

## Fulmini, parafulmini e fólgori Piccole catastrofi in Gadda

Riccardo Stracuzzi

Pubblicato: 3 agosto 2022

### *Abstract*

In Gadda's writing we may discern a sort of submerged obsession with lightning ('fulmine') and/or thunderbolt ('fólgore') as manifestations – sometimes unashamedly comic, sometimes mournful – of catastrophe. This study collects and analyses some of these 'catastrophic scenes', investigates their different symbolic qualities (also in light of the different discursive contexts) and traces them back to one of the less visible perspectives of Gadda's work: the Sublime.

Sembra di poter scorgere, nella scrittura di Gadda, una sorta di sommersa ossessione del fulmine e/o della fólgore, quali manifestazioni – talora spudoratamente comiche, talora luttuose – della catastrofe. Lo studio presente raduna e analizza alcune di queste 'scene catastrofiche', ne scandaglia la diversa qualità simbolica (anche alla luce dei differenti contesti discorsivi) e le riconduce a una delle prospettive meno visibili dell'opera gaddiana: quella del Sublime.

**Parole chiave:** lirismo; pamphlet; Prima guerra; romanzo; scienza.

**Riccardo Stracuzzi:** Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

✉ [riccardo.stracuzzi@unibo.it](mailto:riccardo.stracuzzi@unibo.it)

Ha studiato a Bologna e a Ginevra: laurea in Filosofia e dottorato in Italianistica (entrambi a Bologna). Si è occupato principalmente di Carlo Emilio Gadda, di Ugo Foscolo, del romanzo dell'Ottocento, di narrativa e lirica italiana del Novecento, del rapporto tra ideologia e scrittura nella modernità italiana. Insegna Italiano e Studi sociali presso il Cpia Metropolitano di Bologna, ed è incaricato di insegnamento (Letteratura italiana contemporanea) presso l'Università di Bologna.

Copyright © 2022 Riccardo Stracuzzi

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Il sublime [...] quando al giusto momento prorompe, riduce ogni cosa in briciole, come una folgore<sup>1</sup>

Che è ne è, nella scrittura del Novecento, della lunga storia del Sublime? È possibile che quella speciale visione della natura, insieme estatica e negativa; che quel sentimento del contrario nel quale l'io e il Cosmo (immaginato, s'intende, da quell'io) misurano reciprocamente la propria sproporzione e lo scarto che li divide; che quella apprensione, ancora, della grandezza irriducibile del non-io, nella quale però si esperisce negativamente una forma di conciliazione con l'essere; è possibile – si diceva – che tutto ciò, ossia il marchio del Sublime, possa ancora occhieggiare, tra le pagine degli scrittori di medio Novecento, magari camuffato, o sottoposto a un processo di ribaltamento ironico e, perciò, parzialmente occultato? Tra i possibili testimoni, da convocare per dare risposta alla domanda, è forse Gadda quello che può fornirci preziosi suggerimenti. Autore di pagine costruite sulla sproporzione del linguaggio, e sullo scarto tra stile e stile, è Gadda – già implicitamente – scrittore di un moderno Sublime?

### 1. Questo catastrofico «itinéraire»

Il 21 luglio 1931, il villaggio di Lukones (in Maradagàl) e la campagna circoscrivita – infestata dalle abitazioni dei villeggianti pastrufaziani – sono percossi ferocemente da un violento temporale,<sup>2</sup> con grandine:

Fra le ville della costa di San Juan, lungo lo stradone del Prado, (saettavano i rimandi rossi dei loro vetri avverso il taciturno crepuscolo), c'era anche, piuttosto sciatta, e ad un tempo stranamente allampanata, Villa Maria Giuseppina; di proprietà Bertoloni. [...] La villa aveva due torri, e due parafulmini, alle due estremità d'un corpo centrale basso e lungo; tanto da far pensare a due giraffe sorelle-siamesi, o incorporatesi l'una nell'altra dopo un incontro a culo indietro seguito da unificazione dei deretani. Dei due parafulmini, l'uno pareva stesse meditando un suo speciale malestro verso nord-ovest, oh! [...]; e l'altro la stessa precisa cosa a sud-est; e cioè d'infilare il fulmine, non appena gli venisse a tiro, sul «confinante» di destra: e l'altro invece su quello di sinistra: rispettivamente Villa Enrichetta e Villa Antonietta. Accoccolate lì sotto, in positura assai vereconda, e un po' subalterna rispetto alle due pròtesi di Villa Giuseppina, e pittate di chiaro, avevano quell'aria mite e linfatica che viepiù eccita, o ne sembra, il crudele sadismo dell'elemento. [CdD, pp. 49-50; RR I, p. 586; CdD-A, pp. 30-31]

<sup>1</sup> Ps.-Longino, *De sublim.* 1, 4; cito dall'ed. a cura di F. Donadi, Milano, Rizzoli, 2000<sup>3</sup>, pp. 105/109: 107/109.

<sup>2</sup> «Descrivere lo spavento e i cocci di quella *fulgurazione* così inopinata non è nemmeno pensabile» (mio il corsivo); per quanto riguarda il romanzo in oggetto, rinvio qui e in séguito a C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, ed. critica commentata, con un'appendice di frammenti inediti, a cura di E. Manzotti, Torino, Einaudi, 1987 [= CdD], p. 50; ma vd. anche Id., *Romanzi e racconti*, vol. I, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti, Milano, Garzanti, 1994<sup>4</sup> [= RR I], p. 587; e Id., *La cognizione del dolore*, a cura di P. Italia, G. Pinotti, C. Vela, Milano, Adelphi, 2017 [= CdD-A], p. 31.

Come è stato argomentato, la *Cognizione* è «il libro del male che una volta pensato tende autonomamente a farsi realtà».<sup>3</sup> E così, stante il verbo effettivo con cui il narratore introduce il lettore alla situazione delle tre ville e all'incombente vicenda del fulmine («Dei due parafulmini, l'uno *pareva* stesse meditando un suo speciale malestro [...]: e l'altro *ecc.*»), non può che prodursi l'ineluttabile avveramento del presagio:

Il fulmine infatti, quando capì di non poter più resistere al suo bisogno, si precipitò sul parafulmine piccolo; ma non parendogli, quella verga, abbastanza insigne per lui, rimbalzò subito indietro come una palla demoniaca e schiantò su quell'altro, un po' più lungo, della torre più alta, e cioè in definitiva allontanandosi da terra, cosa da nemmen crederci. Lì, sul riccio platinato e dorato, aveva accecato un attimo il terrore dei castani, sotto la nuova veste d'una palla ovale, – fuoco pazzo a bilicare sulla punta, – come fosse preso da un bieco furore, nell'impotenza: ma in realtà sdipanando e addipanando un gomitolino e controgomitolino di orbite ellittiche in senso alternativo un paio di milioni di volte al secondo: tutt'attorno l'oro falso del riccio, che difatti avea fuso, insieme col platino, e anche col ferro: e smoccolàtili anche, giù per la stanga, quasi ch'è' fossero di cera di candela. [CdD, pp. 51-52; RR I, p. 587; CdD-A, pp. 31-32]

Siamo solamente al primo *round*, però. E infatti, dopo aver distrutto il riccio di finto oro che esorna il parafulmine della torre a nord-ovest (quella rivolta verso la confinante villa Enrichetta), il «giallone»<sup>4</sup> prosegue la sua corsa distruttrice:

Poi sparnazzò un po' dappertutto sul tetto, sto farfallone della malora, e aveva poi fatto l'acrobato e la sonambula lungo il colmigno e la grondaia, da cui traboccò in cantina, per i buoni uffici d'un tubo di scarico della grondaia medesima, resuscitandone indi come un serpente, intrefolatosi alla corda di rame del parafulmine piccolo, che aveva viceversa l'incarico di liquidarlo in profondo, sta stupida. E in quel nuovo farnetico della resurrezione si diede tutto alla rete metallica del pollaio retrostante il casamento della Maria Giuseppina (figurarsi i polli!), alla quale metallica non gli era parso vero di istradarlo issolato sulla cancellata a punte, divisoria delle due proprietà confinanti, cioè Giuseppina e Antonietta: che lo introdusse a sua volta senza por tempo in mezzo nella latrina in riparazione, perché intasata, del garage dell'Antonietta, donde, non si capì bene come, traslocò immantinente addosso alla Enrichetta, saltata a piè pari la Giuseppina, che sta in mezzo. Ivi, con uno sparo formidabile, e previo annientamento d'un pianoforte a coda, si tuffò nella bagnarola asciutta della donna di servizio. Stavolta s'era appiattito per sempre nella misteriosa nullità del potenziale di terra. [CdD, pp. 52-53; RR I, pp. 587-588; CdD-A, p. 32]

Annichilitosi finalmente il fulmine, sono le perizie – inevitabili allegazioni dei due procedimenti giudiziari, «subito istradati verso l'eternità», determinati dal fatto – a «delineare, per successivi aggiustamenti, in un atlante di carta bollata, questo catastrofico “itinéraire”» (qui e sopra: CdD, pp. 53 e 51; RR I, pp. 587 e 588; CdD-A, pp. 32 e 31). Il quale *itinéraire*, però, è subito revocato in dubbio dalle successive perizie: donde il magro insegnamento che

<sup>3</sup> E. Manzotti, «La cognizione del dolore» di Carlo Emilio Gadda, in A. Asor Rosa (dir. da), *Letteratura italiana. Le opere*, vol. IV, *Il Novecento*, t. II, *La ricerca letteraria*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 201-337: 253.

<sup>4</sup> La popolare designazione, leggiamo poco oltre, è di un lavoratore lukonese: «Il muratore di villa Enrichetta, con il buon senso proprio de' paesani, affacciò una sua ipotesi, d'altronde plausibilissima: che l'ultimo indietreggiamento del giallone, così lo chiamò, fosse dovuto al fatto d'aver trovata intasata la canna della latrina, per cui non poté usufruire del passaggio necessario a un tanto fulmine» (CdD, pp. 53-54; RR I, p. 588; CdD-A, pp. 32-33).

lukonesi e villeggianti pastrufazioni traggono dall'episodio,<sup>5</sup> da un lato; dall'altro, la resa dei periti e dei «più occhialuti ingegneri elettrotecnici di Pastrufazio» (CdD, p. 54; RR I, p. 588; CdD-A, p. 33), che – anche per ostacoli di natura non scientifica – non riescono comunque a stabilire cause e ragioni dell'inedito fenomeno meteorologico.

