



“E fecine dell’arte sua, uno incantamento”.

Note su letteratura e arti visive ne *Il primo libro delle Favole* di Carlo Emilio Gadda

“E fecine dell’arte sua, uno incantamento”. Notes on literature and visual arts
in *Il primo libro delle Favole* by Carlo Emilio Gadda

Nicola Ribatti

Universität Basel, Switzerland

SOMMARIO | ABSTRACT

In anni recenti la critica ha sempre più messo in rilievo l’importanza della componente figurativa e artistica all’interno della cultura gaddiana. Essa è presente anche ne *Il primo libro delle Favole*, opera a lungo considerata minore. L’articolo analizza i riferimenti alle arti e le ecfrafi, a volte “erronee”, ivi presenti e cerca di evidenziare come esse abbiano un’importante funzione metapoetica e metatestuale. Centrale è infatti il problema della rappresentazione della realtà, della sua *mimesis* attraverso l’arte e la scrittura. A tale riguardo, Gadda ingaggia da un lato una serrata polemica contro il neorealismo, dall’altro ribadisce la stretta interrelazione tra immagine e parola all’interno della sua scrittura. | In recent years, critics have increasingly emphasised the importance of the figurative and artistic component within Gadda’s culture. It is also present in *The First Book of Fables*, a work long considered minor. The article analyses the references to the arts and the ecfrafi (sometimes ‘erroneous’) present in it and tries to highlight how they have an important metapoetic and metatextual function. Central is in fact the problem of the representation of reality, of its *mimesis* through art and writing. In this regard, Gadda engages on the one hand in a tight polemic against the *Neorealismo*, and on the other reiterates the close inter-relationship between image and word within his writing.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Gadda, letteratura e arti visuali, *Il primo libro delle Favole* | Gadda, Literature and visual arts, *Il primo libro delle Favole*

Il primo libro delle Favole è stato a lungo considerato un’opera secondaria nell’ambito dell’*opus* gaddiano e ha infatti goduto di scarsa attenzione da parte del pubblico e della critica. Solo in anni relativamente recenti, soprattutto grazie ai lavori di Alba Andreini e Claudio Vela, esso ha

ottenuto un rinnovato interesse da parte degli studiosi¹, che vi hanno visto raccolti, seppure in forma frammentaria, i principali motivi della produzione gaddiana.

Il primo libro delle Favole è una raccolta di 186 favole e viene pubblicato da Neri Pozza nel 1952². Molti dei testi erano in realtà già comparsi, a partire dal 1939, su alcune riviste milanesi e fiorentine. Per l'edizione del 1952 Gadda raccoglie e rielabora i testi già pubblicati, vi aggiunge nuove favole e una *Nota bibliografica*. Venticinque di queste vengono poi illustrate dall'artista Mirko Vucetich.

La scarsa fortuna del libro è dovuta in parte al carattere licenzioso (quando non apertamente scatologico) del libro, ma soprattutto al carattere ermetico di molte favole³. Privo delle coordinate biografiche, il lettore si trova spesso disorientato dinanzi all'oscurità di molti testi. L'editore Neri Pozza ne era consapevole e aveva chiesto infatti all'autore di aggiungere una *Nota bibliografica* di qualche pagina che aiutasse il lettore a meglio comprenderli. Gadda accoglie questa proposta, ma redige un testo di ben ventidue pagine che, lungi dal fornire chiarimenti, è in realtà un vero e proprio esercizio di *trobar clus* poiché l'autore conferisce alla *Nota* una veste linguistica fortemente (e artificiosamente) arcaizzante⁴, che si ispira alla prosa fiorentina che va dal Trecento (Dante e Boccaccio) fino al Cinquecento (Machiavelli e Cellini)⁵. Cionondimeno Gadda esprimerà più volte la sua irritazione per lo scarso successo del libro e per l'accusa di oscurità. In una lettera a Gianfranco Contini del 5 aprile 1952, egli scrive che le favole:

Si raccomandano per la loro sconcezza e per la blasfema irrisione dei “più cari sentimenti” [verbali] “del cuore umano”. Don Peppino le ha stroncate con una frase su *Tempo*, dedicandomi uno dei suoi caccherónzoli settimanali [...]. Don Peppino dice che io solo ne conosco [sic] le “occasioni”: cioè che non se ne capisce nulla. Sta di fatto che l'illustratore Mirko Vucetich, senza conoscermi e vivendo a Vicenza, ne ha capite al volo almeno 25, illustrandole con molto spirito (Contini 1988: 79-80).

Il “don Peppino”, cui Gadda si riferisce con sarcasmo, è il critico fiorentino Giuseppe De Robertis, che aveva stroncato sul *Tempo* il libro dello scrittore milanese⁶. È invece significativo che Gadda riconosca a Vucetich il merito di averle correttamente interpretate e illustrate.

Alla difficoltà nella comprensione dei testi si aggiunge anche la difficoltà a collocare le *Favole* nell'ambito di uno specifico genere letterario.

Esse si riallacciano alla tradizione favolistica, in particolar modo a Esopo e a La Fontaine, come testimoniano i personaggi teriomorfi (il corvo, l'asino, la scimmia ecc.) nonché la presenza dell'epimitio (la morale) al termine di numerose favole⁷. Gadda però se ne discosta allo stesso tempo: egli infatti accentua il *tòpos* del travestimento favolistico giungendo a mettere in atto una vera e propria poetica dell'*obscuritas*. Molte delle *Favole*, poi, per la brevità e l'arguzia, si ispirano piuttosto alla produzione epigrammatica di Marziale e Catullo, come Gadda stesso ammette nell'intervista a Massimo Franciosa (Gadda 1993: 26), mentre per la presenza di temi salaci o scatologici esse si rifanno alla novellistica di Boccaccio e alla tradizione umanistica delle facezie (Patrizi 2014: 136).

Il modello principale, come dichiara sempre Gadda nella succitata intervista (1993: 26), è a ogni modo il Leonardo da Vinci autore delle favole e delle facezie. Ben sei favole gaddiane (nn. 112, 113, 130, 131, 133 e 181) sono una ripresa quasi letterale di altrettante favole leonardesche⁸, cui Gadda aggiunge (tranne la n. 131) di suo pugno l'epimitio finale. Dalle favole e facezie leonardesche Gadda riprende la *brevitas*, il carattere salace di alcuni testi, ma anche il tema del paragone tra pittura e poesia, che sarà uno dei *Leitmotiv* che percorrono *Il primo libro delle Favole*. Gadda prova grande ammirazione per il genio versatile di Leonardo, nella duplice figura di ingegnere e artista, ma ne ammira anche le doti di scrittore. Nella *Recensione a una mostra leonardesca a Milano* (1939), a proposito dello stile leonardesco egli afferma:

ci ammalia quella brevità sicura del detto, e il preciso contorno della reminiscenza, la libera configurazione della frase: o il rimando d'un giudizio-cristallo sui ragnateli delle idee e delle formulazioni consuete. Vivida, come folgore, è scaturita la immagine, dall'accumulo nubiloso dei pensieri (1991: 410).

