



“Quando rovaio si ristette”. Ecfrasi e melanconia ne *Il club delle ombre* di Carlo Emilio Gadda

“Quando rovaio si ristette”. Ekphrasis and Melancholy in *Il club delle ombre* by Carlo Emilio Gadda

Nicola Ribatti

Universität Basel, Switzerland

SOMMARIO | ABSTRACT

Il racconto *Il club delle ombre* di Carlo Emilio Gadda, composto tra il 1948 e il 1949 e inserito nella raccolta *Accoppiamenti giudiziosi*, vede come protagonista un'insegnante di storia dell'arte segnata dal lutto per la morte del fratello avvenuta durante la guerra. Attratta dall'energia vitale dei suoi studenti, la protagonista non riuscirà tuttavia a superare la condizione di malinconia per abbracciare la sfera dell'eros, permanendo in una situazione di irrisolto conflitto interiore tra il lutto e l'attrazione per la vitalità. La dimensione melanconica è ulteriormente evidenziata da una fitta serie di riferimenti pittorici, manifesti e criptici, attraverso i quali la protagonista assume rispettivamente i tratti di una eroina preraffaellita o della Maddalena penitente, mentre il paesaggio e le scene chiave evocano le *Vanitas* barocche. | Carlo Emilio Gadda's short story *Il club delle ombre*, written in 1949 and included in the collection *Accoppiamenti giudiziosi*, centers on an art history teacher marked by grief over the death of her brother during the war. Although she is drawn to the youthful vitality of her students, the protagonist is ultimately unable to overcome her melancholic state and embraces the sphere of eros, remaining trapped in an unresolved inner conflict between mourning and attraction to life. This melancholic dimension is further emphasized by a dense network of both explicit and cryptic pictorial references, through which the protagonist assumes the traits of either a Pre-Raphaelite heroine or a Penitent Magdalene, while the landscape and key scenes evoke Baroque *Vanitas*.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Carlo Emilio Gadda, *Il club delle ombre*, ecfrasi, *Vanitas*, melanconia | Carlo Emilio Gadda, *Il club delle ombre*, ekphrasis, *Vanitas*, melancholy

Composto da Carlo Emilio Gadda tra il 1948 e il 1949 e successivamente incluso nella raccolta *Accoppiamenti giudiziosi*, il racconto *Il club delle ombre* ha per protagonista una giovane insegnante di storia dell'arte, perennemente tormentata dal ricordo del fratello morto in guerra. La donna vive in una condizione di perpetua sospensione esistenziale, perennemente divisa tra la memoria luttuosa del congiunto e un'ambigua attrazione verso alcuni studenti giovani e vigorosi, espressione di un'energia vitale

che si contrappone al suo atteggiamento malinconico¹. Quest'ultimo si manifesta attraverso tratti fisici e psicologici ricorrenti: il pallore fisico, la propensione al pianto ma, soprattutto, la tendenza all'astrazione e al distacco dalla realtà concreta, come se la protagonista fosse tutta assorbita in una dimensione interiore remota. Nel corso del racconto l'insegnante viene invitata dagli studenti a far parte di un circolo segreto, il 'club' che dà il titolo al racconto, e l'ingresso in tale consorzio viene ritualmente sancito da un bacio che la donna scambia con ciascuno dei giovani. Tale gesto, tuttavia, lungi dall'essere vissuto in modo liberatorio, sarà accompagnato da lacrime e sensi di colpa, determinando così l'impossibilità della donna ad abbandonare del tutto la dimensione del lutto e della malinconia. Al contrario, la donna rimarrà irretita in un conflitto irrisolto, sospesa tra la fedeltà al dolore e l'attrazione per la vita, in una tensione perenne tra eros e thanatos (Gallarini 2009: 242).

La dialettica eros-thanatos compare sin dalle prime battute del racconto, configurandosi come uno dei motivi strutturanti della narrazione:

Quando rovaio si ristette di là dai gioghi del monte, qualche sbrano del nubiloso pelliccione che ne sovrastava lasciò travedere l'azzurro, e le tombe dei Semplici fiorirono alcune viole, per entro i cancelli, anche la signorina, allora, dispense il pellicciotto di castoreo finto ch'era stato il suo arnese alla triste guerra del verno. Fu lieta di svestire quella lebbra.

La videro in un abito a taglio intero, piuttosto chiaro, che le figurava molto bene. Era alta e pallida: e aveva perduto il fratello, dicevano. Ella pareva spesso indugiare, quasi pensando ad altro, a cose lontane o perdute, tra le figure de' suoi libri. Qualche volta, di sotto alle palpebre e ai cigli, abbassati a licenziare lo sguardo verso la pagina, si sarebbe detto che erano invece per discendere il pianto (Gadda 1989: 843).

Il racconto si apre, come è già stato osservato per altri testi gaddiani (Benedetti 1995 e Perosa 2023), con una notazione paesaggistica e temporale di tono elegiaco e fortemente evocativo. È in arrivo la primavera: il vento di tramontana ("rovaio") è cessato, le nubi si squarciano e lasciano intravedere l'azzurro, mentre nel cimitero spuntano le prime viole. In sintonia con il paesaggio (come sottolineato dalla paronomasia "pelliccione" - "pellicciotto"), la "signorina", che si trova nel cimitero per rendere omaggio verosimilmente alla memoria del fratello caduto, compie un gesto di apertura simbolica: si sveste del suo pesante cappotto, che aveva rappresentato una sorta di "corazza difensiva" contro il rigore invernale

(“il suo arnese alla triste guerra del verno”) per mostrare un “abito a taglio intero, piuttosto chiaro”, segno di una possibile rinascita, pur nel permanere della melanconia e del lutto.

In questo primo passaggio testuale emergono numerosi elementi che concorrono a costruire l’opposizione simbolica morte-vita. Al polo della morte possono essere ricondotti il vento freddo di tramontana, designato con il termine arcaico “rovaio”, lo “squarcio” (“sbrano”) delle nuvole (che evoca in sé l’idea di lacerazione e violenza), le tombe, il pallore e la gracilità fisica della donna (“Era alta e pallida”). Al sèma /morte/ rimanda anche l’abito invernale della donna, che è descritto metaforicamente come “arnese”, come una “corazza” con cui la donna si è fino a quel momento difesa, ha fatto “guerra” all’inverno. Il cappotto è altresì descritto come “lebbra”: l’isotopia della morte è pertanto caratterizzata dai semi /guerra/ + /freddo/ + /malattia/. Non è casuale, in questo contesto, l’allusione alla guerra, visto che il fratello della protagonista (come Enrico, il fratello di Gadda) è morto verosimilmente durante il Primo conflitto mondiale. Né è priva di rilievo la scelta, da parte di Gadda, di un termine aulico come “rovaio” al posto del più comune “tramontana”: forma derivante da *borearius*, esso evoca l’immagine del “rovo”, tradizionale simbolo cristologico del martirio e della sofferenza. Tale scelta favorisce la sacralizzazione implicita del defunto fratello, che, nella memoria della protagonista, assume i tratti del Cristo dolente e della vittima innocente².

All’isotopia della vita rimandano l’azzurro del cielo, il momento stagionale in cui si colloca l’azione (l’avvento della primavera) e “le viole”, primi fiori a sbocciare con l’arrivo della primavera. Queste sono però anche simbolo della memoria dei cari defunti: l’immagine floreale appare pertanto come punto di intersezione tra vita e morte. Tale binomio viene ulteriormente sottolineato attraverso una sorta di effetto pittorico con cui Gadda mette in contrapposizione il grigio delle nubi con l’azzurro del cielo, il colore scuro del “pellicciotto di castoro finto” con l’abito “chiaro”, il grigio delle tombe con il colore viola dei fiori. A bene vedere, la scena iniziale non descrive un’opposizione netta tra morte e vita, ma una fase di transizione tra i due poli, come simboleggiato dall’arrivo della primavera e dallo spuntare dei primi fiori, che segna l’arrivo della vita nella cornice della morte.

