti del mito assume nel *Pasticciaccio* una valenza simile a quella prodotta da Joyce nell'*Ulysses*, nel quale la mitologia, citando le parole di Coupe, si presenta innanzitutto come «democraticamente indecorosa e buffa»⁴⁰, per assurgere poi al grado di allegoria della modernità. È del tutto evidente, però, che l'interpretazione fornita da Coupe sull'*Ulysses* joyciano va clamorosamente in contrasto con la lettura di T.S. Eliot, il quale aveva visto nell'opera dello scrittore irlandese il tentativo di raggiungere l'ordine attraverso il recupero del mitologico, ovvero la compostezza della tradizione classica.

3. *Pezzi di un mondo ancestrale: le fabulazioni dell'Urbe*

L'operazione condotta dal Gaddus sulle fonti del *Pasticciaccio* è andata ben al di là del poema virgiliano: oltre ad aver intessuto un evidente rapporto intertestuale con l'*Eneide*, l'Ingegnere ha costruito un sostrato antropologico ben preciso all'interno del quale muovere i personaggi e l'intera vicenda del romanzo. Continuando con le nostre considerazioni, potremmo dire che ad arricchire e caratte-

⁴⁰ L. COUPE, *Il mito. Teorie e storie*, cit., p. 27.

rizzare questo mondo volutamente ancestrale – la culla a-logica e a-storica che si annida alla base dell'opera – intervengono infatti l'*ars* fabulatoria del popolo romano e il magismo pagano, quest'ultimo innegabilmente legato alla sfera del femminile e dunque al mito della fecondità.

Il sostrato antropologico creato dall'Ingegnere potrebbe essere quindi un meraviglioso affresco di ciò che per Gadda è la realtà, nonché sfondo con il quale dovrà confrontarsi quotidianamente il protagonista di questo romanzo a tinte poliziesche, il commissario Ingravallo, il quale, per certi aspetti, risulta essere l'evidente proiezione romanzesca dello stesso scrittore, come indica, ad esempio, la comune indole curiosa e indagatrice, affascinata dai saperi antichi e dai più piccoli dettagli della realtà quotidiana – «ubiquo ai casi, onnipresente su gli affari tenebrosi. [...] Una certa praticaccia del mondo, del nostro mondo detto "latino", benché giovane (trentacinquenne), doveva di certo avercela: una certa conoscenza degli uomini: e anche delle donne»⁴¹ –, ma anche la comune convinzione che il mondo vada osservato in maniera razionalistica, poiché alla base della sua costruzione risiede un'infinita tela costituita dalla fitta concatenazione di cause ed effetti:

Sosteneva, fra l'altro, che le inopinate catastrofi non sono mai la conseguenza o l'effetto che dir si voglia d'un unico motivo, d'una causa al singolare: ma sono come un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti. Diceva anche nodo, o groviglio, o garbuglio, o gnommero, che alla romana vuol

⁴¹ C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 3. Curiosamente i trentacinque anni di Ingravallo corrispondono ai trentacinque anni di un altro personaggio a suo modo romanzesco, vale a dire il Dante-viaggiatore della *Commedia*, tant'è che anche don Ciccio compie un viaggio, benché profano: come il pellegrinaggio dantesco, anche il viaggio di Ingravallo è un percorso tormentato alla ricerca della conoscenza, ovvero della Sapienza, non divina e ausiliatrice, ma laica e terrena.

dire gomitolò. [...] La causale apparente, la causale principe, era sì una. Ma il fattaccio era l'effetto di tutta una rosa di causali che gli eran soffiato addosso a molinello [...] e avevano finito per strizzare nel vortice del delitto la debilitata «ragione del mondo»⁴².

Leggendo fra le righe di questa introduzione, possiamo scorgere come Gadda tenga a mostrare fin da subito al lettore la teoria delle concause e della deformazione della realtà sviluppate nelle pagine della *Meditazione*, e che qui, evidentemente, l'autore pone al centro della presentazione del commissario Ingravallo, quasi come una sorta di epigrafe, con il chiaro intento di unire i pensieri dello scrittore e del protagonista.

In rapporto alla natura fabulatoria e mitopoietica del popolo dell'Urbe – non a caso fin da subito definito «collettività fabulante»⁴³ –, con la quale dovrà confrontarsi don Ciccio, è emblematica la presentazione della palazzina di via Merulana 219, luogo in cui avvengono i due brutti pasticci che il commissario Ingravallo tenterà di sbrogliare, ossia il furto dei gioielli della contessa Menegazzi e l'omicidio di Liliana Balducci.

Scrive l'Ingegnere:

Già in quer gran palazzo der ducentodicinove nun ce staveno che signori grossi [...] li chiamaveno ancora pescicani. E il palazzo, poi, la gente der popolo lo chiamaveno er palazzo dell'oro. Perché tutto er casamento insino ar tetto era come imbottito de quer metallo. [...] Ma il trionfo più granne era su la scala A, piano terzo, dove che ce staveno de qua li Balducci ch'erano signori co li fiocchi pure loro, e in faccia a li Balducci ce stava na signora, na contessa, che teneva nu sacco 'e solde pure essa, na vedova: la signora Menecacci: che a cacciaje na mano in quarziasi posto ne veniva fori oro, perle, diamanti: tutta la robba più de valore che ce sia. E fogli da mille come farfalle: perché a tenelli a la banca nun

⁴² Ivi, pp. 4, 5.

⁴³ Ivi, p. 25.

se sa mai: quanno meno te l'aspetti po pijà foco. [...] Questo, o press'a poco, il mito⁴⁴.

Il palazzo non viene descritto dalle parole o dai pensieri di don Ciccio Ingravallo, bensì dal punto di vista del popolo, infatti in questo modo Gadda può maggiormente evidenziare come le dicerie e i luoghi comuni diffusi tra la gente siano determinanti nel creare e alimentare «la gran ciarla»⁴⁵, in grado quest'ultima di scompigliare i pensieri del commissario:

Gli orecchi del dottor Ingravallo, che sotto alla parrucca nera e cresputa si confortavano d'una vitalità primaverile, lo avevano colto così, un po' nell'aria, come zirli di merli, o merule, dopo ogni frullo, da un ramo all'altro della primavera. Era sulle bocche di tutti, del resto, e in tutti i cervelli della gente, una di quelle idee che diventano, per la collettività fantasiosa, idee coatte⁴⁶.

La presentazione del palazzo dell'oro è dunque fondamentale nello sviluppo del romanzo, poiché non solo comincia a delineare il sostrato antropologico della città, ma serve all'autore per fissare fin da subito le coordinate a-logiche entro le quali si dipaneranno le indagini del protagonista. La fama di cui gode il palazzo dell'oro è diventata letteralmente un mito (si ricordino le idee coatte nei *Miti* e in *Eros e Priapo*), grazie alle bocche favoleggianti del popolo: la descrizione de «er casamento» imbottito d'oro arriva infatti distorta alle orecchie di don Ciccio, in quanto viene introdotta da termini quali «chiamaveno», ovviamente «mito», e poi ancora «un po' nell'aria», «sulle bocche di tutti», «collettività fantasiosa» e «idee coatte», insomma una terminologia che pertiene al campo delle fabulazioni popolari e non a quello richiesto da un'indagine scientifica («la

⁴⁴ Ivi, p. 7.

⁴⁵ Ivi, p. 17.

⁴⁶ Ivi, p. 7.

ragione della folla raccoglieva i trefoli delle testimonianze iniziali, dei “giuro che l’ho visto”: principiava a intortigliarli in un epos»⁴⁷.

Un altro splendido caso di favoleggiamento popolare si manifesta per esempio nell’ottavo capitolo, attraverso la risposta che la sarta-sibilla, maga e fattucchiera Zamira Pàcori dà al brigadiere Pestalozzi nel corso del suo interrogatorio. Incalzata dall’uomo che tenta di estirparle qualche confessione sulla figura di Camilla («puoi parlar chiaro, allora: poche storie che non ho tempo da perdere. La Camilla chi è?»)⁴⁸, Zamira risponde a modo suo e per giustificare l’assenza della sibilla Camilla dal laboratorio utilizza la scusa del brutto tempo che ha tormentato la campagna:

«Lei lo saprà mejo de me, sor marescià, si è che ha studiato la lunatica de tutte le temperature der clima, come l’ho studiata io, per pijà le carte de diplomata chiromante,» e recitò sentenziosa:

«Candelora candelora

De l’invero semo fora.

Ma se piove o tira vento

Ne l’inverno semo drento:

che tre settimane fa, si se l’aricorda, giusto come oggi, ha fatto un tempo der diavolo; che m’è discesa l’acqua in bottega, e quella zozzona,» la cercò con lo sguardo dietro la macchina, «aveva perfino smesso de fa l’ovo. Oggi magari nun c’è gnente, e domani ce n’è un mucchio»⁴⁹.

Nonostante Zamira venga esortata a «parlar chiaro» e a raccontare «poche storie», quindi sostanzialmente a non favoleggiare, la Circia del *Pasticciaccio*, come la mitica maga dell’*Odissea* – qui in chiave ovviamente antifrastrica –, sciorina l’arte magica dell’incanto attraverso la parola, ed ecco che, con un proverbio, un detto popolare, è pronta a “intortare un *epos*”.

⁴⁷ Ivi, p. 17.

⁴⁸ Ivi, p. 196.

⁴⁹ Ivi, p. 197.

Tra le vie di Roma e nelle campagne attorno all'Urbe pullulano dunque miti e credenze popolari, che danno vita a una grande polifonia che spiazza il commissario Ingravallo, il quale vacilla continuamente nel tentativo di districarsi fra *mythos* e *logos*. Al diffondersi della notizia del furto dei gioielli avvenuto in casa della contessa Menegazzi, per esempio, la «collettività fabulante» non solo fantastica sugli stessi preziosi («le gioie della contessa Menegazzi erano passate a proverbio. Epicizzate, concupite [...]. Se ne favoleggiava da anni»)⁵⁰, ma comincia a diffondere le opinioni più improbabili sia sul fattaccio sia sul possibile colpevole, costruendo una parvenza di realtà difficilmente razionalizzabile:

Il patema testimoniale, appiccato il foco delle anime, deflagrava in epos. [...] Era una confusione di voci e di aspetti: serve, padrone, broccoli [...]. Vocine acri o infantili aggiungevano dinieghi e conferme. Torno torno [...]. Ingravallo si sentiva soffocare, stritolato dalle relatrici e dalla relazione⁵¹.

Il brano è rappresentativo del trionfo del *mythos* che deflagra tra le vie della città, lasciando intendere al lettore come questo sia parte costitutiva di un mondo antropologicamente ancestrale, nel quale la mente «mitologica» dell'uomo e il suo linguaggio «uterino» – non a caso la scelta del dialetto sembra andare in questa direzione – non sottostanno ai principi del *logos* ordinatore: «l'epos ormai s'era insignorito, e mannaiva fora bagliori, lividori: come fiamma dalla carta unta. Da tempo. Da mesi: o da anni»⁵².

3.1 *Pezzi di un mondo ancestrale: il femminile e il mito della fecondità*

Come anticipato precedentemente, nella Roma del *Pasticciac-*

⁵⁰ Ivi, p. 39.

⁵¹ Ivi, p. 22.

⁵² Ivi, p. 39.

cio occupa una posizione rilevante l'elemento magico-pagano, che non si palesa solamente nella presenza di alcune figure facilmente riconducibili alle favole antiche (basti pensare a Ermes, frequentatore assiduo della narrativa gaddiana, alle Sibille, alle Nereidi o alla maga-fattucchiera Circea), ma che anzi dà vita a un preciso modo di sentire e di vivere la realtà che tocca i confini di uno dei miti più ancestrali che esistano, vale a dire il femminile e il mito della fecondità a esso legato.

Oltre alla comprensione del variegato mondo costruito all'interno del *Pasticciaccio*, risulta sicuramente interessante capire le fonti che sono alla base della sua costruzione, poiché se alcuni personaggi riconducono direttamente al modello epico dell'*Eneide*, è altrettanto evidente che gli aspetti antropologici magico-pagani sembrano andare ben oltre l'opera virgiliana, proprio perché, nell'immaginario complessivo dell'autore, hanno la pretesa di contribuire in maniera decisiva alla costruzione di una più complessa allegoria della modernità (e della mente umana).

Seguendo la scia dell'interesse gaddiano per i saperi mitico-antropologici, non possiamo ora non considerare che il periodo immediatamente precedente la scrittura del *Pasticciaccio* è caratterizzato dalla lettura di un'opera fondamentale per gli sviluppi degli studi mitografici novecenteschi, vale a dire *Gli dèi della Grecia* di Walter F. Otto⁵³.

È cosa nota che Gadda possedesse il libro del filologo tedesco, dal momento che, curiosando fra i vari cataloghi relativi al patrimonio librario dell'Ingegnere, in particolare nel Fondo della Biblioteca del Burcardo, spicca proprio questo volume, presente nell'edizione del

⁵³ Con *Gli dèi della Grecia* Otto ha dato avvio alla tradizione degli studi mitografici novecenteschi, influenzando grandi studiosi del mondo classico come Károly Kerényi. All'interno della sua opera più importante, Otto ha esaltato la religione greca olimpica, in quanto, a differenza del Cristianesimo che concentra il suo sguardo sull'aldilà, rivolge invece l'attenzione sul mondo e sul reale, facendo della Natura la manifestazione del divino: la religione nei Greci è pertanto il massimo esempio di libertà concessa agli uomini.

1941 pubblicata a Firenze per La Nuova Italia e tradotto da Giovanna Federici Airoidi⁵⁴. È bene sottolineare che Gadda ha certamente letto il libro di Otto, come testimonia la nota numero 33 del racconto *Quando il Girolamo ha smesso...*, pubblicato in due puntate tra il febbraio e il marzo del 1943 su «La Ruota» e poi inserito nel volume *L'Adalgisa* l'anno seguente:

Non è bipenne, la macelleresca, ma semplice scure o accetta. Se non che la lubido della rima (con indenne) ha travolto il calligrafo. «Oromedonte»: da una arrotondata parafonia e paragrafia rabelaisiana: Oromédon in luogo di Eurymédon. *Pantagruel*, cap. 1, gigantogenesi e prosapia pantagruelica [...]. Si può identificare in Eurimedonte il titano Giapeto, fratello di Crono e però zio di Zeus: e primo amore di Hera, quando la gallinona non s'era pur anco messa alle costole del nuovo re, nuovo gallo in pollaio. Padre a Epimeteo salame e a Prometeo portatore di fuoco (πυρφόρος, Eschilo), Eurimedonte-Giapeto si fe' condottiero de' titani frondisti contro gli dèi di nuova nomina: superato nella guerra (titanomachia), fu dal pimpante e vendicativo Zeus precipitato e carcerato negli Inferi. Per una possibile equazione titani = dèi antichi (pre-omerici), vedi WALTER F. OTTO, *Gli dei della Grecia*, trad. ital., Firenze, 1941, La Nuova Italia⁵⁵.

La squisita divagazione mitologica continua poi con la figura di «Briareo»:

La successione cinetica delle immagini («cento mani schermaglianti», nell'affilatura delle coltella) si coagula nel nome di Briareo

⁵⁴ Cfr. A. CORTELLESA, M.T. IOVINELLI, *Il fondo Gadda. La biblioteca del Burcardo*, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/catalogues/burcardoA.php>.

⁵⁵ C.E. GADDA, *Quando il Girolamo ha smesso...*, cit., p. 70. La nota è apposta all'espressione «invitta bipenne»: nel passaggio del racconto in questione Gadda sta descrivendo ironicamente il «pantagruelico» Fumagalli intento ad affilare i suoi «macbethiani coltelli».

ecatòncrito, già relegato nel Tartaro, coi Ciclopi e con gli altri due ecatònciri Cotto e Gige, dal sospettoso padre Urano: indi con essi loro prosciolto a opera di Zeus, il quale se ne avvalse alla guerra de' titani e li premiò rendendoli bidelli e carcerieri nel Tartaro medesimo, a guardia degli incatenati rubelli: se rubelli erano⁵⁶.

Come scrive Vela, la nota 33 del *Girolamo* compare a partire dall'edizione in volume del 1944⁵⁷, quindi in un momento precedente la scrittura dei primi capitoli, o tratti, del *Pasticciaccio*, il che ci spinge a credere che Gadda avesse letto e tenesse ben presente *Gli dèi della Grecia* nel momento della redazione del suo romanzo, che, come detto, inizierà nel 1945.

Nonostante rappresenti uno squisito *pastiche* linguistico e anti-frastico⁵⁸, la lettura di questa nota deve indurre il lettore ad andare oltre il testo del *Girolamo*, poiché la minuziosa ricostruzione mitica all'interno della classica nota a piè pagina pare proprio essere un riferimento al secondo capitolo dell'opera di Otto, *Religione e mito dell'epoca arcaica*, ragion per cui, percorrendo questa linea di lettura, da questo paratesto si possono ricavare delle sorprendenti coincidenze con il sostrato mitico-antropologico del *Pasticciaccio*.

Se prima Gadda fa un chiaro riferimento al Prometeo di Eschilo, tragediografo greco citato anche nel libro di Otto («Eschilo ce ne mette uno sotto gli occhi di commovente grandezza: Prometeo. [...] figlio della grande dea Terra; la sua tracotanza non poté esser vinta neppure dal nuovo Signore del cielo. Egli sdegnava la giovane generazione di dèi, che lo sevizia, solo perché ha impedito la rovina dell'uomo»)⁵⁹, più avanti, narrando delle lotte fra antichi e nuovi

⁵⁶ Ivi, pp. 70-71.

⁵⁷ Cfr. C. VELA, *Nota al testo*, in C.E. GADDA, *L'Adalgisa. Disegni milanesi*, p. 357.

⁵⁸ Citando la nota 33 del *Girolamo*, Narducci mostra al lettore come, attraverso la pratica del *pastiche*, l'Ingegnere contamini le fonti classiche. Cfr. E. NARDUCCI, *La gallina Cicerone*, pp. 66-67.

⁵⁹ W.F. OTTO, *Gli dèi della Grecia. L'immagine del divino nello specchio dello spirito greco*, a cura di G. Moretti, A. Stavru, Adelphi, Milano 2016, p. 40.

dèi – che nel mito descritto da Otto «proseguono fino allo stabilirsi della signoria di Zeus»⁶⁰ –, parrebbe che Gadda riprenda la ricostruzione ordita del filologo tedesco: «Si tratta dei Titani, dei quali viene narrato che vennero sconfitti dagli dèi olimpici e precipitati e rinchiusi negli Inferi»⁶¹.

Tuttavia le suggestioni esercitate dall'opera di Otto su Gadda non sembrerebbero limitarsi a questo gioco di memorie e richiami, dal momento che, anzi, parrebbe concretizzarsi in un vero e proprio influsso, che, come anticipato, pare agire sulla costruzione del sostrato antropologico che fa da sfondo al *Pasticciaccio*.