Il genio leonardesco si esprime attraverso una parola breve e precisa, che ha la consistenza e la luminosità di un cristallo e l'icasticità e la vividezza dell'"immagine". La parola si manifesta allo stesso tempo come immagine. Non vi è dubbio che questo assunto poetologico sia proprio anche della prosa di Gadda. La tensione conoscitiva sottesa alla sua opera, lo sforzo di cogliere la verità al di sotto della complessità⁹, trova il suo precipitato espressivo in una parola che intende avere la vividezza e l'efficacia dell'immagine, ma che, come si vedrà proprio leggendo alcune favole, non si esaurisce nella pura e ingenua mimesi, anzi ne rappresenta un rovesciamento.

Il primo libro delle Favole si caratterizza per la *varietas* stilistica e contenutistica: si va dalle feroci invettive contro Mussolini e il fascismo, che l'opera condivide con *Eros e Priapo*, ai riferimenti alla prima guerra mondiale, dall'allusione a fatti di cronaca alle dichiarazioni di poetica, ma uno dei *Leitmotive* è costituito proprio dalle riflessioni sull'arte, sul problema della *mimesis* e del paragone tra arte e letteratura. Troviamo un primo riferimento all'arte e all'architettura nella favola 5:

I rettangolari architetti farebbono cipria del Borromini, come di colui che rettangolare non è, ma cavatappi.

Questa favoletta ne certifica: la parola d'ordine rinnova l'opere: e l'opere nuove trovano parole a essere commendate (F, 9).

La favola è stata giustamente interpretata in senso poetologico (cfr. Vela 1990: 130, Kleinhans 2005: 224). Il tema principale è la contrapposizione tra i "rettangolari architetti", dietro cui si cela l'architettura razionalista del periodo fascista¹⁰, e il barocco Borromini, le cui opere sono invece caratterizzate da linee sinuose, come indicato dall'immagine icastica e allo stesso tempo "carnevalesca" del "cavatappi". La contrapposizione tra architettura barocca e razionalista cela in realtà una contrapposizione di tipo "testuale" tra la prosa lineare e chiara di taluni scrittori e la prosa "barocca" di Gadda stesso¹¹. In *Intervista al microfono*, per connotare lo stile barocco e artificioso della sua prosa (stile che gli veniva da più parti rimproverato), lo scrittore ricorre a metafore architettoniche e all'immagine del cavatappi:

Così non sarò più lo scrittore bizzoso e vendicativo che ero in vita: [...] non sarò più il maniaco dei tecnicismi, dei motti popolareschi, dei modi eruditi, degli archi a spiombo e delle piramidi sintattiche, dei periodi a cavaturacciolo, che mi vengono così giustamente rimproverati dal buon gusto e dal buon senso delle mie vittime (Gadda 1991: 504).

Vucetich nell'illustrazione ben evidenzia la contrapposizione tra razionalismo e barocco: in primo piano si osservano due edifici personificati, dalle linee fortemente geometriche e squadrate, intenti a fare "cipria del Borromini" in una sorta di mortaio in cui probabilmente stanno impastando il cemento. Di lato si nota invece una colonna, anch'essa recanti fattezze umane, dalle linee sinuose.

Un ulteriore riferimento alle arti è presente nella favola 35:

Il beccafico vide quella natura morta del buonissimo pittor Tomèa:

e ritenùtala fico daddovero, del becco vi diede immantinenti una beccatuzza delle sue. Che in nella tela ne risultò un buco, o pertugio.

Questa favola ficaia ne dimostra: che qual non intende, nemmanco agisce a ragione (F, 20).

Gadda riprende qui il celeberrimo aneddoto della competizione tra i pittori Zeusi e Parrasio, riportato da Plinio il Vecchio nella *Naturalis historia*:

descendisse hic in certamen cum Zeuxide traditur et, cum ille detulisset uvas pictas tanto successu, ut in scaenam aves advolarent, ipse detulisse linteum pictum ita veritate repraesentata, ut Zeuxis alitum iudicio tumens flagitaret tandem remoto linteo ostendi picturam atque intellecto errore concederet palmam ingenuo pudore, quoniam ipse volucres fefellisset, Parrhasius autem se artificem (XXXV, 65)¹².

Zeusi aveva dipinto dell’uva in modo così realistico da ingannare persino gli uccelli, che avevano tentato di beccare la tela. Ma quando Zeusi chiede a sua volta a Parrasio di togliere il telo di lino che copriva il quadro per vedere cosa egli avesse dipinto, si accorge che l’opera stessa era la il telo. Zeusi deve ammettere la sua sconfitta: egli aveva ingannato gli uccelli, ma Parrasio aveva ingannato un “artifex”. Gadda riprende l’aneddoto e lo varia collocandolo in un contesto contemporaneo: il greco Zeusi viene sostituito con il meno noto Fiorenzo Tomea (1910-1960), autore di numerose nature morte¹³. A Zeusi è associato un altro celebre aneddoto, narrato da Plinio nel paragrafo precedente della *Naturalis historia* (XXXV, 64). Dovendo dipingere un’immagine di Elena per il tempio di Giunone Lacinia a Crotone e volendo raffigurare una bellezza ideale, Zeusi sceglie come modelle le cinque più belle fanciulle della città e riprende da esse quanto hanno di più perfetto. Come ha dimostrato Maria Antonietta Terzoli (2013: 166-68; 2015, vol. I: 470-78; 2016: 83-87), Gadda cita questo aneddoto in maniera criptica nel *Pasticciaccio*. A esso allude infatti l’oleografia di un’opera di Eleuterio Pagliano, dal titolo *Zeusi e le fanciulle di Crotone*, presente nell’antro di Zamira Pacori. Entrambi gli aneddoti pliniani evocati da Gadda hanno una chiara funzione metapoetica, ma differente è il significato a essi sotteso. Nel caso del *Pasticciaccio* l’opera di Pagliano allude alla tecnica gaddiana del *pastiche*: come Zeusi copia le parti migliori della realtà per giungere a una sua raffigurazione ideale, analogamente Gadda riprende e contamina le opere migliori (o le parti migliori di esse) che ci giungono dalla tradizione per crearne una nuova. Anche ne *Il primo libro delle favole* troviamo un riferimento alla poetica del

pastiche, ma la favola non è di argomento strettamente artistico, essa rinvia piuttosto alla tradizione maccheronica di Folengo: “Il sedano, buttato in pentola, v’incontrò la culatta del bue. Ne venne un brodo: ch’ebbe succhi e pepsine dalla culatta del bue, e il gusto e il profumo dal sedano. Questa favoletta ne ammonisce, o uomini battiferro, a non dilleggiare gli scrittori (F, 16). Gadda presenta la sua opera come una sorta di calderone in cui, dalla cottura di vari ingredienti, si ottiene un “brodo” (metafora del testo letterario) contenente la quintessenza dei prodotti iniziali. Nel caso della favola 35 l’aneddoto di Zeusi è invece legato al problema della *mimesis*, dell’imitazione del reale da parte dell’arte (e della scrittura). Qui Gadda pone l’accento proprio sull’“error” di cui parla Plinio. La mera mimesi del reale, la riproduzione fedele ma “ingenua” della realtà non è di per sé funzionale a una sua autentica comprensione. Chi non è consapevole di questo, dice l’epimitio, “nemmanco agisce a ragione” e si comporta come quegli uccelli che, scambiando un’illusione per realtà, finiscono per agire scioccamente bucando la tela del dipinto. È qui evidente, in sostanza, la critica gaddiana nei confronti di certa letteratura realista contemporanea, e in particolar modo nei confronti del *neorealismo*. In *Un’opinione sul Neorealismo* (1950) Gadda afferma:

