



# **Università degli Studi di Salerno**

Dipartimento di Studi Umanistici  
Dottorato di Ricerca in Studi Letterari, Linguistici e Storici  
(XXXIII ciclo)  
*Curriculum* in Studi Letterari

## **Uno squarcio sulla tela dell'oggettività. Studi sul mito in Carlo Emilio Gadda**

**Coordinatore del Dottorato**  
Prof. Carmine Pinto

**Candidato**  
Giovanni Genna

**Tutor**  
Prof. Epifanio Ajello

**ANNO ACCADEMICO 2019/2020**



## INDICE

### INTRODUZIONE

I. Annotazioni preliminari	7
II. Gadda e il mito	14

### PARTE PRIMA

#### «LA CICATRICE DI NASCITA». MITO ED ESPERIENZA ESISTENZIALE

### CAPITOLO I

#### MITOLOGIA DI UN ANTIEROE

I.1 Omero, il ‘complesso di Ettore’ e la «societas humani generis»	21
I.2 La cicatrice di nascita	36
I.3 Il mito, il tragico e il grottesco: la <i>Cognizione</i> dell’antieroe	41
I.3.1 Il mito, il tragico e il grottesco: don Chisciotte	48
I.3.2 Il mito, il tragico e il grottesco: Amleto	52
I.4 La cognizione dei miti	58

### CAPITOLO II

#### BREVE STORIA DI UN’ARALDICA

II.1 Il ramo epico-cavalleresco	61
II.2 Il ramo magico-pagano	66

### CAPITOLO III

#### «PER QUESTA PORCA PATRIA»

III.1 Premessa	78
III.1.2 Il tempo di Ares	79
III.2 «Come gli eroi dell’Ariosto»	91
III.3 Immagini dall’Averno	100
III.3.1 <i>Descensus ad inferos</i>	108

## PARTE SECONDA

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

#### CAPITOLO IV

##### TRA DONCHISCIOTTISMO E ULISSISMO

IV.1 I prodromi di un lunga riflessione sul mito	123
IV.2 Il problema della creazione letteraria	125
IV.2.1 Deformazione umoristica dell'eroe	138
IV.3 Fuggire è morire	142

#### CAPITOLO V

##### TRA *MYTHOS* E *LOGOS*: UN COMPROMESSO

V.1 L'epica della conoscenza	159
V.2 Il mito come processo gnoseologico	164

#### CAPITOLO VI

##### MITI PRIMORDIALI

VI.1 Gli spettri del Ventennio	177
VI.1.1 <i>Mito e consapevolezza</i>	180
VI.1.2 <i>La consapevole scienza</i>	187
VI.1.3 <i>I miti del somaro</i>	191
VI.2 La mussolineide	198
VI.2.1 Il Folle Narcissico	205
VI.3 L'anima e la forma	210

## PARTE TERZA

### «ALLA FACCIAZZA DI PENELOPE». PROFANAZIONI DEL MITO

#### CAPITOLO VII

##### IL MITO NEI RACCONTI E NELLE FAVOLE

VII.1 Demitizzazioni: viaggi, viaggiatori, mariti in fuga	220
---	-----

VII.2 Demitizzazioni <i>bis</i> : «la testa cogliona di Giove»	226
VII.3 Demitizzazioni <i>ter</i> : una gallina, due santi e un incendio	234
VII.4 Demitizzazione <i>quater</i> : il gran Somaro e la Megera, Achille e la tartaruga	252
VII.5 Demitizzazioni <i>quinqües</i> : Venere, Adone e un impertinente cinghiale	263

## CAPITOLO VIII

### UN'ESPLOSIONE MITOLOGICA: IL *PASTICCIACCIO*

VIII.1 « <i>Roma caput mundi</i> »	269
VIII.2 Le fonti epico-mitologiche: l' <i>Eneide</i>	277
VIII.3 Pezzi di un mondo ancestrale: le fabulazioni dell'Urbe	282
VIII.3.1 Pezzi di un mondo ancestrale: il femminile e il mito della fecondità	288
VIII.3.2 Pezzi di un mondo ancestrale: il magismo pagano	297
VIII.4 Sublimazione e deformazione di Eros: Liliana e le sibille	303
VIII.4.1 Sublimazione e deformazione di Eros: Circe e le nereidi	313
VIII.5 Il centauro nell'incanto del Circeo	318
VIII.6 <i>Explicit</i>	324

### CONCLUSIONE

I. Gadda 'mitografo' <i>sui generis</i>	331
II. Per una nuova prospettiva	337

BIBLIOGRAFIA	345
--------------	-----

SITOGRAFIA	359
------------	-----



## 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<sup>1</sup>.

### *I. 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 come emblematica metafora del passaggio dalla narrativa determinista a quella modernista<sup>2</sup>. Mattia Pascal, sotto le mentite spoglie di Adriano Meis, intrattiene

---

<sup>1</sup> L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, in *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia, Vol. 1, Mondadori, Milano 1973, pp. 467-468.

<sup>2</sup> Anche se il dibattito sul modernismo è ancora in corso, in particolar modo riguardo alle date di inizio e fine, la critica si è grosso modo allineata nel considerare Pirandello come 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 1925 infatti che escono *Uno, nessuno e centomila*, l'edizione definitiva dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, e così termina la

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 passare 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 mito<sup>3</sup>: il velo di sacralità che

---

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, infatti, «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, Pirandello e in parte anche di Tozzi e di alcuni vociani)». R. LUPERINI, *Verga moderno*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. XIII. Per 'un'esplorazione' introduttiva dei temi e delle forme del modernismo italiano si rimanda a M. CANGIANO, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura (1903-1922)*, Quodlibet, Macerata 2018; 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.

<sup>3</sup> 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 società, 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 assurge a dimensione mitica. [...] 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

ruota attorno alla mitologia antica viene infatti lacerato e, attraverso quell'atto, che ha tutti i crismi di una vera e propria profanazione del repertorio trádito della tradizione classica, Oreste si riscopre improvvisamente Amleto, l'antieroe moderno (e modernista) alle prese con una profonda crisi esistenziale<sup>4</sup>.

Considerando la realtà storica decisamente 'anti-mitica' del primo Novecento, in quanto la società vive una crisi di valori e di 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, per esempio, 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 del mito: anche all'interno della stessa opera, accanto alla parodia, il mito si afferma infatti come uno spazio narrativo nuovo, ossia un modo alternativo di conoscere e di vivere la

---

subordinare o a ridurre il loro tempo ciclico al tempo lineare della storia, e una tendenza ad accettarne la sostanza storica 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.

<sup>4</sup> L'esigenza 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.

quotidianità, proprio come avviene nell'*Ulysses* di Joyce, in particolare per mezzo di quell'espedito narrativo che T.S. Eliot ha definito metodo mitico<sup>5</sup>.

Ora, in un quadro di riferimento estremamente variegato, nel quale le indagini critiche sui singoli autori e il loro rapporto con il mito si moltiplicano a dismisura<sup>6</sup>, è possibile spostare l'obiettivo della ricerca su uno dei più grandi scrittori modernisti, vale a dire Carlo Emilio Gadda<sup>7</sup>, il quale, contrariamente a quanto si possa pensare data la sua formazione scientifico-razionalista<sup>8</sup>, 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.

---

<sup>5</sup> Per Eliot, teorico del concetto di «*mythical method*», la continua manipolazione fra mondo contemporaneo e mondo antico rappresenta «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.

<sup>6</sup> Le prospettive con le quali la critica ha guardato al rapporto tra letteratura e mito sono molteplici: grazie alle grandi rivoluzioni epistemologiche verificatesi a cavallo tra il *fin de siècle* 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, soprattutto, 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.

<sup>7</sup> Estendendo la categoria storico-letteraria del modernismo agli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, Donnarumma ne include nel canone anche Gadda: «[...] 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 [...] 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 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.

<sup>8</sup> Com'è 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 cultura della borghesia lombarda dell'epoca, si professa non a caso sostenitrice della cultura scientifica e positivista.

Infatti, come vedremo diffusamente più avanti, 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)<sup>9</sup>.

Dunque per Gadda, essendo parte costitutiva dell'essere umano, il mito si connota come elemento di chiaro interesse antropologico e gnoseologico, poiché capace di contribuire allo sviluppo dei processi conoscitivi dell'individuo.

Commentando questo passaggio della *Meditazione*, la critica ne ha letto le premesse di una programmatica dissoluzione, tanto da vedere nel mito un impedimento, un'ostruzione 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 passione ideologica o retorica, da ogni velame di bugia, di mitografia posticcia, personale o sociale<sup>10</sup>.

È giusto affermare che tra le ossessioni di Gadda vi sia stata la restituzione della realtà al vero della storia attraverso una lotta a dir poco donchisciottesca

---

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

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

contro le false parvenze, ma è altresì evidente che l'affermazione «la natura mitologica [...] del nostro cervello» celi una prospettiva gnoseologico-narrativa che deve quantomeno spingere verso una possibile nuova prospettiva d'indagine del rapporto fra Gadda e il mito.

Lo scrittore milanese ha cercato di sceverare dalla realtà «ogni velame di bugia, di mitografia posticcia, personale o sociale», ma, come vedremo più avanti, se consideriamo quanto affermato in alcune interviste e soprattutto leggendo quanto scritto in alcuni saggi capitali nella formazione della sua poetica letteraria – si pensi a *Psicanalisi e letteratura*, *Emilio e Narciso*, *Eros e Priapo* o, meglio ancora, nei grandi romanzi *La cognizione del dolore* e, soprattutto, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, solo per fare qualche esempio –, sembrerebbe emergere come l'Ingegnere abbia in realtà da sempre cercato un 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 narrativo<sup>11</sup>.

Il mito pare dunque giocare un ruolo fondamentale nella costruzione dell'immagine del diverso, ovverosia dell'eroe tramutato irrimediabilmente in

---

<sup>11</sup> Come si vedrà nella prima parte di queste nostre riflessioni, nella narrativa dell'Ingegnere il mito si sposa perfettamente con la dimensione tragica di matrice classica mediante uno straordinario *file rouge*, ovverosia il conflitto tra l'io e il mondo, l'anima e la fatalità, sul quale poi l'autore ha idealizzato il proprio dolore esistenziale. A tal proposito, in via 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.

antieroe, il cui riscatto, però, può essere soltanto parziale, come si vedrà quando affronteremo il caso esemplificativo dell'amletico Gonzalo Pirobutirro, protagonista della *Cognizione*.

Più volte, nel corso dei suoi scritti, Gadda sembra aver lasciato intendere come 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 virgiliana, 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 del Gaddus, che 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* viene assegnato il compito di fare ordine, dando un nome e una forma alle rivelazioni del *mythos*. Per Gadda, insomma, il mito risiederebbe da sempre come magma incandescente nell'anima di ogni uomo, pronto però 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 narrativa<sup>12</sup>. È lo stesso autore, infatti, che nel *Racconto*

---

<sup>12</sup> Come avremo modo di vedere leggendo alcuni passaggi del *Racconto italiano*, stimando nel mito un metodo narrativo a sé stante e caratterizzato primariamente dall'irruzione del fantastico e dell'elemento magico, Gadda si allinea al pensiero classico di Platone e Aristotele, distinguendo dunque nelle modalità del racconto un doppio percorso gnoseologico: uno dalla natura irrazionale

*italiano*, scritto tra il 1924 e il 1925, annoterà tra i metodi di scrittura prediletti la maniera mitica, riconducibile all'eliotiano metodo mitico, pur con tutte le sostanziali differenze del caso: se per Gadda la scrittura ha da sempre rappresentato la possibilità – in verità mai raggiunta – di cogliere la totalità del reale, l'inserimento del metodo mitico tra le maniere del racconto diventa un elemento alquanto indicativo delle considerevoli riflessioni che Gadda ha dedicato a quest'«oggetto», più che mai vivo nel suo immaginario.

## ***II. 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<sup>13</sup>.

L'universo letterario di Carlo Emilio Gadda appare costellato di elementi mitologici provenienti nella maggior parte dei casi dal repertorio della

---

(*mythos*), mentre l'altro da una razionale (*logos*). Sull'origine dell'atavico 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.

<sup>13</sup> G. CHIARINI, *I cieli del mito. Letteratura e cosmo da Omero a Ovidio*, Diabasis, Reggio Emilia 2005, pp. 33-34.

tradizione greco-romana<sup>14</sup>, tuttavia ciò non si spiega soltanto con la reminiscenza di echi della formazione liceale, ma con una vera e propria passione che Gadda ha sviluppato fin da giovane per la molteplicità dei simboli espressi nella tradizione classica<sup>15</sup>, tanto da evocare non di rado nella propria scrittura le stupende 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 (eroi e mostri), oggetti dall'aura magico-simbolica come i lari, miti ancestrali come la Grande Madre, nonché le amatissime immagini dell'Averno, le quali, riprese dal repertorio omerico e virgiliano, rappresentano un espediente assai congeniale per affrontare il tema dell'incontro tra i vivi (reduci, superstiti, sopravvissuti e 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 dal Gaddus non riguardano soltanto la grottesca deformazione dei personaggi frutto dello spietato *divertissement* dell'autore – si pensi, solo per fare un esempio, al 'povero' Ermes più d'altri preda dei sadici giochi umoristico-linguistici dell'Ingegnere –, ma anche la scoperta di una latenza simbolica fortemente evocativa. Tuttavia è ben 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

---

<sup>14</sup> Anticipiamo fin da subito che nella scrittura del Gaddus, oltre alla mitologia classica, confluiscono anche altre figure magico-pagane provenienti dalle mitologie nordiche, probabilmente mediate dalla lettura dell'amato *De bello gallico* di Cesare.

<sup>15</sup> Sull'interesse gaddiano per l'universo classico, si tengano a mente le parole di Garboli utilizzate durante una sua intervista all'Ingegnere: «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.

creato dalle superbe menti degli antichi, ma ciò non toglie che, fin dalle prime trasposizioni di quelle storie da secoli tramandate, si sia sempre nascosta una delle chiavi possibili per accedere ai misteri dell'anima e della mente umana<sup>16</sup>: per Gadda, infatti, prima ancora che dei moderni (e dei romani, ovviamente) «I Greci, al solito, videro ed espressero questi fenomeni in simboli meravigliosi»<sup>17</sup>.

Infine, 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 comunque un'operazione complessa, anche perché è di per sé già difficile districarsi fra gli innumerevoli 'brogliacci' dello scrittore. Ciononostante, osservando lo sviluppo del suo 'filosofar narrando' 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), troveremo possibile individuare nel mito 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

---

<sup>16</sup> 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 pressappoco negli anni Trenta. Tuttavia, vogliamo 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 nella mitologia una componente umana, psichica e, se vogliamo, spirituale, data la sua essenza fortemente simbolica, ma di questo avremo modo di parlare più avanti.

<sup>17</sup> C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, Garzanti, Milano 2011, p. 129.

potesse essere in qualche modo controllata e ordinata tenendo a bada l'irruzione caotica dei mostri, ma poi è finito per ammettere la necessità di un 'compromesso', giustificato dalla complementarietà delle due componenti, poiché nella stessa misura afflato vitale di ogni essere umano<sup>18</sup>. 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.

---

<sup>18</sup> «Platone, riprendendo nel secondo libro della *Repubblica* l'attacco di Senofonte alla mitologia, pur definendo "falsi racconti" (μύθους ψευδεῖς) le narrazioni di Omero ed Esiodo, riconosce che, misteriosamente, possono contenere qualcosa di vero quei miti che abbiano carattere anamnesticorammemorativo 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. [...] Platone è il primo pensatore ad avere affrontato lo statuto e le funzioni del mito; μύθος 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**



## CAPITOLO I

### MITOLOGIA DI UN ANTIEROE

La realtà, per Gadda, sta sempre sul punto di scoppiare. E penso come debba essere difficile la convivenza di quest'uomo con se stesso, tanto essa assomiglia alla continua, tirannica tensione che proverebbe il custode solitario di un magazzino di esplosivi, di un deposito di munizioni. Chi sa che cosa ha in testa, Gadda, che cosa è il mondo per lui<sup>19</sup>.

#### *I.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 di «cicatrice di nascita»<sup>20</sup>, così poi da poter dire un giorno che tutto è cominciato proprio da lì, «Nel tempo dei tempi»<sup>21</sup>.

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 avvertirebbe quella vaga sensazione di essere stati preda delle proiezioni fantastiche dello scrittore

---

<sup>19</sup> Il passo è tratto da un'intervista di Cesare Garboli allo scrittore milanese. C.E. GADDA, *Non sono un misantropo*, in «Per favore, mi lasci nell'ombra», cit., pp. 131-132.

<sup>20</sup> Ivi, p. 146.

<sup>21</sup> J. JOYCE, *Dedalus. Ritratto dell'artista da giovane*, trad. ita di C. Pavese, Adelphi, Milano 2009, p. 25.

stesso, 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 autoriale<sup>22</sup>.

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 Gadda<sup>23</sup>, con l'intento, come afferma Roscioni<sup>24</sup>, di difendersi dal dolore per la propria condizione umana, troppo presto minacciata dalla paura di un fallimento esistenziale.

---

<sup>22</sup> 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, soprattutto nelle sue lettere, abbia volutamente intrecciato realtà privata e finzione immaginativa affinché potesse ricavarne bozzetti, trame o semplicemente degli spunti per eventuali sviluppi letterari successivi.

<sup>23</sup> Piuttosto calzante il paragone ideato da Sgavicchia 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. Come secondo Sigmund Freud tutti i personaggi di un sogno rappresentano lo stesso sognatore, così nei testi gaddiani, narrativi e saggistici, sembra sempre aggirarsi sornione l'autore». S. SGAVICCHIA, *Dall'autore-personaggio al narratore decentrato*, in ID., *Carlo Emilio Gadda*, Mondadori Education, Milano 2013, p. 2.

<sup>24</sup> Cfr. G.C. ROSCIONI, *Il duca di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda*, Mondadori, Milano 1997, pp. 71-88.

Il mito delle origini del Gaddus<sup>25</sup> comincia quindi con la storia della sua nascita, avvenuta nella casa di via Manzoni a Milano il 14 novembre 1893.

Scrive 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 ordinaria<sup>26</sup>.

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

Il conflitto con il mondo è insorto in me nella fanciullezza, soprattutto per le punizioni che mi venivano inflitte e che io ritenevo ingiuste. [...] 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

---

<sup>25</sup> 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».

<sup>26</sup> G.C. ROSCIONI, *Il duca di Sant'Aquila*, cit., p. 49.

perenne, sin dalla nascita, contro il destino, il mio personale destino. Ma la cicatrice di nascita [...] è forse una mia fantasia<sup>27</sup>.

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 mi è apparsa, talvolta, lo strumento che mi avrebbe consentito di ristabilire la “mia” verità, il “mio” modo di vedere, cioè: lo strumento della rivendicazione contro gli oltraggi del destino e de’ suoi umani proietti: lo strumento, in assoluto, del riscatto e della vendetta. Sicché il mio narrare palesa, molte volte, il tono risentito di chi dice rattenendo l’ira, lo sdegno. Di ciò domanderei perdono a Dio, e magari alle creature, se Dio e le creature potessero garentirmi, di non ripetere, in avvenire, gli scherzucci del passato<sup>28</sup>.

La tentazione di assimilare in qualche modo la cicatrice di Gadda a quella di Odisseo è tanto forte quanto suggestiva: se infatti in *Odissea* XIX la cicatrice fisica sulla gamba del protagonista è simbolo del ragazzo diventato eroe<sup>29</sup>, nel caso di Gadda la presenza di una stimmate esistenziale mostra il segno del fanciullo destinato, però, a divenire un antieroe.

---

<sup>27</sup> C.E. GADDA, *Gadda pensa alla morte come a una definitiva liberazione*, in «Per favore, mi lasci nell’ombra», cit., pp. 145-146.

<sup>28</sup> C.E. GADDA, *Intervista al microfono*, in ID., *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Vol. I, Garzanti, Milano 1991, p. 503.

<sup>29</sup> «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 di Ulisse*, in ID., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Vol. I, Einaudi, Torino 2010, pp. 4-5.

Se durante l'intervista Gadda avesse in qualche modo pensato a Omero non ci è dato saperlo, tuttavia è innegabile che proprio il mitico cantore greco fosse, insieme a Dante e ad Ariosto, tra gli autori prediletti nella giovinezza<sup>30</sup>, del quale 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* (1944):

C'erano le madri e le spose, i mariti e i figli, e i vecchi che hanno molto sofferto: «tè polù tleòì tè 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 destino<sup>31</sup>.

La memoria di Gadda ci riporta dunque al canto XI dell'*Odissea*, in particolare al v. 38, come suggerisce la traslitterazione dal greco «tè polù tleòì tè geròntes», vale a dire «vecchi provati da molto dolore». Nel celebre canto Omero narra di Ulisse che, spinto da Circe a varcare i confini dell'Ade alla ricerca dell'indovino Tiresia affinché questo potesse profetizzare sul futuro di Odisseo, 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

---

<sup>30</sup> «Formazione perciò lacunosa, “a macchie, a chiazze”. Negli anni dell'adolescenza prevalsi interessi letterari, prevalentemente italiani e latini, con qualche puntata su autori greci (Omero). Poi Dante e Ariosto». A. ARBASINO, *L'Ingegnere in blu*, Adelphi, Milano 2008, pp. 43-44. Tale ammirazione è ribadita nelle pagine del *Racconto italiano*, quando l'autore descrive il tenente Tolla, personaggio dai tratti piuttosto 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.

<sup>31</sup> C.E. GADDA, *Un «concerto» di centoventi professori*, in ID., *L'Adalgisa. Disegni milanesi*, a cura di C. Vela, Adelphi, Milano 2014, p. 208.

perduta. È interessante notare, come del resto accadrà con Dante nella *Commedia*, che gli spiriti dei morti sopraggiungono in gran numero al cospetto del viaggiatore per la curiosità 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 angoscia<sup>32</sup>.

Come accade in Omero, nella trasposizione gaddiana dell'episodio l'autore si sofferma sull'ineluttabilità del Destino che, in un modo o nell'altro («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 destino»), si manifesta agli uomini in maniera tragica, quasi 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 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 dell'Ade, la presentazione del pubblico in sala in attesa che il concerto abbia inizio assume quindi i tratti di una macabra fotografia: Gadda immortalava in bianco e nero alcuni soggetti che si muovono e si agitano in un'illusione vitalistica della realtà, ma che, invece, in maniera allegorica, dimorano già nell'oltretomba. L'immagine del teatro che Gadda restituisce al lettore

---

<sup>32</sup> OMERO, *Odissea*, a cura di D. Loscalzo, trad. ita. di G.A. Privitera, Mondadori, Milano 2014, p. 317.

acquisisce perciò i tratti dell’Ade, la «fossa» omerica all’interno della quale si trovano gli spiriti dei morti, 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 Bruno in persona era apparso come un’ombra già ripentita d’aver appena attraversato lo Stige: insinuatosi in cucina dalla porticciola 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 stufati<sup>33</sup>.

È innegabile, dunque, che l’ammirazione di Gadda per le immagini dell’oltretomba omerico, nel quale si muovono pietosamente le ombre degli spiriti dei morti, si sposa perfettamente con la *pietas* con cui il cantore greco descriveva gli eroi sconfitti dal Destino<sup>34</sup>, in particolar modo «Ettore dall’elmo splendente», la cui tragica vicenda pare assurgere per l’Ingegnere ad allegoria della condizione esistenziale dell’uomo moderno. A tal proposito è emblematico l’episodio delle Porte Scee, tratto dal VI libro 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*

---

<sup>33</sup> C.E. GADDA, *Un «concerto» di centoventi professori*, cit., p. 186.

<sup>34</sup> 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 di Odisseo*, cit., p. 7.

*Novecento* del 1924-1925: *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 parla ad Andromaca: il termine di riferimento è in noi tutti e tutti noi lo 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. [...] La corrente passa dal personaggio al poeta attraverso il serbatoio certo e comune della «societas humani generis» [...] <sup>35</sup>.

L'episodio al quale si fa qui riferimento è tratto, come dicevamo, da *Iliade* VI – per antonomasia 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 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

---

<sup>35</sup> C.E. GADDA, *Racconti italiano di ignoto del Novecento*, cit., p. 476.

quando tu avrai compiuto il tuo *destino*, non avrò che dolori<sup>36</sup>.

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 mettersi in salvo 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 battaglia<sup>37</sup>.

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<sup>38</sup>, che l'Ingegnere non sia tanto interessato al poema omerico come canto delle grandi gesta, quanto piuttosto al poema come canto dell'umanità degli eroi sconfitti<sup>39</sup>. Infatti, malgrado l'*Iliade* sembri essere una storia scritta dai vincitori, le immagini che più di altre rimangono nella memoria sono proprio quelle che riguardano i Troiani, costruite con tanta compassione da

---

<sup>36</sup> OMERO, *Iliade*, a cura di G. Paduano, M.S. Mirto, trad. ita. di G. Paduano, Mondadori, Milano 2007, pp. 195, 197 (mio il corsivo).

<sup>37</sup> Ivi, p. 197 (mio il corsivo).

<sup>38</sup> Cfr. E. NARDUCCI, *La gallina Cicerone*, p. 69. Nel saggio *Come lavoro* del 1949, Gadda lascia intendere come nella sua scrittura non ci sia spazio per la celebrazione di personaggi eroici e di 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 *Saggi Giornali Favole e altri Scritti*, cit., p. 436.

<sup>39</sup> Tra le peculiarità dei poemi omerici vi è proprio la rappresentazione dell'umanità di alcuni personaggi, tanto attuale da mostrare agli occhi del lettore uno spaccato sulla realtà quotidiana: «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. AUERBACH, *La cicatrice di Odisseo*, cit., p. 15.

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)<sup>40</sup>, 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 fato, 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 Gadda citando il v. 444 «Oudè me tùmòs anogen, epèi maton emmenai estulos»<sup>41</sup>, 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»<sup>42</sup>.

L'episodio delle Porte Scee citato da Gadda lascia certamente uno spazio aperto ad alcune possibili illazioni: nell'immaginario dello scrittore milanese pare esserci fin dalla giovinezza una predilezione, si potrebbe parlare di

---

<sup>40</sup> «[...] 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.

<sup>41</sup> C.E. GADDA, *Racconto italiano*, cit., p. 476.

<sup>42</sup> *Ibidem*. L'umanità e il compatimento per la sorte degli uomini rappresentano sentimenti ai quali lo scrittore si sente molto legato, 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 della 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.

‘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, poiché l’eroe gaddiano, una sorta di trasposizione modernista dell’eroe greco – seguendo il canone della tragedia classica –, si trova perennemente costretto a doversi confrontare con qualcosa di molto più grande di lui, così tanto da condannarlo impietosamente 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, come vedremo, 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 Ettore e Achille, possiamo apprendere come il Destino 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'egida<sup>43</sup>.

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, basti semplicemente pensare a 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»<sup>44</sup>, ma anche «Non mi manca il desiderio di combattere, il senso del sacrificio»<sup>45</sup>, poi ancora «Sono torturato dalla vergogna che la nostra forza sia stata impotente a frenare l'urto nemico»<sup>46</sup>, 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?»<sup>47</sup>.

Non sarà forse un'ipotesi totalmente priva di fondamento affermare che in Gadda si manifesti una sorta di 'complesso di Ettore', con riferimento

---

<sup>43</sup> 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.

<sup>44</sup> C.E. GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia*, Garzanti, Milano 2008, p. 213.

<sup>45</sup> Ivi, p. 39.

<sup>46</sup> Ivi, p. 234.

<sup>47</sup> Ivi, p. 238.

all'azione che nell'immaginario dello scrittore esercita non solo l'immagine 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, anzi, viene indubbiamente evocato perché condensa un 'nodo' di rapporti e di sensazioni: il reduce dalla Grande Guerra, leggendo delle sventure del principe troiano, non può che sviluppare un affraternamento sincero, scorgendone il comune sentimento d'amor patrio, il desiderio di raggiungere la gloria personale attraverso l'impresa epica, ma soprattutto la paura per la vergogna di 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 tali 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 proprio incarico (alla propria missione) andando, sia pure, incontro alla morte*»<sup>48</sup>.

A guardar bene, quindi, ciò che della mitologia sembra contare per Gadda è l'universo simbolico che sprigionano certi episodi, dunque 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 infatti da una condizione particolare (Ettore simbolo dell'antieroe moderno

---

<sup>48</sup> C.E. GADDA, *Amleto al Teatro Valle*, in *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, cit., p. 542.

costretto al dolore esistenziale) a una universale (il destino di Ettore come allegoria della condizione tragica di tutta l'umanità)<sup>49</sup>.

A tal proposito, risulta inoltre essere congeniale alle nostre considerazioni quanto scritto dall'Ingegnere in occasione dell'entusiastica recensione al romanzo di Giuseppe Berto, *Il male oscuro*, pubblicato nel 1964, appena 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 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 [...]<sup>50</sup>.

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 (simboli e al contempo allegorie):

Il male oscuro è oscuro quanto il dolore che fa strazio di noi allorché ci sentiamo oggetto di reiterate percosse e ferite, di insistite offese. È il logorio a cui ci

---

<sup>49</sup> In questo gioco di equilibri 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 di Shakespeare 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.

<sup>50</sup> C.E. GADDA, *Giuseppe Berto, «Il male oscuro»*, in *Divagazioni e garbuglio*, cit., p. 269.

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, «crateré ananke» è termine del ben noto 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 straziato<sup>51</sup>.

Gadda dunque non si sottrae alla fascinazione per il mito e al suo sostrato innegabilmente umano, perciò 'reale'. Piegando al nostro discorso le riflessioni di Coupe in merito alla potenza evocativa di 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 che 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 umano<sup>52</sup>.

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»<sup>53</sup>, come storie di uomini e di umani destini.

---

<sup>51</sup> Ivi, p. 267.

<sup>52</sup> L. COUPE, *Il mito. Teorie e storie*, trad. ita. di B. Lazzaro, Donzelli, Roma 2005, pp. 74-75.

<sup>53</sup> Ivi, p. 76.

## 1.2 La cicatrice di nascita

Una mitologia del dolore non si realizza 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 (e nella maggior parte delle sue proiezioni romanzesche) compare una dolorosissima cicatrice, uno squarcio esistenziale, la cui presenza è legata alla passione dello scrittore per Virgilio, il cantore dell'epopea italiana, 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'*epos* virgiliano – anche se questi, come avremo modo di vedere, 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, sui quali Gadda, forzando evidentemente l'esercizio interpretativo<sup>54</sup> – non a caso qui parliamo di costruzione di una mitologia del dolore – individua la propria culla del caos.

Scrive Virgilio:

*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*<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> Fo parla di forzatura «autentica» e «onesta». A. FO, *Virgilio nei poeti e nel racconto*, cit., p. 217.

<sup>55</sup> VIRGILIO, *Bucoliche*, a cura di M. Gioseffi, Cuem, Milano 2005, p. 119.

La traduzione di questi versi 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 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*») «Inizia, o fanciullo, a riconoscere la madre dal sorriso», 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 neonato<sup>56</sup>.

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»<sup>57</sup>, anche se:

l'esatta formulazione della frase resta però incerta. [...] i codici scrivono comunemente «*cui non risere parentes*» (= 'a chi non sorrisero 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 come un riferimento alla sola madre, che riprende il concetto già espresso al v. 60<sup>58</sup>.

Gadda ha dunque memorizzato questi versi e li ha fatti propri intessendo 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 –, il che genera inevitabilmente un'immediata metamorfosi in antieroe. Si è quindi venuta a creare una frattura insanabile tra il personaggio Gadda e la propria famiglia,

---

<sup>56</sup> M. GIOSEFFI, *Note al testo*, in VIRGILIO, *Bucoliche*, cit., p. 119.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

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'<sup>59</sup>.

In questo passo è fondamentale sottolineare l'utilizzo dei lemmi «diverso» e «abisso pauroso», due termini-immagine che corredano una precisa condizione esistenziale e che si rivelano («attimo magico») mostrando infine *la* causa di quel dolore, ovvero *il* momento dal quale è scaturita la cicatrice di nascita: appare chiaro che Gadda ha quindi 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

---

<sup>59</sup> C.E. GADDA, *Meditazione milanese*, pp. 270-271. È interessante sottolineare che all'interno del percorso meditativo-filosofico di Gadda, accanto all'immagine della cicatrice virgiliana di matrice mitico-classica si affianca quella d'origine mitico-cristiana: «Il povero bimbo su cui insegue 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». 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 un disordine strano: e neppure 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, pp. 156-157.

commentando ancora il verso virgiliano «*cui non risere parentes*» nell'importante saggio *Psicanalisi e letteratura* del 1946, sul quale si ritornerà più avanti:

Comunque debba da interpretarsi l'allusione mitologica, che da taluni – non da tutti – è riferita a Vulcano, e alla 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 penetrali di Venere, e al talamo che ne costituisce il principale "ornamento"<sup>60</sup>.

Virgilio è annoverato fra i «santi padri»<sup>61</sup> della psicanalisi, tant'è che secondo l'Ingegnere l'amatissimo Freud non avrebbe scoperto nulla, ma soltanto messo brillantemente insieme i pezzi di un discorso antico. L'attraversamento psicanalitico dei versi virgiliani da parte di Gadda non può che venire in ausilio a due elementi preliminari delle nostre riflessioni: in primo luogo la sensazione che Gadda, ricorrendo alla psicanalisi, avesse bisogno di 'suggellare scientificamente' e razionalmente la propria mitologia del dolore, mentre, in secondo luogo, la conferma di come nella poetica dello scrittore milanese il mito non sia considerato soltanto alla stregua di un bagaglio stracolmo di racconti immaginari, ma anche un vero e proprio percorso conoscitivo in grado di andare oltre il velame fantastico:

---

<sup>60</sup> C.E. GADDA, *Psicanalisi e letteratura*, in *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, cit., p. 460.

<sup>61</sup> Ivi, p. 457.

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 epoca<sup>62</sup>.

### ***1.3 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, come abbiamo visto poc'anzi, ne tratteggia le forme fin dalla *Meditazione*.

A ogni modo, non di rado accade che la tragicità dell'antieroe gaddiano si confronti con un mondo dalle forti sfumature umoristico-grottesche<sup>63</sup>, le quali

---

<sup>62</sup> Ivi, p. 462.

<sup>63</sup> Il modello della commistione tra toni tragici e grotteschi è ben presente nella mente dello scrittore milanese, che ne parla in maniera entusiastica a proposito dello stile dell'ammirato Manzoni, il quale secondo Gadda è stato più di 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 finisce 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 possibili 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

finiscono per contagiare anche la figura stessa del protagonista di turno, diventando in questo modo strumenti assai congeniali alla sua personalissima «rivendicazione contro gli oltraggi del destino e de' suoi umani proietti», così da riuscire a farsi beffe delle molteplici parvenze del reale: questo è, per esempio, quanto accade nel caso dell'antieroe gaddiano per eccellenza, vale a dire l'*hidalgo* epico-cavalleresco Gonzalo Pirobutirro, protagonista dell'opera più cara allo scrittore milanese<sup>64</sup>, *La cognizione del dolore*, pubblicata nel 1963, ma apparsa già in rivista a partire dal 1938.

La redazione di questo romanzo è probabilmente fra le più sentite di tutta la letteratura novecentesca<sup>65</sup>, anche a causa del continuo e tormentato *labor lime*

---

“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>. Più in generale, in merito al rapporto fra Gadda e Manzoni si rimanda al punto di F. AMIGONI, *Manzoni*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 4, 2004, Supplement no. 1, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/manzoniamigo.php>.

<sup>64</sup> 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. E non poteva essere diversamente, dato che in quel libro risiedeva gran parte del sostrato familiare gaddiano. Scrive Gadda in una lettera a Contini datata 9 aprile 1963: «[...] 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 intorbidendo le acque” per dépisar 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 esegesi». G. CONTINI, C.E. GADDA, *Carteggio 1934-1963*, a cura di D. Isella, G. Contini, G. Ungarelli, Garzanti, Milano 2009, p. 191.

<sup>65</sup> Per un'idea complessiva sulla 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

al quale l'autore sottopone tradizionalmente i suoi testi<sup>66</sup>. Tuttavia, grazie all'edizione della *Cognizione* curata da Manzotti<sup>67</sup>, è stata fatta luce su alcuni dei punti più oscuri dell'opera, come ad esempio il titolo stesso, sul quale Manzotti vede sostanzialmente 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 sofferenza<sup>68</sup>, *leitmotiv* peraltro della cultura modernista.

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 bellico<sup>69</sup>, ma anche alle località di Lukones e Pastrufazio<sup>70</sup> –, l'autore racconta la «*via crucis*»<sup>71</sup> di un uomo destinato al fallimento, il cui viaggio conoscitivo avrà come punto d'arrivo la consapevolezza della propria diversità.

---

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*, pp. 213-213.