La protagonista fa il suo ingresso sullo sfondo di questo paesaggio in “transizione” dalla morte verso la vita. Tuttavia, la giovane sembra partecipare solo in parte a tale cambiamento vitale, come suggerisce il gesto con cui si libera del cappotto invernale per mostrare un abito

più leggero. Nonostante tale segno di apertura, di fatto la donna appare da subito ancorata alla dimensione del lutto e della memoria familiare: piange sulla tomba del fratello scomparso, come riferiscono le voci provenienti da una sorta di osservatore popolare (“aveva perduto il fratello, dicevano”). Il lutto non si manifesta soltanto attraverso questo “rito” pubblico, in cui la donna si presta a essere osservata dallo sguardo comunitario degli altri (“La videro”), ma si esprime soprattutto attraverso un distacco dal mondo: la protagonista appare infatti del tutto assorbita in una profonda riflessione tutta interiore (“Ella pareva spesso indugiare, quasi pensando ad altro, a cose lontane o perdute”; 1989: 843); la narrazione insiste sullo “sguardo rivolto a un oltremonte remoto, di là, di là dai gioghi e dai castelli di rovaio, e dalle sconosciute frontiere” (1989: 845), proiettando la coscienza della protagonista oltre i confini della realtà concreta, in una dimensione altra segnata dall’assenza e dalla nostalgia. Tali tratti – il ripiegamento su di sé, l’estraneità al mondo, la fissazione alla perdita – richiamano i sintomi della melanconia, così come sono stati descritti da Freud nel celebre saggio *Lutto e melanconia*³, redatto nel 1915 ma pubblicato nel 1917. In questo testo il padre della psicoanalisi propone un’importante distinzione tra lutto e melanconia. Il primo è definito come “la reazione alla perdita di una persona amata o di un’astrazione che ne ha preso il posto, la patria ad esempio, o la libertà, o un ideale o così via” (1978: 909). Esso comporta uno

stato d’animo doloroso, perdita d’interesse per il mondo esterno [...] la perdita della capacità di scegliere un qualsiasi nuovo oggetto d’amore (che significherebbe rimpiazzare il caro defunto), l’avversione per ogni attività che non si ponga in rapporto con la sua memoria. Comprendiamo facilmente che questa inibizione e limitazione dell’Io esprime una dedizione esclusiva al lutto che non lascia spazio ad altri propositi e interessi. In verità questo atteggiamento non ci appare patologico soltanto perché lo sappiamo spiegare così bene (1978: 910).

Dopo un lasso ragionevole di tempo il lutto può essere superato grazie a quello che Freud chiama “lavoro del lutto” (*Trauerarbeit*): il soggetto, dopo che “l’esame di realtà ha dimostrato che l’oggetto amato non c’è più e comincia a esigere che tutta la libido sia ritirata da ciò che è connesso con tale oggetto” (1978: 910), investe le proprie energie libidiche verso un nuovo oggetto. Nel soggetto melanconico, il normale processo di elaborazione del lutto non avviene poiché egli non riesce a sganciarsi dall’oggetto perduto con il quale tende, al contrario, a identificarsi

narcisisticamente. L'impossibilità della *Trauerarbeit* deriva proprio dalla regressione da una relazione oggettuale con un oggetto percepito come altro da sé (e, in quanto tale, soggetto a perdita) a una identificazione narcisistica con l'oggetto perduto. Si tratta di un espediente con cui il soggetto si tutela (apparentemente) dalla perdita dell'oggetto amato, di fatto ciò avviene a un costo assai elevato. Oltre alle caratteristiche che contraddistinguono il lutto (dolore, disinteresse verso il mondo esterno, ripiegamento su sé stessi), il melanconico, secondo Freud, rivolge verso sé stesso quella ambiguità che caratterizza ogni relazione amorosa. Da qui deriva una caratteristica specifica del melanconico, che così Freud descrive:

Il melanconico ci presenta un'altra caratteristica che manca nel lutto: uno straordinario avvilito del sentimento di sé, un enorme impoverimento dell'Io. Nel lutto il mondo si è impoverito e svuotato, nella melanconia impoverito e svuotato è l'Io stesso (1915: 911).

Non accedendo alla *Trauerarbeit*, il melanconico rimane fissato in una sorta di realtà congelata, in cui, sotto la spinta del *Wiederholungszwang*, esperisce continuamente, in modo inconscio, il trauma della perdita.

Le caratteristiche del soggetto melanconico si ritrovano con evidenza nella rapida ma pregnante descrizione della protagonista de *Il club delle ombre*. Nonostante il risveglio primaverile che caratterizza il paesaggio circostante, e malgrado il gesto simbolico con cui si spoglia del cappotto invernale, la donna appare, di fatto, estranea alla dinamica della rinascita, distaccata dalla realtà, assorbita in una dimensione lontana, fissata a un passato doloroso e lontano:

Ella pareva spesso indugiare, quasi pensando ad altro, a cose lontane o perdute, tra le figure de' suoi libri. Qualche volta, di sotto alle palpebre e ai cigli, abbassati a licenziare lo sguardo verso la pagina, si sarebbe detto che erano invece per discendere il pianto (1989: 843).

Il ricordo e il compianto del fratello morto si compie “tra le figure de' suoi libri”: attraverso le immagini artistiche la donna, sotto la spinta del *Wiederholungszwang*, rivive, forse anche in maniera inconscia⁴, il trauma della perdita. Si tratta di un dolore che non può essere “detto” attraverso l'ordine simbolico del linguaggio verbale, ma, trattandosi di un trauma che non è stato abreagito, riaffiora ripetutamente attraverso le immagini pittoriche, le quali funzionano da schermo su cui si proiettano le ansie e i traumi della protagonista.

Significativa, in questa prospettiva, è poi la descrizione del bidello gobbo che, come Sisifo, trasporta i pesanti libri di arte dell'insegnante per poi catapultarli sul banco di scuola:

Quei grandi libri, così legati, pesavano incredibilmente. Beppe, il bidello gobbo, glie li portava sul tavolo, issandoli, e mollandoli tutt'insieme tutt'a un tratto, come un unico macigno: e pareva Sisifo, sulla predella, arrivato in vetta al castigo: una *nuvola di polvere* ne sparava fuori dai volumi, dai *catapultati volumi* (1989: 843)⁵.

Il bidello parrebbe una sorta di *alter ego* della protagonista: egli trasporta i volumi, legati e pesanti come macigni, così come la donna "trasporta" il peso intollerabile dei ricordi. Il paragone con il mito di Sisifo sottolinea poi come l'atto della rammemorazione sia sentito come una tortura senza fine, da cui non si ha scampo: Sisifo diviene una raffigurazione allegorica della coazione a ripetere. In questa rapida descrizione possiamo ritrovare alcune caratteristiche importanti del melanconico: l'identificazione tra soggetto e oggetto perduto (sia la donna sia il fratello sono accomunati dal tratto del sacrificio e dalla sofferenza) e l'atteggiamento autopunitivo.

In questa costellazione semantica si inserisce anche la figura del Preside, che nel racconto compie un'apparizione fugace ma significativa da un punto di vista simbolico:

Altra volta, proprio, i dèmoni signoreggiavano la classe: l'insolenza valicava ogni limite: chinava il capo, allora: la vedevano piangere. La maniglia, all'uscio, dava segno d'agitarsi: l'uscio si dischiudeva: una bianca lingua di spuma, tra due scogli, e il barbone bianco del Preside si insinuava nello spiraglio, fra uscio e stipite, tuttavia con una certa disposizione al reflusso. Il suo vocione tuonava, si studiava di riuscir temibile: "Mi pare d'aver udito del baccano!" "No, signor Preside! qui no, glielo possiamo garantire!" dicevano, ilari ed ossequenti: mentre la signorina, volgendo il capo dall'altra parte, come se il Preside si fosse affacciato dalla finestra, anziché dalla porta, badava a raccattare le sue lacrime, presto presto, con un fazzolettino minimo, come perle che le si fossero sfilate da un vezzo (1989: 844).

