

# L'elogio della follia e del furfante

*La commedia dell'arte, il gioco dei burattini, la favola moraleggiante, la farsa e la commedia in generale, discendendo a stadi mentali pseudo-etici ossia ad atteggiamenti e a valutazioni di tipo sadico infantile (5-10 anni) o sadico giovanile, mitifica ed elauda come onorevole rivalse la prodezza del furbo, del frodatore, del lestofante, del ladro con destrezza, dell'astuto ingannatore (la volpe, il formaggio, l'adulazione, il corvo) e degli animali che nella favola sogliono rappresentarli: volpicciatolo, gattino, topolino, cagnoletto, scimmiotto. Donde un'ammirazione tradizionale per il furbo, per l'escroc e per la relativa attitudine mentale, teoretica: e per contro la derisione e lo scorno per le vittime del furbo.*

C.E.Gadda, Vocabolario dell'italiano: furberia, 1958<sup>1</sup>

PAOLO SESSA

ON LA CONSUETA «ANGOSCIA DELL'INFLUENZA»<sup>2</sup> RISPETTO AI MODELLI LETTERARI AMATI E RISPETTATI, ED IL PIGLIO DELL'ESEGETA INTERESSATO A MAGNIFICARE I TEMI E GLI ASPETTI DELLE OPERE DEL PASSATO CHE RIVELANO CONSONANZE MORALI E SCELTE STILISTICHE SIMILI ALLE PROPRIE, COSÌ CARLO EMILIO GADDA SI ACCOSTA ALL'ARTE DI FRANÇOIS VILLON NEL CELEBRE saggio *Je meurs de seuf au près de la fontaine*:

Villon possiede l'arte di adibire al caso singolo, al suo caso personale, gli stilemi e le formule generali del linguaggio, quelli che potremmo chiamare gli «standards» del linguaggio d'uso. E voi comprendete bene quale partito tragga, da quest'arte, la poesia di lui, la poesia di qualunque poeta. Inserendo nel discorso poetico la formula d'uso, la frase tecnica di repertorio, Villon opera d'istinto, nella gioia di un vivificante à propos. Inevitabile come una calamita, la frase di repertorio lo attira: né lui, né noi stessi, l'avremmo potuta evitare.<sup>3</sup>

Nei confronti di quegli autori che ritiene dei 'precursori', l'atteggiamento di Gadda oscilla, in maniera spesso contraddittoria, tra l'idealizzazione dell'altro e la decisa appropriazione del modello tramite 'deformazione'. Ne deriva che alcune scelte stilistiche d'importanti autori, seppur rappresentino per Gadda dei traguardi espres-

Nato a Gorizia nel 1966, laureato in filologia moderna presso l'Università degli Studi di Trieste, ha ottenuto nel 1994/95 una borsa di studio per frequentare un corso di Specializzazione Post-laurea in Italianistica presso l'Université Stendhal di Grenoble III in Francia. Ha frequentato il corso di Dottorato di Ricerca in Italianistica sui «Problemi relativi alla nascita, formazione e sviluppo della letteratura di massa» presso l'Università degli Studi di Trieste, e ha discusso nel 2000 la tesi dal titolo *La serie gialla. Il romanzo poliziesco italiano degli anni Trenta*. Attualmente riveste l'incarico di ricercatore presso l'Università degli Studi di Pécs in Ungheria. I suoi interessi sono rivolti allo studio della dinamica dei generi letterari tra Settecento e Novecento con particolare riguardo al genere poliziesco e all'opera di Carlo Emilio Gadda.

sivi imprensindibili e degni d'imitazione (come, ad esempio, molte scelte linguistiche del Manzoni), possano piegarsi alle esigenze della deformazione parodistica, mentre altre sono, per i risultati conoscitivi raggiunti, assolutamente indeformabili: ciò accade per la scrittura di Dante, Shakespeare e Leopardi.

Nel caso dell'arte del poeta «bandito», Gadda ne esalta la componente espressionista, vale a dire l'abilità di Villon di incastonare la vivificante «formula d'uso» nel discorso poetico. In effetti, le argomentazioni critiche di Gadda sono generalmente volte a cogliere la mescolanza degli stili e dei punti di vista, vale a dire quegli aspetti espressionistici della lingua letteraria, tipici della scrittura di autori ingiustamente considerati, da certa critica, dei minori. Del resto, in quegli stessi anni, con acute e raffinate analisi stilistiche l'amico Gianfranco Contini aveva individuato, proprio in tali componenti espressionistiche, i principali fattori caratterizzanti una solida tradizione che, iniziata con Dante, riemergeva potentemente nel Novecento con le opere del 'Gran Lombardo'. Va aggiunto che la consonanza di 'stile', avvertita da Gadda nella scrittura del pericoloso bandito affiliato alla «Compagnie de la Coquille», non si limita all'attrazione per la «calamita» rappresentata dalla frase di repertorio, ma riguarda pure alcuni aspetti conoscitivi del suo linguaggio, soprattutto quello gergale e furfantesco, ricco di allusioni e di doppi sensi.

C'era le Roi de la Coquille, il capo della banda. Gascâtres, nel gergo, erano i novellini, i nuovi iscritti: le longs (i lunghi) erano gli specialisti: «bien sublils en toutes les sciences, ou en aucunes d'icelles»: le scienze, beninteso del grimaldello, del conio falso, della «piperie», cioè del barare: al gioco dei dadi. Si chiamava baladeur colui che entrava in relazione con la gente del contado, con vecchi preti di campagna desiderosi d'un calice o d'un ostensorio, per piazzare anelli, arredi d'oro falso: «le confermeur de la balade» s'incaricava poi di legittimare – a chiacchiere – la provenienza della merce, o di garantirne la qualità: oro a diciotto carati! Gli ufficiali di polizia, les sergent du Guet, venivano designati col termine di «gaffres»: il grimaldello era «le roi David», il re Davide. «Les blancs coulons», cioè i piccioni bianchi, andavano a dormire alla locanda, negli stanzoni a più letti. Mentre i mercanti loro «vicini di letto» ronfavano supini col velopèndolo nei sette cieli sognando affaroni, gli amabili colombi li derubavano coscienziosamente: gettavano il bottino dalla finestra al compare che fischiava nella ruelle, nel buio vicolino.<sup>4</sup>

Oltre alla varietà e ricchezza della lingua di Villon, non è quindi a caso che Gadda renda omaggio anche allo 'stile' rocambolesco della vita del poeta bandito, dotato di una inimitabile capacità «di sghignazzare tra le lacrime, la risata che si alterna alla preghiera, alla pietà filiale: la voce più vera del dolore, la desolata contemplazione del proprio destino.»<sup>5</sup> La critica euristica di Gadda tende, così, a magnificare la vita avventurosa di questo «mariolo giròvago, questo pseudoclerico e delinquente autentico». Desidera, altresì, persuadere i lettori della sincerità e «veridicità disperata» della poesia del ladro Villon attraverso un'attenta esegesi dei mutevoli registri del verso di Villon, che fissano le alterne fortune delle drammatiche evenienze biografiche in immagini in cui si mescolano il pathos e lo scherno.

