

La cognizione di Priapo. Procedimenti caricaturali in *Eros e Priapo* di Carlo Emilio Gadda

Paolo Gervasi

Un giorno il fascismo sarà curato con la
 psicanalisi.

Ennio Flaiano, *Diario notturno*

1. La deformazione universale

Nel capitolo ottavo del *Pasticciaccio* la moto di Pestalozzi deposita il brigadiere e il suo assistente Cocullo nel punto in cui, con topografia manzoniana,¹ si incrociano «due sbocchi di due strade afferenti», congiunti da un «tabernacolo alto, a due pioventi, con arricciolature di stucchi pallidi in fronte» (Gadda 1989: 195). Dentro la cornice del

¹ L'incrocio somiglia fatalmente a quello cui Don Abbondio si trova di fronte subito dopo una «voltata» della stradiciola nella quale passeggia all'inizio dei *Promessi Sposi*. La visione purgatoriale dipinta nel tabernacolo metaforizza, con sfumatura ironica, la minaccia che incombe sugli ignavi, e indirettamente segnala, per via figurativa, l'innesco imminente della vicenda narrativa. Il ricordo manzoniano crea un'omologia tra l'apparizione *duale* dei bravi e quella degli apostoli raffigurati nel tabernacolo gaddiano: se è vero che uno dei significati che attraversa il *Pasticciaccio* è la perturbazione di tutte le *correlazioni* binarie, questa visione doppia, enfatizzata dall'*ekphrasis*, contiene, come in Manzoni, una parte importante dello sviluppo del romanzo (Frasca 2011: 135-173). Sull'immagine dei «quattro piedi apostolici» cfr. anche Roscioni 1987: 142-155.

tabernacolo sono dipinti gli apostoli Pietro e Paolo, e l'attenzione di Cocullo che li osserva scivola verticalmente lungo le figure per farsi risucchiare infine da «quattro piedi insospettati», che «lautamente si tentacolavano in diti, protesi avanti nel passo a buccchiare il primo piano, l'ideal foglio (verticale e trasparente) a cui è ricondotta ogni occasione del vedere». Particolare «vigore enunciativo» il pittore riserva agli alluci dei due santi camminatori, isolati nella loro «augusta preminenza», che li sbalza «fuori dalla frotta de' ditonzoli meno elevati in grado e meno disponibili per il giorno di gloria» (*ivi*: 196). Nella percezione distorta di Cocullo, gli alluci si evidenziano fino quasi a rendersi autonomi:

I due ditoni insuperbiti, valorizzati dal genio, si proiettavano, si scagliavano in avanti: viaggiavano per conto loro: ti davano, così appaiati, dentro un occhio, a momenti: anzi, dentro a tutt'e due: si sublimavano a motivo patetico centrale del fresco. (*Ibidem*)

Gli alluci iperbolici di Pietro e Paolo, che portano con sé la memoria di altri alluci illustri della storia dell'arte, sono il dettaglio che mina l'utopia dell'armonia classica, la morfologia aurea del corpo *vitruviano*, irrapresentabile senza introdurre sproporzioni e sbilanciamenti. Incarnando una smagliatura nella possibilità di rappresentazione armonica del reale, gli alluci *allucinati* possono essere assunti, ha scritto Cases, come «veri simboli della deformazione universale dei rapporti» (Cases 1987: 63).

La deformazione universale è uno dei principi euristici sui quali si fonda la scrittura di Gadda, già a partire dalla *Teoria della deformazione del reale* ritrovata negli scartafacci che compongono la seconda parte della *Meditazione milanese* (Gadda 1993: 675-783). Elaborando la propria gnoseologia costruttivista Gadda stabilisce l'equivalenza tra conoscere

e deformare, in quanto la mente del soggetto che conosce, introducendo relazioni tra i fenomeni, fatalmente li modifica.²

Anche la «giungla nera di quella parrucca, lucida come pece e riccioluta come d'agnello d'Astrakan», che copre i «bernoccoli metafisici» di Don Ciccio Ingravallo (Gadda 1989: 15-16), e ancora di più il «lieve prognatismo facciale, quasi un desiderio di bimbo che si fosse poi tramutato nel muso d'una malinconica bestia» (Gadda 1988: 618), e il «naso prominente e carnoso come d'un animale di fuori via (che fosse tra il canguro e il tapiro)» (*ivi*: 629) di Gonzalo Pirobutirro, rivelano l'attitudine generale della ritrattistica gaddiana alla deformazione dei volti e dei corpi, alla trasfigurazione dei tratti impiegata come strumento d'indagine psicologica. Nel ritratto Gadda stabilisce una correlazione tra elementi somatici e configurazioni psichiche, radicalizzando in senso espressionistico l'archetipo del ritratto *realistico* elaborato dal romanzo ottocentesco. A proposito della scrittura di Balzac, Gadda afferma che il valore conoscitivo del ritratto verbale è sempre anti-mimetico, implica una «necessità della caricatura» (Gadda 1991: 727): perché il ritratto serva alla comprensione profonda del personaggio, deve in qualche modo deformato, *caricarne* i tratti.³

Il ritratto deformato del volto e del corpo di Mussolini è uno degli elementi ricorrenti di *Eros e Priapo*, il pamphlet/saggio/trattato scritto da Gadda tra il 1944 e il 1945, e lungamente e contraddittoriamente

² Sul ruolo della *Meditazione milanese* nel definire il sistema conoscitivo che sostiene la scrittura di Gadda cfr. ancora Frasca 2011: 135-173. Le deformazioni gaddiane sono state interpretate ora nel quadro di un'estetica della disarmonia (Roscioni 1969: 11-30), ora come una riformulazione delle modalità di *visione* barocche (Dombroski 2002: 50-80; Raimondi 2003: 133-180).

³ La tecnica del ritratto è una spia del realismo antinaturalista di Gadda, che è un realismo del profondo (Bertoni 2001: 179-181, da cui si è risaliti alla citata recensione di Gadda al volume *Créatures chez Balzac* di Pierre Abraham). Anche quando utilizza materiali visivi reali, referenziali, come le fotografie, Gadda applica ai suoi ritratti il filtro *creativo*, e quindi deformante, della memoria (Terzoli 1995).

rielaborato nel corso degli anni. La tormentata vicenda redazionale dell'opera rivela un processo di revisione incoerente e incompleto, che ha rimosso e occultato il testo, relegandolo in una condizione di semi-inedito. Il recentissimo restauro della versione originale, basato sull'autografo, denuncia gli autosabotaggi e i despistaggi messi in opera da Gadda, la natura eterodiretta e censorea dell'edizione pubblicata da Garzanti nel 1967,⁴ la diffrazione del progetto originario provocata dai rifacimenti parziali e dalle redazioni alternative.⁵ Gadda ha sentito sempre questo testo come un materiale incandescente, cui posero mano l'«odio», lo «strazio» e l'«angoscia» (Gadda 2013: 83-84), e ha tentato senza successo di normalizzarlo, ottenendo soltanto di renderlo un'entità fluida e informe. Proprio la mancanza di controllo, la formalizzazione incompiuta e aperta, sembra fare luce su una zona profonda, originaria, della creatività di Gadda, evidenziando un rapporto ravvicinato tra la genesi dei fenomeni dello stile e la pressione che i fatti storici esercitano sulla psiche. Il dinamismo testuale osservabile attraverso lo studio delle varianti d'autore permette di analizzare i movimenti iniziali dell'*inventio*, strettamente connessi ai processi mentali di elaborazione del reale (Casadei 2011: 44-46). Nella furia, intollerabile anche a se stesso, con cui Gadda tenta di incidere il *corpo* del ventennio fascista c'è un'indicazione radicale, e generalizzabile, sui suoi procedimenti di stilizzazione e restituzione della realtà, e sulle sue modalità di assorbimento dell'esperienza: che

⁴ Già parzialmente emendata per l'edizione Garzanti delle opere complete (cfr. la nota al testo di Giorgio Pinotti in Gadda 1992: 991-1023). A questo stadio della ricostruzione del testo si farà riferimento qui come EP92.