Sicché, l'unica tentata eziologia del fenomeno catastrofico (che costa alla comunità lukonese la carbonizzazione di alcuni polli, la distruzione di un pianoforte e il terrore dei villeggianti) è quella avanzata ruvidamente da un muratore, mentre – ormai dissolto «nella misteriosa nullità del potenziale di terra» – il fulmine resta per scienziati ed elettrologi un mistero del tutto impenetrabile. Che non trova spiegazioni, tra l'altro, nel prosieguo del racconto, e ciò malgrado la meno circostanziata trattazione di altri fulmini che, successivamente, tornano a cadere su villa Maria Giuseppina.<sup>6</sup>

Questa che abbiamo letto, dunque, è una delle pagine che – nella *Cognizione* – costituiscono una digressione (che tale non è);<sup>7</sup> e, nello stesso tempo, uno dei quei mirabolanti pezzi di bravura, insieme stilistica e satirica, tali da occupare un posto di particolare rilievo nella memoria del lettore di Gadda.<sup>8</sup> E tuttavia, in questa piccola e satirica catastrofe della *Cognizione*, pare di poter cogliere all'opera una specie di isotopia tematica, con effetti di morale narrativa,<sup>9</sup> che vale la pena di indagare in altri luoghi, e in altri testi.

## 2. Verso una cupa catastrofe

Dalla *Cognizione* (il primo tratto della quale, tra stesura e prima edizione in rivista, data al giro d'anni 1937-38),<sup>10</sup> arretriamo – così – alla primavera del 1932 (F220, p. 308), quando

<sup>5</sup> «Si fece strada l'idea che il pianoforte sia strumento pericolosissimo, da carrucolar fuori in giardino senza perdere un istante, non appena si vede venire il temporale» (CdD, p. 54; RR I, p. 588; CdD-A, p. 33).

<sup>6</sup> Già il passo che stiamo leggendo si chiude su «secondo fulmine», che cade «sulle tre ville, ormai affratellate dalla «lubido» celeste», «due anni dopo la scarica della bagnarola, nel giugno del '33» (CdD, p. 54; RR I, p. 588; CdD-A, p. 33). Il narratore ci informa, dunque, di un terzo fulmine, «A esasperare [...] i coniugi Bertoloni, che erano entrambi sofferenti di miocardite, e in mano di medici, ingegneri, ragionieri, avvocati» (CdD, p. 61; RR I, p. 591; CdD-A, p. 36), e poco oltre dei commenti sulle tre catastrofi, sprezzantemente proferiti dal colonnello medico Di Pascuale (CdD, p. 65; RR I, p. 593; CdD-A, p. 38): «Dei fulmini si limitava a dire: «chill'è nu pazzariello», oppure: «chill'è nu fetente», secondo l'umore». Non posso soffermarmi più di tanto, poi, sull'interessante appunto che introduce – verso la fine del primo tratto – il protagonista del romanzo: «Nella sua villa senza parafulmine, circondato di peri, e conseguentemente di pere, l'ultimo hidalgo leggeva il fondamento della metafisica dei costumi» (CdD, pp. 98-99; RR I, pp. 604-605; CdD-A, p. 51).

<sup>7</sup> Così E. Manzotti, *Introduzione*, in CdD, pp. VII-LI: XIV: «Il prologo svolge, accanto alla storia del Manganones, e in certa misura in funzione di essa (poiché ne recupera, per quanto laboriosamente, uno dei protagonisti mancanti), una seconda intricata vicenda di ville, fulmini, parafulmini e fantasmi, che è ad un tempo una parossistica ironica celebrazione della tradizionale villeggiatura milanese in Brianza e sulle Prealpi lombarde». Si rifletta, poi, sul riferimento cit. in chiusa della nota precedente: la casa di Gonzalo, non per caso, non ha parafulmini.

<sup>8</sup> Ciò che vale, ancora qui nella *Cognizione* (CdD, pp. 337-347; RR I, pp. 698-701; CdD-A, pp. 154-158) per il passo dedicato ai «manichini ossibuchivori» (il quale, per questioni tanto tonali quanto ambientali, e insieme a una porzione del romanzo comprensiva anche del catastrofico *itinéraire* del nostro fulmine, finisce per confluire nell'*Adalgisa*, del '43: vd. RR I, pp. 383-385 e 434-437); e – nel *Pasticciaccio* – per la maestosa entrata in scena di «una torva e a metà spennata gallina, priva di un occhio», nell'antro della Zamira: cfr. C.E. Gadda, *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di G. Pinotti, D. Isella, R. Rodondi, Milano, Garzanti, 1989 [= RR II], pp. 205-206.

<sup>9</sup> S'intende, nel senso dell'*O mythos deloi oti* o dell'*O logos deloi oti* di Esopo.

<sup>10</sup> Vd. E. Manzotti, «La cognizione del dolore» di Carlo Emilio Gadda, cit., pp. 208-210.

Gadda stende il primo getto di un racconto che intende intitolare *Un fulmine sul 220*.<sup>11</sup> A questo dossier lavorerà a lungo, fino almeno al 1936, anno della morte della madre (il 2 aprile), e del progetto che dal lutto scaturisce: la scrittura del racconto, poi divenuto romanzo, la *Cognizione del dolore*.<sup>12</sup> Se si tiene conto che il *Fulmine*, mai veramente portato a compimento, è invece sfruttato in séguito quale tesoretto di materiali da rimaneggiare e pubblicare prima in rivista, e poi – con addendi d'altra provenienza – nel volume *L'Adalgisa. Disegni milanesi*, uscito alla fine di dicembre del '43, ossia a due anni dalla pubblicazione in rivista dell'ultimo tratto della *Cognizione*,<sup>13</sup> ecco, se si tiene conto di ciò, è facile accorgersi quale complicato gomitolino di relazioni, di prestiti e di ossessioni scritte e tematiche avvolga *Fulmine*, *Cognizione* e *Adalgisa*.

Con il primo dei quali, Gadda ha in animo di scrivere una satira della borghesia milanese, come già ha fatto con il *San Giorgio in casa Brocchi* (1931), questa volta – però – imbastendolo intorno a un *plot* a metà tra *Madame Bovary* e *Lady Chatterley's Lover*. Il destino dei due amanti, di estrazione sociale differente (borghese lei, lui proletario), dovrà essere segnato dalla tragica morte di entrambi.

La prima versione del racconto prende avvio da una sorta – con linguaggio gaddiano (vd. F220, p. 320-321) – di catarsi tragica: da ciò che segue, cioè, il *dénouement* (ivi, pp. 15-22); o ancora, in altri termini, da ciò che segue, per analessi, la catastrofe (in senso pseudo-aristotelico).<sup>14</sup> In séguito, tra 1933 e 1935, riprendendo in mano il primo getto, Gadda sviluppa il racconto su una diversa successione temporale, avviando la narrazione dal centro della *fabula*, per ricostruire il regresso, da un lato, e dall'altro il séguito. Per il momento, però, dagli effetti della catastrofe, si muove verso la sua delineazione di evento tragico, senza tuttavia giungervi effettivamente. Il primo getto, infatti, s'interrompe prima che siano narrate le circostanze che conducono al *dénouement*, che poi – staccato dai suoi immediati precedenti – è buttato giù in forma di «*Abbozzo del finale*» e in séguito non riscritto.

<sup>11</sup> Cfr. C.E. Gadda, *Un fulmine sul 220*, a cura di D. Isella, Milano, Garzanti, 2000 [= F220]; e prima Id., *Un fulmine sul 220*, in *Disegni milanesi*, a cura di D. Isella, P. Italia, G. Pinotti, Pistoia, Can bianco, 1995, pp. 51-103 e 291-349.

<sup>12</sup> Per le ultime elaborazioni gaddiane del *Fulmine*, cfr. F220, pp. 301-303. Sulla scintilla che provoca, in Gadda, il progetto della *Cognizione*, vd. E. Manzotti, «*La cognizione del dolore*» di Carlo Emilio Gadda, cit., pp. 211-212; e CdD-A, pp. 301-305.

<sup>13</sup> Circa dati interni ed esterni del libro del '43 (il quale, come si è appurato *supra*, integra due espunti della *Cognizione*), è da vedere – per esautività, e per sintesi – G. Lucchini, *Nota al testo*, in C.E. Gadda, *L'Adalgisa. Disegni milanesi*, Milano, Garzanti, 2000<sup>5</sup>, da preferire alla stessa contenuta in RR I: quest'ultima, infatti, ancora non può recepire le informazioni, venute in luce nel 2000, che Isella ha fornito nell'edizione di F220.

<sup>14</sup> C. Savettieri, *La trama continua. Storia e forme del romanzo in Gadda*, Pisa, Ets, 2008, pp. 97-105 si sofferma ampiamente sulla struttura analettica del primo getto del *Fulmine*, e sul suo rilievo in ordine a una teoria d'autore implicita, che vi sarebbe immanente, circa le forme del romanzo. Solo, non direi che «il racconto inizia dalla fine della vicenda, ma non dal suo epilogo vero e proprio, costituito dalla morte dei due amanti» (p. 100), quantomeno perché «epilogo» è termine un po' vago: se lo si impiega per definire la linea della *fabula*, la morte dei due amanti non rappresenta un epilogo vero e proprio; se vale per sezione terminale dell'intreccio, invece, meglio tener conto che il *Fulmine* tutto (e figurarsi il primo getto!) è un'incompiuta, ragion per cui la scena finale è giustamente titolata – dall'editore – «*Abbozzo del finale*»: impossibile dargli una posizione certa. Non direi nemmeno che «quasi sicuramente Gadda avrebbe mantenuto il finale già scritto» (p. 105). In casi simili, le ipotesi si equivalgono, ma una cosa è certa: quel finale non è stato mantenuto (le successive stesure del romanzo non arrivano nemmeno ad avvicinarsi a un finale); semmai, è più economico supporre – per quel che serve – che un oggetto testuale frattanto così mutato, specie nella struttura temporale del racconto, avrebbe richiesto radicali ripensamenti.