E poi, cose, oggetti, eventi, non mi valgono per sé, chiusi nell’involucro di una loro pelle individua, sfericamente contornati nei loro apparenti confini [...]. Un lettore di Kant non può credere in una realtà obbiettivata, isolata, sospesa nel vuoto; ma della realtà, o piuttosto del fenomeno, ha il senso come di una parvenza caleidoscopica dietro cui si nasconda un “quid” più vero, più sottilmente operante, come dietro il quadrante dell’orologio si nasconde il suo segreto macchinismo. [...] Il fatto in sé, l’oggetto in sé, non è che il morto corpo della realtà, il residuo fecale della storia (1993: 629-30).

La mera e ingenua imitazione della realtà, su cui si basa il *neorealismo*, non permette di andare oltre la superficie delle cose e di coglierne il “quid più vero”. È qui evidente il carattere precipuo, si potrebbe dire “antinomico”, del realismo gaddiano: per raffigurare la realtà in modo realistico bisogna de-formarla, per conoscerla è necessario de-costruirla e ri-costruirla in un dispositivo estetico che ne evidenzi la complessità potenzialmente illimitata.

Al tema della mimesi rimanda anche la breve favola 27:

La scimmia, trovato un elmo da pompiere, se lo mise in testa. Ma rimase al buio (F, 17).

La favola viene illustrata da Vucetich e Gadda stesso commenta l'illustrazione nella *Nota bibliografica*:

E dov'è l'elmo d'uno spengitor d'incendia, che la scimia s'è pigiato 'n capo, ivi è una lumiera e son due candele con la mocolaia che arde, poi che nella favola è detto, messosi l'elmo, la detta scimia per quello effetto si rimase nel buio: e però vuol esser lume di là. Et ene l'elmo, per se, quasi uno diverso e non più ritenuto animale ne le rete, o a la caccia, o per Ovidio o per Plinio o per altro fisico o poeta satiro mentitamente discritto: e la cresta d'esso, quale ha volto, e bocca, la par nell'atto di suggerere o prender e' vapori d'una fistula: e lampa e lume e candela e poco foco e molto fummo e filato di lumiera son quelli obbietti a che li spengitori contrastano, e ne garriscono cui ne stracuri governare (F, 101-2).

Gadda apprezza il modo in cui Vucetich è riuscito a raffigurare la scimmia, e in particolar modo l'elmo, avente le fattezze di uno strano essere che fuma una pipa. Esso appare come un essere fantastico (“uno diverso [...] animale”), frutto della combinazione grottesca di un essere vivente e di un oggetto che, afferma ancora Gadda, mai nessuno scrittore, né Plinio (nella *Naturalis Historia*) né Ovidio (nelle *Metamorfosi*) “O poeta satiro” ha mai descritto prima. Qui il Vucetich si è probabilmente ispirato alla tradizione iconografia dei Γρύλλοι, esseri grotteschi frutto della combinazione di animali, uomini e oggetti di cui proprio Plinio il Vecchio, nella *Naturalis historia*, aveva dato una prima spiegazione etimologica¹⁴. Come ricorda Jurgis Baltrušaitis (1993), i Γρύλλοι iniziano a diffondersi nel periodo alessandrino e conoscono poi una grande diffusione nell'arte gotica durante il Medioevo. Baltrušaitis (1993: 7) cita, tra i numerosi esempi, i *grilli gotici* presenti nel soffitto della cattedrale di Metz (1220) che mostrano chiare analogie con l'illustrazione creata da Vucetich.

Gli esempi più celebri di *grilli* si trovano tuttavia nei quadri di Bosch ed è interessante ricordare come Gadda, in *Fatto personale... o quasi, individui proprio nell'animismo folle d'un Bosch* (Gadda 1991: 499), vale a dire nella sua capacità di mescolare tra loro oggetti e esseri viventi, una delle fonti iconografiche della sua poetica della *maccheronea*. Vucetich visualizzerebbe dunque in questa illustrazione uno dei modelli di poetica cui Gadda si ispirava.

Per quanto concerne l'interpretazione della favola, sono state proposte diverse tesi. Secondo Vela la scimmia sarebbe un archetipo della tradizione favolistica ripreso da *Lo cunto delli cunti di Basile* (Vela 1990: 137).

Per la Kleinhans sarebbe una raffigurazione autoreferenziale del processo di scrittura: Gadda “setzt [...] seine groteske *Scrittura* ins Bild” (Kleinhans 2005: 223). In realtà la scimmia, che “imita”, “scimmiotta” i gesti dell’uomo, e, così facendo, rimane al buio, sarebbe piuttosto da intendersi come raffigurazione allegorico-grottesca di una forma ingenua di mimesi (si pensi al *neorealismo*) che, come illustra il finale della storia, finisce per avere un esito fallimentare.

All’interno del *Primo libro delle favole* è individuabile altresì un vero e proprio ciclo dedicato a Raffaello Sanzio:

Favola 75

Quando l’aquila ebbe rapito Ganimede, si disse: “che bel pollo!” (F, 34).

Favola 76

Raphael Sanzio soffuse di un dolce rossore le guance di Ganimede (F, 34).

Favola 106

Raphael Sanzio era dignissimo giovine (F, 42).

Favola 109

Ille Raphael, qui: paventò vivendo il quale esserne superata la madre alma de le cose: e si morire morendo. Questa favoletta ne adduce: che ‘l pitafio di Pietro Bembo è buon dimetro da elegia: ed è travaglio grande a voltarlo. Adde: che la critica d’arte sostava, come per secoli dimolti, al cànone naturalistico (F, 42-43).