Ne *Gli dèi della Grecia*, il capitolo *Religione e mito dell'epoca arcaica* costituisce uno snodo fondamentale per comprendere l'antropologia del mondo greco che Otto vuole ricostruire: l'autore distingue due epoche della religione dei Greci, quella arcaica e quella olimpica, la quale, nata a partire dai poemi omerici, appartiene all'età della maturità dello spirito greco⁶², in quanto vi si riscontra «l'assenza quasi totale dell'elemento magico»⁶³, indi per cui la religione greca «ha concepito le cose di questo mondo col più potente senso di realtà che sia mai esistito»⁶⁴, tanto che i divini «non compiono incantesimi [...]. La loro potenza e la loro essenza non si fondano sulla *forza* magica, ma sull'essere della natura. “Natura” è la grande parola nuova che l'ormai maturo spirito greco contrappone all'an-

⁶⁰ Ivi, p. 41.

⁶¹ Ivi, p. 40.

⁶² La distinzione tra un mito precedente e uno successivo rispetto al discrimine segnato dall'opera di Omero è sottolineata anche da Bettini, il quale afferma che «chi si aspettasse di veder definito come *mythos* esclusivamente il racconto favoloso, sacro, o semplicemente la storia alla quale non si presta fede – tutti significati a cui ci ha abituati la fortuna posteriore di questa parola – sarebbe destinato a restare deluso. Agli inizi della letteratura greca, ossia in Omero ed Esiodo, *mythos* indica sì discorsi o racconti, ma non quelli incredibili o soprannaturali». M. BETTINI, *Racconti romani che sono «lilì'u»*, in L. FERRO, M. MONTELEONE, *Miti romani. Il racconto*, Einaudi, Torino 2014, pp. VII-VIII.

⁶³ W.F. OTTO, *Gli dèi della Grecia*, cit., p. 21.

⁶⁴ Ivi, p. 22.

tichissima magia»⁶⁵. Questa propensione logico-razionale che Otto individua nell'età omerica si contrappone nettamente all'età arcaica, che invece viene così descritta:

È un regno materno di forme, tensioni e ordinamenti, della cui sacralità tutta l'esistenza umana è permeata. Al suo centro la Terra medesima, quale dea originaria, sotto vari nomi. Dal suo grembo sgorga ogni vita e opulenza, che in essa infine ritorna. Nascita e morte sono sue e chiudono in lei il cerchio sacro. Ma tanto inesauribile è la sua forza vitale, tanto ricchi e generosi sono i suoi doni, quanto sacrosanti e inviolabili sono i suoi principi. [...] La maternità, il femminile ha il primo posto in questa religione legata alla terra. Non manca il maschile, ma subordinato al femminile⁶⁶.

Ora, soffermandoci su questo passaggio, possiamo notare come l'antropologia di questo mondo magico, arcaico e pre-omerico, dominato dal femminile e dal mito della fecondità, sembra aver agito direttamente sull'immaginario gaddiano, al punto che nel primo capitolo del *Pasticciaccio* è plausibile leggerne un'eco:

c'era, sui colli e sui monti e nelle brevi piane d'Italia, come un grande ventre fecondo, due salpingi grasse, zigriate d'una dovizia di granuli, il granuloso e untuoso, il felice caviale della gente. Di quando in quando dal grande Ovario follicoli maturati si aprivano, come cicche d'una melagrana: e rossi chicchi, pazzi d'un'amorosa certezza, ne discendevano ad urbe, a incontrare l'afflato maschile, l'impulso vitalizzante, quell'aura spermatica di cui favoleggiavano gli ovaristi del Settecento. [...] E il fiume andava, andava, superati i clamori, a raggiungere, al lido, l'infettibile attesa dell'eternità⁶⁷.

⁶⁵ Ivi, p. 46.

⁶⁶ Ivi, pp. 31, 36.

⁶⁷ C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 12.

Anche in Gadda, quindi, la Terra assume i tratti di una divinità, come del resto suggerisce la personificazione della parola «Ovario» attraverso l'uso della lettera maiuscola, mentre l'immagine del fiume che scorre è assimilabile in un certo qual modo a quella del cerchio sacro descritto da Otto: è la vita che sgorga, attraversando la terra, per poi spegnersi sui lidi e dare adito alla fecondazione, cosicché il cerchio della vita possa ricominciare. Esattamente come nel mondo pre-omerico descritto dal filologo tedesco, l'antropologia del mondo antico di Gadda è caratterizzata poi dal dominio del femminile: come scrive Bazzocchi, infatti, il *Pasticciaccio* diventa il luogo in cui si può trovare «l'attivazione mitica e sacrale di un archetipo femminile»⁶⁸, in cui, tra l'altro, le figure maschili sono per questo relegate sullo sfondo e destinate a ruoli atonali. Citando gli studi di Eliade sul sacro e sul profano, potremmo poi affermare che l'Ingegnere costruisce certamente un universo antropologico in cui la «sacralità della donna deriva dalla santità della Terra»⁶⁹ e la «fecondità femminile ha il suo modello cosmico nella Terra *mater*, la *Genetrix universale*»⁷⁰, la quale è altresì «modello cosmico del prestigio magico-religioso e del conseguente predominio sociale della donna»⁷¹.

Sulla scia dell'interpretazione fornita da Otto, l'universo magico-pagano di Gadda, essenzialmente a-storico e a-logico, viene dunque descritto come un luogo intriso di fecondità, al punto da non utilizzare principalmente termini geografici, ma ricorrendo a un vocabolario che ricorda da vicino quello dell'apparato riproduttivo («caviale della gente», «salpingi», «Ovario», «folicoli maturati», «aura spermatica»), in modo tale che quella terra assuma i tratti di una mitologica vestale pronta però a lasciare il suo stato virginale per essere fecondata. In questo passaggio, non a caso posto all'inizio del romanzo, Gadda ribadisce con forza la centralità di Eros come

⁶⁸ M.A. BAZZOCCHI, *La letteratura, il mito, il moderno*, in *Mito e esperienza letteraria: indagini, proposte, letture*, cit., pp. 107-108.

⁶⁹ M. ELIADE, *Il sacro e il profano*, Bollati Boringhieri, Torino 2018, pp. 92-93.

⁷⁰ Ivi, p. 93.

⁷¹ *Ibidem*.

mito vitalistico e psicomotore dell'anima e di tutte le azioni umane – si ricordi, infatti, che gli anni della scrittura del *Pasticciaccio* sono anche gli anni della prima stesura di *Eros e Priapo* e de *I miti del somaro*, opere nelle quali Eros è descritto appunto come mito positivo e propulsore, quindi contrapposto ai miti d'accatto, primo fra tutti il falso mito del fascismo.

Il mito femminile, archetipo primigenio, pervade dunque ogni zona del *Pasticciaccio*, perfino il palazzo dell'oro, dove vivono la creatura angelicata, ovverosia la Balducci, e le sue *ancillae*-nipoti, pronte, alla stregua delle antiche donne sabine, a essere fecondate. Tuttavia, com'è ben noto, Liliana non fa parte di questo disegno mitico-biologico («indefettibile attesa dell'eternità»): come ben comprende don Ciccio, attento osservatore dei comportamenti umani, la donna ne è malinconicamente esclusa, tanto che le fanciulle che frequentano l'appartamento dei Balducci non sembrano essere altro che il surrogato di un figlio mancante.

Malgrado la ben nota misoginia del Gaddus, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* è letteralmente dominato dalle figure femminili, che l'autore dispone all'interno del romanzo a creare una sorta di atmosfera matriarcale, così da rendere ancora più esplicita una delle idee cardine del pensiero dello scrittore, vale a dire il concetto di "continuità biologica della specie". All'interno del romanzo è infatti tangibile la continua presenza di istinti sessuali che non solo animano i diversi personaggi, ma che il più delle volte ne determinano anche le azioni, come dimostra del resto l'assassinio della signora Liliana, sul quale torneremo più avanti.

Quella che Gadda presenta è dunque una vicenda attorno alla quale ruotano figure femminili profondamente diverse fra loro, ma che, al contempo, simboleggiano il nucleo dell'origine della vita, come si evince dai pensieri di don Ciccio descritti dall'autore mentre il commissario si trova a pranzo dai Balducci e viene attratto dalla bellezza della giovane Assunta:

[Ingravallo] Cercò di reprimere l'ammirazione che l'Assunta destava in lui: un po' come lo strano fascino della sfolgorante nipote

dell'altra volta: un fascino, un imperio tutto latino e sabellico, per cui gli andavano insieme i nomi antichi, d'antiche vergini guerriere e latine o di mogli non reluttanti già tolte a forza nella sagra lupercale, con l'idea dei colli e delle vigne e degli scabri palazzi, e con le sagre e con il Papa in carrozza, e coi bei moccoloni di Sant'Agnese e di Santa Maria in Porta Paradisi a la Candelora, a la benedizione dei ceri: un senso d'aria dei giorni sereni e lontani tra frascatano e tiburtino, soffiata a le ragazze del Pinelli tra le rovine del Piranesi, vigendo le efemeridi e i calendari della Chiesa, e, nella vivida lor porpora, tutti gli alti suoi Principi. Come stupende aragoste. I Principi della Santa Romana Chiesa Apostolica. E al centro quegli occhi dell'Assunta: quell'alterigia: come fosse una sua degnazione servirli a tavola. Al centro... di tutto il sistema... tolemaico: già, tolemaico. Al centro, parlanno co rispetto, quer po' po' de signorino⁷².

Nel brano sopracitato, Gadda passa in rassegna secoli di storia romana e pre-romana tra sacro e profano, a partire dalle popolazioni che hanno preceduto la fondazione dell'Urbe, a cui l'autore fa riferimento quando parla di «imperio tutto latino e sabellico» – dove il termine sabellico identifica tra l'altro il popolo dei Sanniti e, quindi, le origini molisane di Ingravallo –, fino alla fondazione della «Santa Romana Chiesa Apostolica». Anche al centro del breve e travolgente *excursus* storico-fantastico, l'autore pone in primo piano il femminile, come dimostrano i riferimenti alle «antiche vergini guerriere e latine», oppure alle «mogli non reluttanti», con un possibile richiamo alla leggenda del ratto delle Sabine, anche se l'utilizzo della negazione «non» davanti all'aggettivo «reluttanti» riconduce allo *humor* gaddiano che spoglia ironicamente l'episodio della drammaticità dovuta al rapimento delle vergini.

Non è un caso, dunque, che al centro di questa rassegna domini la figura di Assunta, l'*ancilla*-nipote di casa Balducci, personaggio

⁷² C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 8.

dalla fortissima carica erotica, sulla cui prosperosa bellezza si sofferma maliziosamente lo sguardo di Ingravallo.

La centralità del femminile non pare quindi soltanto antropologica, bensì anche storica, come dimostra l'autore quando utilizza la metafora, ironicamente rovesciata, del sistema tolemaico («Al centro... di tutto il sistema... tolemaico»): se per la scienza tolemaica è l'uomo ad essere al centro di tutto, qui invece vi è la donna, il grande «Ovario» della terra, la grande Madre, attorno alla quale ruota ogni cosa, la vita e la morte.

3.2 *Pezzi di un mondo ancestrale: il magismo pagano*

Dalle riflessioni condotte sin qui è chiaro come il femminile sia interconnesso all'elemento magico-pagano, tant'è che, per esempio, Gadda fa riferimento al rito delle sagre lupericali («vergini guerriere e latine o di mogli non reluttanti già tolte a forza nella sagra lupercale»), il quale non fa altro che arricchire l'universo antropologico del *Pasticciaccio*, conferendogli anzi una dimensione ben precisa, in quanto legata ai riti, alle superstizioni, alle credenze popolari e, come sempre, alla sacralità e centralità del femminile, dal momento che, non a caso, il dio Luperco soleva essere invocato affinché propiziasse la fertilità⁷³.

È interessante notare come l'incanto magico-pagano della sagra lupercale, che per la verità nelle pagine del *Pasticciaccio* non viene descritto più di tanto, sia in realtà presente in maniera più diffusa in una delle favole del Gaddus, la numero 132. Nel *pastiche* della favola realizzato tra la fonte (Ovidio, il quale nei *Fasti* parla a lungo delle Lupericali ai vv. 267-452) e il rovesciamento parodico della stessa, l'Ingegnere descrive il rituale nel quale le donne, «Madri della

⁷³ Secondo Terzoli, Gadda ha appreso di questo rito tramite la lettura del libro di Vaccai, *Le feste di Roma antica* (1927), presente nel Fondo del Burcardo. Cfr. M.A. TERZOLI, *Gadda: guida al Pasticciaccio*, p. 121.

universa Italia»⁷⁴, supplicano l'intervento di «Junone Esquilina»⁷⁵ affinché propizi la loro fertilità, poiché prive di «abundanza del ventre»⁷⁶. Tuttavia, per adempiere al rito, è necessaria un'offerta votiva: un caprone deve essere scuoiato («caper hircus inito»⁷⁷, pronuncia la dea nella favola gaddiana) cosicché le sue pelli possano ricoprire le fanciulle officianti il rituale, le quali vengono descritte come «prone al sacello, avanti al simulacro della dea fatte supplici, e tutte lacrimose drento il velo grandemente reveritala ne andavano per preci, e più per doni, ch'avean tolto seco interminati, la sua responsione impetrando»⁷⁸.

A ben guardare vi sono delle differenze tra il mitico rito pagano descritto da Ovidio nei *Fasti* e quello che anima la favola 132: non solo Ovidio colloca le Lupercali al terzo giorno dopo le idi di febbraio, mentre nella favola il Gaddus retrodata il rito al «di primo delle ide»⁷⁹ di «Aquario»⁸⁰ (segno zodiacale che riconduce a febbraio), ma fa notare Vela che la frase pronunciata da Junone nella favola, vale a dire «Matres italicas, caper hircus inito», sia in realtà una citazione volutamente deformata⁸¹ da Gadda, che così facendo si discosta «dalla vulgata che vuole *sacer* e non *caper* [...] e *Italidas matres* invece che *Matres italicas*», del resto «G. possedeva l'ediz. dell'Istituto Editoriale Romano del 1930, a cura di Guido Vitali, dove appunto *Italidas matres* e *sacer* e la traduzione 'O madri italiche, soggiacete ad un sacro caprone'. Oracolo che, come descrive Ovidio, venne interpretato non letteralmente ma trasfigurato simbolicamente in un rito»⁸². In questo passaggio risiede indubbiamente l'aspetto più interessante del testo, cioè la manipolazione del mito:

⁷⁴ C.E. GADDA, *Il primo libro delle favole*, cit., p. 54.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ Cfr. C. VELA, *Le favole*, p. 172.

⁸² *Ibidem*.

utilizzare «caper», cioè «capra», al posto di «sacer» («sacro») è indicativo del fatto che Gadda volesse alludere non solo a Mussolini, il «capro barbacucco»⁸³ in grado di fecondare da sé le donne supplicanti sostituendosi in questo modo ai mariti (si ricordi infatti della parodia del membro del Duce condotta nel *pamphlet* satirico *Eros e Priapo*), ma all'intero mito della società fascista, il quale vedeva esclusivamente nella donna l'immagine della genitrice, pronta ad accrescere il numero della «legione»⁸⁴ italiana.

Ora, continuando con le nostre riflessioni, l'espedito delle Lupericali utilizzato nel *Pasticciaccio* risulta essere in sintonia con la volontà di porre al centro del romanzo il grande «Ovario» della terra, quindi il mito del femminile e della fecondità: partendo dal rito pagano descritto nella favola 132, in cui Gadda ben evidenzia i ruoli tenuti dai protagonisti, vale a dire la dea, le vergini e il caprone, è possibile infatti poter stabilire una corrispondenza con due personaggi del romanzo, vale a dire Liliana e il marito Remo.

Come anticipato nel paragrafo dedicato alla fonte virgiliana dell'*Eneide*, Liliana desidera con tutta se stessa un figlio, ma non può averlo ed è proprio per colmare questo vuoto che nella sua casa dà spazio alle sibille, ovvero le cosiddette nipoti, le belle e giovani ancelle con le quali i Balducci finiscono per intessere rapporti filiali. Tuttavia l'impossibilità di generare un figlio non sembra da imputare tanto alla donna quanto piuttosto al marito Remo, come lascia intendere il pensiero di Ingravallo a proposito della sterilità della coppia: «Si sarebbe detto, a voler fantasticare, ch'egli, il Balducci, non avesse valutato, non avesse penetrato tutta la bellezza di lei: quanto vi era in lei di nobile e di recondito: e allora... i figli non erano arrivati»⁸⁵. Oltre a cogliere l'aura sacrale della donna attraverso le aggettivazioni «nobile» e «recondito», don Ciccio ne vede la figura di vittima, di colei che ha subito la colpa del marito, cioè la sua incapacità di cogliere la nobiltà d'animo della donna:

⁸³ C.E. GADDA, *Il primo libro delle favole*, cit., p. 54.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 9.

in un paragone con il rito pagano, Liliana è sicuramente la vergine poiché non “penetrata” nella sua profonda bellezza dal marito Remo, mentre quest’ultimo non può che impersonare la capra, come del resto si evince dai ricordi del commissario in merito a una chiamata telefonica: «una voce melodiosa, gli aveva parlato la signora: “Sono Liliana Balducci”: era poi subentrato il caprone, il Balducci uomo, a rincalzo»⁸⁶. Se Liliana è dunque la vergine supplicante la dea, il marito Remo è invece la capra, o meglio «il caprone», inetto in quanto sterile, colpevole di non riuscire a portare a termine il rito propiziatorio.

Insieme all’esibita manifestazione del femminile, l’elemento magico-pagano, a-logico per sua stessa natura, sembra essere tra le componenti predominanti nell’antropologia del mondo antico costruita dal Gaddus.

Anche in questo caso, come accaduto con il mito del grande «Ovario», Gadda pare prendere spunto dalle suggestioni provenienti da *Gli dèi della Grecia*: scrive infatti Otto che nell’antropologia del mondo pre-omerico domina il *mythos* sul *logos* e pertanto «il gigantesco dell’evento, a tal punto che, al gusto più sobrio delle generazioni posteriori, le sue immagini appaiono facilmente mostruose, grottesche, comiche»⁸⁷, ragion per cui è evidente come dall’elemento magico non possano che scaturire l’inaudito, il favolistico e, infine, il grottesco.

A guardar bene, la medesima equazione magico-grottesca si ha nel *Pasticciaccio*, come evidenzia per esempio la descrizione dell’antro infernale della maga Circea, il quale, scrive l’Ingegnere «Dava adito, codesto salotto o sala di consultazione, per uscio con catenaccio, al sacello o ricettacolo responsabile propriamente detto. Lì germogliavano i vaticini e i responsi (all’ora di dopolavoro) dalla sarta-sibilla»⁸⁸.

⁸⁶ Ivi, p. 6.

⁸⁷ W.F. OTTO, *Gli dèi della Grecia*, cit., p. 44.

⁸⁸ C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., pp. 138-139.