L'analisi gaddiana dell'arte di Villon parte dal semplice scandaglio dei sentimenti immedicabili d'odio e di sdegno che emergono dal racconto in versi, per poi concentrarsi nel tratteggio della particolare 'tonalità' del dolore di Villon,

rappresentata dalla maledizione del destino di poeta. La predisposizione al poetare è rintracciata nella giovinezza di ragazzo povero, nel clima parigino votato alla *bohème*, negli studi irregolari, e poi nelle donne e nel gioco: «è quello che accade un po' per tutto, dopo ogni guerra. Gioventù bruciacchiata, se non bruciata, gli studenti, ch'erano spesso tra i poveri, cercavano di trarsi d'impaccio senza guardare per il sottile.»<sup>6</sup>

È sorprendente questo ritratto di Villon, quasi un «ragazzo di vita» pasoliniano. Anche lui, come Gadda, un «umiliato e offeso», un «preso a calci dal destino», che ha saputo portare ad espressione il proprio dolore, il proprio amore e odio della vita.

La disperazione di Villon, la sua cognizione del dolore, è interpretata come il precipitato del sentimento di colpa, dell'educazione difficile, dell'ambiente inadatto e dei tempi turbolenti. La personalità di Villon, che emerge da queste pagine, è in parte anche un'immagine del critico stesso, un *Doppelgänger* di Gadda simile ai tanti che costellano le opere narrative maggiori. Non per caso, ciò che il critico scrittore percepisce specchiandosi nell'arte di Villon è l'amore per il gioco espressivo, per «l'allusione inattesa: ne rampollano a grappoli doppi sensi, i morsi repentini e continui, come d'un cane impazzato nel suo gioco.(...) Una tiritera che sembra dover procedere a caso, per accostamenti verbali impreveduti, piena di incidenze, di parentesi, di subiti «*divertissements*».<sup>7</sup>

Oltre al linguaggio, il fascino esercitato da Villon risiede nella sua personalità 'deviata' che ha saputo cogliere le ragioni del proprio disadattamento, fino a trovare, nell'umiltà della confessione in versi, «la grazia possibile del riscatto». La curiosità di Gadda per la personalità del genio creativo, e per l'anima da 'deviato' che vi sarebbe rinchiusa, non si esaurisce nell'elogio del solo Villon. Con le opportune cautele e distinzioni del caso, in un altro celebre saggio, anch'esso dal titolo in francese, *Il faut d'abord être coupable*, l'ammirazione di Gadda è accordata ad un altro scrittore d'oltralpe dall'anima torbida e, ancor più di Villon, dalla biografia di ladro inveterato: Jean Genet.

Il quadro psicologico del ritratto gaddiano di Genet è più complesso di quello proposto per Villon, poiché viene ad aggiungersi lo scottante tema dell'omosessualità che l'abile lirismo dell'autore del *Journal du voleur* tende a concretare e a mitigare in un'immagine audace e perfetta, disegnata attraverso una prosa a volte secca ed acre, a volte allusiva e composta in caute perifrasi e in deliziosi sottintesi. Un'immagine di sé in quanto personaggio, autore ed artista che appare deliberatamente dalla parte del ladro, e che non sempre riesce a mascherare la sottostante personalità narcisistica e volitiva.

Lui è un ragazzo abbandonato, raccolto al brefotrofo della carità senza carezze, scampato per un pelo al riformatorio, all'istituto dei corrigendi: laureato dal carcere. C'è del compiacimento, se pur freddo, nel suo rimestare: una esibizione istintiva, disperata, incoercibile: una leggera falsificazione dei moventi, forse dei «modi». È da concedere che in ogni uomo o scrittore, in ogni memoria, in ogni consapevolezza d'uomo o di scrittore, si può sceverare dal referto un'autoapologia: ogni uomo si sente «momento espressivo» d'una dialessi, e tende a porre in luce la «necessità» e quindi il merito della propria posizione. Nei patetici termini, magari, del pentimento cristiano.<sup>8</sup>

La narrativa di Genet interessa Gadda non soltanto per il particolare autobiografismo, per l'abile costruzione della personalità dell'autore che comporta abbellimenti e infedeltà al referto della spietata realtà, ma perché la bruciante passione della carne spinge lo scrittore a indagare gli ambigui e «muti» rapporti psicologici tra vittime e carnefici, tra carcerieri e delinquenti. L'apprezzamento di Gadda è accordato alla straordinaria capacità di «analisi infinitesimale» psicologica dello scrittore francese.

Molto attento ai rapporti psicologici fra persone (fra delinquenti, o fra delinquenti e vittime, o fra delinquenti e carcerieri, e poliziotti) Genet contribuisce con molti altri scrittori allo studio di quei mutui (e talora muti) scambi d'energia per cui i trattatisti non hanno ancora escogitato una nomenclatura. E nemmeno sono pervenuti a riconoscerli, nonché a studiarli, a sistemarli in un ordine di cognizioni positive. Eppure queste «azioni gravidiche», simili alle attrazioni-repulsioni di Newton e degli elettrologi, sono operanti e manifeste nella società delle anime: e sono gran fatto e potenza nel gioco intricatissimo delle umane relazioni. La «massa psichica» agisce da persona a persona come agisce da un corpo a un altro la massa gravidica. L'iter-azione psichica è acutamente osservata e segnalata nel racconto.<sup>9</sup>

La psicologia e le scienze cliniche non possiedono un linguaggio idoneo a ritrarre questi «mutui» e «muti» rapporti, queste «azioni gravidiche» tra gli individui che, invece, la letteratura può, ed è chiamata a ritrarre. Ogni racconto, secondo Gadda, è permeato da una forte componente autobiografica, che si traduce in immagini liriche, più o meno autenticamente ancorate al vissuto, che abbelliscono il mero dato storiografico, e in argomentazioni esegetico-critiche volte a giustificare le scelte etiche e conoscitive della scrittura. Compito del critico è, allora, quello di ristabilire il contenuto di verità del racconto mettendo a nudo il «gioco» espressivo adottato dallo scrittore nell'edificazione della personalità d'autore, vale a dire il particolare punto di vista dell'enunciazione narrativa che, nel caso di Genet, è fortemente condizionato dall'inclinazione omoaffettiva.