Secondo alcuni studiosi (cfr. Vela 1990: 151 sgg.; Kleinhans 2005: 225-26) le prime due favole conterrebbero un riferimento nascosto al tema dell’omosessualità, cui si alluderebbe attraverso il riferimento all’amore “paidico” tra Zeus e Ganimede. Per quanto concerne i riferimenti alle arti in esse impliciti, sono state fatte diverse proposte. Secondo Claudio Vela (1990: 151-52) – che riprende le indicazioni di Manzotti –, le favole andrebbero lette alla luce del frammento della *Cognizione* dal titolo *Cui non risere parentes* (pubblicato nell’edizione critica curata da Emilio Manzotti per Einaudi (Gadda 1987). Qui Gadda, polemizzando con un detrattore della psicoanalisi che citava Virgilio e Raffaello, ricorda che l’artista “ha pur dipinto al Chigi la lunetta della futura Farnesina nonché Accademia” (Gadda 1987: 534)¹⁵. Manzotti (Gadda 1987: 534) e Vela (1990: 151) ritengono che Gadda alluda qui a un esagono raffigurante il ratto di Ganimede, della *Sala di Galatea*, che lo scrittore attribuirebbe erroneamente a Raffaello, ma che è stato in realtà affrescato da Baldassarre Peruzzi.

Di diversa opinione è Giorgio Pinotti (2007: 185-95), secondo il quale Gadda non si riferirebbe all'esagono del Peruzzi, ma alluderebbe a uno dei pennacchi della *Loggia di Psiche* affrescata da Raffaello (e allievi) raffigurante Giove che bacia Amore. In questo caso l'identificazione dell'autore sarebbe corretta, ma vi sarebbe un errore di interpretazione (scambia Amore con Ganimede), presente tra l'altro anche nelle *Vite* del Vasari (di cui Gadda possedeva ben due edizioni)¹⁶. Al di là della precisa identificazione dell'immagine, è utile notare come, in questo e altri casi, Gadda ricorra alle immagini come "schermi" su cui egli proietta le proprie nevrosi e ossessioni, come il tema dell'omosessualità, il conflitto edipico con la madre o il ricordo traumatico dell'amato fratello Enrico. Pinotti parla giustamente, a tal proposito, di "ecfrasi narcissica" (Pinotti 2007: 188). Precisando l'intuizione di Pinotti in termini freudiani, si potrebbe affermare che spesso, in Gadda, le immagini fungono da *Deckerinnerungen* attraverso cui trovano espressione mediata quei vissuti dell'autore dalla portata particolarmente traumatica. È qui interessante notare una consonanza tra il ricorso che Gadda fa all'immagine e le teorie freudiane del trauma presenti in *Al di là del principio di piacere*, testo che lo scrittore aveva letto e studiato con grande attenzione (cfr. Lucchini 2019: 109-24). Secondo Freud i ricordi traumatici, che "hanno sempre come oggetto una parte della vita sessuale infantile, e cioè del complesso edipico e dei suoi esiti" (Freud 1920: 204), vengono esperiti dal soggetto in modo compulsivo e nel loro aspetto visivo, *eidetico*. L'immagine artistica, e la relativa ecfrasi, rappresenta spesso in Gadda una modalità attraverso cui trovano espressione, ma allo stesso tempo vengono occultati, temi particolarmente traumatici della sua storia personale, come il tema dell'omosessualità, il rapporto edipico o il trauma della guerra. L'ecfrasi "erronea" dunque, in cui spesso ci si imbatte leggendo le opere di Gadda (lo si vedrà anche a proposito della favola 186), potrebbe essere interpretata, oltre che come esempio di *pastiche*, come esempio di *Verdichtung* o di *Verschiebung* avente lo scopo di manifestare e contemporaneamente occultare quanto preme per essere detto, ma non può trovare piana espressione.

Nella quarta favola di argomento raffaellesco Gadda si cimenta con la traduzione del distico elegiaco composto da Bembo in occasione della morte dell'artista e inciso sulla sua tomba:

Ille hic est Raphael timuit quo sospite vinci,
rerum magna parens et moriente mori¹⁷.

Il distico celebra la capacità di Raffaello di imitare la natura, di “tradurla” in immagine. Nella favola sembra implicito tuttavia un certo scetticismo da parte di Gadda nei confronti di tale iperbolico elogio. Il suo atteggiamento nei confronti di Raffaello del resto è ambivalente. Se da un lato egli ammira la perfezione formale delle sue opere, altrove tale perfezione corre il rischio di trasformare l’opera d’arte in un ingannevole *feticcio*, come accade ne *L’Adalgisa*, dove la raffigurazione della *Madonna della Seggiola* si riduce a banale immagine di consumo. Al tema della mimesi e della traduzione *interlinguistica* sembra rimandare anche la traduzione del distico bembiano realizzata da Gadda. Essa appare come una *mise en abyme* dell’atto mimetico stesso e la difficoltà nel “voltare” il distico alluderebbe proprio alle difficoltà insite in qualsiasi processo di riproduzione, contro le fin troppo facili celebrazioni compiute da una “critica d’arte” ancora legata al “canone naturalistico”. Ancora una volta Gadda esprime il suo scetticismo verso forme di ingenuo realismo.

Il problema del rapporto tra la realtà e la sua riproduzione artistica è al centro anche della favola 82:

Il Tiepolo frescava una villa della sua terra, che bagna di Brenta e di Piave: e vi poneva assai diligenza, facendovi anco lenzuoli, con polpacci, glutei, cosce, mallèoli ed allùci. Azzurrissimi erano i cieli, e con un diàfano trasvolare delle nuvole. “Chi guarderà mai a questi piedi?”, si disse il Tiepolo al mutar pennello.

Passati gli anni, vi erano sul pavimento degli insanguinati e bendati, con occhi alla volta. La bianca tunica del chirurgo era tinta del colore abominevole (F, 35).

Protagonista è Giambattista Tiepolo, impegnato a affrescare sulla volta di una villa oggetti e corpi in modo realistico e particolareggiato (“facendovi anco lenzuoli, con polpacci, glutei, cosce, mallèoli ed allùci”). Scendendo dalla volta (“al mutar pennello”) l’artista si chiede, con un certo scetticismo, se ci sarà mai un pubblico che avrà modo di guardare verso l’alto e apprezzare quei corpi raffigurati in modo così realistico e dettagliato. La risposta giunge dopo molti anni, quando la sala, durante la prima guerra mondiale, diviene un ricovero per feriti. Essi, dalla loro posizione forzatamente supina, osservano gli affreschi del Tiepolo, che hanno infine trovato, anche se in condizioni tragiche ed eccezionali, un pubblico di spettatori. La favola è scandita in due momenti temporali ben distinti, come segnala l’ellissi narrativa “passati gli anni”. Ai due momenti