Le immagini che si susseguono sono dapprima legate all'antro-laboratorio magico di Zamira Pàcori, ovvero la maga Circia, così chiamata dalla «collettività fabulante» dell'Urbe, mentre poi al sogno del brigadiere Pestalozzi, all'interno del quale l'elemento magico gioca un ruolo fondamentale nella deformazione del dato reale, per quanto anche la presentazione della stessa maga contribusca ad alimentare l'equazione magico-grottesco:

l'aspetto: come di maga antica in sacerdozio d'abominevoli sortilegi e di ràdiche, proprio radici cotte, di cui s'inveschi l'anima a Lucano, e Ovidio. [...] indovina, chiromante e cartomante patentata con spaccio di vini e liquori alli Du Santi, e maga orientale con diploma di prima classe [...]⁸⁹.

Alla luce dei riferimenti qui proposti, si potrebbe dunque affermare che l'immaginario culturale del mondo pre-omerico narrato da Otto all'interno de *Gli dèi della Grecia* abbia influenzato in qualche modo la scrittura del sostrato mitico-antropologico del *Pasticciaccio*, all'interno del quale femminile, magico e narrazione fantastica si intrecciano continuamente, poiché fanno capo a un mondo ancestrale che lo scrittore milanese ha voluto rappresentare come sfondo del suo romanzo-mondo.

Anche in Gadda, come in Otto, nell'antropologia del mondo antico domina un modo di vedere la realtà pertinente al campo

⁸⁹ Ivi, p. 136. Nel suo studio sull'iconografia del *Pasticciaccio*, Terzoli si sofferma a lungo sull'immagine dei «Du Santi», Pietro e Paolo, ergendoli sostanzialmente a massimo esempio del gioco combinatorio condotto dall'Ingegnere, il quale soventemente fonde immagini provenienti dalle arti figurative creandone così un'unica: «La descrizione di oggetto artistico più estesa e ambiziosa di tutto il romanzo è quella del tabernacolo dei Due Santi nell'ottavo capitolo [...] nell'ecfrasi dell'affresco dei Due Santi si possono riconoscere elementi tratti da dipinti diversi, che lo scrittore conosceva bene e di cui spesso possedeva riproduzioni nella sua biblioteca, riuniti in una nuova opera (fittizia) creata attraverso una descrizione verbale che fa tesoro del linguaggio della critica d'arte». M.A. TERZOLI, *Gadda: guida al Pasticciaccio*, cit., pp. 137, 138-139.

del pensiero mitologico, che, come appreso dalle pagine della *Meditazione*, è per Gadda ancestrale, connesso alla natura umana e dunque capace di sgretolare il dato naturale attraverso l'inaudito: questa modalità del pensiero alla base dell'epoca arcaica si oppone idealmente a quella razionale tipica invece dell'età olimpica, la quale, secondo il pensiero di Otto, dà vita all'età omerica, manifestazione prima del *logos* e pertanto ordinatrice del rapporto con il *mythos*. A ragione di ciò, non sarà forse un esercizio inutile richiamare alla memoria le pagine del *Racconto italiano*, nelle quali è proprio Omero a essere chiamato in causa dall'Ingegnere come esempio di narratore in cui è presente l'equilibrio tra «misura», «logicità, buon gusto e senso della proporzione», in definitiva un modello conosciuto in cui il *logos* riesce a mitigare l'irruzione caotica del *mythos*.

4. *Sublimazione e deformazione di Eros: Liliana e le sibille*

L'architettura complessiva del *Pasticciaccio* sembra dare adito a una possibile divisione in due grandi atti, il cui discrimine parrebbe essere la tragica morte di Liliana⁹⁰: se nella prima parte del romanzo dominano infatti la Balducci con la sua lucente nobiltà d'animo e le

⁹⁰ Nella tragicità che adombra fin dall'inizio del romanzo il personaggio di Liliana, Poretti ha visto una possibile influenza del personaggio di Cassandra, figlia di Priamo, protagonista dell'*Agamennone* di Eschilo: «Sia Liliana sia Cassandra sono destinate a morire assassinate in modo atroce e analogo: la prima con la gola tagliata e la seconda a colpi di scure ("cade sgozzata nel caldo sangue"). È probabile che i due assassini siano entrambi di sesso femminile. Siamo sicuri che Clitemnestra uccide suo marito Agamennone e Cassandra, prigioniera e concubina di quest'ultimo. Per quanto riguarda Liliana si ipotizza, ma con certezza non assoluta, che l'assassino sia una delle pupille, Assunta o Virginia, la serva o la "nipote" dei Balducci precedente la Gina. Se nel primo caso è dunque la moglie a uccidere la schiava e amante del marito, nel secondo caso la situazione è, in un certo senso, opposta, poiché è probabile che sia la serva o l'ex "nipote" ad assassinare la moglie. In secondo luogo, Liliana e Cassandra sono entrambe vittime di un oltraggio [...] che subiscono spesso le eroine greche. [...] In terzo luogo, la sofferenza, la saggezza e la consapevolezza del proprio destino sono elementi

prorompenti sibille-nipoti, nella seconda, invece, nel magico incanto del Circeo si ergono a protagoniste figure oscure, come la maga-fatucchiera Zamira e le sue adepti, le nereidi. Se prendessimo in considerazione le ben note letture freudiane affrontate dall'Ingegnere, questo schema non farebbe altro che richiamare la contrapposizione tra Eros e Priapo: Liliana potrebbe così incarnare la sublimazione di Eros, cioè la parte "sana" della sessualità in quanto forza creatrice e portatrice di *logos*, mentre Zamira la parte "malata", cioè la deformazione di Eros in Priapo, mero istinto sessuale sprovvisto di *logos*.

A suggerire l'idea della mistificazione e sublimazione di Liliana è il commissario Ingravallo, poiché tra i suoi pensieri la figura della Balducci si palesa sulla scena accompagnata dall'incanto di un'aura sacrale, come del resto lasciano intendere alcuni aspetti legati alla sua fisicità, ma, soprattutto, al suo animo, che per lunghi tratti del romanzo appaiono angelicati, basti pensare alla «voce melodiosa» oppure al suo animo «nobile e recondito» e all'«antica gentilezza»⁹¹. Don Ciccio idealizza a tal punto la figura della Balducci che ne mitizza le sembianze trasformandole in quelle di una vera e propria donna-angelo, come dimostra il reiterato utilizzo dell'appellativo di «signora» a precederne il nome, il che potrebbe far sospettare della presenza di un più celato *domina* di matrice latina, in linea con la tradizione stilnovista. Si potrebbe perfino pensare a una sorta di rapporto cortese tra Ingravallo e la Balducci, quindi tra Signora e servo: non c'è alcun dubbio, infatti, che Liliana sia l'unica luce a essere emanata dallo squallore del palazzo dei pescicani di via Merulana.

In supporto a quest'ipotesi intervengono altri particolari presenti all'inizio del primo capitolo: durante il pranzo domenicale che vede tra gli invitati proprio Ingravallo, frequentatore di casa Balducci, il commissario si rende "colpevole" di maliziosi pensieri che hanno per oggetto il corpo della prosperosa Assunta, ma è sufficiente incrociare lo sguardo di Liliana affinché i suoi istinti vengano placati. Lo

presenti in entrambi i personaggi». L. PORETTI, *Un personaggio tragico: Liliana Balducci*, cit., pp. 141, 142.

⁹¹ C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 7.

sguardo della donna costituisce una visione esteticamente stupenda, racchiudendo in sé una forza tanto grande da essere in grado di infondere nelle anime dei presenti una vera e propria «disciplina armoniosa: quasi una musica», che, come in un sogno, è capace di scardinare il senso stesso delle cose:

Gli bisognò reprimere, reprimere. Facilitato nella dura occorrenza dalla nobile malinconia della signora Liliana: il di cui sguardo pareva licenziare misteriosamente ogni fantasma improprio, istituendo per le anime una disciplina armoniosa: quasi una musica: cioè un contesto di sognate architetture sopra le derogazioni ambigue del senso⁹².

Va inoltre sottolineato che nei momenti iniziali del romanzo la figura di Liliana è sempre introdotta dal commissario, che la idealizza, come dimostra il fatto che Liliana non compare semplicemente sulla scena, ma “appare”: «La signora Liliana apparve infine a sua volta, molto bella [...] l'apparizione lo aveva beatificato»⁹³. Per don Ciccio Liliana parrebbe rappresentare l'amore ideale, la sublimazione degli istinti sessuali in Eros: come la Beatrice dantesca, la signora Balducci lascia infatti sbigottito chiunque posi gli occhi su di lei, ma se per la donna-angelo di Dante gli sguardi della gente esemplificano ammirazione e rispetto quasi mistico, le “occhiate” che invece attira su di sé la Balducci sono decisamente profane, tanto da far perdere l'essenza divina perfino a Ermes:

All'imbrunire, in quel primo abbandono della notte romana ch'è così gremito di sogni, rincasando... ecco dai cantoni de' palazzi e dai marciapiedi le fiorivano incontro omaggi, o singoli o collettivi, di sguardi: lampi e lucide occhiate giovanili: un sussurro, talora, la sfiorava: come un'appassionata marmorazione della sera. A volte, ad ottobre, da quel trascolorare delle cose e dal tepore dei muri emanava un inseguitore improvvisato, Ermes con brevi ali di mi-

⁹² Ivi, pp. 8-9.

⁹³ Ivi, p. 25.

stero: o, forse, da strani erebi cimiteriali risalito a popolo e ad urbe. Uno più pomicione dei tanti⁹⁴.

Nel prosieguito del romanzo, Liliana continua poi ad acquisire tratti angelici, fino a incarnare le caratteristiche di una creatura mistica e profetica:

La città e le genti avrebbero conosciuto il futuro. Lei, Liliana... Oblioso dei banchi e dei gridi, con brevi ali di opale, nell'ora dolce, quando ogni commiato è necessario e ogni già tepido muro trascolora nella notte, Ermes apparitole nella sua vera essenza avrebbe alfine risguardato alle porte, con tacito imperio: quelle da cui ci si parte, alfine, fabulando popolo ad urbe, a discendere, discendere, in una più perdonabile vanità. «Evasi, effugi: spes et fortuna valet: nil mihi vobiscum est: ludificate alios»: al museo lateranense: un sarcofago: Liliana aveva ritenuto chella frase: lo aveva pregato di tradurla⁹⁵.

In questo brano, successivo al ritrovamento del corpo esanime di Liliana, il commissario ricorda quando la Balducci gli aveva chiesto di tradurre l'epitaffio che giorni prima aveva visto scritto su un sarcofago. Un evento apparentemente banale diventa ora per Ingravallo motivo di riflessione ulteriore sulla natura divina della donna: l'epitaffio letto risuona ora come una malinconica epifania che Liliana avrebbe avuto della propria tragica morte, come si evince anche dalla prima parte del brano sopra citato, in cui Ermes viene incontro alla donna spalancando per lei le porte dell'ultraterreno verso una discesa ormai inevitabile. Anche se nell'immaginario dell'Ingegnere Ermes non smette mai la sua veste ironica (qui «Uno più pomicione dei tanti»), nel *Pasticciaccio* il messaggero degli dei con le sue «brevi ali di mistero» disvela però la sua essenza più tetra, mostrandosi alla donna angelicata nella sua funerea veste di Psicogo-

⁹⁴ Ivi, p. 14.

⁹⁵ Ivi, p. 93.

go, diventando così macabra prefigurazione della morte di Liliana⁹⁶, come del resto suggerisce l'epitaffio che la Signora aveva letto su di un sarcofago quasi ad anticiparne il tragico destino («Evasi, effugi: spes et fortuna valet: nil mihi vobiscum est: ludificate alios»), che tuttavia sembra attendere come un rifugio dalla realtà quotidiana o, meglio, un salvifico approdo esistenziale, per lei che in vita è stata irrimediabilmente esclusa dal ciclo biologico, dalle benedizioni del grande Ovario della terra⁹⁷.

Questa sembra essere però l'ultima occasione in cui il commissario sublima la figura della signora Balducci, in quanto la morte della donna-angelo riporta don Ciccio alla realtà, che agisce impietosamente per distruggere quell'immagine idealizzata che il commissario aveva della donna, creandone al suo posto un'altra più terrena, carnale, deformatrice di Eros.

⁹⁶ Ermete cerca di afferrare simbolicamente l'anima della Balducci e ciò «vale a inscrivere in filigrana, entro quell'atto di inseguire la bellezza malinconica ma desiderabile di Liliana, come una prefigurazione allusiva del furto che ne precederà o accompagnerà la morte, ovvero a polarizzarlo nella moenza arcana di chi reca un tacito messaggio premonitore, quale quello del dio psicopompo, riveniente dai remoti recessi di un tempo dissolto a sottrarre le anime alla scena della vita, al lume perduto del mondo». G. BONIFACINO, *Le ali di Ermete*, cit., p. 200.

⁹⁷ Anche se la premonizione della propria morte parrebbe essere per Liliana un momento di liberazione dalla negazione perpetua della vita alla quale è costretta ogni giorno, non possiamo negare che per il commissario Ingravallo (e per Gadda) la morte della donna non è di certo una liberazione, dal momento che simboleggia una condanna, ovvero sia l'irruzione del Male, l'interruzione del tempo conoscitivo: «Essa non evoca altro movimento», scrive Bonifacino, «né suscita altra mutazione, che non sia quella della dissociazione "panica" della persona, del "rientro nell'indistinto" [...], cioè dell'inabissamento di ogni impulso deformatore nella fissità atemporale del suo arresto. Il dio dei mercanti [Ermete] si mostra "nella sua vera essenza", profilandosi come colui che annuncia, e sancisce, l'arresto del tempo umano, che ne comanda nel suo sguardo la caduta, già quando ne spezza simbolicamente la durata nell'"oblioso" gesto col quale abbandona l'aggrovigliata rete relazionale dei mercati, i loro intrecci di corpi e di voci, di merci e natura, il ritmo pulsante delle loro convergenze combinatorie [...]». Ivi, p. 202.

Nel secondo capitolo del romanzo, mentre è impegnato nelle indagini sul furto di gioielli avvenuto nell'appartamento della contessa Menegazzi, Ingravallo viene a sapere del terribile omicidio della bella Liliana, notizia che lo sconvolge, così come lo sconvolgerà la vista di quel corpo bello e angelico brutalmente sfigurato.

Il commissario non è tuttavia l'unico a essere sconvolto da quanto accaduto, poiché addirittura la casa in cui è avvenuto l'omicidio sembra partecipare al lutto per la perdita della padrona: in un'atmosfera cimiteriale in cui si avverte la presenza di spiriti provenienti dall'oltretomba («Su le scale un parlottare di ombre»)⁹⁸, come se il palazzo dei pescecani fosse ormai preda di una maledizione («il palazzo aveva la maledizione dentro i muri»)⁹⁹, l'ambiente è invaso da suoni sfumati e rumori appena percepibili, come si può notare dall'utilizzo di frasi brevi o brevissime, anche nominali, e di termini quali «parlottare», «sussurro» e «muti». L'elemento che rende più opprimente la scena del crimine è però la totale assenza di luce, come evidenzia la ripetizione della parola «ombra», fino a dare quasi l'idea che anche le persone lì presenti siano state ridotte a tenebra, come se, con la morte della donna-angelo, si fosse spento l'ultimo barlume di luce e di speranza nel palazzo degli ori di via Merulana, condannato ora all'oscurità. Infine anche i Lari partecipano al lutto per la morte di Liliana, spettatori impotenti di ciò che succede all'interno delle mura domestiche:

Esiste una drammatica regione d'ogni rancura, dalla milza e dal cistifele drento il rodimento del fegato, insino a le penombre dietro li mobili de casa indove officiano i Lari: quelli che vedono e stanno zitti, in der respirà l'odore de naftalina morta de li credenzoni, ma che ar primo comparì la lama avevano tremato di non poter gridare: e negli opachi volumi de la stanza, ora, allibivano e piangevano, co li nervi dei martiri¹⁰⁰.

⁹⁸ C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 46.

⁹⁹ Ivi, p. 51.

¹⁰⁰ Ivi, p. 79. I Lari ammutoliti e impotenti sembrano essere gli stessi che non hanno saputo proteggere le mura domestiche della Menegazzi: «Il pensiero

È davanti allo sguardo impotente dei Lari che il corpo di Liliana viene profanato, come anche la sacralità della *xenia*, al cui rito la Balducci aveva adempiuto e che invece la sua ospite (forse Virginia, Assunta?) aveva violato:

Il corpo della povera signora giaceva in una posizione infame, supina, con la gonna di lana grigia e una sottogonna bianca buttate all'indietro, fin quasi al petto: come se qualcuno avesse voluto scoprire il candore affascinante di quel dessous, o indagarne lo stato di nettezza. Aveva mutande bianche [...] che terminavano a metà coscia in una delicata orlatura. Tra l'orlatura e le calze, ch'erano in una lieve luce di seta, denudò se stessa la bianchezza estrema della carne, d'un pallore da clorosi: quelle due cosce un po' aperte, che i due elastici – in un tono di lilla – parevano distinguere in grado, avevano perduto il loro tepido senso, già si adeguavano al gelo: al gelo del sarcofago, e delle taciturne dimore¹⁰¹.

Alla vista del cadavere della donna¹⁰², Ingravallo sembra accorgersi per la prima volta della corporeità di Liliana, priva stavolta dell'aura angelica, tanto che il commissario descrive il corpo senza vita della Balducci con toni decisamente inediti: se da una parte si riconosce il profondo realismo, come ad esempio l'elenco della biancheria, il cui colore bianco rimanda tuttavia ancora una volta alla purezza e al candore della donna-angelo, dall'altra, invece, Ingravallo non lesina particolari macabri, come le ferite riportate dalla donna, che anzi diventano quasi erotiche, poiché risaltano quelle parti più sensuali del corpo della Balducci che finora l'uomo aveva ignorato:

dominante, a ogni trillo, soleva coagularsi in quel "chi è?", belato o raglio abituale d'ogni reclusa che i mesti lari non arrivino a proteggere». Ivi, p. 20.

¹⁰¹ Ivi, p. 46.

¹⁰² Nel corpo senza vita di Liliana Balducci, Bertoni vede l'esemplificazione del residuo della storia di cui Gadda parla nella *Meditazione*, l'«oggetto che dovrebbe condensare gli aspetti più sgradevoli e perturbanti di una realtà inanimata, "cosale", non più umana: l'emblema stesso dell'uomo trasformato in cosa, di ciò che non sarà mai più in grado, in nessun modo, di dire "io" [...]». F. BERTONI, *La verità sospetta*, cit., p. 142.

Er sangue aveva impiastrato tutto er collo [...]. S'era accagliato al pavimento, sulla camicetta tra i due seni: n'era tinto anche l'orlo della gonna, il lembo rovescio de quela veste de lana buttata su [...]. Il naso e la faccia, così abbandonata, e un po' rigrirata da una parte, come de chi nun ce la fa più a combattere, la faccia! rassegnata alla volontà della Morte [...]¹⁰³.