<sup>66</sup> Cfr. P. ITALIA, *Come lavorava Gadda*, Carocci, Roma 2017.

<sup>67</sup> Cfr. C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, a cura di E. Manzotti, Einaudi, Torino 1987.

<sup>68</sup> Cfr. E. MANZOTTI, «*La cognizione del dolore*» di Carlo Emilio Gadda, in *Letteratura Italiana Einaudi. Le opere*, a cura di A. Asor Rosa, Vol. IV.II, Einaudi, Torino 1996, pp. 7-9.

<sup>69</sup> «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*, p. 9.

<sup>70</sup> Evidente come la scelta di questi nomi non sia casuale, ma 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.

<sup>71</sup> E. MANZOTTI, «*La cognizione del dolore*» di Carlo Emilio Gadda, cit., p. 10.

All'interno di questo mondo fantastico<sup>72</sup>, nel quale la sequenzialità temporale della vita appare scandita dal ritmo del lavoro e delle stagioni ordito da Cerere e Pale<sup>73</sup>, domina la cosiddetta «collettività fabulante» – medesima per molti aspetti, come avremo modo di vedere, 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, ragion per cui la *Cognizione* non può essere considerato un romanzo di azioni, bensì di stati d'animo in perenne contrasto fra loro: il cammino di Gonzalo Pirobutirro è segnato dallo straziante rapporto quotidiano con i popolani e con la madre, La Signora<sup>74</sup> – che nella *fiction* dell'opera incarna la trasposizione romanzesca di Adele, la madre

---

<sup>72</sup> Soffermandosi in particolar modo sull'universo fantasmagorico della *Cognizione*, Lorenzini afferma che «Nella disposizione parodica trovano allo stesso modo spazio, nella *Cognizione*, sia i miti letterari, tra cui, notissima, la commemorazione sacrilega 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'avarico 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.

<sup>73</sup> «[...] 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. 9. 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, Vol. IV, Morcelliana, Brescia 2007, p. 318.

<sup>74</sup> Il motivo per cui Gadda sceglie di identificare la madre con l'appellativo di Signora, lo si apprende 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.

dell'Ingegnere<sup>75</sup> – con la quale il protagonista del romanzo convive nell'odiata Villa Pirobutirro lasciata in eredità dal padre<sup>76</sup>.

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 lui<sup>77</sup>:

---

<sup>75</sup> 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 dovesti fare l'ingegnere perché i cugini avevano fatto gli ingegneri e 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, almeno in parte, 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 questo estratto 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

<sup>76</sup> «[...] 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.

<sup>77</sup> «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 Corazòn, 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 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 perfin di notte, nel sonno<sup>78</sup>.

E 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 beberlo 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 gente<sup>79</sup>.

A causa dei favoleggiamenti del popolo, il protagonista viene ritratto come fosse una creatura mitologica, nel cui racconto si mescolano «mito»<sup>80</sup> e «folklore locale»<sup>81</sup>, mentre, attraverso la descrizione dei *peones*, Gadda può dare maggior risalto alla distanza che intercorre fra l'antieroe, «incapace di adattarsi all'imperfezione del mondo»<sup>82</sup>, e i popolani, che come la madre del

---

<sup>78</sup> C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., pp. 34-35.

<sup>79</sup> Ivi, p. 35

<sup>80</sup> Ivi, p. 42.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> A. CASADEI, *Il Novecento*, Il Mulino, Bologna 2020, p. 88.

protagonista, la «Povera Signora»<sup>83</sup>, 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 contribuiscono a trasformare la sua figura in qualcosa di grottescamente demoniaco, come dimostrano i favoleggiamenti 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»<sup>84</sup>. «La sua cupidigia» è così animalesca da essere accostata perfino a «celebrazioni dionisiache»<sup>85</sup>, 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 gastrentèrico è poi condannato a maciullare, gramolare, espellere»<sup>86</sup>. E poi ancora:

Egli, il figlio, asseriva d’aver tradotto in bismuto le economie di dieci anni di lavoro, cioè in verità di dieci anni di turcheria. 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 e molt’altri, si seguì a credere e a sostenere, a Lukones, fosse stata la spada del pescespada a perforargli la parete del duodeno [...]»<sup>87</sup>.

---

<sup>83</sup> C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 36.

<sup>84</sup> Ivi, p. 38.

<sup>85</sup> Ivi, p. 37.

<sup>86</sup> Ivi, p. 38. Sulla più volte ripetuta azione del «maciullare» indugia 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.

<sup>87</sup> C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 42.

La grottesca «indegnità»<sup>88</sup> 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: crudele: e avarissimo»<sup>89</sup>, tanto da macchiarsi perfino dell'oltraggiosa colpa del diniego dell'amore materno: «Adesso circolava la diceria che, iracondo, in eccessi bestiali di rabbia usasse maltrattare alla vecchia madre»<sup>90</sup>.

### ***I.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*»<sup>91</sup> 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 N<sup>é</sup>a 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 [...] Ma non soffrì torto a persona un capello, né tolto un centesimo, mai!, che ciò non avvenisse in esecuzione d'un decreto [...]. Per sé non aveva lucrato un peso, né delimitato un doblón; non tosato un merino, né rifiutata una presa di tabacco. Era morto

---

<sup>88</sup> Ivi, p. 35.

<sup>89</sup> Ivi, p. 36.

<sup>90</sup> *Ibidem*.

<sup>91</sup> Ivi, p. 43.

povero, senza un orecchio, e guercio: per aver lasciato anche un occhio in guerra [...] Circa l'onore e il dovere, quali 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 stella<sup>92</sup>.

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 leggervi la presenza di una «sovrapposizione in dissolvenza»<sup>93</sup> 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*, 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»<sup>94</sup>, 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'immane *humor* dell'autore, l'ammirazione per l'eroe del Cervantes: «Cosa vuol che rubino, in questa casa della miseria? .... Qualche forchetta scompagnata? .... Il mio

---

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> E. GIOANOLA, *Don Chisciotte e Amleto*, in Carlo Emilio Gadda. *Topazi e altre gioie familiari*, Jaca Book, Milano 2004, p. 45.

<sup>94</sup> C.E. GADDA, *Eros e Priapo. Versione originale*, a cura di P. Italia, G. Pinotti, Adelphi, Milano 2016, p. 151.

Cervantes? .... Che vuol che ne facciano i ladri, d'un Cervantes nel Serruchón?»<sup>95</sup>.

L'ammiccamento gaddiano al don Chisciotte si completa infine con il riferimento alle condizioni di povertà materiale che nella 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 all'interno della *Cognizione* Gioanola afferma che «Gioca anche il mito della nobiltà, o meglio della *hidalgua*, 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»<sup>96</sup>.

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»<sup>97</sup>.

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

---

<sup>95</sup> C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 88.

<sup>96</sup> E. GIOANOLA, *Don Chisciotte e Amleto*, cit., p. 45.

<sup>97</sup> Ivi, p. 46.

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 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 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 [...] <sup>98</sup>.

Questo brano esemplifica molto bene quale sia la visione che l'Ingegnere ha della realtà, una realtà barocca che finisce per sfuggire 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 del protagonista 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 soggetto <sup>99</sup>.

---

<sup>98</sup> C.E. GADDA, *L'Editore chiede venia chiamando in causa l'autore*, in ID., *La cognizione del dolore*, cit., p. 198.

<sup>99</sup> R.S. DOMBROSKI, *Travestimenti gaddiani*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 2, 2002, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue2/articles/dombtravest.php>.

### *1.3.2 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 tragico<sup>100</sup>, come testimonia il fatto che, in alcuni 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 *raison d'être* 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 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 patito, ad aver generato il non suo: in una lunga e

---

<sup>100</sup> 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 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. Sul concetto di romanzo tragico, scrive 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.

immedicabile oscurazione di tutto l'essere, nella fatica della mente, e dei visceri dischiusi poi al disdoro lento dei parti, nello scherno dei negoziatori sagaci e dei mercanti, sotto la strizione dei doveri ch'essi impongono, così nobilmente sollecitati delle comuni fortune, alla pena e alla miseria degli onesti<sup>101</sup>.

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, indugiando 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 madre ci fosse qualcosa di irreparabile, di più atroce d'ogni guerra: e d'ogni spaventosa morte»<sup>102</sup>. A Gonzalo, portatore di questa ferita pulsante, non resta quindi che la negazione dettata da una «legge di tenebra»<sup>103</sup>: «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»<sup>104</sup>.

Letti in filigrana, anche la «legge di tenebra», la «negazione» e l'ancor più tetro «negare se stesso» sono, come l'*hidalguà*, 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, invece, quando le riflessioni del protagonista si caricano di solenne drammaticità, è l'Amleto shakespeariano a essere evocato, quale

---

<sup>101</sup> C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 116.

<sup>102</sup> Ivi, p. 130.

<sup>103</sup> Ivi, p. 141.

<sup>104</sup> Ivi, p. 142.

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 «Siamo subito al centro dell'universo gaddiano, con il contrasto ordine-disordine [...] che costituisce la ragione di fondo della battaglia vanamente combattuta dal cavaliere dell'ideale contro il dilagante pasticcio della concreta realtà»<sup>105</sup>.

L'interesse di Gadda per Amleto non è certo effimera passione giovanile, 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*<sup>106</sup> –, 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 vincente e coraggiosa, poiché non solo dà lustro al Teatro d'Arte italiano, ma ne certifica anche la «speranza e la volontà di cimentarsi con l'assoluto»<sup>107</sup>.

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

---

<sup>105</sup> E. GIOANOLA, *Don Chisciotte e Amleto*, cit., p. 51.

<sup>106</sup> Per un'esegesi complessiva di *Amleto al Teatro Valle* si veda 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 anche 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>.

<sup>107</sup> C.E. GADDA, *Amleto al Teatro Valle*, in *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, cit., p. 539.

delineare la *sua* visione dell'eroe shakespeariano, tanto che inizia condannando il giudizio di coloro i quali («gli esegeti e i critici»)<sup>108</sup> 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 [...]»<sup>109</sup>, ragion per cui il dubitare di Amleto è per Gadda mero «scrupolo 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»<sup>110</sup>.

Se per Amleto i fatti sono rappresentati dal complotto ordito da Claudio nei confronti del padre, vigliaccamente assassinato mentre questo dormiva, e l'ipocrisia della madre del principe, Gertrude, che finisce per sposare il cognato («oscena celerità delle seconde nozze di sua madre, loro carattere incestuoso»)<sup>111</sup>, 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

---

<sup>108</sup> Ivi, p. 542.

<sup>109</sup> Ivi, p. 539.

<sup>110</sup> Ivi, p. 540.

<sup>111</sup> *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 organizzazioni della sessualità*, in *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 regia ha voluto conferire un 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 disamato 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.

quest'ultima aveva favorito l'assassinio del marito avvenuto per mano dell'amante Egisto:

[...] le parole «prova» e «azione» sono quelle che più ritornano nelle labbra di Amleto, che fanno di lui senza dubbio l'Elettra-Oreste dei romantici, quando per eroe romanico si debba intendere l'uomo invasato dalla missione ricostituitrice (d'una realtà morale del mondo), l'uomo chiamato, ad agire moralmente<sup>112</sup>.

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 colpa<sup>113</sup>.

Riprendendo le parole di Papponetti in merito ai miti di Oreste ed Elettra, per Gadda la vendetta di Amleto si traduce «in un compito non più sentito come incubo [...], bensì quale atto dovuto»<sup>114</sup>, poiché si realizza spinta dal bisogno di liberarsi di 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

---

<sup>112</sup> Ivi, p. 540.

<sup>113</sup> Ivi, p. 540-541.

<sup>114</sup> G. PAPPONETTI, *Elettra*, in *Il mito nella letteratura italiana. L'avventura dei personaggi*, a cura di A. Cinquegrani, Vol. V.2, Morcelliana, Brescia 2009, p. 220.

affermare la propria verità e, finalmente, la propria volontà di agire, ragion per cui, per Gadda, nel suo celebre monologo (III, 1)<sup>115</sup> 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 recupero 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,

---

<sup>115</sup> «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 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. ita. di E. Montale, Mondadori, Milano 2011, pp. 133, 135.

la suscitò dai monti lontani, perentorio ed ignaro, come ogni volta. La invitava ad accedere e ad elencare i gelsi, nella solitudine della campagna apparita<sup>116</sup>.

Paradossalmente, la conclusione insanguinata della *Cognizione* apre a un nuovo inizio: canta il gallo, il ciclo biologico riprende il suo corso, Cerere e Pale tornano a ordire la tessitura ciclica del tempo, la cicatrice che ha segnato tragicamente il destino dell'antieroe ora ne segna la definitiva morte esistenziale.

#### *I.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 congeniale alla propria narrativa e, in particolar modo, alla costruzione di una vera e propria mitologia del dolore. Il mito contribuisce inoltre a corredare la costruzione del personaggio tragico gaddiano, che, in quanto eroe destinato alla sconfitta, è costretto a subire la 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<sup>117</sup>, come Amleto e don Chisciotte, che si nasconde il simbolo 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

---

<sup>116</sup> C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 193.

<sup>117</sup> Cfr. I. WATT, *Miti dell'individualismo moderno. Faust, don Chisciotte, don Giovanni, Robinson Crusoe*, trad. ita di M. Baiocchi, M. Gnoli, Donzelli, Roma 2007.

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 il 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 che contrasta e deride l'antieroe. Ettore, infine, è al contempo simbolo e allegoria di un profondo dolore collettivo, il grido sotto il quale si unisce la «*societas humani generis*».



## CAPITOLO II

### BREVE STORIA DI UN'ARALDICA

Io sono un bastardo di celtico sangue, germanico, spagnolo e ungherese. Puoi immaginare che zuppa<sup>118</sup>.

#### *II.1 Il ramo epico-cavalleresco*

«Giustificato o meno dalla realtà autobiografica, il tema delle patite durezze 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 Gadda»<sup>119</sup>: la nefasta cicatrice di nascita, «una sorta di ‘*epigrafe*’ apposta alle rievocazioni della infelicità della propria infanzia»<sup>120</sup> sotto la quale lo scrittore sente di essere venuto al mondo rappresenta l'ideale punto di partenza da cui tracciare una 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 Gadda e le sue proiezioni autobiografiche. È così che l'Ingegnere distingue una linea materna,

---

<sup>118</sup> Così Gadda in una lettera del 21 aprile 1927 indirizzata all'amico 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 fa parte del corredo genealogico dell'*alter ego* Gonzalo: «Per parte materna il suo cliente veniva da sangue barbaro, germanico e unno, oltreché longobardo; ma l'ungaricità e il germanesimo non gli erano andati a finire nelle calze bianche, suole 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. 44

<sup>119</sup> E. MANZOTTI, *Archivio Manzotti*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 5, 2007, Supplement no. 5, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/general/manzottisalerno.php#Anchor-64281>.

<sup>120</sup> E. NARDUCCI, *La gallina Cicerone*, cit., p. 116.

quella epica, caratterizzata dal secolare valore militaresco la cui tradizione lo accompagnerà nella Grande Guerra<sup>121</sup>, 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 [...]»<sup>122</sup>. 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 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»<sup>123</sup>.

---

<sup>121</sup> A proposito del ramo epico materno, l'autore della *Cognizione* scrive: «La madre discendeva di una stirpe in cui è elevatissimo il senso militaresco e della disciplina». C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 117. L'utilizzo del lemma «stirpe» pare abbastanza indicativo di come l'autore volesse dare un tono specificatamente epico alle proprie origini.

<sup>122</sup> G.C. ROSCIONI, *Il duca di Sant'Aquila*, cit., p. 33.

<sup>123</sup> C.E. GADDA, *La mia vita, i miei amici*, in «Per favore, mi lasci nell'ombra», cit., p. 193.

Oltre al nonno, anche la madre, Adele Lehr – come del resto abbiamo già visto attraverso alcuni passaggi della *Cognizione* – è parte fondamentale di questa mitologia personale: il suo nome straniero, scrive Roscioni, «[...] sarebbe stato fonte, per Carlo, di frequenti dispiaceri»<sup>124</sup>, 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»<sup>125</sup>, 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<sup>126</sup>.”

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:

---

<sup>124</sup> G.C. ROSCIONI, *Il duca di Sant'Aquila*, cit., p. 32.

<sup>125</sup> *Ibidem*.

<sup>126</sup> *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 denaro<sup>127</sup>.

All'interno della genealogia familiare 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 risorgimentale<sup>128</sup>. 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 1929<sup>129</sup>: «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»<sup>130</sup>.

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 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

---

<sup>127</sup> Ivi, p. 34.

<sup>128</sup> Per ironia della sorte, Francesco Gadda lavorava nel settore della seta come Renzo Tramaglino, protagonista di una delle opere più amate da Carlo Emilio, *I promessi sposi*. Circa trent'anni prima di sposare Adele in seconde nozze, Francesco 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 Francesco amava la campagna e l'agricoltura e che, ancora in giovane età, aveva contratto i primi debiti.

<sup>129</sup> Sull'importanza di questo racconto per gli sviluppi successivi della narrativa gaddiana, scrive Sgavichia: «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.

<sup>130</sup> G.C. ROSCIONI, *Il duca di Sant'Aquila*, cit., p. 18.

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 consentisse<sup>131</sup>.

Altre figure di rilievo sono infine la sorella Clara ma, soprattutto, 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»<sup>132</sup>: un ritratto certamente opposto 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, il suo ricordo rimarrà vivo nella mente dello scrittore, certamente come un modello in

---

<sup>131</sup> I riferimenti all'inettitudine del padre sono frequenti nella *Cognizione*, opera nella quale l'*hidalgo* Pirobutirro, *alter ego* del Gaddus, non mancherà di lanciare invettive nei confronti di Francesco, 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». G.C. ROSCIONI, *Il duca di Sant'Aquila*, cit., 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.

<sup>132</sup> G.C. ROSCIONI, *Il duca di Sant'Aquila*, cit., p. 110.

qualche modo da emulare, malgrado la dolorosa consapevolezza di non esserne in grado<sup>133</sup>.

## ***II.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 alla stirpe druidica degli alberi, il quale offre all'immaginazione dell'antieroe tragico Carlo Emilio Gadda l'occasione per un'evasione lirico-fantastica, riflesso di un'effimera età dell'oro che ha le sue radici nell'infanzia dello scrittore<sup>134</sup>.

---

<sup>133</sup> 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 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.

<sup>134</sup> 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'effimera età dell'oro dello scrittore: «Anticamente due grandissimi imperi, Tarchinos [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 Eremitànosel (governato da dieci membri, scelti ogni anno dal Conte di S. Freccia)». G.C. ROSCIONI, *Il duca di Sant'Aquila*, cit., 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

## 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, curùle o plebea, rifuggivo con le mie speranze alle querci, ai pini. Le querci 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<sup>135</sup>.

Dalla lettura di questo brano, tratto dal saggio *Come lavoro* (1949), emerge l'immagine di una frattura tra un passato rimpianto e un presente denigrato, come testimonia il fatto che la gloriosa stirpe degli alberi al quale Gadda lega

---

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 da 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 rientrino 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), animale 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

<sup>135</sup> C.E. GADDA, *Come lavoro*, cit., pp. 438, 439.

le proprie origini sia stata recisa<sup>136</sup> 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 leggenda pagana: questi, protagonisti delle mitologie nordiche, 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 cara durante la giovinezza<sup>137</sup> –, in particolar modo il capitolo XIII, dal quale emerge l'appartenenza dei druidi a una classe privilegiata di sacerdoti-veggenti<sup>138</sup>, i quali, secondo il resoconto del condottiero romano, amministravano la giustizia

---

<sup>136</sup> 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 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 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 «relitti 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>.

<sup>137</sup> 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.

<sup>138</sup> «[...] 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. BROSSE, *Mitologia degli alberi. Dal giardino dell'Eden al legno della Croce*, trad. ita di G.A. Zannino, Rizzoli, Milano 2020, p. 122.

e il culto degli dèi conservando le tradizioni e la memoria storica del loro popolo<sup>139</sup>.

Gadda deve aver fantasticato sui resoconti tramandati dai Romani, probabilmente attratto dal legame tra elementi magici e naturali<sup>140</sup>, elemento peraltro già ben radicato nella cultura mitico-antropologica dei Greci, che ha poi attecchito su Roma antica.

Allo stesso modo Cesare nel suo commentario 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 confini spaziali che separano i vivi dai morti. Infatti nel libro VI del poema virgiliano (vv. 133-141) si legge:

---

<sup>139</sup> 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. ita. di A. Barabino, Garzanti, Milano 2003, pp. 229, 231.

<sup>140</sup> A proposito dello stupore provato dai Romani dinanzi alla mitologia dei Celti, Brosse afferma: «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 “originate 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». Ivi, pp. 115, 116.

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'oro<sup>141</sup>.

Ora, partendo dalla concezione degli alberi come 'oggetti' pagani dalla funzione magico-sacrale, proviamo a fare qualche considerazione.

Gadda conosce bene l'*Eneide*, è un appassionato lettore del 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 lo spirito dei morti, ragion per cui la sensibilità mostrata dall'Ingegnere per l'universo degli alberi potrebbe ricollegarsi alla fascinazione della cultura magico-pagana, in particolar modo all'intersezione tra elemento naturale (gli alberi) e lo spirito dei defunti. Alla luce di ciò, l'interesse per il magismo pagano non può forse essere considerato fine a se stesso, magari come mero espediente letterario, poiché attraverso l'immagine degli alberi, mitici *passepertout* 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

---

<sup>141</sup> VIRGILIO, *Eneide*, a cura di E. Paratore, trad. ita di L. Canali, Mondadori, Milano 2014, p. 205.

magico dell'*Eneide*, «il simbolo della luce iniziatica che permette di trionfare sulle ombre del regno di Plutone [...]»<sup>142</sup>.

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»<sup>143</sup>.

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 traghettatori delle anime, al pari di Ermete, verso le «taciturne dimore»<sup>144</sup>. 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

---

<sup>142</sup> J. BROUSSE, *Mitologia degli alberi*, cit., p. 128.

<sup>143</sup> C.E. GADDA, *I viaggi, la morte*, in *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, cit., p. 585.

<sup>144</sup> C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Garzanti, Milano 2014, p. 47.

preluso il lontano stormire della notte: a ogni respiro del vento, che i mandorli, qui, presso casa, cercavano invano di carezzare, quasi ad attenuare, a riavvianne la stolido chioma, come pettini, con rada fronda<sup>145</sup>.

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) nella propria *descensus ad inferos*<sup>146</sup>: l'Ingegnere non è Enea, né tantomeno Ulisse, anzi è un antieroe moderno, la cui vicenda esistenziale prevede sì una catabasi (o un sacrificio, si pensi ancora a Gonzalo), ma non l'anabasi risolutiva verso la rinascita<sup>147</sup>, ragion per cui è soltanto la consolazione a poter alleviare il suo dolore.

A testimoniare l'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 passi (vv. 18-32) a titolo puramente esemplificativo:

Quando indugia la luna

Per altre valli ed il popolo nero

---

<sup>145</sup> C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 189.

<sup>146</sup> «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. 148.

<sup>147</sup> 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». C.E. GADDA, *L'Editore chiede venia chiamando in causa l'autore*, cit., p. 202.

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 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 porta<sup>148</sup>.

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 che l'autore li paragona 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*) –, ovvero sia l'Averno nel quale si compie l'immaginaria (ma forse sperata) *descensus ad inferos* del protagonista, qui il

---

<sup>148</sup> C.E. GADDA, *La sala di basalte*, in ID., *Poesie*, a cura di M.A. Terzoli, Einaudi, Torino 1993, p. 23 e sgg.

reduce di ritorno dalla guerra, che può così incontrare gli spiriti dei compagni perduti in battaglia (vv. 146-147: «Uno sconosciuto soldato/ È immobile e guarda»).

Il passo sulla genealogia celtica tratto da *Come lavoro*, con il quale abbiamo aperto le considerazioni sparse in questo paragrafo, è 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, i quali 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 viscidissimi tentacoli la chiglia e la trae giù, giù, nel profondo<sup>149</sup>.

Qui Gadda si rende autore di un meraviglioso guazzabuglio, all'interno del quale i mostri della tradizione greca e romana convivono con quelli della

---

<sup>149</sup> C.E. GADDA, *Toscanelli e Colombo*, in *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, cit., p. 997.

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 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 decantato in vita, ma nell'aldilà nordico: «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»<sup>150</sup>.

Il secondo ramo genealogico di Gadda è dunque occupato da elementi naturali che si caricano di valenze simbolico-pagane. Tuttavia quest'alone magico non abbraccia 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 spazio-temporali<sup>151</sup>, come ammette lo stesso scrittore in una delle sue

---

<sup>150</sup> 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.

<sup>151</sup> Poniamo il caso, per la verità abbastanza significativo, della poesia *Sul San Michele*, datata 4 luglio 1917 (vv. 26-38): «Morti, compagni morti/ Su l'ascesa della collina,/ So come fu, so come sarà:/ Saliva lenta la china:/ Scendeva a saette, scendeva/ Terribilmente l'oscurità./ Morti, compagni morti,/ So come fu, come sarà:/ Le nuvole passano il muto/ Cielo. Ha taciuto/ La battaglia. Tace coi morti/ Il monte,/ Senza suono, senza terribilità./». C.E. GADDA, *Sul San Michele*, in ID., *Poesie*, cit., pp. 10-11 e sgg. Lo scrittore descrive l'ascesa al monte come il lento incedere verso uno spazio in

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 [...] Anche i monti! E gli alberi dovevano mormorare [...]»<sup>152</sup>.

Per mezzo della loro sacrale imponenza, alberi e monti rappresentano gli oggetti di un armamentario magico 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).

---

cui il tempo sembra improvvisamente fermarsi, quasi a rispettare il silenzio e la sacralità dell'elemento montano, 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 da Gadda pare essere una sorta di ascesa verso una redenzione immaginaria, come a voler cercare il perdono per non essersi sacrificato per la patria come i suoi commilitoni, così da potersi liberare finalmente del fardello del senso di colpa. Nella mitologia gaddiana, con la sua estensione verso l'alto, la montagna assurge infatti a elemento magico, incarnando valenze simboliche ben precise: è senso di pace, riposo, è la morte che soppesce gli affanni della vita, ma è anche terribilità del silenzio, attesa della fine e della rinascita.

<sup>152</sup> C.E. GADDA, *Racconto italiano*, cit., p. 497.



## CAPITOLO III

### «PER QUESTA PORCA PATRIA»

Intanto il mio triste, nebuloso, schiacciante *destino* mi ha ripiombato nella mediocrità della vita, anche sotto le armi. [...] 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<sup>153</sup>.

#### *III.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*, non è altro che l'apice di questo percorso, il punto d'arrivo nella costruzione dell'antieroe tragico gaddiano, i cui tratti, tuttavia, cominciano a palesarsi fin dalla scrittura del memoriale di guerra del 1915-1919.

Leggendo il diario del giovane Gaddus è infatti possibile notare come la diversità del protagonista venga acuita dal confronto quotidiano con la realtà caotica, insensata e barocca che lo circonda. 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, invece, tenterà di opporvisi attraverso la costruzione di un vero e proprio immaginario epico-cavalleresco da perseguire, affinché possa elevare il proprio io nell'azione militaresca, morale ed etica: l'imminenza di una crociata ideologica

---

<sup>153</sup> C.E. GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., p. 213 (mio il corsivo).

«necessaria e santa»<sup>154</sup> non può che offrire al Gaddus l'occasione di un riscatto o di una sperata rinascita. È nel *Giornale* che l'atteggiamento epico e le immagini mitologiche si fondono nel tentativo di dar vita alla mitizzazione della guerra e alla nobilitazione dell'esperienza esistenziale.

### *III.1.2 Il tempo di Ares*

La generazione dei giovani intellettuali degli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento<sup>155</sup> 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 il *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 ben presente un forte ribellismo culturale, tanto che in molti casi emergono radicali prese di posizione all'interno di un quadro europeo in continuo fermento ideologico-politico:

[...] 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.

---

<sup>154</sup> Ivi, p. 101.

<sup>155</sup> «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, Rebor, 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.

[...] Allora ci si rende conto dell'enorme valore che ha la propaganda e che il conflitto ideologico è in gran parte un conflitto di propaganda. [...] Non più un dibattito fra convinzioni diverse, ma un artificio di seduzione, di persuasione occulta in cui le idee vengono vendute come prodotti. [...] Il decorso novecentesco potrebbe essere così sintetizzato: un secolo che comincia con gravi conflitti di gruppo contrapposti [...] e poi si muove verso una situazione in cui l'elemento della pubblicità, cioè della seduzione, viene sempre più prendendo il posto di quella che dapprima era interpretata come coscienza di classe<sup>156</sup>.

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 tal proposito vale la pena citare un passo del discorso pronunciato nel 1915 da Filippo Tommaso Marinetti ai giovani studenti universitari di Milano:

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

---

<sup>156</sup> E. SANGUINETI, *Sanguineti/Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*, a cura di G. Galletta, Il Melangolo, Genova 2005, pp. 10-11.

d'intelligenza a tutti. Scuola obbligatoria d'ambizione e d'eroismo; pienezza di vita e massima libertà nella dedizione alla patria<sup>157</sup>.

Bastano dunque pochi passaggi per rendersi conto della messa in scena epica esibita da Marinetti con l'intento di raccontare l'ideologia che sta alla base della scelta interventista dei futuristi. Costruendo la propaganda su aspetti in prima istanza antropologici, e, in seconda battuta 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 affermato da Mileschi, il quale sottolinea come nella meccanizzazione del conflitto esaltata dai futuristi vi sia l'essenza della sua terrificante estetizzazione della violenza:

La prima guerra mondiale si contraddistingue per varie peculiarità - inedita ampiezza, assurdità di tanti massacri, esasperazione e nel contempo vanificarsi della retorica che legittima moralmente i conflitti armati, eccezionalità tecnico-scientifica, ecc. - che ne fanno un modello di atrocità dell'epoca contemporanea: l'industrializzazione del massacro. Nel carnaio della trincea si coglie una prefigurazione, addirittura una preparazione di stermini di là da venire<sup>158</sup>.

Sull'esaltazione del connubio meccanizzazione-estetizzazione si sofferma anche Saccone:

L'elogio della guerra in generale, in particolare della prima guerra mondiale, come catastrofe e insieme vitalità febbrile, come apocalisse e farmaco sociale,

---

<sup>157</sup> 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.

<sup>158</sup> C. MILESCHI, «*La guerra è cozzo di energie spirituali*». *Estetica e estetizzazione della guerra*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 1, 2003, [https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/war\\_writings/milesggp.php](https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/war_writings/milesggp.php).

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'arte<sup>159</sup>.

Come lascia intendere Saccone, il Futurismo è proteso verso la creazione *ex novo* di una mitologia moderna come forma di espressione di un nuovo clima culturale. 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»<sup>160</sup>, vien da sé che la mitologia nuova dovrà essere modellata sulla parodia del 'vecchio' modello letterario, come del resto lasciano intendere i vari *slogan* e gli 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

---

<sup>159</sup> A. SACCONI, *Futuristi in trincea. Apocalisse della modernità e rigenerazione dell'arte*, in «Secolo che ci squarti... secolo che ci incanti». *Studi sulla tradizione del moderno*, Salerno Editrice, Roma 2019, pp. 52, 57.

<sup>160</sup> S. MICALI, *Il Futurismo. Centauri a motore e Titani in aeroplano*, in *Il mito nella letteratura italiana. L'età contemporanea*, cit., p. 101.

aurora! Non v'è cosa che agguagli lo splendore della rossa spada del sole che schermeggia per la prima volta nelle tenebre millenarie!...<sup>161</sup>

«Angeli» e «Centauri», cioè aeroplani, automobili e ciclomotori, sono solo alcune delle figure-simbolo 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 al quale va incontro il mito della tradizione classica<sup>162</sup>.

Ora, per quanto il giovane Gadda fosse estremamente lontano dalle fascinazioni estetiche futuriste, quindi dal ripudio dei grandi principi dell'umanesimo e dei modelli classici, nonché dalla neonata mitologia marinettiana<sup>163</sup>, l'idealizzazione del conflitto, l'assolutizzazione dell'idea di Patria e l'innalzamento della guerra a simbolo del riscatto esistenziale sono chiaramente elementi di contiguità fra l'Ingegnere e il gruppo dei giovani intellettuali futuristi<sup>164</sup>: infatti se c'è un momento – l'«occasione» – in cui il

---

<sup>161</sup> F.T. MARINETTI, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, in *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 8.

<sup>162</sup> Sui miti dell'automobile e dell'aggressiva velocità profusi dai futuristi è d'obbligo il rimando al ritratto squisitamente antifrastico eseguito da Pirandello nel terzo dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*: «Un lieve sterzo. C'è una carrozzella che corre davanti. – Pò, pòpòò, pòòò. Che? La tromba dell'automobile la tira indietro? Ma sì! Ecco pare che la faccia proprio andare indietro, comicamente. Le tre signore dell'automobile ridono, si voltano, alzano le braccia a salutare con molta vivacità, tra un confuso e gajo svolazzio di veli variopinti; e la povera carrozzella, avvolta in una nuvola alida, nauseante, di fumo e di polvere, per quanto il cavalluccio sfiancato si sforzi di tirarla col suo trotterello stracco, séguita a dare indietro, indietro, con le case, gli alberi, i rari passanti, finché non scompare in fondo al lungo viale fuor di porta. Scompare? No: che! È scomparsa l'automobile. La carrozzella, invece, eccola qua, che va avanti ancora, pian piano, col trotterello stracco, uguale, del suo cavalluccio sfiancato. E tutto il viale par che rivenga avanti, pian piano, con essa». L. PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia, Vol. 2, Mondadori, Milano 1973, p. 566.

<sup>163</sup> Emblematico il caso del *pamphlet* satirico intitolato *I miti del somaro* (1944), nel quale Gadda critica fortemente Marinetti e tutto il gruppo dei futuristi per il contributo offerto al Regime per la creazione *ex-novo* di una sua mitologia.

<sup>164</sup> Nonostante la contiguità di certe idee, è 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

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 venire<sup>165</sup>. Sotto questa prospettiva va letta per esempio la missiva indirizzata all'ammirato Poeta-Soldato d'Annunzio<sup>166</sup>:

A colui che ha instituito 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

---

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.

<sup>165</sup> Sulla questione risulta utile la ricostruzione di 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.

<sup>166</sup> Il rapporto fra Gadda e d'Annunzio è in realtà più articolato di quanto si possa immaginare. Zollino ha fatto luce sull'importanza che il Vate ha ricoperto nell'esperienza biografica e letteraria dell'Ingegnere: fin dagli anni della giovinezza, infatti, Gadda è stato attratto dalla fascinazione simbolica esercitata dal personaggio d'Annunzio. Per un quadro esaustivo si rimanda ad A. ZOLLINO, *D'Annunzio*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 2, 2002, Supplement no. 1, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/dannunziozollin.php>; ID., *Il vate e l'ingegnere. D'Annunzio in Gadda*, ETS, Pisa 1998. Indicativa della complessità del rapporto Gadda-d'Annunzio risulta essere infine 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, *La formazione dell'Ingegnere*, in «Per favore, mi lasci nell'ombra», cit., p. 121.

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 saluto<sup>167</sup>.

Insieme a Luigi Semenza ed Emilio Fornasini, amici e compagni di studi al Politecnico<sup>168</sup>, 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 di Pescara, un vero e proprio simbolo della speranza in un'ora definita «angosciosa»<sup>169</sup>.

---

<sup>167</sup> Si cita da 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*, Atti del Convegno Internazionale di Roma 27-28 febbraio 2004, a cura di A. Fàvaro, C. Gurreri, C. Ubaldini, Edizioni Sinestesie, Avellino 2016, pp. 97, 103.

<sup>168</sup> 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>.

<sup>169</sup> Per Roscioni è dalla giornata di Quarto (5 maggio del 1915) che Gadda si innamora dell'*epos* dannunziano, vedendo nel poeta l'incarnazione dell'*exemplum* da seguire e, possibilmente, 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

Come nel caso del discorso agli studenti pronunciato da Marinetti, anche attraverso la lettura della missiva del gruppo degli amici milanesi è percepibile la volontà comune a molti giovani italiani di contribuire – qui sulla scia dell'esempio dannunziano<sup>170</sup> –, alla scrittura del grande poema nazionale. Scrive a tal proposito Sanguineti:

[...] la fascinazione che la guerra assume [...] 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 culturale<sup>171</sup>.

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:

---

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](http://www.educational.rai.it/materiali/file_moduli/50959_635543378564805477.pdf).

<sup>170</sup> 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 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.

<sup>171</sup> E. SANGUINETI, *Sanguineti/Novecento*, cit., p. 19.

Io ho voluto la guerra [...]. 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 [...]. 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 felicità<sup>172</sup>.