corrisponde anche una contrapposizione spaziale /alto/ vs /basso/ (la “volta” si contrappone al “pavimento”) chiaramente connotata in senso assiologico. L’/alto/ è caratterizzato dalla luminosità, è il luogo del cielo e delle nubi. Questa componente sublime è sottolineata a livello stilistico da un registro aulico, come testimoniato tra l’altro da una citazione dantesca (“di Brenta e di Piava”, *Pd.* IX, v. 27) o dall’ipallage “diàfano trasvolare delle nuvole”. L’ecfrasi procede poi in modo discontinuo, soffermandosi su alcuni specifici dettagli corporei (“polpacci, glutei, cosce, mallèoli ed allùci”); l’interrogativo del pittore, “Chi guarderà mai a questi piedi?”, rimanda a uno specifico regimo prospettico che procede dal basso verso l’alto. All’/alto/ inteso come dimensione eterea e celeste, caratterizzata dalla serenità del cielo e dalla levità dei corpi, si contrappone il /basso/, dominato dalla cruda realtà della guerra e dei corpi sanguinanti dei soldati. Come suggerisce Martha Kleinhans (2005: 22), i feriti osservano in alto probabilmente proprio quelle parti corporee che essi hanno perso o stanno per perdere in seguito a una imminente amputazione. Gadda parla infatti di “chirurgo”, non generalmente di “medico”. Visti retrospettivamente, questi dettagli corporei assumono una connotazione *unheimlich*, isolati come sono dalla totalità dei corpi cui appartengono. In tale contrapposizione la studiosa coglierebbe un atteggiamento critico di Gadda nei confronti di un’arte fine a sé stessa (2005: 227). Tale interpretazione sembrerebbe sostenuta dal pittore stesso, che si interroga sull’utilità della sua opera chiedendosi se mai essa avrà un pubblico. In realtà il tema della favola è ancora una volta quello della mimesi, del “rispecchiamento” tra alto e basso, tra arte e realtà. In questo caso non si tratterebbe di un rispecchiamento passivo e ingenuo poiché l’opera d’arte, apparentemente inutile, avrebbe in realtà anticipato e consentito di esprimere la tragicità della guerra. Non è un caso che Gadda crei, in questo testo come in altri (si pensi a *Anastomòsi*), una correlazione tra il pittore e il chirurgo che indossa una “bianca tunica [...] tinta” di sangue: il pittore con il suo pennello, il medico con il suo bisturi (e si potrebbe aggiungere: lo scrittore con la sua penna) sono in grado di comprendere e raffigurare la tragica sofferenza causata dalla guerra¹⁸.

Per quanto concerne le possibili identificazioni della villa e degli affreschi del Tiepolo cui Gadda allude nella favola, risulta difficile proporre un’ipotesi convincente. Claudio Vela (1990: 153-54) suggerisce, senza in realtà fornire precise motivazioni, che possa trattarsi della *Villa Berti* a Nervesa della Battaglia, a Treviso, o di *Villa Valmanara* ai Nani a Vicenza,

probabilmente perché entrambe furono rispettivamente distrutte o danneggiate durante la prima guerra mondiale dall'artiglieria austriaca. Nella *Villa Berti* era presente una volta affrescata dal Tiepolo raffigurante *l'Apoteosi della famiglia Soderini*: delle oche portano trionfalmente verso l'alto lo stendardo della famiglia Soderini e a esse accennano le figure allegoriche della Fede, della Giustizia e della Verità (Gemin 1997: 54). *Villa Valmanara* era già stata evocata nel settimo capitolo de *La meccanica*, dove il narratore descrive il paesaggio veneto intorno a Vicenza, paesaggio che mostra i segni della distruzione causati dalla guerra, ma che è ancora caratterizzato da straordinaria bellezza (Cfr. Gadda 1992: 580). Si può forse ipotizzare, con una certa cautela, che la scena descritta nella favola gaddiana si ambientata nella *Sala di Ifigenia*. Sulla parete è raffigurato il sacrificio di Ifigenia, che sta per essere uccisa da Calcante con una spada: sui gradini è presente un servo, pronto a raccogliere il sangue della vittima innocente, accanto al quale spicca un'ascia che sarà utilizzata per il sacrificio. La veste rossa di Ifigenia sembra quasi anticipare l'immagine del sangue che sta per sgorgare dal suo corpo. Tutti i personaggi volgono inoltre lo sguardo verso l'alto, dove compaiono Artemide, che invia su una nube rosata una cerva che sarà sacrificata al posto di Ifigenia, e Zefiro, che inizia a soffiare una leggera brezza affinché la flotta degli Achei possa ripartire. Diverso, rispetto alla favola gaddiana, è certamente il significato sotteso all'affresco del Tiepolo, che intende sottolineare la *Spannung* che caratterizza l'arrivo della cerva che giunge a salvare Ifigenia. Gadda potrebbe comunque aver colto degli spunti dall'affresco del Tiepolo. Sono diversi, infatti, gli elementi che sembrano collegarlo al testo della favola: ritroviamo la raffigurazione del cielo, delle nuvole e di numerosi dettagli anatomici; comune è il *regime scopico* caratterizzato dallo sguardo dei personaggi indirizzato verso la volta. Ritroviamo altresì il motivo del sacrificio di un innocente causato dalla guerra (Ifigenia e i soldati) nonché alcuni dettagli cruenti (l'ascia, la presenza del servo pronto a raccogliere il sangue della vittima, la veste bianca e rossa di Ifigenia che sembra rimandare alla tunica del chirurgo macchiata di sangue).

Il riferimento all'arte ritorna, in modo decisivo, nell'ultima favola, la numero 186, dove è presente l'eclissi della *Pala di Castelfranco* di Giorgione. La favola riveste per Gadda un significato particolarmente importante. Egli aveva infatti concesso all'editore ampia libertà nell'organizzare i vari testi ne *Il primo libro delle Favole* al fine di ottimizzare l'impaginazione delle illustrazioni, ma aveva chiesto espressamente di lasciare come ultima

la favola numero 186. Così si legge in una lettera a Neri Pozza: “quella del Giorgione [...] vorrei fosse l’ultima del volume, per la sua religiosità e per un ricordo personale: e come omaggio alla gente e alla terra veneta” (citato in Vela 1991: 922-23). Il ricordo personale è quello di Enrico, il fratello morto in guerra, che troverà espressione *mediata* proprio nell’opera di Giorgione.

La *Pala*¹⁹ fu realizzata tra il 1503 e il 1504 e fu commissionata all’artista da Tuzio Costanzo, condottiero della Repubblica Veneta e Vicerè di Rodi, per la cappella di famiglia nel duomo di Santa Maria Assunta e San Liberale, a Castelfranco, per commemorare il figlio, morto in una campagna militare per conto di Venezia. La pala, che si riallaccia ma rinnova allo stesso tempo la tradizione iconografica della *sacra conversazione*, raffigura la Madonna con bambino, seduta su un alto trono che è a sua volta collocato su un basamento che poggia su un sarcofago, dove idealmente si trovano le spoglie del giovane. Su di esso infatti è presente lo stemma araldico della famiglia, raffigurante sei costole (o coste, da cui Costanzo). La posizione fortemente innalzata della madonna deriva dalla necessità di far volgere lo sguardo di Maria e del Bambino verso il sottostante sarcofago del figlio del committente. Ai lati del sarcofago sono presenti: a destra San Francesco, chiaramente riconoscibile dal saio e dalle stimmate, e a sinistra un guerriero loricato con l’insegna dell’*Ordine degli Ospitalieri* di San Giovanni. Inizialmente questo personaggio era stato identificato con San Giorgio o san Liberale (patrono di Treviso), e questa era l’attribuzione nota a Gadda. Salvatore Settis (2010) ha invece riconosciuto nel guerriero San Nicasio, martire e cavaliere gerosolimitano, venerato spesso insieme a San Francesco a Messina, città di cui era originario il committente.