Diversamente da quanto farà per il fulmine della *Cognizione*, il Gadda 1932 di quest'altra catastrofe sceglie un registro alto, tra il lirico *tout court* e, in particolare, il dannunziano:<sup>15</sup>

Nell'ampio prato il vento e la sera componevano in un alito misterioso i colori della campagna e le lontananze perdute delle torri e dei suoni. L'animo degli amanti pareva aver detto a quelle torri e a quei suoni così cari l'addio doloroso degli esuli: le nuvole correvano verso la cupa catastrofe, e lividi sorrisi dicevano la disfrenata gioia della tempesta. [F220, p. 52]

Oggetti (le torri, il dolore, la corsa delle nubi) e stilemi (la tipica emblemizzazione, prodotta per mezzo dell'articolazione determinativa: *l'ampio prato, il vento, la sera, i colori della campagna, le lontananze perdute delle torri e dei suoni, l'animo degli amanti, l'addio doloroso degli esuli, le nuvole, la cupa catastrofe, la disfrenata gioia della tempesta*) sono qui occorrenze esemplari della scrittura gaddiana: la cui prassi, a livello alto, consiste nella missione – per contiguità, talora, e talaltra a distanza – di registro lirico e registro comico (con effetti antifrastrico-ironici). Ciò che segue non è da meno, e ciò benché immediatamente conferisca al discorso – sia pure per un breve intervallo – quella tonalità ironica che da Gadda ci aspettiamo: «Un respiro folle correva la campagna, pareva che l'aria sovraccitata prendesse la consistenza e l'odore dell'elettrico», con nota dell'autore apposta a 'elettrico': «L'ossigeno, in dipendenza de' temporali e sotto l'azione delle scariche oscure, si ozonizza, dando luogo alla formazione della molecola O<sup>3</sup>, dal caratteristico odore» (ivi).

In ogni caso, se i due amanti si trovano ora nella campagna suburbana di Milano, è per trovare un ricovero nel quale celarsi, e fare l'amore:

Il vento aveva forzato la porta nera del casotto, e pareva frugar lo stambugio per cercarvi una preda. Le fresche, nello stambugio, svolazzavano turbinante dalla rabbia, come creature che il terrore percuoteva. Noemi esitò, atterrita, ma Carletto ve la sospinse, e forzando contro la bufera volle richiudere: il fragore del tuono allora pervase tutta la terra, dalle connesse irrompeva sibilando ferocemente il vento, irrompeva la rapida luce delle scariche: il tetto pareva un buratto sotto il primo pesante gocciare. «Se ci colpisse un fulmine!» disse Noemi, «ho paura, ho paura», tremava mentre spaventosi scoppi sopravvenivano, come se le nubi avanzassero vertiginose, colme di cheddite. [F220, pp. 52-53]

Le remore di Margherita-Noemi,<sup>16</sup> però, non sono dirimenti: rotto ogni indugio, i due amanti cedono alla passione:

Carletto la stringeva in una violenza senza esaudimento e soffocò sulla turgida bocca i gemiti del terrore. Poté deludere le facili sete, allentare la puntuale aderenza degli elastici. Poté avere per sé, per sé solo, il caldo se-

<sup>15</sup> Per il dannunzianesimo di Gadda, cfr. ovviamente A. Zollino, *Il vate e l'Ingegnerei. D'Annunzio in Gadda*, Pisa, Ets, 1998, ma anche il più recente Id., «No, non il caval sauro, per noi». *Antifrase e riferimenti dannunziani nell'opera di Carlo Emilio Gadda*, «Archivio d'Annunzio», v, 2018, 97-108, Doi 10.30687/ADA/2421-292X/2018/05/009. Quanto al lirismo gaddiano, necessariamente al comico, una scelta di passi con osservazioni in E Manzotti, *Carlo Emilio Gadda: un profilo*, in Id. (a cura di), *Le ragioni del dolore. Carlo Emilio Gadda 1893-1992*, Lugano, Cenobio, 1993, pp. 17-50: 30-35.

<sup>16</sup> La quale, agendo da personaggio in un racconto steso di getto e mai rivisto dall'autore, finisce per chiamarsi, via via, Margherita, Noemi, Zenaide, Zoraide, Carla. È proprio in questo passo, semmai, che lo scrittore, in una variante alternativa, per la prima volta ipotizza di ribattezzarla Elsa, preparando la metamorfosi del personaggio, così come figurerà nelle successive redazioni del *Fulmine*, e nell'*Adalgisa*.

no, dove, inusitatamente appassionata, corse la febbrile, la ruvida mano. Quella carezza, a cui le callosità rendevano ottusa ogni gioia, impietosì Noemi a una dedizione senza pudore: ella conobbe i violenti ardori dell'amante, legati ancora dalla dimenticanza di sé, ne accolse la necessità dolorosa, la volontà senza pace. L'implacabile orgoglio dell'amante fu la sua gioia perduta, i bagliori e i fragori dissonanti avevano allontanato ogni ricordo dell'interminabile bene. Le parve, orrore!, che la misericordia d'una mente infinita oltrepassasse ogni legge, porgesse, prima del castigo, un attimo della fulgida vita, di quella che correva le vene di tanti, uomini e bovi, sulla terra organizzata dei Gavirazzi. Forse l'ora meravigliosa della dedizione e della rapina sarebbe scontata da un'eternità buia. Così fosse. [F220, p. 53]

E così è, in effetti: la fine della vita è il prezzo che devono pagare Margherita-Noemi e Carletto, garzone di macelleria e non ancora tramutato nel Bruno più tardi agente nelle successive versioni del *Fulmine*, e nell'*Adalgisa*:

Una luce immensa risfolgorò dentro al tugurio, come se la spada dell'Arcangelo subitamente vi fiammeggiasse: un sibilo, la vibrazione d'un'atroce corda che l'uragano avesse potuta spezzare. Nulla più videro i fervidi amanti, nella sera meravigliosa della lor vita. Essi non conobbero quello che fu detto e fatto di poi. Non i titoli su tre colonne de' giornali cittadini, non le grida de' venditori, non la costernazione né l'orrore di 185 famiglie. Nella Stazione di trasformazione di Saronno gli interruttori automatici avevano reagito alla terra spaventosa di un conduttore a 230.000 volt: forse un fulmine aveva colpito la linea. Gli ingegneri e i guardalinea si mobilitarono nella notte. Fu verso l'alba che si poté capir bene: il terzo conduttore come un serpe morto decedeva dalla torre di sostegno verso un casotto abbandonato e sfasciato. Fu allora che l'ingegner Pèrego avvertì la polizia, perché dentro semiusti due corpi orrendi apparvero stranamente avvinti, nella turpitudine della morte. [F220, pp. 53-54]

Come si vede, in quest'altra messa in scena catastrofica e a differenza da quella della *Cognizione*, l'eziologia scientifica dell'evento non è avvolta dal mistero, benché – almeno agli occhi dei non-ingegneri – essa risulti tutt'altro che perspicua. Donde il fatto che, sotto il rispetto dei fulmini e dei suoi effetti, l'opposizione insieme tonale ed esplicativa si organizza nella forma seguente: comico → mistero *vs* lirico-tragico → delucidazione scientifica.

### 3. *Varia fulminea e catastrofica*

Non sono, quelle della *Cognizione* e del primo getto del *Fulmine*, in Gadda, le uniche catastrofi di questo genere. Anzi, l'isotopia del fulmine o della folgore, e spesso della conseguente folgorazione, abbonda tra le sue pagine, sia pure a livello di un minore trattamento narrativo. Così, le occorrenze in materia, pur variamente flesse (*fulminando*, *fulminante*, *fulminare*, *fulminato*, *fulminatore*, ovviamente *fulmine*, *fulmineo*,<sup>17</sup> e ancora *folgorare*, *folgorazione*, *fólgore*, *folgorare/fulgorare*, *fulgorativamente*, *fulgorativi*, *folgorazione/fulgurazione*),<sup>18</sup> sono comprensibilmente numerosissime. Ne trascelgo tre in tutto, che sembrano aggiungere qualche tratto pertinente a definizione della figura in oggetto, da un lato; dall'altro, sembrano confermare, nella scrittura narrativa di Gadda, una certa tensione catastrofica.

<sup>17</sup> In senso proprio, ma con eco ironica del *Cinque maggio* di Manzoni: «mentre Napoleone scarrozzò i rai *fulminei* per mezz'Europa» (*Il latino nel sangue* [1959], in C.E. Gadda, *Saggi, giornali e favole*, vol. 1, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano, Garzanti, 1991, pp. 1153-1162: 1154; mio il corsivo).

<sup>18</sup> Tralascio ulteriori sinonimi (*baleno*, *lampo*, *tuono* ecc.).

### 3.1. *For in that sleep of death what dreams may come*

Nel luglio del 1955, dopo lunghissima trattativa con l'autore, che data a tredici anni prima (giugno del 1942),<sup>19</sup> Einaudi finalmente pubblica una raccolta dei primi tre volumi gaddiani: *La Madonna dei filosofi* (1931), *Il castello di Udine* (1934) e *L'Adalgisa* (1944, ma il finito di stampare è del dicembre '43). Qualche mese prima, il 13 maggio '55, l'autore spedisce all'editore le bozze corrette del primo addendo, e promette l'invio di quelle degli altri due. Insieme alle bozze, allega «una rosa di titoli» per il volume e, per ciascuno di essi – aggiunge lo scrivente – «un breve chiarimento, in quanto alcune persone a cui li ho mostrati li giudicano alquanto simbolici e oscuri».<sup>20</sup> Nella rosa, figura anche la seguente proposta, risultata poi 'vincente':

\* 5. *I sogni e la folgore*. I («La folgore» sono le drammatiche vicende della vita, le guerre, ecc.; in genere tutto ciò che comporta soluzione tragica e inattesa di una percezione «allucinata» del mondo).<sup>21</sup>

L'opposizione simbolica tra 'sogno' e 'folgore', qui, riformula quanto l'autore aveva scritto nell'attacco di un articoletto (due pagine) di cui s'è appena fatto cenno: *Un'opinione sul neorealismo*: «Le mie naturali tendenze, la mia infanzia, i miei *sogni*, le mie speranze, il mio disinganno sono stati, o sono, quelli di un romantico preso a calci dal destino, e dunque dalla realtà» (SGF I, p. 629; mio il corsivo). Ecco allora che – in questo caso – la *folgore* occupa il posto del destino e/o della realtà, che prendono a calci il malcapitato romantico. Si tratta, in realtà, di *excusationes* e lamenti assai comuni in Gadda: com'è quella, antifrastica e iperbolica, contenuta nella brevissima favola 26 («L'autore non può rimpiangere la sua inesistita giovinezza», del *Primo libro delle favole* (1952);<sup>22</sup> o com'è quella, dal tono più formale, con cui l'Editore – nel fittizio dialoghetto *L'Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore* (1963), che Gadda stende in margine alla pubblicazione in volume della *Cognizione* – giustifica la forma incompiuta del romanzo: «Il testo pervenuto alla stampa riverbera per altro le tragiche, livide luci o le insorgenze tenebrose d'anni precedenti e lontani; di fatti, di

<sup>19</sup> È il 20 giugno di quell'anno, quando Gadda propone a Einaudi, per la collana dei «Narratori contemporanei», la ristampa del suo *Castello di Udine*. Cesare Pavese, per conto di Giulio Einaudi, risponde che «*Il castello di Udine* è una bellissima cosa e dico senz'altro di sì. Vorrei però insistere perché trovaste modo di ridurre ad unità il volume». La proposta, pur cortese, è irricevibile, e nulla di gaddiano uscirà nella collana in questione. Affascinante, però, il fugace sfioramento tra Pavese e Gadda, che non pare aver avuto rilievo per quest'ultimo: l'articolo *Un'opinione sul neorealismo*, del 1950 e ristampato nei *Viaggi la morte* (ora in C.E. Gadda, *Saggi, giornali e favole*, vol. I, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano, Garzanti, 1991 [= SGF I], pp. 629-630), è rilevante per quello che Gadda scrive di sé – ci torneremo tra un momento, – ma non per le generiche eccezioni da lui opposte a un astrattissimo neorealismo.