Genet, abbandonato dalla madre, esce dallo squallore d'un orfanotrofio alla strada: alle strade senza meta e senza fine. La gioia del furto è, talora, in lui, rivalsa, è «vendetta». Dacché la società si identifica nel delitto della madre, che ha tradito, cioè abbandonato il bambino. Altre volte egli «ama» e «insegue» nella disperazione la madre: una immagine sconsolatamente astratta per lui, un concetto: la sconosciuta e pressoché metafisica entità da cui è disceso alla fame, ai turbamenti della carne. Ma il sistema totale degli interessi, degli appetiti, dei pruriti, dei sogni, di tutti gli stati e i moventi psicologici (ed etici) del vagabondo giovinetto si coagula, in realtà, in una bruciante passione: a' passione sua: nata, forse, dalla «modalità» stessa della vita collettiva tra maschi (orfanotrofio), dalla mancanza di «affetti domestici», da predisposizione malinconica, da scompensi endocrini, che so: confortata dalle condizioni del carcere (dove i moralisti baffoni vorrebbero rinchiodare tutti coloro che. Bel merito. E avreste voglia a pagar tasse, da fabbricare penitenziari bastevoli).<sup>10</sup>

La critica eclettica di Gadda, in sintonia con la tradizione impressionista inaugurata da Sainte-Beuve, muove alla ricostruzione dell'ambiente, dell'epoca in cui è vissuto l'autore focalizzando l'attenzione sulla personalità dello scrittore, sul suo essere personaggio e sui modi in cui il racconto si trasforma in autobiografia dei desideri

dell'Io più profondi e inconfessabili. La 'causa interna' (la personalità omoaffettiva di Genet) e le 'cause esterne' (sociali o indotte dagli ascendenti: il clima dell'orfanotrofio, la madre) concorrono a chiarire le ragioni che muovono a quella probabile ricostruzione del sé che è il racconto autobiografico.

L'autobiografia non è la storia d'una vita già sofferta, ma una scelta di immagini con cui io, ora, al tavolino, costruisco me stesso, e rappresento me stesso dopo colpo, vale a dire dopo consumata la festa, interpretando a ritroso un passato ineffabilmente probabile. (Concetto della probabilità fisica nella teoria dei quanti. Onde di probabilità.)<sup>11</sup>

Più che all'autobiografia in quanto genere letterario, Gadda sembra interessarsi a quello che Enzo Neppi, in termini fenomenologici, chiama «discorso autobiografico», vale a dire «l'atto riflessivo attraverso il quale il soggetto narra e spiega come sia divenuto ciò che è, cioè appunto un esistente individuato infallibilmente da un particolare "essere-nel-mondo".»<sup>12</sup> Il discorso del soggetto del testo di Genet viene individuato da Gadda, più che nel desiderio autobiografico di un recupero mnemonico, in una «mistica del voler essere», nell'ansia di una scelta «liricizzante». Questa proiezione fantasmatica del soggetto è, a detta di Gadda, pregio e limite dell'arte di Genet.

Quest'ansia del voler scegliere e del «voler essere stato» ottiene tre effetti, alla pagina: 1) scombina i tempi dell'accaduto, e i luoghi, talvolta: una certa storia viene anticipata ad un'altra, che nella realtà l'ha preceduta: un fatto viene collocato a Barcellona mentre s'è svolto a Cadice; 2) perviene a falsificare la grossezza sporca e pesante della reale vicenda, cioè a lavarne via l'abominio; 3) tende a sublimare le immagini con iniezioni d'eroina (dialettico-lirico-critica) investendole d'un significato rigoroso, che permetta di inserirle in un rigoroso (e arduo) sistema di conoscenza.<sup>13</sup>

Perché Gadda si interessa alle opere di questi grandi artisti bizzarri che avevano tentato «di sceverare il bene dal male»? Che cosa sente vicino al proprio vissuto nella biografia di questi due orfani rinnegati dalla vita?

Senz'altro la prigionia, le devastazioni della guerra, l'abiezione morale, lo scontro drammatico di una personalità sensibile con un ambiente inadatto sono i temi narrativi che avvicinano questi scrittori a Gadda, ma soprattutto la sintonia di interessi conoscitivi sembra raggiungere l'apice nel momento in cui si affronta il vasto regno del patologico. Il male «oscuro» che spinge alla ribellione, e che attanaglia l'animo di questi autori, si manifesti sia nei toni violenti e satirici di Villon, sia nella costruzione dell'immagine omoaffettiva di Genet, e ha a che fare, nell'interpretazione gaddiana, con l'abbandono della madre. Le conseguenze sociali, etiche, affettive del «tradimento» materno sono, per Gadda, le principali cause della devianza, ma rappresentano anche i «momenti espressivi» della vita che spingono alla vocazione artistica.

Pertanto, induce al sospetto l'eccessiva insistenza manifestata da Gadda nel saggio su Genet nell'allestire un lungo e puntuale elenco, con relative note esplicative, di illustri artisti omosessuali della storia dell'arte e della letteratura. Un'urgenza espressiva che tende a normalizzare la propria diversità analoga a quella riscontrabile

nell'altrettanto minuzioso catalogo dei famosi personaggi storici senza prole (tra i quali si era collocato) della nota espunta dall'edizione definitiva del *Pasticciaccio*. Tanta acribia e ostinazione conoscitiva gaddiana, che si traduce in puntuali riferimenti ad opere d'arte in cui traspare la tonalità omoaffettiva, non nasconde in realtà un interesse per un «oscuro» male inconfessabile?

Per comprendere il fitto intrecciarsi nella scrittura gaddiana dei temi conoscitivi, etici e filosofici con il filo rosso rappresentato dal patologico, occorre innanzi tutto mettere a fuoco la particolare concezione relativistica del male che aveva lo scrittore lombardo. Ancora una volta il saggio su Genet è decisivo nel chiarire, per differenza e concomitanza con le idee di illustri predecessori, l'importanza che Gadda attribuiva a una adeguata impostazione del tema del crimine al fine della riuscita della costruzione narrativa.

Il «bene» si separa dialetticamente dal «male» attraverso le disgiunzioni operate ed espresse da una storia, vale a dire da un'esperienza: non è bene dove non è altrettanto male nella dialessi del mondo: bene-male sono i due diòscuri altalenanti sulla linea dell'orizzonte, che quando uno sorge, l'altro sommerge. (...) Questo avvertimento ci porta a considerare il crimine, il male, il peccato, i peccatori, i delinquenti, come termini connessi all'articolazione, cioè alla espressione, della vita (...).<sup>14</sup>

La riflessione sul male, formulata da Gadda sia in termini filosofici (*Meditazione milanese*) sia in quelli critici (*I viaggi la morte*), trova il suo terreno di verifica più idoneo proprio in sede di costruzione narrativa. L'opera di Carlo Emilio Gadda è costellata di personaggi dall'anima torbida, deviata, dissociata, di figure criminali in potenza e in atto, e di furfanti, più o meno simpaticamente ritratti, che hanno fatto dell'intelligenza al servizio del male una ragione di vita. Questi scaltri lestofanti non sono quasi mai delle semplici comparse nella rappresentazione romanzesca, ma, al contrario, l'epicentro narrativo di accurate indagini psicologiche.