La *Pala di Castelfranco* e la relativa ecfraresi erano già presenti ne *La Mecanica*, dove essa diventa oggetto di un duplice sistema di identificazioni proiettive. La protagonista del romanzo, la vitale e tizianesca Zoraide, si identifica infatti con il personaggio femminile della madonna (per la quale, secondo una leggenda, avrebbe posato come modella l’amante del Giorgione), mentre nella coppia San Giorgio-San Francesco vede riflessi rispettivamente Franco Velaschi, il bello e volitivo giovane di cui è innamorata, e Luigi Pessina, futuro marito, personaggio debole e cagionevole, verso il quale invece proverà poco più che commiserazione. Nel triangolo Madonna-San Giorgio-San Francesco tuttavia, come hanno notato numerosi studiosi (Cfr. Kleinhans 2005: 229-30; Pedriali 2007; Güntert 2022), si riflette anche il triangolo edipico Enrico-Carlo Emilio-Adele Lehr (madre di Gadda) e il dramma del figlio cui viene preferito il fratello

morto in guerra. L'identificazione tra San Liberale/San Giorgio della *Pala* con Enrico è infatti agevole: l'opera di Giorgione era dedicata al figlio del committente, soldato morto in guerra; San Giorgio era soldato romano e martire, Enrico inoltre era morto il 23 aprile 1917 (giorno di San Giorgio). Nell'opera sembra percepibile poi una sorta di preferenza del Bambino verso San Giorgio, verso il quale sembra volgersi, mentre evidente è la contrapposizione tra la figura di San Francesco, emblema di umiltà e di sofferenza, e quella di San Giorgio, il bel giovane che indossa la splendida e luccicante armatura. L'immagine artistica, ancora una volta, funge da *Deckerinnerung*, da "schermo" su cui Gadda proietta le proprie nevrosi personali.

L'ecfrasi della Pala riveste analoga funzione anche nella favola 186:

Zorzi pittor veneto fece San Liberale in figura d'uno giovane bellissimo non più rivenuto da le guerre, che pare con San Francesco povero da' duo lati una basi ov'è nostra Donna, e reina, 'l suo gentil parto reggendo, seduta: e légasi lo scalzo, già ignudato e de la povertà del suo saio rivestito, d'uno capestro a la cintola, sì come allora che de le cinque piaghe di crucifissione e passione, sul crudo sasso in fra Tevero e Arno s'aderge, da Cristo prese l'ultimo sigillo: quando che 'l cavaliere è da ritto, e, tutto chiuso dentro l'arme co l'una mano in nella guardia de la poggjata sua spada, la celata dell'antro braccio sustenta, quale dal biondo capo s'è distolta, e dal sereno suo viso: et ene 'l detto bacinello con piumaticini buonissimi e' quali d'uno tenero color verde in uno àzulo disvariano, ch'e' paian li steli de la primavera al tallire.

Et è per il detto Zorzi fatto a dimostrer quello ne la pace a color tutti che il piangano e a l'offerente genitore, e per reverenzia di nostra Donna la qual siede con el putto 'n piè sul ginocchio di essa, in una basi o plinto frammezzo i predetti intercedenti santi assai alto, e d'onice e di lapislazulo fabricata e d'aspide e giada verde, o ver pietra malva, con ornatissimi e folti drappi da piè di Quella, che di Damasco e Lissandria tuttodi recano a le lor terre quelli vinigiani per nave.

Maravigliosa favola è questa, per Zorzi detta, e ne dice: ch'a rimembrare i non venuti a sua casa, a la misericorde Madre accomandando essi, da sé, Zorzi di Castelfranco, imparando pingere te tu argomenti: "a suo merto steasi! che le ranocchie son qua: l'elmo li distolgo, e 'l capo e 'l volto gli faccio ne la luce" (F, 81-82).

Ci troviamo, ancora una volta, di fronte a un'ecfrasi "erronea". Gadda parla di "una mano in nella guardia de la poggjata sua spada, la celata

dell'antro braccio sustenta, quale dal biondo capo s'è distolta". San Liberale non impugna la spada, ma i guanti e con la sinistra sorregge il vessillo dell'ordine gerosolimitano; il santo porta l'elmo sul capo, e non sotto il braccio, elmo che per di più non è ornato da "piumicini buonissimi". Lo stesso viso del santo non appare affatto "sereno", quanto piuttosto melanconico. In questa ecfraasi vi potrebbe essere forse una contaminazione, come suggerisce Martha Kleinhans (2005: 229-30), con una foto del fratello Enrico, in cui questi appare sorridente, a bordo di un aeroplano, mentre impugna una mitragliatrice (Cfr. Gadda 1993: 200). Comuni alla foto e alla tela sono il motivo del volto sorridente e della mano che impugna un'arma (rispettivamente una spada e una mitragliatrice). La mitragliatrice, sempre secondo Kleinhans, ritornerebbe alla fine della favola, nella criptica frase: "le ranocchie son qua". La studiosa ricorda infatti che, in una nota di *Impossibilità di un diario di guerra*, Gadda spiega che il termine "Ranocchia" significa "mitragliatrice" (Cfr. Kleinhans 2005: 229). Non è da escludere che Gadda, secondo la tecnica della *Verdichtung*, sovrapponga alla *Pala di Castelfranco* e alla fotografia del fratello un'ulteriore immagine: quella del *Ritratto di guerriero con scudiero* di Giorgione. Qui il guerriero impugna la spada, non indossa l'elmo e si trova in una posizione di scorcio, simile a quella che caratterizza Enrico nella foto. Evidente è, a ogni modo, la volontà di trasfigurare la figura del fratello in una sorta di eroe cavalleresco, di novello San Giorgio, come emerge anche dall'intervista rilasciata a Giuseppe Grieco nel 1969:

Questi è mio fratello Enrico, con l'aeroplano col quale trovò gloriosa morte nel cielo di Asiago il 23 aprile 1918. Potrei dire di lui che fu un eroe, ma sarebbe espressione troppo enfatica e adulatoria. Preferisco dire che fu una vittima della grande tragedia europea. Era un giovane pieno di vita (Cfr. Gadda 1993: 201).