⁵ Per una ricostruzione dettagliata della complessa vicenda redazionale cfr. la nota al testo di Paola Italia e Giorgio Pinotti in Gadda 2016: 339-451. Per lo studio, tuttora *in progress*, dell'officina gaddiana, a partire dalla *meravigliosa* costellazione caotica delle sue carte, cfr. Marchi-Vela 2014, e in particolare i contributi di Claudio Vela e Paola Italia, 3-27. La *forma concettuale* delle carte di Gadda ha implicazioni importanti per il suo modo di concepire le forme narrative (Savettieri 2008).

viene *mostrata*, additata in modo esorbitante e allucinatorio, e forse proprio attraverso questa allucinazione cancellata, esorcizzata.

Mussolini, è noto, ha utilizzato la propria immagine come strumento di costruzione del consenso che agisce sulla dimensione intima, privata, degli individui (Luzzatto 1998 e 2001). «Per lui kuce», scrive Gadda,

L'onnipresente effigie era stromento alla conquista degli ovarii di metà, se non tutte, le care donne della Italia. Perocché la donna isterica e oca subisce come non altra cosa il Ritratto: piange sul Ritratto, si bea del Ritratto, gavazza nel Ritratto: figliata dal Ritratto concepisce e rfiglia dopo essersi coniugata col Ritratto. (Gadda 2016: 56)

La citazione impone l'ingombrante problema della misoginia, o ginofobia, gaddiana, non disinnescabile attraverso contestualizzazioni apologetiche. La storia redazionale denuncia anzi che l'invettiva contro le patriottiche «Marie Luise» d'Italia è uno dei nuclei generatori del testo (Gadda 2016: 386-389). Semmai il portato della sessualizzazione della politica e della società operata dal fascismo andrebbe rovesciato, se non sull'autore stesso, almeno sull'io monologante, che diventa suo malgrado portavoce del *fallologocentrismo* imposto dall'immaginario fascista.⁶ Si potrebbe sospettare che nel rapporto della donna col «Ritratto» Gadda abbia inscritto la passivizzazione di una società intera, e che nella violenza spesso insopportabile dell'invettiva

⁶ Affrontare senza rimozioni le questioni di genere in Gadda potrebbe aprire varchi interpretativi decisivi, ad esempio nella risoluzione del presunto enigma del *Pasticciaccio*: vanno in questa direzione tanto l'analisi delle oscillazioni e delle ambiguità di genere nella focalizzazione del racconto (Marchesini 2014: 56-63), quanto l'individuazione nel romanzo di una serie di «macchine celibi de-generative» (Frasca 2011: 75-134), e il tentativo di rintracciare una omologia tra rappresentazione del corpo femminile e strutture narrative (Colucci 2014). Un'analisi delle implicazioni della rappresentazione gaddiana della «virilità fascista» è in Poelemans 2013.

antifemminile abbia voluto punire, ancora con presupposti ed esiti sessisti, la passivizzazione di *uomini*, a cominciare da quelli appartenenti alla classe intellettuale italiana, incapaci di affermare la propria alterità, politica e sessuale.⁷

Senza occultare quindi il posizionamento ambiguo di Gadda, accusato dai termini della sua stessa critica, si può tuttavia tentare una generalizzazione del senso della sua invettiva: l'immagine del Duce ha innescato una psicosi collettiva, in cui la dimensione simbolica ha soggiogato il piano della realtà, e la promessa di una soddisfazione integrale degli istinti primari ha eluso ogni verifica razionale. Al dissenso, nel momento della sua più inerte impotenza, non resta che una violenza satirica privata, quasi letteralmente *impublicabile*, che si applica all'oggetto più *esposto* del potere: il corpo, e in particolare il volto, del capo. Del resto il volto, in quanto luogo nel quale si condensa la forma simbolica dell'umano, dispositivo di espressione delle emozioni fondamentali (Darwin 1982), ha una lunga storia di codificazioni e rappresentazioni, che lo designano come spazio di definizione delle identità, e quindi di conflitto semiotico (Belting 2014). Anche per questo la deformazione satirica del corpo del potere non si presenta soltanto, è l'ipotesi che si vorrebbe proporre, come una variante della deformazione *diffusa*, universale, sempre attiva nella scrittura di Gadda, e frequentemente associata al comico,⁸ ma assume le caratteristiche specifiche di una deformazione caricaturale, che

⁷ La questione dei rapporti fra Gadda e il fascismo è stata ampiamente dibattuta, e sempre mettendo in evidenza l'ambiguità del timido (in pubblico) e tardivo antifascismo gaddiano, definito di stampo *conservatore* (Savettieri 2009; Dombroski 2002: 124-140; Cases 1987: 41-69; Benedetti 1980: 81-99).

⁸ Il riso nelle opere di Gadda si configura sempre come un principio di aggressione, trasformazione e trasfigurazione della realtà, che supera il paradigma dell'umorismo pirandelliano (Godioli 2011: 9-22), e si mette in dialogo con la tradizione *lunga* dell'umorismo europeo (Roscioni in Bertone-Dombroski 1997: 11-24; Alfano 2016). Il riso di Gadda, giocato attraverso i generi, tra tradizione della satira, novella e romanzo, è un «riso modernista» (Donnarumma 2006: 77-133).

rielabora nella scrittura letteraria, trasportandoli dal codice visivo al codice verbale,⁹ i procedimenti tecnici, e i presupposti percettivo-cognitivi, che la caricatura ha sedimentato nella storia delle forme.¹⁰ Inviando nel luglio del 1946 a Enrico Falqui e Gianna Manzini, per una possibile pubblicazione su «Prosa», un testo intitolato *Il bugiardone*, redazione alternativa di quello che sarà il primo capitolo di *Eros e Priapo*, Gadda lo associa a una lunga tradizione letteraria fondata sulla «caricatura e il sarcasmo a sfondo erotico», che affonda le radici nella cultura classica, e addirittura risale all'Apocalisse giovannea, costruita su «feroci motivi caricaturali anticesarei e antiromani» (Gadda 2016: 356). Gadda nomina tra i propri modelli anche la caricatura politica praticata da Machiavelli, tracciando implicitamente una linea, una *funzione* caricaturale interna alla storia letteraria, che si precisa come una forma di contro-storiografia fondata sull'iperbole stilistica, su una deformazione dei corpi individuali dei protagonisti che riflette la deformazione del corpo sociale. La caricatura quindi è la forma più analitica del ritratto, la sua esasperazione critica e interpretativa, è un ritratto che dilaniando la superficie fa emergere una rappresentazione di elementi non immediatamente visibili. In questo senso, come episodio di una storia da scrivere della caricatura letteraria, si vorrebbe leggere qui *Eros e Priapo*.

⁹ Senza sottovalutare i problemi teorici posti dalle discontinuità e dalle differenze di potenziale tra i due codici, si intende assumere qui le acquisizioni relative allo studio incrociato di fenomeni letterari e fenomeni artistici, con particolare riferimento alla specularità di ritratti verbali e ritratti figurativi indagata da Lina Bolzoni (2011), che necessariamente riverbera su quella specie particolare del ritratto che è la caricatura.

¹⁰ Sui principi percettivi e cognitivi che strutturano la caricatura cfr. Gombrich-Kris 1938; Kris 1934. Per un inquadramento storico e teorico della caricatura cfr. Guédron 2011; Guédron-Baridon 2005; Gombrich 1962 e 1963; Morachioli 2014, con un'ampia e dettagliata ricognizione degli studi più importanti sulla caricatura. Sul nesso tra satira e caricatura cfr. Brilli 1985.