Pratico però, è ovvio, il culto dei confessori, dei martiri: e, in appendice, una certa indulgenza verso i dissoluti, materiale didattico per la scuola di virtù. (...) Tutti i colpevoli, tutti i peccatori, sono dunque necessari alla definizione della colpa, della non-colpa: e alla conseguente pratica del bene, e al ripudio del male. Ogni più sinistro e pericoloso ribaldo, ogni pendaglio da forca, è cavia benemerita: della farmacopea generale dell'umanità: così come ogni cavia in gabbia, ogni sciagurato rattonzolo, a Careggi, è strumento benemerito delle nostre cognizioni cliniche o batteriologiche, è confessore, cioè martire, del «bene» che siamo pervenuti a conoscere: bene clinico: o batteriologico.<sup>15</sup>

La devianza non risparmia alcun personaggio gaddiano, siano essi in parte autobiografici, come Gonzalo Pirobutirro d'Eltino nella *Cognizione*, o dei «doppi» della personalità dell'autore, come Liliana Balducci nel *Pasticciaccio*, o, infine, il risultato di una rielaborazione fantastica, una raffinata 'summa' di illustri modelli della letteratura del male, come Zamira Pàcori. Il male che alberga nelle menti è, secondo Gadda, opera silenziosa del risentimento, del rancore e del non detto più che dell'eccessiva passionalità del momento. È questo il caso di Gonzalo, la cui inquietudine è frutto sia di un carattere «involuta» e «tarata» sia di una ipersensibilità

che lo fa sentire corresponsabile al perpetrarsi del male del mondo, e che si concreta in frequenti «deliri interpretativi», «perversioni» dell'immaginazione che lo spingono addirittura a desiderare il più orrendo dei crimini: il matricidio. Anche il personaggio apparentemente più virtuoso e cristallino, come la splendida Liliana, si rivela ben presto, con il dipanarsi dell'intreccio poliziesco del *Pasticciaccio*, una vittima e un carnefice allo stesso tempo, poiché la sua psiche, colpita da un insano desiderio di maternità, calamita su di sé l'invidia e il male. Dal pensiero all'azione il passo è breve, e così la «non vita», la «dissoluzione», la «morte» si concretizzano nell'atto omicida ad opera di una delle figliocce adottive, con la quale la «madre» Liliana aveva perfino condiviso il fascino dei riti di Lesbo. In conclusione a questo breve tratteggio dei «caratteri» dell'arte gaddiana, non può mancare un accenno all'arte diabolica e lasciva di Zamira. Personaggio più cartaceo, ricalcato sulla celebre figura protagonista della Celestina di Ferdinando de Rojas, l'oscena maga incantatrice rappresenta la quintessenza infernale dell'universo romanzesco che attesta la presenza enigmatica di un mondo caotico e alla rovescia.

A questo punto vanno precisati i fondamenti culturali sui quali poggia la riflessione gaddiana sul male. È stato recentemente notato da alcuni critici<sup>16</sup> come lo scrittore lombardo avesse approfondito la teoria psicoanalitica di Sigmund Freud solo intorno agli anni Quaranta. L'utilizzazione compiuta da Gadda di temi circolanti nelle teorie sull'analisi del profondo e sulla psicologia delle masse del medico viennese è tutt'altro che il frutto di una lettura fedele. Come vedremo, le conoscenze psicologiche possedute da Gadda appartengono, in realtà, principalmente al prefreudismo.

Da quanto emerge dalla lettura degli scritti postumi, ed in particolare del breve saggio che porta il titolo meramente editoriale di *I miti del somaro*<sup>17</sup>, sappiamo che Gadda guardava con simpatia e attenzione a quegli uomini analitici e curiosi, che avevano saputo pervenire laboriosamente ad «una reale, una macerante dedizione degli animi alle discipline conoscitive». <sup>18</sup> Si tratta di scienziati oggi poco noti se non per la bizzarria delle loro dottrine, come il frenologo François Joseph Gall, lo studioso di fisiognomica Johann Kaspar Lavater, lo psicologo Tito Vignoli<sup>19</sup>, i cui libri «vividamente sperimentali», pieni «d'un succo veridico», Gadda afferma di aver letto diciottenne. Queste letture avevano sicuramente contribuito ad allargare il bagaglio di «collazioni psicologistiche» necessarie ad intradarlo verso «la consapevole scienza» positivista, il cui obbiettivo consisteva «nell'incenerire il mito in una somma di conoscenze reali.»<sup>20</sup>

L'interesse per le scienze cliniche, che ritroviamo anche in alcune interviste rilasciate da Gadda allo scopo di chiarire la sua formazione culturale<sup>21</sup>, abbracciava discipline come il 'magnetismo' o le terapie 'psicodrammatiche' di Charcot. Discipline che, con lo sviluppo della psico-analisi, erano state tacciate di ciarlataneria o che avevano perso quell'aura di scientificità, quell'attrattiva, che aveva spinto lo stesso Sigmund Freud a recarsi, in veste di allievo, presso il famoso ipnotista della Salpêtrière. Inoltre, in un articolo del 23 novembre 1950, dal titolo *Variazioni sui grandi Uomini*, Gadda conferma l'importanza dei suoi interessi psicologico-criminologici. I suoi puntuali riferimenti alle teorie lombrosiane, estrapolate sicuramente dall'*Uomo di genio*, scandagliano la singolare parentela tra genialità e

folia che l'illustre antropologo lombardo aveva indagato all'inizio del secolo. Gadda recupera alcune intuizioni lombrosiane in un periodo in cui gli intellettuali avevano preso le distanze dalle sue teorie (l'uomo delinquente, le razze) in seguito alle interpretazioni strumentali che esse avevano subito durante il regime.

I grandi uomini d'oggi possono (talvolta) apparirci un po' più piccoletti di quanto l'idea di grandezza comporterebbe, però che la diretta conoscenza della loro vita fisica ci ha smalzato sul loro essere: le loro funzioni fisiche di futuri immortali eguagliano in tutto quelle dei comuni mortali: (sebbene mi dicano che Cardarelli accenda la stufa nel mese di agosto). Gli ingorghi nevrotici della loro attività bio-psichica risultano essere più frequenti e più gravi che non quelli dei comuni nevroptici, cioè dei comuni mortali. Lombroso ha avuto il coraggio di affermarlo, con chiaroveggenza felice. Il genio è contrappesato dall'anomalia.<sup>22</sup>

Queste letture volte alla fisiognomica, all'antropologia e alla psicologia sono importanti non tanto per certificare la curiosità criminologica della mente di Gadda (questione che appassionerebbe la psico-biografia), bensì per le suggestioni che tali teorie esercitarono sulle sue creazioni letterarie. L'analisi di Gadda della 'devianza' sociale sembra avere delle motivazioni originate da un triplice interesse: quello filosofico sul carattere 'polare' di bene e di male, quello narratologico sui modi della rappresentazione di un carattere criminale e, infine, quello linguistico sulla specificità del 'linguaggio' del deviato. Nelle note critiche del *Racconto italiano* Gadda si interroga costantemente sul fragile limite che separa l'anormalità dalla normalità.