Il preside appare improvvisamente come una presenza minacciosa e giudicante, descritta attraverso tratti che evocano un'autorità biblica ("il vocione tuonava, si studiava di riuscir temibile") o, piuttosto, un diavolo dell'*Inferno* dantesco⁶. Il personaggio sembra quasi assumere, in chiave psicoanalitica, la funzione di una sorta di Super-Io che, secondo l'interpretazione freudiana, nei soggetti affetti da melanconia

acquisisce connotazioni persecutorie, ostacolando il processo di elaborazione del lutto.

Nella descrizione della donna che si angustia, abbassa il capo, piange e “raccatta” le lacrime come perle è forse presente, in maniera criptica⁷, un richiamo all’iconografia della *Maddalena penitente*⁸. Prototipo della penitente e della peccatrice che si redime, nell’arte occidentale la Maddalena viene raffigurata per lo più attraverso due varianti: prima della conversione, la santa è rappresentata con lunghi capelli sciolti e ricchi abiti, per lo più di broccato o pelliccia⁹ e accompagnata da attributi simbolici come il vaso con gli unguenti e i gioielli, talvolta disposti ai suoi piedi, in un cofanetto rovesciato, a indicare l’abbandono dei beni mondani. Dopo la conversione, la Maddalena appare invece con le vesti stracciate o completamente nuda, ricoperta dai suoi stessi capelli, in scenari desertici, in lacrime, con il capo inclinato, segno di profonda contrizione e meditazione. A partire dal Quattrocento si diffonde una rappresentazione della Maddalena marcatamente sensuale, che intreccia la dimensione penitenziale con quella erotica. Alla tradizionale iconografia si aggiunge inoltre un nuovo elemento simbolico: le lacrime, rese con l’aspetto di perle. L’iniziatore di tale variante iconografica è Rogier van der Weyden: nella sua *Deposizione* (1435-40) la Maddalena versa lacrime che vengono raffigurate, con precisione ottica, come vere e proprie perle. Come ricorda Apostolos-Cappadona (2018: 220), l’associazione tra lacrime e perle affonda le sue radici nella cultura simbolica mediterranea, dove queste venivano interpretate come “tears of oyster” (2018: 220) perché derivavano dalla ferita di un’ostrica. Questo collegamento viene recepito dai Padri della Chiesa e dai mistici medievali, tra cui Bernardo di Chiaravalle, i quali elaborano il concetto di *gratia lacrimarum*: le lacrime diventano un dono divino attraverso cui l’essere umano può trasformarsi e redimersi, ritrovando l’unione mistica con Dio. Nel caso della Maddalena, le lacrime-perle simboleggiano la sua trasformazione spirituale, il passaggio dalla condizione di peccatrice, adorna di gioielli, a quella di penitente, adornata dalle perle che sono il segno del suo pentimento.

Nel caso della descrizione precedentemente citata, non è da escludere che Gadda abbia tenuto presente la *Maddalena penitente* di Caravaggio, artista molto amato dallo scrittore¹⁰ ed esplicitamente citato nel racconto. Nell’opera Caravaggio reinterpreta in modo originale alcuni *topoi* della tradizione iconografica. La donna è accovacciata, quasi accasciata in una sorta di “fetal position” (Apostolos-Cappadona, 2018: 219), funzionale a visualizzare la contrizione della donna, ma anche una sorta

di atteggiamento auto-punitivo. Sebastian Schütze osserva che “l’umiliazione che la peccatrice pentita si infligge viene sottolineata efficacemente dal basso sgabello e soprattutto dalla composizione, in cui domina una marcata veduta dall’alto” (2015: 75). Il volto della donna è chinato verso il basso, il mento è poggiato sulla spalla: sono segni del dolore, della profonda introspezione e del suo ritiro dal mondo esterno, ma favoriscono anche una sua identificazione con il volto di Cristo crocifisso, con cui la donna condivide la sofferenza fisica. Ritroviamo, inoltre, il motivo delle lacrime simili a perle che scendono lungo la guancia, cui si ricollega il filo di perle rotto che si trova a lato della donna, insieme con altri gioielli abbandonati, a significare l’abbandono dei beni terreni. È presente anche il classico attributo della boccetta contenente unguento che, secondo Apostolos-Cappadona, ha la forma di un “lachrymatory” (2018: 219), vale a dire un contenitore di lacrime diffuso nell’antichità e spesso utilizzato per riti funebri. La novità iconografica più importante del dipinto di Caravaggio è però costituita dal fatto che l’artista raffigura il processo doloroso e travagliato che porta dal peccato alla conversione: quello raffigurato è un vero e proprio “spiritual rebirth” (2018: 220), cui allude anche la posizione delle mani in grembo. Si tratta tuttavia di un passaggio non ancora compiuto, ma *in fieri*. La Maddalena è colta in questa fase di dolorosa transizione tra la vecchia dimensione mondana, cui rimandano le gemme abbandonate, i capelli rossi e le ricche vesti di broccato, e la nuova dimensione di purificazione e unione con Cristo, che deve ancora compiersi in modo completo.

Non è da escludere che Gadda, come accennato, nella precedente descrizione della donna alluda in modo criptico proprio alla celebre tela del Caravaggio raffigurante la *Maddalena penitente*. Si ritrovano, infatti, non solo alcuni *topoi* iconografici ricorrenti (il volto abbassato, le lacrime, l’atteggiamento contrito), ma soprattutto il particolare della collana spezzata (Gadda parla di “vezzo”) da cui si sono sfilate le perle, evidente richiamo alla tela caravaggesca. L’allusione alla figura della Maddalena è, tra l’altro, funzionale a specificare ulteriormente la relazione simbolica che si instaura tra la protagonista e il fratello: se, all’inizio del racconto, questi è evocato attraverso il richiamo cristologico del “rovo”, segno di sacrificio e martirio, nel passo successivo è la protagonista a incarnare, in modo criptico e allusivo, i tratti della Maddalena piangente che si tormenta per la perdita dell’oggetto amato. In tal modo, il legame tra il fratello morto e la sorella che lo compiangere si cristallizza nella relazione archetipica tra Cristo e Maddalena, secondo una simbologia cristiana riformulata in chiave privata. E nel dolore, nella contrizione,

nelle tendenze autopunitive che caratterizzano l'iconografia della Maddalena trovano a loro volta una potente raffigurazione visuale le caratteristiche della complessione malinconica descritta da Freud: come il melancolico si ritira dal mondo, si identifica con l'oggetto perduto e prova sensi di colpa per la perdita dell'oggetto amato, non diversamente la Maddalena si ritira dal mondo in una dimensione tutta interiore e si identifica con il Cristo condividendone la sofferenza.

Accanto a questa ecfrasi criptica non mancano, nel racconto, delle "ecfrasi manifeste". Per le sue fattezze fisiche e per il suo atteggiamento melanconico la protagonista viene esplicitamente collegata alla tradizione pittorica del romanticismo inglese:

L'abito di lei, grigio chiaro, elegantemente cadente, le piegheature parallele della gonna, come listelli mossi e tuttavia rattenuti, il pallore del viso, la purezza degli occhi, così profonda e triste, i capelli d'un biondo liscio, fini fini, da parere una cosa inglese, quasi, e del tempo romantico [...].