2. Eros a mezzo stampa

Il flusso di *erotia* permanente garantito da Mussolini è il vero collante sociale del fascismo, e si fonda sulla presenza pervasiva del corpo del duce, riprodotto attraverso tutti i media, i supporti, i linguaggi espressivi.¹¹

Il fotografo lo fotografò e il cinematografo lo cinematografò, ritto, impennacchiato, impriapito. [...] Mi sovviene d'un numero della «Illustrazione Italiana» di Via Palermo 10 con un bel provino, in coperta, delle di lui bucce, e protesi labiali e d'ogni sua smorfia baggiane; [...] Quattordici o venti prese del babbeo finto epilettico mm 4 x 4, da strofinarsele sull'inguine, in un delirio, tutti i leccaculi e le leccacule d'Italia (Sbrodolini ha sempre ragione!) e da pulirsene viceversa il più pazzo culo ogni creatura sensata. (Gadda 2016: 55)

Anche se non è facile rintracciare con precisione la copertina che Gadda ha in mente, è possibile farsi un'idea della tipologia di immagini alle quali allude (fig. 1). Le foto propagandistiche di Mussolini sono, agli occhi di Gadda, intrinsecamente parodiche, rivelano una originaria deformazione caricaturale del fascismo. Significativa, in questo senso, la variante per l'edizione a stampa, che lenisce la violenza, ma porta allo scoperto il nesso tra propaganda e caricatura: le immagini del Duce sono tali «da strofinarsele sull'inguine, in delirio, tutti gli umoristi e i vignettisti d'Italia» (Gadda 1992: 263). Mussolini incarna di volta in volta la caricatura di un diverso *tipo*, spesso modellato sulla cultura classica: il condottiero, l'imperatore, il retore, il soldato. Pirgopolinice, il soldato fanfarone, è il primo dei soprannomi che Gadda attribuisce a Mussolini.

¹¹ Come è noto, la propaganda fascista utilizza con dinamismo sperimentale i media audiovisivi, a cominciare dal cinema, e da quella forma ibrida tra cinematografia e informazione che è il cinegiornale (Cannistraro 1975, Cardillo 1983 e, più recentemente, Caprotti 2005).

Anche il linguaggio del fascismo, strutturalmente iperbolico, è di per sé caricaturale, è uno sciocchezzaio fatto di «pomposi o perentori motti, frasi, paravole e formule», «formule ed apoftegmi e smorfie buccali» (Gadda 2016: 32).¹²

L'iperbole linguistica innesca immediatamente la caricatura fisica, in quanto le parole sono diretta emanazione del corpo, sono associate ai gesti, alle «congiunture digitali – (il caratteristico o-fica del dittatore di scemenze, realizzato tra pollice e indice nell'acme oratoria)» (Gadda 2016: 32).¹³ A loro volta i discorsi deformano il corpo, che nella mimica dell'*actio* assume pose grottesche, sulle quali si imprime la stessa perturbazione che violenta il linguaggio e il pensiero:

Di colassù i berci, i grugniti, i sussulti priapeschi, lo strabuzzar d'occhî e le levate di ceffo d'una tracotanza priapesca: dopo la esibizione del dittatorio mento e del ventre, dopo lo sporgimento di quel suo prolassato e incinturato ventrone, dopo il dondolamento, in sui tacchi, e ginocchî, di quel culone suo goffo e inappetibile a chicchessia, ecco ecco ecco eja eja eja il glorioso, il virile manustupro: e la consecutiva maschia polluzione alla facciazza del «pòppolo». ¹⁴ (Gadda 2016: 33)

¹² Che in EP92 sono «tripudiati e pomposi o perentorî e giacculati motti», «frasi e paravole e formule», «apoftegmi asinini» (Gadda 1992: 241).

¹³ In EP92 le parole «isgrondano» dalla «repentina prolazione di chella proboscitata carne buccale» (*ibidem*). Il nesso tra situazioni corporee e linguaggio è stato ribadito e riformulato dalle teorie della *embodied cognition*, secondo le quali gli schemi corporei sono alla base della possibilità di comprendere le concettualizzazioni metaforiche primarie che fondano il linguaggio (Lakoff-Johnson 1980 e 1999; Turner 1996). Ma le due varianti della citazione gaddiana, che rappresentano la parola come la conseguenza di una postura, o come una *deiezione* del corpo, fanno pensare più da vicino all'origine gestuale del linguaggio ipotizzata osservando il comportamento e le attivazioni neuronali dei primati (Rizzolatti-Sinigaglia 2006: 135-163).

¹⁴ EP92 amplificava, esasperando la contiguità tra la deformazione teriomorfa del corpo e l'aberrazione dei discorsi: «Indi la reiterata

Il corpo e la voce di Mussolini formano un dispositivo che catalizza il desiderio sul quale si fonda l'adesione al fascismo. E la critica satirica di Gadda, elaborata dopo la furia iconoclasta del luglio '43, quando il *furore* infierisce sulla *cenere* del fascismo (Andreini 1996), si applica proprio a quel corpo e a quella voce. Interviene sul corpo turgido del potere, deformandone ulteriormente le linee per rendere visibile l'allucinazione che lo fonda, e la trasfigurazione teriomorfa dell'umano che produce. E rilancia sul rutilante turgore linguistico del potere con un'altrettanto alterata lingua caricaturale: la prosa arcaizzante, gli scarti dialettali, la ripresa deformata di formule e ritornelli, già tipici dello stile di Gadda (Matt 2006: 125-143; Cavallini 1977: 19-60; Botti 1996: 27-65), rappresentano qui un tentativo di incurvare la lingua per sottrarla alla stereotipia forgiata dal fascismo e imposta alla popolazione attraverso il martellare mediatico delle parole d'ordine.

La pervasività della stampa periodica è uno degli strumenti principali di fissazione delle *immagini*, visive e verbali, del fascismo, la cui ripetitività ecolalica produce un incantesimo, un sortilegio mediale che inibisce le facoltà critiche:

La cosiddetta «civiltà contemporanea» ha reso inetti i cervelli di miliardi di uomini a esercitare la benché minima funzione critica nei confronti della carta stampata, del proprio giornale in ispecie. Davanti il su' giornale, uomo gli è come passero, passero ipnotizzato dal serpente. Quello magari mente a tutto ispiano, con lingua e fronte di consumata e leccativa meretrice, di provocatore, di ruffiano, di ladro, di affiliato a bande assassine, e di lor zelante

esultazione di tutto 'l corpo, come lo iscagliasse ad alto una molla, e di tutta la generosa persona: a parer più grande emiro in cima ai zoccoli: indi poi chella fulgurata protuberazione di chella sua proboscide fallica, e grifomorfa in dimensione suina, che dell'abundanza di carne dell'apparato buccinatorio e del buccale sfinctere e labiale bucco gli era con tutto giolito e deiezione patria d'ogni disceso de' Malfrullati assentita» (Gadda 1992: 242).

e trasudata spia. Ma: «Io sono i' tu' giornale e tu non avrai altro giornale avanti di me».¹⁵ (Gadda 2016: 173)

Dentro questo ambiente mediale, la caricatura agisce come un sabotaggio, si mette di traverso utilizzando un linguaggio contiguo a quello della propaganda. Mussolini, dice Gadda, odia i francesi perché «te lo sbeffavano a lor modo e in salsa buona piccarda lo giulebbavano, il Coglione, sulle gazzette loro umorifere quali voi dite “giornali umoristici”: e gli pingevano da “caricatura” il mal grugno e 'l mal grifo e 'l mal ceffo» (*ivi*: 125). Il fascismo sviluppa un'ostilità sistematica nei confronti dell'umorismo e della satira, e una «intolleranza delle persone di spirito e de' giornali umoristici e in genere di tutte le correnti critiche del pensiero e delle lettere: e delle relative espressioni» (*ivi*: 159).