«Anche i fatti anormali e terribili rientrano nella legge, se pure apparentemente sono *ex lege*». Per mezzo dello spostamento della sensibilità e della coscienza del disperato (o criminale) io voglio esprimere artisticamente questa verità filosofica.<sup>23</sup>

Fin dai suoi primissimi scritti Gadda è, dunque, affascinato da personalità ambigue e ipervolitive, capaci di passare immediatamente all'azione senza l'intermediazione dell'attività riflessiva, spinte dal desiderio irrefrenabile di sovvertire le norme comunemente accettate dalla società, di infrangere gli schemi morali della borghesia meneghina.

Questa ribellione alla norma non è, però, da interpretare nel senso di un semplice fascino per i delinquenti, i mariuoli, i comuni trasgressori del codice penale, e non è neanche un sentimentale parteggiare per essi in polemica con l'attività legislativa e punitiva dello Stato alla quale, invece, Gadda, uomo d'ordine, crede. Non si deve neppure pensare che portare l'attenzione su coloro che sono ai margini della società significhi una semplice insofferenza nei confronti del codice etico-civile imposto da una decadente classe borghese, fatta ormai di 'profittatori' e speculatori. Classe borghese che non incarna più i valori patriottici e risorgimentali della buona società milanese passata, anche se a questa altezza cronologica (gli anni Venti), Gadda è ancora lontano dall'aperta polemica anti-borghese che esploderà nei *Disegni milanesi dell'Adalgisa*, e dall'ossessivo furore contro il narcisismo legato al senso di proprietà che esprimerà Gonzalo Pirobutirro d'Eltino nella *Cognizione*. La polemica di Gadda sembra invece investire la società italiana in generale, che impedisce, sia per ragioni storiche, sia per ragioni legate all'idea di 'razza', l'emergere di personalità d'ingegno.

Il protagonista del progettato, e mai portato a compimento, *Racconto italiano di ignoto del Novecento* – il romanzo sul 'lavoro italiano' con cui l'esordiente scrittore intendeva porsi all'attenzione del *melieu* letterario partecipando al premio Mondadori, e che in realtà rimarrà, come tanti altri 'pezzi' narrativi, nel famoso 'baule' per oltre un cinquantennio –, è l'affascinante figura di Grifonetto Lampugnani, eroe *in pectore* del 'ribellismo fascista' contro la degenerazione della forma democratica della società italiana postbellica, minacciata dall'ascesa dei 'borghesazzi' e dei 'profittatori di guerra'.

Grifonetto è il tipo «maschio intelligentissimo», un po' criminale, destinato al fallimento, alla tragedia interiore. In più, Grifonetto non è semplicemente un personaggio dotato di cattiveria, perfidia ed esibizionismo fin a se stessi, rappresenta invece il mezzo per accedere ad un'analisi compiuta del male della società.

In una recensione, del 1945, alla rappresentazione teatrale de *La cena delle beffe* del drammaturgo Sem Benelli, Gadda denuncia proprio l'incapacità del personaggio benelliano di fare della cattiveria individuale una vasta e compiuta critica sociale. Il personaggio del giovane beffatore benelliano, calcato su paradigmi ibseniani, gli appare troppo sofisticato, preso unicamente dal proprio psico-dramma. Personaggio dotato sicuramente di una certa «cattiveria tagliente», che nel complesso risulta, però, una «perfidia inutile: una scarsa motivazione etica di questa perfidia: una ferocia fredda, continuamente esibita, priva di causali o di attenuanti o di dirimenti umane e fonde. Una pubertà cattiva, rancurosa, uno scherno e una beffa che divien sangue, sangue teatrale.»<sup>24</sup> Gadda, quindi, non si appassiona al dramma del personaggio benelliano, perché mancante del rapporto tra tragedia psichica e mondo esterno. Mancherebbero proprio quegli elementi che collaborano alla creazione del personaggio e che più interessano l'arte gaddiana: le «risonanze» e le amplificazioni offerte dal conflitto dell'Io con il costume dell'epoca.

Il ragazzaccio tutto sé, tutto imprigionato nel gran fatto della sua sottigliezza vendicativa. Questa fattispecie piuttosto frivola potrebbe rivestirsi per noi di un certo interesse psicologico ove avesse risonanze antitetiche da qualche avvenimento esterno, da qualche commozione o significazione di costume.<sup>25</sup>

Nel saggio su Genet, Gadda aveva messo in guardia contro i facili espedienti, i trucchi che gli autori di consumo mettono in pratica per catturare le simpatie dei lettori, contrapponendo ad essi proprio la diversità del protagonista del *Journal du voleur*.

Non opera, non può operare, è ovvio, con quel tanto di mistero iniziale e di ansia investigativa con che il racconto giallo arriva a identificare e poi a raggiungere il voleur, uscendo in battuta alla metropoli dagli uffici di polizia: egli è dalla parte del ladro, non dalla parte della polizia. E neppure giova a quella «epicizzazione fanfaronesca del delinquente diavolo» che la deteriore letteratura da edicole e più d'una volta il cinema hanno sceneggiato pei ragazzi, o per i loro adulti equivalenti:<sup>26</sup>

La riflessione gaddiana sul patologico muove da ciò che di più alto ha espresso sull'argomento la sua terra di nascita sul finire del secolo XIX: il Positivismo lombardo. Quella positivista è un'epoca cara a Gadda, e spesso riattivata nella memoria, carica di

un'aura mitica, di rimembranze familiari, di accenni ad avi operosi della propria stirpe: un periodo 'aureo' al quale contrapporre la 'crisi' del presente storico novecentesco.

L'elogio del Positivismo è, infatti, orchestrato a fini polemici, per avvalorare una propria distinzione tra buoni e cattivi miti (quasi un'ossessione da cui è necessario liberarsi se ad essa ha dedicato parte dell'incompiuto saggio *I miti del somaro* e l'intero libello antimussoliniano *Eros e Priapo*).

