

# PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE  
DI STUDI SULLA CITAZIONE



# PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL  
OF QUOTATION STUDIES

*Rivista semestrale online / Biannual online journal*

<http://www.parolerubate.unipr.it>

---

Fascicolo n. 3 / Issue no. 3

Giugno 2011 / June 2011

***Direttore / Editor***

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

***Comitato scientifico / Research Committee***

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

***Segreteria di redazione / Editorial Staff***

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

***Esperti esterni (fascicolo n. 3) / External referees (issue no. 3)***

Patrick Barbier (Université Catholique de l'Ouest, Angers)

Germana Gandino (Università del Piemonte Orientale 'Amedeo Avogadro')

Isabella Imperiali (Università di Roma La Sapienza)

Filippomaria Pontani (Università Ca' Foscari, Venezia)

Amedeo Quondam (Università di Roma La Sapienza)

Andrea Torre (Scuola Normale Superiore di Pisa)

Lina Zecchi (Università Ca' Foscari, Venezia)

***Progetto grafico / Graphic design***

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2011 – ISSN: 2039-0114

## INDEX / CONTENTS

### PALINSESTI / PALIMPSESTS

- Una selva di citazioni. La “Cronica” di Salimbene tra storia e autobiografia intellettuale*  
SIMONE BORDINI (Università di Parma) 3-26
- “Cantate meco, Progne e Filomena”. Riscritture cinquecentesche di un mito ovidiano*  
FABRIZIO BONDI (Scuola Normale Superiore di Pisa) 27-62
- L’io dissolto. Tracce di Baudelaire in Gadda*  
FRANCESCO RIVELLI (Università di Parma) 63-82
- Drammaturgia transtestuale. Martin Crimp fra autocitazione e riscrittura*  
MARIA ELENA CAPITANI (Università di Parma) 83-112

### MATERIALI / MATERIALS

- Un caso di confine incerto tra citazione e testimone nel “De dictione singulari” di Erodiano*  
LAURA CARRARA (Università Ca’ Foscari, Venezia) 115-133
- À la manière de... Casella*  
GIAN PAOLO MINARDI (Università di Parma) 135-152
- “Un peu de poésie”. Qualche eco baudelaire in Beckett e Proust*  
LUZIUS KELLER (Universität Zürich) 153-158
- Dentro il labirinto. Autoreferenzialità e intertestualità in Luigi Malerba. II*  
GIOVANNI RONCHINI (Università di Parma) 159-168

### LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

- [recensione – review] *Traces d’autrui et retours sur soi*, sous la direction de Perle Abbrugiati, Université de Provence, Caer – Centre d’Études Romanes, 2009  
MANUEL BILLI 171-180
- [recensione – review] *Uso, riuso e abuso dei testi classici*, a cura di Massimo Gioseffi, Milano, Led – Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2010  
ROSA NECCHI 181-191





FRANCESCO RIVELLI

**L'IO DISSOLTO.**

**TRACCE DI BAUDELAIRE IN GADDA**

*1. L'infanzia e l'orizzonte*

Rivolgendosi agli autori più amati, sui quali proiettare il proprio slancio e il proprio dolore, Carlo Emilio Gadda ha sempre sentito il bisogno di assorbirne lo stile e le immagini, con lo spirito del navigatore che chiama a sé i propri Numi e con quello del pioniere che si confronta con un modello, ma anche con l'atteggiamento di chi ha un personale progetto da sviluppare e invoca, per ogni suo singolo aspetto, i campioni da lui individuati. Il debito verso *Les Fleurs du mal* non si esaurisce allora in una pagina precisa (come il saggio del 1927 *I viaggi, la morte*) o nelle singole citazioni, ma ogni prestito si carica di una precisa tensione portandosi dietro l'intero mondo biografico e poetico di Charles Baudelaire, in un gioco profondo di interazioni e contraddizioni, di prestiti e antifrasi, che permette di illuminare dall'interno il nascosto disegno filosofico, simbolico ed espressivo della scrittura gaddiana.

Il rapporto con Baudelaire, innanzitutto, passa per importanti affinità nel vissuto che si trasformano subito in analogie testuali; e non semplicemente perché lo *spleen* e il male di vivere vibrino di simili risonanze, quanto per l'indicibile distanza (in entrambi) tra il desiderio, assassinato fin dagli albori, e la realtà. In nome di una giovinezza perduta,<sup>1</sup> Gadda non poteva che ritrovarsi allora nell'attacco de *L'Ennemi*:

“Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage,  
traversé ça et là par de brillants soleils;  
le tonnerre et la pluie ont fait un tel ravage,  
qu'il reste en mon jardin bien peu de fruits vermeils”;<sup>2</sup>

come dimostra l'accenno in una pagina autobiografica del 1931, *Tendo al mio fine*:

“Quella che le cantatrici e i loro aiuti sogliono chiamare la vita è stata per me una immonda prigionia: la mia giovinezza, secondo il detto del poeta, una tenebrosa tempesta”.<sup>3</sup>

E come entrambi i dolori affondano le radici nei traumi dell'infanzia dichiarando morta ogni speranza (“L'Espérance qui brille aux carreaux de l'Auberge / est soufflée, est morte à jamais!”), “nulla rimaneva alla possibilità. Tutto andava esaurito dalla rapina del dolore”)<sup>4</sup> nei medesimi termini essi affidano la nostalgia a uno sguardo che si perde all'orizzonte,

---

<sup>1</sup> Cfr. C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, in Id., *Romanzi e racconti I*, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti, Milano, Garzanti, 2007, p. 642: “Gli anni irripetibili li aveva dissolti il dolore. La demenza dei tutori aveva straziato il bimbo. Rimaneva la morte”.

<sup>2</sup> Ch. Baudelaire, *L'Ennemi*, in Id., *Les Fleurs du mal*, in Id., *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, Paris, Gallimard, 1975, vol. I, p. 16 (X, vv. 1-4).

<sup>3</sup> C. E. Gadda, *Tendo al mio fine*, in Id., *Il castello di Udine*, in Id., *Romanzi e Racconti I*, cit., p. 119.