Proprio questa continuità tra pratica satirico-caricaturale e pensiero critico, veicolata dal medium specifico del giornale, è attiva in *Eros e Priapo*, dove per il primo compiuto ritratto di Mussolini Gadda adotta procedimenti di deformazione che aderiscono agli stilemi della pubblicistica satirica.¹⁶ Le «ghette color tortora», portate con «la disinvoltura d'un orango», i «guanti bianchi del commendatore uricemico: dell'odiato ma pazzamente invidiato borghese», e poi i «grappoloni di banane delle du' mani», che «gli pendevano giù dai fianchi senza saper che fare» (Gadda 2016: 19), rivelano un'ispirazione caricaturale da giornale umoristico (fig. 2). Il tipo caricaturale del

¹⁵ L'intuizione di Gadda è quasi McLuhaniana (McLuhan 1984: 18-30). Per l'importanza dei *format* della stampa periodica nella costruzione del consenso durante il fascismo, e più in generale nella definizione delle politiche culturali in Italia nel corso del Novecento, cfr. Mangoni 1974 e 1982.

¹⁶ Il nesso tra diffusione della caricatura e sviluppo del sistema della stampa periodica è stato studiato da Sandro Morachioli (2013), che ha analizzato un periodo specifico della storia italiana (1848-1860), cogliendo però implicazioni teoriche e metodologiche valide molto al di là di questo arco cronologico. A Morachioli il presente saggio deve suggerimenti decisivi per la conoscenza della produzione caricaturale in epoca fascista.

Mussolini mascelluto e impettito, stolido e animalesco (figg. 3-4), si era affermato nella pubblicistica satirica fin dall'inizio della sua carriera politica, incubato dalla violenta reazione della stampa socialista (fig. 5) al *tradimento* perpetrato dall'ex direttore dell'«Avanti». La scrittura di Gadda intercetta e rielabora questo immaginario caricaturale,¹⁷ combinando da un lato la tendenza a radicare la propria *inventio* nei fatti figurativi,¹⁸ dall'altro l'attitudine a reagire alla lingua sociale, interagendo con i linguaggi della comunicazione di massa (Godioli 2011: 147-173).

La caricatura fisica di Mussolini agli occhi di Gadda si trasmette osmoticamente all'intera società fascista. Gli italiani e le italiane vengono ritratti in una galleria espressionistica di deformazioni fisiche, che implica un'omologia generalizzata tra guasti anatomici e guasti

¹⁷ Seppure gli accenni alle «gazzette umorifere» fanno pensare alla conoscenza di giornali specifici, è difficile stabilire con precisione quali materiali Gadda possa aver visto. Di giornali satirici e umoristici del periodo fascista, che avevano una circolazione limitata e spesso clandestina, non c'è traccia nel catalogo del Fondo Gadda alla Biblioteca del Burcardo, che del resto conserva prevalentemente materiali relativi a una fase successiva della vita di Gadda (cfr. Cortellessa-Patrizi 2001, I: 265-282). Per una panoramica sulle riviste satiriche attive durante il ventennio e sulla produzione caricaturale relativa a Mussolini e al fascismo cfr. Gianeri 1945; De Micheli 1976; Sironi 2010. Dell'affermazione di un'iconografia mussoliniana deformata e caricaturale testimonia anche il ciclo di dipinti *Dux*, ideato da Mino Maccari per una mostra allestita nella sua abitazione privata nel 1943 (Appella-Trucchi 1993; Briganti 1992. Su Maccari caricaturista cfr. Longhi 1984, che pone l'accento sull'importanza della caricatura per la storia delle arti figurative tra Otto e Novecento). La cupa atmosfera satirica dei dipinti crea una risonanza suggestiva con il testo gaddiano: i due artisti, del resto, hanno vissuto vicende politico-esistenziali simili, e frequentato ambienti intellettuali contigui, tra Firenze e Roma.

¹⁸ Educata «nella luce di Caravaggio», in una cultura figurativa *umbratile* molto vicina a quella di Roberto Longhi (Raimondi 2003: 133-180), e anche per questo già intrinsecamente sensibile alla deformazione (Bertoni 2001: 166-177; Lipparini 1994: 11-23 e 81-107; Marchesini 2014: 99-136).

morali, e non risparmia nemmeno l'autore, che rivolge anche contro se stesso la violenza verbale della caricatura. Soltanto che in questo caso sono le «patriottesse» a tracciare il ritratto deformato, ispirato dall'avversione conformistica verso l'attitudine critica di Gadda, che si fa beffa «della scemenza umana, ivi compresa la mia propria». Gadda diventa una

turpe e vulgare creatura, deficiente vaso di bestiaggine, anormale psichico, gufo generato dalla Notte, mostro esadattilo e quadricorne con grifo a spàtola, lacrimoso crocòdilo che piange in sulle ruine di Milano incenerita sbranando bistecche doppie a Firenze, ecc. ecc. (Gadda 2016: 145)

L'autocaricatura non iscrive la voce monologante nella serie delle altre caricature, non punisce il coinvolgimento di Gadda nella scemenza umana. È la società degli integrati a disegnarlo così, in quanto apocalittico: l'oltranza diffamatoria diventa quasi uno strumento di depistaggio rispetto alla sostanziale adesione gaddiana al fascismo. Il che getta un'ombra sulla sostanza iperbolica dell'intera opera, la cui violenza parossistica è utilizzata per denunciare, sì, ma anche per cancellare le tracce dei comportamenti passati di chi parla nel testo.

Resta vero tuttavia che la violenza caricaturale assume una dimensione che trascende la figura individuale del Duce, e riverbera sui gerarchi, sulle ispirate sostenitrici, sugli squadristi, sempre descritti da Gadda con alla cintola il coltello, l'arma dell'agguato vigliacco, così come appaiono in una caricatura di Manzù (fig. 6), che fa *pendant* con la diagnosi fisiognomica introdotta in una redazione alternativa del capitolo II: «E la guardata bieca, dalla grinta, gli zigomi di Lombroso. Una tipologia siffatta, un tale accozzo di ceffi a berciare a contrade, e di cagnazze facce, la non s'era veduta ne' millenni» (Gadda 2016: 399).

La serie delle caricature compone una macrocaricatura che percorre l'intera struttura testuale. La tesi fondamentale del testo

suggerisce la visualizzazione iperbolica e caricaturale di un Fallo che deposita il proprio dogma nelle «psiche riceventi» (Gadda, 2016: 49), trasfigurate in altrettanti uteri, del popolo italiano.¹⁹ La figurazione *sub specie erotica* della nascita e del consolidamento del fascismo è una monumentale immagine oscena.

3. Neurobiologia di Priapo

La visione *pansessuale* nella quale si risolvono le dinamiche che attraversano il ventennio è riconducibile al sostrato psicoanalitico dell'interpretazione gaddiana del fascismo (Gioanola 1977: 151-218),²⁰ che a sua volta si iscrive nel più generale tentativo di ricorrere al linguaggio e all'immaginario scientifico per inquadrare e descrivere la sostanza umana.²¹ E se, come scrive Contini, la psicoanalisi è applicata in *Eros e Priapo* «al massimo della caricatura» (Contini 1989: 73), nel ricorso di Gadda al campo semantico della scienza si saldano l'esigenza iperbolica e la necessità di uno scandaglio psichico capace di andare oltre la superficie.

Tutti i saperi devono concorrere nello sforzo di comprensione di quello che è accaduto durante gli anni della dittatura: «Tutti i modi, i

¹⁹ In EP92 l'immagine era più sintetica, e a ricevere il dogma fallico erano le «psico-fiche» di donne e uomini (Gadda 1992: 258).