Un ulteriore "errore ecfraastico", nella favola 186, concerne poi il bambino, che non è "n piè sul ginocchio di essa", ma seduto sul grembo della madre. Questa volta è però Gadda stesso, nell'epimitio, a rivendicare esplicitamente tali scostamenti dal dipinto di Giorgione:

Meravigliosa favola è questa, per Zorzi detta, e ne dice: ch'a rimembrare i non venuti a sua casa, a la misericorde Madre accomandando essi, da sé, Zorzi di Castelfranco, imparando pingere te tu argomenti: "a suo merto steasi! che le ranocchie son qua: l'elmo li distolgo, e 'l capo e 'l volto gli faccio ne la luce".

Gadda toglie intenzionalmente l'elmo a San Giorgio/Enrico affinché il suo volto sia più chiaramente visibile e possa così compiersi in modo definitivo la sua trasfigurazione attraverso la luce della pittura giorgionesca ma anche attraverso la parola dello scrittore. Martha Kleinhans coglierebbe qui, da parte di Gadda, l'affermazione della superiorità della parola sulla pittura, secondo la tradizione del "paragone" tra la pittura e la poesia (Kleinhans 2005: 229). Vero è che nella *Nota biografica* Gadda, nell'elogiare le illustrazioni fatte da Vucetich, sottolinea come l'artista sia stato in grado di chiarire, grazie all'immagine, quanto poteva apparire oscuro nelle sue favole: "sì che per ingegno divitissimo lo mio scarso annotare moltiplicò [...] e d'ogni mia troppo candida carta per la sua tavola incostratissima ne curò adempiere 'l vacuo [...] da si poter lo dubio delle paràvole e le folte ombre d'ambagia [...] dichiarare" (F, 100-01).

L'artista è riuscito a creare una sorta di magia: "fecine dell'arte sua, uno incantamento, o magia" (F, 101) poiché "più pare, 'l disegno, e per più nero incostro ne la mente si scrive, e per più fermo, che non pare e non si scrive lo vocabulo" (F, 100). Tuttavia queste affermazioni, al di là del tono ironico che caratterizza tutta la *Nota*, non vanno intese nel senso di una superiorità dell'immagine sulla scrittura. Al contrario, come dimostra proprio l'epimittio della favola 186, Gadda ribadisce l'equivalenza tra parola e immagine, la necessità di una stretta inter-relazione tra esse: "Meravigliosa favola è questa, per Zorzi detta, e ne dice". La pala di Giorgione è definita "favola" e, attraverso di essa, viene "detta" una verità. Linguaggio visivo e linguaggio verbale si intrecciano, nella prosa di Gadda, al fine di descrivere e comprendere la realtà. Ma allo stesso tempo, proprio attraverso l'ecfrasi errata, Gadda ricorda come scopo della scrittura e dell'immagine non sia una mera mimesi della realtà, ma una sua ri-costruzione, che consenta di andare oltre la superficie delle cose per coglierne il "quid più vero".

NOTE

- 1 Le citazioni de *Il primo libro delle Favole* sono tratte da Gadda (1990), in seguito abbreviato con F e numero di pagina.
- 2 Per le vicende editoriali cfr. Vela (1992).
- 3 In una lettera al cugino Piero Gadda Conti del 27 febbraio 1952, lo scrittore afferma: “Io ho a mia volta stampato un libretto di favole (“Il primo libro delle Favole”) da Neri Pozza, a Venezia. È illustrato da disegni. Te lo manderò, o darò: perciò non prenderlo! Se puoi, e se la mia veste di concorrente non ti adombra, cerca di “cascià l’articoli”: dopo il tuo, beninteso. È un libretto ruvido, pieno di porcherie, specie contro il Predappio, e un po’ scurrile. È solo per adulti maschi” (Citato in Vela 1992: 930).
- 4 Giorgio Patrizi afferma a tal proposito: “l’uso del lessico desueto, enfatizzato in un barocco di dettagli ingigantiti, consente allo scrittore di ripercorrere i tratti del suo lavoro sulle favole [...] dichiarandone, in un vocabolario solo in parte arcaicizzante, ma in realtà anche stravolto da una smania deformante, la stralunata natura di gioco bizzarro [...]” (2014: 136-37).
- 5 In un’intervista del 16.12.1951 rilasciata a Massimo Franciosa, Gadda afferma: “Molte di queste ‘favole’ sono scritte – è bene avvertire per .. onestà il prossimo lettore – in lingua italiana arcaica, arieggiante a modelli del ’300, ’400 e ’500, da Dino Compagni al Villani, dal Cellini al Machiavelli. Questo potrebbe anche disturbare il cliente del mio libro. Ma questo rappresenta per me, comunque, una soluzione *irresistibile*” (Gadda 1993: 27).
- 6 Il risentimento dell’autore è espresso anche nella poesia *Nel ’52 non ho visto... Imitazione da Villon*, in cui si legge: “Non ho visto critico dire bene delle mie Favole” (Gadda 1992: 896).
- 7 L’interesse per la tradizione favolistica può essere giunto a Gadda da una nuova traduzione delle favole di Esopo curata da Pietro Pancrazi, dal titolo *Esopo moderno*, che vede una prima edizione a Firenze nel 1930 presso Vallecchi, viene ristampata a Milano nel 1932 e poi è ampliata in una nuova edizione apparsa a Firenze nel 1940. Sono gli anni fiorentini di Gadda, ed è certamente ipotizzabile che Gadda abbia potuto leggere questi testi. Cfr. Bacchereti (2014: 117).
- 8 Si tratta rispettivamente delle favole: 18, 48, 14, 27, 45, 41 e 28. Cfr. Leonardo (2019).
- 9 Sul tema della complessità e della sua rappresentabilità cfr: Bertoni (2001).
- 10 Kleinhans (2005: 224) rimanda all’architettura monumentale fascista, in particolar modo a Sironi (cfr. *Paesaggio Urbano*). Ma si pensi anche a opere come *La casa del fascio* di Giuseppe Terragni, a Como, la cui facciata è disegnata secondo le proporzioni della sezione aurea.
- 11 Si veda anche il lemma *Cavatappi*, compilato da Mariarosa Bricchi, consultabile sul sito web del *Centro Studi Gadda* al seguente indirizzo: [21/9/2023] <https://centrostudigadda.unipv.it/novita/parole-di-gadda/cavatappi>

- 12 Plinio (1997): 623.
- 13 Come ricordano Vela e Kleinhans, il nome compare ne *La cognizione del dolore*, redazione per *Letteratura*, e sarà sostituito nell'edizione definitiva con il più noto De Chirico; cfr. Vela (1990: 139), Kleinhans (2005: 225).
- 14 Secondo Plinio, il primo autore di Γρύλλοι sarebbe stato il pittore Antiphilos, il quale: "iocosus nomine Gryllum deridiculi habitus pinxit, unde id genus picturae grylli vocantur", (*Nat. hist.*, xxxv, 114).
- 15 Il passo verrà poi ripreso in *Psicanalisi e letteratura*, saggio raccolto in *I viaggi la morte*, in Gadda (1991: 460).
- 16 Vi si legge che Raffaello dipinge ai "peducci" della Farnesina "molte storie, fra le quali in una è Mercurio col flauto, che volando par che scenda da 'l cielo, et in un'altra è Giove con gravità celeste che bacia *Ganimede*", citato in Pinotti (2007: 193).
- 17 Sull'epitaffio del Bembo cfr. Castagna (1997).
- 18 Mi permetto di rinviare a un mio contributo sul tema: Ribatti (2022).
- 19 Riprendo qui da Settis (2010).