In questo caso, dunque, lo sguardo di Ingravallo non sembra più essere quello analitico dell'investigatore, ma quello di un uomo che contempla il corpo della donna nel suo candore, accentuato dall'intimo bianco, percorrendone letteralmente le nudità in un avvicinarsi di bianco e rosso: il bianco della purezza erotica della donna lascia ormai spazio al rosso delle pulsioni priapescche, le quali, non a caso, nel corso delle indagini si scopriranno essere il movente dell'efferato omicidio. Se prima la mitizzazione della donna impediva al commissario qualsiasi pensiero di natura sessuale nei suoi confronti, ora che i suoi occhi sono spenti per sempre, don Ciccio comincia a vedere quel corpo per ciò che è veramente, vale a dire una presenza fisica tangibile, alla quale però neanche la morte riesce a togliere la sua carica erotica.

A far cambiare prospettiva a Ingravallo tuttavia non è soltanto la morte della donna, ma anche la confessione del cappellano della famiglia Balducci, don Lorenzo Corpi, il quale, interrogato dal commissario insieme al dottor Fumi, rivela delle informazioni molto importanti per poter tracciare il «referto psicologico»¹⁰⁴ della signora Liliana: è così che il commissario ha la conferma di ciò che, almeno in parte, aveva intuito, e cioè che il matrimonio tra i due coniugi non era di certo sereno («L'idea del divorzio e dell'annullamento del matrimonio, a parte le difficoltà canoniche, le sembrava abominevole: no, Liliana, nun ce voleva crede. Troppo "amava"»

¹⁰³ C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 47.

¹⁰⁴ Ivi, p. 117.

e rispettava er marito, l'uomo da lei scelto: datole, un giorno, da Dio»¹⁰⁵, probabilmente a causa della sterilità della coppia:

La sua disperazione e la sua speranza (vana) si erano coagulate in una follia malinconica [...]: trovavano come un riscatto in quel proposito, in quella fisima [...], in quella gran bontà dell'adozione legale di una creatura. Ma intanto pareva aspettare, aspettà: come si sperasse, un giorno, de poté avé quarche cosa de mejo: attendeva di giorno in giorno un bambino, d'anno in anno: da chi poi? [...]: ormai lui, Don Corpi, nun se raccapezzava da dove, o da chi¹⁰⁶.

Tuttavia è andando avanti con l'interrogatorio che finalmente si scopre il motivo per cui casa Balducci fosse popolata da quelle splendide sibille («Una mejo de quell'artra»)¹⁰⁷: in quelle fanciulle adottate Liliana sperava infatti di trovare una figlia. Don Corpi si ritrova così a raccontare la storia delle fanciulle che hanno vissuto in casa Balducci a partire da Gina, l'attuale nipote, per poi parlare di Milena e Ines per soffermarsi infine su Virginia, certamente la più oscura delle sibille: «Poco a poco se scoprì er carattere: la vitalità spavalda, la strafottenza del tipo. Risultò che la fascinatrice aveva fascinato due anime: in due direzioni disgiunte. Le donnette, anzi, dicevano che l'aveva stregati tutt'e due: e ciaveveno presi li numeri»¹⁰⁸. Con questa rivelazione Virginia entra prepotentemente sulla scena del romanzo occupando un posto di notevole rilievo: la splendida figura della fanciulla («du fianchi in gloria, du seni de marmo: du zinne toste che ce voleva lo scarpello»)¹⁰⁹ viene descritta in maniera diametralmente opposta rispetto a quella di Liliana, al

¹⁰⁵ Ivi, p. 118.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ Ivi, p. 123.

¹⁰⁹ Ivi, p. 124.

punto che i suoi modi e «quell'aria un po' de campagna»¹¹⁰ finiscono per essere preda della «collettività fabulante» di Roma, che le attribuisce sembianze magico-demoniache («quella cià er diavolo da la parte sua»)¹¹¹, anche perché così tanto sfacciata e “satanica” da permettersi di tenere in mano, e soprattutto alla rovescia, oggetti sacri come il libro delle preghiere («teneva er libretto all'incontrario»)¹¹². Tuttavia l'elemento che più di ogni altro contribuisce a disorientare il commissario è però il tipo di rapporto che Virginia aveva intessuto con la *domina* Liliana:

La baciava come po bacià una pantera, diciennole: «Sora mia bella Liliana, voi site 'a Madonna pe mme!» poi, basso basso, in un tono di ardore anche più soffocato: «Ve vojo bene: bene, te vojo: ma una vorta o l'altra me te magno»: e le strizzava il polso, e glie lo storcava, fissandola: je lo storcava come in una morsa, bocca contro bocca, de sentisse er fiato der respiro in bocca, l'una co l'altra, zinne contro zinne¹¹³.

È evidente che tra Virginia e la signora si fosse creato un rapporto saffico, mentre non sono del tutto chiare le ragioni che hanno spinto Virginia a sedurre sia la Balducci sia il marito, per quanto, probabilmente, lo abbia fatto semplicemente per ragioni economiche.

Dopo l'interrogatorio al cappellano, il commissario Ingravallo si accorge che l'immagine mitizzata di Liliana va deformandosi inesorabilmente sotto il peso delle indagini e, soprattutto, del nodo dei rapporti che si dipanano nella tessitura del reale.

¹¹⁰ Ivi, p. 123.

¹¹¹ Ivi, p. 124.

¹¹² Ivi, p. 126.

¹¹³ Ivi, p. 125.

4.1 *Sublimazione e deformazione di Eros: Circe e le nereidi*

Con la morte della bella Liliana e con la scoperta della sua passione saffica nei confronti di Virginia, Gadda chiude idealmente la prima parte del romanzo, che, come detto, ruota attorno alla figura della donna-angelo Liliana e alla sublimazione in Eros dei più bassi istinti sessuali, aprendo così la seconda parte, che invece è dominata dalla degenerazione di Amore nel dio Priapo.

Mentre «tutto popolo fabulava»¹¹⁴ sul volto del «boja»¹¹⁵ che ha brutalmente assassinato la Balducci, i carabinieri comunicano alla polizia di aver individuato il sospettato del furto in casa Menegazzi, il già citato «Retalli Enea detto Luigino d'anni 19, di Anchise e di Venere Procacci», e pertanto spostano le indagini sulla tintoria di Zamira Pàcori, la quale avrebbe tinto proprio la sciarpa verde con cui Enea è stato visto uscire dal famigerato palazzo di via Merulana: a questo punto l'indagine lascia le vie di Roma per spostarsi nella zona dei Castelli Romani, presso i Colli Albani, da cui provengono tutte le nipoti adottive dei Balducci.

L'attenzione della polizia si sposta dunque sulla figura di Zamira, che domina la seconda parte del romanzo insieme alle sue nereidi, le quali, nella logica complessiva dell'opera, sembrerebbero rappresentare il polo opposto a quello costituito da Liliana e dalle sue sibille.

La presentazione del personaggio di Zamira Pàcori è affidata alle dicerie delle bocche favoleggianti del popolo («la Zamira! del di cui nome e di cui portamenti, palesi o velati, a non dir segreti o splendidi, il mito s'era fatto scopritore o troviere e poi divulgatore e trombettiere: da Marino ad Albano, da Castel Gandolfo ad Ariccia»)¹¹⁶, ragion per cui, come successo per il palazzo dell'oro, il mito avvolge anche la figura di questa donna, la quale non sembra essere la semplice proprietaria di una tintoria, bensì un personaggio

¹¹⁴ Ivi, p. 129.

¹¹⁵ Ivi, p. 48.

¹¹⁶ Ivi, p. 130.

molto più oscuro e complesso a cui il popolo attribuisce addirittura origini soprannaturali («Berzebù suo padrino»)¹¹⁷.

Attraverso la presentazione di Zamira ancora una volta Gadda mostra al lettore il potere deformante che le favole (e il favoleggiare) possono esercitare nei confronti della realtà, infatti non a caso la descrizione della Pàcori viene condotta grazie a una lunga serie di “si dice” da parte del popolo fabulante (come successo con Gonzalo Pirobutirro nella *Cognizione*), il quale favoleggia sia sulle arti magiche che sulle caratteristiche fisiche della donna:

la bocca, viscida e salivosa, d'un rosso acceso come da febbre, si apriva male e quasi a buco a parlare: peggio, si stirava agli angoli in un sorriso buio e lascivo [...] occhiolini sfavillanti e pur molli, gonfi, sotto, come du vesciche sierose, pieni d'una stordita e un po' imbambolata malizia: sbronzetta, era: lo si vedeva: lo si sentiva al fiato [...]. La ruvidezza aspra e l'arruffio tempestoso de' capelli, e le rughe parallele e profonde di tutto il volto, ch'era bruno e scuro, di legno, e l'avida ambage dello sguardo a que' momenti ne designavano ulteriormente l'aspetto: come di maga antica in sacerdozio d'abominevoli sortilegi e di ràdiche, proprio radici cotte, di cui s'inveschi l'anima a Lucano, e Ovidio. [...] indovina chiromante e cartomante patentata con spaccio di vini e liquori alli Du Santi, e maga orientale con diploma di prima classe [...]. Era consultata nel ramo esorcismi, aperture e rotture d'incantagione, sbratto del malocchio di dosso [...] e di quasi tuti i filtri e le polverine d'amore d'ambo i segni [...].¹¹⁸.

Prima di passare in rassegna l'elenco delle varie arti praticate dalla Circe del *Pasticciaccio*, l'Ingegnere si sofferma sui tratti fisici di Zamira, la quale sembra fin da subito essere posta in netta contrapposizione con l'immagine di Liliana: se la Balducci può vantare una «pelle splendida»¹¹⁹, quella di Zamira è invece ruvida, tanto che

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ Ivi, pp. 135, 136, 137.

¹¹⁹ Ivi, p. 14.

la consistenza del viso della maga ricorda la porosità del legno; allo stesso modo poi i capelli ben curati di Liliana, «un viluppo di bei capelli castani che le irrompevano dalla fronte»¹²⁰, sono in contrasto con quelli di Zamira, che, al contrario, sono un «arruffio tempestoso»; oppure ancora se la donna-angelo mostra occhi «ardenti, soccorrevoli»¹²¹, quelli del volto di Circe esprimono invece «imbambolata malizia»; e infine sono gli stessi abiti a disegnare un altro distinguo fra le due figure, poiché Zamira non veste affatto in modo elegante come la Balducci, anzi in maniera decisamente sgraziata.

Questa maga moderna primeggia inoltre in materia d'arti oscure: è brava nel fare le carte, esibendo così doti divinatorie e profetiche, è poi esperta di pozioni e sortilegi – in questo caso è ancor più evidente il confronto che Gadda mette in scena con la Circe omerica –, e infine si mostra talmente abile negli incantesimi metamorfici che lo stesso autore chiama direttamente in causa i due grandi scrittori di metamorfosi Lucano e Ovidio, riprendendo così indirettamente l'*Inferno* dantesco, in cui nel canto XXV, dopo aver descritto la metamorfosi dei dannati in serpenti, Dante scomoda provocatoriamente il paragone con i due latini (vv. 94-99)¹²².

Diversamente dalla maga omerica, la Circe del *Pasticciaccio* non vive e officia i suoi riti in un bellissimo palazzo, bensì in una misera tintoria-sartoria, «una specie di cantina sotto al laboratorio-bettola: cantina o seminterrato sala che aveva luce, e magari sole, dall'orto»¹²³, descritta non tanto per come è, quanto per gli oggetti che vi sono dentro, a cominciare, per esempio, da una particolare coperta:

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² «Taccia Lucano omai là dov' e' tocca/ del misero Sabello e di Nasidio,/ e attenda a udir quel ch'or si scocca./ Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio,/ ché se quello in serpente e quella in fonte/ converte poetando, io non lo 'nvidio». D. ALIGHIERI, *Inferno*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, vol. I, Mondadori, Milano 1994, cit., pp. 751-752.

¹²³ C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 138. L'immagine della coperta damascata si ricollega ovviamente al tema della realtà barocca. La damascatura della «coperta da letto» diventa metafora della realtà: il barocco

La cantina, o sola seminterrata, era provveduta d'un orinale: e, più, d'un lettuccio: che però crocchiava per un nulla, sto cogliene, e aveva tegumento d'una «coperta da letto» verde-stinta: con damascatura di indecifrabili maculazioni: le quali, nel loro autentico ermetismo, tiravano al barocco: a un barocco pieno e fastoso e di primo getto [...]¹²⁴.

La trama della coperta, che rimanda a motivi barocchi, non è altro che una delle tante *mise en abyme* che Gadda dissemina all'interno dell'opera, come i «zirli di merli, o merule» del primo capitolo che tra l'altro richiamano al titolo del romanzo.

Al di là di questo particolare espediente letterario, andando avanti nella descrizione, il laboratorio della Zamira assume sempre più i tratti di un antro magico:

Dava adito, codesto salotto o sala di consultazione, per uscio con catenaccio, al sacello o ricettacolo responsale propriamente detto. Lì germogliavano i vaticini e i responsi (all'ora di dopolavoro) della sarta-sibilla: quand'eran tutte sopra, invece, all'ore di cucito e di titrìc-titràc, be', in quel tempo l'armamento magico era visitato da alcuni grossi topi, con tutte le cautele del caso. [...] Tutto quello che ce voleva, c'era. Un luogo, insomma, il laboratorio della Zamira, da non si poter incontrare il più opportuno a distillarvi una goccia, una goccia sola e splendida della eternamente proibita o eternamente inverisimile Probabilità¹²⁵.

si annida infatti tanto nella realtà scomposta in oggetti/frammenti quanto nella realtà ricomposta: «Ma il Barocco e il grottesco albergano già nelle cose, nelle singole trovate di una fenomenologia a noi esterna: nelle stesse espressioni del costume, nella nozione accettata “comunemente” dai pochi o dai molti: e nelle lettere, umane o disumane che siano: grottesco e barocco non ascrivibili a una premeditata volontà o tendenza espressiva dell'autore, ma legati alla natura e alla storia [...]». C.E. GADDA, *L'Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore*, cit., p. 760.

¹²⁴ C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 138.

¹²⁵ Ivi, pp. 138-139.

Ecco quindi che la tintoria-sartoria si presenta come una sorta di sala in cui la maga esibisce le proprie doti divinatorie, in linea del resto con la Circe omerica, ma non è di certo questo l'aspetto più interessante dell'antro, quanto piuttosto il fatto che, nel bel mezzo di tutto quell'«armamentario magico» vi si può trovare letteralmente «tutto»: l'antro della maga Circe, nel quale perfino «il diavolo non resiste all'appello»¹²⁶, diviene così un luogo in cui sembra condensarsi ogni elemento dell'universo, e dove, proprio per la sua natura mitologica, si può trasformare in possibilità ciò che inizialmente è pura «Probabilità».

Nell'immaginario del Gaddus, il laboratorio su cui fervono le indagini sul furto dei topazi della contessa Menegazzi rappresenta dunque l'emblema di un punto di incontro di molteplici possibilità vitali, ragion per cui metafora del mondo stesso, dal cui caos possono generarsi reti infinite, tanto che non deve essere casuale che il laboratorio della Zamira si trovi proprio all'interno di quello spazio dominato dalle molteplici pulsioni vitalistiche e che si è palesato sotto forma di grande Ovario della terra.

5. *Un centauro nell'incanto del Circeo*

Per i carabinieri e i molti visitatori, l'antro della Circe pullula di magia: Zamira, anziana ex prostituta, vive nel laboratorio-bettola insieme alle sue nereidi, dedite all'arte della seduzione grazie ai consigli impartiti dall'esperta maga («gl'ndomabili servitori del dovere amavano di refrigerarsi un attimo in quell'harem, così caldamente ombrato e mutolo, della Zamira: ch'era per tutti gli adepti il vestibolo della ipotesi felice, il sacrario delle consultazioni albane»)¹²⁷. Le indagini sul furto dei gioielli rendono il laboratorio-postribolo luogo di ispezioni e interrogatori, ma in un antro come questo – e in un romanzo come questo –, in cui ribolle l'onirico, l'irrazionale

¹²⁶ Ivi, p. 141.

¹²⁷ Ivi, p. 141.

e il magico, è inevitabile che la chiave per la soluzione dell'indagine non possa che provenire da un elemento a-logico, nel nostro caso il sogno del brigadiere Pestalozzi.

Di buon mattino il metamorfico «superbrigadiere-centauro»¹²⁸ Pestalozzi e un suo collega montano in sella a una moto per dirigersi alla bettola dei «Du Santi» per un apparente controllo di *routine*: «La cavalla coi due cavalatori in groppa rotolò giù rattenuta, bofonchiando, piegò a dritta, poi a manca verso la porta del borgo, tra muraglie di peperino nere ed ombre, sotto a finistrette quadrate, cui munivano rugginosi ferri ad incarcerare la tenebra»¹²⁹. Nell'incedere cavalleresco che conduce il brigadiere verso il laboratorio della maga Circe spicca indubbiamente l'atmosfera con cui il Gaddus introduce questo tratto del romanzo: termini come «ombre», «tenebra», «oscura» e «cinerina» dominano il paesaggio, seguiti dall'emblematica espressione «misteriose fonti del sogno»¹³⁰, che probabilmente l'autore utilizza per creare quell'atmosfera magica indispensabile per introdurre il sogno del brigadiere.

Mentre il centauro Pestalozzi percorre la strada che lo conduce verso il laboratorio, ecco che un colpo di clacson causato dall'attraversamento di un «oco»¹³¹ per la strada gli riporta alla mente uno strano sogno:

Aveva veduto nel sonno, o sognato... che diavolo era stato capace di sognare?... uno strano essere: un pazzo: un topazzo. Aveva sognato un topazio: che cos'è, infine, un topazio? un vetro sfaccettato, una specie di fanale giallo giallo, che ingrossava, ingrandiva d'attimo in attimo fino ad essere poi subito un girasole, un disco maligno che gli sfuggiva rotolando innanzi e pressoché al disotto della ruota della macchina, per muta magia. La marchesa lo voleva lei, il topazio, era sbronza, strillava e minacciava, pestava i pie-

¹²⁸ Ivi, p. 148.

¹²⁹ Ivi, p. 178.

¹³⁰ Ivi, p. 179.

¹³¹ Ivi, p. 180.

di, la faccia stranita in un pallore diceva delle porcherie in veneziano, o in un dialetto spagnolo, più probabile¹³².