²⁰ Le ricerche legate al restauro della versione originale di *Eros e Priapo* hanno fatto emergere con maggiore chiarezza il ruolo delle letture freudiane, e in particolare di *Totem e tabù*, nella concezione del trattato (cfr. Italia-Pinotti in Gadda 2016: 381-385). Su Gadda lettore di Freud cfr. Amigoni in Cortellessa-Patrizi 2001, II: 151-166 (e la sua lettura freudiana del *Pasticciaccio*, Amigoni 1995); Lucchini in Bertone-Dombroski 1997: 177-194.

²¹ Mettendo a sistema sapere psicoanalitico e acquisizioni recentissime (per Gadda) della fisica, Gabriele Frasca ha mostrato le tensioni *scientifiche* che attraversano la scrittura gaddiana, e supportano un'interpretazione complessiva del *Pasticciaccio* «con Freud e Schrödinger» (Frasca 2011). Sulla cultura tecnico-scientifica di Gadda cfr. anche Silvestri in Cortellessa-Patrizi 2001, II: 167-180, che però fa poca luce sull'ambito medico-scientifico.

metodi, le tecniche, le singole operazioni e le discipline della mente sono chiamati a soccorrerci. [...] Tutti i periti, e d'ogni sorta medici, hanno e aranno ragionare sulla maialata» (Gadda 2016: 13).

La scienza medica, in particolare, offre a Gadda uno sguardo sull'umano che guida spesso le sue strategie conoscitive: uno sguardo anatomico, autoptico, che si rivela nell'ispezione ravvicinata e insistita dei corpi, spesso guardati come cadaveri, attuali o potenziali.²² La prima delle scienze mediche invocate da Gadda per la comprensione del fascismo si colloca all'incrocio tra psichiatria, frenologia e fisiognomica.²³ Un complesso di saperi che mescola, con deliberato effetto comico, scienze *nuove* e scienze positivistiche in via di disattivazione. «Vorrei», scrive Gadda, «essere frenologo e psichiatra», per poter indagare

la follia tetra d'un gaglioffo ipocalcico dalle gambe a roncola, autoerotòmane, eredoalcolico ed eredoluetico: e luetico in proprio. Da descrivere e pingere in aula magna que' due

²² Sul complesso di sensibilità extra-umanistiche (ed *extra-umane*) che nutrono la rappresentazione gaddiana della realtà è tornata a più riprese Carla Benedetti (1995 e 2004).

²³ Nella già citata recensione a uno studio di Pierre Abraham su Balzac, Gadda descrive il metodo balzachiano come una *scienza dei volti*, che consente allo scrittore di astrarre dei «tipi» dalla moltitudine degli esseri umani, per poi reincarnare i diversi tipi nella galassia dei suoi personaggi (Gadda 1991: 726). Se l'approccio quantitativo testimonia di una sensibilità di Balzac verso le nascenti *scienze umane*, l'attitudine *antropometrica* a tipizzare i tratti somatici deriva da una conoscenza diretta, e documentata, della fisiognomica di Lavater e della frenologia di Gall, che ambiscono a «stabilire su basi scientifiche una scienza delle correlazioni fra psiche ed aspetti somatici» (*ivi*: 727). Nelle sue efficacissime descrizioni della fisionomia quindi Balzac rivela, secondo Gadda, la propria attenzione per «gli aspetti primi e brutali della vita, le notificazioni insomma di tutto ciò che è perentorio e immediato» (*ibidem*). La stessa attenzione che si può senza forzature attribuire a Gadda, e che particolarmente si manifesta nella tensione fisiognomica di *Eors e Priapo*.

mascelloni del teratocéfalo e rachitoide babbèo, e l'esoftalmo dello spiritato basedòwico, le sue finte furie di scarcione sifoloso.
(Gadda 2016: 16)

Del resto indagine anatomica ed esperimenti figurativi di deformazione, studi fisiognomici e caricatura hanno un legame storico accertato, nel quale è implicita l'idea che l'accentuazione dei tratti possa funzionare come espediente espressivo e come dispositivo di comprensione.²⁴ L'enfatizzazione delle componenti anatomiche è una via di accesso alle zone interiori, alle situazioni emotive e psichiche. Incurvare le superfici del visibile diventa un modo per far emergere l'invisibile. L'espressività del corpo serve a decifrare l'interiorità, e a fissare la varietà degli stati emotivi.

L'iperbole, dunque, ha una funzione cognitiva: la mente umana pratica la selezione, la stilizzazione e l'accentuazione delle linee, delle forme e dei colori per dare senso al groviglio delle percezioni, individuare regolarità, enfatizzare gli stimoli che rafforzano i comportamenti reattivi. Il neurobiologo Eric Kandel ha scritto che

L'artista cerca non solo di catturare ma anche di amplificare con un'appropriata esagerazione l'essenza del soggetto ritratto e quindi di attivare più potentemente gli stessi meccanismi neurali che sarebbero stati innescati dallo stesso soggetto nella vita reale [...] l'artista fornisce uno stimolo segnale esagerato prendendo, inconsapevolmente, la media di tutte le facce, sottraendo questa media al volto del personaggio e amplificando poi la differenza.
(Kandel 2012: 436)

²⁴ Dagli studi anatomici di Leonardo, come di Carracci, scaturiscono le prime caricature in senso proprio (Berra 2009; Pierantoni 1981: 23-25 per il ruolo dell'anatomia all'interno di una *storia della visione*). Sui nessi tra arte figurativa e storia della fisiognomica Guédron 2001; Guédron-Baridon 1999. Le pratiche della deformazione sono state spesso interpretate come una strategia di comprensione dell'essere umano attraverso la *disumanizzazione* della sua forma (Guédron-Baridon 2004; Baltrušaitis 1983).

La ricorsività dell'iperbole nelle espressioni artistiche umane ha assunto la rilevanza di una costante (Ramachandran 2004: 43-61), e ha consentito di comprendere un meccanismo fondamentale della cognizione: la mente non fotografa il mondo, ne costruisce *caricature*, modelli deformati, che evidenziano gli elementi decisivi e permettono di estrarre significati dal groviglio delle percezioni (Maffei-Fiorentini 1995; Malabou 2004; Hyman 2010). La ricerca di tratti essenziali, di regolarità che permangono attraverso la variabilità dei fenomeni è uno dei meccanismi conoscitivi fondamentali per l'essere umano. E l'arte, potenziando i procedimenti cerebrali, seleziona ed enfatizza gli elementi della realtà per restituirne una rappresentazione efficace. L'arte lavora per isolamento e selezione di elementi caratteristici, per intensificazione, astrazione e assolutizzazione di dettagli, e quindi riproduce e amplifica i processi conoscitivi radicati a livello neurobiologico, che consistono nell'individuare e registrare costanti (Zeki 2003).

La caricatura assume questi processi e li porta alle estreme conseguenze, fissandoli in una forma culturale storicamente e mediaticamente determinata. In *Eros e Priapo* Gadda utilizza la caricatura come dispositivo che da un lato abilita la comprensione di alcuni processi psichici, e dall'altro, enfatizzandone i tratti, rivela le forme sociali cui i processi psichici hanno dato luogo. L'opera, come accennato all'inizio, si situa in una zona profonda della creatività gaddiana, in cui l'exasperazione dello stile è chiamata a formalizzare impulsi laceranti. Questa prossimità rispetto alle pulsioni più informi permette a Gadda di intuire una continuità tra i processi di simbolizzazione e i processi biologici, tra le rappresentazioni umane e il complesso di stimoli che strutturano la mente. La decifrazione della vicenda storica del fascismo passa, per Gadda, attraverso l'«intelligenza dei fatti biologici», lo studio delle «collettività della storia e direi della biologia» (Gadda 2016: 37).