<sup>4</sup> Cfr. rispettivamente Ch. Baudelaire, *L'Irréparable*, in Id., *Les Fleurs du mal*, cit., p. 55 (LIV, vv. 26-27) e C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 704.

luogo lontano di una felicità smarrita nella fanciullezza, attendendo una dolce morte e la fusione nell'Uno.<sup>5</sup> In tale orizzonte finale ci si potrà dissolvere,<sup>6</sup> ritrovando la purezza infantile e le gioie perdute che il tempo distrugge, come ne "l'innocent paradis" di *Mæsta et errabunda*:

“Dis-moi, ton cœur parfois s’envole-t-il, Agathe,  
loin du noir océan de l’immonde cité,  
vers un autre océan où la splendeur éclate,  
bleu, clair, profond, ainsi que la virginité?”<sup>7</sup>

È il desiderio di annullarsi tornando alla Madre, è la purezza infantile vagheggiata dal malinconico protagonista della *Cognizione del dolore*, rivolto anch'egli all'orizzonte con i suoi eloquenti tratti somatici:

“Il viso triste, un po' bambinesco, con occhi velati e pieni di tristezza [...] si rivolse di là dal muretto di cinta verso la montagna, e l'azzurro oltremonte: forse, di là, i cieli e gli eremi, e nulla”.<sup>8</sup>

E lo stesso luogo centrale del romanzo gaddiano, il terrazzo della casa,<sup>9</sup> è l'emblema di un rapporto felice con la madre e continuamente

<sup>5</sup> A proposito de *L'Idéal*, cfr. J.-C. Gateau, *Abécédaire critique*, Genève, Droz, 1987, p. 227: “Baudelaire préfère la *ténébreuse et profonde unité* d'un inconscient nourricier où tout fait echo à tout [...]. Ce qui compte, c'est que l'idéal ne soit pas produit par la banalité du besoin mais soit façonné par la singularité du desir. En quoi il échappe définitivement au multiple”.

<sup>6</sup> Cfr. Ch. Baudelaire, *L'Horloge*, in Id., *Les Fleurs du mal*, cit., p. 81 (LXXXV, v. 5): “Le Plaisir vaporeux fuira vers l'horizon”; e Id., *La Mort des pauvres*, ivi, p. 127 (CXXII, vv. 6-8): “C'est la clarté vibrante à notre horizon noir / C'est l'auberge fameuse inscrite sur le livre, / Où l'on pourra manger, et dormir, et s'asseoir”.

<sup>7</sup> Id., *Mæsta et errabunda*, ivi, p. 63 (LXII, v. 26 e vv. 1-4). Si veda G. Grasso, *Rileggere Baudelaire*, Lugano, Carpena, 2009, p. 129.

<sup>8</sup> C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 629.

<sup>9</sup> Cfr. N. Lorenzini, *Gadda, la ciclicità, la “deformazione”*, in Id., *Le maschere di Felicità. Pratiche di riscrittura e travestimento da Leopardi a Gadda*, Lecce, Manni, 1999, p. 140: “È un luogo sospeso, epifanico, ove si attiva una dimensione virtuale che mentre proietta nello spazio e nel tempo senza confini consente insieme il concentrarsi in immagine dello psichismo”.

capovolto nell'abisso mai chiuso di una mancanza d'affetto,<sup>10</sup> ma è anche un'immagine segretamente legata alla più importante poesia baudelairiana dedicata alla madre: *Le Balcon*. Analoga rievocazione di una felicità completa fra madre e figlio, collocata in un momento del passato così sfumato da farsi assoluto:

“Les soirs illuminés par l’ardeur du charbon,  
et les soirs au balcon, voilés par de vapeurs roses.  
que ton sein m’était doux! que ton cœur m’était bon!”<sup>11</sup>

È allora significativo che un saggio scritto da Gadda nel 1946, *Psicanalisi e letteratura*, rintracci nella biografia di Baudelaire proprio il dramma di una delusione materna (“Il Baudelaire, come tutti, ha incontrato nella madre l’immagine prima della donna: ma questa donna lo ha profondamente deluso”), con uno scatto di immedesimazione rafforzato dall’omonimia:

“Quel che più importa è il riscontrare e nella vita e nell’opera di Carlo il motivo dominante della delusione edipica; questa delusione, come un disperato grido, si ripercuote lungo tutta la fuga degli anni nella vuota angoscia di una vita”.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Quando Gonzalo si affaccia sul terrazzo, volgendosi all’orizzonte “con occhi velati e pieni di tristezza”, egli evoca puntualmente la figura materna insieme alla minaccia del tempo e della morte: “Mia madre è invecchiata...”, disse. [...] E l’ora da una torre lontana sembrò significare: ‘gli atti sono adempiuti’” (C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 629). Quando è la madre a volgersi all’orizzonte, la vista dal terrazzo si colora di toni idillici leopardiani contrapposti al dolore per la separazione, come in un teatro a due voci fatto di canto e controcanto: “Nel cielo si erano dissipati i vapori, e i fumi su dalla strozza de’ camini, di sotto pentola, delle povere cene della gente. S’eran dissolti come una bontà della terra: incontro alla stella vesperale, per l’aria azzurrina del settembre [...]. Avrebbe voluto che qualcuno le fosse vicino, all’avvicinarsi dell’oscurità. Ma il suo figliolo non appariva se non raramente sul limitare di casa” (ivi, p. 684).

<sup>11</sup> Ch. Baudelaire, *Le Balcon*, in Id., *Les Fleurs du mal*, cit., p. 37 (XXXVI, vv. 7-8).

<sup>12</sup> Id., *Psicanalisi e letteratura*, in Id., *I viaggi la morte*, in Id., *Saggi Giornali Favole e altri scritti I*, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano, Garzanti,

## 2. Per una filosofia dell'io

Per comprendere meglio il rapporto fra l'Ingegnere e Baudelaire, conviene insistere sulla dimensione filosofica della scrittura gaddiana, che nutre l'ambizione quasi dantesca di illuminare i meccanismi profondi della realtà: nei suoi luminosi imperativi etici e nella sua oscura insufficienza, nel suo bene e nel suo male. L'immedesimazione autobiografica con il modello letterario non è infatti legata ad un semplice repertorio di temi o a dolorosi spunti lirici, ma si accompagna a una meditazione sull'ordine e il disordine del mondo, all'interno della quale il rapporto negato tra genitori e figlio segna un'incrinatura profonda, una sfasatura centrale nel meccanismo biologico e morale dell'esistenza. In Gadda, insomma, la dolorosa biografia viene in primo luogo riscattata dalla suggestione filosofica, lasciando alla scrittura il dovere di dilatare il dolore alla dimensione generale dell'io. Il motivo pedagogico, allora, non giunge sulla pagina come lo scatto rabbioso di colui "cui non risere parentes",<sup>13</sup> ma come il dato necessario di un rigoroso ragionamento filosofico.<sup>14</sup> E in tale quadro la poesia baudelairiana, con la sua tensione irrisolta fra gli opposti,<sup>15</sup> collabora agevolmente alla

---

2008, p. 469. Gadda parla della madre di Baudelaire anche in un altro saggio dedicato al complesso edipico: cfr. Id., "Agostino" di Alberto Moravia, *ivi*, p. 609.