Attore principale della prima parte del sogno è un «topazzo»¹³³, animale che, per un gioco linguistico di assonanza tra «topaccio» e il nome della pietra preziosa «topazio», diventa emblema delle gioie rubate dal palazzo dell'oro, come dimostra anche il fatto che la bestiola non ha il solito colore grigio-opaco tipico della sua specie, ma al contrario si presenta con le sembianze di «una specie di fanale giallo giallo», e quindi molto luminoso, caratteristica che avvicina questo roditore alla lucentezza dei preziosi rubati alla Menegazzi, la quale, a sua volta, nel sogno veste i panni di una marchesa ubriaca che, delirante, non parla il veneziano, bensì una lingua spagnoleggiante.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ Nell'immaginario poetico dello scrittore del *Pasticciaccio* il «topazzo» assume una duplice valenza: la prima di natura simbolica, dovuta alla fascinazione che da sempre il Gaddus prova per le forme dei gioielli (che non a caso popolano il suo intero universo narrativo), mentre la seconda di natura psicologica. Scrive Bertoni che i gioielli «sono i prodotti purissimi di un universo cristallino e inorganico, non contaminato dall'uomo e dalla carne, gli emblemi di quel geometrismo delle forme spaziali, di quella percezione del reale come *congerie* di cubi, parallelepipedi e diedri dalla quale Gadda si sentiva al tempo stesso affascinato e turbato». F. BERTONI, *La verità sospetta*, cit., p. 151. Secondo Gioanola i gioielli non sono soltanto manifestazioni fenomeniche del reale, ma assumono anche innegabili valenze psicologiche: «[i gioielli] non sono da leggersi come il noumenico rispetto al fenomenico, dal momento che sono tutte esplicitate, in direzione storica, o artistica, o chimica, o geologica e, soprattutto, sono date come coperture e sovrapposizioni esplicative che nascondono il sommerso, tutto di natura psicologica e psicopatologica. Parvenze, se si vuole, o "punte emerse di un *iceberg*", ma nel senso che rinviano a istanze profonde e non a razionalizzazioni analiticamente disposte e registrabili. Se si inseguono le trafile delle "origini, cause, relazioni, storie possibili, metamorfosi" collegate al 'sema' gioielli, si percorre bensì il tragitto della scrittura gaddiana, con utilissime specificazioni, ma non si scende alle radici di una figura inquietante: assecondando le coperture ci si allontana dal senso». E. GIOANOLA, *Gioielli*, in Carlo Emilio Gadda, *Topazi e altre gioie familiari*, cit., p. 302.

Il «topazzo» impazzito si fa poi strada in un'atmosfera dai contorni mitologici fino ad approdare alle soglie del monte della maga:

e il Roma-Napoli filava filava a tutta corsa dietro al crepuscolo e pressoché già nella notte e nella tenebra circèa, diademato di lampi e di scintille spettrali sul pantografo, lucanocervo saturato d'elettrico. Fintantoché avvedutosi come non gli bastava a salvezza chella rotolata pazza lungo le parallele fuggenti, il topo-topazio s'era derogato di rotaia, s'era buttato alla campagna nella notte [...] appiè il monte della contessa Circea, ove luminarie e ghirlande dondolavano sopra le altane a lido, nello spiro seròtino del mare. Nereidi, ivi, appena emerse dal flutto e subito ignudàtesi della lor veste d'alghè e di spuma [...] ¹³⁴.

Il bellissimo brano è dunque la rappresentazione aulica di tutto ciò che si trova all'esterno dell'antro della maga. Innanzitutto va sottolineata la rievocazione di un'atmosfera mitologica («nella notte e nella tenebra circèa») che avvolge interamente le campagne romane, dall'Appia ai Castelli, all'interno della quale spicca il «topazzo», che, dopo aver attraversato a gran velocità i campi, arriva infine al monte della maga Circe. In questo delirio orfico e magico la trasformatrice di uomini in bestie non è l'unica figura mitica a essere chiamata in causa: alle pendici del monte, infatti, il brigadiere vede le nereidi riemergere splendidamente dal mare e spogliarsi delle loro vesti fatte di alghe e di schiuma, descrivendo la scena come se si trovasse davanti a un bellissimo dipinto, utilizzando forme colte e letterarie (forse fin troppo auliche per il buon brigadiere Pestalozzi) come testimoniano il termine dantesco «seròtino» oppure «flutti», l'espressione «nella tenebra circèa» o l'utilizzo del termine «piovorno», che Manzotti riconduce a una doppia fonte letteraria dantesca e montaliana ¹³⁵.

¹³⁴ C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., pp. 180-181.

¹³⁵ Cfr. E. MANZOTTI, *Dal primo Pasticciaccio al Palazzo degli ori e al secondo Pasticciaccio*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 5, 2007, Supplement

Il sogno del brigadiere continua poi spostandosi dall'ambiente esterno a quello interno, cioè dentro l'antro infernale in cui «la maga [...] elicitava al fiuto gli imminenti suini, coloro che di quel filtro, e di quell'olezzo, erano per tornare in porci grifuti»¹³⁶ e «le alunne»¹³⁷, cioè le nereidi, danno vita a erotiche danze pagane («la moresca» e la «sicinnide»)¹³⁸ accompagnate dallo «scotimento e del collo e del capo [...] ribadita dal taratata delle nacchere»¹³⁹ e dallo sguardo ardente dei satiri. Nell'erotico turbinio di istinti priapeschi, vivida eco di un'orgia di Baccanti, compare nuovamente la figura del topazio: «Piombatogli in quel punto tra le gambe come la nera fólgora d'ogni solletico e d'ogni nero evenire, il topaccio pazzo aveva impaurato a un tratto le belle»¹⁴⁰, mettendo così fine al loro «ancheggiato e mamillante sacerdozio»¹⁴¹.

Da un punto di vista mitico-antropologico, oltre a evocare nell'immaginario dell'Ingegnere la deformazione di Eros in Priapo, l'immagine del bacchanale costruita dall'autore pare celare un ulteriore significato, dato che nel cuore del grande «Ovario» della terra il rito orgiastico che sta per essere consumato parrebbe trovarsi in perfetta sintonia con il mito stesso della fecondità. Riflettendo sulla natura dei miti primordiali, Eliade afferma infatti che:

La fertilità della Terra è stimolata da una frenesia generativa illimitata. Sotto un certo aspetto, l'orgia è simile all'indifferenziazione prima della Creazione. Anche certi cerimoniali relativi all'Anno Nuovo, comportano rituali orgiastici: la “confusione” sociale, il libertinaggio e i saturnali sono il simbolo della regressione allo

no. 5, <http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/general/manzottisalerno.php#Anchor-31191>.

¹³⁶ C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 181.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ *Ibidem*.

stato amorfo precedente la Creazione del mondo. [...] L'orgia qui è una regressione nella Notte cosmica, nel preformale, nelle "Acque", per una totale rigenerazione della Vita, e conseguentemente per la sicura fertilità della Terra e l'abbondanza del raccolto¹⁴².

Contrariamente alle aspettative, il rituale pagano delle Baccanti del *Pasticciaccio* non si compie, poiché in modo rocambolesco il sogno del brigadiere si chiude con il «topaccio» che irrompe sulla scena mettendo in fuga le nereidi, le quali abbandonano precipitosamente l'antro magico, interrompendo così l'orgia e tornando alle acque dalle quali erano emerse tra spuma e alghe per adempiere al rito:

Così, nel delirio, avevano domandato scampo alla fuga, agli specchi del padule, all'ombre dei giunchi, alla notte, all'argentata macchia dei lecci, dei pini a lido, alle risciacquature libere del lido, signoreggiato da bulicante maretta: altre, poetesse ed oceanine precipiti da le scogliere lunari del circèo, s'erano buttate a le spume del frangente¹⁴³.

Tuttavia, al contrario delle alunne, l'esperta maga non teme invece la presenza dell'animalaccio:

Ma la contessa Circe ebriaca arrovesciava il capo all'indietro [...] occhioni strabuzzati, che si vede il bianco di sotto a l'iridi come d'una Teresa riposseduta dal demonio [...]. Invocava la fiasca del ratafià, chiamava le sovvenzioni del Papà, del Papè, del grande Aleppo: dell'invisibile Onnipresente, ch'era, tutt'al contrario dell'Onnivisibile fetente salutato salvatore d'Italia [...] coi due diti pollice indice con un topazio giallo cadauno aveva sollevato la

¹⁴² M. ELIADE, *Il sacro e il profano*, cit., p. 94.

¹⁴³ C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 182. Con la bella espressione «poetesse ed oceanine precipiti da le scogliere», Gadda fa un esplicito ammiccamento alla morte di Saffo, che, nella tradizione classica, si toglie la vita gettandosi da un monte.

gonna, sul davanti, palesato a tutti che ciaveva le mutanne. Ce l'aveva, la santa donna, le mutanne [...] Lo spiritato ratto aveva infilato quella via, ch'era la via del dovere, per lui e per l'annasante sua fifa, le rampicava ora le cosce come un'edera, grasso e nel suo terrore fremente, la faceva ridere e ridere a cascatella grulla, smaniare dal solletico: ecco là: ce l'aveva di cartone e di gesso, le mutanne, quella volta. Perché una volta in vita le avevano ingesato la trappola¹⁴⁴.

Circe assurge a protagonista incontrastata del rituale, la quale, invocando il demonio («invisibile Onnipresente»), con chiaro riferimento a Mussolini («fetente salutato salvatore d'Italia»), a differenza delle «alunne», in preda agli effetti dell'alcool come in un'estasi mistica («come d'una Teresa riposseduta»), non scappa davanti all'arrivo dell'intrepido topo, che intanto si avvinghia come una pianta rampicante tra le gambe della maga provocandole il «solletico» sessuale. Tuttavia il punto cardine di tutta la scena non parrebbe tanto il rito, quanto piuttosto il fatto che la maga abbia le mutande di «cartone e gesso», impedendo così l'ingresso del topo-topazio (evidente simbolo fallico)¹⁴⁵. Alla luce di ciò, secondo Rinaldi, il mancato accoppia-

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ Commentando la scena orgiastica, Gioanola afferma che: «Il celebre 'uomo dei topi' di cui Freud ha raccontato l'esemplare storia di nevrosi ossessiva, era assillato dal pensiero coatto di topi che entravano nell'ano del padre: l'uomo dei topazi, che è Gadda scrittore, fa sognare al Pestalozzi questa fantasia del topazio-topo che si arrampica sulle cosce della Circea (versione in forma di strega della Menegazzi), in una grottesca rappresentazione, oniricamente libera da ogni vincolo realistico, dello stupro mancato sempre vivo nel desiderio segreto della contessa. Roscioni ha fatto osservare come i legami tra i vari elementi del sogno di Pestalozzi siano tenuti insieme «non tanto da vincoli logici, quanto da rapporti di associazione fonetica, e in cui la lettera z funge da fonema-feticcio»: proprio come avviene spesso nei sogni, nelle fantasticherie, nelle libere associazioni, dove il nesso dei significanti ha un ruolo di guida all'interpretazione dei significati nascosti. È proprio su un'omologia dei significanti (*ratten-raten*) che Freud si basa per interpretare in termini di denaro (le rate da pagare), e quindi di escremento, la figura dei topi (i ratti); nel nostro caso, con uno strano destino di coincidenze (è

mento della maga creerebbe inoltre un ulteriore confronto con la bella Liliana: le due donne, pur così diverse e distanti fra loro, sono accomunate proprio dal fatto di essere escluse dall'esperienza sessuale e, quindi, dalla continuazione del ciclo vitale¹⁴⁶.

6. Explicit

Dopo il sogno del brigadiere, che occupa il nucleo centrale dell'ottavo capitolo, le indagini sul furto dei gioielli giungono a un punto di svolta: nel laboratorio di Zamira, Pestalozzi sta incalzando la maga chiedendo di Camilla (ormai indiziata principale grazie alle notizie fornite da Ines e dall'informatrice Clelia), quando i due vengono improvvisamente interrotti dalla comparsa di una gallina, che entra dal seminterrato e comincia a defecare¹⁴⁷, e dall'ingresso di Lavinia, la quale, accortasi della presenza del brigadiere, tenta invano di nascondere l'anello con il famoso topazio che porta al dito. Malgrado il movimento fulmineo della ragazza, Pestalozzi riesce a cogliere quel gesto e, una volta scoperta, Lavinia tenta di giustificare la presenza del gioiello dicendo di averlo ricevuto direttamente da Camilla, al che il brigadiere la costringe a condurlo a casa di quest'ultima.

Arrivati al cospetto di Camilla, il brigadiere e il collega Cocullo perquisiscono la camera della fanciulla, trovando infine dentro un pitale la refurtiva sottratta alla contessa Menegazzi («Il groviglio dei molti nodi fu districato»)¹⁴⁸, lasciando così la nereide in preda

escluso che Gadda conoscesse *L'uomo dei topi*, anche se sapeva del funzionamento onirico secondo Freud), diversi suoni compongono lo stesso tipo di collegamento fonico e lo stesso significato». E. GIOANOLA, *Gioielli*, cit., p. 313.

¹⁴⁶ Cfr. R. RINALDI, *Gadda*, pp. 117-121.

¹⁴⁷ Nella scena della gallina Gioanola ha letto un risvolto psicanalitico legato all'associazione oro-feci. Cfr. E. GIOANOLA, *Furor escrementicius*, in *Carlo Emilio Gadda. Topazi e altre gioie familiari*, pp. 125-141.

¹⁴⁸ C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 217.

a una terribile confusione interiore, intenta, nel delirio fabulatorio, a chiedersi chi avesse potuto fare la spia, trovando infine un solo e unico possibile colpevole, ossia l'elemento magico, vale a dire il demonio sotto forma di bestia:

Il diavolo, per la ragazza, s'era tramutato in gallina: quella che nell'orticino fa lo gnorri, e leva peritosa la zampa, e la posa: a beccuzzare, scaccozzare. Una delle tre: ma quale? E così, presso casa, tra una stoppia e l'altra, egli tentava con un ovo al giorno (che non si poteva mai sapere quale era, delle tre, quella che l'aveva fatto quel giorno), nella povertà e nella solitudine della campagna senza grangia egli tentava le anime: poi le denunciava al marsciallo, agli informatori del Signore: facendo, lui diavolo, o lei, gallina, facendo tuttodi le viste d'esser solo intento a razzolare, a cercar bachi. [...] Diavolo, nun c'era dubbio, e spia, imaginò la ragazza con una mano bicornuta verso i polli [...]¹⁴⁹.

Se da una parte Pestalozzi gongola nell'immaginare la promozione che otterrà in seguito al ritrovamento della refurtiva, dall'altra Ingravallo è invece impegnato a muovere gli ultimi passi verso la risoluzione del fattaccio tragico, ossia la cattura del «boja» di Liliana Balducci. Nell'ultimo capitolo, il decimo, don Ciccio lascia la sua abitazione poco dopo l'alba e passa dalla caserma di Marino, da dove preleva un'automobile con la quale si dirige verso Pavona, nella quale si trova l'abitazione di Assunta, l'*ancilla* di casa Balducci conosciuta dal commissario durante il pranzo domenicale descritto all'inizio del romanzo, e che adesso Ingravallo vuole interrogare mosso da molteplici sospetti.

Non appena arrivato davanti la casa di Assunta, don Ciccio avverte una strana presenza avvolgere la sua anima, come se la malinconica voce di Liliana fosse in qualche modo tornata per chiedere aiuto, riecheggiando dalle «taciturne dimore» alle quali Ermes lo

¹⁴⁹ Ivi, p. 224.

Psicagogo con le sue «ali di mistero» l'aveva condotta («Liliana gli sembrò rivolgersi disperatamente chiamandolo, dal suo mare d'ombra»)¹⁵⁰: duro, perché la situazione lo richiede, don Ciccio comincia a interrogare Assunta, evocando infine l'immagine del cadavere sgozzato della Balducci, minacciando di sapere già il nome dell'assassino, ma chiedendo a gran voce all'*ancilla* di confessare, di pronunciare lei il nome del colpevole di quel brutto pasticcio. Assunta, incalzata, non si trattenne: «No, sor dottó, no, no, nun so' stata io!»¹⁵¹. Così, nella terribilità di quel grido, Ingravallo comprese e il Gaddus ritenne opportuno concludere il suo *Pasticciaccio*:

Il grido incredibile bloccò il furore dell'ossesso. Egli non intese, là pe là, ciò che la sua anima era in procinto d'intendere. Quella piega nera verticale tra i due sopraccigli dell'ira, nel volto bianchissimo della ragazza, lo paralizzò, lo indusse a riflettere: a ripentirsi, quasi¹⁵².

Anche se ancora oggi ci si interroga su chi abbia realmente ucciso Liliana Balducci e, di conseguenza, sulla conclusione stessa del romanzo, poiché giudicata tutt'altro che compiuta, e per questo aperta a molteplici e affascinanti illazioni, alla luce delle nostre riflessioni e dei nostri scopi dare un nome al colpevole non è tuttavia necessario. Ciò che più importa è sapere che con il *Pasticciaccio* Gadda ha mostrato come il mito sia parte costitutiva di ogni processo gnoseologico: la natura umana non esisterebbe senza il *mythos*, come d'altro canto non esisterebbe poggiandosi esclusivamente sul *logos*. Attraverso l'impianto mitico-antropologico del suo romanzo e i pensieri del commissario, l'Ingegnere porta così a conclusione la sua riflessione sul mito:

¹⁵⁰ Ivi, p. 259.

¹⁵¹ Ivi, p. 264.

¹⁵² *Ibidem*.

Tutta la storia, teoricamente, gli puzzava di favola. [...] Il mondo delle cosiddette verità, filosofò, non è che un contesto di favole: di brutti sogni. Talché soltanto la fumea dei sogni e delle favole può avere verità. Ed è, su delle povere foglie, la carezza di luce. [...] Non si può reprimere l'antico fescennio, sbandire dalla vecchia terra la favola, la sua perenne atellana: quando vapora su su, lieto e turpe, il riso, dalle genti e dall'anima: come non si può smagare dell'aroma proprio né il timo, né il mentastro o l'origano: gli odori sacri della terra, dello scarno monte, nel vento¹⁵³.

Nonostante la fascinazione per le favole antiche sia pericolosa, per Gadda/Ingravallo permane un anelito quasi sacrale ad avvolgerle, al punto tale da non poter immaginare un'esistenza priva di esse.

La consapevolezza di questa condizione rende il commissario impotente di fronte all'evolversi degli eventi: dal momento che don Ciccio perde progressivamente ogni certezza procedurale, il suo autore non può che modificare la natura della ricerca, spostandola da un piano razionale a uno suggestivo, immaginativo e simbolico. L'andamento delle indagini sembra voler dimostrare come non esista un unico metodo conoscitivo: davanti al caos attorno al quale ruota l'intera vicenda del *Pasticciaccio*, il commissario Ingravallo, e con lui Gadda, comprende che la realtà è solo il *recto* di un'immensa tela alla quale corrisponde inevitabilmente un *verso*, dove parrebbe annidarsi il mito, forse uno dei pochi "oggetti" in grado di irrompere nella trama della realtà spezzando l'angosciosa catena delle concause che aggroviglia l'io, permettendogli di vivere un'illusoria liberazione.

La conclusione della lunga riflessione filosofico-letteraria non fa altro che ricondurre Gadda al 1924, dunque a più di trent'anni prima della pubblicazione del *Pasticciaccio*, ed esattamente alla stesura del quaderno d'appunti intitolato *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, nel quale l'attribuzione di una valenza conoscitiva alla maniera cretina («che è fresca, puerile, mitica, omerica, con tracce

¹⁵³ Ivi, pp. 107-108.

di simbolismo, con stupefazione-innocenza-ingenuità. È lo stile di un bambino che vede il mondo: e che sapesse già scrivere») parrebbe giustificare la possibilità di interpretare la vicenda narratologica del *Pasticciaccio* sotto la lente d'ingrandimento di un vero e proprio metodo mitico.