La «storiografia espressionista» di Gadda è una storiografia degli stati d'animo e delle dimensioni psichiche,²⁵ non una «storiografia del Logos», degli eventi, delle personalità, delle concatenazioni razionali di cause ed effetti. «Dimando interpretare e perscrutare certi moventi del delinquere non dichiarati nel comune discorso, le segrete vie della libidine», scrive Gadda, che intende dare espressione a

ciò che a pena è travisto e sempre e canonicamente è taciuto ne' nobili cicalari delle persone da bene: que' modi e que' procedimenti oscuri dell'essere che pertengono alla zona dell'inconscio, quegli impulsi animali a non dire animaleschi da i' Plato topicizzati nello *epitumetikòn* cioè nel pacco addominale, nel vaso delle trippe: i quali hanno tanta e talora preminente parte nella bieca storia degli omini, in quella dell'omo individuo, come in quella d'ogni aggregazione di omini. (*Ivi*: 23-24)

Gadda guarda nella profondità viscerale in cui si originano gli stati psichici latenti legati all'azione sotterranea di Eros, principio libidico che sta alle radici della vita individuale e di quella relazionale, e che, non corretto né frenato dai meccanismi del controllo razionale e della sublimazione socialmente condivisa, è il principale movente del fascismo. Il che sgancia il testo dalla dimensione contingente di pamphlet antimussoliniano, per farne un «un trattato di psicopatologia delle masse valido in ogni epoca e per ogni forma di totalitarismo» (Italia-Pinotti in Gadda 2016: 411).

Il tentativo di esprimere e analizzare il modo in cui i movimenti interiori profondi, e le configurazioni psichiche, danno forma alla storia collettiva e agli eventi, è coerente con l'idea di Gadda che la letteratura sia una storiografia delle passioni e dell'inconscio, la

²⁵ «Gaio Tranquillo Svetonio e Gaio Cornelio Tacito non erano psichiatri. Pure, la sudicia e sanguinaria follia di Nerone e la psicosi cupa di Tiberio le rivivono nelle lor pagine quasi nella distretta evidenza d'un referto clinico» (Gadda 2016: 16-17).

strategia di registrazione e formalizzazione di tutto quanto sfugge, e resta non detto, nella storiografia ufficiale. Il valore conoscitivo della scrittura letteraria consiste nel consegnare «in vario modo e registro una immagine totale della vita, non una astrazione arbitraria di alcuni temi dal totale contesto biologico» (*ivi*: 29).

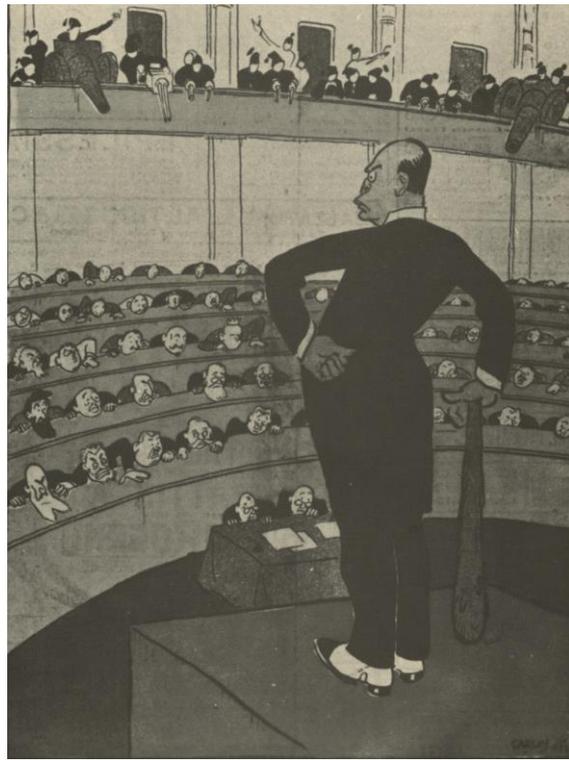
La storiografia di *Eros e Priapo*, assumendo i procedimenti concettuali e formali della caricatura, si iscrive idealmente nello stesso ambiente mediale in cui si imprinono i segni del potere, per sovrascriverli utilizzando il potenziale interpretativo e conoscitivo fornito tanto dalla storia della caricatura, e dai suoi presupposti di dispositivo cognitivo, quanto dalla sua *attualità* di genere che combatte in presa diretta la battaglia dell'immaginario. Allo stesso tempo il corpo deformato del testo mostra come la deformazione storica, che ha dato forma mostruosa al caos informe della psiche, si è impadronita degli individui, trasformandoli tutti in una oscena caricatura dell'umano. Autore compreso: nel sistema di significati creato dai procedimenti caricaturali a livello macrotestuale, il suo tentativo di districarsi dalla scemenza umana proprio ricorrendo all'autocaricatura produce un effetto contrario, integrando anche chi dice "io" nella galleria delle degenerazioni.

In *Eros e Priapo* la deformazione universale, incubata nelle profondità biologiche, prende la forma della caricatura verbale, la cui violenza rende evidente, iperbolicamente enfatizzandolo, *l'alluce incongruo* che buca la rappresentazione e vanifica ogni tentativo di composizione. È nei segni violentati, distorti, nelle immagini deformate attraverso la scrittura caricaturale, che si rivela la piega più riposta del reale, la visione alterata che sola può rappresentare *l'incubo della storia*.