<sup>13</sup> Cfr. Id., *Cui non risere parentes*, in Id., *La cognizione del dolore*, edizione critica commentata e con un'appendice di frammenti inediti a cura di E. Manzotti, Torino, Einaudi, 1987, pp. 527-535 (*Appendice*).

<sup>14</sup> Per una ricognizione dei testi filosofici letti e annotati da Gadda si veda *La biblioteca di Don Gonzalo. Il Fondo Gadda alla Biblioteca del Burcardo*, 2 voll., a cura di A. Cortellessa e G. Patrizi, Roma, Bulzoni, 2001; e A. Cortellessa, *Il Fondo librario Gadda alla Biblioteca Trivulziana di Milano (provenienza Roscioni)*, in "I quaderni dell'ingegnere. Testi e studi gaddiani", 2, 2002, pp. 235-244.

<sup>15</sup> Cfr. D. Rincé, *Les Fleurs du mal*, Paris, Nathan, 2002, pp. 97-98: "Rien n'est même sans doute plus étranger à la poésie de Baudelaire que cette notion de dialectique. [...] Malgré la systematisation manichéenne du premier mouvement du livre, les deux suivants n'apportent ni transgression ni résolution définitive. Comme l'écrit Hugo Friedrich, la poésie des *Fleurs du mal* s'en tient donc 'à une dynamique de tensions irrésolues entre le mal satanique e l'idéalité vide'".

rappresentazione gaddiana dell'Io come tensione continua e straziante, appunto, come sofferenza cocciutamente barricata sulla linea che separa l'ideale dalla sua perversione.<sup>16</sup>

Ma *Les Fleurs du mal* si contaminano qui sottilmente con una riflessione etica sul concetto di 'dovere', poiché il soggetto è sì guidato dalle proprie interne qualità ma deve fare i conti con una spinoziana "necessità",<sup>17</sup> con le possibilità che gli offre e i limiti che gli oppone la realtà esterna: tutta la *Meditazione milanese* è costruita attorno a questa dialettica.<sup>18</sup> Ogni azione che non tenga conto della necessità è "disetica"<sup>19</sup> e

---

<sup>16</sup> Sartre, nel suo famoso saggio su Baudelaire, ipotizza che egli si sia auto-imprigionato in un duplice atteggiamento verso la madre, come ribelle e come imputato: "S'il sort de la Norme, c'est pour mieux sentir la puissance de la Loi, pour qu'un regard le juge et le classe malgré lui dans la hiérarchie universelle, mais s'il reconnaît explicitement cet Ordre et ce pouvoir suprême, c'est pour pouvoir y échapper et sentir sa solitude dans le péché. [...] En un mot, son ostentation de souffrance a visiblement un double but. Le premier c'est d'assouvir ses rancunes, il veut donner des remords à sa mère. Le second est plus complexe: madame Aupick représente le juge, le Bien. Devant elle, il s'humilie, il recherche à la fois la condamnation et l'absolution". (J.-P. Sartre, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1947, pp. 91-92 e p. 105).

<sup>17</sup> Sul concetto spinoziano di necessità si vedano, nel primo libro dell'*Etica* le proposizioni XVI, XXIX, XXXIII e le relative dimostrazioni. In particolare cfr. B. Spinoza, *Etica*, in Id., *Opere*, a cura di F. Mignini, Milano, Mondadori, 2007, pp. 820-821 e p. 1039: "Tutte le cose, infatti, sono seguite necessariamente dalla natura di Dio, e per la necessità della natura di Dio sono state determinate a esistere e a operare in un certo modo. Se dunque le cose avessero potuto essere di un'altra natura o essere determinate a operare in altro modo, così che l'ordine della natura fosse diverso, allora anche la natura di Dio avrebbe potuto essere diversa da quella che è: di conseguenza anche questa seconda natura dovrebbe esistere e, quindi, si potrebbero dare due o più dèi, il che è assurdo. Perciò, le cose non hanno potuto essere prodotte in nessun altro modo né con ordine diverso [...]. L'uomo forte considera in primo luogo che tutte le cose seguono dalla necessità della natura divina. Dunque, pensare che una cosa qualunque sia molesta e cattiva, e credere che una cosa qualunque sia empia, orrenda, ingiusta e turpe dipende da una concezione turbata, mutilata e confusa delle cose stesse".

<sup>18</sup> Cfr. C. E. Gadda, *Meditazione milanese*, in Id., *Scritti vari e postumi*, a cura di A. Silvestri, C. Vela, D. Isella, P. Italia, G. Pinotti, Milano, Garzanti, 2009, p. 726: "Questo sarebbe un grosso strafalcione: dire che il dato è necessario è come dire che un posto a teatro è occupato e che noi (cioè l'io limitato) non possiamo farci nulla: ma possiamo occupare un altro posto. Così nel mondo fenomenico, oltre il dato (che è necessario perché è somma di posizioni teoretiche assunte dallo spirito) l'io limitato può sempre escogitare qualche nuovo riferimento rifacendosi all'attività generale o teoretica

come tale destinata a spingerci nel caos, poiché esprimere il proprio Io senza tener conto degli ostacoli della vita significa allontanarsi dalla realtà e riferire ogni scelta a un mondo immaginario:

“[...] il sistema esterno è un indistinto e alla sua fabbrica lavoriamo con fantasia e amore: che sono due che sempre bisognò tener d’occhio ché, a perderli di vista un solo minuto, s’abbandonano subito ai loro istinti, dopo di che generano un gramo lor figlio, il Sogno: il quale, al raggiungere una sua infelice pubertà, si tramuta nella Demenza”.<sup>20</sup>

Analoga è la diagnosi ne *I viaggi, la morte*:

“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 [...]. 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. [...] 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 conseguenziata e legata ad effetti, quindi come dovere”.<sup>21</sup>

La centralità della tematica educativa o pedagogica nell’opera di Gadda<sup>22</sup> si appoggia dunque a una teoria etica dell’Io diviso fra dovere e

---

dello spirito. [...] Si tratterebbe quindi di un fatalismo sì, ma alla rovescia: e cioè tutto avviene per necessità, ma in quanto noi siamo gli attori di questa necessità, in quanto cioè siamo degli io dobbiamo lavorare all’invenzione del mondo, all’elaborazione dell’infinito campionario di dati”.