Non solo Carlo Emilio Gadda ha partecipato consapevolmente al fervore interventistico diffuso, ma ha anche contribuito alla costruzione di una certa retorica militaresca costruita «sul registro dell'*epos*»<sup>173</sup> di cui il *Giornale di guerra e di prigionia* è testimone. Gadda, l'antieroe costretto a questo *status* dalla violenza del Destino, non può che vedere nel conflitto l'ora della riscossa, il momento propizio per consegnare la propria esistenza alla Storia presente e futura, affermando così la forza di quei valori e di quelle immagini epico-cavalleresche che fin dalla prima giovinezza lo avevano accompagnato nella costruzione di quella che sarebbe stata la sua epopea mitica.

---

<sup>172</sup> C.E. GADDA, *Impossibilità di un diario di guerra*, in ID., *Il castello di Udine*, a cura di G. Lucchini, Garzanti, Milano 1999, p. 48. Anche se dalle parole di Gadda emerge la convinzione della buona causa della Grande Guerra, nel racconto datato 1934, *Impossibilità di un diario di guerra*, l'autore lascia trasparire una certa contraddittorietà di giudizio in merito al conflitto, come del resto dimostra il sostantivo «impossibilità» che accompagna nel titolo «diario di guerra», il che dimostra evidentemente un tentativo strozzato, non concluso. Tuttavia, come nota 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 vocazione ‘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.

<sup>173</sup> G. PATRIZI, *Gadda*, cit., p. 29.

Il primo conflitto mondiale è dunque l'occasione con la quale il 'vecchio' Gadda può finalmente far spazio al 'nuovo'<sup>174</sup>. Nella mitologia gaddiana la guerra diventa così percorso di purificazione e di redenzione:

[...] 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 affetto<sup>175</sup>.

Oltre a offrire un importante contributo di rilevanza storica, il *Giornale di guerra e di prigionia* rappresenta un documento biografico eccezionale. Le annotazioni del protagonista oscillano fra l'esaltazione del valore epico degli ideali patriottico-risorgimentali e le violente invettive nei confronti dei commilitoni pigri e negligenti<sup>176</sup>. Se, almeno inizialmente, all'interno della

---

<sup>174</sup> Nell'auspicata svolta storica Gadda vede anche la possibilità di rinnovare i suoi tormentati rapporti con la famiglia: «[...] 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.

<sup>175</sup> C.E. GADDA, *Impossibilità di un diario di guerra*, cit., p. 42.

<sup>176</sup> 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 *«Di te pensando, / a palpitar mi sveglio»*. *Dittici letterari da Alfieri a Gadda*, Edisud, Salerno 2018, pp. 217-232. 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 [...] Nel *Giornale di guerra e di prigionia*, 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.

mitologia personale dello scrittore, la guerra continua a essere idealizzata per mezzo dell'atteggiamento cavalleresco perseguito strenuamente da Gadda, grazie anche all'evocazione di personaggi-simbolo provenienti dagli immaginari ariosteschi, virgiliani e dannunziani, in un secondo momento, invece, i valori epici esibiti dal giovane soldato verranno corrotti dall'ambiente militare italiano, cominciando a mostrare la loro inefficacia nonché impossibilità nel mutare l'esistenza del protagonista. A questa tragica consapevolezza si aggiungeranno inoltre gli innumerevoli esami di coscienza, durante i quali l'autore esprimerà un lacerante senso di colpa, generato dalla continua insoddisfazione verso se stesso e dalla vergogna, acuite poi dall'esperienza della prigionia.

È il 24 agosto 1915 quando l'Ingegnere comincia il suo diario firmando il frontespizio del quaderno acquistato in un bazar di Edolo con il nome Gaddus, dimostrando così di portare ancora nella mente i «sogni di bambino»:

Il bollettino del Ministero della Guerra del giorno 5 agosto 1915 mi nominava, dietro mia richiesta del 27 marzo u.s., sottotenente della milizia territoriale, arma fanteria, con destinazione al 5° Alpini. - Il comando reggimentale di Milano a cui mi presentai il 17 agosto mi destinò al Magazzino di Edolo. - Il 18 sera ero a Edolo, dopo aver prestato giuramento a Milano. - Presi alloggio all'albergo Derna, dove sono tuttora, e cominciai tosto il servizio, o più precisamente l'istruzione<sup>177</sup>.

---

Gadda se ne infischia del reato di lesa maestà». W. PEDULLÀ, *Carlo Emilio Gadda. Storia di un figlio buonannulla*, cit., p. 75.

<sup>177</sup> C.E. GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., p. 9. La vicenda editoriale legata alla pubblicazione 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 milanese teneva maggiormente.

Come dichiarato dallo stesso autore, con il *Giornale* non vi è la volontà di scrivere un'opera letteraria, ma semplicemente il desiderio di raccontare quei momenti che segnano uno spartiacque epocale per la propria esistenza<sup>178</sup>.

La volontà di Gadda è quella di annotare scrupolosamente ogni avvenimento quotidiano, tanto che anche i più piccoli particolari finiscono per essere oggetto di riflessione<sup>179</sup>. Attraverso questa lunga 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»<sup>180</sup> – dal quale poi si dipana il male esistenziale che accompagnerà l'autore lungo tutta la sua produzione letteraria, in linea, del resto, con il punto

---

<sup>178</sup> Per Gadda il suo diario di guerra è da considerarsi semplicemente come una testimonianza, anche se 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, 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.

<sup>179</sup> A titolo esemplificativo, si cita la pagina scritta a Edolo e datata 27 agosto del 1915: «Ieri mi alzai verso le 4 del mattino, come ufficiale di servizio, e fui in caserma [...]. 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. [...] 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 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. Raggiunsi stanco e avvilito Edolo, mandai dall'Albergo un biglietto di scusa al capitano e mi gettai a letto». C.E. GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia*, 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.

<sup>180</sup> M. BERSANI, *Gadda*, cit., p. 11.

di vista di Pecoraro, il quale vede nel diario le basi della costruzione di un immaginario tribunale inquisitorio al quale l'autore sottoporrà a giudizio la propria anima<sup>181</sup>.

Tuttavia, se da una parte Gadda tenta di annotare gli avvenimenti con la dovizia tipica di uno scrittore 'realista' – non bisogna infatti 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.

### *III.2 «Come gli eroi dell'Ariosto»*

Contrariamente a ogni aspettativa, gli anni 1915 e 1916 sono contraddistinti da uno sconcertante immobilismo, anche se Gadda non perde di certo occasione per conferire valore epico all'impresa militare, tanto che fin dalle prime pagine del *Giornale* emerge una visione decisamente cavalleresca della guerra. Per meglio comprendere questa accezione, prendiamo in considerazione due memorabili pagine del diario, la prima delle quali è datata 12 ottobre 1916:

---

<sup>181</sup> 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 Edinburg Journal of Gadda Studies», 4, 2004, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp3atti1/articles/pecoconf1.php>.

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 marmorei<sup>182</sup>.

Per la prima volta all'interno del *Giornale*, l'autore fa riferimento a un preciso modello cavalleresco, vale a dire l'amato *Orlando furioso* dell'Ariosto con i suoi guerrieri fantastici dalle discendenze mitologiche<sup>183</sup>, introducendo di fatto una delle funzioni principali del mito nel giovane Gadda, cioè quella metaforica. Nel brano sopracitato il Duca di Sant'Aquila fa riferimento al canto X del *Furioso*, in particolar modo a uno degli episodi maggiormente carichi 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, vv. 1-8)<sup>184</sup>:

---

<sup>182</sup> C.E. GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia*, 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* nel 1944: «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. Disegni milanesi*, cit., p. 78.

<sup>183</sup> Fondendo i cicli bretoni e carolingio alla mitologia classica – Omero, Virgilio, Ovidio –, il capolavoro di Ariosto suggestiona profondamente la fantasia del giovane Gadda, fornendogli così lo spunto per la scrittura di immagini e icone fantastiche.

<sup>184</sup> L'episodio narrato nel libro X del *Furioso* ha due modelli: il primo è l'*Orlando Innamorato* del Boiardo, in particolare lo scontro tra Grifone, Aquilante e il coccodrillo che avviene nel canto III del libro III (ott. 3-6), mentre il secondo è il riferimento al libro IV delle *Metamorfosi* di Ovidio (vv. 668-752), nel quale si narra della liberazione di Andromeda dalle fauci del mostro per mano di Perseo.

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 rassicura<sup>185</sup>.

Rispetto a quanto scritto da Gadda («il flutto dell'oceano artico le lambiva i piedi marmorei»), nell'ottava del *Furioso* la bella Angelica non ha 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 è senza dubbio quello proveniente dalla scrittura, cioè dalla memoria dei versi ariosteschi, mentre il secondo potrebbe magari provenire dal repertorio figurativo legato a questo episodio, infatti, a ben guardare, non sono pochi i dipinti che ritraggono Angelica con i piedi bagnati dai flutti, basti pensare ad esempio alla celebre tela del pittore francese Jean Auguste Dominique Ingres, *Ruggero libera Angelica* del 1819. Tale ipotesi non sembra essere del tutto priva di fondamento, dacché parlando di mito in Gadda va ricordata anche la sua passione per i modelli artistici a soggetto mitico-fantastico, i quali spesso forniscono all'autore lo spunto per divagazioni narrative, come avviene nel caso della tela del *Ratto d'Europa* di Paolo

---

<sup>185</sup> L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di C. Segre, Vol. 1, Mondadori, Milano 1990, p. 219.

Veronese, descritta nei *Miti del somaro*, o del famoso *Bacio di Giove* affrescato alla Farnesina (su entrambe le immagini si tornerà più avanti).

Una seconda pagina esemplificativa del rapporto tra Gadda e il modello cavalleresco dell’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. Sessella 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 viso<sup>186</sup>.

Se nel primo caso il riferimento al poeta ferrarese riguardava specificatamente la suggestione proveniente dalla potenza evocativa di un’immagine, in questo secondo caso si tratta invece di una metafora riguardante l’atteggiamento mostrato in battaglia: il dolore per l’arresto subito dal Gaddus si mescola a un’altra tragedia, vale a dire la perdita del commilitone Stefano Sessella che, con grande commozione, viene paragonato proprio agli eroi dell’Ariosto, qui chiaramente eletti a modello di comportamento militare<sup>187</sup>.

---

<sup>186</sup> C.E. GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia*, p. 233.

<sup>187</sup> L’Ariosto ha talmente tanto affascinato l’immaginario dell’Ingegnere che le più innocue «sollecitazioni marginali», come per esempio la domanda posta da un giornalista sulla possibilità di intraprendere viaggi lunari, diventano occasione per sfoggiare l’ammirazione per l’amato poeta: «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’immediata discesa dei terrigeni sulla superficie della Luna: e tanto meno a una lor possibile [...] “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 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. Dalla lettura di questo brano, nel quale

Nonostante il tentativo di mitizzare l'esperienza di guerra, Gadda ha dovuto fare i conti con la realtà dell'immobilismo, quindi con lo sconforto dovuto all'inazione, ma continuando comunque a nutrire la speranza di poter essere un giorno finalmente protagonista:

Quanto è lontano, questo spirito libero che ha voluto la guerra per schiacciare in aeternum il militarismo tedesco, quanto è lontano dalla sapienza e dal metodo dell'analisi, di cui il Manzoni è insigne maestro e profondo esemplificatore, che soli ci porgeranno il modo di correggere, di districare, di lenire con spirito equanime e con acutezza di vedute pratiche ed etiche i mali presenti degli uomini! Non con le scaldane, con l'enfasi, con la libertà o con la tirannia, con le ciarle, con gli egoismi, col litigare per una pera, col maltrattare il servitore di mensa perché i tuoi colleghi ti hanno poco avanzato di arrosto, si guariscono i mali del mondo: ma con la disciplina costante dell'umanità e della bontà praticate [...] <sup>188</sup>.

Il passo tratto dalla pagina del 7 settembre 1915, oltre a evidenziare la profonda ammirazione per Manzoni, si presta ad alcune considerazioni che confermano la volontà dell'autore di partecipare alla scrittura del grande poema del riscatto nazionale, come per esempio lasciano intendere sia la presenza di un nemico comune che minaccia la Patria – in questo caso il militarismo tedesco da schiacciare «in aeternum» –, il che presuppone la contrapposizione tipicamente epica di un popolo a un altro, sia l'idea della guerra dispensatrice

---

l'Ingegnere rievoca il canto XXXIV del *Furioso*, non è difficile capire perché quel senso del «sacrificio» sia andato irrimediabilmente perduto. Certo, l'età dell'autore non si addice a epiche avventure, come del resto lo stesso presente storico (il pezzo risale al 1967), ormai lontano dal tempo degli eroi, quando la Storia chiamava i giovani valorosi alla riscossa in nome della Patria.

<sup>188</sup> C.E. GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., p. 24.

di ordine e «disciplina costante», entrambi necessari per purificare l'umanità dai suoi mali permettendone la rinascita.

Malgrado i buoni propositi, però, l'assenza di questi valori fra i compagni d'arme contribuirà inesorabilmente alla demistificazione del conflitto. Il giovane soldato è infatti costretto ad annotare quanto sia scarsamente epico l'atteggiamento mostrato dalla truppa italiana, che troppo spesso si macchia di negligenza, come viene per esempio sottolineato nel racconto del fallimentare attacco a Monticelli:

L'assalto a Monticelli tentato il 25 luglio fallì [...]. 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 regalargli 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 hai perduto credendo di fare Leonida. Noi non abbisognamo di Termopili, vogliamo Magenta e Solferino<sup>189</sup>.

E ancora:

Se insisto su queste cose perché realmente le cause delle disfatte, del malessere, della impotenza, non sono cause profonde e indecifrabili come taluno si dà a credere; queste cause risiedono nella disattenzione, nella avventatezza nella fiducia che tutto riesca per fortuna ciò che deve riuscire per calcolo [...]<sup>190</sup>.

---

<sup>189</sup> Ivi, p. 26.

<sup>190</sup> Ivi, p. 27.

Questo passo rappresenta solo un esempio delle accuse mosse da Gadda agli alti comandi dell'esercito, ritenuti responsabili di una lenta e progressiva disfatta, in quanto manchevoli delle qualità tipiche dell'eroe nell'immaginario gaddiano, vale a dire la costanza, il pensiero, la riflessione, l'analisi e il calcolo, sostituite invece dalla pigrizia, come scrive il 25 settembre 1915:

Asini, asini, buoi grassi, pezzi di grand hotel, avana, bagni; ma non guerrieri, non pensatori, non ideatori, non costruttori; incapaci d'osservazione e d'analisi, ignoranti di cose psicologiche, inabili alla sintesi; scrivono nei loro manuali che il morale delle truppe è la prima cosa, e poi dimenticano le proprie conclusioni [...] <sup>191</sup>.

E continua:

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 <sup>192</sup>.

L'animo gaddiano è quindi pervaso da una perenne tensione tragica giustificata dal progressivo allontanamento dall'idea nobilitante e totalizzante della Patria, mentre l'utilizzo dei lemmi «pantanosa» e «fangosa», centrali nella sua diaristica di guerra, descrivono come meglio non si potrebbe l'impossibilità di dimostrare il proprio valore a causa dell'ambiente militaresco che si muove

---

<sup>191</sup> Ivi, p. 36.

<sup>192</sup> Ivi, pp. 38-39.

attorno all'aspirante eroe, tant'è che egli stesso annoterà nel *Racconto italiano*: «Uno dei miei vecchi 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»<sup>193</sup>.

Mentre la sacralizzazione del conflitto viene messa a dura prova dalla realtà dei fatti<sup>194</sup>, fiaccato dall'immobilismo<sup>195</sup> e desideroso di andare in prima linea, Gadda cerca di tener vivo l'ardore annotando episodi che egli stesso definisce eroici, non risparmiando la sua scrittura dall'enfaticizzazione retorica e

---

<sup>193</sup> C.E. GADDA, *Racconto italiano*, cit., p. 396. Per spiegare l'influenza negativa che la società italiana esercita sui singoli uomini, Gadda chiama in causa direttamente Manzoni. A tal proposito, scrive Perrone: «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 "più agnostico" invertendo la dinamica della tragedia: non solo le persone forti 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 «Sinestesie», XVI, 2018, p. 224.

<sup>194</sup> «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 pigri, le viltà che si commettono nell'organizzazione militare, la svogliatezza e l'inefficienza di molti, prostrano, deludono, attristano, avvelenano anche i buoni, anche i migliori, anche i più forti: figuriamoci me!». C.E. GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., p. 43.

<sup>195</sup> «[...] la vita spirituale rimane un po' sommersa sia da ragioni di servizio propriamente dette, come la fatica, le occupazioni ecc. sia altre ragioni meno giuste, ma che pur si sommano a queste: la mensa lunga, chiassosa, e talora noiosa; il cibo un po' abbondante; l'andare e venire per tutte queste spesucce che non finiscono mai; un po' di caldo e 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 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 lui!) ebbero il coraggio e la buona volontà di litigare mezz'ora sulla necessità o non del portare la cucinata a spirito in montagna: e si illividirono reciprocamente [...] Insomma, la miseria, l'inutilità, il grigio squallore, la bestialità degli argomenti, invogliano un povero diavolo a diventar imbecille perché la ragione non gli serve a nulla. [...] Litigare per sciocchezze e con sterilità di risultati è un gran contento per gli italiani in genere [...]». Ivi, pp. 14-15.

iperbolica. Non è un caso, infatti, che nel corso del diario i termini «eroi» ed «eroici» siano ricorrenti, come anche l'utilizzo dell'aggettivo «omerica»:

[...] ho sentito con vivo dolore della eroica morte del bravo Copelotti [...] il 4 novembre cadeva fulminato da una pallottola al cuore: ed era ricco, e poteva starsene a casa: eppure ci venne e ci morì. Che tempra d'uomo modesto, modesto, piccolo, silenzioso, bevitore, coraggiosissimo. Gli episodi eroici non mancano anche qui e mi piace di notarli in questo diario nelle cui pagine tanta amarezza si accoglie. [...] Noterò domani altri episodi eroici<sup>196</sup>.

E ancora, il 19 novembre del 1915:

Entrambi i due episodi che prendo a raccontare sono d'una grandezza omerica. Il ten. Pozzi morì mentre, uscito dalle nostre posizioni per ridurre ai compagni la salma da 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° genio, recuperò con pari pericolo la salma d'un caporale, tornando incolume. Pechini era l'altro ieri alla mensa con noi<sup>197</sup>.

Nella mente del Gaddus si muovono dunque immagini fantastiche dalla valenza metaforica: eroi e azioni omeriche e ariostesche costituiscono l'ideale armamentario poetico con il quale lo scrittore può dar vita a un'epopea mitica, nobilitando in tal modo la sua esperienza esistenziale, ma anche la degradante realtà contemporanea.

---

<sup>196</sup> Ivi, pp. 62-63.

<sup>197</sup> Ivi, p. 63.

### III.3 Immagini dall'Averno

Nel 1916, dopo diversi mesi passati nell'inattività della caserma di Edolo, arriva il giorno del tanto agognato battesimo del fuoco. È l'8 gennaio 1916 e Gadda annota lo scontro avvenuto sull'Adamello, luogo reso impervio a causa delle complicate condizioni del terreno:

Quante coserelle avrei da notare! [...] La più notevole il *battesimo del fuoco* – il corsivo è dell'autore – avvenuto l'altro ieri (6 gennaio). - Avendo una nostra batteria, quella di Taiadisso (pezzi da 87 B, delle campagne per l'indipendenza; riadattati discretamente fanno ottimo servizio) disturbato degli operai austriaci che scavano trincee, gli austriacani ribatterono Tajadisso a shrappnells: i tiri lunghi piovvero giustappunto sulla baracca del plotone allievi ufficiali. Finita la solita lezione, verso le 11 e ½ del giorno 6, io ero con De Jean e Riposio e altri, fra cui Stefano, sulla porta della baracca che guarda il fiume (le baracche sono sul fondo valle, a sinistra del fiume, quasi all'altezza di Precasaglio) quando un sibilo acuto e violento ci interruppe nei nostri discorsi. Istintivamente, 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, aspettandomi 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<sup>198</sup>.

Qualsiasi lettore rimarrà di certo interdetto di fronte a questa pagina, giacché, a guardar bene, il racconto dell'autore manca di quel *pathos* che invece

---

<sup>198</sup> Ivi, p. 86.

contradistingue tante altre pagine del diario. 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 ad accostare un evento sacro, almeno nell'idea, come il tanto sospirato battesimo del fuoco, cerimonia necessaria per l'investitura a eroe, a un evento decisamente domestico e quotidiano come l'«andare al cesso» per poi fare «la barba». Il momento epicamente più atteso fino a quel giorno ha tradito le sue attese e viene perciò demistificato e relegato tra le «coserelle», come se l'autore volesse nascondere la cocente delusione che ne deriva. Questo passo rende l'idea della continua oscillazione di stati d'animo che caratterizza l'avventura bellica del Gaddus, ragion per cui, davanti all'impietoso confronto con la realtà che delude le attese, assistiamo al contrasto che si viene a creare fra l'animo frustrato dell'autore e l'immagine del soldato eroico e perfetto che Gadda vorrebbe costruire di sé<sup>199</sup>.

Nonostante la *reductio ad absurdum* al quale è sottoposto il battesimo del fuoco, l'intenzione di ergere a mito l'intera esperienza di guerra è ancora viva, come dimostrano due elementi che si possono notare osservando la prima pagina del quaderno acquistato per l'anno di guerra 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, sicuramente più interessante, è la citazione latina che si trova in fondo alla pagina: «*Prospexi Italiam summa sublimis ab unda*», la cui traduzione

---

<sup>199</sup> A causa dello scollamento tra storia personale (idealizzata) e storia presente, 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 disgiunzione di soggetto e tempo [...]». G. BONIFACINO, *Personaggio senza destino*, cit., pp. 859-860.

letterale 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)<sup>200</sup>.

La presenza dell'*Eneide* all'interno del *Giornale* non è casuale<sup>201</sup>, tanto che, come racconta lo stesso Gadda, il poema virgiliano è fra le letture maggiormente frequentate negli anni di guerra. Virgilio è dunque l'autore al quale Gadda pensa più di altri al fronte, e ciò si spiega principalmente con il fatto che, secondo lo scrittore, il poeta mantovano è 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 [...]»<sup>202</sup>, ragion per cui l'*Eneide* incarna tutto ciò che Gadda vorrebbe trovare nella sua esperienza bellica, ovvero sacrificio per la Patria e per i propri compagni di battaglia, onore e devozione assoluta alla causa. Alla luce di ciò si spiega inoltre la scelta di menzionare proprio il libro VI del poema, poiché il protagonista dell'episodio al quale fa riferimento la citazione, il mitico timoniere Palinuro, nell'immaginario gaddiano è la perfetta metafora del soldato ideale che si sacrifica per la causa comune, «*unum pro multis*», compiendo così il proprio destino<sup>203</sup>: inoltre, in linea con la simbologia classica, egli è per Gadda

---

<sup>200</sup> «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.

<sup>201</sup> Nel suo diario Gadda annota di aver acquistato il libro di Virgilio il 13 novembre del 1917: «Ho comperato l'*Eneide* di Vergilio». C.E. GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., p. 239.

<sup>202</sup> C.E. GADDA, *Psicanalisi e letteratura*, cit., p. 461

<sup>203</sup> 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 del libro V, 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

l'emblema della *téchne*, ovverosia dell'arte, della tecnica, della perizia, del ben sapere, caratteristiche alle quali si aggiungono appunto il grande senso del dovere e del sacrificio, cioè tutte le qualità che nell'immaginario del Gaddus dovrebbero caratterizzare l'eroe, e, naturalmente, anche colui che lo guida in battaglia<sup>204</sup>. Tuttavia se, data la giovane età dello scrittore, Palinuro è *exemplum* sacrificale 'positivo', poiché all'altezza del 1916 l'aspirante eroe Gadda crede ancora fortemente nella possibilità del suo personale riscatto contro le offese del Destino, anche Ettore, come abbiamo visto nella prima parte di queste nostre riflessioni, è *exemplum* sacrificale, ma questa volta, data la maturità raggiunta dal Gaddus all'altezza della scrittura del *Racconto italiano*, rappresenta l'uomo destinato alla sconfitta, dal momento che il Destino ha già predisposto la sua fine, quindi è il radicato pessimismo di fondo dello scrittore ormai maturo a dettare la differenza tra i due eroi del mito, tanto che non a caso con Ettore si può parlare di allegoria della sconfitta esistenziale dell'uomo moderno.

I richiami all'*Eneide* all'interno del *Giornale* nascono anche dal fatto che Gadda ha da sempre ritenuto Virgilio, insieme a Omero, il più grande poeta dell'*epos* sia perché ha narrato dell'epica nazionale sia perché ha raccontato attraverso la *pietas* gli eroi sconfitti, avvicinandosi perciò ai gusti di uno scrittore che parte per la guerra e vede morire i propri compagni in battaglia.

La morte di Palinuro è una di quelle immagini mitiche 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

---

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.

<sup>204</sup> Sull'*exemplum* sacrificale di Palinuro si veda F.G. PEDRIALI, *Palinuro, complesso di*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 2, 2002, Supplement no.1, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/palinuopedri.php>.

di un racconto dal titolo *Passeggiata autunnale*<sup>205</sup>, interrompendo per un breve periodo la scrittura del suo memoriale<sup>206</sup>.

Il racconto è diviso in quattro tratti e narra di un gruppo di sei ragazzi che, a causa di un temporale, si rifugiano 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 agognato riscatto. Sullo sfondo di questa vicenda, ecco emergere la linea Gadda-Palinuro:

[...] aveva rivisto in sé l'antico madida cum veste gravatum prensantemque unica 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 venendo su dai canali del vuoto, da quell'orribile vuoto della sua terra, sotto la tetra veste della sua vita<sup>207</sup>.

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

---

<sup>205</sup> 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. Per una lettura complessiva del racconto si rimanda 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](https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/early_prose/pedrialipaut.php).

<sup>206</sup> *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 Paola 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.

<sup>207</sup> C.E. GADDA, *Passeggiata autunnale*, in ID., *Le bizze del capitano in congedo e altri racconti*, Adelphi, Milano 1994, p. 112.

dalla madida veste afferravo con mani adunche le asperità del monte»<sup>208</sup>: nell'episodio eneadico a cui si fa riferimento, Palinuro racconta a Enea del momento in cui è stato sbalzato in mare dall'onda, del suo essere in preda ai 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 riva<sup>209</sup>.

Questi versi segnano l'immaginario dello scrittore, tanto da essere ripresi e commentati in *Matematica e prosa* del 1954, dove Gadda, parlando della riscoperta del «valore del simbolo e la valenza dei processi analogici»<sup>210</sup> nel pensiero contemporaneo, sembra confermare l'ineludibile azione del mito nei processi simbolico-metaforici della scrittura, poiché evidentemente congeniale per l'immediatezza e la nitidezza dell'immagine evocata:

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

---

<sup>208</sup> 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 bizzze del «capriccio divino». 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](https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/early_prose/pedrialipaut.php).

<sup>209</sup> È interessante notare come l'immagine dell'uomo che cerca di aggrapparsi alla riva come ha fatto Palinuro torni nell'opera di uno scrittore contemporaneo a Gadda, cioè Giorgio Caproni. Bettini nota 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.

<sup>210</sup> C.E. GADDA, *Matematica e prosa*, in ID., *Scritti vari e postumi*, cit., p. 1154.

che dagli alpinisti e dai rocciatori si denomina ‘la presa’<sup>211</sup>.

La presenza del poema virgiliano nel *Giornale di guerra* si spiega dunque sia attraverso l'immedesimazione di Gadda nella figura di Palinuro, con il quale il giovane soldato sente di essere affratellato grazie allo stesso senso della Patria e del sacrificio, sia dal fatto di essere entrambi preda del Destino. Infine, nella fascinazione gaddiana per il poema virgiliano gioca un ruolo determinante un altro elemento, che in verità abbiamo già trattato parlando di Omero: infatti, il libro VI dell'*Eneide* è, al pari del libro XI dell'*Odissea*, il luogo dell'incontro tra i vivi e lo spirito dei morti, quindi il libro in cui l'eroe affronta la catabasi verso l'oltretomba. Gadda è profondamente affascinato dall'incontro fra le due dimensioni spazio-temporali in cui passato, presente e futuro paiono simbolicamente sovrapporsi.

Nel capitolo della *Meditazione* intitolato *Il sentimento come indicatore della realtà*, ricordando gli anni della Grande 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 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 vita

---

<sup>211</sup> Ivi, p. 1155.

magnanimum heroum<sup>212</sup>

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

pueri innuptaeque puellae

impositiquee rogis juvenes ante ora parentum<sup>213</sup>.

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 memersit acerbo<sup>214</sup>.

Come per l'immagine dell'Ade omerico di *Odissea* XI, che abbiamo visto sovrapporsi alla platea del teatro nel racconto *Un «concerto» di centoventi professori* («C'erano le madri e le spose, i mariti e i figli, e i vecchi che hanno molto sofferto: «tè polù tleòi tè 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 destino»), riprendendo i versi dell'*Eneide*, in particolare l'immagine del regno dei morti che si mostra agli occhi di Enea, Gadda sembra voler fare ancora una volta riferimento alla terribilità della morte prematura, la quale trascina nell'ombra generazioni presenti e future: come successo nel caso dell'*Odissea*, anche attraverso

---

<sup>212</sup> 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.

<sup>213</sup> Ancora più avanti (vv. 307-308): «fanciulli e intatte fanciulle,/ e giovani posti sul rogo davanti agli occhi dei padri». *Ibidem*.

<sup>214</sup> C.E. GADDA, *Meditazione milanese*, cit., p. 183. L'Ingegnere cita ancora una volta dal libro VI del poema (v. 439): «sommese nella tomba acerba». P.M. VIRGILIO, *Eneide*, cit., p. 221.

l'*Eneide* Gadda pare voler sottolineare in chiave allegorica una sorta di frantumazione spazio-temporale, nella quale l'immagine di chi è ritratto in vita (presente) è in realtà già la proiezione di se stesso nella morte (futuro).

### ***III.3.1 Descensus ad inferos***

Il processo di demitizzazione del conflitto al quale va progressivamente incontro Gadda viene accelerato anche a causa della scoperta della 'vera' natura del nemico: colui che l'aspirante eroe voleva schiacciare «in aeternum» deve essere invece elogiato per l'ordine, il coraggio e la disciplina mostrati sul campo di battaglia. Ovviamente per il Gaddus riconoscere la presenza delle tanto agognate caratteristiche epiche nell'antagonista diventa doloroso, soprattutto perché la truppa italiana ne è tristemente manchevole:

Avvenimento caratteristico è la continua dipartita, dal nostro reparto, di malati che entrano all'ospedale. Tutti poi piagnucolano artriti, dolori, indigestioni, ecc.: alcuni a ragione, altri schifosamente, per fifa. Questo mi fa venire una rabbia convulsa, e diminuisce in me la stima per i miei soldati, a cui sento che non sono legato da vero affetto, perché i fifoni e gli impostori mi fanno rabbia. [...] Povera Italia! Ci vuole la mia dose di idealismo, di pazienza, di speranza, di fede inalterabile, per tirare avanti fra tante delusioni e amarezze<sup>215</sup>.

Ad acuire i dolori dello scrittore si aggiungono, poi, i malinconici pensieri rivolti alla famiglia, che suscitano nel suo spirito già fiaccato dall'esperienza quotidiana sentimenti di dolorosa malinconia, soprattutto a causa di tormenti e angosce che, inevitabilmente, riportano la mente del protagonista all'infanzia,

---

<sup>215</sup> Ivi, pp. 134-135.

come abbiamo visto il momento segnato dalla comparsa della tragica cicatrice di nascita, 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»<sup>216</sup>. Se la mitizzazione della guerra presuppone necessariamente l'attraversamento di prove iniziatiche e lo scontro sul terreno di battaglia, la prigionia, che per Gadda comincia il 25 ottobre del 1917, implica invece l'inevitabile fine di ogni possibile idealizzazione e l'inizio della sua *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 cadavere<sup>217</sup>.

Il terrore per la sconfitta, la conseguente vergogna pubblica, ma soprattutto privata – della quale parlò Ettore ad Andromaca sulle porte Scee –, è il sentimento dominante nelle ore della prigionia, al punto tale da innescare un altro confronto metaforico sul terreno dell'*epos*:

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 D'Annunzio, si canta, si vive da noi e dai nostri vincitori. – E questo io soffro, pensando che i vincitori avremmo potuto essere noi! – Noi che per la nostra, o meglio i miei compatrioti che per la loro infame incostanza e svogliatezza hanno consegnato la patria allo straniero e se stessi all'infamia<sup>218</sup>.

---

<sup>216</sup> Ivi, p. 225.

<sup>217</sup> Ivi, p. 234.

<sup>218</sup> Ivi, pp. 251-252.

Il Duca di Sant'Aquila menziona quindi un'altra lettura epico-mitologica affrontata nei giorni di guerra («Anche pensai oggi ai miei cari libri: lasciai in mano dei tedeschi le tre laudi del D'Annunzio [...]») <sup>219</sup>, ossia il *Canto amebeo della guerra* dell'amato Vate con il quale Gadda crea un altro confronto, in quanto la compresenza fra desiderio di vendetta nei confronti dei nemici, l'odio implacabile esibito da questi ultimi e la patita vergogna dei prigionieri sono sentimenti ben radicati tanto nei pensieri del prigioniero quanto nell'opera di d'Annunzio:

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 bronzo.  
(G. d'Annunzio, *Laus Vitae*, vv. 5383-5392).

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 affligge profondamente l'autore è la consapevolezza che, a differenza degli eroi classici, ariosteschi o dannunziani, l'atteggiamento epico-cavalleresco non è presente nell'esercito italiano, ma solo nel suo animo:

---

<sup>219</sup> Ivi, p. 256.

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 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 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 folla<sup>220</sup>.

All'interno del *lager* dominano lo sconforto, l'immobilismo, la tristezza di giorni che si susseguono uguali, durante i quali la scrittura gaddiana comincia a privarsi di innalzamenti retorici o iperbolici.

Scrive il 26 aprile del 1918 nella lugubre solitudine, fiaccato nel fisico e nell'animo:

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 dalla 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

---

<sup>220</sup> Ivi, pp. 252, 254-255.

mi vince: sento le forze soccombere, sento che la vita rifugge nell'anima: la morte non mi fa più di un altro accidente qualsiasi<sup>221</sup>.

L'ombra della cicatrice di nascita e il Destino avverso si palesano nelle riflessioni di Gadda nei momenti terribili della prigionia: tramite l'esperienza della Grande Guerra Gadda aveva cercato di realizzare se stesso<sup>222</sup> e di contribuire al riscatto della Patria, ma ora che il conflitto giunge al termine, lo scrittore non può che sentirsi alla fine della propria epopea, se non della sua stessa esistenza, dacché per l'autore del *Giornale* la possibilità di contribuire alla nascita di una realtà migliore passava infatti attraverso l'affermazione degli alti valori dell'*epos*:

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 vittoria<sup>223</sup>.

E 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,

---

<sup>221</sup> Ivi, p. 338.

<sup>222</sup> 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 italico da scrivere' e quindi il senso di un'avventura collettiva. Cfr. M. BERTONE, *L'egoista sentimentale Carlo Emilio Gadda*, in «Chroniques italiennes web 17», 1, 2010, <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web17/Bertoneweb17.pdf>, pp. 1-15.

<sup>223</sup> C.E. GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., p. 348.

come potrò rintracciare i capi che mi hanno visto al mio posto? Come, d'altronde, potrei pagarli 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. Oh, miei vecchi soldati, miei giovanissimi compagni, quali divini momenti abbiamo vissuto insieme! Il resto della lurida vita non significa nulla. [...] Voi mi avete visto, o soldati, in voi ho lasciato un puro ricordo; ero il solo con voi sul Carso, perché gli altri tre ufficiali erano in licenza o al carreggio [...]. E voi, soldati della 470.<sup>a</sup> m'avete pur visto: voi ricorderete che il solo incoraggiamento ch'io credessi di darvi all'annuncio dell'offensiva tedesca fu il seguente: «Le pallottole della mitraglia bucano i tedeschi come gli austriaci». Voi m'avete visto sul Krasji e in ogni momento della tragica ritirata, voi potrete dire come e quanto io abbia avuto paura.

Nessuno degli infiniti proietti d'ogni ora di battaglia, e quanti m'hanno infarinato di terra e di polvere della pietra in frantumi, e quanti m'hanno attossicato i polmoni e fatto velo della vista, nessuno è stato così generoso da lasciarmi un documento della vita di soldato. [...] Così tornerò, se tornerò, a capo chino, tra migliaia di traditori e di cani, di puttanieri da café-chantant, di istruttori di reclute a base di bordello e di fiaschi in batteria, di eroi dei comandi di divisione, di araldi della vita comoda e quieta; fra le congratulazioni per lo scampato pericolo e le esortazioni a ben continuare la vita<sup>224</sup>.