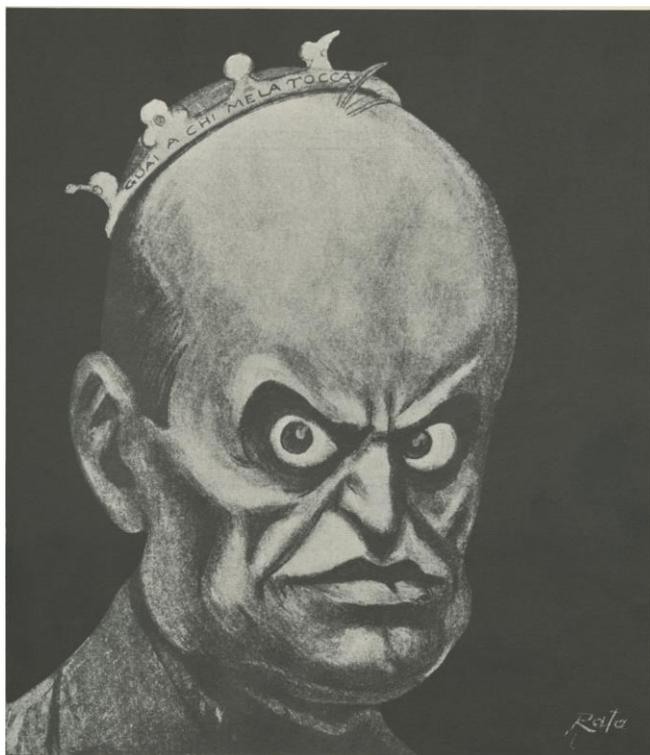
Immagini



1. «L'illustrazione Italiana», 21 maggio 1939



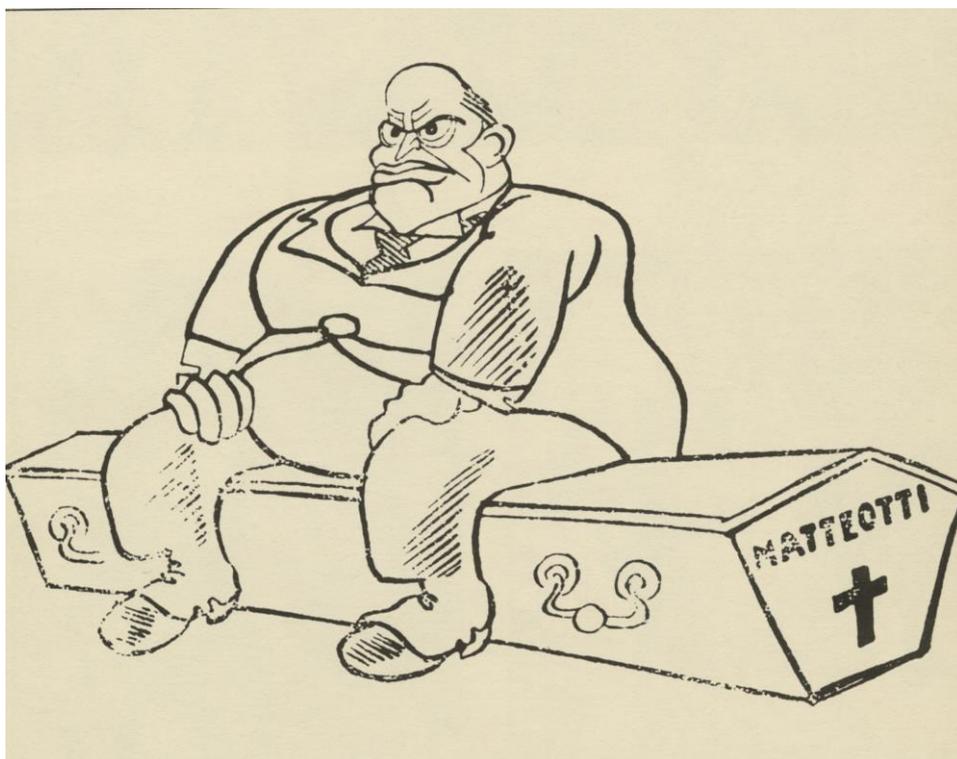
2. Carlin (Carlo Bergoglio), *La riapertura della camera*,
«Pasquino», 48, 1922



3. Rata Langa (Gabriele Galantara), *LUI*, «L'Asino», 21, 1924



4. Guasta, *Le bestie umane*, «Il Travaso delle Idee», 1921



5. Roger Chancel, *Il discorso Butler*, «Becco Giallo», clandestino, 72, 1929



6. Giacomo Manzù, *Il brigatista nero*, 1943

Bibliografia

- Alfano, Giancarlo, *L'umorismo letterario. Una lunga storia europea (secoli XIV-XX)*, Roma, Carocci, 2016.
- Amigoni, Ferdinando, *La più semplice macchina. Lettura freudiana del «Pasticciaccio»*, Bologna, il Mulino, 1995.
- Andreini, Alba, "Gadda e il suo tempo: i furori di un testimone", *Carlo Emilio Gadda. La coscienza infelice*, Eds Alba Andreini - Marziano Guglielminetti, Milano, Guerini, 1996: 141-154.
- Appella, Giuseppe, Trucchi, Lorenza, *Mino Maccari 1898-1989*, Roma, De Luca, 1993.
- Baltrušaitis, Jurgis, "Physiognomonie animale" (1957), *Aberrations. Essai sur la légende des formes*, Ed. Jurgis Baltrušaitis, Flammarion, Paris, 1983.
- Belting, Hans, *Facce. Una storia del volto*, Roma, Carocci, 2014.
- Benedetti, Carla, "La storia naturale in Gadda", *Italies Narrative*, 7 (1995): 71-89.
- Id., *Gadda e il pensiero della complessità, Gadda. Meditazione e racconto*, Eds. Carla Benedetti - Cristina Savettieri - Lucio Lugnani, Pisa, ETS, 2004.
- Berra, Giacomo, "Il ritratto 'caricato in forma strana, e ridicolosa, e con tanta felicità di somiglianza'. La nascita della caricatura e i suoi sviluppi in Italia fino al Settecento", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 53, 1 (2009): 73-144.
- Bertone, Manuela - Dombroski, Robert S., *Carlo Emilio Gadda. Contemporary Perspectives*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1997.
- Bertoni, Federico, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Torino, Einaudi, 2001.
- Bolzoni, Lina, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari, 2008.
- Botti, Francesco Paolo, *Gadda o la filologia dell'Apocalisse*, Napoli, Liguori, 1996.

- Briganti, Giuliano (ed.), *Mino Maccari 1898-1989. «Il genio dell'irriverenza»*, prefazione di Giovanni Spadolini, Firenze, Pananti, 1992.
- Brilli, Attilio, *Dalla satira alla caricatura: storia, tecniche e ideologie della rappresentazione*, Bari, Dedalo, 1985.
- Cannistraro, Philip V., *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, prefazione di Renzo De Felice, Roma-Bari, Laterza, 1975.
- Caprotti, Federico, "Information Management and Fascist Identity: Newsreel in Fascist Italy", *Media History*, 11.3 (2005): 177-191.
- Cardillo, Massimo, *Il duce in moviola. Politica e divismo nei cinegiornali e documentari «Luce»*, introduzione di Giuseppe Ferrara, Bari, Dedalo, 1983.
- Casadei, Alberto, *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Bruno Mondadori, Milano 2011.
- Cases, Cesare, *Patrie lettere*, Torino, Einaudi, 1987.
- Cavallini, Giorgio, *Lingua e dialetto in Gadda*, Messina-Firenze, D'Anna, 1977.
- Colucci, Dalila, "«... donne erano: e donne sarebbero». Il corpo femminile come catalizzatore delle strutture narrative nel *Pasticciaccio*", *Forum Italicum*, 48.3 (2014): 428-451.
- Contini, Gianfranco, *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Torino, Einaudi, 1989.
- Cortellessa, Andrea – Patrizi, Giorgio (eds.), *La biblioteca di Don Gonzalo. Il Fondo Gadda alla Biblioteca del Burcardo*, prefazione di Walter Pedullà, 2 voll. (1. *Catalogo*; 2. *Saggi*), Roma, Bulzoni, 2001.
- Darwin, Charles, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali* (1872), Ed. Gian Arturo Ferrari, Torino, Boringhieri, 1982.
- De Micheli, Mario, *Contro il fascismo: 50 anni di immagine satirico-politica nel mondo*, Milano, Fratelli Fabbri, 1976.
- Dombroski, Robert S., *Gadda e il barocco*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.
- Donnarumma, Raffaele, *Gadda modernista*, Pisa, Ets, 2006.
- Ferretti, Gian Carlo, *Ritratto di Gadda*, Roma-Bari, Laterza, 1987.
- Frasca, Gabriele, *Un quanto di erotia. Gadda con Freud e Schrödinger*, Napoli, D'If, 2011.

- Gadda, Carlo Emilio, "La cognizione del dolore", *Romanzi e racconti*, I, Eds. Raffaella Rodondi - Guido Lucchini - Emilio Manzotti, Milano, Garzanti, 1988, pp. 565-755.
- Id., "Quer pasticciaccio brutto de via Merulana", *Romanzi e racconti*, II, Eds. Giorgio Pinotti - Dante Isella - Raffaella Rodondi, Milano, Garzanti, 1989, pp. 11-276.
- Id., "Pierre Abraham, «Créatures chez Balzac»", *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, I, Eds. Liliana Orlando - Clelia Martignoni - Dante Isella, Milano, Garzanti, 1991: 723-731.
- Id., "Eros e Priapo. Da furore a cenere", *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, II, Eds. Claudio Vela - Gianmarco Gaspari - Giorgio Pinotti - Franco Gavazzeni, Dante Isella - Maria Antonietta Terzoli, Milano, Garzanti, 1992.
- Id., "Meditazione milanese", *Scritti vari e postumi*, Eds. Andrea Silvestri - Claudio Vela - Dante Isella - Paola Italia - Giorgio Pinotti, Milano, Garzanti, 1993: 619-894.
- Id., *Un gomitolo di concause. Lettere a Pietro Citati (1957-1969)*, Ed. Giorgio Pinotti, Milano, Adelphi, 2013.
- Id., *Eros e Priapo. Versione originale*, Ed. Paola Italia - Giorgio Pinotti, Milano, Adelphi, 2016.
- Gianeri, Enrico, *Il Cesare di cartapesta: Mussolini nella caricatura*, Torino, Grandi Edizioni Vega, 1945.
- Gioanola, Elio, *L'uomo dei topazi. Saggio psicanalitico su C.E. Gadda*, Genova, il melangolo, 1977.
- Godioli, Alberto, «La scemenza del mondo». *Riso e romanzo nel primo Gadda*, Pisa, Ets, 2011.
- Gombrich, Ernst Hans - Kris, Ernst, "The Principles of Caricature", *British Journal of Medical Psychology*, 17 (1938): 319-342.
- Id., *The Cartoonist's Armory*, Durham, Duke University Press, 1963.
- Id., "The Experiment of Caricature", *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York, Bolling Series, 1962.
- Guédron, Martial, *Peaux d'âmes. L'interprétation physiognomonique des œuvres d'art*, Kimé, Paris, 2001.
- Id., *L'art de la grimace. Cinq siècles d'excès de visage*, Hazan, Paris, 2011.