<sup>19</sup> Cfr. Id., *I viaggi, la morte*, in Id., *I viaggi la morte*, cit., p. 563.

<sup>20</sup> Id., *Meditazione milanese. Seconda stesura*, ivi, p. 862.

<sup>21</sup> Id., *I viaggi, la morte*, cit., pp. 561-562.

<sup>22</sup> Dei precisi riscontri sono reperibili nell’edizione annotata da Gadda del kantiano *Über Pädagogik*: “La cultura morale si fonda sulle massime, e non sulla disciplina. Tutto è perduto quando la si voglia fondare sull’esempio, sulle minacce, sulla punizione, e via dicendo. Sarebbe allora una pura disciplina. Bisogna fare in modo che l’allievo operi bene secondo le proprie sue massime e non per mero abito, e che non faccia solamente il bene, ma che lo faccia perché è bene in sé. Imperocché tutto il valore morale delle azioni risiede nelle massime del bene. Tra l’educazione fisica e l’educazione morale corre questo divario: la prima è passiva per l’allievo, mentre la seconda è attiva. Fa d’uopo ch’egli veda sempre il principio fondamentale dell’azione e il vincolo che la rannoda all’idea del dovere. [...] In quanto alla immaginazione, devesi notare una cosa ed è, che i fanciulli son dotati di una immaginazione potentissima, e però questa non ha bisogno d’essere sviluppata ed estesa con favole e novelle. Piuttosto

sogno, fra auto-realizzazione e dissolvimento. La biografia e l'opera di Baudelaire, allora, indicano con singolare pertinenza questo passaggio cruciale, questo drammatico bilicarsi fra un ideale costruito nella realtà e la sua deformazione immaginaria, al limite del caos. Ed è proprio sulla decomposizione dell'Io che insiste Gadda quando ne *I viaggi, la morte* fa l'elogio dei "sedenti" che "sono più pratici, più fidi alla realtà, più giusti, più puri" e "zappano almeno la terra, emarginano almeno le pratiche del quotidiano dovere";<sup>23</sup> contrapponendoli ai "viaggiatori" che sognano e non vivono, ai simbolisti come il Baudelaire del *Voyage* e il Rimbaud del *Bateau Ivre* che si lasciano trasportare dalla fantasia e dall'istinto.

Baudelaire è apprezzato da Gadda soprattutto come colui che si è posto coscientemente per primo al centro di questa scissione, nel punto in cui la contraddizione è al suo limite massimo e la frattura insanabile. Nella propria lettura etica del mondo, egli lo sente portavoce di una particolare condizione dell'uomo: quella di chi, pur consapevole dei limiti imposti dalla necessità, vive la dissoluzione del viaggio esprimendo la sofferenza ambivalente di un soggetto di frontiera, tra l'etica e la sua perversione. E come proprio *Les Fleurs du mal* suggeriscono, tale crisi del soggetto possiede pulsioni sia centrifughe che centripete, esplosive e implosive, barocche e lirico-malinconiche, a seconda che l'individuo rispettivamente fugga o venga soffocato dall'imperativo della necessità.

---

dev'essere frenata e sottoposta a regole, senza lasciarla però disoccupata del tutto" (I. Kant, *La pedagogia*, trad. it. di A. Valdarini, Torino, Paravia, s. d.<sup>7</sup>, pp. 72-73). La prima parte della pagina è sottolineata, con l'annotazione a margine: "Bene!".

<sup>23</sup> C. E. Gadda, *I viaggi, la morte*, cit., p. 564.

### 3. *L'esplosione: febbre d'amore e di morte*

La crisi del soggetto, come insegnano *Les Fleurs du mal*, avviene innanzitutto per disseminazione centrifuga, con un dissolvimento funebre marcato dall'esperienza sessuale. L'erotismo perverso baudelairiano è una sorta di tendenza dissipativa, in cui l'Io abbandona il suo centro e si abbandona all'inclinazione dell'istinto, al "bisogno di uscir da sé".<sup>24</sup> Il tema è ben presente a Gadda, che ha sempre dato un ruolo centrale al sesso considerato come vertigine e perdita di controllo, richiamo profondo e pericoloso degli istinti animali: si pensi soltanto alla metafora delle campane-baccanti nella *Cognizione del dolore*,<sup>25</sup> alla figura del "topaccio" nel sogno del brigadiere Pestalozzi nel *Pasticciaccio*<sup>26</sup> e soprattutto a *Eros e Priapo*. Sono quelle che Baudelaire, nella terza lirica della sezione eponima della sua raccolta,<sup>27</sup> chiama "fièvres hurlantes" riferendole appunto alla figura orgiastica delle baccanti:

"Il en est, aux lueurs des résines croulantes,  
qui dans le creux muet des vieux antres païens  
t'appellent au secours de leurs fièvres hurlantes,  
Ô Bacchus, endormeur des remords anciens!"<sup>28</sup>

---

<sup>24</sup> Cfr. G. Franck, *Forme del paradosso. Il doppio volto dell'opera tra Baudelaire e Nietzsche*, Milano, Feltrinelli, 1996, p. 38.

<sup>25</sup> Cfr. C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 625.

<sup>26</sup> Cfr. Id., *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in Id., *Romanzi e racconti II*, a cura di G. Pinotti, D. Isella, R. Rodondi, Milano, Garzanti, 2007, pp. 192-193. Sul tema rinviamo al volume di E. Gioanola, *L'uomo dei topazi. Saggio psicoanalitico su C. E. Gadda*, Genova-San Salvatore Monferrato, il melangolo, 1977, *passim*.

<sup>27</sup> Ne *I viaggi, la morte*, prima de *Le Voyage*, vengono analizzate le due liriche che inaugurano questa sezione (*La Destruction*, CIX e *Une Martyre*, CX). Cfr. C. E. Gadda, *I viaggi, la morte*, cit., pp. 565-566.

<sup>28</sup> Ch. Baudelaire, *Femmes damnées*, in Id., *Les Fleurs du mal*, cit., p. 114 (CXI, vv. 13-16).