<sup>20</sup> Lettera a Giulio Einaudi, Roma, 13 maggio 1955, in C.E. Gadda, *Lettere all'editore Einaudi (1939-1967)*, a cura di L. Orlando, «I quaderni dell'Ingegnere», 2003, 2, pp. 57-129: 87-89.

<sup>21</sup> Le altre proposte, rimesse in ordine numerico, sono: «\* 1. *I sogni e il silenzio*», «\* 2. *I sogni*», «\* 3. *I cavalli inutili*», «\* 4. *I sogni e le bizze*», «\* 6. *I sogni medicati dall'aurora*» (ivi, pp. 88-89). Gadda ha in séguito apprezzato poco il titolo prescelto, *I sogni e la folgore?* Pare sospettarlo, ma in forma puramente ipotetica, Raffaele Crovi, che per il Saggiatore tenta vanamente di concordare una ristampa del volume, ma il sospetto è verosimilmente infondato: cfr. C.E. Gadda, *Lettere alla Mondadori (1943-1968)*, a cura di G. Pinotti, «I quaderni dell'Ingegnere», ns., 2012, 3, pp. 41-98: 80 n. 60.

<sup>22</sup> Vd. C.E. Gadda, *Saggi, giornali, favole e altri scritti*, vol. II, a cura di C. Vela et al., Milano, Garzanti, 1992 [= SGF II], pp. 11-84: 18.

mutazioni che sono e saranno forse di sempre, interni ed esterni ai cuori, alle menti mortali» (CdD, pp. 479-480; RR I, p. 759; CdD-A, pp. 221-222).<sup>23</sup>

Ciò detto, pare che nella ‘folgore’, ossia nella catastrofe della realtà che annichila la fantasia romantica del sognatore, si possa anche scorgere una sorta di sinonimo allegorico di un’altra figura epigrafica gaddiana: quella delle *Novelle dal ducato in fiamme* (1953), prima silloge dei racconti dell’autore, da lui stesso ripresa e ampliata nei successivi *Accoppiamenti giudiziari*, di dieci anni dopo. Ma il titolo della prima raccolta meglio evocava – anticipando qualcosa che più tardi si risentirà nei *Sogni e la folgore* – una catastrofe, questa volta delineata dalla scena dell’incendio (qui era contenuto, del resto, il racconto *L’incendio di via Keplero*, pubblicato in rivista nel ’40). Una catastrofe circoscritta e assai più circostanziata in senso civile, certo;<sup>24</sup> ma anche una delle vicende che, con ogni evidenza, aveva concorso a dissolvere i sogni: a folgorarli, cioè, con la violenza catastrofica della storia.

### 3.2. Una calcografia wertheriana

Nel terzo ‘capitolo’ della parte prima del *Castello di Udine*, il memorialista della Grande guerra – che pure in un testo contiguo ha appena dichiarato l’*Impossibilità di un diario di guerra* (RR I, pp. 134-146),<sup>25</sup> – conferisce ai suoi ricordi la forma di immagini, di impressioni, di piccoli episodi apparentemente scollati. Si tratta delle pagine che hanno per titolo *Dal castello di Udine verso i monti*, a tratti ironiche, ma per lo più pervase da un sentimento luttuoso di fascinazione per la catastrofe.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> Queste «tragiche, livide luci», congiunte per disgiunzione alle «insorgenze tenebrose» abitano lo stesso spazio isotopico – direi – dei fulmini e dei temporali-tempesta.

<sup>24</sup> Tale l’etimologia del titolo, nella risposta di Gadda alla domanda di un lettore di «Epoca» (1954): «*Novelle dal ducato in fiamme* significa “notizie dal ducato in fiamme”: è quasi impossibile inserire questa certezza lessicale nel cervello di chi si ostina a leggere “novelle del ducato”. Il vocabolo “novelle” ha significato di “notizie”, nella prosa scritta fino al tardo Ottocento, nella parlata (toscana) fino a oggi. “Sai novelle della Pina? L’ha fatto un maschio! Bambini mia! Dopo nemmeno tre mesi che il tu’ Giovanni l’ha tolta!” (cioè l’ha sposata). Il “ducato”, è, a vostra scelta, o il ducato di Milano o il Regno d’Italia scaduto a mancipio d’un tale che si faceva chiamare duca o qualcosa di simile pur avendo fondato un impero: o infine l’ideal ducato de’ miei sogni: la *civitas solis* del mio complicato campanellismo» (ora in SGF I, pp. 1120-1121). Così, più brevemente, in una lettera a Contini del 22 luglio 1953: «novelle (= notizie) dal ducato (= dallo stato del duce merda) consegnato alle fiamme: (della lussuria demenziale, della follia narcissica, e delle bombe al fosforo)» (G. Contini, C.E. Gadda, *Carteggio 1934-1963*, a cura di D. Isella, G. Contini, G. Ungarelli, Milano, Garzanti, 2009, pp. 174-176: 176).

<sup>25</sup> Con argomenti che, sotto certi aspetti, si potrebbero utilmente confrontare con quelli di W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull’opera di Nikolaj Leskov* (1936), in *Opere complete*, vol. VI, *Scritti 1934-1937*, a cura di R. Tiedemann, H. Schweppenhauser, ed. it. a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2004, pp. 320-342, specie pp. 320-321.

<sup>26</sup> Proprio in *Impossibilità di un diario di guerra*, Gadda si legge un noto ma comunque terribile appunto: «in guerra ho passato alcune ore delle migliori di mia vita, di quelle che m’hanno dato oblio e compiuta immedesimazione del mio essere nella mia idea: questo, anche se trema la terra, si chiama felicità»; poi, in *Dal castello di Udine verso i monti*: «Di certe ore di guerra invece non dirò lo ringrazio, è bestemmia, dirò solo che le ho vissute con orgoglio e con gioia, o almeno con la sicurezza allucinata del sonnàmbulo» (RR I, pp. 142 e 151); sul punto, è ancora da vedere M. Isnenghi, *Il mito della Grande Guerra*, Bologna, il Mulino, 1989<sup>2</sup>, pp. 184-186. Per quanto riguarda la ‘guerra-lutto’, cfr. A. Cortellessa (a cura di), *Le notti chiare erano tutte un’alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, Milano, Bompiani, 2018<sup>2</sup>, pp. 539-581: 539-542 e 555-561; più in generale, E. Carta, *Cicatrici della memoria. Identità e corpo nella letteratura della Grande Guerra: Carlo Emilio Gadda e Blaise Cendrars*, Pisa Ets, 2010.

Vi si racconta che lui, Gadda, «Dopo le azioni dell'agosto '17 sul Faiti, con altre "proposte", ebbi anche quella d'una licenza-premio, di motu proprio del Colonnello comandante il 249° reggimento di fanteria»:

Son cose che, quando capitano, bisogna prenderle al volo. Ma la mia smània militare, verso l'autunno '17, aveva raggiunto limiti demenziali: la mia «performance» era piena [...]. Venni trasferito ad altro reparto, e il trasferimento mi portò dal Carso all'Isonzo, davanti il bastione dello Jàvorcek. Alla stazione di Udine mancai persino ad un incontro, fissato con persona che dovevo non più rivedere sulla terra! Per far presto, per arrivar prima!, dove ci fossero, nelle valli, cupi tuoni, fra il fumare delle fredde nebbie autunnali. [RR I, pp. 149-150]<sup>27</sup>

Ma perché correre alle valli, alle fredde nebbie autunnali? Perché la smania militare non ha più freni, e insomma perché

i miei sogni eran là, dovunque si levassero i bastioni dell'Alpe, onnubilati di minacce nere, *diademati di fólgori*: perché Thor non mi faceva paura, non volevo che mi facesse paura. I miei sogni meravigliosamente accoglievano i boati profondi, su dal buio delle valli, con esperta gioia registravano i tonfi lontani di là dalle valli [Ivi, p. 150; mio il corsivo]

I sogni e la folgore, come si vede, già ora (1931),<sup>28</sup> ventiquattro anni prima del 1955; perché è certamente di qui che la memoria dell'autore recupera quella dittologia simbolica, in forma di opposizione, che ai suoi occhi segna la forma della sua personale catastrofe: la guerra.

Catastrofe da lui fortemente desiderata – con quel gusto romantico e alquanto macabro, tanto giovanile quanto generazionale, per il sacrificio e per la propria distruzione, – nel quale finiscono per sovrainprimersi, se non per coincidere, 'i sogni' da un lato, e dall'altro i fulmini dell'artiglieria, dei gas, dei corpo a corpo tra due fronti di trincea e, insomma, della morte in guerra.

Non è un caso, quindi, che il germe di queste figure semi-allegoriche torni nella poesia di guerra *Alla montagna salire...*, dove si legge, ai non felicissimi vv. 5 e 8-14:

Ma il vento corre  
[...]:  
delle tempeste nei cieli  
fa radunata  
e nelle forre  
le scaglia,  
contro gli steli  
di primavera.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> L'allusione è alla morte del fratello Enrico: immenso lutto (vd. la chiusa del *Giornale di guerra e di prigionia*, in SGF II, p. 867), che ha dominato la vita di Gadda. Di questo mancato incontro con «persona che doveva non più rivedere sulla terra», oggi abbiamo riscontro nella lettera del 25 settembre 1917, che Gadda invia al fratello dopo il trasferimento «a Clodig nella vale della Cosizza, presso la 470<sup>a</sup> Compagnia Mitragliatrici»: cfr. G. Fanfani, A. Liberati, A. Vezzoni (a cura di), *La guerra di Gadda. Lettere e immagini (1915-1919)*, Milano, Adelphi, 2021, pp. 163-164 e 19-22. Morte del fratello a parte, i «cupi tuoni», che risuonano «fra il fumare delle fredde nebbie autunnali», fanno da messaggeri alle figure catastrofiche sulle quali ci soffermeremo ora.