Con il *Pasticciaccio* lo scrittore milanese edifica, dunque, un'opera ricca e complessa nella quale il linguaggio e la struttura narrativa diventano elementi determinanti per la costruzione del suo mondo ancestrale: è da questo romanzo, infatti, che scaturiscono come elementi portanti della cosiddetta «maniera cretina» la fabulazione, i miti primordiali, la magia, il simbolo, l'ingenuità e l'incanto di un mondo ancestrale eternamente riflesso nella modernità. È dunque nell'«esplosione mitologica» del *Pasticciaccio* che la maniera compositiva tematizzata nelle riflessioni giovanili trova una lussureggiante apoteosi figurale e simbolica, e il mito si attesta come parte costitutiva di ogni processo gnoseologico della narrazione e della prosa gaddiana.

Conclusione

1. *Gadda "mitografo" sui generis*

Concludiamo il nostro itinerario attorno al rapporto tra Gadda e il mito partendo da alcune sequenze tratte da una celeberrima scena:

PRIMO ATTORE ... fuggire a piedi nudi,
minacciando le fiamme, tutta in pianti,
un cencio sulla testa dove prima
era il diadema, e intorno ai reni stanchi
un scendiletto preso nell'allarme;
chi questo avesse visto, con venefica
lingua avrebbe bollato la Fortuna
di tradimento! Ma se mai gl'iddii
l'avessero veduta quando Pirro
si dié lo spasso di trinciar le membra

del marito, lo scoppio ch'ella fece
avrebbe tratto lacrime dagli occhi
del Cielo e degli Dei – seppur questi
curano le faccende dei mortali.

POLONIO Guardate un po' se ha cambiato di colore e se
non ha le lacrime agli occhi. Basta, ti prego! [...]

AMLETO Sì, sì, sì... Dio vi guardi. – Eccomi solo.
Oh il servile buffone e la canaglia
che sono! È mostruoso che un attore,
pur fingendo, in un sogno di passione
possa forzare l'anima a un concetto,
così da scolorare tutto in volto
e piangersi e sconvolgersi, con voce
rotta e con gesti che disegnan forme
rispondenti all'idea. E tutto per nulla!
Per Ecuba?
Ma per lui che cos'è? Chi è lui, per Ecuba,
da farne tanti gemiti?¹.

Lo scambio di battute che vede protagonisti il primo attore, Polonio e Amleto non è che un frammento di quanto accade nell'atto II della tragedia shakespeariana: mentre sta organizzando la messa in scena per smascherare l'usurpatore Claudio, Amleto chiede alla compagnia di recitare l'episodio della violenta presa di Troia da parte dei Greci e della morte del re Priamo per mano di Pirro. Giunto al momento di declamare lo straziante dolore provato da Ecuba alla vista del corpo esanime dello sposo brutalmente assassinato, il primo attore diventa improvvisamente pallido in volto («ha cambiato di colore») e, visibilmente scosso, comincia a versare lacrime pietose, tanto che Polonio, impressionato da quella scena, esclama perentorio: «Basta, ti prego!». Perfino la mente razionale di Amleto rimane turbata da quanto accaduto: nonostante l'eroe shakespeariano sia

¹ W. SHAKESPEARE, *Amleto*, cit., pp. 121, 123, 125.

consiglio del fatto che quell'episodio e quei personaggi rappresentino il «nulla», poiché frutto della fantasia, rimane comunque colpito nel vedere la reazione avuta dall'attore e da Polonio dinanzi alla rappresentazione di una "semplice" rievocazione mitologica, ma soprattutto dall'umanità che essa lascia trasparire emozionando in tal misura gli astanti, tanto da indurlo a chiedersi: «Ma per lui che cos'è? Chi è lui, per Ecuba, da farne tanti gemiti?».

Ora, il riferimento a questa scena tratta da una delle opere più amate dal Gaddus ci sembra in linea con le nostre conclusioni: infatti, come abbiamo avuto modo di vedere, per quanto la mitologia sia senza dubbio un enorme calderone nel quale ribollono situazioni e personaggi fantastici, per l'amletico Ingegner Gadda dietro quelle favole antiche si celano insospettabilmente nodi di sensazioni e di rapporti che testimoniano l'umanità dei protagonisti, al punto che, attraverso i miti, lo scrittore può evocare simboli e attingere nomi e azioni per cercare di dar forma all'inesprimibile mistero che risiede nell'anima di ogni essere umano, arricchendo così il tentativo di cogliere la complessità del reale fissandola nella propria scrittura.

Benché in *Amleto al Teatro Valle* lo scrittore milanese abbia scritto che «l'opera d'arte in generale, può essere e perciò deve essere l'infittibile strumento per la scoperta e la enunciazione della verità»², Gadda è riuscito a disvelare ed enunciare soltanto frammenti dell'esistenza, poiché il progetto originario, ossia rappresentare la totalità del reale, è ben presto naufragato nell'oceano delle parvenze che sostanziano la barocaggine del mondo. Tuttavia, malgrado riesca a cogliere solo dei frammenti, ciò che è interessante sottolineare in conclusione alle nostre riflessioni è che Gadda, ponendo il mito all'interno della propria opera e del proprio percorso conoscitivo lo ha reso a tutti gli effetti *uno* «strumento per la scoperta e la enunciazione della verità», come del resto sembra emergere già nelle pagine del *Racconto italiano* del 1924-1925, in cui lo scrittore afferma l'esistenza di un metodo mitico («chiamerò la maniera cretina,

² C.E. GADDA, *Amleto al Teatro Valle*, cit., p. 541.

che è fresca, puerile, mitica, omerica, con tracce di simbolismo, con stupefazione-innocenza-ingenuità»), ancor più se si considera che, nelle pagine della *Meditazione* del 1928-1929, nel capitolo *Il sentimento come indicatore della realtà*, l'Ingegnere lascia intendere come la mitologia sia uno strumento estremamente efficace per interpretare il proprio tempo: se, come scrive Gadda, «il sentimento» è «indicatore della realtà» è del tutto plausibile pensare che epici come Omero e Virgilio abbiano raccontato frammenti di verità presenti nell'anima di ogni essere umano attraverso il ricorso al mito. Allo stesso modo, per questa ragione, nel corso della sua ricca produzione letteraria, Gadda è finito per assimilare alcune figure del mito alle sue stesse proiezioni autobiografiche: è in questo modo che sovente il personaggio tragico di Carlo Emilio Gadda si riscopre Amleto, Oreste ed Elettra per il desiderio di vendetta «contro gli oltraggi del destino e de' suoi umani proietti», ma anche don Chisciotte, per l'esigenza di indossare la maschera dell'*hidalgo* come simbolo di un ideale e malinconico mondo perduto al quale continuare a credere, nonché come scudo eroicomico e grottescamente deformato da sfoggiare come una sorta di protezione contro la derisione subita dalla propria contemporaneità; ma addirittura egli si riscopre Palinuro, simbolo dell'eroe che in battaglia si sacrifica in nome della causa («*unum pro multis*»), Ettore, simbolo e al contempo allegoria della condizione esistenziale degli esseri umani («*societas umani generis*») condannati dall'ineluttabile Destino, e infine Efesto, o Vulcano, il dio del fuoco, senza ombra di dubbio il più triste e tragico tra i celesti immortali, poiché a causa della sua diversità, generata dal mancato sorriso della madre Era («*cui non risere parentes*»), è stato deriso, bandito dall'Olimpo e scagliato giù sulla terra a scontare la colpa della sua deformità.

Contrariamente a quanto si possa pensare, l'Ingegnere Gadda si è rivelato dunque un insospettabile “mitografo” *sui generis*, tanto da elaborare nella sua lunga produzione letteraria una continua riflessione sul mito, che è possibile ricostruire mettendo insieme le sue considerazioni sparse nel corso degli anni all'interno della sua opera.

Per tale ragione è possibile comprendere l'importanza che le proiezioni fantastiche di Gadda hanno giocato sulla creazione di una mitologia personale, nella quale è presente una vera e propria genealogia dell'antieroe e persino il rimpianto per una mitica età dell'oro.

È così che Gadda crea una discendenza che oscilla fra le figure umane dei nonni materni e della madre (eredi di una grande tradizione epica che permettono all'autore di fondare una propria epopea militaresca) e le figure magico-pagane della natura, come quelle "dell'antica stirpe druidica degli alberi" dai quali il giovane Carlo Emilio pretende di discendere.

Di alcuni miti e dell'*epos* con i quali vengono narrati, Gadda apprezza soprattutto i valori etici e civili che egli stesso vorrebbe portare nel mondo del reale, come testimoniano le pagine del *Giornale di guerra e di prigionia* (1915-1919), in cui il giovane Gaddus racconta della propria partecipazione alla Grande Guerra. Epiche diventano quindi le pagine in cui, per esempio, descrive i gesti eroici dei suoi compagni al fronte, per i quali scomoda paragoni illustri, come quelli della tradizione cavalleresca ariostesca, ma non mancano neppure richiami a Omero e a Virgilio, soprattutto quest'ultimo in riferimento al modello etico e morale di Palinuro, simbolo della *téchne* e quindi dell'eroe perfetto che vorrebbe incarnare lo stesso Gadda.

Tuttavia la sconfitta dell'esercito italiano, la condotta dei propri commilitoni e la scarsa preparazione strategica dei comandanti inducono lo scrittore a cambiare prospettiva: la consapevolezza che l'atteggiamento epico non è in grado di mutare la propria esistenza provoca da una parte il crollo del mito della guerra e degli eroi e dall'altra la costruzione del personaggio tragico Carlo Emilio Gadda, nel quale ai dolori della guerra si aggiungono le antiche sofferenze legate alla «cicatrice di nascita» sotto la quale sente di essere venuto al mondo. A ragione di ciò l'esperienza bellica subisce una demistificazione e diventa la storia di un poema mancato e le figure degli eroi una grande menzogna: «Stavo pensando come il nostro spirito potrebbe evadere quel labirinto di cartone, di re mesopotamici, di scudi di latta, di proterve lussureggianti regine, di maglie stinte, di

notizie tendenziose, di guerrieri antichi e valorosissimi, che accennava a distendersi per l'eternità».

Dunque se negli anni della Grande Guerra il mito in Gadda ricopriva una nobilitante funzione metaforica, alla fine degli anni Venti, con gli studi filosofici e la lettura di Vico che apre alla prospettiva della dimensione mitologica del pensiero umano, attraverso la scrittura della *Meditazione milanese* (1928-1929), il mito viene concepito ora come un elemento ancestrale, data la natura «mitologica, grossolana, e inesperta del nostro cervello», che domina da sempre la mente e il cuore di ogni uomo, un modello conoscitivo a tutti gli effetti, che però va “platonicamente” modulato, affinché possa diventare un mito dal valore positivo, o, come Gadda lo definisce nei *Miti del somaro* (1944-1945), un “mito-propulsore”, quindi capace di incarnare al meglio il felice connubio tra *mythos*, *logos* ed *ethos*.

Parrebbe quindi che lo scrittore non condanni in realtà il mito in sé, bensì l'uso che se ne fa: d'altronde è questo il momento della formazione degli anni fiorentini, fondamentali per la conoscenza della psicanalisi che tanta importanza avrà per la scrittura dei *Miti del somaro* e di *Eros e Priapo*, in cui, “ispirato” dal metodo freudiano, tentando di “psicanalizzare” il fascismo e Mussolini, Gadda riconfermerà sostanzialmente quanto già intuito da tempo, ossia che il mito sia insito nella mente di ogni individuo, perciò in grado di spiegarne gli stati più intimi dell'anima e partecipare alla comprensione del reale.

La lettura mitica pare infine essere una possibile chiave interpretativa per il romanzo più famoso dell'autore: *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* diviene infatti allegoria della condizione umana, un territorio comunicativo dell'indicibile, dove viene raccontato l'imponderabile senza l'obbligo di ricorrere a passaggi denotativi, è il simbolo di un qualcosa che va al di là della realtà oggettiva e che, inesorabilmente, diventa proprio per questo parte costitutiva della conoscenza umana.

In sintesi dunque, grazie alla sua connotazione antropologica, gnoseologico-narrativa, simbolica, allegorica, linguistica e popola-

re, il mito ha finito per confrontarsi con la totalità della scrittura gaddiana, subendo una diversa elaborazione anche a seconda del momento storico e privato nella vita dell'autore.

2. Per una nuova prospettiva

Il mito in Gadda si è mostrato dunque attraverso la sua natura "umana", o meglio, come «forma dell'orientamento umano»³, poiché sempre in bilico «tra cosciente e inconscio» e per questo operante «nelle zone profonde e talora oscure della conoscenza»: anche quando la mitologia viene utilizzata dall'Ingegnere come repertorio di situazioni e personaggi da manipolare per squisiti giochi umoristico-grotteschi, essa dà spesso l'impressione di rivelare il suo lato umano, come dimostra del resto la centralità nel *Racconto italiano* dell'incontro tra Ettore e Andromaca alle Porte Scee, episodio dal quale è iniziato il nostro itinerario. Nella scena mitologica narrata nel libro VI dell'*Iliade*, infatti, Gadda parrebbe leggere (prendiamo in prestito le parole di Kerényi sul rapporto arte-mito) sia «il potere [...] che riempie l'anima d'*immagini*»⁴ sia «l'immediatezza»⁵ delle stesse, tanto che la sofferenza e il dolore imposto a Ettore dal tiranico Destino divengono simbolo della propria dimensione privata, ma anche allegoria della «societas humani generis» condannata a un profondo dolore esistenziale. Insomma, profanando il mito, cioè togliendone l'aura sacrale, e perciò umanizzandolo, Gadda lo trasforma in *uno* strumento con il quale tentare di comprendere l'anima umana e le forme del reale: citando ancora Shakespeare, «dal sogno di passione» si approda alla formulazione di «un concetto», mentre «voce» e «gesti» «disegnan forme/ rispondenti all'idea».

³ K. KERÉNYI, *Gli dèi e gli eroi della Grecia. Il racconto del mito, la nascita della civiltà*, trad. di V. Tedeschi, Il Saggiatore, Milano 2015, p. 15.

⁴ Ivi, p. 17.

⁵ *Ibidem*.

Sostando sul terreno dell'incontro tra il Novecento e il mito e sull'influenza che quest'ultimo gioca nei processi creativi dell'individuo, citiamo come chiosa conclusiva quanto scritto da Kerényi:

Naturalmente non si può prescindere in modo assoluto dal fatto che la mitologia, considerata nel suo carattere specifico, è un'attività particolarmente creativa, quindi anche artistica, della psiche. Essa si accosta cioè alla poesia, alla musica, alle arti figurative, alla filosofia e alla scienza [...]. Oggetto della mitologia è sempre qualcosa che sta al di sopra del narratore e di tutti gli uomini [...] ma sempre soltanto come qualcosa che può essere vista, sperimentata o per lo meno colta in immagini, e mai la divinità *in abstracto*, e nemmeno la divinità *in concreto* [...]⁶.

Kerényi individua nella mitologia una componente dell'anima, la quale è in grado di determinare i processi creativi dell'individuo, soprattutto quelli artistici, cosicché dall'anima l'uomo trarrà l'immagine mitologica che poi la mente trasformerà nella forma. Dunque, secondo Kerényi, la potenza evocativa dell'immagine mitologica è essenziale nella costruzione dei processi artistici, tanto da affermare che «L'immediatezza delle immagini del sogno e quella delle immagini mitologiche è analoga; perciò queste e quelle, sogno e mitologia, sono tra loro più vicine che sogno e poesia»⁷.

Ora, pur non riscontrando certamente nella scrittura e nella biblioteca dell'Ingegnere la presenza di Kerényi, quanto teorizzato dal filologo nel 1951 pare essere un paradigma già ben presente nella mente del Gaddus, come si evince dal saggio del 1927 *I viaggi, la morte* (del quale abbiamo parlato quando ci siamo soffermati sul dualismo tra «migranti» e «sedenti» e tra fantasia ed *ethos*), in cui, affrontando il tema dell'utilizzo delle immagini mitologiche nelle poetiche dei simbolisti e dunque del legame tra mito e simbolo, Gadda tocca le corde del problema sul quale si soffermerà Kerényi,

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibidem.*

ossia lo stretto rapporto che intercorre tra la folgorante immagine mitologica, la scrittura e il sogno:

Le due quartine dell'irrequietudine (*Faut il partir?; Comme le Juif*) sono del tipo logico e disquisitivo che occorre nella prima e nella seconda ripresa, mentre le seguenti hanno carattere di commozione più dolce e più intensa – un po' viziata dalla mitologia; che per altro consente simboli e trapassi più rapidi e di comune accezione. Elettra, e i suoi fratelli ci chiamano: andiamo a raggiungerli⁸.

Nel commentare i versi da *Le Voyage* di Baudelaire, Gadda riflette dunque sulla compresenza di *mythos* e *logos* nei processi creativi dell'individuo. L'Ingegnere riconosce nella mitologia uno strumento assai congeniale all'esercizio letterario, quindi utile ai fini gnoseologico-conoscitivi della scrittura, ma che però ogni autore deve essere in grado di padroneggiare, affinché la poesia (o la prosa) non sconfini mai completamente nell'illusione o nell'incanto fine a se stessi, rimanendo invece sul terreno dell'*ethos*, ossia il valore morale dal quale deve scaturire l'azione letteraria, per quanto quest'operazione richieda grande diligenza, dal momento che per sua stessa natura l'uomo (e quindi anche il poeta) corre il rischio di perdersi nei meandri del sogno⁹:

Nell'ottava ripresa, brevissima, la morte liberatrice, forse quella stessa Elettra che ci ha indicato il «dovere», viene invocata con accento assai dissimile dal rimpianto petrarchesco: «i di miei più correnti che saetta – fra miserie e peccati – sosen andati – e sol morte n'aspetta», il quale è edonistico e religioso a un tempo.

⁸ C.E. GADDA, *I viaggi, la morte*, cit., p. 570.

⁹ Il pericolo è ravvisato anche in *Eros e Priapo*, quando a proposito del feticismo idolatra l'autore scrive: «Analogamente avviene al feticcio religioso, all'immagine, alla statua, al pezzetto di legno, ecc. Invece di essere mezzo o strumento o simbolo del nostro tendere verso l'idea di Dio, esso diventa Dio stesso». C.E. GADDA, *Eros e Priapo. Versione originale*, cit., p. 223.

Viene invocata nelle spoglie di un capitano di lungo corso (*Le Voyage!*) sì che il nostro cervello un po' ingenuo, un po' fanciullesco, atto quindi a certi guazzabugli, finisce per fare una rozza sintesi di teschio, scheletro, falce, lenzuolo e Caròn dimonio¹⁰.