L'immagine bacchica del desiderio abbandonato a se stesso, sintomo e al tempo stesso emblema di un Io che tende a dissolversi nel caos, è sottilmente presente in tutta l'opera gaddiana e sempre sotto il segno (un po' decadente) della "febbre". L'innamorata Zoraide della *Meccanica* ("le piaceva, le piaceva. Pensò, ardendo di sua febbre"),<sup>29</sup> ma anche la vecchia prostituta Zamira del *Pasticciaccio*, con la sua bocca sdentata "d'un rosso acceso come da febbre",<sup>30</sup> rientrano nel tema. Ma già una nota del *Castello di Udine* spiega in senso erotico una sfumatura apparentemente paesaggistica ("fuori dall'archivolto, dov'erano i bagliori perduti del vespero, fumava la febbre"):

"[...] 'fumava la febbre'; intendi: 'I bagliori della sera, travisti nell'arco della porta (Portese) invitavano i giovani a perdizione, cioè a mettersi per via dietro i mercati, o nei sentieri extra-muros dietro alle femmine'".<sup>31</sup>

E le pagine grottesche di *Eros e Priapo*, dedicate alle donne fasciste in preda all'entusiasmo, evocano ancora una volta la "febbre" delle baccanti:

"[...] ma quelle, se crudeli o sadiche, non eran venute di Cresima o di moniche e parvule pupille del Cristo (sinite parvulos), ma d'incestuosi penentrali, pronuba ai coniugi loro una febbre o come un vapore vaporato su da demenza e da impaganita ferocia".<sup>32</sup>

Che Gadda associ tale "ferocia" del sesso alla dimensione simbolica del "viaggio" baudelairiano come figura di un soggetto separato dalla realtà, secondo la diagnosi del saggio del 1927, è dimostrato dalla polemica

---

<sup>29</sup> C. E. Gadda, *La meccanica*, in Id., *Romanzi e racconti II*, cit., p. 494.

<sup>30</sup> Id., *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 147.

<sup>31</sup> Id., *Il castello di Udine*, cit., p. 277 (e sopra p. 252).

<sup>32</sup> Id., *Eros e Priapo (Da furore a cenere)*, in Id., *Saggi Giornali Favole e altri scritti II*, a cura di C. Vela, G. Gaspari, G. Pinotti, F. Gavazzeni, D. Isella, M. A. Terzoli, Milano, Garzanti, 2008, p. 314.

contrapposizione fra la “febbre” erotica e una più positiva “febbre del lavoro”,<sup>33</sup> stendardo dei “sedenti” e ispirata ad un Io etico, impegnato a crescere nella realtà:

“Cessato il *febbrile lavoro* ecco la moltitudine irrompere verso il *febbrile piacere*: ecco le luci, ecco gli ozi. [...] La folle sera ci prende per mano e ci conduce via nella festa, sotto gli archi d’una strana luminaria: ma in quella mano ardente di *febbre* la mano del fanciullo trema, il cuore ribocca di un accorato sgomento. E la festa impazza fino all’alba disperata del domani, mentre gli orologi guardano dall’alto delle immobili torri”.<sup>34</sup>

E se per il soggetto baudelairiano il dolore (“bien des chocs et d’imprévus désastres”)<sup>35</sup> ha determinato “uno spostamento patologico [...] dalle normali acquiescenze della vita”,<sup>36</sup> come nota autobiograficamente Gadda leggendo *Le Voyage*, non stupisce allora che la “febbre” della pulsione erotica si capovolga in uno scatto funebre, amore e morte segnati entrambi dall’isolamento e dall’esclusione. Una lirica de *Les Fleurs du mal*, già commentata ne *I viaggi, la morte*, fornisce al prosatore una sorta di archetipica immagine destinata a ossessive ripetizioni, quella di una donna uccisa da chi ha sfogato su di lei “l’immensité de son desir”:

“Dans une chambre tiède où, comme en une serre,  
l’air est dangereux et fatal,  
[...]

un cadavre sans tête épanche, comme un fleuve,  
sur l’oreiller désaltéré

---

<sup>33</sup> Cfr. Id., *Quando il Girolamo ha smesso*, in Id., *L’Adalgisa. Disegni milanesi*, in Id., *Romanzi e Racconti I*, cit., p. 311. Nella novella l’espressione è impiegata sarcasticamente, di fronte a una ripresa economica basata in realtà sulla speculazione. Di “febbre de’ nuovi traffici” come espressione di operoso progresso si parlava già nella *Meccanica* (cfr. Id., *La meccanica*, cit., p. 497).

<sup>34</sup> Id., “*Il re pensieroso*” di Ugo Betti, in Id., *Scritti dispersi*, in Id., *Saggi Giornali Favole e altri scritti I*, cit., p. 677. Sottolineature nostre.

<sup>35</sup> Cfr. Ch. Baudelaire, *Le Voyage*, in Id., *Les Fleurs du mal*, cit., p. 131 (CXXVI, v. 59).

<sup>36</sup> C. E. Gadda, *I viaggi, la morte*, cit., p. 569.

un sang rouge et vivant, dont la toile s'abreuve  
avec l'avidité d'un pré.

[...]

La tête, avec l'amas de sa crinière sombre  
et de ses bijoux précieux,

sur la table de nuit, comme un renoncule,  
repose; et, vide de pensers,  
un regard vague et blanc comme le crépuscule  
s'échappe des yeux révoltés.

Sur le lit, le tronc nu sans scrupule étale  
dans le plus complet abandon  
la secrète splendeur et la beauté fatale  
dont la nature lui fit don.

Un bas rosâtre, orné de coins d'or, à la jambe,  
comme un souvenir est resté;  
la jarretière, ainsi qu'un œil secret qui flambe,  
darde un regard diamanté".<sup>37</sup>

La storia gaddiana di questa figura, come è noto, va dallo "stato d'animo pre-criminale"<sup>38</sup> di Grifonetto nel *Racconto italiano di ignoto del novecento*, anch'egli baudelairianamente colpito da "una serie fatale di 'choc'",<sup>39</sup> fino alla descrizione del cadavere di Liliana Balducci nel *Pasticciaccio* che replica puntualmente la messa in scena di *Une Martyre*, con la sua fascinazione per i dettagli erotici delle calze e della giarrettiera:

"Il corpo della povera signora giaceva in una posizione infame, supino, 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, di maglia a punto gentile, sottilissimo, 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, di un pallore da clorosi [...].

---

<sup>37</sup> Ch. Baudelaire, *Une Martyre. Dessin d'un maître inconnu*, in Id., *Les Fleurs du mal*, cit., p. 112 (CX, vv. 5-6, 9-12, 15-28). Sopra cfr. *ivi*, p. 113 (CX, v. 48).