<sup>28</sup> Il volume intitolato *Il castello di Udine* esce, presso le edizioni di «Solaria», nel 1934. I testi che lo compongono, però, erano già usciti in rivista, e specialmente *Dal castello di Udine verso i monti* era stato pubblicato sull'«Ambrosiano» il 18 dicembre 1931 (cfr. la *Nota al testo* del *Castello*, in RR I, pp. 803-827: 806).

Qui, le tempeste scagliate nelle forre e contro gli steli primaverili, s'immagina appena rinverditi per la stagione, evocano quelle folgori e quei fulmini che, nella prosa *Dal castello di Udine verso i monti*, giunge per ghermire – sia pure in figura – un 'collega' di Gadda, un giovane ufficiale disperso, come foglia, nella tempestosa catastrofe della guerra.

Si tratta di un «quasi [...] fanciullo», che si riposa «sul sedile scheggiato della roccia, un attimo, una preghiera, prima d'imboccare il camminamento del suo destino».

Sedutosi, appoggiò il capo sul palmo sinistro, la mano armata la lasciò sul ginocchio, pareva un poeta fra le rovine, in una calcografia wertheriana. | [...] Atroci esplosioni atterrivano le anime e solo un'idea, un'idea soltanto pareva toglierci alla demenza. La grandine delle schegge e dei sassi era la farina del nostro mezzogiorno, tutto andava alla fine! | Chinò il viso, come per pensare o pregare un momento, come Lord Byron, come un fanciullo al liceo. La nebbia nitrica velava ogni cosa, il fragore voleva svellere, fuor della conoscenza, ogni cosa. L'ultimo stelo dispariva, bruciato dal fulmine. Ma il suo pensiero, lo sentii, andava disperatamente profondo, e più disperatamente lontano; quasi l'angoscia di un bimbo, muta davanti la solitudine. Gli uomini lo abbandonavano! [Qui e sopra, RR I, pp. 153-154]

Ma poco dopo, del giovane Werther che la guerra ha fiaccato, del bimbo abbandonato dagli uomini – e in sostanza dell'«ultimo stelo»,<sup>30</sup> ormai prossimo a essere bruciato dal fulmine – non rimane se non la testa spiccata dal corpo: «Oh! non posso dir come né dove, dopo alcuni minuti, rividi il suo volto: dico soltanto il suo volto!» (ivi).

### 3.3. *La folgore e il castigo*

Succede spesso, ed è ovvio, che il ricorso gaddiano ai 'fulmini', alle 'folgori' e ad altri termini afferenti alla stessa isotopia, che qui non abbiamo visto, assuma valori a bassa intensità semantica; valga – cioè – da metafora *figée*, o addirittura da adibizione tra il fraseologico e il proverbiale. Tra altre possibili scelte, però, mi pare interessante un'ulteriore occorrenza, notevole soprattutto perché s'instaura in una delle fasi correttive di un testo molto speciale.

Nel dicembre del 1944, Gadda – sfollato da Firenze, e riparato a Roma da quattro mesi circa – ha concluso la stesura del primo capitolo di *Eros e la banda*,<sup>31</sup> il violento *pamphlet* anti-mussoliniano che, dal marzo dell'anno successivo, prenderà il titolo di *Eros e Priapo*.<sup>32</sup> Il

<sup>29</sup> C.E. Gadda, *Alla montagna salire...*, in *Poesie*, a cura di M.A. Terzoli, Torino, Einaudi, 1993, p. 13.

<sup>30</sup> L'equiparazione figurale – quella tra paesaggio incarbonito dalle esplosioni e giovane soldato che vi siede in mezzo – è assicurata dalla fulminea correlazione oggettiva ottenuta per contiguità; donde il fatto che il destino del quasi-fanciullo è anticipato dalla fulminazione dei pochi resti floreali (lo stelo, come nella poesia appena menzionata) del luogo.

<sup>31</sup> L'*incipit* ha un tratto insieme ieratico e gnomico; cfr. C.E. Gadda, *Eros e Priapo. Versione originale*, a cura di P. Italia, G. Pinotti, Milano, Adelphi, 2016 [= EP-A], pp. 11-33: 11: «Li associati a delinquere cui per più d'un ventennio è venuto fatto di poter taglieggiare a lor posta e coprir d'onte e stuprare la Italia, e precipitarla finalmente in quella ruina e in quell'abisso dove Dio medesimo ha paura guardare [*var. alternativa*: guatare], pervennero a dipingere come attività politica la distruzione e la cancellazione della vita, la obliterazione totale dei segni della vita. Ogni fatto o atto della vita e della coscienza è reato per chi fonda il suo imperio col [*var. alternativa*: sul] proibire tutto a tutti, coltello alla cintola». L'ultima frase, pur nell'estensione e nello sviluppo, ricorda la concisa sentenza della *Cognizione*: «Poiché ogni oltraggio è morte» (CdD, p. 79; RR I, p. 598; CdD-A, p. 44).

<sup>32</sup> P. Italia, *Due 'case study': Gadda e Montale*, in *Editing Novecento*, Roma, Salerno, 2013, pp. 137-196: 155-164 contesta la definizione di «*pamphlet* antimussoliniano» spesso attribuita a *Eros e Priapo*, e ciò in virtù di un'analisi della prima stesura, della revisione '46 e di un cospicuo piano dell'autore (cfr. EP-A, pp. 197-235), fatti testuali sui quali non

capitolo ha funzione introduttiva, e dunque ha il compito di chiarire *in limine* con quale istanza analitica, e sulla scorta di quali principi metodologici, sarà condotta l'interpretazione del ventennio fascista. Il lavoro sul libello prosegue nei mesi successivi e – ormai a guerra terminata, tra aprile e luglio del '46 – Gadda rivede il capitolo, intitolandolo *Il bugiardone*, in vista di una possibile pubblicazione sulla rivista «Prosa», diretta da Gianna Manzini (cfr. EP-A, pp. 355-357; la pubblicazione, però, non ci sarà). Verso la fine delle due redazioni, si leggono queste righe:

*Eros e la banda*, cap. I (1944)

Più che degli stati erotici coscienti e palesi ad omo, be' mi propongo studiare i latenti, non registrati e neppure forse avvertiti dalla esimia dialessi. Anche dei primi e certi [*var. alternativa*: noti] dovrò tuttavia far menzione, specie se camuffati, intrugliati, legati a' bei nomi, alle sonore parole, ai «magnanimi sensi», agli archi di trionfo eretti in anticipo sulle carneficine, ai marmi, ai canti, alle fanfare, ai pernacchi: e ai ragli onnipotenti del Somaro. [EP-A, p. 28]

*Il bugiardone* (1946)

Più che degli stati erotici coscienti, palesi ad omo, be' mi propongo istudiare il filo de' latenti, non registrati e né pure forse avvertiti dalla esimia dialessi. Anche de' primi e noti mi piacerà tuttavia far menzione, specie ove travestiti da nobile parvenza, o intrugliati in ne' sughi della gloria, o avvinti a' bei nomi, alle sonanti parole, a' «magnanimi sensi»: quali funghirono di tutte stampe, coevi all'amore delirante e a' raduni oceanici, e a tutti gli archi de i' Bbuggiarone vile, e smargiasso: quando menò per via sacra il suo caval bianco (tòccati!) e anticipò e' scenici trionfi del suo Mavorte onanista alle folgori annientatrici del gastigo d'Iddio [EP-A, p. 257].

Più tardi, nella redazione del 1967 (quella per l'edizione Garzanti che effettivamente fa uscire *Eros e Priapo* dai cassette di Gadda, il passo è ancora corretto, ma di poco.<sup>33</sup> Anche con questa occorrenza del/della fulmine/folgore, in realtà, ci troviamo nello spazio del fraseologico, o del proverbio. Che non discende tanto dal greco *Zeus terpikèraunos* (per citare il caso di *Il. 1*, 418, 8, 2 ecc.), ma piuttosto da echi biblici: dal Dio degli ebrei, cioè, somministratore virulento di devastanti folgori punitive (tra altri luoghi, per esempio, in *2 Samuele 22*, 15; oppure in *Giobbe 36*, 32).

Nella seconda stesura del '46, Gadda maneggia il suo manoscritto così com'è solito fare: procedendo «per inserimenti progressivi piuttosto che per sostituzione, mediante la dilatazione più ampia di un primo segmento iniziale già in sé compiuto con aggiunte marginali, iscrizioni, note al piede» ecc.<sup>34</sup> Nel nostro caso, l'inserito produce spostamento e insieme scomposizione e sviluppo figurale, con esiti di parafrasi o di *correctio*, di alcuni dei costituenti della porzione di testo in prima stesura. Così, l'enumerazione che segue le «carneficine» – nella prima stesura, dunque, elette ad addendo iniziale di un catalogo, cui seguono i «marmi», i

è possibile qui soffermarsi. Per un'osservazione in senso contrario, cfr. G. Lucchini, *Paragrafi su Gadda e la psicoanalisi*, in G. Alfano, S. Carrai (a cura di), *Letteratura e psicoanalisi in Italia*, Roma, Carocci, 2019, pp. 109-124: 124.

<sup>33</sup> Questa la lista delle poche varianti (per il passo nella redazione 1967, cfr. ora SGF II, p. 236): BUGIARDONE «mi propongo istudiare il filo de' latenti» → EP67 «mi propongo invece seguire il filo ariadneo de' latenti»; BUGIARDONE «e a tutti gli archi de i' Bbuggiarone vile, e smargiasso» → «e a tutti gli archi del Bombetta»; BUGIARDONE «(tòccati!)» → EP67 «(tòccati!)»; BUGIARDONE «del suo Mavorte onanista» → EP67 «del suo Mavorte buggerato».

<sup>34</sup> P. Italia, G. Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010, pp. 111-112.