La signorina aveva a mano un libriccino, col taglio d'oro, legato in pelle [...] le sue mani erano bianche, i lunghi diti fini si acuminavano nelle piccole unghie di madreperla... o di cera. [...] Lei arrossì del tutto, di quel rossore non molto intenso particolare alle bionde, ed esili, che sembra dilagare dalle gote: come si soleva diluire, nel tempo romantico, e delicatamente stemperare in un acquerello, una macchia di delicato colore (Gadda 1989: 844-46).

In tale ritratto, come ha già notato Morra (2023: 26), nel passo è possibile cogliere echi della pittura preraffaellita: nelle opere di Rossetti, Millais e Waterhouse ricorrono numerose figure femminili caratterizzate da capelli biondi e carnagione diafana, in atteggiamento melanconico, immerse nella lettura di un libro o assortite in altri pensieri. Oltre a questa iconografia "manifesta" e, per così dire, "di superficie", è forse possibile individuare anche in questo caso un'"iconografia criptica" che rimanda, ancora una volta, alla tradizione della Maddalena, come sembrano suggerire i "lunghi diti fini" che "si acuminavano nelle piccole unghie di madreperla... o di cera" nonché il preziosismo del "libriccino, col taglio d'oro, legato in pelle". In questo caso il riferimento sarebbe a una variante iconografica meno nota, ma assai significativa: quello della *Maddalena leggente*. Si tratta di un soggetto assai diffuso nell'arte fiamminga del Quattrocento e nel Rinascimento italiano. Una delle prime rappresentazioni è la *Maddalena leggente* di Rogier van der Weyden (1435-38)¹¹. La donna è raffigurata completamente assorta nella lettura, gesto che sottolinea

la sua trasformazione simbolica da peccatrice a mistica. Tale rappresentazione si fa parte di una consolidata tradizione agiografica medievale, secondo la quale Maria Maddalena, dopo la conversione, avrebbe trascorso gli ultimi anni della sua vita in esilio eremitico, dedicandosi alla contemplazione ascetica e alla penitenza. Alcuni dettagli iconografici richiamano però il suo passato mondano: il ciuffo di capelli rossi che emerge da sotto il velo e i profili in pelliccia delle vesti alludono alla sua precedente condizione di femminilità seduttiva.

Tanto le ecfrasi manifeste quanto quelle criptiche sono funzionali a caratterizzare la protagonista del racconto come un personaggio fissato a una complessione melanconica, incapace di superare il lutto e di aprirsi alla vita. In termini freudiani, la protagonista non riesce a trovare un nuovo oggetto esterno verso cui orientare il proprio investimento libidico. Tale opportunità è offerta dalla relazione con i suoi studenti, i quali mostrano una straordinaria vitalità (e virilità) che allo stesso tempo la spaventa e la attrae:

La signorina pareva considerare con dolore, a volte, le figure dei giovani, degli allievi: appariva commossa, ammirata, e ad un tempo contristata e impietosita, quasi, nel contemplare la vivente prestantza. Poi, da quelle pagine, ella indicava loro altri giovani: o gli esecutori e cupi sgherri d'Andrea (Mantegna) o gli agili remigatori di Gentile (Bellini) o gli svelti gondolieri e il lampeggiante "San Giorgio" del Carpaccio, nel suo arnese di acciaio: o il pastorello in cammino della giorgionesca "Tempesta": o i piumati bravi la cui adolescenza risfolgora e le sottili spade posano, alla tavola del gioco, nella tela secreta del Caravaggio (1989: 844).

Nella "vivente prestantza" (1989: 843), nel "ribollìo" (1989: 844) dei ragazzi si materializza "là in carne ed ossa" (1989: 844) quella pulsione vitalistica ed erotica che la protagonista contempla, ancora una volta, attraverso il "filtro" delle immagini pittoriche che fungono da "schermo" su cui si proiettano le sue ansie ma anche i suoi desideri. Gadda fa qui molteplici riferimenti pittorici. Egli cita anzitutto "gli esecutori e cupi sgherri d'Andrea (Mantegna)", con cui forse allude ai carnefici raffigurati nel *San Sebastiano*. Con "gli agili remigatori di Gentile (Bellini) o gli svelti gondolieri" lo scrittore si riferisce probabilmente al *Miracolo della Croce caduta nel canale di San Lorenzo* di Gentile Bellini. Seguono rimandi espliciti a *San Giorgio e il drago* di Carpaccio, al "pastorello" della *Tempesta* di Giorgione, ai "piumati bravi" della *Vocazione di San Matteo*¹² di Caravaggio, già citato nell'*Apologia manzoniana*. Il pittore viene evocato poco dopo,

in modo indiretto ma chiaro, nella descrizione dei ragazzi che giocano a briscola sotto il banco:

e per quanto ve ne fossero de' tempestosi, ne' banchi dietro, poi, non pareva adontarsi ai tumulti: "Smettetela!" diceva; e non diceva addirittura nulla quando giocavano a briscola sotto il banco, e la guardavano allora senz'ascoltare, e spegnevano in una piega di malizia il sorriso, dentro le parentesi ombrose e le prime ombreggiature dei lor labbri (1989: 844).

Evidente qui, come è già stato notato (Morra 2023: 25), il richiamo a *I bari* di Caravaggio di cui Gadda realizza una sorta di *tableau vivant* (2023: 24).

Le immagini artistiche mostrate dall'insegnante sono accomunate dalla raffigurazione di una giovinezza sfrontata e virile, ma percorsa anche da una vena tragica: nel *San Sebastiano* di Mantegna viene raffigurato il corpo bellissimo del giovane santo che però va incontro a un atroce martirio; il *San Giorgio* di Carpaccio è un bellissimo cavaliere che sconfigge il drago, ma è pur sempre un ritratto dedicato al giovane figlio del committente morto in guerra. La giovinezza appare in sé già segnata dalla sua negazione, dalla morte. Attraverso queste immagini artistiche la protagonista "sublima" il ricordo del fratello morto e, sotto la spinta del *Wiederholungszwang*, rivive continuamente il trauma della perdita. Ed è per questo motivo che gli studenti sembrano alla donna "forse, redivivi, i mantegneschi, i caravaggeschi modelli" (Gadda 1989: 844). Ovunque vi siano giovani, attraverso le immagini artistiche la donna li ricollega quasi meccanicamente e inconsciamente (come suggerisce la rapida successione delle immagini citate) alla memoria del fratello. Le immagini fungono così non solo da oggetto "fantasmatico" in cui viene evocata la presenza di un'assenza, ma anche da "filtro" tra la realtà e la dimensione del ricordo in cui la protagonista appare bloccata.

Una svolta nella vicenda sembra avvenire quando, "in un pomeriggio d'aprile" (1989: 844), la protagonista incontra "al giardino della vasca: tra i bimbi, i palloncini rossi e le balie" (1989: 844) tre allievi (Elio, Enzo e Marco) che hanno marinato la scuola. La donna viene descritta nuovamente secondo i canoni della pittura inglese romantica e preraffaellita:

L'abito di lei, grigio chiaro, elegantemente cadente, le pieghettature parallele della gonna, come listelli mossi e tuttavia rattenuti, il pallore del viso, la purezza degli occhi, così profonda e triste, i capelli d'un biondo liscio, fini fini, da parere una cosa inglese, quasi, e del tempo romantico (1989: 844).

Come già osservato, questa descrizione fisica contribuisce a esprimere, in chiave esteriore, la disposizione melanconica della protagonista, mentre il pensiero della donna è costantemente rivolto verso un remoto aldilà, ai giovani morti in guerra:

Ella apparve loro come un fiore: il subito fiore della ninfea, che si dice scaturito dalla notte; nell'incanto della sua tristezza, con lo sguardo rivolto a un oltremonte remoto, di là, di là dai gioghi e dai castelli di rovaio, e dalle sconosciute frontiere: dietro alle quali erano andati, i giovani, insino a non averne più saluto, né ricordo, verso il nulla (1989: 845).