Il positivismo non ha creduto di attaccar miti qua e là. Come ogni sincera scepsi, quel groppo di idee ci presenta la figurazione contraria. In una sorta di apologetica a rovescio ha negato, ha demolito, ha incenerito i miti banali e le fittizie psicagogie d'ogni voluta e architettata prevaricazione. Almeno, ha tentato di farlo. Ha posto in luce o ha cercato di porre in luce il meccanismo del mondo, il segreto biologismo e della storia umana e della natura universa. (...) In primo piano la consapevolezza scientifica, la informazione, il dato, il documento: anche là dove preconcetti pneumatologici potevano intralciare il lavoro: (psicologia sperimentale, psichiatria, neurologia, embriologia, sociologia, antropologia, criminologia: e da ultimo, con irresistibile impeto endocrinologia e sessuologia). Il «progresso della scienza», «l'eguaglianza civile» furono di fatto i suoi miti. E la «sua» scienza fu una gnosi universale, non un'accentuazione particolare.<sup>27</sup>

L'elogio nasce dall'urgenza di offrire un esempio di mito 'positivo', conforme all'etica dello sforzo conoscitivo, da contrapporre, come un antidoto, agli effetti nefandi di altri pericolosi 'miti', quelli 'narcissici' che, propagandati dalla ideologia fascista, erano circolati massicciamente durante il ventennio causando barbarie e sopraffazione.

Il discorso gaddiano sul 'mito positivo' non è però esente da una *parts destruens* che coinvolge quell'eccessiva fiducia deterministica nelle 'felici sorti e progressive' dell'umanità. Ottimismo generato dalla credenza, non ancora sfatata dal pensiero relativista, nell'esistenza di alcune verità assolute che la scienza dell'epoca porterebbe con sé in dote e che, secondo Gadda, darebbero origine a concezioni discutibili, a «superfetazioni retoriche che quelle idee direttrici hanno comportato – calami e sterpi fluitati dalla piena di un fiume generoso»<sup>28</sup>. Il Positivismo è l'epoca che ha reso degno di studio ogni 'oggetto', che è stata capace di costruire nuovi saperi soprattutto nel mondo biologico, psicologico, psichiatrico, criminologico e che Gadda sente con fastidio irridere e canzonare ingiustamente. Ed è anche l'epoca dei grandi clinici come Lavater e De Laennec, degli «acchiappamicrobi» come Koch, Pasteur, dei criminologi come Lombroso, Ferri che per primi si erano posti, su basi statistico-cliniche rigorose, il quesito sulla diversità, o perlomeno avevano tentato di dare una spiegazione antropologica all'origine della devianza. Nonostante Gadda giudichi favorevolmente l'invito rivolto dagli scrittori positivisti a tutti i lettori a condividere i propri modesti sforzi conoscitivi, e a continuare la propria opera positiva di dissoluzione dei pregiudizi e di chiarimento dei misteri psichici umani (e perfino animali come nel caso di Tito Vignoli), pure egli non assolve il pensiero psicologico positivista da una pesante accusa: quella di aver creduto nell'esistenza della cosiddetta 'normalità' dell'individuo.

È nota la polemica di Gadda nei confronti dell'uomo normale, nel quale la «nevrosi crudele» opererebbe inconsapevolmente. Se una diversità tra uomo normale

e anormale deve essere necessariamente riscontrata, essa risiederebbe nella paradossale superiorità dell'individuo anormale nella coscienza dei propri atti.

In realtà, la differenza tra il normale e lo anormale è questa qui: questa solo: che il normale non ha coscienza, non ha nemmeno il sospetto metafisico, de' suoi stati nevrotici o paranevrotici, gli uni su gli altri così mirabilmente agguainati da essersi inturgiditi a bulbo, a cipolla: non ha dunque, né può avere, coscienza veruna del contenuto (fessissimo) delle sue nevrosi: le sue bambinesche certezze lo immunizzano dal mortifero pericolo d'ogni incertezza: da ogni conato d'evasione, da ogni tentazione d'apertura di rapporti con la tenebra, con l'ignoto infinito: mentrèché lo anomalo raggiunge, qualche volta, una discretamente chiara intelligenza degli atti: e delle cause, origini, forma prima, sviluppo, sclerotizzazione postrema, e cessazione con la propria morte delle sue proprie nevrosi.<sup>29</sup>

In poche e vivide parole, Gadda enuncia il suo programma narrativo inneggiando proprio alla nevrosi che, da malattia di 'cognizione del dolore', si trasforma in energia intelligente, motrice della coscienza e, quindi, della capacità creativa. Con il consueto gusto del paradosso, Gadda addita nella coscienza della propria diversità la prima necessità dell'artista. La creatività paga il prezzo rappresentato da un lento processo di cognizione del dolore. Il pesante contrappeso dell'anomalia e della genialità sono la solitudine e l'incomprensione da parte dei cosiddetti individui normali. Con questa strategia giustificativa Gadda annovera se stesso nella folta schiera dei geni nevrotici, rispecchiando, dove gli è possibile, se stesso nelle biografie dei precursori geniali e pertanto anormali.

Quando si passerà dalle biografie «idolatranti» a un tipo di biografie più deliberatamente critiche, più smaliziate, meno bamboccesche, seppur meno edificanti, allora molti difetti e più d'una mala azione dei grandi uomini del passato verranno a riva, come relitti d'un naufragio dopo la tempesta. (E la tempesta è stata la vita).<sup>30</sup>

Dal punto di vista teorico, Gadda però non crede fino in fondo alle affermazioni lombrosiane sancite con fermezza nell'*Uomo delinquente*. Tali teorie postulano l'esistenza del cosiddetto individuo normale, per arrivare in seguito, attraverso perentorie comparazioni e distinzioni, a definire la vasta gamma delle patologie deviate. Anzi, secondo Gadda, queste convinzioni vanno corrette alla luce delle conoscenze relativiste novecentesche, su questo punto è stato molto chiaro in sede di progettazione del *Racconto italiano*:

In sostanza io voglio affermare che le azioni immorali o criminali rientrano nella legge universale e mi afferro più che al determinismo-eredità (Lombroso, neurologia, psicologia sperimentale, studi biologici) alla mia idea della combinazione-possibilità.<sup>31</sup>

Approfondendo questo concetto, ancora «oscuro» della «combinazione-possibilità», Gadda afferma:

La combinazione, l'istinto di combinazione è nell'universo – L'equilibrio è l'affermazione cosciente della combinazione, mentre ciò che non sussiste è l'incombinabile, cioè l'irreale. È l'errore. —<sup>32</sup>

Gadda intende riformare la concezione determinista del concetto di causa, ai suoi occhi troppo gerarchizzata, e che non tiene conto delle «concause», vale a dire della molteplicità e dinamicità del sistema dei fattori causali di un evento. Gadda, con evidente contraddittorietà, rifiuta le scienze psicologico-positiviste più per ragioni metodologiche che per le conclusioni a cui erano pervenute. Mentre, da un lato, Gadda critica l'esistenza del cosiddetto individuo normale, dalla cui esistenza teorica Lombroso era partito per definire l'anormale, dall'altro sposa le conclusioni a cui era pervenuto il criminologo sebbene si fosse appoggiato a postulati erronei: cioè la credenza dell'innatismo criminale.