«canti», le «fanfare», i «pernacchi» e in ultimo i «ragli [...] del Somaro»<sup>35</sup> – è spostata in alto, sdoppiata, riconfigurata e in sostanza tramutata 'in situazione'. Quanto dire che, di là dalle mere varianti lessicali o dalle innovazioni stilistiche («legati a' bei nomi» → «*avvinti a'* bei nomi»; «alle sonore parole» → «alle *sonanti* parole»; «mi propongo studiare i latenti» → «mi propongo istudiare *il filo de'* latenti», che nel '67 sarà addirittura «il filo *ariadneo* de' latenti»; «specie se camuffati» → «specie ove *travestiti da nobile parvenza*»: «intrugliati» → «o intrugliati *in ne' sughi della gloria*»), sono qui all'opera più complicate procedura di riscrittura: quella, per esempio, che seleziona l'enumerazione «legati a' bei nomi, alle sonore parole, ai “magnanimi sensi”, agli archi di trionfo eretti in anticipo sulle carneficine, ai marmi, ai canti, alle fanfare, ai pernacchi: e ai ragli onnipotenti del Somaro», per scinderla a metà, inserendovi uno slargo in forma di esemplificazione («a' “magnanimi sensi”: *quali funghirano di tutte stampe, coevi all'amore delirante*»), legittimando per mezzo di un frammento di racconto quanto prima figurava astrattamente constatato: «agli archi di trionfo eretti in anticipo sulle carneficine» → «e a tutti gli archi de i' Bbuggiarone vile, e smargiasso: quando menò per via sacra il suo caval bianco (tòccati!) e antecipò e' scenici trionfi del suo Mavorte onanista alle folgore annientatrici del gastigo d'Iddio».

Ora, quel che più conta – per ciò che andiamo trattando – è che è proprio questa legittimazione o certificazione che Gadda opera, riscrivendosi, per via narrativa a richiamare in causa la 'folgore annientatrice', specie di etichettatura metonimica della catastrofe della guerra. Di una guerra, cioè, che se non è più quella del '15-18, è pur sempre mondiale, e così si presenta come sua prosecuzione e/o suo inveramento. Sotto questo rispetto, infatti, la folgore annientatrice e insieme divina, che castiga la grottesca *hybris* fascista, vale da premessa o preambolo a quel titolo che abbiamo visto sopra, ai *Sogni e alla folgore* che Gadda sceglierà per la riedizione dei suoi primi libri.

Con il che, pare lecito inferire che lo scrittore riconfiguri, e nello stesso tempo elevi, l'esperienza bellica a manifestazione di una catastrofe 'naturale'. E ciò non perché, puerilmente o fatalisticamente, ne interpreti lo svolgimento quale un evento cosmico e ineluttabile; ma perché, nella sua cosmografia saggistica e narrativa, ogni forma di abnormità o di elemento eslege deve formalmente essere ricondotta alla norma; si direbbe, alla legge dell'essere.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Che valgono, direi, da anticipazione del manoscritto di tre fogli dei *Miti del somaro* (i tre scritti che li compongono sono del settembre-dicembre del 1944, contemporanei dunque al primo getto del cap. I del futuro *Eros e Priapo*): cfr. C.E. Gadda, *Scritti vari e postumi*, a cura di A. Silvestri et al., Milano, Garzanti, 1993 [= SVP], pp. 917-923 e 1369-1400.

<sup>36</sup> Per trovare un capo di questa concezione dell'essere, così come esso si dà a carpire dal discorso narrativo, vale la pena di citare una nota compositiva del *cahier d'études* (*Racconto italiano di ignoto del novecento*), risalente al 24 maggio 1924: «Pensavo stamane di dividere il poema in tre parti, di cui la prima *La Norma*, (o *il normale*) – seconda l'Abnorme (con l'episodio delle lotte, ecc.) terza *La Comprensione* o *Lo Sguardo sopra la vita* (o *Lo sguardo sopra l'essere*) – forse troppo pomposo per un argomento particolare. – | Nella prima parte si potrebbe radunare la germinazione, la primavera, il sentimento, l'apparenza buona della vita, con *latente* preparazione del male che già avvelena e guasta quel bene. Nella seconda parte il leit-motif dell'abnorme e della mostruosa e grottesca combinazione della vita, – nella terza parte la stanchezza-catastrofe e la comprensione (azione e autocoscienza come in *Amlèto*)» (SVP, p. 415). Di respiro vagamente hegeliano, questo programma del *Racconto italiano* – ma Gadda non ha in Hegel, ma in Kant (più che in Leibniz), il suo *auctor* – resta inevaso: cfr. G. Stellardi, *L'alba della «Cognizione»: Gadda postmoderno?*, «The Edinburgh Journal of Gadda studies», IV, 2004. Come si vede, reciso effettivamente della 'catastrofe' hegeliana, l'idea qui accennata fi-

Si tratta, in lui, di una sorta d'indiretto e preterintenzionale hegelismo («Was vernünftig ist, das ist wirklich; | und was wirklich ist, das ist vernünftig», nei *Lineamenti di filosofia del diritto*), di matrice piuttosto deterministica,<sup>37</sup> per il quale «l'abnorme ha la sua misteriosa (per ora) giustificazione, [...] fa esso pure parte della vita» (SVP, p. 407). Ciò funge, per il 'giovane' Gadda del *Racconto italiano*, da paradigma di interpretazione dei fatti sociali; nel Gadda non più giovane, e ormai maturo narratore, il paradigma pare proiettarsi – quale manifestazione di un riflesso simbolico – sulle immagini della natura; quasi a tracciare un parallelo, in chiave retorica e simbolica, tra leggi del cosmo e leggi della società umana.

#### 4. *Del sublime*

Se tentiamo un primo approssimativo bilancio di queste accezioni figurali in Gadda, possiamo ipotizzare che le due dizioni – 'fulmine' e 'folgore' – si oppongano in termini di collocazione in registro (borghese prosaico il primo, il secondo alto-letterario), forse per memoria dantesca,<sup>38</sup> e forse con avallo dannunziano.<sup>39</sup> Sotto questo aspetto, si potrebbe annotare che, se nella *Cognizione* è un «fulmine» a «non poter più resistere al suo bisogno», e a precipitarsi «sul parafulmine piccolo» (con quanto segue),<sup>40</sup> sarà invece una «folgore» – più tardi – a figurare nel titolo della raccolta Einaudi; là dove, cioè, occorre marcare con adeguata risorsa metaforica «le drammatiche vicende di una vita», ossia il profilo insieme tragico e sublime di un 'allucinato' spettatore del mondo.

Ma è pur vero che la scrittura gaddiana – ecolalica e tutta giocata su scarti antifrastici più o meno pronunciati<sup>41</sup> – una volta individuato il punto alto (parola o costruito arcaico, aulico, tecnico, carico di memoria letteraria ecc.) della sua escursione stilistica, ecco che lo riabbassa; ecco, cioè, che lo inverte, collocandolo accanto a costituenti di discorso che lo con-

nisce per coincidere alla già vista opposizione 'sogni' vs 'folgore', nella quale la catastrofe pseudo-aristotelica o dialettico-hegeliana si ritrae e si converte in catastrofe-cataclisma: senza mediazioni, e immedicabile.

<sup>37</sup> Cfr. G. Lucchini, *Paragrafi su Gadda e la psicoanalisi*, cit., p. 112.

<sup>38</sup> P. es., si potrebbe vedere *Pg.* IX, 29, con l'occorrenza parallela (*aguiglia*, qui e lì, in *incipit* di canto, *aquila*) di *Pd.*, VI, 70: luogo – a chiaro fondamento del Napoleone 'folgorante', nel manzoniano *Cinque maggio* – in cui si predica la natura fulminea di Cesare; oppure si potrebbe vedere ancora *Pg.* XII, 27 e XIV, 131.

<sup>39</sup> Per d'Annunzio, tra i numerosissimi rinvii possibili (anche dal *Notturmo*, dalle *Faville del maglio*, dal *Trionfo della morte* e dal *Fuoco*), si può guardare in *Maia* IX, 305; in *Alcyone* (in *Anniversario orfico*, 56; *Bocca di Serchio*, 147; *Sogni di terre lontane*, *Le terme*, 16) e in *Merope* (*La canzone dei trofei*, 144). Il caso di Gadda credo credo sia assimilabile a quello di Montale, i cui ricorsi a Dante non di rado si avvalgono di garanzia dannunziana: cfr. P.V. Mengaldo, *Da d'Annunzio a Montale* (1966-1975), in *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996<sup>3</sup>, pp. 15-115: 92-93.

<sup>40</sup> Forse per un'eco dell'ironia belliana, mi suggerisce Emilio Manzotti: cfr. G.G. Belli, *I sonetti*, a cura di P. Gibellini, L. Felici, E. Ripari, voll. I-II, Torino, Einaudi, 2018, nn. 441 e 1271, pp. 1036-1037 e 2836-2837, ambedue intitolati *Li parafulmini* (del 1832 e del 1834). Qui, la doppia ironia colpisce la supposta inutilità del parafulmine e, insieme – come in Gadda, – la diffidenza tradizionalistica nei confronti del ritrovato scientifico (così Belli, nel primo *Li parafulmini*): «Che ssò sti parafulmini der cazzo, l ste bbattecche de ferro de stivale, l che vvanno a inarberà mmò co le scale l su 'gni cuppola e tretto de palazzo? ll A mmè mm'hanno inzegnato da ragazzo, l cuanno er diavolo smove er temporale, l a ddi er disaggio angelico che vvale l ppiù de ste bbuggiate da pupazzo. ll [...] ll Nun ce sò le campane bbenedette l pe llibberà le frabbiche cristiane l Dio ne scampi da furmini e saette?».

<sup>41</sup> In tema, per brevità, rinvio al mio [Gadda: propaganda e ironia \(in margine a una recente riedizione di scritti divulgativi\)](#), «Edinburgh Journal of Gadda Studies», VI, 2007.

tro-determinano. In questo senso, la possibile sostituzione di fulmine e di folgore, che – abbiamo visto – possono anche passare per sinonimi, non serve tanto a confonderli, quanto a farli coincidere dialetticamente: perché nel fulmine (il comico) lampeggi un po' della folgore (il sublime), e viceversa.