- Guédron, Martial – Baridon, Laurent, *Corps et arts. Physiologies et physiologies dans les arts visuels*, L'Harmattan, Paris, 1999.
- Id., *Homme-Animal, Histoire(s) d'un face à face*, Adam Biro, Paris, 2004.
- Id., *L'art et l'histoire de la caricature*, Citadelles&Mazenod, Paris, 2005.
- Hyman, John, *Art and Neuroscience, Beyond Mimesis and Convention. Representation in Art and Science*, Eds. Frigg, Roman – Hunter, Matthew, Dordrecht-Heidelberg-London-New York, Springer, 2010.
- Kandel, Eric R., *The Age of Insight. The Quest to Understand the Unconscious in Art, Mind, and Brain, from Vienna 1900 to the Present*, Random House, London, 2012, ed. it. *L'età dell'inconscio. Arte, mente e cervello dalla grande Vienna ai nostri giorni*, Cortina, Milano, 2012.
- Kris, Ernst, "Psychology of Caricature", *Imago*, 20, 1934.
- Lakoff, George - Johnson, Mark, *Metaphors We Live By*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1980.
- Id., *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, Basic Books, New York, 1999.
- Lipparini, Micaela, *Le metafore del vero. Percezione e deformazione figurativa in Carlo Emilio Gadda*, Pisa, Pacini, 1994.
- Longhi, Roberto, "Mino Maccari alla «Saletta»", *Scritti sull'Otto e Novecento 1925-1966*, Firenze, Sansoni, 1984: 101-103.
- Luzzatto, Sergio, *L'immagine del Duce. Mussolini nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Roma, Editori Riuniti, 2001.
- Id., *Il corpo del duce. Un cadavere tra immaginazione, storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1998.
- Maffei, Lamberto – Fiorentini, Adriana, *Arte e cervello*, Bologna, Zanichelli, 1995.
- Malabou, Catherine, *Que faire de notre cerveau?*, Paris, Bayard, 2004.
- Mangoni, Luisa, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Bari, Laterza, 1974.
- Id., "Le riviste del Novecento", *Letteratura italiana I: Il letterato e le istituzioni*, Ed. Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1982: 945-982.
- Manzoni, Alessandro, *I Promessi Sposi*, edizione diretta da Francesco de Cristofaro, Milano, Bur, 2014.

- Marchesini, Manuela, *La galleria interiore dell'ingegnere*, Torino, Bollati Boringhieri, 2014.
- Marchi, Monica – Vela, Claudio (eds.), *Meraviglie di Gadda. Seminario di studi sulle carte dello scrittore*, Pisa, Pacini, 2014.
- Matt, Luigi, *Gadda. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2006.
- Morachioli, Sandro, *L'Italia alla rovescia. Ricerche sulla caricatura giornalistica tra il 1848 e l'Unità*, Pisa, Edizioni della Normale, 2013.
- Id., “«My name is not Gillray, but Rubens». Studi di storia della caricatura”, *Nuova informazione bibliografica*, 11.1 (2014): 57-89.
- Pierantoni, Ruggero, *L'occhio e l'idea. Fisiologia e storia della visione*, Torino, Boringhieri, 1981.
- Poelermans, Inge, “La cognizione del discorso. Gadda e la metafora della virilità fascista”, *Rivista Europea di Studi Italiani*, 27.2 (2013): 51-59.
- Raimondi, Ezio, *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, a cura di Jonathan Sisco, Milano, Mondadori, 2003.
- Ramachandran, Vilayanur S., *The Emerging Mind. The BBC Reith Lectures*, London, Bbc, 2003, ed. it. *Che cosa sappiamo della mente*, Milano, Mondadori, 2004.
- Rizzolatti, Giacomo – Sinigaglia, Corrado, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Milano, Cortina, 2006.
- Roscioni, Gian Carlo, *La disarmonia prestabilita. Studio su Gadda*, Torino, Einaudi, 1969.
- Savettieri, Cristina, *La trama continua. Storia e forme del romanzo di Gadda*, Pisa, Ets, 2008.
- Id., *Il Ventennio di Gadda*, in Romano Luperini e Pietro Cataldi (a cura di), *Scrittori italiani tra fascismo e antifascismo*, Pisa, Pacini, 2009: 1-33.
- Sironi, Marta, “Il volto del duce: dalla fotografia alla caricatura”, in *Ridicolosa*, 17 (2010): 205-215.
- Terzoli, Maria Antonietta, “Le immagini della memoria”, *Le lingue di Gadda*, Atti del Convegno di Basilea, 10-12 dicembre 1993, Roma, Salerno, 1995: 225-246.
- Turner, Mark, *The Literary Mind. The Origins of Thought and Language*, Oxford University Press, New York-Oxford, 1996.

Zeki, Semir, *Inner Vision. An Exploration of Art and the Brain*, Oxford, Oxford University Press, 1999, ed. it. *La visione dall'interno. Arte e cervello*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

L'autore

Paolo Gervasi

Marie Curie Fellow alla Queen Mary University di Londra, dove lavora a un progetto di ricerca sulla storia della caricatura letteraria. Ha conseguito il dottorato alla Scuola Normale Superiore, dove per tre anni è stato assegnista di ricerca presso il CTL – Centro di Elaborazione Informatica di Testi e Immagini nella Tradizione Letteraria –. Tra le più recenti pubblicazioni la curatela dell'audiolibro *Variazioni da Amelia Rosselli* (luca sossella editore, 2014), la monografia *La forma dell'eresia. Giacomo Debenedetti 1922-1934: storia di un inizio* (Ets, 2012) e i saggi "Plot of Meanings. Ludovico Ariosto's Orlando furioso as a Case-Study on Narrativity and Cognition", *Reti Saperi Linguaggi. Italian Journal of Cognitive Sciences*, 8.4, 2 (2015); "Into the Author's Mind. Cesare Garboli and the Essay as Embodied Comprehension", *MHRA Working Papers in the Humanities*, 10 (2015); "Critica della mente. Una rassegna di studi su letteratura e scienze cognitive", *Nuova informazione bibliografica*, 12.1 (2015); "Retoriche mediali e forme letterarie: Antonio Delfini", *Between*, 4, 7 (2014).

Email: paolo.gervasi@sns.it

L'articolo

Data invio: 15/05/2016

Data accettazione: 30/09/2016

Data pubblicazione: 30/11/2016

Come citare questo articolo

Gervasi, Paolo, "La cognizione di Priapo. Procedimenti caricaturali in *Eros e Priapo* di Carlo Emilio Gadda", *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, Eds. E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri, *Between*, VI.12 (2016), <http://www.betweenjournal.it/>