Non è casuale qui il paragone della donna con “il subito fiore della ninfea”. La ninfea è un fiore acquatico che spunta sulla superficie dell’acqua, ma, allo stesso tempo, fiorisce di notte e affonda le sue radici nelle acque torbide dello stagno. Il fiore è pertanto una figura intermedia tra luce e ombra, vita e morte, e, in quanto tale, diviene simbolo della protagonista e della sua condizione di sospensione tra il presente e il passato, tra la vita e il ricordo della morte. Si noti, poi, come nel corso di tutto il racconto la giovane sia associata all’elemento equoreo¹³ che, antropologicamente, ha un duplice valore perché rimanda all’idea di vita ma anche a quella di dissoluzione e di morte¹⁴.

La figura della protagonista, tuttavia, cambia nel momento in cui ella stessa diviene oggetto della pulsione scopica ed erotica dei tre ragazzi. La donna diviene un’immagine artistica che viene osservata e “desiderata” dai ragazzi: “Elio, Enzo e Marco [...] fermarono a un tratto, nei loro cuori, l’immagine della “signorina di storia dell’arte”: fino a quel punto vaga nel diavolio del liceo, e avrebbero potuto dire imperfetta” (1989: 845). Ed ecco che, sotto lo sguardo dei ragazzi, l’immagine della donna muta radicalmente:

Loro, senza essersi consultati nemmeno con lo sguardo, sostarono: e stringendola a cerchio, un po’ come a scuola per vedere la “Danae” (Tiziano o Tintoretto o Correggio) senz’allungare il collo come sulla “Danae”, però, principiarono a parlare tutti insieme (1989: 845)

Gadda realizza qui un nuovo *tableau vivant* in cui l’evanescente ed eterea bellezza preraffaellita, sotto lo sguardo dei ragazzi, assume i tratti carnali e voluttuosi (nonché l’atteggiamento passivo) della Danae dipinta da pittori come Tiziano, Tintoretto o Correggio. Ancora una volta l’immagine pittorica diviene una superficie su cui si proiettano i desideri inconfessabili dei personaggi o i traumi non risolti: nell’immagine artistica

si manifesta, per riprendere una categoria elaborata da Francesco Orlando, un “ritorno del represso” (1987).

Dopo aver incontrato l’insegnante, i tre ragazzi le propongo di entrare a far parte del “club del tre a cuori”¹⁵ o “club del chiù”:

Enzo esclamò: “Che giornata!” Tutt’e tre dissero, un’idea! “Si va al club, signorina! Non verrebbe lei pure? Co’ suoi allievi? Si prende il tè! Sì, sì! Abbiamo giusto quattro tazze!” “Scompagnate...” fece Elio. E le voci e gli sguardi parvero smorzarsi, implorando, trepidando nell’attesa del consenso.

“Che club?” fece lei, dolcemente interdetta. “Il club del tre a cuori! Il club del chiù!” “Dove studiamo i teoremi...” “Tutta notte!...” “Dove studieremo il Botticelli, glielo giuriamo, signorina!” Marco, due mesi prima, aveva avuto due in Botticelli (1989: 846).

L’allusione a Botticelli sembra contenere, in modo criptico, una proposta erotica, come conferma la reazione della donna che viene descritta, si potrebbe dire, attraverso il ricorso a pittorialismi: “La signorina impallidì: poi arrossì. Bastò quel pallore, quel rossore, perché i tre giovani, scalpitando, dessero la cosa per decisa” (1989: 845). Sempre caratterizzata da un atteggiamento passivo, la protagonista non proferisce parola, ma è il suo corpo a “parlare”: all’iniziale pallore del volto, indice di timore e di pudicizia, segue il rossore che viene interpretato dai giovani come un segno di assenso.

L’insegnante chiede poi spiegazioni in merito al nome di tale club. La risposta è significativa:

“O perché lo chiamate del chiù?” “Perché c’è il chiù, tutta notte.” “Dicono ch’è la voce d’un ragazzo...” “...Che s’è sperduto nei monti.” “E chiama...” (1989: 846).

Il nome del club deriva dal verso di un uccello notturno, il pascoliano “assiuolo”, ed è funzionale a introdurre nuovamente il motivo della morte associandolo a quello erotico. Come ne *L’assiuolo* di Pascoli il verso del rapace fa riemergere nel poeta, in modo allusivo, il ricordo dei lutti familiari, nel testo gaddiano esso è collegato (ma questa volta esplicitamente) alla voce d’un “ragazzo [...] sperduto nei monti”.

L’insegnante viene poi condotta presso il “vecchio torracchione”, dove avvengono le riunioni del club:

Il vecchio torracchione vestito d’edera venne loro incontro, sul vecchio poggio dei morti. Il sole affondava già nel padule delle nubi: s’impelagava

nelle sue nuvole di porpora. Il suo splendore vaniva, di là dalle abetine e dai pruneti, oltre la remota quiete del mondo. A piè della torre, una pozza: era il fontone circolare di una bomba, un orrore spento: della mota, nel fondo, come polta in una dimenticata scodella. La folgore d'un liberatore aveva escavato in uno schianto il cratere, denudando al muro le radici. Una longarina pareva segnare il diametro: a mo' di ponte, d'un ponte levatoio, permetteva superare quella fossa rotonda, dava adito alla porticina della torre. Marco vi passò rapido e primo, levate ad ali le braccia, un attimo, come un equilibrista sulla fune: e brandendo alta la chiave. Allo strider l'ingegno nella serratura dell'uscio – tutto ferro, chiodi e ruggine – un viluppo d'ombre vaporò fuori dal carcere, con un gemito quasi: a disperdersi nella limpidezza della sera, della notte. Sul fronte della sera di aprile, come un pensiero, il suo tranquillo smeraldo (1989: 846-47).

La descrizione ha una forte connotazione simbolica. Il “vecchio torraccione” si presenta come un luogo sospeso tra vita e morte, tra memoria e ricordo. Questa caratteristica “liminale” è suggerita anzitutto dalla sua collocazione spaziale: ad esso si accede mediante l'attraversamento di una sorta di ponte levatoio, la longarina, a indicarne la separazione rispetto al paesaggio circostante. La descrizione della torre e del paesaggio circostante è inoltre connotata da una serie di opposizioni semiche. La prima è quella /vita/ vs /morte/: al primo polo appartengono l'immagine dell'edera, degli alberi (le abetine e i pruneti) e del “tranquillo smeraldo”; al secondo sono da ricondurre la torre diroccata, il “poggio dei morti”, il cratere, le ombre. A tale opposizione si aggiungono quelle /solidità/ vs /liquidità/ (la torre, il ponte levatoio da un lato, la pozza, la mota, il sole che affonda nel “padule delle nubi” dall'altro), /spazio chiuso/ (la torre) vs /spazio aperto/ (il paesaggio circostante), /memoria/ vs /oblio/: se la torre diroccata è un “reperto” del passato, se il cratere provocato da una granata costituisce una traccia della guerra di cui la terra sembra serbare il ricordo, quasi fosse una ferita non rimarginata, la luce del sole che affonda nelle nubi e che disperde il suo splendore rimanda all'idea di dissoluzione e di oblio. Quello descritto è una sorta di “paesaggio mnestico”, come una potente raffigurazione visiva dei meccanismi di rammemorazione e della fragilità che caratterizza ogni recupero memoriale, sempre sul punto di cedere all'oblio. In questa prospettiva, l'ingresso nella torre appare come una sorta di allegorica discesa nell'inconscio, in cui sono rinchiusi i ricordi che, una volta liberati, svaniscono nella notte come un “viluppo d'ombre”.