Torniamo, dunque, all'occorrenza dalla quale siamo partiti; al fulmine del primo tratto della *Cognizione*. Uno studioso di Gadda vi ha scorto una specie di 'esopica'<sup>42</sup> – per dirla con Gramsci – caricatura di Manzoni, escogitata ai fini di quella polemica, così frequente in Gadda, contro Bonaparte:<sup>43</sup> «L'odissea del fulmine rappresenta la parodia dell'avventurosa vita militare di Napoleone attraverso la rifrazione di tratti e immagini del *Cinque maggio*».<sup>44</sup> Donde, l'immediata assimilazione allegorica a Bonaparte – il quale finirebbe, stante la parodia gaddiana, in *pisces* (ossia, «nella bagnarola asciutta della donna di servizio») – del fulmine della *Cognizione*: quello che, colpendo i parafulmini di villa Maria Giuseppina e di lì rimbalzando, devasta le ville Enrichetta e Antonietta. Tale interpretazione si basa su numerosi indizi, l'accumulo dei quali – di contro a quel che vorrebbe un vecchio e inattendibile adagio, d'altronde di fonte incerta<sup>45</sup> – non fa una prova: se non altro perché, presi uno a uno, questi indizi risultano malcerti.<sup>46</sup>

<sup>42</sup> Tale l'assunto, che precede all'indagine, in A. Pecoraro, *Fulmini e pianoforti*, in *Gadda e Manzoni. Il giallo della «Cognizione del dolore»*, Pisa, Ets, 1996, pp. 15-49: 15: «Le costruzioni allusive recitano una parte dominante nella *Cognizione*. Sempre al riparo da divagazione arbitrarie, la pagina è carica di risonanze oltre la lettera e a fondo nella letteratura. La decifrazione dello spessore allusivo porta il più delle volte alla comprensione, anche letterale, del testo». In verità, non mi pare proprio che ciò sia vero: non particolarmente nella *Cognizione*, né in Gadda. Del resto, la dimostrazione dell'assunto è qui fornita da un discorso che circolarmente dà per assodato l'assunto.

<sup>43</sup> Tra i tanti luoghi, cfr. un passaggio dello pseudo-dialogo, nella *Cognizione*, dell'*Editore chiede venia ecc.*, (CdD, p. 482; RR I, p. 760; CdD-A, p. 223: «Riferito all'omiciattolo Nabulione [*sic* nell'atto di battesimo] il settenario del grande Manzoni riesce al grottesco, in quanto l'Ei fu, cioè il Più superba altezza, fu notoriamente una superbiciattola piccolezza); o gli schiamazzi – non sempre così informati come Gadda credeva, ma qui allusivi a Don Lisander – dell'avvocato De' Linguagi, nel *Guerriero, l'amazzone, lo spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo* (SGF II, p. 397: «Di quel sicuro il fulmine voleva andare a sbattere a Vienna. Ma il fulmine gli toccò rinfoderarselo. [...] Pareva un topo in un pitale», e *passim*).

<sup>44</sup> A. Pecoraro, *Fulmini e pianoforti*, in *Gadda e Manzoni*, cit., p. 16.

<sup>45</sup> Si tratta del famoso «Un indizio è un indizio, due indizi sono una coincidenza, ma tre indizi fanno una prova», abitualmente attribuito ad Agatha Christie, e qualche volta ad Arthur Conan Doyle, ma sempre senza rimando a una fonte propriamente detta (un testo). In inglese, del resto, l'apoftegma ha tutt'altra forma: «One coincidence is just a coincidence, two coincidences are a clue, three coincidences are a proof».

<sup>46</sup> Cfr. p.es. A. Pecoraro, *Fulmini e pianoforti*, cit., pp. 15 e 30, 18, 19-20, 22-23, 29 ecc., ove si enuncia che: a) Lukones, villaggio in cui è ambientato il romanzo vale per Lecco; ma non è così: Lukones è Longone al Segrino (CO), mentre è Terepàttola ad adombrare Lecco; b) «Nel panorama brianzolo di manzoniana memoria, il pianoforte incenerito a Villa Enrichetta si connette emblematicamente al pianoforte suonato da Enrichetta Blondel in accompagnamento alla composizione del *Cinque maggio*», asserzione che richiederebbe qualche pezza d'appoggio; c) una nota d'autore dell'*Adalgisa*, e dunque di un altro testo, funge da segnale immediato e auto-evidente di un allusivo ma pervasivo costruito allegorico della *Cognizione*, così come poi si sovrappone quest'ultima con *Eros e Priapo*; d) gli schiamazzi dei polli, arsi vivi dal fulmine, «richiamano [...] il fragore celebrativo levatosi alle tappe del vittorioso itinerario reale sotteso», ma la congettura, come per b, non è falsificabile; e) «Villa Giuseppina, chiamata nelle stesse pagine «Villa Maria Giuseppina» [...] e «casamento della Maria Giuseppina» [...], rinvia a Giuseppina Beauharnais, di cui sono storicamente note le manovre per favorire l'ascesa di Napoleone al potere», così come che Villa Maria Antonietta rinvia a Marie-Antoinette Joséphe Jeanne de Habsbourg-Lorraine, decapitata in Place de la Révolution il 16 ottobre 1793: spunti onomastici interessanti, ma che – tolto il fatto che Marie-Antoinette nulla ha a che fare con Napoleone – non si vede in che modo siano collegati al contesto narrativo gaddiano, ossia alle *tristi dicerie che contristano i Bertoloni*; f) «La competenza

Al Napoleone di Manzoni, sia chiaro, Gadda occhieggia certamente;<sup>47</sup> ma così come occhieggia alla *Justine* di Sade,<sup>48</sup> forse al *parafulmine* belliano menzionato in precedenza, e – meno probabile, ma non impossibile – al primo capitolo delle *Confessioni di un italiano*.<sup>49</sup>

Più conta, direi, comprendere se in questo ‘fulmine’ – una volta che sia immesso nella filiera, benché parziale, sin qui delineata – possa vedersi l’emersione novecentesca di un certo motivo concettuale. Il quale, a volerlo etichettare in qualche modo, potrebbe per l’appunto coincidere con il Sublime: non tanto nell’accezione retorica con cui lo tratteggia, nel *Peri hypsous*, lo Pseudo-Longino; ma nella settecentesca prospettiva ‘psico-fisiologica’<sup>50</sup> – in particolare di Burke – che in séguito il Kant della *Kritik der Urteilskraft* in parte accoglierà e in parte correggerà.<sup>51</sup>

E infatti, se per Burke l’effetto di sublime – per dir così – si regge sulla passione del ‘terrore’, a sua volta scomponibile nelle figure dell’oscurità (in contrapposizione frontale con la ‘luce’) e con la ‘potenza’,<sup>52</sup> è soprattutto perché esso rappresenta l’impressione inversa al bello, ossia il negativo fotografico dell’armoniosa pienezza – pur altrettanto ineffabile – che si affaccia in una idea della natura e del grande mare dell’essere: quella che, giusto per fare un caso, così si esprime in un’alata invocazione di Shaftesbury:

musicale e biografica di Gadda in materia beethoveniana accredita certamente che il pianoforte, simbolo per eccellenza dell’attività musicale, incenerito a Villa Enrichetta non appartenga soltanto alla Blondel, ma simboleggi anche la musica di Beethoven, celebratore esemplare in musica di Napoleone con l’*Eroica*, ma l’equivalenza (pianoforte = musica) su cosa si fonda, se a giustificarla si cita un passo gaddiano (*L’Adalgisa*) in cui si parla del clarinetto?

<sup>47</sup> Che qui Gadda si diverta con la fonte manzoniana – dai «rai fulminei», «folgorante in solio» ecc. – è certificato dall’unico elemento congiuntivo individuato da Pecoraro: cfr. *ivi*, p. 18, ove si ricorda il gaddiano «non poté usufruire del passaggio necessario a un *tanto fulmine*» con il v. 22 del *Cinque maggio* («sparir di *tanto raggio*»; mio il corsivo). Ma si tratta solo di un ammiccamento: nella *Cognizione* (specie nell’*Editore chiede venia...*, come si è visto, e nell’*incipit* del secondo tratto: cfr. CdD, pp. 111-114; RR I, p. 608; CdD-A, p. 55), Gadda mette in bocca al fittizio Editore e al narratore esplicite o allusive (ma anch’esse trasparenti) proteste antimanzoniane; perché qui fabbricare una favola tanto ermetica?

<sup>48</sup> S’intende la seconda redazione del romanzo, ossia *Justine ou les Malheurs de la vertu* (1791), che – crudelmente ironico – termina con la morte della virtuosa e sventurata protagonista, percossa da un fulmine: «la signora di Lorsange supplica la sorella di chiudere tutto, al più presto possibile; ansiosa di calmarla, Thérèse [= Justine] vola alle finestre [...]; improvvisamente lo scoppio di un fulmine la scaglia in mezzo al salone» (D.-A.-Fr. de Sade, *Justine e altri scritti*, a cura di P. Caruso, Milano, Mondadori, 1976, pp. 398-725: 722-723). E cfr., nella scena della *Cognizione*, il punto in cui si dice che Villa Enrichetta e Villa Antonietta, votate anche loro a patire la folgorazione, «avevano quell’aria mite e linfatica che vieppiù eccita, o ne sembra, il *crudele sadismo* dell’elemento» (mio il corsivo).

<sup>49</sup> I. Nievo, *Le confessioni di un italiano*, a cura di S. Casini, vol. I, Parma, Fondazione Bembo – Guanda, 1999, pp. 12-13: «Del resto i cortili dai grandi porticati pieni di fango e di pollerie rispondevano col loro interno disordine alla premessa delle facciate; e perfino il campanile della cappella portava schiacciata la pigna dai *ripetuti saluti del fulmine*» (mio il corsivo).

<sup>50</sup> La definizione in G. Panella, *Jolles, il Memorabile e il sublime*, «Cahiers d’études italiennes», 2016, 23, Doi 10.4000/CEI.3234, pp. 195-209: 205 n. 16.

<sup>51</sup> Sul punto, che qui non è possibile sviscerare, cfr. anzitutto S.H. Monk, *Il sublime. Teorie estetiche nell’Inghilterra del Settecento* (1935), trad. it. di R. Garattini, Genova, Marietti, 1991; ma vd. anche il recente G. Panella, *Storia del Sublime. Dallo Pseudo-Longino alle poetiche della modernità*, Firenze, Clinamen, 2012.

<sup>52</sup> E. Burke, *Inchiesta sul Bello e sul Sublime* (1759<sup>2</sup>), II.II, a cura di G. Sertoli, G. Miglietta, Palermo, Aesthetica, 2006<sup>9</sup>, pp. 85-95.