A ben guardare, nel brano sopracitato, pare di poter scorgere in 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 Destino<sup>225</sup>, il cui autore è segnato, al pari di Gadda, dalla stessa cicatrice,

---

<sup>224</sup> Ivi, pp. 349-351.

<sup>225</sup> 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*

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»<sup>226</sup>.

Come Bruto, anche il Gaddus muove il suo monologo rimproverando i suoi compagni di battaglia per la viltà, la codardia e il tradimento perpetrato nei confronti dell'«italica virtute», al punto da poter tracciare una linea di continuità tra Leopardi scrittore del *Bruto minore* e il soldato Gadda autore del *Giornale*: entrambi pongono in primo piano la dissoluzione di ogni mito legato al passato, miseramente decaduto tra l'avversità del Destino e l'indegno presente. Come scrive Mengaldo a proposito del *Bruto*: «[...] sottotema della canzone è quello già di Shakespeare e poi dell'Illuminismo e di Alfieri, di Bruto come testimone-vittima del crollo di Roma repubblicana che ospitava i grandi valori dell'Antico»<sup>227</sup>. Ciò che preoccupa il Duca di Sant'Aquila è inoltre il giudizio che i posteri avranno di lui alla fine della guerra: nonostante il giovane non perda occasione di affermare il valore mostrato sul campo di battaglia, a differenza dei troppi che prenderanno immeritatamente la corona della gloria, rimane in lui la preoccupazione che tutto l'ardore di cui ha dato prova possa venire dimenticato.

A guerra finita Gadda attende quasi impotente il momento del ritorno a casa:

---

*leopardiana. La poesia*, a cura di P.V. Mengaldo, Carocci, Roma 2019, pp. 37-38. Nell'immaginario gaddiano, Leopardi rappresenta quasi 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 nei confronti degli sconfitti, degli anteroi 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 Edinburg Journal of Gadda Studies», 1, 2008, Supplement no. 1, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/leopardiceccherelli.php>.

<sup>226</sup> C.E. GADDA, *Psicanalisi e letteratura*, cit., p. 48.

<sup>227</sup> G. LEOPARDI, *Antologia leopardiana*, cit., p. 41.

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*<sup>228</sup>.

Le terzine dantesche del canto XXX del *Purgatorio* (vv. 115-120) alle quali Gadda fa riferimento esprimono in maniera eloquente il momento vissuto dal soldato, non tanto per riflettere sulla natura del viaggio in sé, quanto piuttosto per esprimere il sentimento della vergogna che accompagna il viaggiatore nella catabasi verso la morte dell'anima. Nel canto XXX, «il cuore stesso del poema»<sup>229</sup>, Dante e Virgilio incontrano Beatrice, pronta a sostituire il poeta pagano nel compito di fare da guida al pellegrino verso la sapienza di Dio: qui, nel momento in cui Virgilio scompare (vv. 49-54)<sup>230</sup> lasciando Dante in preda a un pianto disperato, la donna angelo, l'antico amore, si palesa davanti al viandante, «altera e *superba*»<sup>231</sup>, mettendo letteralmente a nudo con il solo sguardo l'anima del Poeta, tanto da farlo vergognare profondamente per tutti

---

<sup>228</sup> C.E. GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., p. 422.

<sup>229</sup> A.M. CHIAVACCI LEONARDI, *Introduzione al canto XXX*, in D. ALIGHIERI, *Purgatorio*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Vol. 2, Mondadori, Milano 1994, p. 875.

<sup>230</sup> «Ma Virgilio n'avea lasciati scemi/ di sé, Virgilio dolcissimo patre,/ 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.

<sup>231</sup> Ivi, p. 878.

gli errori commessi nella giovinezza (vv. 76-81)<sup>232</sup>, e tuttavia è proprio questo il momento in cui il viaggiatore oltremondano esce definitivamente dalla condizione dell'umano per abbracciare il divino<sup>233</sup>. Invertendo il significato di questo passo dantesco, Gadda esprime come meglio non avrebbe potuto il suo sentimento di sconforto: infatti se per il poeta fiorentino dalla vergogna emerge il riscatto e poi la rinascita, in Gadda la potenza metaforica di quell'episodio mostra il suo esatto opposto, ossia la «paralisi»<sup>234</sup> esistenziale e dunque la consapevolezza della propria morte spirituale. Se il viaggio dantesco ha attraversato l'esperienza del Male per poi abbracciare la purificazione, e quindi la redenzione, Gadda ha compiuto il percorso inverso, ragion per cui il suo viaggio non può che tradursi in una *descensus ad inferos* senza possibilità di risalita, tanto che il ritorno a casa si trasforma in un cammino costellato di epifanici segni di morte:

[...] La mia guerra è finita così, tra le nebbie e la morte [...] Anche della famiglia che un tempo adoravo sono stufo: sento che i più cari legami si dissolvono, che il maledetto destino vuol divellermi dalle pure origini della mia anima e privarmi delle mie forze più pure, per fare di me un uomo comune, volgare, tozzo, bestiale, borghese, traditore di sé stesso, italiano, adatto all'ambiente. [...] 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<sup>235</sup>.

---

<sup>232</sup> «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.

<sup>233</sup> 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.

<sup>234</sup> C.E. GADDA, *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., p. 418.

<sup>235</sup> Ivi, pp. 431, 436.

A tutto ciò si unisce anche l'angoscia maturata alla notizia della perdita dell'amato Enrico: agli occhi del Gaddus, il fratello ha sempre incarnato tutte le caratteristiche del modello del soldato ideale<sup>236</sup>, «un eroe per cui la guerra può essere realmente nobile e bella»<sup>237</sup>, come si evince del resto 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 in battaglia, da

---

<sup>236</sup> È evidente che ogni qualvolta Carlo Emilio parli del fratello emerga 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 *Prose contro il romanzo. Antiromanzi e metanarrativa nel Novecento italiano*, Liguori, Napoli 1996, p. 86-87.

<sup>237</sup> Ivi, p. 86.

eroe appunto, la sua fu una morte differente – sempre nell’ottica di una visione mitizzante, s’intende – poiché avvenuta durante un’esercitazione con l’aereo sul proprio campo di addestramento<sup>238</sup>. Tuttavia questo poco importa, poiché possiamo pensare che a nobilitare l’eroica figura di Enrico agli occhi di Carlo Emilio contribuì anche il fatto di essere un aviatore, un combattente dei cieli, come 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’Annunzio [...]<sup>239</sup>.

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 una «tomba deserta», ossia la patria «desolata». L’esperienza bellica, vissuta con un «patriottismo donchisciottesco retorico»<sup>240</sup>, si conclude con una dolorosa sconfitta personale e la nascita del personaggio tragico di Carlo Emilio Gadda. Il Destino ha mostrato la sua avversità nei confronti dell’antieroe già scosso dalla presenza della cicatrice, il connubio fra mito e riscatto dell’esperienza

---

<sup>238</sup> 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 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. 188. 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. 123.

<sup>239</sup> A. ANDREOLI, *D’Annunzio e Marinetti protagonisti della “modernità”*, cit., p. 104.

<sup>240</sup> G. BONIFACINO, *Personaggio senza destino*, cit., p. 850.

esistenziale si interrompe dunque drammaticamente e l'ambizione all'*epos* del cantore della 'nuova' Patria tace, così, «senza suono, senza terribilità»:

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 modernista<sup>241</sup>.

---

<sup>241</sup> G. BONIFACINO, *Verso il "mondo capovolto". Gadda "migrante", dall'Argentina al Maradagàl*, in *Incanti figurati*, cit., p. 58.



**PARTE SECONDA**

**«HERMES PSICAGOGO»**

**IL MITO TRAL'ANIMA E LA FORMA**



## CAPITOLO 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 eroico<sup>242</sup>.

#### *IV.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»<sup>243</sup>. Se le pagine del *Giornale di guerra* avevano fatto emergere i tentativi del Gaddus di elevare la propria esistenza attraverso ideali epico-cavallereschi e di rievocare «il sogno di un ideale mondo perduto»<sup>244</sup>, il ritorno alla realtà è invece testimone di una frattura insanabile fra ideale e reale.

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

---

<sup>242</sup> C.E. GADDA, *I viaggi, la morte*, cit., p. 585

<sup>243</sup> R. RINALDI, *Gadda*, Il Mulino, Bologna 2010, p. 7.

<sup>244</sup> G. PATRIZI, *Alle origini del plurilinguismo: note a un epistolario gaddiano*, cit., p. 84.

balorda, sconclusionata, sbagliata era sul dramma eroico il dileggio, 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 perifrasi<sup>245</sup>.

Gadda non dimentica il conflitto e mai potrà farlo, anche se, seppur fedele agli ideali che ne hanno determinato 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, cara per esempio all'amato d'Annunzio, reo di aver trasformato 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 emersa già in 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 tipo di licenza, nemmeno poetica, dovrebbe essere concessa a chi decide di confrontarsi con il linguaggio e con la scrittura<sup>246</sup>.

Per riassumere, dunque, se inizialmente il rapporto con il mito si traduce in

---

<sup>245</sup> C.E. GADDA, *Le belle lettere*, in *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, cit., pp. 483-484.

<sup>246</sup> F. BERTONI, *La verità sospetta: Gadda e l'invenzione della realtà*, Einaudi, Torino 2001, p. 52.

un'intima e passionale esperienza biografica, che porta il giovane Gadda al tentativo di mitizzare la propria esistenza per trovare una vitalistica via di fuga dal dolore causato dalla cicatrice, quindi dal rapporto con i familiari e dal confronto con la realtà, dopo l'esperienza tragica della guerra il rapporto con il *mythos* si sposta invece su un piano molto più complesso: mito non è più soltanto il repertorio simbolico atto a costruire il proprio armamentario mitologico, la propria mitologia del dolore, ma diventa anche oggetto di riflessione filosofico-letteraria, trasformandosi in un vero e proprio contenitore capace di raccogliere al suo interno non soltanto le favole dell'antichità, ma anche aspetti narrativi, antropologici e gnoseologici.

Seppur travolto dalla lente critica dello scrittore, l'universo mitico continuerà ad affascinare l'Ingegnere Gadda, offrendo perciò innumerevoli suggestioni fantastiche: 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 risolto tra *mythos* e *logos*.

#### ***IV.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»<sup>247</sup>.

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,

---

<sup>247</sup> C.E. GADDA, *Giornale di Guerra e di prigionia*, cit., p. 416.

poi ancora a Milano nel 1921, 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 il destino permette a Gadda di 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*<sup>248</sup>, progetto che però rimarrà semplicemente un 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 datate<sup>249</sup>.

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 fra i problemi della forma e del contenuto, 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

---

<sup>248</sup> 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.

<sup>249</sup> Sulla particolare tendenza all'annotazione e alla datazione delle proprie riflessioni e dei propri 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.

modificare<sup>250</sup>.

A causa di questa particolare natura strutturale, 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 'poetiche' attorno alla questione mito, qui declinato proprio in rapporto alla prassi della scrittura.

Carlo Emilio Gadda pone 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 [...]»<sup>251</sup>.

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 ottocenteschi<sup>252</sup>, se non addirittura legati al mondo classico, come

---

<sup>250</sup> C.E. GADDA, *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, a cura di D. Isella, Einaudi, Torino 1983, p. V.

<sup>251</sup> G. PATRIZI, *Gadda*, cit., p. 78.

<sup>252</sup> 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

Omero:

Le maniere che mi sono più famigliari sono la (a) logico-razionalistica, paretiana, seria – E la (b) umoristico-ironica, apparentemente seria dickenspanzini. Abbastanza bene la (c) umoristico seria manzoniana; cioè lasciando il gioco umoristico ai soli fatti, non al modo d’esprimerli: 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 a 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 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 rincresce, mi è sempre rincresciuto rinunciare a qualcosa che mi fosse possibile. È questo il mio male. Bisognerà o fondere, (difficilissimo) o eleggere<sup>253</sup>.

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

[...] 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 fatto<sup>254</sup>.

---

Roberto, o con Pirandello, Svevo, D’Annunzio, rimanevano isolati picchi, non si trasformavano in scuola, 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.

<sup>253</sup> C.E. GADDA, *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, in *Scritti vari e postumi*, cit., p. 396.

<sup>254</sup> G. PATRIZI, *Gadda*, cit., p. 81.

Inoltre, la pagina mostra un autore ancora esordiente che vuole:

[...] appropriarsi della letteratura e manipolarla in vista di fini programmati. Ma avverte difficoltà e incoerenze. Solo apparentemente si tratta di un fatto di transizioni e suture. 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<sup>255</sup>.

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”»<sup>256</sup>, nel suo svolgersi, però, lo scrittore deve fare i conti con una «natura mobile, dinamica del suo approccio al problema»<sup>257</sup>, tanto che «l’immagine così minuziosamente riflessa, riprodotta, quasi fotografica, viene come deviata [...]»<sup>258</sup>, 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 [...]»<sup>259</sup>.

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

---

<sup>255</sup> R. DONNARUMMA, *Gadda. Romanzo e pastiche*, Palumbo, Palermo 2001, p. 26.

<sup>256</sup> F. BERTONI, *La verità sospetta*, cit., p. 42.

<sup>257</sup> *Ibidem*.

<sup>258</sup> *Ibidem*.

<sup>259</sup> G. BONIFACINO, *Sinfonia del destino*, cit., p. 21.

Joyce, possiamo definire metodo mitico. Il mito non è da intendersi dunque solo come favola antica, non è solo un campionario di personaggi, modelli e atteggiamenti etico-morali, ma scopriamo essere nella mente dell'Ingegnere anche maniera di vedere il mondo e dunque capace di manifestarsi nella trama del reale. Ora, anche se lo scrittore ha costruito un alone mitologico attorno alle proprie origini, creando di fatto il personaggio Carlo Emilio Gadda, non può esser di certo considerato un autore mitopoietico<sup>260</sup> – 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, mediante il quale l'Ingegnere ammette la possibilità di includere all'interno del reale la presenza di materiali mitologici (personaggi, favole e simboli legati in particolar modo all'universo classico o all'immaginario cavalleresco) come elementi costitutivi della costruzione della realtà stessa. Dunque il metodo mitico pare essere innanzitutto una particolare forma di lirismo 'puro' (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

---

<sup>260</sup> L'immagine dell'affabulatore, in particolare il prototipo dello scrittore Vate e demiurgo è un'idea totalmente estranea all'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' turruti 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 ebefatte: 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.

sulla tela dell'oggettività intessuta dallo stesso scrittore. Tuttavia è bene precisare che in Gadda la parola «lirismo» assume una duplice valenza: se da un lato lascia intendere il mero avvertimento dell'emozione, dall'altro, invece, essa esprime la «presa di coscienza razionale del dramma vissuto e di un collegamento con significati universali»<sup>261</sup>, il che conferma come la «maniera cretina» non vada considerata solo come *uno* strumento di scrittura, ma anche come *un* metodo di conoscenza del reale.

È chiaro dunque che, più di ogni altra maniera di scrittura individuata 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:

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.

---

<sup>261</sup> G. BALDI, *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>.

Ettore del VI° libro dell'Iliade. Ettore parla ad Andromache: il termine di riferimento è in noi tutti e tutti noi lo 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 ne fai parte».

Oudè me tùmōs anogen, epèi maton emmenai estulos.

Tutti sappiamo.

Qui, pur facendosi un gioco formalmente «ab exteriori», 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 exteriori»: (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* tu hai visto uno spettacolo simile. E lo sai già com'è, cos'è. E l'immagine nuda è abbastanza tragica e grande. Non occorre ulteriore misura, ulteriore riferimento, ulteriore lirismo di me autore.

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

della proporzione<sup>262</sup>.

L'esempio dell'episodio delle Porte Scee dimostra come il mito non sia solamente pura 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» – probabilmente per il suo lirismo lo stile più atto ad accogliere elementi mitologici – 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 allegorico, poiché rappresentanti della «universitas in humano». Questo è un punto fondamentale, poiché non solo mostra come per Gadda il mito sia un contenitore di simboli riattualizzabili, ma anche perché permette di affrontare – e anche di sciogliere, almeno in parte – il nodo dei punti di vista tra autore-personaggio-lettore, che qui, tra l'altro, è risolto sotto l'egida del comune sentimento lirico<sup>263</sup>: potremmo dire che Omero,

---

<sup>262</sup> C.E. GADDA, *Racconto italiano*, cit., pp. 476-477.

<sup>263</sup> 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 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](https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/early_prose/grignaniravazzoli.php#Anchor-Nozione-44751).

al pari 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»<sup>264</sup>, dimostrando come la sua sia prima di tutto la voce «di chi conosce quali siano le radici dell'evento»<sup>265</sup>. 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»<sup>266</sup>. 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 Rotolando 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 mostri<sup>267</sup>.

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*<sup>268</sup>, poiché propedeutico alla

---

<sup>264</sup> C.E. GADDA, *Psicanalisi e letteratura*, cit., pp. 460-461.

<sup>265</sup> Ivi, p. 461.

<sup>266</sup> C.E. GADDA, *Speranze per il '68*, in «Per favore, mi lasci nell'ombra», cit., p. 153.

<sup>267</sup> *Ibidem*.

<sup>268</sup> «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 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: 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>.

scrittura del suo primo romanzo: anche se i modelli permangono fortemente ancorati all'Ottocento (di qui l'idea di non voler rinunciare, ad 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 fra due oggetti, ma nel senso che la messa in forma della verità compiuta dal romanzo coincide con la messa in forma dalla realtà dalla coscienza<sup>269</sup>.

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 acquisisce un valore positivo, al contrario, per esempio, di quanto accade con l'utilizzo del materiale mitologico nel lirismo infarcito di «unguentata perifrasi» dell'odiato Foscolo:

[...] nella cosiddetta 'poesia del Foscolo' tutto si riduce a una ricerca onomastica

---

<sup>269</sup> R. DONNARUMMA, *Gadda. Romanzo e pastiche*, cit., p. 48. Per Gadda il romanzo ideale deve poggiare su una partitura 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.

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...<sup>270</sup>.

Il mito in Foscolo oltrepassa ogni «senso della proporzione» a causa di un uso smodato e roboante della retorica e di un linguaggio paludato, 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, plasticamente 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 lo scrittore milanese con l'idea di un utilizzo posticcio del mito, basta citare un paio di passaggi dall'esemplare «libello antifoscoliano»<sup>271</sup> *Il Guerriero, l'Amazzone, lo Spirito della poesia nel*

---

<sup>270</sup> C.E. GADDA, *La formazione dell'Ingegnere*, cit., p. 112.

<sup>271</sup> G. CONTINI, *Introduzione ad Accoppiamenti giudiziari*, in ID., *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Einaudi, Torino 1989, p. 52.

*verso immortale del Foscolo* (1959)<sup>272</sup>:

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 [...]<sup>273</sup>.

E ancora:

DE' LINGUAGI: [...] nella gipsoteca e nella marmoteca delle vergini: Eufrosine, Aglàià, Talìa: dei loro gentili deretani: marmo saccaroide prima sconta (a mezza voce, quasi brontolando fra sé) [...]<sup>274</sup>.

Protagonista di queste divertentissime battute è il personaggio dell'avvocato Carlo De' Linguagi, *alter ego* dell'autore, che, insieme al professor Manfredo Bodoni Tacchi e a Quirina Frinelli, anima le pagine di questa «operetta satirica»<sup>275</sup> 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

---

<sup>272</sup> 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.E. GADDA, *Il Guerriero, l'Amazzone, lo Spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo*, cit., pp. 81-82.

<sup>273</sup> C.E. GADDA, *Il Guerriero*, cit., pp. 24-25.

<sup>274</sup> Ivi, p. 43.

<sup>275</sup> Ivi, p. 83.

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 filo-napoleonico. Attraverso lo scambio di battute tra i tre personaggi, Gadda evidenzia come Foscolo si limiti a riproporre artificiosamente il mito classico, utilizzandolo 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 mitopoietico, la cui colpa è quella di riprodurre una falsa antichità con lo scopo di dar «foco alle genti», ma nascondendo di fatto la tirannia di Napoleone<sup>276</sup>, tanto che in relazione al *Guerriero*, Gavazzeni ne ha giustamente sottolineato l'importanza del sostrato politico:

Foscolo espressione di un costume e di un'epoca, neoclassica e napoleonica, pericolosamente vicina alla presente, novecentesca e mussoliniana, dove Foscolo equivaleva a una sorta di D'Annunzio, spogliato dell'onore delle armi [...] lo stile neoclassico, se non sempre la caricatura di un'epoca portatrice di autentici valori, è però sempre la parodia dell'evo antico cui si riferisce: una maestosa e mostra di insincerità, che ha lo scopo di truccare il volto feroce di un'epoca di sopraffazione [...] <sup>277</sup>.

#### ***IV.2.1 Deformazione umoristica dell'eroe***

---

<sup>276</sup> 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 Sole nuovo, simbolo ardente della rinascita italiana.

<sup>277</sup> 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.

Nella nota compositiva del *Racconto italiano* 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 [...]»)»<sup>278</sup>, 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. – [...]»<sup>279</sup>.

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»<sup>280</sup>.

---

<sup>278</sup> C.E. GADDA, *Racconto italiano*, cit., p. 397.

<sup>279</sup> *Ibidem*.

<sup>280</sup> Ivi, cit., pp. 469-470. Qui pare evidente come nelle mente del Gaddus cominci a palesarsi il personaggio di don Gonzalo Pirobutirro.

Il personaggio di Grifonetto rappresenta, dunque, una *reductio ad absurdum* dell'eroe romantico, o, potremmo anche aggiungere, dello stesso 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 [...] <sup>281</sup>.

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» –

---

<sup>281</sup> Ivi, cit., p. 398.

Issarono Grifonetto sul camion, vi salirono e lo chauffeur ingranò il motore, dando di tromba. Una fischiata si levò dalla folla: «Accoppateli tutti insieme!» si udì. A chi gridava questo la folla? Forse a un'altra folla immaginaria che affrontasse il pericolo in vece sua<sup>282</sup>.

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»<sup>283</sup>. 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 anche nella mano del carabiniere, il quale la agita quasi come fosse una spada, ma allo stesso modo anche i carabinieri che attendono fuori dall'abitazione richiamano all'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 un carro trainato 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.

---

<sup>282</sup> Ivi, cit., pp. 576-577.

<sup>283</sup> G.C. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita: studi su Carlo Emilio Gadda*, Einaudi, Torino 1995, pp. 98-99.

La scrittura del *Racconto italiano* pone in primo piano la maturazione di un uomo e di uno scrittore, che in tal modo si dimostra essere ben lontano dalle idealizzazioni mitiche della Grande Guerra, ragion per cui il repertorio epico-mitologico non può più essere vissuto come modello esistenziale, poiché vorrebbe dire abbandonarsi a «delle palingenesi chimeriche»<sup>284</sup>. Per tali ragioni, mentre Grifonetto si aggiunge alla lunga lista degli antieroi gaddiani, il mito, invece, se da una parte viene colpito dall'esercizio parodico nella sua manifestazione di idealità epico-cavalleresca, dall'altra esso comincia a mostrare una natura più profonda dalla valenza gnoseologica, una maniera di scrittura alternativa alle consuete, ma di certo del tutto autonoma nel raccontare il reale.

Nel quaderno d'appunti del 1924, sebbene il Gaddus esibisca ancora dell'incertezza nelle proprie teorizzazioni sulla forma romanzo, è giunto 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 dai suoi nodi, mitiche non possono più essere le azioni umane, semmai, mitico è il viaggio che l'uomo affronta per raggiungere la conoscenza.

### ***IV.3 Fuggire è morire***

Se, come testimonia l'esempio del *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

---

<sup>284</sup> C.E. GADDA, *Racconto italiano*, cit., p. 566.

stesso processo gnoseologico<sup>285</sup> e il viaggio la sua inevitabile allegoria, mentre il pellegrino 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 [...]»<sup>286</sup>.

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»<sup>287</sup> di un giovane Gaddus reduce dalla tragica esperienza della guerra, vale a dire *Viaggiatori meravigliosi*<sup>288</sup>, 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)<sup>289</sup>:

Quando le navi hanno approdato nel porto

Scendono i passeggeri dei paesi lontani.

Andiamo all’incontro dei compagni

---

<sup>285</sup> 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.

<sup>286</sup> G. BONIFACINO, *Il viaggiatore e la morte. Malinconie abruzzesi di Gadda pubblicista odeporario*, in ID., *Allegorie malinconiche. Studi su Pirandello e Gadda*, Palomar, Bari 2006, p. 85.

<sup>287</sup> M.A. TERZOLI, *Introduzione*, in C.E. GADDA, *Poesie*, cit., p. V.

<sup>288</sup> «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 confida: “Sotto la suggestione di questi versi talora meravigliosi ho schizzato nel 1922 un accenno di imitazione [...]”». M.A. TERZOLI, *Note Filologiche*, in C.E. GADDA, *Poesie*, cit., p. 114.

<sup>289</sup> 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.

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 disserra<sup>290</sup>.

Questi otto versi corrispondono alla prima di due versioni della prima strofa<sup>291</sup>. La seconda (Ib, vv. 1-12) recita così:

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 muto<sup>292</sup>.

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

---

<sup>290</sup> C.E. GADDA, *Viaggiatori meravigliosi*, in *Poesie*, cit., p. 32.

<sup>291</sup> Nel trascrivere il testo gaddiano lasciamo immutata la numerazione progressiva adottata da Terzoli: la prima versione della prima strofa sarà indicata con Ia, mentre la seconda variante sarà seguita dalla numerazione Ib, e così via anche per le strofe successive.

<sup>292</sup> C.E. GADDA, *Viaggiatori meravigliosi*, cit., p. 32.

essere il tema del viaggio e l'atmosfera 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 eccellenza, 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 alcuni lemmi che lasciano intendere 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 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[1]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 manto<sup>293</sup>.

In questi versi Gadda suggella la dimensione fantastica attraverso la perdita della dimensioni geografiche e temporali, le quali si allontanano dalla realtà manifestandosi come tracce 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 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,

---

<sup>293</sup> Ivi, pp. 32-33.

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?<sup>294</sup>

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 mattini<sup>295</sup>.

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

Quante stelle nelle dolci notti!  
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.

---

<sup>294</sup> Ivi, p. 33.

<sup>295</sup> Ivi, pp. 33-34.

Da quante cose ci ha separato l'imprevveduto male!

[...] <sup>296</sup>.

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*<sup>297</sup>, 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"» <sup>298</sup>. 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

Donde eravamo già scesi.

E la folle speranza deterse

L'anima nuova

D'ogni stanchezza.

Ma dell'eguale vicenda

Conoscemmo eguale la prova<sup>299</sup>.

---

<sup>296</sup> Ivi, p. 35.

<sup>297</sup> A titolo esemplificativo, si ricordino, tra le altre, le parole di Arete, moglie di Alcinoò 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.

<sup>298</sup> M.A. TERZOLI, *Note filologiche*, cit., p. 114.

<sup>299</sup> 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»<sup>300</sup> –, depositario di una memoria mitica collettiva: il mare è «una superficie compatta, custode storico delle civiltà che lo hanno solcato e delle mitologie elaboratevi»<sup>301</sup> 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»<sup>302</sup>, come per esempio testimonia il racconto *Navi approdano al Parapagàl*<sup>303</sup>:

Tempestoso mare addosso le zattere sbatacchiate delle genti sparse, 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<sup>304</sup>!

---

<sup>300</sup> A tal proposito, si ricordino a titolo esemplificativo le 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 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.

<sup>301</sup> 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>.

<sup>302</sup> *Ibidem*.

<sup>303</sup> Il racconto è in realtà un estratto dal VI tratto della *Cognizione*, pubblicato in «Letteratura» nel 1940.

<sup>304</sup> C.E. GADDA, *Navi approdano al Parapagàl*, in *L'Adalgisa*, cit., p. 169. Oltre che allegoria dell'epica della conoscenza, questo brano pare esibirsi come un vero e proprio bozzetto pittorico: infatti, se da una parte l'immagine del naufragio e dell'implacabile onda rimandano certamente all'episodio di Palinuro di *Eneide* VI, evidentemente rimasto impresso nella mente del Gaddus, dall'altra, invece, la figura della zattera alla deriva parrebbe essere l'evocazione del dipinto di Géricault, *La zattera della Medusa*. È come se in un certo qual modo Gadda stesse trasponendo quell'immagine della memoria nel suo racconto.

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 peripezia<sup>305</sup>.

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»)<sup>306</sup>, ma deve rimanere ancorato alla terraferma tra coloro che «sognano sognando, ma vivendo vivono»<sup>307</sup>, 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»<sup>308</sup>, ragion per cui l'epica del viaggio gaddiana non poteva esaurirsi «nella spazialità sconfinata del sogno estetico»<sup>309</sup>, poiché ciò

---

<sup>305</sup> G. BONIFACINO, *Il viaggiatore e la morte*, cit., pp. 86-87.

<sup>306</sup> C.E. GADDA, *I viaggi, la morte*, cit., p. 561.

<sup>307</sup> Ivi, p. 564.

<sup>308</sup> G. BONIFACINO, *Il viaggiatore e la morte*, cit., p. 88.

<sup>309</sup> *Ibidem*.

«ne avrebbe vanificato la elettiva funzione ordinatrice (cognitiva)»<sup>310</sup>. 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, Gadda ricorre all'utilizzo delle metafore mitiche: «il viaggiatore è un sognatore inguaribile, ridicolo, talora donchisciottesco [...]. Non manca un richiamo mitologico prevedibile: Icaro»<sup>311</sup>, 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»<sup>312</sup>.

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 nota [...]<sup>313</sup>.

E ancora sui viaggiatori simbolisti e sognatori:

---

<sup>310</sup> *Ibidem*.

<sup>311</sup> C.E. GADDA, *I viaggi, la morte*, cit., p. 568.

<sup>312</sup> *Ibidem*.

<sup>313</sup> *Ivi*, pp. 561-562.

Il modo stesso per cui si inoltrano nell'astrazione, il meccanismo attuante la fantasia li induce a non veder più il contenuto della vita 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 etici<sup>314</sup>.

Malgrado ciò l'Ingegnere non intende dire che il «migrante» sia un pessimo narratore<sup>315</sup>, 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»<sup>316</sup>, ragion per cui a questo punto le riflessioni dello scrittore si estendono ai fondamentali concetti di tempo e spazio<sup>317</sup>, i quali, alla base di ogni processo gnoseologico –

---

<sup>314</sup> Ivi, p. 562.

<sup>315</sup> «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». C.E. GADDA, *I viaggi, la morte*, cit., p. 562.

<sup>316</sup> *Ibidem*.

<sup>317</sup> A proposito della dimensione spazio-temporale in Gadda, Stellardi scrive: «Lo spazio e il tempo sono i due 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 dà 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 più 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

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 uomo<sup>318</sup>.

Quando nel 1927 Gadda parla con ironia dell'amato Ariosto, confinandolo nel girone della «gente che scrive in quanto scrive», coglie il cuore di una questione più che mai attuale negli studi di critica letteraria, ossia il rapporto tra la scrittura che pretende il vero e gli elementi che travalicano il reale interrompendo l'*ordo naturalis*, ossia «l'inaudito, il non naturale, lo strano e

---

dal caos. [...] quando un testo dovesse sistematicamente sabotare il nesso spazio-tempo, rinuncerebbe 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 [...]». G. STELLARDI, *Spazio-tempo*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 2, 2002, Supplement no. 1, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/spaziostellar.php>.

<sup>318</sup> C.E. GADDA, *I viaggi, la morte*, cit., p. 562.

l'impensabile»<sup>319</sup>, quindi lo scompiglio «rispetto alla consuetudine spazio-temporale in cui tendiamo a essere immersi: il sovvertimento che esso comporta deve essere dunque limitato e codificato secondo vincoli precisi e coerenti, per impedire che produca una confusione generalizzata»<sup>320</sup>. Tuttavia 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'irruenza dei mostri nella tessitura della scrittura lirica e romanzesca.

Ora, essendo il mito parte integrante del pensiero umano e, conseguentemente, di ogni viaggio gnoseologico, è ovvio che la tendenza di ogni scrittore alla «maniera cretina» e all'immissione della tregenda dei mostri sia sempre viva, ma spetta all'autore utilizzare con saggezza il *logos*, affinché il *mythos* sia giudiziosamente desacralizzato e mitigato al momento della «fantasia metaforica»<sup>321</sup>, 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'irreale<sup>322</sup>.

---

<sup>319</sup> 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.

<sup>320</sup> S. BRUGNOLO, *Introduzione dei curatori*, in F. ORLANDO, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. XXI.

<sup>321</sup> F. ORLANDO, *Minimi esempi in vista di un concetto*, in *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 23.

<sup>322</sup> Ivi, p. 22 (mio il corsivo).

Come si evince da *I viaggi, la morte*, Gadda è avverso all'idea della sospensione estatica dei viaggiatori simbolisti che sfalda i confini della dimensione spazio-temporale attraverso il sogno, 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 abbandono estatico e di «trasgressione fantastica»<sup>323</sup> a-temporale e a-spaziale: sono mitiche infatti le fughe oniriche nei territori delle origini magico-pagane che Gadda ha attribuito al suo stesso personaggio destinato al sacrificio esistenziale; sono mitiche, come abbiamo visto all'inizio di questo nostro percorso, le tracce spazio-temporali della *Cognizione*, in cui Cerere e Pale dettano i ritmi del tempo di un fantasmagorico Maradagàl; è mitico l'indistinto spazio-temporale che gravita attorno all'origine della refurtiva dei gioielli rubati alla contessa Menegazzi e ritrovati dal brigadiere Pestalozzi nell'opera più famosa dell'Ingegnere, ossia *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*:

[...] smottaron giù quasi confortandosi a vicenda nella inaspettata uscita e caduta pallette 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 a 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 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

---

<sup>323</sup> *Ibidem.*

[...]. Il corindone, pleòcromi cristalli, si appalesò tale di fatto sul bigio-topo dell'ambianza, 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 suggerimento cristallografico di Dio: memoria, ogni gemma, ed opera individua dentro la memoria lontanissima e dentro la fatica di Dio [...] <sup>324</sup>.

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, commentando questo passo del romanzo, afferma Roscioni:

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 mito <sup>325</sup>.

Evidentemente per Gadda conoscere nell'*ethos* del tempo storico è un viaggio difficile, in quanto la torsione modernista precipita senza lasciar via di scampo sull'immaginario poetico di un autore che da sempre ha tentato di governare la trama alla maniera ottocentesca. La narrazione gaddiana è pertanto asimmetrica, dal momento che in essa il reale (ciò che è vissuto) e il possibile (ciò che è pensato) si scontrano nella doppia visione poetica dello scrittore: c'è un tempo fenomenico, quello degli accadimenti reali, ma c'è anche un altro

---

<sup>324</sup> C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., pp. 217, 218, 219

<sup>325</sup> G.C. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita*, cit., p. 5.

tempo, quello dei nessi simbolici e delle emozionali fughe oniriche, che sottendono le azioni umane<sup>326</sup>.

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.

---

<sup>326</sup> Ed è proprio questa necessità dell'onirico, ma, più in generale, dello sconfinamento sul terreno dell'irrazionale che avvicina fin dalla fanciullezza Gadda all'Ariosto, o al Cervantes, per esempio. Scrive Botti: «L'universo dei *meravigliosi 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 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>.



## CAPITOLO V

### TRA *MYTHOS* E *LOGOS*: UN COMPROMESSO

Al di là delle colonne d'Ercole della ragione e della rappresentazione l'uomo scopre l'orrore del caos e del senza nome, diventando "nessuno", alla maniera di Ulisse, e "tutti gli uomini della storia", alla maniera di Nietzsche. Sarà proprio questo l'orrore che, a partire dal terrore delle favole, l'uomo teoretico tenterà di esorcizzare, inaugurando la razionalità occidentale<sup>327</sup>.

#### *V.1 L'epica della conoscenza*

Come ne *I viaggi, la morte*, anche nella futura *Meditazione prima o Meditazione milanese* del 1928<sup>328</sup>, viene riproposta l'immagine del *bateau ivre* rimbaudiano come «prolettica proiezione autobiografica del fecondo ma distruttivo *dérèglement* del soggetto poetante»<sup>329</sup>, grazie alla quale l'Ingegnere

---

<sup>327</sup> N. ARRIGO, *Il ritorno del mito*, cit., p. 41.

<sup>328</sup> 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 lo studio gaddiano propedeutico al conseguimento della laurea in Filosofia: dopo il ritorno dall'Argentina a Milano avvenuto nel 1924, Gadda aveva infatti cominciato a frequentare l'Accademia scientifico-filosofica milanese. Proprio nel 1928, lo studente aveva intrapreso la scrittura di quella che avrebbe dovuto essere la sua tesi di laurea dal titolo *Teoria della conoscenza nei 'Nuovi saggi' di G.W. Leibniz*, tuttavia, com'è ben noto, la tesi rimase un abbozzo e dunque Gadda non portò più a termine il suo percorso di studi. Gli appunti del Gaddus 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*. Per un quadro esemplificativo sulle ricerche gaddiane condotte su Leibniz si veda C.E. GADDA, *Teoria della conoscenza nei 'Nuovi saggi' di G.W. Leibniz*, a cura di R. Stracuzzi, in «I quaderni dell'Ingegnere. Testi e studi gaddiani», 4, 2006, pp. 5-68.