Coerentemente in linea con quanto annoterà ne *I miti del somaro* («L'uomo consapevole un solo mito riconosce, un unico Psicagogo da esserne flautatamente guidato all'inferno: il magnete ermetico della propria consapevolezza»), Gadda sembra voler affermare che nei processi gnoseologico-narrativi (e quindi creativi) non può esistere il *mythos* senza il *logos* e viceversa, anzi, se ritorniamo sulle pagine di *Eros e Priapo*, abbiamo ben compreso come Gadda vada addirittura oltre: in quanto espressione autentica della coscienza è il *mythos* (in questo caso Eros) e non la *ratio* a costituire infatti in prima istanza l'afflato psicomotore dell'uomo («Eros è alle radici della vita e della personalità individua, come dell'istinto e della pragmatica d'ogni socialità e d'ogni associazione di fatto, d'ogni fenomeno collettivo»), mentre spetterà poi al *logos* fare ordine, trasformando in energia creativa e psicodinamica il *mythos*. Infine, prendendo in prestito le parole di Coupe: «il *mythos* precede e pervade il *logos*»¹¹, poi continua: «Senza Omero non ci può essere Platone. L'immaginazione profana si esprime inizialmente attraverso il racconto mitico; i principi filosofici, lungi dall'essere eterni, sono il risultato di un lungo processo di riflessione, reazione e riscrittura a partire da quell'iniziale espressione immaginativa»¹².

In Gadda *mythos* e *logos* sono dunque chiamati a una dialettica continua, in una sorprendente e straordinaria complementarità, come del resto sa molto bene (forse anche meglio di Gonzalo!) l'amletico Ingravallo, il quale si trova costretto ad accettare (non senza qualche nevrotico sussulto d'ira) la «collettività fabulante» come parte integrante dell'*ordo naturalis* e a riconoscere nelle forme più

¹⁰ C.E. GADDA, *I viaggi, la morte*, cit., p. 571.

¹¹ L. COUPE, *Il mito. Teorie e storie*, cit., p. 90.

¹² *Ibidem*.

ancestrali con le quali si manifesta l'elemento mitologico, per esempio il simbolo, il magico, il fantastico e il sogno (si pensi ancora all'onirico incanto del Circeo sublimato da Pestalozzi), un accesso autonomo alla comprensione del reale: non a caso, don Ciccio afferma che «Non si può reprimere l'antico fescennio, sbandire dalla vecchia terra la favola, la sua perenne atellana [...] come non si può smagare dell'aroma proprio né il timo, né il mentastro o l'origano: gli odori sacri della terra».

Posto in questi termini – ci sia consentito di ritornare seppur brevemente alle considerazioni conclusive in merito al *Pasticciaccio* –, il mito in Gadda potrebbe anche assumere la forma di una sorta di momento di rottura della consequenzialità logica e spazio-temporale che soprassiede la catena infinita delle concause. È spezzando quella catena, squarciando la tessitura del reale, che il mito può manifestarsi improvvisamente nella realtà (siamo forse provocatori) come fosse un momento epifanico¹³, il quale, come potrebbe testimoniare il buon brigadiere Pestalozzi, per mezzo della forza evocativa delle sue potenti immagini, può finalmente disvelare all'uomo la forma di ciò che le parole non saprebbero esprimere altrimenti:

Sogno o desiderio o presagio o disperata illusione, questo miracolo, fuori dalla stringente catena delle causalità, illumina col diramare di una folgore il nubiloso cielo del nostro destino¹⁴.

¹³ Un'idea di epifania è espressa dal Gaddus nella recensione del 1932 alla raccolta *La casa dei doganieri e altri versi* dell'amato Montale. Nelle parole dell'Ingegnere, che vedendo nel poeta ligure un modello assimila la sua poetica alla propria, emerge il concetto di epifania come attesa di un preciso fenomeno, ovverosia l'attimo in cui la catena delle causali si spezza liberando momentaneamente l'io dall'angoscia esistenziale, sprigionando possibili frammenti di verità: «Il poeta anela a un momento risolvete che cancelli o almeno interrompa la consecuzione dei termini finiti, che dalla ineluttabile concatenazione delle cause esali ed esorbiti verso la novità libera dell'inventato, o verso un dono improvviso dell'"al di fuori". La realtà è lacerata da un subito squarcio; la miseria nostra dalla carità luminosa del miracolo». C.E. GADDA, *Poesia di Montale*, in *Divagazioni e garbuglio*, cit., p. 77.

¹⁴ *Ibidem*.

Bibliografia

*Opere di Carlo Emilio Gadda nella Collana diretta da Dante Isella
edita da Garzanti*

Romanzi e racconti, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti,
Garzanti, Milano 1988 (2017), vol. I.

Romanzi e racconti, a cura di G. Pinotti, D. Isella, R. Rodondi, Garzanti,
Milano 1989 (2011), vol. II.

Saggi giornali favole e altri scritti, a cura di a cura di L. Orlando, C. Mar-
tignoni, D. Isella, Garzanti, Milano 1991, vol. I.

Saggi giornali favole e altri scritti, a cura di a cura di C. Vela, G. Gaspari,
G. Pinotti, F. Gavazzeni, D. Isella, M.A. Terzoli, Garzanti, Milano
1992, vol. II.

Scritti vari e postumi, a cura di A. Silvestri, C. Vela, D. Isella, P. Italia, G.
Pinotti, Garzanti, Milano 1993 (2009).

Opere di Carlo Emilio Gadda in volume

- A un amico fraterno, Lettere a Bonaventura Tecchi*, a cura di M. Carlino, Garzanti, Milano 1984.
- Accoppiamenti giudiziosi*, a cura di P. Italia, G. Pinotti, Adelphi, Milano 2011.
- Carteggio 1934-1963*, a cura di D. Isella, G. Contini, G. Ungarelli, Garzanti, Milano 2009.
- Divagazioni e garbuglio. Saggi dispersi*, a cura di L. Orlando, Adelphi, Milano 2019.
- Eros e Priapo. Versione originale*, a cura di P. Italia, G. Pinotti, Adelphi, Milano 2016.
- Eros e Priapo. (Da furore a cenere)*, con l'Introduzione di L. Piccioni, Garzanti, Milano 2002.
- Giornale di guerra e di prigionia*, Garzanti, Milano 2008.
- I miti del somaro*, a cura di A. Andreini, Scheiwiller, Milano 1988.
- Il castello di Udine*, con la Presentazione di G. Lucchini, Garzanti, Milano 1999.
- Il Guerriero, l'Amazzone, lo Spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo*, a cura di C. Vela, Adelphi, Milano 2015.
- Il Guerriero, l'Amazzone, lo Spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo*, a cura di F. Gavazzeni, Garzanti, Milano 1991.
- Il primo libro delle favole*, a cura di C. Vela, Mondadori, Milano 1990.
- L'Adalgisa. Disegni milanesi*, a cura di C. Vela, Adelphi, Milano 2014.
- L'ingegner fantasia. Lettere a Ugo Betti. 1919-1930*, a cura di G. Ungarelli, Rizzoli, Milano 1984.
- Lettere agli amici milanesi*, a cura di E. Sassi, Il Saggiatore, Milano 1983.
- Meditazione milanese*, a cura di P. Italia, Garzanti, Milano 2002.
- «Per favore, mi lasci nell'ombra». *Interviste 1952-1970*, a cura di C. Vela, Adelphi, Milano 2007.
- Poesie*, a cura di M.A. Terzoli, Einaudi, Torino 1993.
- Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, con il Ricordo di Gadda di P. Citati e la Nota di G. Pinotti, Garzanti, Milano 2014.
- Racconto italiano di ignoto del Novecento*, a cura di D. Isella, Einaudi, Torino 1983.

Studi, saggi e articoli su Carlo Emilio Gadda

- Arbasino A., *L'ingegnere in blu*, Adelphi, Milano 2008.
- Battistini A., *Gadda, Vico e un'edizione della «Scienza nuova»*, in Bollettino del Centro Studi Vichiani, XII-XIII, 1982-1983, pp. 381-386.
- Benussi C., *Carlo Emilio Gadda. Narciso e Mussolini, Arianna e Richelieu*, in *Il mito nella letteratura italiana. L'età contemporanea*, a cura di M. Cantelmo, Morcelliana, Brescia 2007, vol. IV, pp. 315-323.
- Bersani M., *Gadda*, Einaudi, Torino 2012.
- Bertoni F., *Il romanzo moltiplicato: Gadda nel Novecento*, in *Gadda: interpreti a confronto*, a cura di F.G. Pedriali, Cesati, Firenze 2020, pp. 31-47.
- Id., *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Einaudi, Torino 2001.
- Bonifacino G., *Personaggio senza destino. Gadda in guerra*, in *Non di tesori eredità. Studi di letteratura italiana offerti ad Alberto Granese*, a cura di R. Giulio, Guida, Napoli 2015, pp. 841-861.
- Id., *Le ali di Ermes. Polarità del tempo e parvenze del male nel Pasticciccio*, in *Un meraviglioso ordegno. Paradigmi e modelli nel Pasticciccio di Gadda*, a cura di M.A. Terzoli, C. Veronese, V. Vitale, Carocci, Roma 2013, pp. 195-224.
- Id., *Incanti figurati. Studi sul Novecento letterario italiano. Gadda Pirandello Bontempelli*, Pensa Multimedia, Lecce-Brescia 2012.
- Id., *Allegorie malinconiche. Studi su Pirandello e Gadda*, Palomar, Bari 2006.
- Botti F.P., *La «turpe contingenza del mondo»: Gadda e Shakespeare*, in *Il mito, il sacro e la storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico*, a cura di R. Giulio, Liguori, Napoli 2013, pp. 439-453.
- Calvino I., *Carlo Emilio Gadda, Il Pasticciccio*, in Id., *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 2017, pp. 226-234.
- Id., *Molteplicità*, in Id., *Lezioni americane*, Mondadori, Milano 2016, pp. 101-122.
- Carmina C., *L'epistolografo bugiardo. Carlo Emilio Gadda*, Bonanno, Roma 2007.
- Citati P., *Ricordo di Gadda*, in C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano 2014, pp. VII-XVII.
- Contini G., *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Einaudi, Torino 1989.
- Donnarumma R., *Gadda modernista*, ETS, Pisa 2006.

- Id., *Gadda. Romanzo e pastiche*, Palumbo, Palermo 2001.
- Genna G., "Recto" e "verso": il mito in Carlo Emilio Gadda, in «Sinestesie», xvi, 2018, pp. 115-127.
- Gioanola E., *Carlo Emilio Gadda. Topazi e altre gioie familiari*, Jaca Book, Milano 2004.
- Giulio R., *La Grande Guerra e le «ferite» d'Europa: Gadda e Musil, scrittori al fronte*, in Id., «Di te pensando, / a palpitar mi sveglio». Dittici letterari da Alfieri a Gadda, Edisud, Salerno 2018, pp. 217-232.
- Gorni G., *Gadda, o il testamento del capitano*, in *Le lingue di Gadda*, a cura di M.A. Terzoli, Salerno Editrice, Roma 1996, pp. 149-175.
- Jørgensen C-K., *Gadda*, in Id., *L'eredità vichiana nel Novecento letterario. Pavese, Savinio, Levi, Gadda*, Guida, Napoli 2008, pp. 59-77.
- Italia P., *Un romanzo nella prigionia. Agli albori del romanzo gaddiano: primi appunti su «Retica»*, in *Le lingue di Gadda*, a cura di M.A. Terzoli, Salerno Editrice, Roma 1996, pp. 179-202.
- Id., *Come lavorava Gadda*, Carocci, Roma 2017.
- Liberati A., *Il 'mio' Gadda. Padri, madri, zie – e una E*, Stimmgraf, Verona 2014.
- Lorenzini N., *Gadda, il mito, la "deformazione"*, in *Mito e esperienza letteraria: indagini, proposte, letture*, a cura di F. Curi, Pendragon, Bologna 1995, pp. 319-351.
- Lucchini G., *Paragrafi su Gadda e la psicanalisi*, in *Letteratura e psicanalisi in Italia*, a cura di G. Alfano, S. Carrai, Carocci, Milano 2019, pp. 109-124.
- Manzotti E., «La cognizione del dolore» di Carlo Emilio Gadda, in *Letteratura Italiana Einaudi. Le opere*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1996, vol. iv.ii, pp. 5-159.
- Marchesini M., *La galleria interiore dell'Ingegnere*, Bollati Boringhieri, Torino 2014.
- Id., *L'elica e il sistema: I miti del somaro di Carlo Emilio Gadda*, in «Italice», 74, 2, 1997, pp. 235-248.
- Matt L., *La «vasta caciara del sinfoniale»: il caleidoscopio delle voci nel Pasticciccio*, in *Un meraviglioso ordegno. Paradigmi e modelli nel Pasticciccio di Gadda*, a cura di M.A. Terzoli, C. Veronese, V. Vitale, Carocci, Roma 2013, pp. 225-248.
- Narducci E., *La gallina Cicerone. Carlo Emilio Gadda e gli scrittori antichi*, Olschki, Firenze 2003.
- Olla B., *Towards a Hermeneutics of Myth: Carlo Emilio Gadda's Unexplored Philosophical Relationship with Antonio Banfi and his Milanese Entourage*, in «The Italianist», 41, 1, 2021, pp. 78-96.

- Patrizi G., *Gadda*, Salerno Editrice, Roma 2017.
- Id., *Prose contro il romanzo. Antiromanzi e metanarrativa nel Novecento italiano*, Liguori, Napoli 1996.
- Pecoraro A., *Gadda*, Laterza, Bari 1998.
- Pedullà W., *Carlo Emilio Gadda. Storia di un figlio buonannulla*, Editori Internazionali Riuniti, Roma 2012.
- Perrone D., *Topografie gaddiane. «Il Giornale di guerra e di prigionia»*, in «Sinestesia», xvi, 2018, pp. 223-252.
- Poretti L., *Un personaggio tragico: Liliana Balducci*, in *Un meraviglioso ordegno. Paradigmi e modelli nel Pasticciccio di Gadda*, a cura di M.A. Terzoli, C. Veronese, V. Vitale, Carocci, Roma 2013, pp. 133-144.
- Rinaldi R., *Gadda*, Il Mulino, Bologna 2007.
- Roscioni G.C., *Il duca di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda*, Mondadori, Milano 1997.
- Id., *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda*, Einaudi, Torino 1995.
- Sgavicchia S., *Carlo Emilio Gadda*, Mondadori Education, Milano 2013.
- Stellardi G., *Gadda: miseria e grandezza della letteratura*, Cesati, Firenze 2006.
- Terzoli M.A., *Gadda: guida al Pasticciccio*, Carocci, Roma 2020.
- Id., *Iconografia criptica e iconografia esplicita nel Pasticciccio*, in *Un meraviglioso ordegno. Paradigmi e modelli nel Pasticciccio di Gadda*, a cura di M.A. Terzoli, C. Veronese, V. Vitale, Carocci, Roma 2013, pp. 145-193.
- Zollino A., *Oscenità e tensione euristica nella scrittura di Carlo Emilio Gadda*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», xx, 2, 2017, pp. 99-108.
- Id., *Il vate e l'ingegnere. D'Annunzio in Gadda*, ETS, Pisa 1998.
- Zublena P., *Gadda, Vico (forse) e i matemi*, in «Il Verri», LVIII, 2013, pp. 14-22.

Altri testi di riferimento

- Alighieri D., *Inferno*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 1994.
- Id., *Purgatorio*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 1994.
- Andreoli A., *D'Annunzio e Marinetti protagonisti della "modernità"*, in *Legami e Corrispondenze fra la Letteratura e le Arti*, a cura di A. Fàvaro, C. Gurreri, C. Ubaldini, Edizioni Sinestesia, Avellino 2016, pp. 97-108.
- Ariosto L., *Orlando Furioso*, a cura di C. Segre, Mondadori, Milano 1990.

- Arrigo N., *Il ritorno del mito. Letteratura, critica tematica e studi culturali*, Mucchi, Modena 2018.
- Auerbach E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 2010.
- Bachtin M., *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 2001.
- Bazzocchi M.A., *La letteratura, il mito, il moderno*, in *Mito e esperienza letteraria: indagini, proposte, letture*, a cura di F. Curi, Pendragon, Bologna 1995, pp. 97-127.
- Bettini M., *Racconti romani che sono «lili'u»*, in L. Ferro, M. Monteleone, *Miti romani. Il racconto*, Einaudi, Torino 2014, pp. v-xxix.
- Id., *Il passaggio di Enea di Giorgio Caproni*, in «Semicerchio», xxvi-xxvii, 2002, pp. 53-57.
- Blumenberg H., *Il futuro del mito*, Medusa, Milano 2002.
- Boitani P., *Ulisse*, in *Il mito nella letteratura italiana. L'avventura dei personaggi*, a cura di A. Cinquegrani, Morcelliana, Brescia 2009, vol. v.2, pp. 533-552.
- Botturi F., *Vera narratio*, in «Itinera», 9, 2015, pp. 46-62.
- Brosse J., *Mitologia degli alberi. Dal giardino dell'Eden al legno della Croce*, trad. di G.A. Zannino, Rizzoli, Milano 2020.
- Cangiano M., *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura (1903-1922)*, Quodlibet, Macerata 2018.
- Casadei A., *Il Novecento*, Il Mulino, Bologna 2020.
- Castellana R., *Realismo modernista. Un'idea di romanzo italiano (1915-1925)*, in «Italianistica», I, 2010, pp. 23-45.
- Cesare C.G., *La guerra gallica*, trad. di A. Barabino, Garzanti, Milano 2003.
- Chiarini G., *I cieli del mito. Letteratura e cosmo da Omero a Ovidio*, Diabasis, Reggio Emilia 2005.
- Coupe L., *Il mito. Teorie e storie*, trad. di B. Lazzaro, Donzelli, Roma 2005.
- D'Annunzio G., *Maia*, in Id., *Versi d'amore e di gloria*, a cura di U. Ojetti, Mondadori, Milano 1959.
- Droz G., *I miti platonici*, trad. di P. Bollini, Dedalo, Bari 1994.
- Eliade M., *Il sacro e il profano*, trad. di E. Fadini, Bollati Boringhieri, Torino 2018.
- Id., *Immagini e simboli*, Jaka Book, Milano 1981.
- Eliot T.S., *Ulysses, ordine e mito*, in Id., *Opere (1904-1939)*, a cura di R. Sanesi, Bompiani, Milano 1992, pp. 642-646.
- Fo A., *Virgilio nei poeti e nel racconto. Dal secondo Novecento italiano*, in *Il*

- classico nella Roma contemporanea. Mito, modelli, memoria*, a cura di F. Roscetti, Istituto Nazionale di Studi Romani, Roma 2002, pp. 181-239.
- Freud S., *Introduzione alla psicanalisi*, a cura di R. Finelli, P. Vinci, Newton Compton, Roma 2019.
- Giulio R., *Introduzione, in Il mito, il sacro e la storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico*, a cura di R. Giulio, Liguori, Napoli 2013, pp. XIX-XXI.
- Granese A., *Menzogne simili al vero. Epifanie del moderno: il mito, il sacro, il tragico*, Edisud, Salerno 2010.
- Jesi F., *Il mito*, Isedi, Milano 1973.
- Joyce J., *Dedalus. Ritratto dell'artista da giovane*, trad. di C. Pavese, Adelphi, Milano 2009.
- Kerényi K., *Gli dèi e gli eroi della Grecia. Il racconto del mito, la nascita della civiltà*, trad. di V. Tedeschi, Il Saggiatore, Milano 2015.
- Leopardi G., *Antologia leopardiana. La poesia*, a cura di P.V. Mengaldo, Carocci, Roma 2019.
- Luperini R., Tortora M. (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Liguori, Napoli 2012.
- Luperini R., *Modernismo e poesia italiana del primo Novecento*, in «Allegoria», 63, 2011, pp. 92-100.
- Id., *L'autocoscienza del moderno*, Liguori, Napoli 2006.
- Id., *Verga moderno*, Laterza, Roma-Bari 2005.
- Marinetti F.T., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1983.
- Micali S., *Il Futurismo. Centauri a motore e Titani in aeroplano*, in *Il mito nella letteratura italiana. Letà contemporanea*, a cura di M. Cantelmo, Morcelliana, Brescia 2007, vol. iv, pp. 101-118.
- Mor L., *Faust*, in *Il mito nella letteratura italiana. L'avventura dei personaggi*, a cura di A. Cinquegrani, Morcelliana, Brescia 2009, vol. v.2, pp. 239-274.
- Moroni M., Somigli L. (a cura di), *Italian Modernism. Italian Culture between Decadentism and Avant-Garde*, University of Toronto Press, Toronto 2004.
- Morselli E., *Dizionario di filosofia e di scienze umane*, a cura di R. Infante, C. Picchi, Signorelli, Milano 1993.
- Omero, *Odissea*, a cura di D. Loscalzo, trad. di G.A. Privitera, Mondadori, Milano 2014.
- Id., *Iliade*, a cura di G. Paduano, M.S. Mirto, trad. di G. Paduano, Mondadori, Milano 2007.