La protagonista del racconto è chiamata a compiere questa discesa simbolica:

La signorina tremava, tremava: una bimba impaurita. L'aiutarono a passare: con una fune [...]. Entrarono tutti, uno dietro l'altro [...]. Introducessero lei, finalmente, nello stanzone del club pieno d'odore di polvere: una vecchia soffitta [...]. Qui erano i libri, le carte, su tre tavolini che parevano affratellati nella solitudine: pagine sparse e gualcite, matite, i quaderni, le tazze, un vaso con tre fiori eretti: un narciso, un tulipano, uno scarlatto garofano. [...] Tra le stecche, delle seggiole, un cavalletto, degli arnesi da legname, e dei ferri: un Cristo coronato di spine, dipinto (1989: 847).

La “vecchia soffitta” della torre, che è la sede del “Club delle ombre”, appare, non a caso, colma di “oggetti desueti” (Orlando 1993), che sono raffigurazioni allegoriche di ricordi traumatici rimossi. In questo spazio sospeso tra presente e passato, tra vita e morte, i ragazzi invitano l'insegnante a serbare anzitutto memoria di quell'incontro; inoltre, attraverso il dono di un fiore e lo scambio di un bacio, la donna dovrà concedere un simbolico perdono ai suoi allievi per aver marinato la scuola:

“Signorina,” dicevano i ragazzi versando il tè, uno, e presentandole il piattino del limone, un altro, e la zuccheriera, il terzo: “Signorina, dobbiamo serbar memoria di questa sera, di questa... nostra sera. Ognuno di noi la pregherà di accettare il suo fiore”, e indicarono i tre fiori: “le dirà poi un suo pensiero, un suo segreto pensiero. Lei permetterà, signorina, che ognuno di noi le dia un bacio”, si imbrogliarono, si vinsero, “un bacio”, gli occhi ardimentosi implorarono, “per ottenere il suo perdono.” Cri-cri trapani il tarlo, nel cuore morto della trave: “Lei ci risponderà come crede,” soggiunsero (1989: 847-48).

La donna, pur timorosa (“la signorina tremava, tremava”; 1989: 848), accetta il dono dei fiori e il bacio da parte dei ragazzi: “Ed ebbe e diede l'ardente bacio di giovinezza” (1989: 848). Questa simbolica cerimonia è accompagnata dal rumore del “cri cri del tarlo” che “nel cuore nel cuore di una trave [...] si adoperava imperterrito al proprio ufficio, a novare il segreto polso del tempo, del silenzio” (1989: 848). Dopo il bacio, ognuno dei tre ragazzi scompare (“i ragazzi uscirono, e sembrarono vanire [...] come se a due a due discendessero, discendessero: verso il profondo”; 1989: 848). L'ultimo dei giovani, prima di scomparire, pronuncia una frase che offre la chiave interpretativa di tutta la scena rituale:

Marco le disse: “Questo è il mio segreto pensiero, signorina: vede lassù la querce?” e la indicò di finestra, dopo il camposanto: “Là c’è il tempo: il tempo di tutti noi” (1989: 848).

Prima di svanire a sua volta tra le ombre, il terzo ragazzo, indicando una quercia nel cimitero, pronuncia un monito sulla caducità della vita e sul dovere del ricordo.

La descrizione della soffitta e del rito che vi ha luogo perde progressivamente i suoi connotati realistici per assumere sempre più una valenza allegorica che rimanda al tema della *Vanitas*. Si può affermare, anzi, che alla base della scena vi è, ancora una volta, un’“ecfrasi criptica”: lo scrittore realizza una sorta di *tableau vivant* in cui riprende e condensa temi e immagini tipici delle nature morte barocche, in particolar modo di quelle olandesi. In tali opere vengono spesso raffigurati mobili e tavolini dove, oltre a teschi e clessidre, si trovano accumulati vecchi libri e oggetti desueti (simboli della vanità del sapere e delle opere umane), fiori appassiti o anche in piena fioritura (a indicare rispettivamente la brevità della vita o l’inevitabile declino della bellezza e della giovinezza), insetti (simboli di decadimento), calici di vetro (simbolo della fragilità umana), vari simboli religiosi (Grimm 2001). Nella *Vanitas* Pieter Claesz, uno specialista del genere, sono presenti i principali *topoi* come il teschio, la clessidra, i fiori recisi, gli insetti, vecchi libri consunti e manoscritti stropicciati. Molte di queste immagini ritornano nella descrizione della soffitta dove si riunisce il *Club delle ombre*: il tarlo è simbolo del tempo che, con il suo scorrere inesorabilmente, consuma ogni cosa; ritroviamo il vaso di fiori non ancora appassiti (“un vaso con tre fiori eretti”), i libri e gli oggetti accatastati sui tre tavolini, immagini religiose (il Cristo coronato di spine); le tazze di tè potrebbero rimandare ai bicchieri che, nelle nature morte, sono simbolo della fragilità umana. La stessa scelta dei fiori sembra riprendere la simbologia codificata nelle nature morte: il tulipano era simbolo della ricchezza effimera e dell’instabilità del destino umano, il narciso era simbolo del vano amore per sé stessi e nell’antichità era ritenuto un fiore infernale, quindi di carattere funerario (Rosati 2017: 22-24); il garofano rimandava a sua volta alla caducità e, per il suo colore rosso, alla Passione di Cristo¹⁶.

L’incontro con i tre allievi solo apparentemente sembra offrire alla donna la possibilità di elaborare il lutto, di liberarsi del pesante fardello del ricordo e, attraverso l’esperienza erotica, tornare alla vita. Al contrario, l’incontro diviene una raffigurazione allegorica esemplata sul modello della *vanitas* barocca in cui l’accento viene posto sulla caducità

della giovinezza e sulla fragilità della vita. Gli stessi studenti, che all'insegnante inizialmente apparivano "redivivi, i mantegneschi, i caravaggeschi modelli" (1989: 844) e dalla cui "vivente prestanza" (1989: 844) la giovane era affascinata, al termine del racconto si trasformano in evanescenti "ombre", come recita il titolo del racconto, in figure allegoriche della fragilità della vita che, prima di scomparire tra le ombre che circondano la torre, ammoniscono la donna alla necessità e al dovere del ricordo.

Al termine del racconto, secondo il modello della *Ringkomposition*, ritorna la descrizione del paesaggio:

La povera bimba piangeva. Né si capì di dove – se dalla querce, che nell'ora pacata si faceva ombra, o dai diruti vestigi del castello dov'è il club delle ombre – ma sul limitare della notte e del vaticinio di primavera il chiù diede voce: un mite, appassionato dittongo: una gocciola che l'eternità versasse nel cratere della notte: di cui era germinato il segno nel cielo, per un'ora. Il suo vano fiore, il suo vano smeraldo (1989: 848).

Ritroviamo uno scenario liminale, che reca i segni della morte (la quercia, il castello diroccato) ma anche della vita: sta per sorgere il sole e per arrivare la primavera ("sul limitare della notte e del vaticinio di primavera"). In questo momento temporale di transizione si ode il verso dell'assiuolo, paragonato sinesteticamente a una "gocciola" che l'eternità versa "nel cratere della notte"¹⁷. Il verso dell'assiuolo ribadisce, ancora una volta, la fragilità e caducità della giovinezza ("vano fiore", "vano smeraldo") e "fissa" la donna alla condizione melanconica, perennemente sospesa tra vita e morte, legata al dovere e al peso del ricordo.