<sup>329</sup> 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>.

fissa «il paradigma più appropriato e perspicuo per descrivere la mobilità imprevedibile del processo conoscitivo»<sup>330</sup>.

Il laureando in filosofia, partito con la scrittura di un «semplice coacervo di annotazioni propedeutiche al lavoro universitario»<sup>331</sup>, si è poi ritrovato improvvisamente immerso in «una trattazione filosofica, autonoma»<sup>332</sup>, nella quale era ormai innegabile la vicinanza con il *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 processo<sup>333</sup>.

Questo brano della *Meditazione* è ricco di suggestioni, dal momento che è forse possibile instaurare 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*

---

<sup>330</sup> F. BERTONI, *La verità sospetta*, cit., p. 97. È curioso notare che nelle pagine della *Meditazione*, oltre all'immagine del *bateau ivre*, Gadda adopera quella della «disarmata caravella».

<sup>331</sup> P. ITALIA, *Note ai testi*, in C.E. GADDA, *Meditazione milanese*, in *Scritti vari e postumi*, cit., p. 1304.

<sup>332</sup> *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'. L'adozione di tale forma testimonia il fatto che Gadda si sia voluto ispirare allo stile dei dialoghi filosofici d'età classica.

<sup>333</sup> C.E. GADDA, *Meditazione milanese*, a cura di P. Italia, Garzanti, Milano 2002, pp. 13-14.

l'autore pare riconoscere nella perdita della rotta l'influenza destabilizzante della lacerazione esistenziale subita dal *puer*:

[...] 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 impassibili<sup>334</sup>.

Qui Gadda sottolinea un passaggio cruciale nella lettura complessiva della sua personale mitologia dell'antieroe: la cicatrice, che ne ha segnato 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, tuttavia, 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»<sup>335</sup> è di per sé mobile, quindi è evidente che per il viaggiatore non sia più plausibile parlare di *un* solo metodo conoscitivo (o narrativo):

---

<sup>334</sup> C.E. GADDA, *Psicanalisi e letteratura*, cit., pp. 468-469.

<sup>335</sup> C.E. GADDA, *Meditazione milanese*, cit., p. 14.

[...] 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 di un attimo, noi vi scorgiamo nuovi significati cioè nuove relazioni anche attuali)<sup>336</sup>.

Come spiega puntualmente Bertoni, «l’oggetto della conoscenza e della rappresentazione (il presunto dato), non può che perdere qualunque prerogativa di certezza e persistenza ontologica»<sup>337</sup>, 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»<sup>338</sup>, 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»<sup>339</sup>.

Fin dall’inizio del suo quaderno d’appunti, Gadda presenta dunque l’essenza della sua *Meditazione*: il filosofo-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»<sup>340</sup>, ma a patto che non se ne faccia un uso spropositato (ecco che tornano la misura, il buon senso e la proporzione,

---

<sup>336</sup> *Ibidem*.

<sup>337</sup> F. BERTONI, *La verità sospetta*, cit., p. 96.

<sup>338</sup> *Ibidem*.

<sup>339</sup> *Ivi*, pp. 96-97.

<sup>340</sup> C.E. GADDA, *Meditazione milanese*, cit., p. 15.

che abbiamo visto essere presenti nella scrittura omerica, come ha affermato l'autore nel *Racconto italiano*), perché questi due elementi sarebbero in grado di generare quello che l'autore chiama «un gramo lor figlio»<sup>341</sup>, cioè il sogno, il quale, se persistente, può mutare la sua forma in «Demenza»<sup>342</sup>. Alla luce di ciò, ripensando a quanto scritto dal Gaddus ne *I viaggi, la morte, l'inventio* pare essere giustificata solo a patto di mantenere un solido equilibrio tra la necessità 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 gnoseologica, secondo lo stesso meccanismo che ha impedito all'uomo di varcare metaforicamente i mitici confini del mondo antico:

Un'idea che sempre m'è parsa satura di falsità d'ogni genere e progenitrice di discussioni barocche e di infiniti nemi 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 d'Ercole è stata mediocre trappola per i microcefali sorci<sup>343</sup>.

L'invito dell'autore è un chiaro suggerimento a non fermarsi davanti alle false parvenze, ragion per cui 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

---

<sup>341</sup> *Ibidem*. In un altro luogo del quaderno Gadda scrive: «La fantasia è la cattiva matrice che genera i mostri dell'Assurdità». Ivi, p. 64.

<sup>342</sup> Ivi, p. 15.

<sup>343</sup> Ivi, p. 25.

invenzione' d'un nuovo significato»<sup>344</sup>, quindi l'impossibilità di interrompere il continuo processo metamorfico al quale è 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 dominare la realtà è praticamente 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»<sup>345</sup>.

## V.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

---

<sup>344</sup> 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.

<sup>345</sup> G. PATRIZI, *Gadda*, cit., p. 61.

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 nel volume dedicato 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 ingenua del cervello umano è per definizione gaddiana «mitologica, grossolana, inesperta»<sup>346</sup>, tanto da esprimersi per mezzo di un «linguaggio affettivo, cioè uterino, cioè mitologico e sbagliato che si usa comunemente»<sup>347</sup>.

Scrive Gadda:

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 dispariranno, ma così come labenti spetri, mostella 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 daidaleoisin<sup>348</sup>.

---

<sup>346</sup> C.E. GADDA, *Meditazione Milanese*, cit., p. 64.

<sup>347</sup> Ivi, p. 107.

<sup>348</sup> Ivi, p. 61.

Quando nella *Meditazione* Gadda utilizza il termine mito non lo fa in prima istanza pensando ai vari Ettore, Andromaca, Ulisse, Venere, Paride e tutto il cosiddetto ‘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 abbiamo discusso nella prima parte delle nostre riflessioni: più in generale l’Ingegnere fa infatti riferimento a *un’idea* o a *un sistema* di conoscenze, «l’ignoto supposto [...] degli idoli della superstizione»<sup>349</sup>, 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, ragion 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.

Se in un primo momento l’autore lascia intendere che il sistema de «li eroi e le armi loro» vada arginato – non a caso l’Ingegnere-filosofo utilizza il termine «dissoluzione», che in chimica indica proprio lo scioglimento di un qualsiasi materiale solido –, in un secondo tempo, invece, Gadda lascia aperto lo spazio al 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 come sull’album della conoscenza come francobolli, ma esse si dissolvono e si deformano da sé [...] <sup>350</sup>.

---

<sup>349</sup> Ivi, p. 15.

<sup>350</sup> Ivi, p. 61.

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 – anche per mezzo della parodia, s'intende – si erge a faro dell'umana coscienza contro qualsiasi «iper-semplificazione linguistica o mistificazione retorico-ideologica della realtà»<sup>351</sup>.

Per Gadda le conoscenze sono sempre provvisorie, anche quelle inerenti al campo fisico-matematico<sup>352</sup>:

Vi furono delle idee, nella storia del pensiero umano, che si palesarono *storicamente* ei 'provvisori' nel senso che p.e. nell'anno 643 dell'era volgare erano fari certi nella tenebra, *polus firmus in fuga phaenomenon*, e nel 1643 non erano più fari, né poli né non poli, ma un puro nulla (p.e. il sistema tolemaico,

---

<sup>351</sup> P. ANTONELLO, *Mito*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 2008, Supplement no. 1, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/mitoantonello.php>.

<sup>352</sup> «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.

che pure riusciva a spiegare i movimenti apparenti dei pianeti coi regressi, etc., e il copernicano)<sup>353</sup>.

È tuttavia fondamentale sottolineare che da buon filosofo – o novello Platone, potremmo aggiungere –, l'Ingegnere non condanna mai le favole *tout court*, tanto che, per spiegare alcuni passaggi del suo sistema gnoseologico, ricorre proprio al mito, come per esempio avviene per il concetto della provvisorietà delle idee<sup>354</sup>, quando Gadda spiega che «Nei millenni futuri l'applicazione del principio di causa apparirà una grossolana superstizione,

---

<sup>353</sup> *Ibidem*.

<sup>354</sup> 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 a suo malgrado 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*, Medusa, Milano 2002, 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, 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 complementarità. 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. ita. di P. Bollini, Dedalo, Bari 1994, pp. 7, 17.

come a noi Encelabo soffiante lava e lapilli»<sup>355</sup>, o come quando, definendo il concetto di centro e periferia<sup>356</sup>, 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 rapita<sup>357</sup>.

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 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»<sup>358</sup> –, cioè coloro i quali, per mezzo della loro persuasione, hanno la pretesa di edificare verità immutabili, creando ed esaltando i falsi

---

<sup>355</sup> C.E. GADDA, *Meditazione milanese*, cit., p. 37. Nella mitologia greca, Encelabo era un 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.

<sup>356</sup> 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. Nell'epica gnoseologica del Gaddus, dunque, la periferia, della quale fa parte il mito, può essere propedeutica al concetto di limite attuale della conoscenza e quindi provvisorio.

<sup>357</sup> C.E. GADDA, *Meditazione milanese*, cit., p. 65.

<sup>358</sup> Ivi, p. 63.

miti <sup>359</sup>, 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»<sup>360</sup>:

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 greccità (non si trova p.e. in Omero): come idea comoda, facile, bonaria, e scipita, e suscettibile nei blandi 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) [...] <sup>361</sup>.

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 imperversante 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

---

<sup>359</sup> A tal proposito è emblematico quanto scritto da Gadda nella prosa *Elogio di alcuni valentuomini*: «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 o non dover 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 *Il castello di Udine*, cit., p. 34. 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 smascherarne la falsa parvenza, come accade anche nella prosa *Impossibilità di un diario di guerra*: «Quando io sento parlare "dell'umile fante", o se ne leggo, subito ho l'occhio ed il ghigno d'una creatura d'Inferno, e gongolo tutto di pravità, bestialmente irridendo a una cotale designazione: la quale fu d'obbligo nel macerismo e sagrismo 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 adattissimi per il boduir di certe signore. Io rispetto e venero 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., pp. 41-42.

<sup>360</sup> C.E. GADDA, *Meditazione Milanese*, cit., p. 68.

<sup>361</sup> Ivi, pp. 68-69.

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, ch  la storiografia   fatta da alcuni cervelli e mani finite e non da Dio.

2 L’acre greicit  del periodo migliore dice cose alle cose – e Paride   spregiato dai valorosi – ma Omero non far  mai dei paralleli edificanti fra Paride e non Paride col trionfo del bene e lo smascheramento del male: e neppure allorch  dormitat bonus (sonnacchia bonariamente) non dir  mai: ‘Cattivo Paride!’ n  ‘Bravo Achille, continua cos  e sarai la consolazione de’ tuoi vecchi genitori’. N  Eschilo, n  Sofocle, ecc. borbottano le litanie della virt : n  lo Shakespeare di «Re Lear» e di «Amleto», di «Giulio Cesare» e di «Antonio e Cleopatra»<sup>362</sup>.

Affermando che della «bassa greicit » non fa parte Omero, Gadda aggiunge un altro tassello alle sue considerazioni sull’autore greco gi  avviate nel *Racconto italiano*, dove ne esaltava la presenza della misura e dell’equilibrio nella narrazione epico-mitologica. Secondo l’autore milanese, nei poemi omerici la razionalit  non   completamente soggiogata dal poetare favolistico, tanto da evitare lo sconfinamento nell’«Assurdit » e al pi  producendo – come dimostrano i personaggi di Ettore e Andromaca – simboli privati, ma anche allegorie della ‘reale’ condizione esistenziale dell’uomo moderno.

L’Ingegnere si allontana dunque dal giudizio negativo che di Omero ebbe a scrivere Platone, il quale considerava il cantore greco non un «bugiardo innocente»<sup>363</sup>, ma, proprio in quanto poeta, uno «stregone»<sup>364</sup>. La differenza di giudizio su Omero tra Gadda e Platone si gioca proprio attorno alla funzione del poeta, tant’  che se per Platone il cantore greco   un pericoloso falsificatore,

---

<sup>362</sup> Ivi, p. 68.

<sup>363</sup> E. AUERBACH, *La cicatrice di Ulisse*, cit., p. 16.

<sup>364</sup> N. ARRIGO, *Il ritorno del mito*, cit., p. 39.

per Gadda invece il poeta dell'*Iliade* e dell'*Odissea* non crea false parvenze e per questo non fa parte della «bassa greçità», anzi, la sua favola contiene frammenti di verità umana. 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 [...]<sup>365</sup>.

Insomma, per dirla con Orlando, quello di Omero potrebbe tranquillamente definirsi un «soprannaturale a cui credere senza crederci»<sup>366</sup>, nel quale l'autore gioca abilmente «su una dialettica fra credito e critica che va al di là della tematica soprannaturale»<sup>367</sup>.

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 annotava il percorso di preparazione agli esami di laurea<sup>368</sup>, la conoscenza per deformazioni, o metamorfosi, teorizzata

---

<sup>365</sup> Ivi, p. 17.

<sup>366</sup> F. ORLANDO, *Una prima serie di casi in ordine cronologico*, in ID., *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 32.

<sup>367</sup> Ivi, p. 35.

<sup>368</sup> Per ricostruire lo studio filosofico di Gadda è d'obbligo il rimando a Lucchini, il quale sottolinea come il mancato esame di laurea, e quindi il completamento dei suoi studi all'Accademia scientifico-letteraria di Milano, coinciderebbe con il fallimento della struttura complessiva della *Meditazione*, cioè con la mancata chiusura del suo stesso sistema filosofico. Oltretutto, quella del filosofo non era la natura che più si addiceva a Gadda, il quale «era nato soltanto alla letteratura, anzi

nella *Meditazione*, potrebbe essere 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 –, *ché la realtà non cessa mai di deformarsi e di trasformarsi*) è infatti quello in cui meglio traspare, dietro la superficie delle cose, la trama che le unisce alle altre conferendo a ciascuno la sua provvisoria apparenza<sup>369</sup>.

Partendo dalle riflessioni di Roscioni, è forse possibile innescare il confronto tra il sistema 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, dacché il modello conoscitivo per metamorfosi, o deformazioni, che trova straordinario vigore all'inizio del Novecento, 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

---

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)*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 2000, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/filosofia/lucchinistudifilosofici.php>.

<sup>369</sup> G.C. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita*, cit., pp. 12-13.

logica “simmetrica” e “maculare” [...] dove la “logica” convive con la “biologica”, dove, appunto, a “è” contemporaneamente anche b. [...].

Ma sul poeta-stregone [Omero 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 sapere<sup>370</sup>.

Seppur figlio della cultura positivista di *fin de siècle*, è plausibile pensare che già negli anni del tentativo di scrittura del suo primo romanzo, il *Racconto italiano*, e dell’apprendistato filosofico della *Meditazione*, Gadda stesse partecipando al dibattito critico-letterario in seno alla cultura primo-novecentesca, di fatto postulando 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 aiutare il discernimento.

Nel cammino gnoseologico dell’antieroe gaddiano tragico-modernista si prospettavano dunque due strade da percorrere: abbandonarsi totalmente alle

---

<sup>370</sup> N. ARRIGO, *Il ritorno del mito*, cit., pp. 40, 41.

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»<sup>371</sup>), oppure opporsi a esse mitigandone attraverso il *logos* la violenta irruzione nella realtà («attuffarla nella rancura e nello spregio come in una pozza di scrementi, negare, negare: chi sia Signore e Principe nel giardino della propria anima»<sup>372</sup>).

Come chiosa amleticamente don Gonzalo «l'andare nella rancura è sterile passo, negare vane immagini, le più volte, significa negare se stesso»<sup>373</sup>, Gadda non sconfessa aprioristicamente le forme del pensiero mitologico, scegliendo piuttosto la strada della misura e della mediazione, aiutato dalla *ratio*, affinché si possa garantire il giusto compromesso nell'immissione del *mythos* nel reale, evitandone così la dissoluzione *tout court*.

Infine, alla luce delle riflessioni fin qui strutturate, pare opportuno sottolineare come le considerazioni sul mito all'interno di un'opera centrale qual è la *Meditazione* confermino il punto di partenza dal quale si è mossa la nostra ricerca, ossia l'ipotesi che nella poiesi filosofico-letteraria di Gadda si manifesti una sorta di 'teoria del mito', parte integrante dell'elaborazione del suo progetto gnoseologico e narrativo.

---

<sup>371</sup> C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 141.

<sup>372</sup> *Ibidem*.

<sup>373</sup> *Ibidem*.



## CAPITOLO 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 flamina servat  
Terribili squalor Charon, cui plurima mento  
Canities inculta facet, stant lumina flamma,  
sordidus ex umeris nodo dependet amictus...  
Jam senior, sed cruda deo viridisque senectus*<sup>374</sup>.

#### *VI.1 Gli spettri del Ventennio*

Dopo aver abbandonato l'idea di laurearsi in filosofia, Gadda comincia a collaborare con importanti riviste letterarie come «Solaria», a partire dal 1927, e l'«Ambrosiano», dal 1931: gli anni che seguono la scrittura della *Meditazione* sono dunque caratterizzati dal progressivo allontanamento dalla professione di

---

<sup>374</sup> C.E. GADDA, *Eros e Priapo. Da furore a cenere*, Garzanti, Milano 2002, p. 19. La traduzione dei versi virgiliani dal libro VI dell'*Eneide* (vv. 298-301, 304) recita: «Orrendo nocchiero, custodisce queste acque e il fiume/ Caronte di squalore 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. L'immagine orrenda di Caronte è quella della morte, la quale campeggia nella *Premessa* di *Eros e Priapo*: l'antro acheronteo è luogo ricorrente nella mitologia del personaggio tragico di Carlo Emilio Gadda, poiché tema legato alla *descensus ad inferos* dell'antieroe. La citazione virgiliana è qui assai congeniale, dacché rimanda al dolore e alla morte ai quali è condannato il popolo italiano a causa di Mussolini e dei fascisti.

ingegnere, che abbandonerà definitivamente negli anni Quaranta 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 tanto influiranno sulla visione poetica dell'Ingegnere e sulla costruzione della mitologia del personaggio Carlo Emilio Gadda, non a caso nata sotto il segno di una freudiana cicatrice di nascita: del resto è proprio lo scrittore milanese che nel corso di alcune interviste sottolinea l'avvicinamento agli studi psicanalitici («Dopo i contatti letterari di Firenze, tutto il grosso repertorio di idee che si può brevemente designare col nome – se non di psicopatologia – di psicanalisi»)<sup>375</sup>, quando ancora «molti ritenevano l'idea volgare che Freud fosse un pervertito»<sup>376</sup> e «l'insieme delle dottrine e delle ricerche di questa grande componente della cultura moderna era vista popolarmente come operazione diabolica e quasi infame, per la crassa opaca

---

<sup>375</sup> C.E. GADDA, *La formazione dell'Ingegnere*, cit., p. 92. A riprova del grande interesse maturato per lo scienziato austriaco, basti scorrere il catalogo della biblioteca del Gaddus, nel quale sono presenti ben sette volumi freudiani, alcuni dei quali ricchi di sottolineature, annotazioni e pieghe. 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>.

<sup>376</sup> *Ibidem*. Una più densa difesa degli studi psicanalitici è condotta nel più volte citato *Psicanalisi e letteratura* del 1946, 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.

ignoranza di molti grassi tromboni della moraloneria della cultura ufficiale dell'epoca»<sup>377</sup>.

Nel frattempo – letture freudiane a parte –, Gadda riesce a pubblicare le sue due prime raccolte, *La madonna dei filosofi* (1931) e *Il castello di Udine* (1934) – volume per il quale lo scrittore otterrà il premio Bagutta –, e, mentre scrive alcune delle pagine della *Cognizione* e del *Pasticciaccio*, comincia anche ad abbozzare *I miti del somaro* ed *Eros e Priapo*.

Dunque la riflessione sul mito, che lo scrittore aveva inaugurato nel 1924 con il *Racconto italiano* e che poi aveva continuato con la *Meditazione* del 1928-1929, prosegue ora con la stesura di un'altra scrittura privata, risalente stavolta al 1944, vale a dire *I miti del somaro*, un testo appartenente alla costellazione di scritti del *pamphlet* dal tono volutamente ironico sui miti del ventennio fascista intitolato *Eros e Priapo*, edito nel 1967.

Avviare una riflessione su queste due opere comporta inevitabilmente lo sconfinamento su un terreno accidentato nella vita dello scrittore milanese, poiché caratterizzato dal tormentato rapporto con il Partito Nazionale Fascista, a cui l'Ingegnere aderisce nel 1921. I motivi per cui, in quel determinato momento storico, l'autore milanese potesse essere attratto dagli ideali profusi dal nascente fascismo sono sostanzialmente gli stessi che avevano spinto il

---

<sup>377</sup> C.E. GADDA, *La formazione dell'Ingegnere*, cit., p. 93. In merito al precoce interesse gaddiano per la psicanalisi, Amigoni afferma che «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» [...]». Oltre a sottolineare l'interesse del Gaddus per Freud, Amigoni ne vede anche la centralità nei processi gnoseologico-narrativi: «Impossibile infine non menzionare il posto centrale che nelle pure diversissime opere dello scienziato e dell'Ingegnere-scrittore occupa la forma-racconto, come modalità discorsiva dotata di un peculiare, insostituibile valore euristico: il racconto cura il paziente, e permette di descrivere un «sistema» in «perenne deformazione»». F. AMIGONI, *Freud*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 2, 2002, Supplement no. 1, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/freudamigo.php>.

Gaddus a prendere parte alla prima guerra mondiale, vale a dire il nazionalismo, il patriottismo e il senso della disciplina e dell'ordine, che, almeno in parte, non si erano ancora sopiti nell'animo dello scrittore, il quale anzi ne vedeva adesso una possibile realizzazione proprio nel programma fascista<sup>378</sup>. Malgrado la proclamazione delle leggi fascistissime, l'entrata in guerra e il massacro di migliaia di italiani, Gadda continua a credere e ad appoggiare le scelte del Duce, pagando la tessera del partito fino al 1941.

Il 'ravvedimento' avviene quindi troppo tardi, quando, individuando finalmente in Mussolini il colpevole del declino civile e morale a cui è andata incontro la patria, Gadda scriverà i suoi due *pamphlet*, che costituiscono non solo un vero e proprio atto d'accusa al fascismo, ma anche a se stesso<sup>379</sup>.

### ***VI.1.1 Mito e consapevolezza***

Il volume dei *Miti del somaro*, pubblicato postumo nel 1988, si presenta come una prosa dal taglio saggistico divisa in tre parti: la prima prende il nome di *Mito e consapevolezza*, la seconda di *La consapevole scienza*, mentre la terza è eponima al titolo dell'opera

L'*incipit* della prima parte, *Mito e consapevolezza*, recita così:

---

<sup>378</sup> In realtà, i motivi della vicinanza di Gadda al fascismo sono anche di tipo professionale: «[...] impegni professionali lo portarono, 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 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.

<sup>379</sup> Cfr. P. ITALIA, G. PINOTTI, *Note al testo*, in C.E. GADDA, *Eros e Priapo. Versione originale*, a cura di P. Italia, G. Pinotti, Adelphi, Milano 2016, pp. 371-376.

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 libeccio<sup>380</sup>.

A partire da questa premessa dal valore programmatico, il lettore può entrare subito nel cuore della trattazione individuandone i punti nevralgici: in primo luogo l'attenzione al connubio mito-pensiero umano, mentre in secondo luogo la critica a quei 'cattivi filosofi' di cui Gadda aveva già parlato nella *Meditazione*, ragion per cui è plausibile affermare che lo scrittore stia proseguendo idealmente il discorso sulla mitologia avviato negli anni precedenti.

I critici di cui parla Gadda, i cosiddetti «cattivi maestri», subiscono un implacabile atto d'accusa per la loro abilità nel manipolare le coscienze attraverso l'utilizzo dell'odiatissima retorica, alla quale l'Ingegnere aveva fatto più volte riferimento nel corso della *Meditazione*: come i cattivi maestri del trattato filosofico – per intenderci, coloro i quali appartengono alla schiera della «bassa greccità» –, anche i critici dei *Miti* provano continuamente a interpretare il «meccanismo biopsichico» che regola le azioni umane, ricorrendo a verità assolute che l'autore ritiene mendaci. Un esempio della malafede dei cattivi filosofi è sicuramente la loro convinzione che per l'umano agire sia fondamentale la propulsione di qualsiasi forma mitologica, ossia di qualsivoglia «idea costituita in δύναμις», cioè in bene supremo, il che spinge

---

<sup>380</sup> C.E. GADDA, *I miti del somaro*, cit., p. 27.

Gadda a riferirsi agli uomini etichettandoli come «certi mammiferi nostri compagni di gabbia», proprio per sottolineare come la manipolazione delle coscienze possa condurre gli individui allo stato di prigionia. Il buon filosofo non può quindi sottostare a un principio dalla natura a-logica, nel senso che, un mito, qualunque esso sia, non può essere dato al popolo pretendendone la metamorfosi in «δύναμις». L'opposizione al falso mito è però un'operazione difficile, dato che il mito possiede l'innata capacità di attrarre gli uomini a sé, tanto da presentarsi più efficace di ogni altra «cogitativa enunciazione»<sup>381</sup>, dal momento che non fatica a conquistarsi un posto importante nell'anima di chi è predisposto ad accoglierlo, e ciò avviene perché, come più volte ribadito, la natura del cervello umano è «mitologica», «grossolana», «inesperta».

Tuttavia è proprio questa diligenza che rischia di spingere l'uomo ad asservirsi con «sentimento»<sup>382</sup> al primo «Hermes Psicagogo»<sup>383</sup> di turno che dimostri abilità nel condurre gli uomini verso quelle che, inevitabilmente, diventano «oscuri dimore»<sup>384</sup>, ossia luoghi metaforici della morte 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 a esercitare il proprio *logos*, vale a dire l'esercizio critico, per mitigare l'irruzione del *mythos* nella realtà: infatti scrive Gadda che «Ogni gelido matema ci guarda, per contro, nella immobilità d'una costellazione boreale. Questa luce arriva a infiammare le menti, non molte, esercitate nella temperanza e nella fermezza di un tirocinio critico»<sup>385</sup>.

In linea con quanto scritto nel suo quaderno filosofico del 1928, Gadda

---

<sup>381</sup> Ivi, p. 28.

<sup>382</sup> *Ibidem*.

<sup>383</sup> *Ibidem*.

<sup>384</sup> *Ibidem*.

<sup>385</sup> Ivi, pp. 28-29.

ribadisce la necessità di sottoporre ogni dettaglio della realtà al controllo di un amletico «tirocinio critico», in modo tale da non farsi trascinare nell'oblio, tanto che non a caso l'autore utilizza il termine «temperanza», ossia la virtù di dominare gli impulsi e gli istinti che il mito stesso può sollecitare.

Il lungo *incipit* si chiude infine con una frase paradigmatica, la quale suggerisce di non porsi aprioristicamente in maniera antitetica al materiale mitologico, anzi, Gadda afferma infatti che «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”»<sup>386</sup>, facendo così eco a quanto aveva scritto nella *Meditazione*, 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 propulsore<sup>387</sup> è quindi possibile, purché rimanga un mito con 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”. Anche più al Nord: “Ona religiôn la ghe voeur”»<sup>388</sup>. Proprio in questa riflessione risiede la continuità con quanto scritto nella *Meditazione*: nell'immaginario dello scrittore, il mito, o la

---

<sup>386</sup> Ivi, p. 29. Con il consueto *humor*, Gadda spiega il termine «qualunque» affermando: «Dacché posso comperare del pane 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*.

<sup>387</sup> Marchesini insiste 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.

<sup>388</sup> C.E. GADDA, *I miti del somaro*, cit., p. 29. Quando Gadda scrive che l'ignavia è anch'essa di casa al nord fa implicito riferimento alla terra lombarda, in particolar modo alla borghesia milanese, consuetamente oggetto di critica da parte dell'autore.

falsa parvenza che si fa idea fissa e immutabile e perciò dispensatrice di verità assolute, è quanto di più dannoso esista per la coscienza umana, poiché induce al sopimento intellettuale e alla gabbia sociale. Tuttavia se deve esserci una religione, questa deve senza dubbio essere soltanto «il nostro esistere»<sup>389</sup> che:

comporta un uso 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 drento, nelle stive di un'anima oneraria, la specie imposta delle credenze "impellenti", contentandosi d'un mito d'accatto. Il solo mito che in rare note di fondo può guidarci verso l'Erebo d'un defunto pragma [...] è la nostra verità, non la bugia altrui<sup>390</sup>.

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'Erebo, 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»<sup>391</sup>.

Il problema, dunque, è che l'ignavia – la quale può manifestarsi facilmente, data la natura «mitologica», «grossolana» e ingenua della mente umana –, può dare terreno ai cattivi filosofi per la costruzione e la diffusione del cosiddetto «mito qualunque» o «mito d'accatto», pertanto è fondamentale discernere tra mito e mito:

---

<sup>389</sup> Ivi, p. 30.

<sup>390</sup> Ivi, pp. 30-31.

<sup>391</sup> Ivi, p. 56.

Personalmente io stento a credere che Giove siasi trasformato per davvero 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 taumomorfo e incontinente rapitore, be' bimbi 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 bicorni: 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 destro<sup>392</sup>.

In questo passo Gadda traccia il significato del mito con valore psicodinamico, cioè quel mito che diventa motore del rapporto dinamico tra elementi diversi, consci e inconsci, intellettivi ma anche istintivi, in sostanza ciò che è alla base del comportamento umano. All'uomo non viene richiesto 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, dopo aver desacralizzato e 'profanato' gli elementi mitologici, di scorgere nel mito la capacità di stimolare l'intelletto a produrre arte o qualsiasi altro bene positivo per la società: ecco quindi perché un mito non «occlude affatto la validità psicodinamica». Per dimostrare tale teoria, questa volta Gadda non cita

---

<sup>392</sup> Ivi, pp. 31, 34.

direttamente i suoi amati «epici dell'anti-*epos*», Omero, Virgilio e l'Ariosto, ma si sofferma sull'episodio mitologico del ratto d'Europa, favola riletta attraverso l'arte del Veronese, che proprio dal mito ha tratto ispirazione per una delle sue tele:

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 (che fu procreato e pasto in riva al Mincio) [...]. Ma ch'io creda esser daddovero Giove quello, mai no! Ch'io non credo né Giove né bove<sup>393</sup>.

Possiamo affermare, seguendo quanto intessuto dall'Ingegnere nella *Meditazione*, che l'esercizio critico crea il compromesso tra il mito stesso e l'umano sentire, tra *mythos* e *logos*, risolvendo così 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 soltanto attraverso il ragionevole compromesso, che permette di riconoscere la validità di un mito con funzione psicodinamica, certificando in tal modo «l'autenticità di una coscienza»<sup>394</sup>.

Come abbiamo appreso dalla *Meditazione*, un mito non è solo un'immagine o un'idea, ma anche un linguaggio che Gadda definisce con il termine

---

<sup>393</sup> Ivi, p. 34.

<sup>394</sup> Ivi, p. 36.

«uterino», quindi aurorale e pertanto bisognevole di un tirocinio critico: un mito psicodinamico è dunque una forma d'espressione a tutti gli effetti. Possiamo dunque ben comprendere come per Gadda il mito sia uno strumento molto potente se manipolato dai cattivi maestri, tanto da poter influenzare profondamente il corso degli eventi: 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 il Regime mussoliniano. Ora, postulando quindi una linea di continuità tra falso mito e fascismo, è evidente che alla fine di questa prima parte del *pamphlet*, Gadda abbia sostanzialmente posto le basi per una critica psicanalitico-sociale al mito del fascismo.

### *VI.1.2 La consapevole scienza*

Nella seconda parte de *I miti del somaro*, dal titolo *La consapevole scienza*, lo scrittore identifica nel fascismo il falso mito per eccellenza, nei «falsari»<sup>395</sup> 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 fiocò nèspole, come si vede 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

---

<sup>395</sup> Ivi, p. 43.

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»<sup>396</sup>.

Gadda indirizza al Regime e al popolo una critica tanto dissacrante da ridurre il tutto a una sorta di favoletta raccontata ai bambini, che si completa poi quando l'autore 'scimmiotta' uno dei tanti *slogan* utilizzati e sbandierati dai fascisti, vale a dire il famoso «credere, obbedire, combattere» in un laconico «crede, obbedisce, e crepa»<sup>397</sup>. Tuttavia, come sempre accade, la critica di Gadda al Ventennio non è mai soltanto «burlesca»<sup>398</sup>, poiché i suoi miti vengono «anche sottoposti a smentita per via dimostrativa»<sup>399</sup>, pertanto l'autore innesca il confronto tra i «miti d'accatto» e la scienza positivista di *fin de siècle*, chiamando in causa la poetica di 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 «scienziato» 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 su'

---

<sup>396</sup> Ivi, pp. 44-45.

<sup>397</sup> Ivi, p. 45.

<sup>398</sup> A. ANDREINI, *Prefazione*, in *I miti del somaro*, cit., p. 17.

<sup>399</sup> *Ibidem*.

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 mito<sup>400</sup>.

Ancora una volta, Gadda ragiona pensando a quanto scritto nel suo quaderno filosofico del 1928, in particolar modo quando afferma 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 osanni pedissequamente il mito del Progresso e della Ragione *tout court*, infatti, come spiega Antonello a proposito dei *Miti*: «Questo apparente eccesso di fiducia razionalistica nella “consapevole scienza” può sembrare sproporzionato rispetto alla capacità della stessa di fornire proposizioni *vere* in senso assoluto»<sup>401</sup>, tant'è che l'Ingegnere prende le mosse da questa considerazione per sottolineare «il fraintendimento delle prospettive epistemiche proprie delle tecniche da parte “dell'innografo Marinetti”»<sup>402</sup>, per affermare, di contro, la necessità nel metodo procedurale del «vero platonico»<sup>403</sup> e del «dubbio dantesco»<sup>404</sup>. Il mito della consapevolezza scientifica, che si compone altresì della «diligente e partecipata lettura»<sup>405</sup> nonché della «sperimentata ricerca»<sup>406</sup>, deve dunque essere il baluardo da opporre alla frenesia mitopoietica del Regime, quindi il metodo per

---

<sup>400</sup> C.E. GADDA, *I miti del somaro*, cit., pp. 52-53.

<sup>401</sup> P. ANTONELLO, *Mito*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 2008, Supplement no. 1, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/mitoantonello.php>.

<sup>402</sup> *Ibidem*.

<sup>403</sup> C.E. GADDA, *I miti del somaro*, cit., p. 50.

<sup>404</sup> *Ibidem*.

<sup>405</sup> *Ibidem*.

<sup>406</sup> *Ibidem*.

smascherare la ‘nera carnevalata d’acatto’, «il mito obbligativo che le bestie sragionano»<sup>407</sup>.

Tuttavia, malgrado Gadda non sia stato mai incline ad abbandonarsi completamente 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 francese ha cercato di far luce sui meccanismi che muovono la realtà fenomenica, ma non per mezzo dell’elaborazione di menzogne, né 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 mito impulsore de’ propri iniziati e adepti: in una sorta d’autocombustione psicologica ed etica di estrema autenticità»<sup>408</sup>. Da buon filosofo, infine, perfettamente in linea con la *Meditazione*, per illustrare tale ipotesi, Gadda ricorre all’espedito mitico-fantastico, questa volta affermando che il «Faust positivista si contentava di “contribuire con indefessa tenacia al miglioramento della umanità e dell’accrescimento delle cognizioni umane”. Non è poco mi pare»<sup>409</sup>, 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»<sup>410</sup>. Nonostante non fosse del tutto convinto dalla figura del Faust costruita da Goethe<sup>411</sup>, in quest’ultimo passaggio, che sostanzialmente chiude

---

<sup>407</sup> Ivi, p. 51.

<sup>408</sup> Ivi, p. 49.

<sup>409</sup> Ivi, p. 53.

<sup>410</sup> *Ibidem*.

<sup>411</sup> 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 era certamente differente, in quanto l’Ingegnere ne criticava l’eccessivo abbandono ‘all’assolutismo della conoscenza’: «Il Dottore invece è talvolta freddo e rettorico, 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 contraddittorî, salvando, pur nell’apparenza d’una disgiunzione interiore, l’unità della sua anima, la

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 vendendo la propria anima, bensì al fatto che Faust, attraverso il diabolico patto, abbia comunque tentato di contribuire all'accrescimento delle conoscenze umane.