- Orlando F., *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini, V. Sturli, Einaudi, Torino 2017.
- Otto W.F., *Gli dèi della Grecia. L'immagine del divino nello specchio dello spirito greco*, a cura di G. Moretti, A. Stavru, Adelphi, Milano 2016.
- Ovidio P.N., *Metamorfosi*, a cura di P.B. Marzolla, Einaudi, Torino 2015.
- Papponetti G., *Elettra*, in *Il mito nella letteratura italiana. L'avventura dei personaggi*, a cura di A. Cinquegrani, Morcelliana, Brescia 2009, vol. v.2, pp. 219-237.
- Pellini P., *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Artemide, Roma 2016.
- Pirandello L., *Il fu Mattia Pascal*, in Id., *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia, Mondadori, Milano 1973, vol. I.
- Piredda P., *La guerra come esperienza etica e come estetismo: i diari di Wittgenstein e d'Annunzio*, in *Etica e letteratura della Grande Guerra. Rappresentazioni della crisi*, a cura di P. Piredda, G. Cinelli, Associazione Marchese Editore, Napoli 2015, pp. 69-93.
- Saccone A., *Futuristi in trincea. Apocalisse della modernità e rigenerazione dell'arte*, in Id., «Secolo che ci squarti... secolo che ci incanti». *Studi sulla tradizione del moderno*, Salerno Editrice, Roma 2019, pp. 40-52.
- Sanguineti F., *Sanguineti/Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*, a cura di G. Galletta, Il Melangolo, Genova 2005.
- Savettieri C., *Tragedia, tragico e romanzo nel modernismo*, in «Allegoria», 63, 2011, pp. 45-65.
- Shakespeare W., *Amleto*, trad. di E. Montale, Mondadori, Milano 2011.
- Susanetti D., *Favole antiche. Mito greco e tradizione letteraria europea*, Carocci, Roma 2007.
- Tortora M., *La narrativa modernista italiana*, in «Allegoria», 63, 2011, pp. 83-91.
- Virgilio P.M., *Eneide*, a cura di E. Paratore, trad. di L. Canali, Mondadori, Milano 2014.
- Id., *Bucoliche*, a cura di M. Gioseffi, Cuem, Milano 2005.

Sitografia

- Amigoni F., *Freud*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 2, 2002, Supplement no. 1, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/freudamigo.php>.
- Antonello P., *Mito*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 2008,

- Supplement no. 1, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/mitoantonello.php>.
- Baldi G., *Gadda narratologo: la teoria del punto di vista nel Racconto italiano*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 7, 2007, Supplement no. 9, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp9decennial/articles/baldiriin09.php>.
- Bertone M., *L'egoista sentimentale Carlo Emilio Gadda*, in «Chroniques italiennes web», 1, 2010, <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web17/Bertoneweb17.pdf>, pp. 1-15.
- Id., «*Mirabilia urbis Romae*». *Gadda e il culto di Roma*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 4, 2004, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue4/articles/bertonerome04.php>.
- Bertoni F., *Alberi*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 2, 2002, Supplement no. 1, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/alberibertoni.php>.
- Biondi B., *Amleto in Gadda*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 2, 2002, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue2/articles/biondamlet.php>.
- Bonifacino G., *Bateau ivre*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 2, 2002, Supplement no. 2, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/bateaubonif.php>.
- Ceccherelli A., *Leopardi*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 1, 2008, Supplement no. 1, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/leopardiceccherelli.php>.
- Cortellessa A., Iovinelli M.T., *Il fondo Gadda. Biblioteca del Burcardo*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 2001, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/catalogues/burcardoDF.php>.
- D'Annunzio G., *Orazione di Gabriele d'Annunzio a Quarto, il 5 maggio 1915*, in *Teche Rai*, http://www.educational.rai.it/materiali/file_moduli/50959_635543378564805477.pdf.
- Dombroski R.S., *Travestimenti gaddiani*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 2, 2002, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue2/articles/dombtravest.php>.
- Gaetani M., *Amici milanesi*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 1, 2008, Supplement no. 1, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/amicimilgaetani.php>.
- Grignani M.A., Ravazzoli F., *Tragitti gaddiani*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 2000, https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/early_prose/grignaniravazzoli.php#Anchor-Nozione-44751.

- Guglielmi G., *Sulla parola del Pasticciccio*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 2000, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/coursematerial/lectures/guglielmiintornopasticcio.php>.
- Linati C., *Un umorista. Carlo Emilio Gadda*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 6, 2007, Supplement no. 7, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/reviews/linaticeg1931.php>.
- Lucchini G., *Gli studi filosofici di Carlo Emilio Gadda (1924-1929)*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 2000, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/filosofia/lucchinistudifilosofici.php>.
- Manzotti E., *Archivio Manzotti*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 5, 2007, Supplement no. 5, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/general/manzottisalerno.php#Anchor-64281>.
- Id., *Dal primo Pasticciccio al Palazzo degli ori e al secondo Pasticciccio*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 5, 2007, Supplement no. 5, <http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/general/manzottisalerno.php#Anchor-31191>.
- Id., «*Favole, fave e faville*». *Di una nuova edizione del Primo libro delle favole di C.E. Gadda*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 5, 2007, Supplement no. 5, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp5archivm/emessays/manzottivelaplf.php>.
- Narducci E., *Gadda e gli antichi*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 4, 2004, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp3attil/articles/narduconf1.php>.
- Pecoraro A., *Gadda, la trama, le trame*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 4, 2004, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp3attil/articles/pecoconf1.php>.
- Pedriali F.G., *Il complesso di Palinuro. «La passeggiata autunnale» come narrema*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 2002, https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/early_prose/pedrialipaut.php.
- Id., *Palinuro, complesso di*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 2, 2002, Supplement no. 1, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/palinuropedri.php>.
- Pinotti G., *Il bacio di Giove. Gadda, Raffaello e gli affreschi della Farnesina*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 2007, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue6/articles/pinottigiove06.php>.
- Raimondi E., *Gadda e le incidenze lombarde della luce*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 2000, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue0/articles/raimondiluce.php>.
- Rebaudengo M., *Mare*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 2,

- 2002, Supplement no. 1, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/marerebaud.php>.
- Stellardi G., *Amleto*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 2008, Supplement no. 1, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/amletostellardi.php>.
- Stracuzzi R., *Dialetto*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 2, 2002, Supplement no. 1, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/dialettostracuz.php>.
- Zollino A., *D'Annunzio*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 2, 2002, Supplement no. 1, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/dannunziozollin.php>.

Indice dei nomi

- Alfano G., 179n
Alighieri D., 29 e n, 30, 90n, 114,
115 e n, 277n, 297, 307 e n
Amigoni F., 179 e n
Andreini A., 181, 188n
Andreoli A., 89n, 117n
Antonello P., 17n, 168n, 189 e n
Antonio, 41, 172
Arbasino A., 29n
Ariosto L., 29 e n, 96, 97n, 98 e
n, 133, 151, 154n, 155n, 206,
260, 261n
Aristotele, 19n, 158n, 203
Arrigo N., 14n, 169n, 173n, 174,
175n, 257 e n
Auerbach E., 29n, 31n, 34n, 173 e n
Bachtin M., 26n, 268n
Baldi G., 130n, 134n
Banfi A., 157n
Banti A., 136n
Barabino A., 74n
Battistini A., 164 e n
Baudelaire C., 141, 142 e n, 329
Bazzocchi M.A., 287 e n
Benussi C., 49n
Bersani M., 70n, 88n, 95 e n, 208
e n

- Berto G., 38, 39n, 77n
 Bertone M., 112n, 269n
 Bertoni F., 17n, 72n, 73n, 123n,
 127n, 158n, 161 e n, 162n,
 269n, 270n, 301n, 311n
 Betti U., 141n
 Bettini M., 106n, 285n
 Biondi B., 59n
 Blumenberg H., 165 e n, 169n
 Boitani P., 222, 223n
 Bollini P., 170n
 Bonaparte N., 137n, 251
 Bonifacino G., 92n, 100n, 101n,
 117n, 118n, 127n, 141n, 148 e
 n, 158n, 270n, 299n
 Borgese A., 84n
 Botti F.P., 18n, 154n, 155n
 Botturi, F., 165n
 Brosse J., 73n, 74n, 75, 76n
 Brugnolo S., 152n
 Caio Cestio, 76
 Calvino I., 269n
 Canali L., 75n
 Cangiano M., 13n
 Cantelmo M., 49n
 Capuana L., 125n
 Caravaggio, 54
 Carmina C., 26 e n
 Carocci A., 223n
 Carrai S., 179n
 Casadei A., 51n
 Castellana R., 13n
 Catullo G.V., 256
 Ceccherelli A., 113n
 Cellini B., 249n
 Cervantes M., 54, 55, 133, 154n
 Cesare C.G., 73 e n, 74 e n, 172,
 237n
 Chiarini G., 20n
 Chiavacci Leonardi A.M., 114n,
 115n, 307n
 Cinelli G., 91n
 Cinquegrani A., 61n
 Cirese A.M., 265n
 Cleopatra, 172
 Compagni D., 249n
 Citati P., 76n, 263 e n, 264
 Contini G., 46n, 47n, 136n, 223n,
 224n, 266
 Cortellessa A., 178n, 283n
 Coupe L., 40 e n, 166n, 169n, 276
 e n, 330 e n
 Croce B., 84n
 D'Annunzio G., 88 e n, 89n, 90n,
 91 e n, 109, 110n, 117 e n, 125n,
 134n
 De Maria L., 85n
 De Roberto F., 125n
 De Sanctis F., 84n
 Dell'Arco M., 265n
 Dombroski R.S., 56 e n
 Donnarumma R., 15n, 16n, 127n,
 134n, 231n, 242 e n, 243n
 Droz G., 169n, 170n
 Eliade M., 17n, 64, 287 e n, 313,
 314n
 Eliot T.S., 14, 15 e n, 127, 276
 Eschilo, 169n, 172, 232n, 283, 284,
 295n
 Euripide, 257

- Fàvaro A., 89n
 Federici Airoidi G., 283
 Ferro L., 285n
 Finelli R., 60n
 Fo A., 36n, 41n
 Foscolo U., 80 e n, 135, 136 e n, 137 e n, 251
 Freud S., 15n, 21n, 45, 60n, 174, 178, 179 e n, 194, 202, 210, 315n, 316n
 Gadda C., 50n, 69 e n, 71n, 241
 Gadda E., 50n, 69, 70 e n, 71n, 115, 116 e n, 117 e n, 123
 Gadda F.I., 49n, 68 e n, 69n, 221n
 Gaetani M., 90n
 Galdieri O., 265n
 Galletta G., 85n
 Garboli C., 20n
 Gassman V., 59
 Genna G., 17n
 Gentile G., 84n
 Géricault T., 147n
 Gioanola E., 54n, 55 e n, 58, 59n, 311n., 315n, 316n
 Gioseffi M., 41n, 42n
 Giulio R., 13n, 14n, 92n, 93n
 Gorni G., 70n
 Gramsci A., 84n
 Granese A., 22n, 87n, 92n
 Grignani M.A., 133n
 Guglielmi G., 268n, 269n
 Gurreri C., 89n
 Hitchcock A., 27n
 Hitler A., 201, 251
 Infante R., 19n
 Ingres J.A., 97
 Iovinelli M.T., 178n, 283n
 Italia P., 16n, 29n, 47n, 54n, 105n, 159n, 194n, 196n, 197n
 Jahier P., 84n
 Jesi F., 128n
 Jørgensen C-K., 165n, 166n
 Joyce J., 14, 26, 127, 220n, 224n, 276
 Kerényi K., 282n, 327 e n, 328
 La Fontaine, 256
 Lazzaro B., 40
 Lehr A., 16n, 49 e n, 50n, 67, 68n
 Lehr A.J., 66
 Leibniz G.W., 158, 174
 Leonardo, 256
 Leopardi G., 47, 113 e n, 114n, 160
 Liberati A., 197n, 241n
 Longhi R., 136n
 Lorenzini N., 48n, 52n
 Linati C., 220n
 Lucchini G., 21n, 157n, 158n, 179n, 224n, 225n
 Luciano di Samosata, 256
 Luperini R., 12n, 13n, 84n
 Macchia G., 12n
 Machiavelli N., 249n
 Manzotti E., 21n, 47 e n, 48n, 65n, 258 e n, 312 e n, 313n
 Marchesini M., 183n, 270n
 Marinetti F.T., 85 e n, 87 e n, 88 e n, 89n, 117n, 189, 191, 192, 243
 Martignoni C., 33n
 Martinetti P., 158
 Marziale, 256

- Marzolla P.B., 212n
 Matt L., 266n, 267n
 Mazzini G., 84n
 Mengaldo P.V., 113 e n
 Micali S., 87n
 Mirto M.S., 33n
 Montale E., 27, 28, 62n, 178, 331n
 Monteleone M., 285n
 Mor L., 191n
 Moravia A., 12n, 261 e n
 Moroni M., 13n
 Morselli E., 19n
 Moretti G., 284n
 Mussolini A., 180n, 196n
 Mussolini B., 49n, 181, 192, 193,
 197, 198, 199, 201, 203, 204,
 246, 252, 253, 254, 292, 315,
 326
 Narducci E., 33 e n, 66n, 73n,
 232n, 284n
 Nava T., 67
 Nicolini F., 164, 165
 Olla B., 157n
 Omero, 20 e n, 22n, 25, 29 e n,
 30 e n, 31 e n, 32, 33n, 34n,
 35, 36n, 39, 78, 125, 130, 131,
 132, 134, 146n, 147n, 152, 166,
 169n, 171, 172, 173, 210 e n,
 211, 232 e n, 285n, 295, 324,
 325, 330
 Orlando F., 152n, 173 e n
 Orlando L., 33n, 38n
 Ottavia., 41
 Otto W.F., 282 e n, 283, 284 e n, 285
 e n, 286, 287, 293 e n, 294, 295
 Ovidio P.N., 20 e n, 211, 212n, 252,
 260 e n, 262n, 290, 291, 294,
 306, 307 e n
 Paduano G., 33n
 Papponetti G., 61 e n
 Paratore E., 75n
 Patrizi G., 47n, 48n, 71n, 92n,
 113n, 116n, 121n, 125n, 126n,
 163n, 181n, 196n, 197n, 230n,
 248n, 249n, 265n, 267n, 268n
 Pavel T., 152n
 Pea E., 12n
 Pecoraro A., 95 e n
 Pedriali F.G., 17n, 104n, 105n,
 106n
 Pedullà W., 88n, 93n
 Pellini P., 13n
 Perrone D., 102n, 103n
 Picchi C., 19n
 Piccioni L., 177n
 Pinotti G., 29n, 54n, 76n, 106n,
 181n, 194n, 196n, 197n, 212 e n
 Pirandello L., 12 e n, 27, 92n, 125n,
 141n
 Piredda P., 90n, 91n
 Platone, 19n, 22 e n, 169 e n, 170n,
 173, 175, 182, 330
 Plinio il Vecchio, 252
 Plutarco, 172
 Pollione A., 41
 Poretto L., 274n, 295n, 296n
 Rabelais F., 224n
 Raimondi E., 46n
 Ravazzoli F., 133n
 Rebaudengo M., 147n

- Rebora C., 84n
 Rinaldi R., 121n, 124n, 315, 316n
 Rodondi R., 21n, 106n
 Roscioni G.C., 27 e n, 50n, 66 e n,
 67 e n, 68n, 69 e n, 71n, 72n,
 90n, 140 e n, 154 e n, 158, 174
 e n, 315n
 Saba U., 84n, 179n
 Saccone A., 86 e n
 Sanguineti E., 85n, 90, 91n
 Sassella S., 98
 Savettieri C., 56n, 57n
 Savinio A., 50n, 165n, 179n
 Schopenauer A., 47
 Segre C., 97n
 Sgavicchia S., 27n, 50n, 68n
 Shakespeare W., 18n, 29n, 57n,
 62n, 114, 172, 322n, 327
 Silvestri A., 29n
 Sofocle, 172
 Somigli L., 13n
 Squarzina L., 59
 Stavru A., 284n
 Stellardi G., 59n, 150n, 151n, 179n
 Stracuzzi R., 267n
 Susanetti D., 193, 194n, 257n
 Svevo I., 12n, 125n
 Tecchi B., 65n, 237, 240
 Tedeschi V., 327n
 Terzoli M.A., 70n, 78n, 142n,
 146n, 265n, 266n, 268n, 270n,
 272 e n, 273 e n, 274, 290n,
 294n
 Tortora M., 12n, 13n
 Tozzi F., 12n
 Ubaldini C., 89n
 Ungarelli G., 47n, 141n
 Ungaretti G., 84n
 Vela C., 20n, 29n, 30n, 80n, 136n,
 249n, 254 e n, 284 e n, 291 e n
 Verga G., 12n, 13n, 125n
 Veronese P., 98, 185, 186
 Veronese V. 266n
 Vico G., 164 e n, 165 e n, 166n, 326
 Vinci P., 60n
 Virgilio P.M., 20, 36n, 41 e n, 42n,
 44, 62, 75n, 103 e n, 104n,
 106n, 107n, 108n, 115 e n, 133,
 134, 152, 177n, 209, 211, 241,
 324, 325
 Vitale V., 266n
 Vucetich M., 248
 Wittgenstein L., 91n
 Zampa G., 264n
 Zannino G.A., 73n
 Zareschi E., 60n
 Zola E., 13n, 124n, 188, 189
 Zollino A., 88n, 89n, 134n, 197n
 Zublena P., 166n