In sede di progettazione dei caratteri dei personaggi del *Racconto italiano* Gadda ha invece solamente flebili dubbi sull'esistenza dei criminali nati:

Passando ad altre polarità, sono esse veramente polarità o vere e proprie «delinquenze» (lasciare per sempre una riva?)<sup>33</sup>

In fondo lo scrittore, come spesso gli accade, accetta le idee degli altri che giustificano le proprie convinzioni, senza soffermarsi a riflettere sulle conseguenze aporetiche a cui inevitabilmente conduce un tale atteggiamento mentale. Un esempio di pregiudizio gaddiano fondato su falsi presupposti weiningeriani<sup>34</sup> è il suo, neanche troppo celato, antisemitismo<sup>35</sup>. In conclusione, per il rigore dell'analisi, per l'ostinata ricerca della verità, e soprattutto per la sua lotta senza quartiere al pregiudizio, causa di molti mali dell'uomo, il Positivismo è secondo Gadda da elogiare. Contemporaneamente, però, esso postula, come nel caso del determinismo, dei falsi principi metodologici che vanno corretti alla luce del pensiero sistematico e relativistico novecentesco.

Il modo migliore di accedere al personaggio gaddiano ci sembra consistere nel rivelarne la natura bifronte, che non ammette un giudizio definitivo sulla sua complessa natura morale. La particolare costruzione del personaggio impedisce una precisa ricognizione e catalogazione dei fattori innati o dei fattori ambientali che lo determinano. Non esiste, perciò, la possibilità di indicare con precisione le responsabilità delle sue azioni dovute ora all'ereditarietà, ora a fattori legati a una sbagliata educazione.

Gadda privilegia, a seconda dei casi, e spesso con scarsa coerenza, ora le cause sociali dei mali, come l'educazione asfittica e 'catechistica' dell'etica borghese, ora quelle innate, come dimostrano molti suoi personaggi 'tarati' e inspiegabilmente votati al male. I protagonisti dei 'tratti' narrativi gaddiani sono quasi sempre legati ad un loro «doppio» ideale, costruito con l'obiettivo di rinviarne l'immagine e di potenziarne il carattere ambiguo e perennemente minato da un sentimento di corresponsabilità per tutto ciò che gli accade. Essi sono delle vittime e contemporaneamente colpevoli, avvicinabili alla figura del *pharmakos* descritta da Northrop Frye nell'*Anatomia della critica*:

Il *pharmakos* non è innocente né colpevole. È innocente in quanto ciò che gli accade supera di molto le conseguenze logiche del suo agire, come il grido del montanaro che provoca la valanga. È colpevole in quanto appartiene ad una società colpevole o vive in un mondo dove tali ingiustizie sono parte inevitabile dell'esistenza. I due fatti non

procedono uniti, ma rimangono ironicamente separati. Il *pharmakos*, in breve, è nella situazione di Giobbe. Giobbe può difendersi dall'accusa di aver compiuto delle azioni che rendano moralmente comprensibile la sua catastrofe; ma il successo della sua difesa la rende moralmente incomprensibile.<sup>36</sup>

Il delinquente dall'innata vocazione al male interessa marginalmente a Gadda. La semplicità e linearità della predisposizione al male, dell'individuo evidentemente 'tarato', non permettono un'accurata disamina delle misteriose origini della devianza, che è il fulcro dell'interesse narrativo. Le caratteristiche psichiche primitive del delinquente scarsamente intelligente possono 'emozionare' il pubblico dai 'buoni sentimenti' e dalle facili identificazioni.<sup>37</sup> Sono espedienti utili al cinema come anche in numerosi *feuilleton* ottocenteschi, che soddisfano i gusti e le attese degli spettatori e dei lettori attraverso il collaudato stereotipo dell'eroe negativo o dell'epopea del povero sfortunato ladro braccato dai cattivi gendarmi. Allo scrittore lombardo, invece, interessa fare del crimine un'analisi che vada al di là di una semplice istruttoria sui motivi sociali che lo generano. Certo, c'è anche questo, ma l'indagine delle cause morali e sociali mira al superamento di ciò che le discipline sociologiche o criminologiche possono spiegare del crimine, e questo, secondo Gadda, lo si può raggiungere solo attraverso quelle analisi «psicologiche infinitesimali» dei turbamenti del deviato che tanto gli piacciono, lo abbiamo visto, in Genet. Gadda lo si può sicuramente inscrivere in quella grande tradizione letteraria i cui tratti sono stati succintamente descritti da Michel Foucault:

una letteratura in cui il crimine è glorificato, ma perché è una delle belle arti, perché non può essere opera che di nature d'eccezione, perché rivela la mostruosità dei forti e dei potenti, perché la scellerataggine è ancora un modo di un essere privilegiato (...). I bei delitti non sono per i poveracci dell'illegalismo.<sup>38</sup>

Il criminale dotato di un'esistenza misteriosa, di acume, di astuzia, oltre a rappresentare un eroe negativo, è una potente figura di movimento, capace di sospingere la narrazione alla scoperta dei dettagli più morbosi della psiche. La sua forza consiste nel riportare in letteratura quello 'splendore del crimine' scomparso dopo l'epoca dei mostruosi re shakespeariani, che avevano così potentemente affrontato il tema dell'ingiustizia della Legge. Gadda trasporta nella vita quotidiana la minaccia del criminale, lo splendore della sue finezze psicologiche di tenebra. I rapporti tra delinquenti e vittime, tra ladruncoli e poliziotti sono, come abbiamo visto, «momenti espressivi della vita».

Ciò che unisce il Gadda critico a quello narratore è la consapevolezza dell'importanza, nel mestiere dell'artista, di una tecnica compositiva che renda partecipe il pubblico, faccia cioè identificare il lettore con i turbamenti del narratore, come nota giustamente Gian Carlo Roscioni, il più acuto e fedele critico dello scrittore lombardo.