Questa seconda parte del *pamphlet* mostra ancora una volta come per Gadda la razionalità (*logos*) debba sempre sottoporre a tirocinio critico il *mythos*, affinché possa esserci una distinzione tra i miti, controllandone e misurandone in tal modo l'irruzione nella tessitura del reale. In sostanza, per Gadda vige sempre il gioco del compromesso: come sosteneva Goethe, anche se il mito è l'oscuro che seduce ogni uomo<sup>412</sup>, è comunque la ragione a far sì che l'uomo non si perda in questa fascinosa tenebra, affinché «fantasmi luminosi»<sup>413</sup> non abbiano poi da trasformarsi in «nere ombre»<sup>414</sup>.

### ***VI.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 elabora alcuni contenuti presenti 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

---

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.

<sup>412</sup> Cfr. L. MOR, *Faust*, in *Il mito nella letteratura italiana. L'avventura dei personaggi*, cit., p. 273.

<sup>413</sup> C.E. GADDA, *Racconto italiano*, cit., p. 537.

<sup>414</sup> *Ibidem*.

particolare 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 dello energetico e anzi convulsivo strabuzzar d'occhi di Filippo Tommaso. Si esibì, costui, araldo in palco della decima musa, l'aristotelesca e d'annunziesca ἐνέργεια<sup>415</sup>.

Gadda definisce la mente dei fascisti come volgare, grossolana, per l'appunto «triviale», perciò capace di costruire falsi miti che prendono vita dal guazzabuglio – o dal pasticcio –, dando così ‘propulsione’ all’irrazionalità del caos. Certo è che alla costruzione di siffatta ‘teatralità d’acatto’ servono araldi e aedi e, fra questi, Gadda individua sia Filippo Tommaso Marinetti, tra i personaggi più avversati dall’Ingegnere, il quale ne sottolinea l’animalesco «berciare», sia l’ἐνέργεια dannunziana, la quale, scrive Gadda, è colpevole di ingannare con «vituperose chimere la puerile inscizia»<sup>416</sup>.

Anche questo passo dei *Miti* sembra da intendersi in continuità con quanto teorizzato nel *Racconto* e nella *Meditazione*, dal momento che permane l’assunto del mito come elemento innato nella mente e nell’anima dell’uomo. Tuttavia, proprio per la sua natura primordiale, se non sottoposto a un giudizio critico del *logos*, ma manipolato invece dai cattivi maestri, il mito può dare vita alle false parvenze, ai miti d’acatto, rendendo fondativa di una comunità di individui l’idea cara a un singolo o a un ristretto gruppo, la quale viene spacciata infine come valore assoluto, esattamente come succede con il fascismo in Italia («mito del coltello, dopo il mito energetico del randello e

---

<sup>415</sup> C.E. GADDA, *I miti del somaro*, cit., pp. 61-62.

<sup>416</sup> Ivi, p. 63.

dell'olio»)<sup>417</sup>. È solo e soltanto il *logos* dunque che può modulare l'irruzione del *mythos* nel reale, permettendogli infine di assumere le forme più appropriate, siano esse narrazione ingenua, lirismo puro o mero gioco antifrastico.

L'invettiva dell'autore non risparmia mai il popolo italiano (somaro insieme al Duce), il quale viene brutalmente animalizzato in bestiame:

Il grifo del maiale è organo più abilmente, più nobilmente selettivo nel coacervo degli avanzi di cucina. Se fra ghiotte bucce di patata o di fico, barbe di barbabietola e torsolacci di cavolo il grifo suino percepisce la immanenza d'un coltello arrugginito, dioneguardi!: lo scodinzolante proprietario di codesto grifo evita non soltanto d'ingerire quel calamitoso ferrovicchio, sì anche di costruirlo in emblema della Dignità e della Grandezza per le generazioni grifute: in feticcio della religione suina.

Gadda accusa gli italiani perché rei di aver dato linfa ai falsari del mito: con immancabile ironia, l'autore utilizza l'immagine del grifo del maiale, etichettandolo come «nobilmente selettivo nel coacervo degli avanzi da cucina», 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 malora. Inoltre il fatto di aver riconosciuto il cibo commestibile dalle parti nocive evita al maiale in questione, e a tutta la sua razza, di fare di quel «calamitoso ferrovicchio» l'emblema «della Dignità e della Grandezza», cioè un modello, o addirittura una religione, al contrario degli italiani che hanno contribuito a rendere Mussolini una sorta di divino salvatore della patria.

---

<sup>417</sup> Ivi, p. 64.

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 poi gli toccherà nel libro gaddiano delle favole:

Si esibì e fece due doppî lustri una sola rosta 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 nere 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 sguaiata.

Durante il ventennio, come fa un mandriano con il suo bestiame, Mussolini, nei panni di uno scellerato Psicagogo, ha guidato il Paese verso la distruzione: 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 nero del fascismo e il rosso del sangue diventano immagini funeree che concorrono insieme per costruire l'allegoria della fine, sottolineata poi in maniera più esplicita con il riferimento all'immagine di morte «dell'Apocalisse giovannea»<sup>418</sup>.

Leggendo il *pamphlet* dei *Miti* è inevitabile notare come la scrittura e il ragionar gaddiano degli anni Quaranta siano influenzati dall'ombra di Freud, l'autore che l'Ingegnere ha scoperto negli anni fiorentini. Del resto, come abbiamo avuto modo di vedere, è sotto il segno della freudiana cicatrice di

---

<sup>418</sup> Ivi, p. 69.

nascita che l'Ingegnere ha 'rafforzato' l'immagine mitica dell'antieroe tragico-modernista Carlo Emilio Gadda.

Attraverso il 'gioco' della profanazione e della razionalizzazione, Freud e la scienza psicanalitica forniscono al Gaddus una nuova prospettiva per indagare e integrare il materiale mitologico all'interno del proprio sistema conoscitivo: il *verso* dell'apprendistato filosofico-letterario dell'Ingegnere (ossia i quaderni d'appunti) mostra come il mito non sia solamente gioco fanciullesco, quindi felice dialogo tra meraviglia e ingenuità – come scritto dall'autore nel *Racconto italiano* per descrivere uno dei cinque metodi narrativi più affini alla propria scrittura –, dal momento che a partire dalla *Meditazione* il mito si è via via trasformato in elemento antropologicamente centrale all'interno dell'epica della conoscenza gaddiana, nella quale si agita continuamente un fitto scontro dialettico tra *logos*, mente «mitologica» e linguaggio «uterino».

C'è da ribadire, tuttavia, che ancor prima di sperimentare le letture psicanalitiche, con le scritture della *Meditazione* e del *Racconto italiano*, l'Ingegnere aveva individuato uno dei nodi tipici del dibattito critico-letterario in seno al modernismo, ovvero il rapporto tra mito, conoscenza e letteratura. Prendendo in prestito le parole di Susanetti in merito al riuso novecentesco del mito e applicandole alla prospettiva d'indagine 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 la morte. Ma – perché 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 differenza<sup>419</sup>.

Insomma, per Gadda il Novecento pare proprio «avanzare retrocedendo»<sup>420</sup>, ovvero sperimentare la sua stessa complessità attraverso il dialogo con l'antico riattualizzando le forme del mito. Sorprende ancor di più il fatto che l'Ingegnere pervenga a queste considerazioni senza avere alle spalle solidi studi mitografici, se non il proprio bagaglio da studente del liceo amante dei classici greco-latini.

Nella riflessione gaddiana sul mito esercita un ruolo importante la lettura di Freud, la quale consente all'Ingegnere 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 simbolico: è così che in *Emilio e Narcisso* – saggio del 1949 incluso ne *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 vereconda stitichezza»<sup>421</sup>. Affermazioni, queste, in margine al vitalismo fantastico dei Greci presenti anche nella *Cognizione*, dove in una nota a piè pagina l'autore sottolinea come fossero stati proprio loro a poetizzare sentimenti umani nella felice e ingenua commistione di immagini e simboli:

---

<sup>419</sup> D. SUSANETTI, *Favole antiche*, cit., pp. 39-40.

<sup>420</sup> C.E. GADDA, *San Giorgio in casa Brocchi*, in *Accoppiamenti giudiziosi*, a cura di P. Italia, G. Pinotti, Adelphi, Milano 2011, p. 73.

<sup>421</sup> C.E. GADDA, *Emilio e Narciso*, in *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, cit., p. 653.

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)<sup>422</sup>.

Non è per nulla 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 emozionale, era già uno strumento quanto mai prezioso atto a dare forma all’inesprimibile dell’esperienza esistenziale dell’uomo moderno grazie anche a «simboli e trapassi più rapidi e di comune accezione»<sup>423</sup>.

Nell’opera del Gaddus fin qui in oggetto, soprattutto nel laboratorio della sua scrittura, vale a dire il *Giornale*, il *Racconto italiano*, i *Miti del somaro*, e, come vedremo a breve in *Eros e Priapo*, emerge una lunga riflessione teorica in cui il *mythos* si colloca come elemento centrale nello studio condotto sui rapporti tra esistenza, letteratura e conoscenza. Il mito è sì ‘favola bella’ o gioco fanciullesco, 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 primigenia, il mito rivela al contempo una natura caotica, ragion per cui senza il supporto del *logos* esso può assumere forme potenzialmente distruttive.

---

<sup>422</sup> C.E. GADDA, *La cognizione del dolore*, cit., p. 129.

<sup>423</sup> C.E. GADDA, *I viaggi, la morte*, cit., p. 570.

## VI.2 La mussolineide

Per completare la costruzione della teoria della conoscenza gaddiana e del rapporto centrale che in essa assume il mito manca un ulteriore tassello, vale a dire *Eros e Priapo*, del quale i *Miti del somaro* ne rappresentano un determinante «preludio ideativo»<sup>424</sup>.

Il libro del Gaddus, definito come una vera e propria epopea mussoliniana, o mussolineide, viene scritto negli anni 1944-1945, 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 fascismo<sup>425</sup>.

Giunto a Roma da Firenze, 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 del caotico irrazionale possa condurre l'uomo verso la degenerazione del proprio afflato vitalistico: in sostanza, guidato dalla

---

<sup>424</sup> A. ANDREINI, *Premessa*, in *I miti del somaro*, cit., pp. 14-15.

<sup>425</sup> Cfr. P. ITALIA, G. PINOTTI, *Nota al testo*, in C.E. GADDA, *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 ricordato che «la serie di 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 da 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.

lezione freudiana, l'Ingegnere descrive l'ascesa del fascismo come un fatto psicopatologico, ragion per cui, oltre che nella lingua straniante utilizzata dal Gaddus<sup>426</sup>, 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 sarebbe il mio debito, essere frènologo 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 eredoluetico»<sup>427</sup>.

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.

---

<sup>426</sup> 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)». G. PATRIZI, *Gadda*, cit., p. 163. È d'obbligo inoltre ricordare che il testo di *Eros e Priapo*, proprio a causa dell'utilizzo di un linguaggio 'ardito e colorito' venne ben presto bollato come osceno, andando così incontro a dure resistenze da parte degli editori e quindi a inevitabile censura, tant'è che la prima pubblicazione del volume nel 1967 è da considerarsi come una versione decisamente rimaneggiata. In questa sede, proprio per conservare il vitalismo del linguaggio gaddiano, si è scelto di citare direttamente della versione originale scoperta tra le carte dello scrittore dall'erede Arnaldo Liberati e pubblicata nel 2016 per Adelphi a cura di Paola Italia e Giorgio Pinotti. Infine, per approfondire i caratteri 'osceni' della scrittura gaddiana esibita si rimanda a A. ZOLLINO, *Oscenità e tensione euristica nella scrittura di Carlo Emilio Gadda*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XX, 2, 2017, pp. 99-108.

<sup>427</sup> C.E. GADDA, *Eros e Priapo. Versione originale*, cit., p. 16.

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 andare al cuore della *quaestio*, ossia al rapporto tra *erotia* e fascismo, Gadda apre il suo *pamphlet* con un capitolo incipitario di natura metodologica, nel quale 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 il traghettamento all'inferno, ovverosia antifrasticamente 'alla malora' –, poi ancora «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 «fallocentrismo», il che spiega come, secondo l'Ingegnere, il *logos* mussoliniano avesse ben presto abdicato lasciando spazio alla degenerazione dell'Eros positivo e vitalistico in mostruoso dio insaziabile dal nome Priapo.

Ora, dopo aver messo in evidenza gli aspetti metodologici dell'indagine, Gadda inizia a demitizzare la figura di Mussolini e dei suoi seguaci, etichettati come «associati a delinquere»<sup>428</sup>:

[...] per più d'un ventennio è venuto fatto di poter taglieggiare a lor posta e coprir d'onta 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 obliterazione 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 cintola<sup>429</sup>.

E ancora continua Gadda:

Col proibire tutto a tutti, la delinquente masnada ha garantito a sé ogni 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 gracidare nelle concioni e sgrammaticare nelle stampe; e il Somaro principe ragghiante 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 accoda 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

---

<sup>428</sup> Ivi, p. 11.

<sup>429</sup> *Ibidem*. Come abbiamo avuto modo di vedere, l'espressione del «coltello alla cintola» si ritrova anche nei *Miti del somaro*, ed è utilizzata dallo scrittore milanese per identificare l'agire violento e spregiudicato dei fascisti.

asfaltare le ambe: lo portò indi a subire il larvato e non tanto larvato ricatto della belva, di cui così ciecamente s'era costituito prigioniero, cioè alla servente e leccacula alleanza, all'intervento «tempistico» nella «guerra lampo» [...]. 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, Sguizzera, 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 sfincteticamnete 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' canale<sup>430</sup>.

Si perdonerà la lunga citazione, ma essa è da ritenere essenziale poiché basta al Gaddus per delineare l'immagine spietata e 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, 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

---

<sup>430</sup> Ivi, pp. 12-13.

teatrino inscenato dal fascismo è riuscito effettivamente a tenersi in piedi per più di un 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 noi dobbiamo riscattarci prelude alla resurrezione, se una resurrezione è tentabile da così paventose macerie. Ebbene: quest'atto pertiene a tutte le ripartizioni del conoscere, a tutti gli argomenti del dire<sup>431</sup>.

Recuperando i principi cardine della *Meditazione*, Gadda sottolinea come l'abdicare al *logos* – oltre che all'*ethos* – voglia dire lasciare campo libero alla proliferazione delle mistificazioni e alle falsificazioni del primo Psicagogo di turno, in questo caso Mussolini. L'ascesa del fascismo è quindi l'esemplificazione di ciò che l'Ingegnere affermava già nelle pagine della *Meditazione*: 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 dall'*erotia*, che non da ragione o ragionata conoscenza»<sup>432</sup>. In definitiva, l'ascesa del fascismo non avrebbe avuto luogo se gli italiani – compreso il Gaddus, come egli stesso lascia

---

<sup>431</sup> Ivi, p. 13.

<sup>432</sup> Ivi, p. 30.

intendere – avessero adoperato coscienziosamente *ratio* ed *ethos* al momento opportuno<sup>433</sup>.

Seguendo dunque il solco tracciato dalle teorie di quel «pervertito» di Freud, Gadda afferma che alla base di questa abdicazione del *logos* si annida senza dubbio la degenerazione dell'istinto erotico, che viene adoperato in ogni più piccola occasione del vivere quotidiano. 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 maiuscola 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 impestoso»<sup>434</sup>. È quindi evidente come la «lubido» e tutte quante le «latenze erotiche sussistono, operatrici instancabili, nella nostra vita d'ogni giorno»<sup>435</sup>, 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 «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 Plato<sup>436</sup>.

Nell'immaginario del Gaddus, dunque, Eros è a tutti gli effetti un mito dalla funzione psicodinamica, tuttavia questo valore è posseduto soltanto dalle

---

<sup>433</sup> 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.

<sup>434</sup> Ivi, p. 18.

<sup>435</sup> Ivi, p. 28.

<sup>436</sup> *Ibidem*.

cosiddette «persone ragionevoli»<sup>437</sup>, cioè da coloro i quali conducono l'esercizio critico del loro *epos* conoscitivo in nome dei principi di *ethos* e *ratio*. Solo e soltanto in questo caso Eros non rischia di degenerare in «orgia animalesca degli impulsi intellettivi»<sup>438</sup>, come scrive poi l'autore nel capitolo successivo:

[...] Eros nelle sue forme inconsce 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 umano<sup>439</sup>.

### ***VI.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.

Scrivo polemicamente l'Ingegnere:

---

<sup>437</sup> *Ibidem*.

<sup>438</sup> Ivi, p. 30.

<sup>439</sup> 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 paese<sup>440</sup>.

E più avanti ancora:

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 «fremete di attesa»<sup>441</sup>.

Le parole del Gaddus sono eloquenti e 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 vissuta dalle donne ha fatto sì che l'«Io-fallo»<sup>442</sup> Mussolini venisse assunto a mito, quindi a totemico feticcio da adulare e compiacere<sup>443</sup>, alimentando in tal modo il delirante e smisurato narcisismo

---

<sup>440</sup> *Ibidem*.

<sup>441</sup> Ivi, p. 49.

<sup>442</sup> *Ibidem*.

<sup>443</sup> 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. [...] L'idolatria può considerarsi un 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.

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»<sup>444</sup>. Tuttavia dal canto suo il «priapesco istrione e Predappiofava»<sup>445</sup> 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»<sup>446</sup>.

Dopo aver sferrato un violento e colorito 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»<sup>447</sup> 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

---

<sup>444</sup> Ivi, p. 50.

<sup>445</sup> Ivi, p. 76.

<sup>446</sup> Ivi, pp. 71-72.

<sup>447</sup> Ivi, p. 158.

avanti il sublimarsi o il decadere dell'io, muore un po' prima della morte dell'io fisico [...]<sup>448</sup>.

Il folle narcissico, beandosi nella contemplazione di se stesso, giunge infine a proiettare il proprio riflesso su ogni cosa<sup>449</sup>:

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 ammirato 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 Io<sup>450</sup>.

Il Narcissico è un 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'exasperante Narciso è

---

<sup>448</sup> 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 perentoriamente 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 neòtico"». C.E. GADDA, *Come lavoro*, cit., p. 431.

<sup>449</sup> La proiezione di sé giunge perfino a cancellare le tracce del passato storico: «Una conseguenza etica della follia narcissica 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 vecchî 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.

<sup>450</sup> Ivi, p. 142

inoltre colui che non torna mai sui suoi passi, poiché per nulla incline ad ammettere i propri 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 (si ricordi ancora le qualità dell'*epos* omerico e virgiliano), egli conferisce carattere epico alle proprie azioni eleggendole a *exemplum virtutis*. Il folle 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»<sup>451</sup>:

Credo che esistano relazioni fisiologiche strette (oltreché psicologiche evidenti) fra il dispositivo genetico-sessuale e il complesso apparato della sguardo [...]. Anche vulgarmente si suol dire che l'occhio è lo specchio dell'anima. I giovani e sani hanno occhio sporgente e sesso sporgente. Psiche, sesso e occhio sono strettamente correlati. [...] bisogna te tu 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 triangulo: ma per cagione di volume e di spazio di manifestata commozione, il genitale mascolino è più classicamente esibitivo che 'l ciuffetto femminile<sup>452</sup>.

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»<sup>453</sup>, dall'altra rivela

---

<sup>451</sup> Ivi, p. 175.

<sup>452</sup> Ivi, pp. 177, 178-179.

<sup>453</sup> Ivi, p. 179.

l'inesorabile abisso della sua «non-coscienza»<sup>454</sup>. Eros non gli basta, non lo sazia: il matto Narciso aberra il *logos* e giunge così alla propria trasfigurazione priapica e malvagia, dacché, ancora in linea con la *Meditazione*, «il male è una “mancanza” di qualche cosa, un'assenza del bene, e cioè della realtà vitale»<sup>455</sup>.

#### *VI.4 L'anima e la forma*

La prospettiva psicanalitica con la quale lo scrittore milanese analizza il mito del fascismo arricchisce lo studio filosofico-antropologico condotto sulla natura umana, che l'Ingegnere aveva di fatto inaugurato nel 1928 muovendo dalle orme di Leibniz. Negli anni Quaranta, con l'ausilio delle care letture freudiane, Gadda continua questa ricerca attraverso la costellazione degli scritti gravitanti attorno al pianeta di *Eros e Priapo*, in cui il rapporto tra *mythos* e *logos* emerge ancora una volta come uno dei nuclei costitutivi delle riflessioni dello scrittore attorno al pensiero umano.

Nel *pamphlet* anti-mussoliniano – secondo Bersani vero e proprio «lasciapassare nel mondo antifascista»<sup>456</sup> –, Eros è declinato come mito dalla natura primordiale: in quanto motore primo delle azioni umane, esso precede perfino *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

---

<sup>454</sup> *Ibidem*.

<sup>455</sup> Ivi, p. 202.

<sup>456</sup> M. BERSANI, *Gadda*, cit., p. 90.

(*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 approdare a una duplice consapevolezza: da una parte la presa di coscienza dell'avvenuta scomposizione tipicamente modernista dell'io-individuo (l'io-fallo)<sup>457</sup>, mentre dall'altra la conferma di quanto teorizzato nel suo quaderno del 1928, cioè la disgregazione dei rapporti tra l'io e il mondo circostante. Scrive Gadda:

[...] 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 relazione, per il folle narcissico, nasce e si conchiude nella sua persona. Narcisso non ama che se stesso [...]. «Ama il prossimo come te medesimo», gli suggerisce il padre. Sì, campa cavallo<sup>458</sup>.

Rimanendo infine nella prospettiva del rapporto tra il mito e la nuova scienza psicanalitica, ci sembra opportuno ritornare su uno dei temi chiave di tutta la vicenda esistenziale e narratologica gaddiana, ovvero sia 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, Gadda può ora arricchire di nuovi significati le ragioni di quello squarcio esistenziale, addirittura ricondurli alle bizzie 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

---

<sup>457</sup> Della scomposizione tipicamente novecentesca dell'io totemico ne parla Debenedetti, il quale identifica nel 'personaggio-particella' il nuovo eroe, o meglio, l'antipersonaggio della narrativa moderna. G. DEBENEDETTI, *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*, in *Il personaggio uomo*, Il Saggiatore, Milano 2016, pp. 35-78.

<sup>458</sup> C.E. GADDA, *L'egoista*, in *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, cit., pp. 662-663.

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 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 genitori e 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'analisi<sup>459</sup>.

Quindi, secondo Gadda, Virgilio scrisse quei tragici versi pensando proprio al mito di Vulcano, la cui tragica vicenda potrebbe essere giunta all'Ingegnere dalla mediazione omerica, in particolar modo dal libro XVIII dell'*Iliade* (vv. 394-397), 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»<sup>460</sup>. Da questi versi Omero lascia intendere 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»<sup>461</sup>.

Ora, la lettura di questi versi ci porta ancora una volta a considerare il fatto che probabilmente Gadda si sia da sempre immedesimato con i suoi miti: se Gonzalo era tanto don Chisciotte quanto 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

---

<sup>459</sup> C.E. GADDA, *Psicanalisi e letteratura*, cit., p. 460.

<sup>460</sup> OMERO, *Iliade*, cit., p. 597.

<sup>461</sup> Ivi, p. 33.

quali hanno avuto fortuna, dacché avendo ricevuto il primo sorriso dai genitori nell'età dell'infanzia, non hanno conosciuto difformità.

È piuttosto eloquente 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 penetranti di Venere, e al talamo che ne costituisce il principale "ornamento"<sup>462</sup>.

Come narrano le tradizioni mitologiche, Anchise è destinato a cogliere l'amore della bellissima Venere, generando Enea e dando vita alla stirpe italice, mentre Ganimede, rapito da Giove per la sua stupenda 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'infiammò d'amore per il frigio Ganimède, ed ebbe l'idea di trasformarsi in una cosa che, una 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 riempie i calici e gli serve in nettare, con rabbia di Giunone<sup>463</sup>.

---

<sup>462</sup> C.E. GADDA, *Psicanalisi e letteratura*, cit., p. 460.

<sup>463</sup> P.N. OVIDIO, *Metamorfosi*, a cura di P.B. Marzolla, Einaudi, Torino 2012, p. 395.

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 Ganimede<sup>464</sup>. Tuttavia, ciò che conta al fine delle nostre riflessioni, è che ancora una volta il mito con le sue storie e con le sue immagini fortemente evocative ha messo in moto la fantasia e la *ratio* dello scrittore, dando vita all'azione gnoseologico-narrativa<sup>465</sup>.

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 che inizia, grazie alla mediazione del *logos*, 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*

---

<sup>464</sup> Cfr. G. PINOTTI, *Il bacio di Giove. Gadda, Raffaello e gli affreschi della Farnesina*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 2007, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue6/articles/pinottigiove06.php>.

<sup>465</sup> A proposito dell'importanza delle immagini figurative per la fantasia del Gaddus, scrive Pinotti: «[...] 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, ecfraresi narcissica». *Ibidem*.

(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»<sup>466</sup>.

---

<sup>466</sup> C.E. GADDA, *L'egoista*, cit., p. 662.



**PARTE TERZA**

**«ALLA FACCIAZZA DI PENELOPE»**

**PROFANAZIONI DEL MITO**



## CAPITOLO VII

### IL MITO NEI RACCONTI E NELLE FAVOLE

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 mezze dozzine di bugie che mi son rimaste, incommestibili briciole, nel mio tascapane di soldato, di ferito<sup>467</sup>.

#### *VII.1 Demitizzazioni: viaggi, viaggiatori, mariti in fuga*

Nella poetica del Gaddus *mythos* e *logos* paiono essere dunque complementari: ognuno dei due necessita dell'altro per sostanziare i processi conoscitivi dell'individuo.

Questa considerazione sembra essere supportata in prima istanza dal *verso* della scrittura gaddiana, ovverosia quel laboratorio privato nel quale l'Ingegnere ha cercato i modi e gli strumenti per comprendere il reale: se fin dalle prime 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 una prospettiva lirica e narrativa, mentre, continuando la propria riflessione privata con la *Meditazione* e con gli scritti legati alla costellazione di *Eros e Priapo*, passando poi per quella pubblica con i grandi saggi *I viaggi, la morte e Psicanalisi e letteratura*,

---

<sup>467</sup> C.E. GADDA, *Come lavoro*, cit., p. 427.

il mito cominciava infine ad assumere una connotazione ancora più complessa, in quanto fondamento antropologico e gnoseologico dell'essere umano.

Se il *verso* della scrittura dell'Ingegnere è testimone di come nella continua ricerca dei mezzi e degli strumenti atti a comprendere il reale ci sia posto anche per il mito, il *recto*, vale a dire i racconti, le favole e i romanzi, è declinato invece come riflesso di quanto accade nelle pagine del suo laboratorio: è così che, per esempio, alcuni dei racconti diventano la palestra per gli umori e il *divertissement* gaddiani, che spesso esplodono appunto nelle riscritture 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, come abbiamo accennato precedentemente, 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, il cui nome pare essere preso in prestito dell'omonima seguace di Dioniso, sgraziata moglie del re di Tebe Lico, sulla quale Gadda sembrerebbe far confluire anche l'immagine della Circe omerica.

Cesare Manni è un commesso viaggiatore, padre di un figlio probabilmente non suo e stanco della moglie, una «strega forsennata»<sup>468</sup>, e dei soliti giri nelle «amene cittadine dell'Italia Centrale»<sup>469</sup>, 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:

---

<sup>468</sup> C.E. GADDA, *Racconto italiano*, cit., p. 436.

<sup>469</sup> Ivi, p. 434.

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 desiderî delle 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 bene [...] <sup>470</sup>.

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 – dovuta probabilmente all'età, come lascia intendere il Gaddus –, ragion per cui continua a desiderare il viaggio, il non ritorno, anche perché non sente più alcun legame con la propria casa.

Se sulla figura di Cesare pare aleggiare quindi l'ombra del re di Itaca, nel personaggio di Dirce, la portinaia del Manni, 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 pratiche e logiche» <sup>471</sup>. Rispetto al suo corrispettivo mitico, Dirce è destituita di bellezza e regalità per essere invece descritta come una portinaia sgraziata e «bisbeticissima» <sup>472</sup>, benché abile nello sfoggiare una fluente oratoria, non tanto per ammaliare i visitatori, quanto

---

<sup>470</sup> Ivi, p. 435.

<sup>471</sup> *Ibidem*.

<sup>472</sup> Ivi, p. 550.

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 cinghialezza?»<sup>473</sup>.

Accanto alla figura di Cesare Manni, la quale ritorna anche nel racconto *La Madonna dei Filosofi* (1928)<sup>474</sup> nei panni dell'Ingegnere Baronfo, rappresentante, ennesimo *alter ego* dello scrittore milanese, vale la pena citare un altro ulisside, vale a dire Emilio, reduce dalla guerra, al quale Gadda trasferisce molta della propria esperienza autobiografica<sup>475</sup>:

---

<sup>473</sup> Ivi, p. 558.

<sup>474</sup> Il racconto de *La Madonna dei filosofi* venne pubblicato per la prima volta sulla rivista «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 dicon 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, da secoli di rispetti umani, di guardi gialli e di riverenze, 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>.

<sup>475</sup> A tal proposito è fin da subito emblematica la distanza che intercorre tra padre e figlio, come 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 ID., *Romanzi e Racconti*, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti, Vol. I, Garzanti, Milano 2007, p. 77.

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 aveva preso a filare ed a tessere, alla faccianza di Penelope<sup>476</sup>.

Lo *humor* gaddiano non risparmia quindi il grande 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 sia utilizzato come metafora dei processi epico-conoscitivi nella *Meditazione* o da come si evince dalla contrapposizione tra «migranti» e «sedenti» tracciata ne *I viaggi, la morte*.

Tuttavia, nonostante la valenza piuttosto significativa assunta dal tema del viaggio nella poesia dell'Ingegnere, si avverte la sensazione che i viaggiatori descritti nelle pagine dei suoi racconti siano protagonisti di *nostoi* procrastinati: questi sono infatti anteroi stanchi che, almeno per un attimo, smettono di fare la cosa etica e 'giusta', o meglio, non fanno ciò che gli altri si aspetterebbero da loro, ma tentano la fuga nel sogno, nell'illusione fantastica, scegliendo così di evadere dal conformismo delle loro vite borghesi, e anche per questo il loro sadico autore non li risparmia dal gioco umoristico, sapendo benissimo di 'punire' in un certa misura anche se stesso.

---

<sup>476</sup> Ivi, p. 78.

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 ulisside, come Cesare Manni, è infatti il corrispettivo dei tanti Ulisse 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 lascia intendere Gadda, spera forse che il marito non torni per non rinunciare alla pensione di quest'ultimo. La splendida e dissacrante espressione finale «alla facciazza di Penelope» assurge 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 sacralità e ciò avviene in prima istanza attraverso l'azione parodica e umoristica, in linea con quanto accade nel grande modernismo europeo. Del resto, come afferma Boitani, è proprio a cominciare dalle demistificazione 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)<sup>477</sup>.

---

<sup>477</sup> P. BOITANI, *Ulisse*, in *Il mito nella letteratura italiana. L'avventura dei personaggi*, cit., pp. 545, 546.

## ***VII.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 arbitrariamente per i propri scopi, da quelli ‘nobili’ (filosofico-antropologici) a quelli più ironici e umoristici: ogni riuso, però, è condotto attraverso un inevitabile abbassamento parodico, 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 i racconti in cui si fa menzione della guerra, 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* l'argomento bellico viene spesso spogliato di grandezza, dal momento che, come ormai ben sappiamo, lo sguardo dell'autore all'altezza degli anni Trenta è divenuto quello di un uomo disilluso che sa di non aver più ideali da perseguire, in quanto irrealizzabili in una realtà demistificata come quella in cui vive, ragion per cui il sogno epico-cavalleresco che ha accompagnato il Gaddus nella stesura del suo diario si spoglia ora di ogni misticismo, rimanendo un mero ricordo attorno al quale sembra palesarsi di tanto in tanto un velo di malinconico rimpianto.

Non sembra essere un caso quindi che nel celebre *incipit* al suo premiato<sup>478</sup> *Castello di Udine* intitolato *Tendo al mio 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 veraconda cosa: e questo si avrà 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 eroica<sup>479</sup>.

---

<sup>478</sup> Alberto Carocci commissionò per la rivista «Solaria» la recensione del *Castello di Udine* a Gianfranco Contini, il quale, per l'occasione, scrisse il famoso *Carlo Emilio Gadda, o del «pastiche»* – poi raccolto nel volume *Quarant'anni d'amicizia* –, in cui il filologo accostava per la prima volta Gadda al grande 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.

<sup>479</sup> C.E. GADDA, *Tendo al mio fine*, in *Il castello di Udine*, cit., p. 23. 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 similibrentino cinquecentesco, suggerisce naturalmente l'idea di *pastiche*, di contaminazione lessicale e stilistica grottesca, umorale per non dire arbitraria. [...] Vi è dunque una perfetta continuità tematica se non stilistica tra il giovane tentativo gnoseologico di “mettere ordine” nel mondo e il proemio del libro, vera e propria dichiarazione di poetica; il “gramo imperfetto

Allo stesso modo, se prendessimo in considerazione *La Madonna dei filosofi* – raccolta di racconti, pensieri e riflessioni che nascono da particolari occasioni, come una passeggiata fra le vie della città, una proiezione cinematografica o una rappresentazione teatrale –, potremmo riscontrare la presenza dell’esercizio demistificatorio sulla guerra e sugli 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 più l’eroico 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». Il racconto descrive quindi una serata a teatro<sup>480</sup>, 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:

---

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 *Il Castello di Udine*, cit., pp. 8, 9. Inoltre, in questo brano è altresì possibile riscontrare la presenza di due temi portanti della mitologia gaddiana, vale a dire il Destino e la deformazione, che, come abbiamo avuto modo di capire, rappresentano concetti chiave nelle riflessioni dello scrittore sul rapporto tra mito, conoscenza ed esperienza esistenziale.

<sup>480</sup> Sull’andare al teatro – tipica pratica borghese negli anni post-bellici –, 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.

Rimasi al buio.

Non vidi più Giuseppina, né i Biassoni, né i Pizzigoni, né il grand'ufficiale Pesciatelli. In preda a un leggero batticuore, mi chiedevo che stesse accadendo, allorchè apparvero delle rocce, percorse da un fremito: si gonfiavano come la vela toccata dal marezzo: come la 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 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-elettricisti 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 sdruciolli 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 faraonide, 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 pettinatura<sup>481</sup>.

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

---

<sup>481</sup> C.E. GADDA, *Teatro*, in *La Madonna dei filosofi*, pp. 11-12.

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 «tacchineschi». In tutto questo turbinio di incompetenza teatrale va sottolineato un altro aspetto: 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 un litigio qualunque 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'i, ì, ì d'una porta malvagiamente irruginita, che si chiuda a scatti, nella beffa d'un ragazzo malvagio<sup>482</sup>.

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

---

<sup>482</sup> Ivi, pp. 12-13.

la «portentosa équipe»<sup>483</sup>:

Gli accorsi erano divenuti folla: si distinguevano agevolmente, ai vari 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 abbigliamento<sup>484</sup>.

La corroborante caoticità della scena viene impreziosita infine dalla descrizione che Gadda fa del 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 nugolo 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

---

<sup>483</sup> Ivi, p. 16.

<sup>484</sup> Ivi, pp. 13-14.

da una parte quasi per dire: chiudila!<sup>485</sup>.

Anche se nella memoria del Gaddus testimone di guerra permangono frammenti malinconici, è evidente la perdita dell'innalzamento retorico tipico dell'*epos*, qui depotenziato e sostituito da istanze umoristiche, mentre la tragedia a cui assiste l'ingegnere diventa emblema di quel caos esistenziale, o guazzabuglio, vissuto dall'uomo moderno, del quale non può che far parte anche l'universo mitologico:

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'insensatezza<sup>486</sup>.

È così che, privato del supporto del *logos*, il *mythos* rischia di trasformarsi in un contenitore di maschere folli e irrazionali ma, soprattutto, prive di significato:

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<sup>487</sup>.

Ed è in questo passaggio del testo che l'autore sembra far seguito a quanto

---

<sup>485</sup> Ivi, p. 15.

<sup>486</sup> Ivi, p. 14.

<sup>487</sup> Ivi, p. 17-18.

scritto nella *Meditazione*, quando nel capitolo *La dissoluzione dei miti* annotava un proposito dall'apparenza perentoria: «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».

È evidente dunque come lo scrittore abbia definitivamente abbandonato quell'ideale epico-cavalleresco perseguito nella giovinezza e che ora, a distanza di anni, ritorna come una dissonante illusione nella malinconia della realtà contemporanea.

Nella raccolta successiva, *Il castello di Udine*, questa riflessione si concretizza nell'accumulo e nell'esplosione di forti e contrastanti emozioni: disillusione, rabbia contro chi ha condotto politicamente e militarmente la Grande Guerra italiana, gioia momentanea per il ricordo dei compagni di battaglia, vergogna per la sconfitta pubblica e privata, ma sopra ogni cosa 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 il motore 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 e della 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»<sup>488</sup>. È dunque in tali termini che viene demistificato perfino uno dei simboli più puri della mitologia gaddiana: se negli anni della giovinezza e del fervore patriottico il monte rappresentava il simbolo dell'ascesa a una

---

<sup>488</sup> C.E. GADDA, *Dal castello di Udine verso i monti*, in *Il castello di Udine*, cit., p. 54.