NOTE

- 1 Numerosi studi critici si sono soffermati sul tema della melanconia nell'opera di Gadda, sebbene nessuno di essi abbia analizzato in modo puntuale *Il club delle ombre*. Carla Benedetti (1995) vede nella dimensione del lutto e della melanconia, connessa a descrizioni paesaggistiche condotte secondo un registro lirico-elegiaco, uno dei tre momenti della scrittura gaddiana. Questa interpretazione è stata poi ripresa da Giulia Perosa (2023). Giancarlo Leucadi afferma che "La malinconia è motivo diffuso nell'opera di Gadda e basta scorrere i suoi testi per incontrare personaggi e voci ben riconoscibili: Don Gonzalo Pirobutirro; Liliana Balducci, il commendator Angeloni; Ali Oco de Madrigal" (2000: 11). Giorgio Pinotti (2013), riprendendo questa linea

interpretativa, ricorda come anche il personaggio di Adalgisa possa essere inclusa in quella che lo studioso definisce “la confraternita dei melanconici”, serie di personaggi segnati da una profonda inquietudine interiore e da una disposizione melanconica. A questo elenco di personaggi si può dunque legittimamente aggiungere anche la protagonista de *Il club delle ombre*. Tra i contributi critici più rilevanti sul tema si segnalano, oltre al breve ma denso intervento di Remo Ceserani (2002), i due studi di Federico Bertoni, nei quali lo studioso esplora il nesso metaforico e concettuale tra malinconia e ombra ne *La cognizione del dolore* (2011) e nel *Pasticciaccio* (2013).

- 2 Morra (2023: 23) afferma che nel racconto sono presenti numerosi richiami biblici senza tuttavia individuarli in modo specifico; l'unico caso citato è il “rovaio” che rimanderebbe, secondo la studiosa, alla scena biblica di Mosè dinanzi al rovo ardente.
- 3 Leucadi (2000: 17) ritiene probabile che Gadda abbia letto il saggio freudiano. Per un bilancio del rapporto tra Gadda e la psicoanalisi rimando rassegne Lucchini (2019) e Baldi (2024).
- 4 La protagonista non fa mai menzione del fratello e della sua morte: questa notizia, come già notato sopra, ci viene fornita da una sorta di voce popolare.
- 5 Corsivo dell'autore.
- 6 È possibile che, in questo passaggio, Gadda abbia tenuto presente la rappresentazione delle *Malebolge* così come viene descritta nei canti XXI e XXII dell'*Inferno* dantesco, dedicati ai barattieri. A tali canti Gadda aveva già fatto esplicito riferimento in un passo de *Il castello di Udine* (1988: 150) dove, per descrivere il paesaggio, egli richiama esplicitamente la figura del diavolo Barbariccia e le illustrazioni realizzate da Gustave Doré per i medesimi canti (Perosa 2023: 100). Anche ne *Il club delle ombre* sono presenti numerosi elementi che sembrano rimandare a quello stesso scenario: la confusione prodotta dagli studenti è definita «diavolio del liceo» ed essi stessi vengono descritti esplicitamente come «dèmoni»; il “ribollito de' ragazzi” riecheggia la pece ribollente in cui sono immersi i barattieri (“bollia là giuso una pegola spessa”, *Inf.* XXI, v. 17). In questo contesto infernale, anche la figura del preside potrebbe essere intesa come una trasposizione del diavolo Barbariccia, la cui caratterizzazione passa attraverso il dettaglio del “barbone bianco”, descritto come “una bianca lingua di spuma, tra due scogli”. Il termine “scogli”, qui utilizzato da Gadda, assume il valore di una vera e propria tessera dantesca, in quanto ricorre con frequenza nella descrizione delle *Malebolge*. Si pensi, ad esempio, al passo in cui Dante descrive l'arrivo di un diavolo: “e vidi dietro a noi un diavol nero / correndo su per lo scoglio venire” (*Inf.* XXI, vv. 29-30). La scena scolastica si configura come una rappresentazione deformata e grottesca del paesaggio infernale, in cui la figura del preside assume le sembianze allegoriche di un demone d'ordine, mentre il comportamento astuto e dissimulatore dei ragazzi rimanda a quello dei barattieri che cercano di eludere la sorveglianza dei diavoli immergendosi nella pece.

Allo stesso tempo, si noti come la descrizione del preside sia condotta secondo modalità che ne sottolineano il carattere *unheimlich*. La sua comparsa è preceduta da un dettaglio inquietante: la maniglia della porta che sembra animarsi autonomamente. Inoltre, la figura del preside non si manifesta mai nella sua interezza corporea: la descrizione si concentra su una parte isolata del corpo, la barba, che emerge e si ritrae come un'onda. Tale strategia descrittiva contribuisce a fare del personaggio una presenza sospesa tra il grottesco e il perturbante.

- 7 Per le categorie di “iconografia criptica” e “iconografia manifesta” in Gadda rimando a Terzoli (2013: 15-63).
- 8 Per l'iconografia della *Maddalena penitente* si vedano i lavori di Apostolos-Cappadona (2018; 2023). Il capo abbassato rimanda a un dettaglio iconografico tipico della tradizione pittorica raffigurante la malinconia, ben esemplificato dalla celebre figura femminile china rappresentata nell'incisione *Melencolia I* di Dürer. È dunque possibile che Gadda, oltre all'iconografia della *Maddalena penitente*, si sia rifatto anche a quella della *Melanconia*, combinando più modelli iconografici nella costruzione simbolica del personaggio. Come ha notato Bertoni (2013: 118-19), il gesto del capo abbassato caratterizza anche la figura melanconia di Elsa ne *L'Adalgisa*.
- 9 I lunghi capelli e i tessuti come broccati e pellicce erano associati alla vanità e alla sessualità femminile, Crispin (2008: 157). Si noti che anche la protagonista de *Il club delle ombre* indossa, all'inizio del racconto, un “pellicciotto di castoreo finto”.
- 10 Per la presenza di Caravaggio nell'opera di Gadda e, più in generale, sull'importanza della cultura visiva in Gadda si rimanda a Kleinhans (2005); Terzoli (2015); Terzoli (2013); Longo (2018); Morra (2023).
- 11 Sull'opera si veda Campbell (2009).
- 12 Per Morra la definizione dell'opera come “secreta tela” costituisce un’“allusione [...] alla collocazione del dipinto, ammirato dal vivo in più occasioni” (2023: 24).
- 13 Tra i tratti distintivi della giovane donna ricorrono le lacrime (che raccoglie come perle) e l'associazione con un fiore acquatico. Essa incontra i ragazzi nei pressi di una vasca, luogo simbolico di passaggio e trasformazione. Infine, al termine del racconto il verso dell'assiolo - che accompagna il rito del bacio scambiato con i ragazzi - viene paragonato a “una gocciola che l'eternità versa[sse] nel cratere della notte” (Gadda 1989: 848). Attraverso la sua associazione con l'elemento equideo e con il fiore della ninfa la descrizione della donna sembra evocare l'*Ofelia* di Millais.
- 14 Sul significato simbolico dell'acqua come *elementum vitae* e *elementum mortis* si veda Bachelard (1987).
- 15 Il titolo originale del racconto era *Un invito al Club del tre a cuori* (Rodondi 1989: 1285).