O gloriosa natura! [...] Il tuo essere è illimitato, incommensurabile, impenetrabile. Nella tua immensità si perde ogni pensiero. La fantasia cessa il suo volo; l'immaginazione affaticata si prodiga invano, non trovando sponda né limite a questo oceano [...].<sup>53</sup>

Ma è proprio a questa *imago* della fluidità, dello spazio naturale come lunga effusione di un essere che non incontra pause o attriti, vuoti o misure, che l'estetica del secondo Settecento reagisce: la poesia sepolcrale, l'elegia funebre, il gusto per le rovine e i cimiteri, influenti negli anni Quaranta del secolo,<sup>54</sup> hanno lasciato il segno, e la moda anticlassicista che ne segue movimentata tutto un apparato di discorsi, di immagini e di racconti (*The Castle of Otranto*, di Horace Walpole, esce nel 1764, solo cinque anni dopo la seconda edizione dell'*Enquiry* di Burke) il cui centro di rotazione è proprio l'idea del terrore. Ma, attenzione, un terrore oscuro, tanto misterioso e potente quanto distante, il quale – proprio in ragione di questo *dis-stare* – produce diletto nell'animo del paziente:

Tutto ciò che può destare idee di dolore e di pericolo, ossia tutto ciò che è in certo senso terribile, o che riguarda oggetti terribili, o che agisce in modo analogo al terrore, è una fonte del sublime; ossia è ciò che produce la più forte emozione che l'animo sia capace di sentire. [...] Quando il pericolo o il dolore incalzano troppo da vicino, non sono in grado di offrire alcun diletto e sono soltanto terribili; ma considerati a una certa distanza, e con alcune modificazioni, possono essere e sono dilettevoli, come riscontriamo ogni giorno.<sup>55</sup>

Poco più di trent'anni dopo, nel 1790, il Kant della *Critica del giudizio*, dopo aver comparato il concetto del bello e del sublime, e dopo averne desunto – tra altre – la differenza per cui nel secondo agisce specialmente il sentimento della negazione,<sup>56</sup> ne trae la conclusione (del resto, non incompatibile con la teoria di Burke) che il sublime costituisca un *surplus*, un supplemento di conoscenza che il soggetto conoscente esperisce dinanzi a una natura in quanto «sistema strutturato secondo leggi il cui principio non troviamo in tutta la nostra facoltà intellettuale». <sup>57</sup> Di qui, in Kant, la distinzione tra un *sublime matematico* (la natura quale immagine fenomenica dell'infinità di spazio e tempo, non esperibile ma intelligibile) e un *sublime dinamico* (la natura quale scatenamento di forze, temibile agli occhi dell'uomo ma da lui razionalmente trascendibili).<sup>58</sup>

Pur in questa doppia configurazione, il sublime è così ricondotto da Kant a un «vacillamento dell'io, minacciato di esautorazione ed espropriazione, a cui segue un suo rinsaldamento, un ritorno a sé dell'io che si riappropria di sé». <sup>59</sup> Così, se il sublime burkiano era espressione del piacere quasi infantile che il soggetto prova dinanzi alla vertigine del non-io, di

<sup>53</sup> Shaftesbury, *Saggi morali*, a cura di P. Casini, Bari, Laterza, 1962, p. 296.

<sup>54</sup> Cfr. su ciò, G. Sertoli, *Presentazione*, in E. Burke, *Inchiesta sul Bello e sul Sublime*, cit., pp. 9-42: 22-24.

<sup>55</sup> E. Burke, *Inchiesta sul Bello e sul Sublime*, I.VII, cit., p. 71.

<sup>56</sup> I. Kant, *Critica del giudizio*, §§ 23-29, *Analitica del sublime*, a cura di M. Marassi, Milano, Bompiani, 167-215: 169: «il sentimento del sublime [...] è un piacere che sorge solo indirettamente; [...] e siccome l'animo non è semplicemente attratto dall'oggetto, ma in modo alterno si trova anche respinto sempre di nuovo, il compiacimento per il sublime contiene non tanto un piacere positivo quanto piuttosto ammirazione o rispetto, cioè merita di essere chiamato un piacere negativo». Difficile definire meglio il tratto pertinente dello stile di Gadda.

<sup>57</sup> Ivi, § 23, p. 171.

<sup>58</sup> Ivi, §§ 25-28, pp. 181-211.

<sup>59</sup> G. Sertoli, *Presentazione*, in E. Burke, *Inchiesta sul Bello e sul Sublime*, cit., p. 31.

una potenza terrorizzante e in nessun modo trascendibile dalla sua coscienza (e però intravista a debita distanza), il sublime kantiano – da parte sua – pare turare la falla: spegne anche il lontano bagliore del pericolo e del dolore, nel trascendimento dialettico con cui l'io, eticamente destinato a rimuovere il sentimento per via di ragione, prende coscienza e supera la propria piccolezza dinanzi alla natura.

### 5. *Il diletto della distanza*

Ora, oscillando oggettivamente tra questi due tendenze, folgore e fulmine gaddiani sembrano inscrivere, nella sua pagina, la traccia del sublime. D'altronde, cosa – meglio di un fulmine – può concretizzare in *imago* il terrore, l'oscurità (che la fulgore violentemente squarcia, esplosione repentina e distruttiva di luce), la potenza della natura, e insieme il pericolo di morte, per chi ne subisca la veemenza?

Eppure, correlati oggettivi della catastrofe naturale propriamente detta, o forse parvenze di una natura che il simbolo gioca a trasfigurare, fulmine e folgore sono passibili, in Gadda, di un doppio impiego: quello, a sua volta doppiamente ironico, della parodia del sublime, da un lato; e, dall'altro, quello dell'affermazione piena e intera della sublimità della catastrofe, anche a rischio – ma solo nell'accantonato *Fulmine sul 220* – dell'esito stucchevole e del *kitsch*.

Sotto questo aspetto, il fulmine della *Cognizione*, sublime nella potenza umoristica del suo astruso itinerario, terrorizza e uccide i polli, e terrorizza tutti i proprietari di pianoforte del villaggio, ma trascende la comprensione scientifica degli elettrogi e, più in generale «i più occhialuti ingegneri elettrotecnici di Pastrufazio», incapaci di render conto del «catastrofico “itinéraire”» del fulmine.<sup>60</sup> Ma l'indecifrabilità del fenomeno sublime, nella sua spaventosa e devastante potenza, qui funge da perno intorno al quale si sviluppa un'istanza satirica che bersaglia tutti gli attanti della scena (le ville, il cav. Bertoloni, i parafulmini, il fulmine stesso, i polli, il buon senso dei paesani, i tribunali, i periti).

Nel *Fulmine sul 220*, d'altra parte, la catastrofe naturale giunge a punire – contrappasso non più ironico, com'è invece nella *Cognizione* («Questo sospetto della nostra immaginosa tensione era divenuto scarica della realtà») – i due amanti fedifraghi: segno che il sublime, addirittura residuo laicizzato di un'istanza religiosa, è materia duttile, che può assumere diverse funzioni. Anche qui, però, il pericolo («Se ci colpisse un fulmine!» disse Noemi, «ho paura, ho paura», tremava mentre spaventosi scoppi sopravvenivano, come se le nubi avanzassero vertiginose, colme di cheddite») trova compimento nella distruzione e nella morte, e non solo dei polli.

Allo stesso modo, scrivendo dell'«apocalisse della Prima guerra mondiale»,<sup>61</sup> il memorialista che ha vissuto e conosciuto in prima linea l'orrore della fine del mondo, non sa nominare questo stesso orrore se non evocando un sublime insieme distante e dolcemente liricizzato: «Quando le nuvole sorgono, come sogni, dai monti e dalle foreste: diademate di folgori

<sup>60</sup> Cfr. G. Cenati, *Disegni, bizze e fulmini. I racconti di Carlo Emilio Gadda*, Pisa, Ets, 2010, pp. 26–27.

<sup>61</sup> Cito il titolo del cap. VII di Fr. Walter, *Catastrophes. Une histoire culturelle XVI<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2008, pp. 189–208.

le montagne attendono i battaglioni d'assalto: il soldato si ferma, guarda lontano e pensa: "Quali saranno i miei atti?" Ma già sono» (SVP, p. 859);<sup>62</sup> o l'immagine di un sublime meno distante, ma che il discorso non sa fare a meno – in ogni caso – di lyricizzare: «La nebbia nitrica velava ogni cosa, il fragore voleva svellere, fuor della conoscenza, ogni cosa. L'ultimo stelo dispariva, bruciato dal fulmine. Ma il suo pensiero [*scil.* del giovane ufficiale destinato a morte], lo sentii, andava disperatamente profondo, e più disperatamente lontano; quasi l'angoscia di un bimbo, muta davanti la solitudine. Gli uomini lo abbandonavano!». E dunque:

La catastrophe suppose un avant et un après. La difficulté pour les sociétés concernées est de gérer le passage de l'un à l'autre en surmontant la rupture d'équilibre, le désordre subi et l'échec ressenti face à l'incapacité de maîtriser les événements. [...] Au fond, tout peut se ramener à un paramètre essentiel qui est celui de la demande de sens. Cette attente implique deux démarches entrecroisées. L'une mobilise l'expérience par les résonances que la catastrophe entretient avec d'autres événements analogues, voire avec un archétype référentiel; l'autre cherche des médiations qui servent au pis de substitut, au mieux de responsable ou du moins de scénario explicatif plausible. Toutes ont besoin de mots et d'images pour designer, classer, séquencer, tenter de mettre à distance le désastre.<sup>63</sup>

Ed è proprio a questo punto, e dinanzi alla domanda di senso che la catastrofe impone, che l'effetto di sublime giunge a suturare la ferita; o, quantomeno, a operare perché la ferita – non solamente individuale, ma collettiva – sia suturata. Da una parte l'esperienza familiare e luttuosa della catastrofe, lyricizzata e ridotta ad archetipo per mezzo del sublime; dall'altra, la mediazione del comico, che insieme evoca e ridicolizza il tentativo scientifico e quello popolare di dare una spiegazione plausibile della catastrofe. Il diletto della distanza, e una luttuosa fascinazione per il terrore prendono posto, in questo modo, nella pagina gaddiana; nella pagina dello scrittore, si vuol dire, che ha fatto della conoscenza del dolore il suo emblema più eminente.

<sup>62</sup> Questo l'incipit della seconda stesura della *Meditazione milanese*, con un'altra delle occorrenze di quella immagine cara all'autore (vd., *supra*, la citazione dal *Castello di Udine*), su cui P. Italia, *Glossario di Carlo Emilio Gadda 'milanese'*, cit., p. 87.

<sup>63</sup> Fr. Walter, *Catastrophes*, cit., p. 163.