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.

### *VII.3 Demitizzazioni ter: una gallina, due santi e un incendio*

La prima esperienza sentimentale di un novecentesco giovin signore milanese, ovvero la sua «iniziazione al sesso in contrapposizione all'educazione *ancien régime*, impartita dalla famiglia»<sup>489</sup>, è l'argomento su cui gioca la prosa del *San Giorgio in casa Brocchi*, 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 morale<sup>490</sup>.

---

<sup>489</sup> G. PATRIZI, *Gadda*, cit., p. 205.

<sup>490</sup> 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

All'interno del *San Giorgio* la critica gaddiana al perbenismo e alla morigeratezza si consuma inoltre attraverso la dissacrazione del *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'Ottocento, è considerato uno straordinario modello educativo da proporre ai più giovani<sup>491</sup>. 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 Agamennone<sup>492</sup>: nel racconto questi non è certo il grande condottiero acheo cantato da Omero nell'*Iliade*, ma

---

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 antimilaneese 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.

<sup>491</sup> Scrive Narducci: «[...] 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.

<sup>492</sup> Oltre nel racconto *Teatro*, Agamennone compare 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.

un sovrano umoristicamente destituito di sacralità, ossia «il titolare, “idealmente parlando”, della corona»<sup>493</sup>. Agamennone è lo zio del giovane Gigi, rampollo della famiglia, erede designato e prosecutore della stirpe alto-borghese dei Brocchi, il quale deve essere educato nelle «tappe di un’adolescenza eroica»<sup>494</sup> alle buone maniere profuse dal modello della «gallina Cicerone»<sup>495</sup>, ovvero «il re dei benpensanti»<sup>496</sup>. 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, fiori all’occhiello e 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 bisogno, 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»<sup>497</sup>.

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 scompaginata da

---

<sup>493</sup> C.E. GADDA, *San Giorgio in casa Brocchi*, cit., p. 87.

<sup>494</sup> *Ibidem*.

<sup>495</sup> C.E. GADDA, *Meditazione milanese*, cit., p. 99.

<sup>496</sup> C.E. GADDA, *A un amico fraterno*, cit., p. 92.

<sup>497</sup> C.E. GADDA, *San Giorgio in casa Brocchi*, cit., p. 72.

tanta demenza! da tanto delirio! da così insano furore! il nome e la virtù, l'intelligenza, e le «*humanae litterae*» dei Brocchi medesimi<sup>498</sup>.

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 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»<sup>499</sup>.

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 ciceroniana<sup>500</sup>, dall'altra, invece, la contessa affida l'educazione morale del giovane proprio allo zio Agamennone e al suo attesissimo trattato:

---

<sup>498</sup> *Ibidem*.

<sup>499</sup> C.E. GADDA, *Quando il Girolamo ha smesso...*, in *L'Adalgisa*, cit., p. 24.

<sup>500</sup> «"Il trattato dei doveri", seguì Frugoni, "il celeberrimo trattato dei doveri", il "De Officiis", in una parola!... Ma non sa lei 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, attecchendo 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.

«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»<sup>501</sup>.

Il libro tanto atteso in casa Brocchi pare assumere i tratti di un oggetto sacro, un dono che sembra essere benedetto dal Cielo, come dimostra 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 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»<sup>502</sup>.

La satira del Gaddus non poteva esimersi dal dissacrare questo attesissimo giorno, non solo per la tanto attesa 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 dal 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

---

<sup>501</sup> Ivi, p. 71.

<sup>502</sup> Ivi, pp. 74-75.

Filomena... a festeggiare i tuoi diciannove anni... e il libro dello zio Agamennone...»<sup>503</sup>.

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 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!<sup>504</sup>.

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, che, come si ricorderà, secondo Gadda costituiscono un pericoloso limite alla conoscenza. L'attesa per il giorno di San Giorgio diventa inoltre simbolo 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

---

<sup>503</sup> Ivi, p. 75.

<sup>504</sup> *Ibidem*.

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 Bruggnasco sotto il dipinto di un tale Antonio Pasta «che c'era voluto più di sei mesi a pitturarlo, tra cavallo, serpente, gambe del serpente, unghie...»<sup>505</sup>, 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 presente nella propria casa:

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 Bruggnasco... dopo tutto... non potevo esimermi... Per il tuo altare ne ricamerò un'altra, più bella.» Eppure, nei 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!»<sup>506</sup>.

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, ovverosia lo scontro fra i due santi, una «lotta simbolica fra S. Giorgio, il Santo cavalleresco e... femminista, contro S. Luigi Gonzaga,

---

<sup>505</sup> Ivi, p. 76.

<sup>506</sup> Ivi, pp. 76-77.

il Santo ascetico e rinunciatario»<sup>507</sup>. 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 inferte dallo stesso San Luigi, offesi 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 erotiche<sup>508</sup> («[...] la contessa [...], rabbrividi, all’idea del contagio: Pittore! Romano! Novecento!... Forse il gastigo di San Luigi era già in cammino»)<sup>509</sup>. 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:

---

<sup>507</sup> C.E. GADDA, *A un amico fraterno*, cit., p. 92.

<sup>508</sup> 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 Carcano le girls di Gian Carlo 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: 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. 11-112.

<sup>509</sup> Ivi, p. 84.

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, tenendola 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 vero<sup>510</sup>.

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»<sup>511</sup>, 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»<sup>512</sup> (la M maiuscola del sostantivo pare allusione evidente) del comitato organizzatore di una «diabolica Esposizione»<sup>513</sup> futurista (c'è forse trasgressione più grande per la pubblica decenza ottocentesca?), in cui domina letteralmente l'oscenità:

---

<sup>510</sup> Ivi, pp. 122-123.

<sup>511</sup> Ivi, p. 79.

<sup>512</sup> *Ibidem*.

<sup>513</sup> Ivi, p. 80.

Le madornali natiche d'una meretrice boema, china a lisciarsi 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 cecoslovacchia 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...»<sup>514</sup>.

Il «pedagogista»<sup>515</sup> 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 maledetti zoccoli.

«Che cosa hai detto? di quei benedetti?...» chiese Gigi.

«...Dei broccoli, dicevo. 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!»<sup>516</sup>.

---

<sup>514</sup> Ivi, p. 81.

<sup>515</sup> Ivi, p. 80.

<sup>516</sup> Ivi, p. 110.

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. 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 Sacratio delle sacre famiglie, che si tappano gli occhi e le orecchie di fronte a tutti i problemi della umana miseria<sup>517</sup>.

Lasciando le vicende riguardanti la stirpe dei Brocchi, ma continuando 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 una prima occhiata 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,

---

<sup>517</sup> C.E. GADDA, *A un amico fraterno*, cit., p. 93.

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 [...] <sup>518</sup>.

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 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*» <sup>519</sup>, 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,

---

<sup>518</sup> La lettera è un inedito, 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.

<sup>519</sup> R. DONNARUMMA, *Gadda modernista*, cit., p. 97.

ma al contrario, sua inflazione per eccesso»<sup>520</sup>, sia come «un racconto eccentrico [...] nella storia di tutto il genere novellistico»<sup>521</sup>.

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»<sup>522</sup>:

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, 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'Achilla 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 lei<sup>523</sup>.

---

<sup>520</sup> Ivi, p. 100.

<sup>521</sup> *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.

<sup>522</sup> C.E. GADDA, *L'incendio di via Keplero*, in *Accoppiamenti giudiziosi*, cit., p. 127.

<sup>523</sup> *Ibidem*.

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 assurdo<sup>524</sup>: 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 dell'episodio attraverso l'inserimento di oggetti e figure (compresi gli eroi dell'*epos*) che, nell'intensità di quei momenti concitati dovuti all'incendio, non possono che apparire ridicoli e stranianti, come per esempio le urla di un pappagallo chiacchierone o le mutande che il legittimo proprietario sta perdendo 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:

---

<sup>524</sup> 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*, cit., pp. 101-102.

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 gocciolavano e rotolavano giù, dopo le gote, per il bavaglio fradicio con su scritto «Buon Appetito» [...] «Mamma, mamma!» urlava terrorizzata [...]<sup>525</sup>.

Il dramma del momento è pian piano destituito del suo *pathos* a cominciare dalla descrizione del bavaglino con su scritto «Buon Appetito» al collo della bambina, 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, baüscion 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 tanti pipistrelli infuocati e mettersi al lambire gli sdrusci della tappezzeria [...] allora prese tutt'uno a squittire anche lui [...] di fronte a quel volo di tãleri 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!»<sup>526</sup>.

---

<sup>525</sup> C.E. GADDA, *L'incendio di via Keplero*, cit., p. 129.

<sup>526</sup> Ivi, pp. 129-130.

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 spallate, 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 fondo<sup>527</sup>.

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 poi esplose 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

---

<sup>527</sup> Ivi, pp. 130, 131.

fuoco la casa»)<sup>528</sup>. È dunque nella demistificazione di Achille e del suo gesto eroico che, attraverso l'azione dello sberleffo nei confronti dell'atto eroico-cavalleresco del salvataggio, Gadda dà vita all'*epos* eroicomico, in cui i valori della grande tradizione epica vengono ridicolizzati al contatto con la quotidianità. La destituzione dell'eroe, come si è visto con Agamennone Brocchi, è quindi frutto dell'epoca contemporanea con la quale si confronta il Gaddus: dal momento che non è più il tempo degli atti eroici, l'unica arma che resta all'Ingegnere per difendersi dalla società è la satira.

Un altro personaggio a subire la stessa profanazione di Achille è Ermes, 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 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*<sup>529</sup>.

Al pari di Achille, ne *L'incendio di via Keplero* Ermes si distingue per il salvataggio della signora Maldifassi, per quanto il suo gesto venga raccontato con sprezzante ironia:

[...] povera signora Maldifassi! [...]. Tossiva e starnutiva nella fuliggine acre e strillava: «Sofèghi! Sofèghi!; ahi ahi la mia gamba, salvatemi! per carità del Signor! ahi, ahi! Madonna, Madonna, la gamba, la gamba, sofèghi! sofèghi!» E

---

<sup>528</sup> Ivi, p. 32.

<sup>529</sup> «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.

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 piedi<sup>530</sup>.

È interessante notare, inoltre, come Gadda giochi con la figura mitica 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»<sup>531</sup>, 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 purtroppo ferale, il caso»<sup>532</sup>), 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»<sup>533</sup>, finendo così per essere il solo a trovare l'epilogo nell'inferno del camposanto, accanto al diavolo:

---

<sup>530</sup> C.E. GADDA, *L'incendio di via Keplero*, cit., p. 135, 136

<sup>531</sup> Ivi, p. 136.

<sup>532</sup> Ivi, p. 140.

<sup>533</sup> *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 diavolo<sup>534</sup>.

#### ***VII.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'Ingegner Gadda, all'interno del quale occupa una posizione rilevante l'universo mitologico.

La vicenda redazionale relativa alla costruzione 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 Vucetich<sup>535</sup>. Tuttavia è bene sottolineare che la

---

<sup>534</sup> *Ibidem*.

<sup>535</sup> L'edizione in volume del 1952 è accompagnata da una *Nota bibliografica* – voluta dall'editore – a cura dello stesso Gadda. Nella *Nota* lo scrittore descrive le sue favole insistendo in particolar modo sugli aspetti linguistico-stilistici, descrivendo un «quadro 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.

maggior parte delle favole erano comunque 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 inedite<sup>536</sup>.

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) o 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»)<sup>537</sup>.

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»<sup>538</sup> e il centauro Chirone intento a cronometrare

---

<sup>536</sup> C.E. GADDA, *Gadda cerca il «giallo»*, in «*Per favore, mi lasci nell'ombra*», cit., pp. 25-26.

<sup>537</sup> 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.

<sup>538</sup> C.E. GADDA, *Il primo libro delle favole*, a cura di C. Vela, Mondadori, Milano 1990, p. 49.

con la «clepsidra»<sup>539</sup> 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 bastevole alcuna precedenza alle mosse»)<sup>540</sup> 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 «lembruzze» 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 bisciando non si sa che liquerizia codeste befane le le suggano, l'andava rivolgendo guancia scarna di là, poi di qua, non sopravvenissero e' micidî, come son ghespe e lembruzze: finché la si risolvette al cammino, da dover consumare quella anticipata parasanga<sup>541</sup>.

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.

---

<sup>539</sup> Ivi, p. 50.

<sup>540</sup> Ivi, p. 49.

<sup>541</sup> Ivi, p. 50.

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 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 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»<sup>542</sup>, e ancora «Il generale Bonaparte incontrò il Monte di Pietà di Milano: e in dodici ore lo ebbe ripulito»<sup>543</sup> o Foscolo («Un poeta fece un'oda circa il generale Bonaparte, indi se ne pentì»)<sup>544</sup>, 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»), al messo infernale Hitler («Il conigliolo, impennacchiatosi di gran pernacchio il colbacco e i baffoni tirandosi e

---

<sup>542</sup> Ivi, p. 40.

<sup>543</sup> Ivi, p. 30.

<sup>544</sup> Ivi, p. 38.

trainando sciabola [...] non ci risulta dove rrr...gazzo volesse andare»)<sup>545</sup> 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 diportamenti [...]»)<sup>546</sup>.

La metamorfosi, pratica mitica per eccellenza, diventa quindi strumento prediletto per dar vigore alle invettive gaddiane, delle 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»)<sup>547</sup>, mentre si trova all'inferno

---

<sup>545</sup> Ivi, p. 64.

<sup>546</sup> Ivi, p. 18.

<sup>547</sup> Ivi, p. 56.

(«Pocolume»)<sup>548</sup> impegnato a convocare sia Dedalo sia Perillo («chiamò Perillo e di poi Dédalo ingegnosissimi pseudobòfici»)<sup>549</sup> 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 pareva Europa, che il detto fusto la potessi recepere, et aggradire a sua brama<sup>550</sup>.

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: «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»<sup>551</sup>. 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»<sup>552</sup>.

Nell'ultima parte della favola, Gadda allude alla fonte storica della vicenda, facendo riferimento, ovviamente ancora in chiave parodica, all'utilizzo a cui

---

<sup>548</sup> *Ibidem.*

<sup>549</sup> *Ibidem.*

<sup>550</sup> *Ibidem.*

<sup>551</sup> *Ibidem.*

<sup>552</sup> *Ivi*, pp. 56-57.

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 sacco, 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 istrìdeva Pocolume in ogni grotta, insino al trono di quel re. Così stéasi in eterno. Amen<sup>553</sup>.

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.

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 brillantina<sup>554</sup>.

Apollo e 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

---

<sup>553</sup> Ivi, p. 57.

<sup>554</sup> Ivi, p. 16.

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»<sup>555</sup>, nella quale «L'imbrillantinato Apollo sta per certa "apollinea" fatuità poetica che non può capire nulla della solida realtà»<sup>556</sup>.

Altra favola dal sostrato mitologico è la numero 8, nella quale sembrerebbe essere Ulisse il protagonista:

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 dì 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 meglio<sup>557</sup>.

Qui la *reductio* parodica colpisce innanzitutto l'eroe, ridotto allo *status* di navicellaio e destituito della sua potenza mitica, 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»).

---

<sup>555</sup> C. VELA, *Le favole*, in C.E. GADDA, *Il primo libro delle favole*, cit., p. 135.

<sup>556</sup> *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 propiziatoria: «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». Ivi, p. 57.

<sup>557</sup> Ivi, p. 10.

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»<sup>558</sup>, di regalare una «collana di perle»<sup>559</sup> 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 Megera, 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.

Ora, 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:

---

<sup>558</sup> Ivi, p. 80.

<sup>559</sup> *Ibidem*.

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 massimo<sup>560</sup>.

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 antropologiche, gnoseologiche, e, dopo le 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

---

<sup>560</sup> C.E. GADDA, *Gadda cerca il «giallo»*, cit., p. 26.

resto Susanetti, citando Euripide, definisce i miti come «favole antiche», o «racconti cui indulgono le vecchie e le balie vicino alle culle»<sup>561</sup>, mentre Arrigo parla del mito sottolineandone in prima istanza l'«accezione favolosa»<sup>562</sup>.

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* del 1924, 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»)<sup>563</sup>, mentre quando fa riferimento alle dicerie del popolo, che continuamente contrastano il rigoroso operare di don Ciccio Ingravallo troviamo invece il lemma «favola» («tutto popolo fabulava»)<sup>564</sup>, 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 pensare' tipico – muoviamo ancora dalla *Meditazione* – della mente «mitologica» e del linguaggio «uterino» del genere umano.

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

---

<sup>561</sup> D. SUSANETTI, *Favole antiche*, cit., p. 13.

<sup>562</sup> N. ARRIGO, *Il ritorno del mito*, cit., p. 35.

<sup>563</sup> C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 7.

<sup>564</sup> *Ivi*, p. 129.

del Gaddus come «luminosa *favilla* d'acume intellettuale fattasi lingua»<sup>565</sup>: Manzotti insiste molto sulla specificità linguistica della favole gaddiane, le quali, malgrado la loro *brevitas* diventino prossime «all'aforisma»<sup>566</sup>, non assumono mai la funzione «moraleggiante di saggezza di vita, o di verità generali»<sup>567</sup>. Per tali ragioni, Manzotti fa leva sull'accezione di 'favola-favilla', ovvero «una combinazione ad alta tensione di lingua ed *esprit*»<sup>568</sup>, 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»<sup>569</sup>, 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»)<sup>570</sup>, sulla quale la parodia del gran burattinaio è forse un po' troppo cattiva.

### ***VII.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, 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

---

<sup>565</sup> 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/manzottivelaplf.php>.

<sup>566</sup> *Ibidem*.

<sup>567</sup> *Ibidem*.

<sup>568</sup> *Ibidem*.

<sup>569</sup> *Ibidem*.

<sup>570</sup> C.E. GADDA, *Il primo libro delle favole*, cit., p. 12.

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*.

*Il seccatore* si presenta essenzialmente come un brevissimo e divertente monologo condotto dal protagonista, probabilmente un io autobiografico, alle prese con la scocciatura di un seccatore, appunto. Il protagonista cammina «leggero e allegro, verso la casa dell'amata»<sup>571</sup>, quando, a un certo punto, un uomo lo trattiene per il braccio esclamando un caloroso «Carissimo!»<sup>572</sup>. 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 della memoria»)<sup>573</sup>, 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»)<sup>574</sup>, 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':

---

<sup>571</sup> C.E. GADDA, *Il seccatore*, in ID., *Romanzi e racconti*, a cura di G. Pinotti, D. Isella, R. Rodondi, Vol. II, Garzanti, Milano 2011, p. 998.

<sup>572</sup> *Ibidem*.

<sup>573</sup> *Ibidem*.

<sup>574</sup> *Ibidem*.

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 ombre<sup>575</sup>.

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)<sup>576</sup> e infine al dolore della dea per la morte del bel giovane a opera del cinghiale (vv. 719-723)<sup>577</sup>, 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 Angelica. Tuttavia, se l'intervento di Venere in soccorso di Adone è fallimentare, poiché il bel giovane spira tra le braccia della «dea-donna», che comunque per serbarne il

---

<sup>575</sup> Ivi, p. 997-998.

<sup>576</sup> «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.

<sup>577</sup> «[...] 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 le veste, si stracciò i capelli, si percosse il petto con le mani che mai avrebbero dovuto osare una cosa simile». Ivi, pp. 421-423.

ricordo lo tramuta in un bellissimo fiore (vv. 731-739)<sup>578</sup>, 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, vv. 1-8)<sup>579</sup>.

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 ampia. 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»<sup>580</sup>, 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 [...]»<sup>581</sup>, ragion per cui:

Tali caratteristiche dell’eros infantile permangono, talvolta, nell’eros dei cosiddetti adulti: la curiosità in modo particolare. Il mito 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 amante<sup>582</sup>.

---

<sup>578</sup> «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 n’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.

<sup>579</sup> «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 patre 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.

<sup>580</sup> C.E. GADDA, «*Agostino*» di Alberto Moravia, in *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, cit., p. 609.

<sup>581</sup> *Ibidem*.

<sup>582</sup> *Ibidem*.

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 corteccia<sup>583</sup>.

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*.

---

<sup>583</sup> «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.



## CAPITOLO VIII

### UN'ESPLOSIONE MITOLOGICA: IL *PASTICCIACCIO*

«Ah! signor commissario,» implorò la Menegazzi, «ci aiuti lei: lu ch'el pol giutarne. Ci aiuti lei, per carità, Mària Vergine. Una vedova! Sola in casa, Mària Vergine! Che brutto mondo ch'el xe questo! Questi no i xe manco òmini, questi i xe diavoli! anime de bruti diavoli che i ne torna indrio da l'inferno...»<sup>584</sup>.

#### *VIII.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 '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*<sup>585</sup>.

---

<sup>584</sup> C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 166.

<sup>585</sup> 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 affascinanti e sinuose forme: satiriche, tragiche, grottesche, fantastiche, inconsce, narrative, perfino ingenua, tanto da essere rivestite da quella saggezza a tratti infantile che solo il sostrato popolare riesce a mostrare. 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 incontrano e si contrappongono 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 1947<sup>586</sup>. Ciononostante

---

<sup>586</sup> «[...] 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

la stesura del 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 tratti<sup>587</sup> 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 molisano<sup>588</sup>.

Tuttavia l'intento del Gaddus non è tanto rappresentare un'«espressione naturalistica»<sup>589</sup> della lingua quanto piuttosto una patina dialettale maggiormente colorata, come lo stesso autore afferma parlando del romanesco, lingua principe del *Pasticciaccio*:

---

seguinte: «Dietro al delitto principale, l'omicidio di Liliana, è 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 figlioletto 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.

<sup>587</sup> «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 Ingravòlo 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.

<sup>588</sup> «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 Cinese per il molisano del commissario Ingravallo». Ivi, p. 236.

<sup>589</sup> C.E. GADDA, *Gadda cerca il «giallo»*, cit., p. 30.

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 romanesco<sup>590</sup>.

Anche se la patina dialettale del *Pasticciaccio* è in parte contaminata dall'italiano<sup>591</sup>, 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 l'azzardo –, potremmo pensare 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

---

<sup>590</sup> *Ibidem*.

<sup>591</sup> 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.

Gioachino Belli per evidenziare maggiormente la «vivacità lessicale»<sup>592</sup>, 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»<sup>593</sup>. In 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*<sup>594</sup>.

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 correnti obbligate: è ugualmente lontana dal documento illuminatore del Progresso (scientifico, storiografico) come dalla imposizione degli interessi e delle consociazioni, costituiti o costituende. Attinge ai limiti egualmente dolorosi ed egualmente fecondi d’un conato di rivendicazione gnoseologica e d’un dissolvimento della inanità nella maccheronea<sup>595</sup>.

---

<sup>592</sup> G. PATRIZI, *Gadda*, cit., p. 237.

<sup>593</sup> *Ibidem*.

<sup>594</sup> 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 sconnia volgarità del volgo stesso, quasi fosse una sorta di lessico quidditario della vergogna». R. STRACUZZI, *Dialetto*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 2, 2002, Supplement no. 1, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/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»: il caleidoscopio delle voci nel Pasticciaccio*, cit., p. 228.

<sup>595</sup> C.E. GADDA, *Arte del Belli*, in *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, cit., p. 554.

Dunque, oltre a riconoscere un valore sociale alla maccheronea<sup>596</sup>, 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»<sup>597</sup>.

È bene inoltre ricordare che nel *Pasticciaccio*, sotto l'egida del «plurilinguismo onnivoro»<sup>598</sup> 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'inglese<sup>599</sup>, ragion per cui il romanzo si presenta come un'opera polifonica<sup>600</sup> straordinaria, e Roma ne interpreta il ruolo di culla storica ed esistenziale, capitale di tutti gli inizi (la rigenerazione della vita) e di ogni fine (la morte biologica degli individui)<sup>601</sup>.

---

<sup>596</sup> Cfr. G. PATRIZI, *Le parole della materia: Gadda e la letteratura*, in *Prose contro il romanzo*, pp. 93-94.

<sup>597</sup> C.E. GADDA, *Arte del Belli*, cit., p. 560.

<sup>598</sup> M.A. TERZOLI, *Gadda: guida al Pasticciaccio*, cit., p. 26.

<sup>599</sup> 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.

<sup>600</sup> 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 propria 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/guglielmiintornopasticcio.php>.

<sup>601</sup> 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>.

Per il suo ordito combinatorio di voci, il *Pasticciaccio* si presenta dunque come un romanzo della molteplicità<sup>602</sup>, tant'è che la stessa vicenda viene spesso interrotta da digressioni su oggetti<sup>603</sup> e personaggi 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 a estendere e moltiplicare con intensità oltranzistica le connessioni e le rifrazioni figurali e semantiche»<sup>604</sup>, può andare avanti potenzialmente all'infinito, assurgendo così allo *status* di

---

<sup>602</sup> 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.

<sup>603</sup> 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 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*, cit., pp. 145-193. Sulla memoria figurativa di Gadda si rimanda inoltre a M. MARCHESINI, *La galleria interiore dell'Ingegnere*, Bollati Boringhieri, Torino 2014.

<sup>604</sup> G. BONIFACINO, *Le ali di Ermes. Polarità del tempo e parvenze del male nel Pasticciaccio*, in *Un meraviglioso ordegno*, cit., p. 195.

opera volutamente aperta ma disarmonica, con la conseguenza che, nella sua ambiguità, l'indagine-trama, «trasparente metafora fittiva di quella gnoseologica»<sup>605</sup>, 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»<sup>606</sup> provata dall'Ingegnere nei confronti del vernacolo di quella città mitica che lo ha accolto dopo la sua fuga da Firenze, dall'altra, a nostro avviso, non 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»<sup>607</sup>:

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

---

<sup>605</sup> Ivi, p. 197.

<sup>606</sup> C.E. GADDA, *Ho subito il fascino del romanesco*, in «Per favore, mi lasci nell'ombra», cit., p. 69.

<sup>607</sup> C.E. GADDA, *La battaglia dei topi e delle rane*, in *Divagazioni e garbuglio*, cit., p. 306.

comune, in quanto il dialetto nasce da una più spontanea e ricca inventiva, sia dell'individuo creante la lingua, sia della collettività<sup>608</sup>.

La forma dialettale è dunque per Gadda «assai volte l'anima: la nostra anima; la lingua regolamentare, non imparata al non-ginnasio»<sup>609</sup>, quindi «l'involucro, talora grottesco, d'una espressione mancata: è la carta d'argento d'un cioccolatino che non c'è»<sup>610</sup>. 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 ad assurgere ad allegoria fantasmagorica del presente, dell'uomo e del mondo, nonché all'esemplificazione massima della visione del Gaddus su ogni mitologica cognizione.

### ***VIII.2 Le fonti epico-mitologiche: l'Eneide***

Tra le fonti epico-mitologiche del *Pasticciaccio* Terzoli ha giustamente individuato e posto l'accento sull'*Eneide*<sup>611</sup>, la cui presenza all'interno del romanzo si avverte attraverso luoghi, toponimi, e, soprattutto, personaggi prestatì all'esercizio antifrastico dell'Ingegnere, i quali, fin da subito, contribuiscono a innescare nella mente del lettore più smaliziato il confronto

---

<sup>608</sup> C.E. GADDA, *Ho subito il fascino del romanesco*, cit., p. 69.

<sup>609</sup> C.E. GADDA, *La battaglia dei topi e delle rane*, cit., p. 306.

<sup>610</sup> *Ibidem*.

<sup>611</sup> Cfr. M.A. TERZOLI, *Gadda: guida al Pasticciaccio*, pp. 17-20.

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»<sup>612</sup>, all'interno dei quali i mitici attori «sono sottoposti a una continua e variabile parodia, e abbassati dall'accostamento a un cognome prosaico»<sup>613</sup>.

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 e di Venere Procacci, nato e dimorante in località “il Torraccio”, non lontano da le Frattocchie [...]»<sup>614</sup>. 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 patatine de staggione!»)<sup>615</sup>, che invece nella fantasia del poema virgiliano è in realtà il figlio dell'eroe troiano. Infine, va sottolineato che il giovane Retalli è fidanzato con una fanciulla di nome

---

<sup>612</sup> Ivi, p. 18.

<sup>613</sup> *Ibidem*.

<sup>614</sup> C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 127.

<sup>615</sup> Ivi, p. 243.

Lavinia, omonima della corrispettiva figura mitica 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 podeva dà... on po d' moneda: e a lasciarle in pegno quel po' po' di zaffiri e di topacci [...]») <sup>616</sup>.

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 amore <sup>617</sup>.

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.

---

<sup>616</sup> Ivi, p. 236.

<sup>617</sup> M.A. TERZOLI, *Gadda: guida al Pasticciaccio*, cit., p. 19.

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»<sup>618</sup> 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<sup>619</sup>, ovvero la perdita della figura di un figlio, o nipote, 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 creatura, il pupo...»<sup>620</sup>.

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 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),

---

<sup>618</sup> *Ibidem*.

<sup>619</sup> Come nota giustamente Poretti, l'impossibilità di avere un figlio segna fin da subito la vicenda umana della bella 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.

<sup>620</sup> C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 99.

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 del 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!<sup>621</sup>

Nelle parole utilizzate da Giuliano per descrivere il suo rapporto con Liliana sembra trasparire effettivamente 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»)<sup>622</sup>: 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 verso una nuova tappa della sua vita.

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

---

<sup>621</sup> Ivi, pp. 101-102.

<sup>622</sup> Ivi, p. 102.

favole: i personaggi della mitologia classica sono ripresi dall'Ingegnere e depotenziati della loro sacralità per fungere da contrasto 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 mitici 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 James Joyce nell'*Ulysses*, nel quale la mitologia, citando le parole di Coupe, si presenta innanzitutto come «democraticamente indecorosa e buffa»<sup>623</sup>, 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.

### ***VIII.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 piccole illazioni, potremmo dire che ad arricchire e caratterizzare questo mondo volutamente ancestrale – la culla a-

---

<sup>623</sup> L. COUPE, *Il mito. Teorie e storie*, p. 27.

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 molisano Francesco 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 [...]]<sup>624</sup> –, 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'auna 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 gnommero, che alla romana vuol dire gomitolo. [...]

---

<sup>624</sup> 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.

La causale apparente, la causale principe, era sì una. Ma il fattaccio era l'effetto di tutta una rosa di causali che gli eran soffiate addosso a molinello [...] <sup>625</sup>.

Leggendo fra le righe di questa presentazione di don Ciccio, 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 milanese*, 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» <sup>626</sup> –, 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 ai gioielli della contessa Menegazzi e l'omicidio di Liliana Balducci.

Scrive l'Ingegnere:

Già in quer gran palazzo der ducentodiciannove 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 facci 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,

---

<sup>625</sup> Ivi, pp. 4-5.

<sup>626</sup> Ivi, p. 25.

perle, diamanti: tutta la robba più de valore che ce sia. E fogli da mille come farfalle: perché a tenelli a la banca nun se sa mai: quanno meno te l'aspetti po pijà foco. [...] Questo press'a poco, il mito<sup>627</sup>.

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»<sup>628</sup>, 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 coatte<sup>629</sup>.

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, 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

---

<sup>627</sup> Ivi, p. 7.

<sup>628</sup> Ivi, p. 17.

<sup>629</sup> Ivi, p. 7.

non a quello richiesto da un'indagine scientifica («la ragione della folla raccoglieva i trefoli delle testimonianze iniziali, dei 'giuro che l'ho visto': principiava a intortigliarli in un epos») <sup>630</sup>.

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?») <sup>631</sup>, Zamira risponde a modo suo e per giustificare l'assenza della bella sibilla 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, pe 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 quale quela 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» <sup>632</sup>.

Nonostante Zamira venga esortata a «parlar chiaro» e a raccontare «poche storie», quindi sostanzialmente a non favoleggiare, la Circia del *Pasticciaccio*,

---

<sup>630</sup> Ivi, p. 17.

<sup>631</sup> Ivi, p. 196.

<sup>632</sup> Ivi, p. 197.

come la mitica maga dell'*Odissea* – qui in chiave ovviamente antifrastica –, sciorina l'arte magica dell'incanto attraverso la parola, ed ecco che, con un proverbio, un detto popolare, è pronta a 'intortare un *epos*'.

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») <sup>633</sup>, 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 acre o infantili aggiungevano dinieghi e conferme. Torno torno, un barboncino bianco scodinzolava eccitato e de tanto in tanto abbaiva puro lui: il più autorevolmente possibile.

Ingravallo si sentiva soffocare, stritolato dalle relatrici e dai relatori <sup>634</sup>.

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

---

<sup>633</sup> Ivi, p. 39.

<sup>634</sup> Ivi, p. 22.

sembra andare in questa direzione – non sottostanno ai principi del *logos* ordinatore: «l’epos ormai s’era insignorito, e mannava fora bagliori, lividori: come fiamma dalla carta unta. Da tempo. Da mesi: o da anni»<sup>635</sup>.

### ***VIII.3.1 Pezzi di un mondo ancestrale: il femminile e il mito della fecondità***

Come anticipato precedentemente, nella Roma del *Pasticciaccio* 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 si conoscano, 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.

---

<sup>635</sup> *Ibidem.*

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. Otto<sup>636</sup>.

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 1941 pubblicata a Firenze per La Nuova Italia e tradotto da Giovanna Federici Airoidi<sup>637</sup>. Oltre a sottolineare come questo sia l'unico testo mitografico presente nei Fondi librari appartenuti allo scrittore milanese, è bene evidenziare come, a differenza di molti altri volumi che dal catalogo risultano essere «intonsi», Gadda abbia 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. I, gigantogenesi e prosapia pantagruelica [...] Si

---

<sup>636</sup> Con *Gli dèi della Grecia*, Otto ha dato il là alla tradizione degli studi mitografici novecenteschi, influenzando grandi studiosi del mondo classico come l'ungherese 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 all'uomo.

<sup>637</sup> Cfr. A. CORTELLESA, M.T. IOVINELLI, *Il fondo Gadda. La biblioteca del Burcardo*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 2001, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/catalogues/burcardoA.php>.

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. ita., Firenze, 1941, *La Nuova Italia*<sup>638</sup>.

Come scrive Vela, la nota 33 del *Girolamo* compare a partire dall'edizione in volume del 1944<sup>639</sup>, 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 antifrastico<sup>640</sup>, 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 Walter F. Otto, *Religione e mito dell'epoca arcaica*, ragion per cui, percorrendo questa linea interpretativa, da questo paratesto si possono ricavare delle sorprendenti coincidenze con il sostrato mitico-antropologico del *Pasticciaccio*.

---

<sup>638</sup> 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 macellaio milanese Fumagalli intento ad affilare i suoi «macbethiani coltelli».

<sup>639</sup> Cfr. C. VELA, *Nota al testo*, in C.E. GADDA, *L'Adalgisa. Disegni milanesi*, cit., p. 357.

<sup>640</sup> Citando la nota 33 del *Girolamo*, Narducci mostra al lettore come, attraverso la pratica del *pastiche*, l'Ingegnere contaminò le fonti classiche. Cfr. E. NARDUCCI, *La gallina Cicerone*, pp. 66-67.

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»)<sup>641</sup>, più avanti, narrando delle lotte fra antichi e nuovi dèi – che nel mito descritto da Otto «proseguono fino allo stabilirsi della signoria di Zeus»<sup>642</sup> –, parrebbe che lo scrittore milanese 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»<sup>643</sup>.

Tuttavia la fascinazione mitologica esercitata dall'opera di Otto su Gadda non sembra limitarsi a questo gioco di memorie e richiami, dal momento che, anzi, sembra 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 greco<sup>644</sup>, in quanto vi si

---

<sup>641</sup> 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.

<sup>642</sup> Ivi, p. 41.

<sup>643</sup> Ivi, p. 40.

<sup>644</sup> 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

riscontra «l'assenza quasi totale dell'elemento magico»<sup>645</sup>, indi per cui la religione «ha concepito le cose di questo mondo col più potente senso di realtà»<sup>646</sup>, 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'antichissima magia»<sup>647</sup>. 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 femminile<sup>648</sup>.

Ora, soffermandoci su quest'ultima citazione, 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:

---

sì discorsi o racconti, ma non quelli incredibili o soprannaturali». M. BETTINI, *Racconti romani che sono «lili'u»*, in L. FERRO, M. MONTELEONE, *Miti romani. Il racconto*, Einaudi, Torino 2014, cit., pp. VII-VIII.

<sup>645</sup> W.F. OTTO, *Gli dèi della Grecia*, cit., p. 21.

<sup>646</sup> Ivi, p. 22.

<sup>647</sup> Ivi, p. 46.