Abbiamo parlato, seguendo l'esempio dello stesso Gadda, di malattia, di patologia. Abbiamo anche detto che all'enfasi, all'exasperazione con cui egli denuncia i misfatti, reali o presunti, dei genitori, oppure le sue proprie colpe, vere o immaginarie, fanno riscontro solo rari elementi di prova. Essenziale è aggiungere che quell'exasperazione,

come questa indeterminazione, sono estremamente funzionali sul piano dell'arte. Proprio perché «invisibili», perché «oscuri», i mali di cui parla assomigliano a quelli che affliggono molti di noi: né ci sentiremmo così coinvolti se avessimo sotto gli occhi una più chiara, inequivocabile sintomatologia. Visto sotto questo profilo, essere «dimenticati dallo sguardo di Dio» – come Gadda, sempre suggestionato da Baudelaire, ribadisce – è il male per eccellenza, quello che ogni istante tutti ci minaccia.<sup>39</sup>

Quando la scrittura si trasforma, come quella di Gadda, in «cognizione del dolore» riesce a far sì che anche la propria autobiografia, o quella degli altri in cui ci si specchia, ci riguardi, parli di noi lettori e ci coinvolga al punto di sprofondarci in quel fondo torbido, inquieto e buio del nostro Io, dove tra mostri, fantasmi e paure dell'ignoto ci giunge la consolazione e la certezza che, in realtà, nel mondo esiste un pensiero, simile al nostro, o forse ancor più terribile del nostro, che alberga nella mente.

- 1 Voce 'fureria' compilata da Carlo Emilio Gadda per il *Vocabolario dell'italiano*, apparsa in «La Fiera letteraria», a. XIII, n.50 (14 dicembre 1958) e successivamente inserita nell'*Almanacco letterario Bompiani 1959*.
- 2 La terminologia utilizzata è di Harold Bloom, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1983. Lo studio di Bloom è teso a individuare le differenti influenze che i modelli letterari esercitano sulle opere degli artisti: una varietà che va dall'idealizzazione (con evidente impossibilità di liberarsi dal peso e dalla forza immaginativa del modello) alla capacità di appropriazione del modello (con il difficile superamento «dell'angoscia dell'influenza» che l'operazione di deformazione del gesto altrui comporta).
- 3 Carlo Emilio Gadda, *Je meurs de seuf au près de la fontaine, 1951*, in *I viaggi la morte*, in SGF, I, pag. 529. La sigla SGF e (più avanti) la sigla RR seguite dai numeri romani I e II, stanno rispettivamente per i volumi *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, 2 vol. (1991 e 1992), e *Racconti e Romanzi*, 2 vol. (seconda edizione 1994), mentre la sigla SVeP sta per *Scritti vari e postumi*, ultimo volume (completato da un secondo tomo di *Bibliografia e Indici*) delle *Opere di Carlo Emilio Gadda*, edizione diretta da Dante Isella, Milano, Garzanti, (1988-1994).
- 4 SGF, I, pag. 524.
- 5 SGF, I, pag. 527.
- 6 SGF, I, pag. 533.
- 7 SGF, I, pag. 530.
- 8 Carlo Emilio Gadda, *Il faut d'abord être coupable*, in *I viaggi la morte*, SGF, I, pp. 614—615.
- 9 SGF, I, pag. 620.
- 10 SGF, I, pag. 615.
- 11 SGF, I, pag. 621.
- 12 Enzo Neppi, *Soggetto e fantasma*, Pacini Editore,
- 13 SGF, I, pag. 622.
- 14 SGF, I, pag. 613.
- 15 SGF, I, pag. 613.
- 16 Mi riferisco in particolare al capitolo *Gadda lettore di Freud*, del saggio di Guido Lucchini, *L'istinto della combinazione*, La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1988.
- 17 La scelta del titolo è una felice denominazione di Alba Andreini in occasione della loro pubblicazione: C. E. Gadda, *I miti del somaro*, Milano, Libri Schewiller, 1988.
- 18 SVeP, pag. 909.
- 19 Tito Vignoli è ricordato da Gadda per uno studio sulle manifestazioni d'intelletto negli animali dal titolo *Della legge fondamentale dell'intelligenza nel regno animale*, Milano, Dumolard, 1877. L'opera più famosa di Vignoli è *Mito e scienza*, Milano, Dumoland, 1879, il cui titolo, seppur non menzionato da Gadda, rinvia sorprendentemente agli argomenti del saggio *I miti del somaro*.

- 20 *SVeP*, pag. 913.
- 21 Cfr. Carlo Emilio Gadda, «*Per favore, mi lasci nell'ombra*», Milano, Adelphi, 1993. In particolare mi riferisco a *La formazione dell'ingegnere*, un'intervista concessa ad Arbasino, già edita con il titolo di *Genius Loci*, in *Certi romanzi*, Torino, 1977. Inoltre, nell'intervista citata, Gadda fa riferimento anche a Breuer, un altro psicologo la cui dottrina era quasi praticamente ignorata nell'ambiente letterario italiano intorno agli anni '30.
- 22 *SGFI*, pag. 798.
- 23 La sigla «*R.I.*» sta per *Racconto italiano di ignoto del novecento*, in *SVeP*, pag. 406.
- 24 *SGF*, I, pag. 887.
- 25 *Ibidem*.
- 26 *SGF*, I, pag. 619.
- 27 *SVeP*, pag. 910.
- 28 *SVeP*, pag. 910.
- 29 C.E. Gadda, *Come lavoro*, in *SGFI*, pag. 438.
- 30 *SGFI*, pag. 979.
- 31 *SVeP*, pag. 406.
- 32 *SveP*, pag. 407.
- 33 *SVeP*, pag. 463.
- 34 La lettura di *Sesso e carattere*, scritto nel 1899 dal giovane suicida viennese Otto Weininger, è sicuramente anteriore al 1924 (data di composizione del *R.I.*), come attestato dalla lunga nota critica in cui viene tentata una soluzione al problema dei modi dell'espressione narrativa della sessualità dei personaggi: «Forse a noi appare di essere solamente maschi, ma in realtà, nei misteriosi fondi della natura, siamo semplicemente dei «polarizzati» e «potenzialmente» possiamo essere l'uno e l'altro. E di questa potenzialità precedente il nostro sviluppo, ci siamo dimenticati. (...) Delucidare questo argomento con la lettura di Weininger, che comprenderò, e con i Greci: (Nicomachea). Essi hanno chiamato pane il pane e vino il vino.» *SVeP*, pag. 463.
- 35 Una breve collazione delle più rilevanti invettive antisemite gaddiane si trova nel saggio di Manuela Bertone, *Il romanzo come sistema, Molteplicità e differenza in C.E. Gadda*, Roma, Editori Riuniti, 1993.
- 36 Northrop Frye, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969, pag. 56.
- 37 A questo proposito Gadda parla di «"epicizzazione fanfaronesca del delinquente diavolo" che la deteriore letteratura da edicole e più d'una volta il cinema hanno sceneggiato pei ragazzi o per i loro adulti equivalenti.» *SGFI*, pag. 619.
- 38 Michel Foucault, *Sorvegliare e punire, Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1993, pag. 74.
- 39 Gian Carlo Roscioni, *Il duca di Sant'Aquila. Infanzia e Giovinezza di Gadda*, Milano, Mondadori, 1997, pag. 87.