<sup>38</sup> C. E. Gadda, *Racconto italiano di ignoto del novecento*, in Id., *Scritti vari e postumi*, cit., p. 469.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

Le giarrettiere tese, ondulate appena agli orli, d'una ondulazione chiara di lattuga: l'elastico di seta lilla, in quel tono che pareva dare un profumo, significava a momenti la frale gentilezza e della donna e del ceto, l'eleganza degli indumenti, degli atti, il secreto modo della sommissione, tramutata ora nella immobilità di un oggetto, o come d'uno sfigurato manichino. [...]

Er sangue aveva impiestrato tutto er collo, er davanti della camicetta, una manica, la mano: una spaventevole colatura d'uno rosso nero, da Fauti o da Cengio (don Ciccio rimemorò subito, con un lontano pianto nell'anima, povera mamma!). [...]

Gli occhi s'erano affisati orrendamente: a guardà che, poi? Guardaveno, guardaveno, in direzione nun se capiva de che, verso la credenza granne, in cima in cima, o ar soffitto".<sup>40</sup>

E se la macabra *ekphrasis* di *Une Martyre*, già a partire dal titolo, non trascura allusioni sacrileghe e perverse sfumature soffermandosi su quel "cadavre impur" ("un amour ténébreux, / une coupable joie et des fêtes étranges / pleines de baisers infernaux"),<sup>41</sup> la pagina di Gadda insiste al contrario sulla liliace purezza della vittima, "bianca" e "immacolata" proprio come un'eroina della fede: la "mano levata appena, bianca, a stornare l'orrore", "il dolce pallore del di lei volto".<sup>42</sup> La buia corruzione e il candore incontaminato sono due facce della stessa medaglia, figure di un soggetto irrimediabilmente diviso fra realtà e sogno, desiderio e frustrazione, colpa e rimorso: la fonte baudelairiana si incide così nella memoria dello scrittore milanese a parti invertite, come un'immagine allo specchio, ma conserva tutta la sua forza traumatica.

#### 4. *L'implosione: figure del rimorso*

In Gadda la crisi del soggetto non è solo segnata da un movimento verso l'esterno, dallo scioglimento della coscienza nel caos degli istinti, ma

<sup>40</sup> Id., *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., pp. 58-59.

<sup>41</sup> Cfr. Ch. Baudelaire, *Une Martyre. Dessin d'un maître inconnu*, cit., pp. 112-113 (CX, v. 49 e vv. 32-34).

<sup>42</sup> Cfr. C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 87, p. 67 e p. 70. Per le connotazioni gaddiane del colore bianco si veda F. Bertoni, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Torino, Einaudi, 2001, p. 17.

anche da un inverso moto centripeto di restringimento, sorta di fuga dal mondo sotto il segno di violenti sensi di colpa. Emblema vistoso di questa rinuncia ad esistere è la figura ricorrente del focolare spento, che indica sì l'autobiografico fantasma di un'infanzia senza affetti familiari e abbandonata al gelo dell'inverno,<sup>43</sup> ma anche l'inesorabile rattrappimento dell'anima. Non a caso, già ne *La cognizione del dolore* la rinuncia del celibe protagonista ad una famiglia propria (un "focolare [...] domestico")<sup>44</sup> è rappresentata dal camino senza fuoco, che sembra nascondere a sua volta una mitologica simbologia di impotenza sessuale: si pensi al "peone" José che si presenta alla Madre come ufficiale "fuochista", facendo scattare la furia gelosa di Gonzalo Pirobutirro.

Specifico valenza baudelairiana, in questo campo, ha una figura legata al motivo del Tempo che tutto travolge consegnando gli umani sogni alla morte:

“– O douleur! Ô douleur! Le Temps mange la vie,  
et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur  
du sang que nous perdons croît et se fortifie!”<sup>45</sup>

È il motivo in entrambi ossessivo della consunzione del Tempo che tutto travolge, consegnando gli umani sogni alla morte: non solo riferimento continuo in ogni opera gaddiana, ma vero nucleo emotivo della *Cognizione* (si ricordi l'intensità epigrafica di certe formule: “Il cielo, così vasto dopo il

---

<sup>43</sup> Si veda per esempio C. E. Gadda, *L'Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'autore*, in Id., *La cognizione del dolore*, cit., p. 763: “[...] cure e provvidenze alberganti e tutelanti che il ragazzo vivo e normale non ha conosciuto, quando si vedeva negare dal silenzio stesso di una tutela avara e inconsulta alimento bastevole, adeguata veste contro gelo e rovaio, soccorso pronto chirurgico o medico in un caso di gravissimo trauma: o in altro, di attossicamento CO”.

<sup>44</sup> Cfr. *ivi*, p. 616.

<sup>45</sup> Ch. Baudelaire, *L'Ennemi*, in Id., *Les Fleurs du mal*, cit., p. 16 (X, vv. 12-14).

tempo dissolto”, “Gli anni irripetibili li aveva dissolti il dolore”).<sup>46</sup> Ma pensiamo anche all’immagine della carogna, che attraversa in più punti l’opera gaddiana già a partire dalla pagina inaugurale della *Meccanica*:

“Ma per piani aridi e illuni o nell’aggrovigliata paura delle giungle immense udrà forse taluno di là da ogni voce de’ viventi come segui il torbido fiume delle generazioni a devolversi e penserà che sciabordi contro sue prode le rame e li steli dalle selve divelti; e verdastre, con i quattro piffari all’aria, le carogne pallonate de’ più fetidi e malvagi animali, quali furono in vita e saran pecore, jene, sanguinolenti sciacalli, saltabecanti scimmie, asini con crine de’ lions e gran baffi: e il branco lurido e tronfio arriverà negli approdi lutulenti a travolgersi, dove è soltanto la vanità buia della morte.

Ma la sacra corrente seguirà defluendo con una mormorazione delle tenebre, verso lontane stelle. E resupino sulla còltrice nera del flutto e come adagiato nel silenzio e nella solitudine della sua morte, trapasserà segno o corpo che parerà fatto di cerea luce: greve per tutte le membra della fatica mortale, di che solo avrà voluto vestir il fulgore di sua giovinezza: e avrà il capo stancamente nel flutto, il viso rivolto verso i cieli gelidi. Così composto nella sua morte parerà un fiore pallido della eternità”.<sup>47</sup>

Il tema è quello di *Une Charogne*, che Gadda riprende capovolgendone l’ambientazione diurna e sostituendo il sole con la notte, non senza contaminarlo (nella seconda parte) con un ricordo dell’Ofelia shakesperiana:

“Les jambes en l’air, comme une femme lubrique,  
brûlante et suant les poisons,  
ouvrait d’une façon nonchalante et cynique  
son ventre plein d’exhalaisons.