<sup>648</sup> Ivi, p. 31, 36.

[...] 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 maturi 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 vivacizzante, quell'aura spermatica di cui favoleggiavano gli ovaristi del Settecento.

[...] E il fiume andava, andava, superati i clamori, a raggiungere, al lido, l'indefettibile attesa dell'eternità<sup>649</sup>.

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 accenna Bazzocchi, infatti, il *Pasticciaccio* diventa il luogo in cui si può trovare «l'attivazione mitica e sacrale di un archetipo femminile»<sup>650</sup>, 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»<sup>651</sup> e «La fecondità

---

<sup>649</sup> C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 12.

<sup>650</sup> M.A. BAZZOCCHI, *La letteratura, il mito, il moderno*, in *Mito e esperienza letteraria: indagini, proposte, letture*, a cura di F. Curi, Pendragon, Bologna 1995, pp. 107-108.

<sup>651</sup> M. ELIADE, *Il sacro e il profano*, Bollato Boringhieri, Torino 2018, pp. 92-93.

femminile ha il suo modello cosmico nella *Terra mater*, la *Genetrix* universale»<sup>652</sup>, la quale è altresì «modello cosmico del prestigio magico-religioso e del conseguente predominio sociale della donna»<sup>653</sup>.

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», «follicoli maturati», «aura spermatica»), in modo tale che quella terra assuma i tratti di una mitica 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 mito vitalistico e psicomotore dell'anima (quindi dell'inconscio) 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 al 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, ovvero 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

---

<sup>652</sup> Ivi, p. 93.

<sup>653</sup> *Ibidem*.

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 gaddiano, 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:

Il dottor 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 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 mocoloni di Sant'Agnese e di Santa Maria in Porta Paradisi e 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, parlano con rispetto, quer po' po' de signorino<sup>654</sup>.

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 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,

---

<sup>654</sup> Ivi, p. 8.

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.

### *VIII.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 fertilità<sup>655</sup>.

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 nei vv. 267-452) e il rovesciamento parodico della stessa, l'Ingegnere descrive il rituale nel quale le donne, «Madri della universa Italia»<sup>656</sup>, supplicano l'intervento di «Junone Esquilina»<sup>657</sup> affinché propizi la loro fertilità, poiché prive di «abbondanza del ventre»<sup>658</sup>.

---

<sup>655</sup> 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.

<sup>656</sup> C.E. GADDA, *Il primo libro delle favole*, cit., p. 54.

<sup>657</sup> *Ibidem*.

<sup>658</sup> *Ibidem*.

Tuttavia, per adempiere al rito, è necessaria un'offerta votiva: un caprone deve essere scuoiato («caper hircus inito»<sup>659</sup>, 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»<sup>660</sup>.

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»<sup>661</sup> di «Aquario»<sup>662</sup> (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 deformata<sup>663</sup> da Gadda, che così facendo si discosta «dalla vulgata che vuole sacer per 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'»<sup>664</sup>. In questo passaggio risiede indubbiamente l'aspetto più interessante del testo, cioè la manipolazione del mito: utilizzare «caper», cioè «capra», al posto di «sacer» («sacro») è indicativo del fatto che Gadda volesse alludere non solo a Mussolini, il «capro barbacucco»<sup>665</sup> in grado di fecondare da sé le donne

---

<sup>659</sup> *Ibidem.*

<sup>660</sup> *Ibidem.*

<sup>661</sup> *Ibidem.*

<sup>662</sup> *Ibidem.*

<sup>663</sup> Cfr. C. VELA, *Le favole*, p. 172.

<sup>664</sup> *Ibidem.*

<sup>665</sup> C.E. GADDA, *Il primo libro delle favole*, cit., p. 54.

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 nella donna l'immagine della genitrice prolifica, pronta ad accrescere il numero della «legione»<sup>666</sup> italiana.

Ora, continuando con le nostre piccole illazioni, l'espedito delle Lupercali 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 recondito: e allora... i figli non erano arrivati»<sup>667</sup>. 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: in un paragone con il rito

---

<sup>666</sup> *Ibidem*.

<sup>667</sup> C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 9.

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»<sup>668</sup>. 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, indubbiamente 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 dalla lezione de *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»<sup>669</sup>, 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 evidenza 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

---

<sup>668</sup> Ivi, p. 6.

<sup>669</sup> W.F. OTTO, *Gli dèi della Grecia*, cit., p. 44.

(all'ora di dopolavoro) dalla sarta-sibilla»<sup>670</sup>, aggiungendo poi in riferimento al mitico sogno del brigadiere Pestalozzi, sul quale si ritornerà più avanti:

Avea veduto nel sonno, o sognato... che diavolo era stato capace di sognare?... uno starno essere: un pazzo: un topazzo [...] che cos'è, infine, un topazzo? 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<sup>671</sup>.

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 comica del dato reale, per quanto anche la presentazione della stessa maga contribuisca 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 [...]<sup>672</sup>.

---

<sup>670</sup> C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., pp. 138-139.

<sup>671</sup> Ivi, p. 180.

<sup>672</sup> 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

Alla luce dei riferimenti qui proposti, piuttosto che parlare di coincidenze e suggestioni, pare 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-allegoria.

Anche in Gadda, come in Otto, nell'antropologia del mondo antico domina un modo di vedere la realtà pertinente al campo del pensiero mitico, che, come ormai ben sappiamo dalle pagine della *Meditazione*, è per Gadda atavico, connotato 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 oggettiva e 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 domina l'equilibrio tra «misura», «logicità, buon gusto e senso della proporzione», in definitiva un modello conoscitivo in cui il *logos* riesce a mitigare l'irruzione del *mythos*.

---

[...]». M.A. TERZOLI, *Gadda: guida al Pasticciaccio*, cit., pp. 137, 138-139. Sullo stesso tema si rimanda ancora a M.A. TERZOLI, *Iconografia criptica e iconografia esplicita nel Pasticciaccio*, pp. 145-193.

#### *VIII.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 Liliana<sup>673</sup>: se nella prima parte del romanzo dominano infatti la Balducci con la sua lucente nobiltà d'animo e le prorompenti sibille-nipoti, nella seconda, invece, nel magico incanto del Circeo si ergono a protagoniste figure oscure, come la maga-fattucchiera Zamira e le sue adepte, 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

---

<sup>673</sup> 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 presenti in entrambi i personaggi». L. PORETTI, *Un personaggio tragico: Liliana Balducci*, cit., pp. 141, 142.

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»<sup>674</sup>. Don Ciccio idealizza a tal punto la figura della Balducci che ne mitizza le sembianze trasfigurandole 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 piena linea con la tradizione stilnovista. Si potrebbe perfino pensare a una sorta di rapporto cortese tra Ingravallo e la Balducci, quindi tra *domina* 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 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

---

<sup>674</sup> Ivi, p. 7.

sopra le derogazioni ambigue del senso<sup>675</sup>.

Va inoltre sottolineato che nei primi capitoli 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 Liliana apparve infine a sua volta, molto bella [...] l'apparizione lo aveva beatificato»<sup>676</sup>. 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. Alle volte, ad ottobre, da quel trascolorare delle cose e dal tepore dei muri emanava un inseguitore improvvisato, Ermes con brevi ali di mistero: o, forse, da strani erebi cemeteriali risalito a popolo e ad urbe. Uno più pomicione dei tanti<sup>677</sup>.

Nel prosieguo 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

---

<sup>675</sup> Ivi, pp. 8-9.

<sup>676</sup> Ivi, p. 25.

<sup>677</sup> Ivi, p. 14.

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, Hermes apparitole nella sua vera essenza avrebbe infine risguardato alle porte, con tacito imperio: quelle da cui ci si parte, infine, 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 tradurla<sup>678</sup>.

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 Hermes viene incontro alla donna spalancando per lei le porte dell'ultraterreno verso una discesa ormai inevitabile: «[...] nell'ora dolce, quando ogni commiato è necessario [...] Hermes apparitole nella sua vera essenza avrebbe infine risguardato alle porte, con tacito imperio: quelle da cui si parte, infine, fabulando popolo ad urbe, a discendere, discendere [...]». Anche se nell'immaginario dell'Ingegnere Hermes non smette mai la sua veste ironica (qui «Uno più pomicione dei tanti»), nel *Pasticciaccio* il messaggero degli dèi con le sue «brevi ali di mistero» disvela però la sua essenza più tetra, mostrandosi alla donna angelicata nella sua funerea veste di Psicagogo, diventando così macabra prefigurazione della morte di Liliana<sup>679</sup>, come del resto suggerisce l'epitaffio che la Signora aveva

---

<sup>678</sup> Ivi, p. 93.

<sup>679</sup> Hermes 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

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 terra<sup>680</sup>.

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 pezzo per pezzo quell'immagine idealizzata che il commissario aveva della donna, creandone al suo posto un'altra più terrena, carnale, deformatrice di Eros.

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,

---

prefigurazione allusiva del furto che ne precederà o accompagnerà la morte, ovvero a polarizzarlo nella movenza arcana di chi reca un tacito messaggio premonitore, quale quello del dio psicopompo, rivivente 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 Ermes. Polarità del tempo e parvenze del male nel Pasticciccio*, cit., p. 200.

<sup>680</sup> 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, ovverosia 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 della fissità atemporale del suo arresto. Il dio dei mercanti [Ermes] 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.

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'Averno («Sulle scale un parlottare di ombre [...]») <sup>681</sup>, come se il palazzo dei pescecani fosse ormai preda di una maledizione («[...] il palazzo aveva la maledizione dentro i muri [...]») <sup>682</sup>, 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 si siano ridotte a tenebra, come se, con la morte della donna-angelo, si fosse spento l'ultimo barlume di luce e di speranza purificatrice 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 martiri <sup>683</sup>.

È davanti allo sguardo impotente dei sacri Lari che il corpo di Liliana viene profanato, come anche la sacralità della *xenia*, al cui rito la Balducci aveva

---

<sup>681</sup> C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 46.

<sup>682</sup> Ivi, p. 51.

<sup>683</sup> Ivi, p. 79.

adempito 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 dimore<sup>684</sup>.

Alla vista del cadavere della donna<sup>685</sup>, 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:

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

---

<sup>684</sup> Ivi, p. 46.

<sup>685</sup> 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.

rovescio de quela veste de lana buttata su [...]. Il naso e la faccia, così abbandonata, e un po' rigirata da una parte, come de chi nun ce la fa più a combattere, la faccia! Rassegnata alla volontà della Morte [...]<sup>686</sup>.

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»<sup>687</sup> 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' e rispettava er marito, l'uomo da

---

<sup>686</sup> C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 47.

<sup>687</sup> Ivi, p. 117.

lei scelto: datole, un giorno, da Dio»)<sup>688</sup>, 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 sapesse, un giorno, de potè avè quarche cosa de mejo: attendeva di giorno in giorno un bambino, d'anno in anno: da chi poi? [...] ormai Don Corpi, nun se raccapezzava da dove, o da chi<sup>689</sup>.

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»)<sup>690</sup>: 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 scopri er carattere: la vitalità spavalda, la strafotenza 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 nummeri [...]»<sup>691</sup>. 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 [...]»)<sup>692</sup> viene descritta in maniera diametralmente opposta rispetto a quella di Liliana, al punto che i suoi

---

<sup>688</sup> Ivi, p. 118.

<sup>689</sup> *Ibidem.*

<sup>690</sup> *Ibidem.*

<sup>691</sup> Ivi, p. 123.

<sup>692</sup> Ivi, p. 124.

modi e «quell'aria un po' de campagna»<sup>693</sup> finiscono per essere preda della «collettività fabulante» di Roma, che le attribuisce sembianze magico-demoniache («[...] quella cià er diavolo da la parte sua [...] co la voce [...] che solo er diavolo poteva avejela prestata [...]») <sup>694</sup>, 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») <sup>695</sup>. 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 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 storceva, fissandola: je lo storceva come in una morsa, bocca contro bocca, de sentisse er fiato der respiro in bocca, l'una co l'altra, zinne contro zinne<sup>696</sup>.

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 della realtà.

---

<sup>693</sup> Ivi, p. 123.

<sup>694</sup> Ivi, pp. 124, 126.

<sup>695</sup> Ivi, p. 126.

<sup>696</sup> Ivi, p. 125.

#### *VIII.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»<sup>697</sup> sul volto del «boja»<sup>698</sup> che ha brutalmente assassinato la Balducci, i carabinieri comunicano alla polizia di aver individuato il sospettato di aver rubato le gioie 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 una certa 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 le 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 secreti o splendidi, il mito s'era fatto

---

<sup>697</sup> Ivi, p. 129.

<sup>698</sup> Ivi, p. 48.

scopritore o troviere e poi divulgatore e trombettiere: da Marino ad Albano, da Castel Gandolfo ad Ariccia»)<sup>699</sup>, 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 molto più oscuro e complesso a cui il popolo attribuisce addirittura origini soprannaturali («Berzebù suo padrino»)<sup>700</sup>.

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 («il mito s'era fatto scopritore o troviere e poi divulgatore e trombettiere»), infatti non a caso la descrizione della Pàcori viene condotta grazie a una lunga serie di ‘si dice’ da parte del popolo fabulante, 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 apiva male e quasi a buco a parlare: peggio, si stirava agli angoli in un sorriso buio e lascivo [...] occholini 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 [...]

---

<sup>699</sup> Ivi, p. 130.

<sup>700</sup> *Ibidem*.

filtri e polverine d'amore d'ambo i segni [...]»<sup>701</sup>.

Prima di passare in rassegna l'elenco delle varie arti praticate dalla «Circe»<sup>702</sup> 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»<sup>703</sup>, quella di Zamira è invece «ruvida», tanto che 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»<sup>704</sup>, sono in contrasto con quelli di Zamira, che, al contrario, sono un «arruffio tempestoso»; oppure ancora se la donna-angelo mostra occhi «ardenti, soccorrevoli»<sup>705</sup>, 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

---

<sup>701</sup> Ivi, pp. 135, 136, 137.

<sup>702</sup> Ivi, pp. 162.

<sup>703</sup> Ivi, p. 14.

<sup>704</sup> *Ibidem*.

<sup>705</sup> *Ibidem*.

paragone con i due latini (vv. 94-99)<sup>706</sup>.

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»<sup>707</sup>, descritta non tanto per come è, quanto per gli oggetti che vi sono dentro, a cominciare, per esempio, da una particolare coperta:

La cantina, o seminterrato sala, era provveduta d'un orinale: e, più, d'un lettuccio: che però crocchiava per un nulla, sto coglione, 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 [...] <sup>708</sup>.

La trama della coperta, che rimanda a motivi barocchi, e quindi allo stile con cui è scritto tutto il romanzo, non è altro che una delle tante *myse 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

---

<sup>706</sup> «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.

<sup>707</sup> 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 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*, in *La cognizione del dolore*, cit., p. 198.

<sup>708</sup> C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 138.

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 responsabile 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 titric-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, una goccia sola e splendida della eternamente proibita o eternamente inverisimile Probabilità<sup>709</sup>.

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» in cui sguazzano topi di tutte le dimensioni, vi si può trovare letteralmente «tutto» («tutto quello che ce voleva, c'era»): l'antro della maga Circe, nel quale perfino «il diavolo non resiste all'appello»<sup>710</sup>, diviene così un luogo in cui sembra condensarsi ogni elemento dell'universo, e dove, proprio per la sua natura mitica, 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 simbolo del

---

<sup>709</sup> Ivi, pp. 138-139.

<sup>710</sup> Ivi, p. 141.

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.

### *VIII.5 Il centauro nell'incanto del Circeo*

Per i carabinieri e i molti visitatori, l'antra della Circe pullula di magia: Zamira, anziana ex prostituta, vive nel laboratorio-bettola insieme alle sue «Nereidi»<sup>711</sup>, dedite all'arte della seduzione grazie ai consigli impartiti dall'esperta maga («gl'indomabili 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»)<sup>712</sup>. Le indagini sul furto dei gioielli rendono il laboratorio-postribolo luogo di interminabili ispezioni e interrogatori, ma in un antra come questo – e in un romanzo come questo –, in cui ribolle l'onirico, l'irrazionale e la magia, 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»<sup>713</sup> 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 finistrelle

---

<sup>711</sup> Ivi, p. 148.

<sup>712</sup> Ivi, p. 141.

<sup>713</sup> Ivi, p. 148.

quadrate, cui munivano rugginosi ferri ad incarcerare la tenebra»<sup>714</sup>. 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»<sup>715</sup>, 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»<sup>716</sup> 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 piedi, la faccia stranita in un pallore diceva delle porcherie in veneziano, o in un dialetto spagnolo, probabile<sup>717</sup>.

Attore principale della prima parte del sogno è un «topazzo»<sup>718</sup>, animale che,

---

<sup>714</sup> Ivi, p. 178.

<sup>715</sup> Ivi, p. 179.

<sup>716</sup> Ivi, p. 180.

<sup>717</sup> *Ibidem*.

<sup>718</sup> 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.

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. Il «topazzo» impazzito si fa poi strada in un'atmosfera dai contorni decisamente mitici 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 Circia, 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'alghe e di spuma [...] <sup>719</sup>.

Il bellissimo brano è dunque la rappresentazione aulica di tutto ciò che si

---

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.

<sup>719</sup> C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., pp. 180-181.

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, rendendo più esplicito il riferimento al personaggio omerico, dato che anche la moderna fattucchiera del *Pasticciaccio* vive sul Monte Circeo. 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<sup>720</sup>.

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 [...]»<sup>721</sup> e «le alunne»<sup>722</sup>, cioè le nereidi, danno vita a erotiche danze antiche («la moresca», l'«estampida» e la «sicinnide») <sup>723</sup> accompagnate dallo «scotimento e del collo e del capo [...] ribadita dal taratata delle nacchere»<sup>724</sup> e dallo sguardo ardente dei satiri. Nell'erotico turbinio di istinti priapeschi, vivida eco di un'orgia di Baccanti, compare nuovamente la

---

<sup>720</sup> Cfr. E. MANZOTTI, *Dal primo Pasticciaccio al Palazzo degli ori e al secondo Pasticciaccio*, 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>.

<sup>721</sup> C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 181.

<sup>722</sup> *Ibidem*.

<sup>723</sup> *Ibidem*.

<sup>724</sup> *Ibidem*.

figura del topazio: «Piombatogli in quel punto tra le gambe come la nera folgore d'ogni solletico e d'ogni nero evenire, il topaccio pazzo aveva impaurito a un tratto le belle»<sup>725</sup>, mettendo così fine al loro «ancheggiato sacerdozio»<sup>726</sup>.

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 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 raccolto<sup>727</sup>.

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:

---

<sup>725</sup> *Ibidem.*

<sup>726</sup> *Ibidem.*

<sup>727</sup> M. ELIADE, *Il sacro e il profano*, cit., p. 94.

[...] avevano domandato scampo alla fuga, agli specchi del padùle, 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 frangente<sup>728</sup>.

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 [...] e dagli 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'Onnvisibile fetente salutato salvatore d'Italia [...] coi due diti pollice indice con un topazio giallo cadauno aveva sollevato la 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 ingessato la trappola<sup>729</sup>.

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»),

---

<sup>728</sup> 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.

<sup>729</sup> *Ibidem*.

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)<sup>730</sup>. Alla luce di ciò, secondo Rinaldi, il mancato accoppiamento 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 vitale<sup>731</sup>.

### *VIII.6 Explicit*

Dopo il sogno del brigadiere, che come abbiamo visto 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

---

<sup>730</sup> 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 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.

<sup>731</sup> Cfr. R. RINALDI, *Gadda*, pp. 117-121.

interrotti dalla comparsa di una gallina, che entra dal seminterrato e comincia a defecare<sup>732</sup>, 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 prezioso 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 a un pitale la refurtiva sottratta alla contessa Menegazzi («Il groviglio dei molti nodi fu districato»)<sup>733</sup>, lasciando così la nereide in preda 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 maresciallo, agli informatori del Signore: facendo lui, il diavolo, o lei, la gallina, facendo tuttodì 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 [...]<sup>734</sup>.

---

<sup>732</sup> Nella scena della gallina Gioanola ha visto 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; inoltre, sullo stesso tema si veda anche ID., *Gioielli*, pp. 301-315.

<sup>733</sup> C.E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 217.

<sup>734</sup> Ivi, p. 224.

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 Psicagogo con le sue «ali di mistero» l'aveva condotta («Liliana gli sembrò rivolgersi disperatamente chiamandolo, dal suo mare d'ombra»)<sup>735</sup>: 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!»<sup>736</sup>. 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 intesa, là per llà, ciò che la sua anima era in procinto d'intendere. Quella piega nera verticale tra i due

---

<sup>735</sup> Ivi, p. 259.

<sup>736</sup> Ivi, p. 264.

sopraccigli dell'ira, nel volto bianchissimo della ragazza, lo paralizzò, lo indusse a riflettere: a ripentirsi, quasi<sup>737</sup>.

Anche se ancora oggi parte della critica 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:

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 [...] come non si può smagare dell'aroma proprio né il timo, né il mentastro o l'origano: gli odori sacri della terra [...]<sup>738</sup>.

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.

---

<sup>737</sup> *Ibidem*.

<sup>738</sup> Ivi, pp. 107-108.

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 e immaginativo. 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 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'incanto di un mondo ancestrale eternamente riflesso nella modernità.



## CONCLUSIONE

### *I. Gadda 'mitografo' sui generis*

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? [...] <sup>739</sup>.

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 conscio 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,

---

<sup>739</sup> W. SHAKESPEARE, *Amleto*, cit., pp. 121, 123, 125.

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 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'indefettibile strumento per la scoperta e la enunciazione della verità»<sup>740</sup>, 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 della baroccaggine 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, che è fresca, puerile, mitica, omerica, con tracce di stupefazione-innocenza-ingenuità. È lo stile di un bambino che vede il mondo»), ancor più

---

<sup>740</sup> C.E. GADDA, *Amleto al Teatro Valle*, cit., p. 541.

se si considera che, nelle pagine della *Meditazione* del 1928, 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 sconfinata 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 già sulla terra a scontare la colpa della sua deformità.

Sebbene Gadda non abbia mai affrontato direttamente studi mitografici – eccezion fatta per l'attenta lettura de *Gli dèi della Grecia* di Walter F. Otto, le

cui tracce, come abbiamo visto, si possono riscontrare nel paratesto del racconto *Quando il Girolamo ha smesso...* e probabilmente nella rappresentazione del sostrato antropologico del *Pasticciaccio* – si è rivelato nel corso degli anni 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 e militaresca che permettono all’autore di fondare una propria epopea mitica) e le figure magico-pagane della natura, come quelle «dell’antica gente 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 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 realtà 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 con la scrittura della *Meditazione milanese* (1928), il mito viene concepito ora come un elemento primigenio, data la natura «mitologica, grossolana, e inesperta del nostro cervello», il quale incarna un sistema di credenze e superstizioni che dominano da sempre la mente e il cuore dell'uomo, un modello conoscitivo a tutti gli effetti, che però va controllato dalla figura del 'buon filosofo', colui che, alla maniera di Platone, spiega all'uomo come utilizzare il cosiddetto mito positivo, o, come Gadda lo definisce nei *Miti del somaro* (1944-1945), il mito-propulsore, poiché capace di interpretare al meglio il felice connubio tra *mythos* e *logos*.

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 di *Eros e Priapo*, in cui, ‘ispirato’ dal metodo freudiano, Gadda sostanzialmente riconfermerà come il mito sia insito nella mente umana perché persino in grado di spiegarne gli stati psichici) e della scrittura dei *Miti del somaro*, nel quale Gadda condanna il fascismo e il mito che ne è stato eretto, dal momento che la cultura classica e i valori che essa rappresenta sono stati piegati all’ignoranza del regime.

La lettura mitica pare infine essere una possibile chiave interpretativa per il romanzo più famoso dell’autore: *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957) 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, linguistica e popolare, 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.

## ***II. Per una nuova prospettiva***

Ancor prima di diventare un appassionato lettore di Freud, il mito in Gadda si è mostrato principalmente attraverso la sua natura più ‘umana’, o meglio, come «forma dell’orientamento umano»<sup>741</sup>: anche quando la mitologia viene

---

<sup>741</sup> K. KERÉNYI, *Gli dèi e gli eroi della Grecia. Il racconto del mito, la nascita della civiltà*, trad. ita di V. Tedeschi, Il Saggiatore, Milano 2015, p. 15.

utilizzata dallo scrittore milanese come repertorio di situazioni e personaggi da manipolare per squisiti giochi umoristico-grotteschi (si pensi, come abbiamo visto, alle favole, al macbethiano macellaio Fumagalli o all'Erme di Cinisello), essa dà quasi sempre l'impressione di rivelare il suo lato umano, come dimostra del resto la centralità nel *Racconto italiano* dell'incontro di Ettore e Andromaca alle Porte Scee, episodio dal quale è iniziata la nostra ricerca. Nella scena narrata nel libro VI dell'*Iliade*, infatti, Gadda parrebbe leggere nella mitologia (prendiamo in prestito le parole di Kerényi sul rapporto mito-letteratura) sia «il potere [...] che riempie l'anima d'immagini»<sup>742</sup> sia «l'immediatezza»<sup>743</sup> delle stesse, tanto che la sofferenza e il dolore imposto a Ettore dal tirannico 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: citando ancora Shakespeare, «dal sogno di passione» si approda alla formulazione di «un concetto», mentre «voce» e «gesti» «disegnan forme/ rispondenti all'idea».

Sostando sul terreno dell'incontro tra letteratura novecentesca e mito e sull'influenza che quest'ultimo gioca nei processi creativi dell'artista, 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

---

<sup>742</sup> Ivi, p. 17.

<sup>743</sup> *Ibidem*.

sempre qualcosa che sta al di sopra del narratore e di tutti gli uomini – quali essi sono ora – 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*, se essa vuole restare inconcepibile, non rappresentabile. Essere superindividuale ed esercitare sugli uomini un potere possessivo che riempie l'anima d'immagini: ecco la condizione indispensabile per essere oggetto della mitologia<sup>744</sup>.

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»<sup>745</sup>.

Ora, pur non riscontrando certamente nella scrittura e nella biblioteca dell'Ingegnere la presenza di Kerényi, quanto teorizzato nel 1951 dal filologo romeno 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 anche il tema dell'utilizzo delle immagini mitologiche nelle poetiche dei simbolisti, Gadda tocca le corde del problema sul quale si soffermerà Kerényi, ossia lo stretto legame che intercorre tra la folgorante immagine mitologica, la scrittura e il sogno:

---

<sup>744</sup> *Ibidem.*

<sup>745</sup> *Ibidem.*

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 raggiungerli<sup>746</sup>.

Nel commentare i versi da *Le Voyage* dell'ammirato 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 sogno:

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 dì 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. 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 dimonio<sup>747</sup>.

---

<sup>746</sup> C.E. GADDA, *I viaggi, la morte*, cit., p. 570.

<sup>747</sup> Ivi, p. 571.

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: 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 positiva e psicodinamica il *mythos*. Infine, prendendo in prestito le parole di Coupe: «il *mythos* precede e pervade il *logos*»<sup>748</sup>, 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»<sup>749</sup>.

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 ancestrali con le quali si manifesta l'elemento

---

<sup>748</sup> L. COUPE, *Il mito. Teorie e storie*, cit., p. 90.

<sup>749</sup> *Ibidem*.

mitologico, per esempio 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, quando sfugge al controllo del *logos*, come accade spesso a dire il vero nel *Pasticciaccio*, può manifestarsi improvvisamente nella realtà (siamo forse provocatori) come fosse un momento epifanico<sup>750</sup>, 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 destino<sup>751</sup>.

---

<sup>750</sup> 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.

<sup>751</sup> *Ibidem*.



## **BIBLIOGRAFIA**



### ***Opere di Carlo Emilio Gadda***

*Romanzi e racconti*, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti, Vol. I, Garzanti, Milano 2017.

*Romanzi e racconti*, a cura di G. Pinotti, D. Isella, R. Rodondi, Vol. II, Garzanti, Milano 2011.

*Saggi giornali favole e altri scritti*, a cura di a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Vol. I, Garzanti, Milano 1991.

*Scritti vari e postumi*, a cura di A. Silvestri, C. Vela, D. Isella, P. Italia, G. Pinotti, Garzanti, Milano 2009.

\*\*\*

*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)*, Garzanti, Milano 2002.

*Giornale di guerra e di prigionia*, Garzanti, Milano 2008.

*Il castello di Udine*, a cura 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 primo libro delle favole*, a cura di C. Vela, Mondadori, Milano 1990.

*L'Adalgisa. Disegni milanesi*, a cura di C. Vela, Adelphi, Milano 2014.

*La cognizione del dolore*, Garzanti, Milano 2011.

*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*, Garzanti, Milano 2014.

*Racconto italiano di ignoto del Novecento*, a cura di D. Isella, Einaudi, Torino 1983.

### ***Opere su Carlo Emilio Gadda***

ARBASINO A., *L'ingegnere in blu*, Adelphi, Milano 2008.

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, Vol. IV, Morcelliana, Brescia 2007, pp. 315-323.

BERSANI M., *Gadda*, Einaudi, Torino 2012.

BERTONI F., *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.

- *Le ali di Hermes. Polarità del tempo e parvenze del male 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, pp. 195-224.
- *Incanti figurati. Studi sul Novecento letterario italiano. Gadda Pirandello Bontempelli*, Pensa Multimedia, Lecce-Brescia 2012, pp. 9-130.
- *Allegorie malinconiche. Studi su Pirandello e Gadda*, Palomar, Bari 2006, pp. 85-107, 167-244.

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 Pasticciaccio*, in ID., *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 2017, pp. 226-234.

- *Molteplicità*, in *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 *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.

- *Gadda. Romanzo e pastiche*, Palumbo, Palermo 2001.

GIOANOLA E., *Carlo Emilio Gadda. Topazi e altre gioie familiari*, Jaca Book, Milano 2004.

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.

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.

- *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.

MANZOTTI E., «*La cognizione del dolore*» di Carlo Emilio Gadda, in *Letteratura Italiana Einaudi. Le opere*, a cura di A. Asor Rosa, Vol. IV.II, Einaudi, Torino 1996, pp. 5-159.

MARCHESINI M., *La galleria interiore dell'Ingegnere*, Bollati Boringhieri, Torino 2014.

- *L'elica e il sistema: I miti del somaro di Carlo Emilio Gadda*, in «*Italica*», 74, 2, 1997, pp. 235-248.

MATT L., *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, pp. 225-248.

NARDUCCI E., *La gallina Cicerone. Carlo Emilio Gadda e gli scrittori antichi*, Olschki, Firenze 2003.

PATRIZI G., *Gadda*, Salerno Editrice, Roma 2017.

- *Prose contro il romanzo. Antromanzi e metanarrativa nel Novecento italiano*, Liguori, Napoli 1996, pp. 5-31, 81-128.

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 Pasticciaccio 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.

- *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda*, Einaudi, Torino 1995.

SGAVICCHIA S., *Carlo Emilio Gadda*, Mondadori Education, Milano 2013.

TERZOLI M.A., *Gadda: guida al Pasticciaccio*, Carocci, Roma 2020.

- *Iconografia criptica e iconografia esplicita nel Pasticciaccio*, in *Un meraviglioso ordigno. Paradigmi e modelli nel Pasticciaccio 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.

- *Il vate e l'ingegnere. D'Annunzio in Gadda*, ETS, Pisa 1998.

### ***Altri testi di riferimento***

ALIGHIERI D., *Inferno*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Vol. I, Mondadori, Milano 1994.

- *Purgatorio*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Vol. 2, 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 Sinestesie, Avellino 2016, pp. 97-108.

ARIOSTO L., *Orlando Furioso*, a cura di C. Segre, Vol. I, Mondadori, Milano 1990.

ARRIGO N., *Il ritorno del mito. Letteratura, critica tematica e studi culturali*, Mucchi, Modena 2018.

AUERBACH E., *La cicatrice di Odisseo*, in ID., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Vol. I, Einaudi, Torino 2010, pp. 3-29.

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, cit., pp. V-XXIX.

- *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, Vol. V.2, Morcelliana, Brescia 2009, pp. 533-552.

BROSSE J., *Mitologia degli alberi. Dal giardino dell'Eden al legno della Croce*, trad. ita di G.A. Zannino, Rizzoli, Milano 2020, pp. 84-128.

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. ita. di A. Barabino, Garzanti, Milano 2003, pp. 217-257.

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. ita. di B. Lazzaro, Donzelli, Roma 2005.

DEBENEDETTI G., *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*, in *Il personaggio uomo*, Il Saggiatore, Milano 2016, pp. 35-78.

DROZ G., *I miti platonici*, trad. ita. di P. Bollini, Dedalo, Bari 1994.

ELIADE M., *Il sacro e il profano*, trad. ita di E. Fadini, Bollato Boringhieri, Torino 2018.

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., *Sviluppo della libido e organizzazioni della sessualità*, in ID., *Introduzione alla psicanalisi*, a cura di R. Finelli, P. Vinci, Newton Compton, Roma 2019, pp. 252-265.

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.

- *La Grande Guerra e le «ferite» d'Europa: Gadda e Musil, scrittori al fronte*, in «*Di te pensando,/ a palpitar mi sveglio*». *Dittici letterari da Alfieri a Gadda*, Edisud, Salerno 2018, pp. 217-232.

GRANESE A., *Menzogne simili al vero. Epifanie del moderno: il mito, il sacro, il tragico*, Edisud, Salerno 2010.

JOYCE J., *Dedalus. Ritratto dell'artista da giovane*, trad. ita di C. Pavese, Adelphi, Milano 2009.

LEOPARDI G., *Bruto minore*, in ID., *Antologia leopardiana. La poesia*, a cura di P.V. Mengaldo, Carocci, Roma 2019, pp. 36-44.

LUPERINI R., *Modernismo e poesia italiana del primo Novecento*, in «Allegoria», 63, 2011, pp. 92-100.

- *L'autocoscienza del moderno*, Liguori, Napoli 2006.
- *Verga moderno*, Laterza, Roma-Bari 2005, pp. VII-XIV.

MARINETTI F.T., *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano 1983, pp. 7-26, 328-336.

MICALI S., *Il Futurismo. Centauri a motore e Titani in aeroplano*, in *Il mito nella letteratura italiana. L'età contemporanea*, Vol. 4, a cura di M. Cantelmo, Morcelliana, Brescia 2007, pp. 101-118.

MOR L., *Faust*, in *Il mito nella letteratura italiana. L'avventura dei personaggi*, a cura di A. Cinquegrani, Vol. V.2, Morcelliana, Brescia 2009, 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, p. 150.

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

- *Iliade*, a cura di G. Paduano, M.S. Mirto, trad. ita. 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, Vol. V.2, Morcelliana, Brescia 2009, pp. 219-237.

PIRANDELLO L., *Il fu Mattia Pascal*, in ID., *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia, Vol. I, Mondadori, Milano 1973.

- *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in ID., *Tutti i romanzi*, Vol. 2.

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. ita. 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. ita di L. Canali, Mondadori, Milano 2014.

- *Bucoliche*, a cura di M. Gioseffi, Cuem, Milano 2005.

WATT I., *Miti dell'individualismo moderno. Faust, don Chisciotte, don Giovanni, Robinson Crusoe*, trad. ita di M. Baiocchi, M. Gnoli, Donzelli, Roma 2007.



## SITOGRAFIA



AMIGONI F., *Manzoni*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 4, 2004, Supplement no. 1, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/manzoniamigo.php>.

- *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 Edinburg 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 17», 1, 2010, <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web17/Bertoneweb17.pdf>, pp. 1-15.

- «*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>.

BERTONI F., *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>.

BIONDI B., *Amleto in Gadda*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 2, 2002, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/issue2/articles/biondamlet.php>.

BONIFACINO G., *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>.

CECCHERELLI A., *Leopardi*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 1, 2008, Supplement no. 1, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/leopardiceccherelli.php>.

CORTELLESA A., IOVINELLI M.T., *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>.

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](http://www.educational.rai.it/materiali/file_moduli/50959_635543378564805477.pdf).

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

GAETANI M., *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>.

GRIGNANI M.A., RAVAZZOLI F., *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](https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/early_prose/grignaniravazzoli.php#Anchor-Nozione-44751).

GUGLIELMI G., *Sulla parola del Pasticciaccio*, 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>.

- *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>.
- «*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>.

MILESCHI C., «*La guerra è cozzo di energie spirituali*». *Estetica e estetizzazione della guerra*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 1, 2003, [https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/war\\_writings/milesggp.php](https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/war_writings/milesggp.php).

NARDUCCI E., *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>.

PECORARO A., *Gadda, la trama, le trame*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 4, 2004, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp3atti1/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](https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/early_prose/pedrialipaut.php).

- *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/palinuopedri.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>.

- *Spazio-tempo*, in «The Edinburg Journal of Gadda Studies», 2, 2002, Supplement no. 1, <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/spaziostellar.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/dialettotracruz.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>.