- 16** Secondo una tradizione medievale, le lacrime di Maria causate dal dolore per la morte di Cristo si sarebbero trasformate in garofani (Lehbing 1964: 110). Nella descrizione della torre e della soffitta Gadda potrebbe aver forse tenuto presente anche l'incisione *Melencolia I* di Dürer, contaminandola con la tradizione iconografica della *Vanitas*. Una serie di corrispondenze iconografiche e simboliche sembrerebbe rafforzare questa ipotesi. Il “vecchio torracchione” in cui si riunisce il club dei giovani potrebbe rimandare alla costruzione presente nell'incisione di Dürer, sulla destra, assimilabile a una torre. Nel testo è presente una notazione paesaggistica, “il sole affondava già nella palude delle nubi” (Gadda 1989: 846) che sembra rimandare all'astro e al paesaggio marino/lacustre. Quando uno dei giovani entra nella torre, passando come un equilibrista sulla fune, questi ha “le braccia levate ad ali” (possibile riferimento alla figura femminile alata o al putto alato) e brandisce “alta la chiave” (anche la donna alata ha delle chiavi alla sua cintura). I personaggi salgono poi in soffitta attraverso una “scaluccia di legno”, anch'essa presente nell'incisione. Il tarlo che segna lo scorrere del tempo potrebbe essere collegato alle immagini della clessidra e della campana nell'incisione. Inoltre, gli oggetti disseminati nella soffitta, in particolar modo gli “arnesi da legname”, e “i ferri”, potrebbero essere ricollegati agli arnesi da lavoro che si trovano ai piedi della donna alata (una pialla, una sega, dei chiodi), mentre la “cuccuma” potrebbe rimandare al crogiolo presente nell'incisione. Si noti infine l'insistenza sul tema della matematica da parte dei ragazzi. Pensando ai logaritmi, Marco emette una “malinconica esclamazione” (Gadda 1989: 845); nell'uscire dalla torre, il narratore insiste, in modo curioso, sulle possibili permutazioni a cui i ragazzi possono ricorrere per uscire dalla torre: “A due per volta, nelle tre combinazioni matematiche $a+b$, $b+c$, $c+a$, i ragazzi uscirono, e sembrarono vanire per magia dallo stanzone del club” (Gadda 1989: 848). Questa insistenza quasi “cabalistica” sulla matematica potrebbe forse costituire un rimando al quadrato magico presente in Dürer. Per le interpretazioni dell'incisione di Dürer rimando a Klibansky, Panofsky, Saxl (1983) e Calvesi (1993).
- 17** Sembra qui compiersi quasi una libagione in ricordo dei morti.

BIBLIOGRAFIA

- Apostolos-Cappadona, Diane (2018), “‘Pray with Tears and Your Request Will Find a Hearing’: On the Iconology of the Magdalene’s Tears”, *Holy Tears: Weeping in the Religious Imagination*, eds. K. C. Patton, J. S. Hawley, Princeton, Princeton University Press: 201-28.

- (2023), *Mary Magdalene: A Visual History*, London, T&T Clark.
- Bachelard, Gaston (1987), *Psicanalisi delle acque: purificazione, morte e rinascita*, trad. it. a cura di M. Cohen Hemsì, Como, Red.
- Baldi, Valentino (2024), “La psicoanalisi”, *Gadda*, ed. P. Italia, Roma, Carocci: 349-68.
- Behling, Lottlisa (1964), *Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedralen*, Köln, Böhlau.
- Benedetti, Carla (1995), “La storia naturale in Gadda”, *Italies Narrative*, 7: 71-89. Disponibile anche on line. <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/filosofia/benedettistoria-naturale.php> [23/05/25]
- Bertoni, Federico (2011), “‘Life’s but a walking shadow’. L’ombra del tragico nella ‘Cognizione’”, *EJGS – The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 2. <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp9decennial/articles/bertonicdd09.php> [23/05/25]
- (2013), “‘Un grido nella tenebra’. L’ombra del tragico nel ‘Pasticciaccio’”, *Un meraviglioso ordigno. Paradigmi e modelli nel ‘Pasticciaccio’ di Gadda*, eds. M. A. Terzoli, C. Veronese, V. Vitale, Roma, Carocci: 113-32.
- Calvesi, Maurizio (1993), *La melanconia di Albrecht Dürer*, Torino, Einaudi.
- Campbell, Lorne (2009), *Rogier van der Weyden, 1400-1464: master of passions*, Zwolle, Waanders Publishers.
- Ceserani, Remo (2002), “Malinconia”, *EJGS – The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, 2. <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/malinconcesera.php> [23/05/25]
- Crispin, Philip (2008), “Scandal, Malice and the Bazoche”, *Medieval sexuality. A Casebook*, eds. A. Harper, C. Proctor, London, Routledge: 154-74.
- Freud, Sigmund (ed. 1978), “Lutto e melanconia”, trad. it. a cura di C. Musatti, *Opere Complete*, Torino, Bollati Boringhieri, vol. 8: 909-12.
- Gadda, Carlo Emilio (1988), *Opere di Carlo Emilio Gadda. Romanzi e racconti I*, eds. R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti, Milano, Garzanti.
- (1989), *Opere di Carlo Emilio Gadda. Romanzi e racconti II*, eds. G. Pinotti, D. Isella, R. Rodondi, Milano, Garzanti.
- Gallarini, Luca (2009), “Racconti eccentrici e temerari: gli ‘Accoppiamenti giudiziosi’ di Carlo Emilio Gadda”, *ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli Studi di Milano*, 62/3:213-46.
- Grimm, Claus (2001), *Stilleben: die niederländischen und deutschen Meister. Die italienischen, spanischen und französischen Meister*, Stuttgart, Belser.

- Kleinhans, Martha (2005), *“Satura” und “Pasticcio”: Formen und Funktionen der Bildlichkeit Im Werk Carlo Emilio Gaddas*, Berlin, De Gruyter.
- Klinbansky, Raymond; Panofsky, Erwin; Saxl, Fritz (1983), *Saturno e la melanconia. Studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione e arte*, Torino, Einaudi.
- Longo, Francesca (2018), *‘Leggi: e te tu vedrai’. Gadda e le arti visive*, Torino, Edizioni dell’Orso.
- Leucadi, Giancarlo (2000), *Il naso e l’anima. Saggio su Carlo Emilio Gadda*, Bologna, Il Mulino.
- Lucchini, Guido (2019), “Paragrafi su Gadda e la psicoanalisi”, *Letteratura e psicoanalisi in Italia*, eds. G. Alfano, S. Carrai, Roma, Carocci: 109-24.
- Morra, Eloisa (2023), *Poetiche della visibilità. Percorsi fra testo e immagine nella letteratura italiana del Novecento*, Roma, Carocci: 21-74.
- Orlando, Francesco (1987), *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi.
- (1993), *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi.
- Perosa, Giulia (2023), *Gadda e il paesaggio: modi, funzioni, prospettive*, Milano, Mimesis.
- Pinotti, Giorgio (2013), “Su Elsa, Liliana, e la confraternita dei melanconici”, *I Quaderni dell’Ingegnere*, 8, n. s. 4: 271-82. Disponibile anche on line. <https://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/supp8atti2/articles/pinotticonf2.php> [23/05/25]
- Rodondi, Raffaella (1989), “Note ai testi”, Gadda, Carlo Emilio (1989), *Opere di Carlo Emilio Gadda. Romanzi e racconti II*, eds. G. Pinotti, D. Isella, R. Rodondi, Milano, Garzanti: 1227-91.
- Rosati, Gianpiero (2017), *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio*, Pisa, Scuola Normale Superiore.
- Schütze, Sebastian (2015), *Caravaggio. L’opera completa*, Köln, Taschen.
- Terzoli, Maria Antonietta (2013), “Iconografia criptica e iconografia esplicita nel ‘Pasticciaccio’”, *Un meraviglioso ordegno. Paradigmi e modello nel “Pasticciaccio” di Gadda*, eds. M. A. Terzoli, C. Veronese, V. Vitale, Roma, Carocci: 145-94; poi rivisto e ampliato in Ead. (2023), *Ecfrasi, immaginazione, scrittura: letteratura e arti figurative da Dante a Gadda*, Roma, Carocci: 15-64.
- (2015), *Commento a “Quer pasticciaccio brutto de via Merulana” di Carlo Emilio Gadda*, Roma, Carocci.

Nicola Ribatti è dottore di ricerca in Letterature Compare. Si è interessato di fotografia e testo letterario nell'ambito della letteratura tedesca. Su questo tema ha pubblicato, oltre ad alcuni articoli, 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.