Le soleil rayonnait sur cette pourriture  
comme afin de la cuire à point,  
et de rendre au centuple à la grande Nature  
tout ce qu’ensemble elle avait joint;

et le ciel regardait la carcasse superbe  
comme une fleur s’épanouir.  
La puanteur était si forte, que sur l’herbe  
vous crûtes vous évanouir”.<sup>48</sup>

<sup>46</sup> Cfr. C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 674 e p. 642.

<sup>47</sup> Id., *La meccanica*, cit., p. 469.

<sup>48</sup> Ch. Baudelaire, *Une Charogne*, in Id., *Les Fleurs du mal*, cit., p. 31 (XXIX, vv. 5-16).

E della “charogne infâme” che *Les Fleurs du mal* descrivono “au détour d’un sentier” si ricorderà anche *L’Adalgisa*, in una famosa pagina sul “topo marcio” scoperto dall’entomologo dilettante Carlo Biandronni (ancora un notturno):

“Un’altra volta si trattò invece del *Necrophorus*, anzi di tutta una confraternita di Necrofori, al margine d’un sentiero, nei campi. Una puzza!

Era un topo marcio. E vi lavoravano intorno come dannati: a scavare, a tirare, da seppellirlo prima che si facesse giorno, da metterlo in arca. [...]

La stella di Espero dava luce di acetilene lontana al cantiere, la lampada lo rischiarò a giorno, improvvisa. Scoperti così a un tratto, quei brulicanti gli parvero maestri d’ascia e calafàti in un cantiere [...].<sup>49</sup>

Anche questa “infinita fecondità di natura”,<sup>50</sup> che trasforma la vita in morte e a sua volta il putridume in nuova vita, trova un archetipo nella poesia di Baudelaire:

“Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,  
d’où sortaient de noir bataillons  
de larves, qui coulaient comme un épais liquide  
le long de ces vivants haillons.

[...]

On eût dit que le corps, enflé d’un souffle vague,  
vivait en se multipliant.

Et ce monde rendait une étrange musique,  
comme l’eau courante et le vent,  
ou le grain qu’un vanneur d’un mouvement rythmique  
agite et tourne dans son van”.<sup>51</sup>

Non a caso, allora, Gonzalo nella *Cognizione del dolore* è il perfetto rappresentante dello *spleen* baudelairiano, con quella sua furiosa deformazione dell’immagine tradizionale delle campane:

---

<sup>49</sup> C. E. Gadda, *L’Adalgisa*, in Id., *L’Adalgisa. Disegni milanesi*, cit., pp. 524-525.

<sup>50</sup> Cfr. *ivi*, p. 525.

<sup>51</sup> Ch. Baudelaire, *Une Charogne*, cit., p. 31 (XXIX, vv. 17-20 e 23-28).

“Intanto, dopo dodici enormi tocchi, le campane del mezzogiorno avevano messo nei colli, di là dai tègoli e dal fumare dei camini, il pieno frastuono della gloria. [...]

Lo stridere delle bestie di luce venne sommerso in una propagazione di onde di bronzo: irraggiarono la campagna del sole, il disperato andare delle strade, le grandi, verdi foglie, laboratori infiniti della clorofilla: cinquecento lire di onde, di onde! cinquecento, cinquecento!, basta basta, signor Francisco, ma questo qui non fa male... di onde, di onde! dalla torre: dal campanile color calza, artefice di quel baccano tridentino. Furibonda sicinnide, offerivano il viscerame o poi lo rivoltavano contro monte, a onde, tumultuo del signore materiato, baccanti androgine alla lubido municipalistica d'ogni incanutito offerente. Arrovesciati nella stoltezza e nella impudicizia, esibivano alternamente i batocchi, come pistilli pazzi, pesi, o per la fame del povero la inanità incaparbita della cervice: e la ruota, a fianco ogniduna, intricava il disegno: ed erano i convòlvoli del Bronzo Enorme, cui arrovesciasse bufera di demenza. Ebbre di suono alternarono un pezzo ad evacuare la gloria; gloria! gloria! di cui eran satolle: a spandere in ogni campo quell'annunciazione clamorosa, d'un po' di puchero. E di chiquoréa tritata, condita con l'olio di linosa”,<sup>52</sup>

che corrisponde esattamente alla famosa figura inaugurata da Baudelaire:

“Des cloches tout à coup sautent avec furie  
et lancent vers le ciel un affreux hurlement,  
ainsi que des esprits errants et sans patrie  
qui se mettent à geindre opiniâtement”.<sup>53</sup>

E con il suo ricorrere al vino per addormentare i propri istinti (“J'ai demandé souvent à des vins captieux / d'endormir pour un jour la terreur qui me mine”),<sup>54</sup> e placare “l'implacable Remords” (“Dans quel philtre, dans quel vin, dans quelle tisane, / noierons-nous ce vieil ennemi?”):<sup>55</sup>

“[...] e forse l'aspetto della serenità, a lui inconsueto ma nativo a quei colli, in essi così diffuso e dolce, e nelle tremanti stille della campagna, lo invitava a una

<sup>52</sup> C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 625.

<sup>53</sup> Ch. Baudelaire, *Spleen*, in Id., *Les Fleurs du mal*, cit., p. 75 (LXXVIII, vv. 13-16). Si veda G. Grasso, *Rileggere Baudelaire*, cit., p. 141: “Le campane, normalmente associate ad un'idea di festa e di riunione, scattano con furia e lanciano, verso il cielo, un urlo atroce. Esprimono un lamento disperato, caratterizzato dall'ossessione, dall'invasamento. Non sono più le campane rassicuranti dei poeti romantici, con gli inni o i canti che salgono verso Dio”.

<sup>54</sup> Cfr. Ch. Baudelaire, *La Fontaine de sang*, in Id., *Les Fleurs du mal*, cit., p. 115 (CXIII, vv. 9-10).