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Andreini, Alba (1988), *Studi e testi gaddiani*, Palermo, Sellerio Editore.
- Bacchereti, Elisabetta (2014), *La maschera di Esopo. Animali in favola nella letteratura italiana del Novecento*, Roma, Bulzoni.
- Baltrušaitis, Jurgis (1993), *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*, Milano, Adelphi.
- Bertoni, Federico (2001), *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Torino, Einaudi.
- Bricchi, Mariarosa (2023), *Parole di Gadda: cavatappi*. [21/09/2023] <https://centrostudigadda.unipv.it/novita/parole-di-gadda/cavatappi>
- Castagna, Luigi (1977), "Ille hic est Raphael: l'epitafio latino per Raffaello al Pantheon", *Aevum*, 9-12/1977: 617-29.
- Contini, Gianfranco (1988), *Lettere a Gianfranco Contini a cura del destinatario*, Milano, Garzanti.
- Cortellessa, Andrea (1993), "I capitoli postumi de La Meccanica. Due tracce avantestuali", *Studi novecenteschi*, 45-46/1993: 93-111.
- Gadda, Carlo Emilio (1987), *La cognizione del dolore*, ed. E. Manzotti, Torino, Einaudi.

- (1990), *Il primo libro delle Favole*, ed. C. Vela, Milano, Mondadori.
- (1991), *Saggi Giornali Favole I*, eds. L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano, Garzanti.
- (1992), *Saggi Giornali Favole II*, eds. C. Vela, G. Gaspari, G. Pinotti, F. Gavazzeni, D. Isella, M. A. Terzoli, Milano, Garzanti.
- (1993), “*Per favore mi lasci nell’ombra*”. *Interviste 1950-1972*, ed. C. Vela, Milano, Adelphi.
- Freud, Sigmund (1920), “*Al di là del principio di piacere*”, trad. it. a cura di C. Musatti, *Opere di Sigmund Freud*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977, vol. 9: 193-249.
- Gemin, Massimo (1997), *Giambattista Tiepolo. I dipinti: opera completa*, Venezia, Arsenale.
- Güntert, Georges (2022), “La funzione narrativa degli elementi iconografici nella ‘Meccanica’”, *Alla frontiera del testo. Studi in onore di Maria Antonietta Terzoli*, eds. M. M. S. Barbero, V. Vitale, Roma, Carocci: 487-508.
- Kleinhans, Martha (2005), “*Satura*” und “*pasticcio*”. *Formen und Funktionen der Bildlichkeit im Werk Carlo Emilio Gaddas*, Tübingen, Niemeyer.
- Leonardo (2019), *Favole e profezie. Scritti letterari*, eds. G. Cirnigliaro, C. Vecce, Milano, Garzanti.
- Lucchini, Guido (2019), “Paragrafi su Gadda e la psicoanalisi”, *Letteratura e psicoanalisi in Italia*, eds. G. Alfano, S. Carrai, Roma, Carocci: 109-24.
- Manzotti, Emilio (2007), “Favole, fave e faville. Di una nuova edizione del Primo libro delle Favole di C.E. Gadda”, *Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 05/2007: [21/09/2023] <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp5archivm/emessays/manzottivelaplf.php>
- Patrizi, Giorgio (2014), *Gadda*, Roma, Salerno Editrice.
- Pedriali, Federica (2007), “Cain and Other Symmetries”, *Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 6/2007: [21/09/2023] <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/monographs/pedriali/pedricain0.php>
- Pinotti, Giorgio (2007), “Il bacio di Giove. Gadda, Raffaello e gli affreschi della Farnesina”, *I Quaderni dell’Ingegnere. Testi e studi gaddiani*, 5/2007: 185-95.
- Plinio (1997), *Storia naturale*, Torino, Einaudi.
- Ribatti, Nicola (2022), “Il bisturi, lo stilo e il pennello. Qualche riflessione su letteratura e arti figurative in Anastomòsi di Carlo Emilio Gadda”, *Margini*, 16/2022: [21/09/2023] https://www.margini.unibas.ch/web/rivista/numero_16/saggi/articolo2/ribatti.html

- Settis, Salvatore (2010), “Giorgione in Sicilia. Sulla data e la composizione della Pala di Castelfranco”, *Artisti e committenti tra Quattro e Cinquecento*, Torino, Einaudi: 129-211.
- Terzoli, Maria Antonietta (2013), “Iconografia criptica e iconografia esplicita nel Pasticciaccio”, *Un meraviglioso ordigno. Paradigmi e modelli nel “Pasticciaccio” di Gadda*, eds. M. A. Terzoli, C. Veronese, V. Vitale, Roma, Carocci: 145-93.
- (2015), *Commento al «Pasticciaccio» di Carlo Emilio Gadda*, Roma, Carocci.
- (2016), *Gadda. Guida al «Pasticciaccio»*, Roma, Carocci.
- Vela, Claudio (1990), *Guida alla lettura, C.E. Gadda, Il primo libro delle Favole*, Milano, Mondadori: 106-20.
- (1992), *Note ai testi. Il primo libro delle Favole, C. E. Gadda, Saggi GIORNALI Favole II*, eds. C. Vela, G. Gaspari, G. Pinotti, F. Gavazzeni, D. Isella, M. A. Terzoli, Milano, Garzanti: 903-56.

Nicola Ribatti è dottore di ricerca in Letterature Comparate e si è interessato delle relazioni tra fotografia e testo letterario nell’ambito della letteratura tedesca. Su questo tema ha pubblicato, oltre ad alcuni saggi, le seguenti monografie: *Allegorie della memoria. Testo e immagine nella prosa di W. G. Sebald* (2012) e *Tracce. Memoria e fotografia nella letteratura tedesca contemporanea* (2014). Attualmente lavora a un progetto di ricerca su Gadda e le arti visuali presso l’Università di Basilea. | Nicola Ribatti holds a PhD in Comparative Literature. He is interested in the relationship between photography and the literary text in the field of German literature. On this topic he has published, besides some articles, the following monographs: *Allegorie della memoria. Testo e immagine nella prosa di W. G. Sebald* (2012) and *Tracce. Memoria e fotografia nella letteratura tedesca contemporanea* (2014). He is currently working on a research project on Gadda and the visual arts at the University of Basel.