<sup>55</sup> Cfr. Id., *L'Irréparable*, ivi, p. 54 (LIV, vv. 5-7).

celebrazione dionisiaca: e il sopore che in elisia clemenza ne solesse vaporare, appiè le altissime nevi. Coronavano cime, gelido diadema dell'eternità. Forse egli chiedeva un obliò efimero al calice e un tenue stimolo per il gastrico.... Ancora.... Da dover eludere il giorno [...]"<sup>56</sup>

Come nel poeta francese, infatti, il vino è magico tramite fra i propri ideali e la loro dissoluzione, insieme effimero farmaco e veleno per una dolce eutanasia. Ma baudelairiana è anche l'idea che l'ideale armonia di quelle bianche vette ("Et sans cesse vers toi, sommet blanc et neigeux, / en Vapeurs montera mon Esprit orageux"),<sup>57</sup> sia ormai accessibile soltanto nel sogno:

"Pour noyer la rancœur et bercer l'indolence  
de tous ces vieux maudits qui meurent en silence,  
Dieu, touché de remords, avait fait le sommeil;  
l'Homme ajouta le Vin, fils sacré du Soleil!"<sup>58</sup>

"Comme un philtre" che "endort les plus cruels maux / et contient toutes les extases"<sup>59</sup> è anche l'immagine del gatto ne *Les Fleurs du mal*, ugualmente legata al sogno di un Io idealizzato e pacificato.<sup>60</sup> Se Gadda riprende questo simbolo nella *Cognizione del dolore* e in tutta la sua opera,<sup>61</sup> egli ne capovolge tuttavia la valenza e ne fa un emblema dell'anima oltraggiata, non trascurando qualche inquieta reminiscenza di

<sup>56</sup> C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., p. 599.

<sup>57</sup> Cfr. Ch. Baudelaire, *À une Madone. Ex-voto dans le goût espagnol*, in Id., *Les Fleurs du mal*, cit., p. 59 (LVII, vv. 35-36).

<sup>58</sup> Id., *Le Vin des chiffonniers*, ivi, p. 107 (CV, vv. 29-32).

<sup>59</sup> Cfr. Id., *Le Chat*, in Id., *Les Fleurs du mal*, cit., p. 50 (LI, vv. 12-14).

<sup>60</sup> Esempio è ovviamente il citato *Le Chat*, ma cfr. anche *Le Chat* (XXXIV) e *Les Chats* (LXVI). Si veda "*Les Chats*" de Baudelaire. *Une confrontation de methodes*, M. Delcroix et W. Geerts éditeurs, Namur-Paris, Presses Universitaires de Namur-Presses Universitaires de France, 1980, *passim*.

<sup>61</sup> Sul tema nei due scrittori si veda già R. Stracuzzi, *Gatti*, in *A Pocket Gadda Encyclopedia*, in "The Edinburgh Journal of Gadda Studies", suppl. no. 1 (3<sup>rd</sup> ed.), 2008, <[www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/gattistracuzzi.php](http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/gattistracuzzi.php)>.

Edgar Allan Poe (*The black cat*) e Dostoevskij (*I Fratelli Karamazov*).<sup>62</sup>

Pensiamo alla famosa pagina della *Cognizione* sull'animale torturato:

“Avendogli un dottore ebreo, nel legger matematiche a Pastrufazio, e col sussidio del calcolo, dimostrato come pervenga il gatto (di qualunque doccia cadendo) ad arrivar sanissimo al suolo in sulle quattro zampe, che è una meravigliosa applicazione ginnica del teorema dell'impulso, egli precipitò più volte un bel gatto dal secondo piano della villa, fatto curioso di sperimentare il teorema. E la povera bestiola, atterrando, gli diè difatti la desiderata conferma, ogni volta, ogni volta! come un pensiero che, traverso fortune, non intermetta dall'essere eterno; ma, in quanto gatto, poco dopo morì, con occhi velati d'una irrevocabile tristezza, immalinconito da quell'oltraggio”.<sup>63</sup>

Qui il gatto diventa specchio dei mali interiori del protagonista, riflesso intollerabilmente doloroso dell'io; e non per caso gli occhi dell'animale, “velati d'una irrevocabile tristezza”, sono gli stessi del carnefice, con quel “viso triste, un po' bambinesco” e quegli “occhi velati e pieni di tristezza”.<sup>64</sup> Su questa via i gatti baudelairiani, già “coursiers funèbres” associati a “l'horreur des ténèbres”,<sup>65</sup> fungono in Gadda – insieme – da Lari del focolare ormai spento e ambigui accompagnatori della morte. Significativa è allora la scena finale del *Pasticciaccio*, dove proprio il gatto (“presenza vellutata”<sup>66</sup> associata al mistero della vita e insieme alla dissoluzione delle cose umane) sigilla come un emblema o un'egizia divinità l'epifania della morte:

“Un gatto di gesso, con un nastrino al collo, scarlatto, sul comò, fra bottiglie, scodelle. Accanto al male era seduta una vecchia, la gonna di rigatino a metà tibie, con du scarpe de pezza senza lacci (e, dentro, li piedi) che teneva appoggiate sulla traversina della sedia, aperte a pantofola. Nel letto [...] un corpicciattolo disteso, come un gatto

---

<sup>62</sup> Si veda il commento sulla sadica scena di impiccagione del gatto in C. E. Gadda, *Psicanalisi e letteratura*, cit., p. 463.

<sup>63</sup> Id., *La cognizione del dolore*, cit., p. 598.

<sup>64</sup> Cfr. *ivi*, p. 629.

<sup>65</sup> Cfr. Ch. Baudelaire, *Les Chats*, in Id., *Les Fleurs du mal*, cit., p. 66 (LXVI, vv. 6-7).

<sup>66</sup> Cfr. C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, cit. p. 678.

secco in un sacco adagiato a terra: una faccia ossuta e cachettica posava sul cuscino, immota, d'un giallo-bruno da museo egizio".<sup>67</sup>

*Les Fleurs du mal*, insomma, servono a Gadda per tracciare la linea stessa che divide il soggetto, per dare voce alle forze esplosive e implosive che ne minano la consistenza. Questa tensione che lacera l'io ad ogni istante, questa oscillazione "pendolare con elongazione spinta"<sup>68</sup> fra un eccesso di apertura e un eccesso di chiusura nei confronti della vita, era già stata espressa da Baudelaire: "O l'io è in se stesso, centralizzato, ma lo è comunque, sempre e soltanto, nello spazio di una situazione che lo imprigiona e lo immobilizza; o l'io è fuori di sé, vaporizzato, ma lo è comunque, sempre e soltanto, in un movimento che lo contamina e lo degrada".<sup>69</sup> E Gadda la accoglie, come un tassello doloroso e distorto nel meccanismo etico del mondo.

---

<sup>67</sup> Id., *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, cit., p. 273.

<sup>68</sup> Cfr. Id., *La cognizione del dolore*, cit., p. 653.

<sup>69</sup> G. Franck, *Forme del paradosso. Il doppio volto dell'opera tra Baudelaire e Nietzsche*, cit., p. 39.

Copyright © 2011

*Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /*  
*Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*