

CORRADO BOLOGNA

«IL SOLE NON AVEVA ANCORA  
LA MINIMA INTENZIONE DI APPARIRE  
ALL'ORIZZONTE...».  
CARAVAGGIO, MANZONI, GADDA, LONGHI



FIRENZE  
LEO S. OLSCHKI EDITORE  
MMXIII

# LETTERE ITALIANE

Anno LXV • numero 2 • 2013

*Direzione:*

Gian Luigi Beccaria, Carlo Delcorno, Cesare De Michelis, Maria Luisa Doglio,  
Giorgio Ficara, Marc Fumaroli, Giulio Lepschy, Carlo Ossola,  
Gilberto Pizzamiglio, Jean Starobinski

La Redazione della rivista è affidata al Condirettore Gilberto Pizzamiglio

*Redazione:*

Giovanni Baffetti, Attilio Bettinzoli, Bianca Maria Da Rif, Fabio Finotti,  
Claudio Griggio, Giacomo Jori

## Articoli

- C. DELCORNIO, *Boccaccio medievale e Ordini Mendicanti* . . . . Pag. 149  
A. CELLI, *“Cor per medium fudit”. Il canto XXVIII dell’Inferno alla  
luce di alcune fonti arabo-spagnole* . . . . . » 171  
C. BOLOGNA, *«Il sole non aveva ancora la minima intenzione di apparire  
all’orizzonte...»*. *Caravaggio, Manzoni, Gadda, Longhi* . . . . . » 193

## Note e Rassegne

- A. CORRIERI, *Lo scudo d’Achille e il pianto di Didone: da L’Italia  
liberata da’ Gotthi di Giangiorgio Trissino a Delle guerre de’  
Goti di Gabriello Chiabrera* . . . . . » 238  
L. MAZZONI, *Su una recente edizione del Saggio di Vincenzo Monti  
intorno al testo del Convito dantesco* . . . . . » 263  
D. GRAU, *La jeune fille au jardin. Sur Micòl Finzi-Contini* . . . . . » 271

## Recensioni

- M. VITALE, *Lingua padana e koinè cortigiana nella prima edizione dell’Orlando furioso*  
(T. Matarrese), p. 287 - I. CROTTI, *Le memorie inutili di Carlo Gozzi* (A. Zava), p.  
292 - M. G. TAVONI, PAOLO TINTI, *Pascoli e gli editori* (A. Pettoello), p. 294

**I Libri: «Lettere Italiane» tra le novità suggerisce** (si parla di Dante,  
Bonneyfoy) . . . . . Pag. 298

**Libri ricevuti** . . . . . » 302

*Redazione*

«Lettere Italiane»

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, Università di Padova  
Via Beato Pellegrino 1 - 35137 Padova

*Amministrazione*

Casa Editrice Leo S. Olschki

Casella postale 66, 50123 Firenze • Viuzzo del Pozzetto 8, 50126 Firenze  
e-mail: [periodici@olschki.it](mailto:periodici@olschki.it) • Conto corrente postale 12.707.501  
Tel. (+39) 055.65.30.684 • fax (+39) 055.65.30.214

2013: ABBONAMENTO ANNUALE - ANNUAL SUBSCRIPTION

ISTITUZIONI - INSTITUTIONS

La quota per le istituzioni è comprensiva dell'accesso on-line alla rivista.  
Indirizzo IP e richieste di informazioni sulla procedura di attivazione  
dovranno essere inoltrati a [periodici@olschki.it](mailto:periodici@olschki.it)

*Subscription rates for institutions includes on-line access to the journal.  
The IP address and requests for information on the activation procedure  
should be sent to [periodici@olschki.it](mailto:periodici@olschki.it)*

Italia: € 121,00 • Foreign € 154,00

PRIVATI - INDIVIDUALS

(solo cartaceo - *print version only*)

Italia: € 93,00 • Foreign € 126,00

«Il sole non aveva ancora  
la minima intenzione di apparire  
all'orizzonte ...».

Caravaggio, Manzoni, Gadda, Longhi

1. «Il sole non aveva ancora la minima intenzione di apparire all'orizzonte...»: la parodia forse più esposta, quindi autoironica e paradossale, della nostra letteratura moderna proietta anche il *Pasticciaccio* nella dimensione del controcanto manzoniano, di una *parodé* che già le *Note* preparatorie del *Racconto italiano di ignoto del Novecento* e poi la *Cognizione* avevano fondato.<sup>1</sup>

In attesa che un'edizione criticamente annotata del *Pasticciaccio* consenta di recuperare la complessa stratigrafia culturale secondo il modello del commento di Manzotti alla *Cognizione*, mi limiterò qui a segnalare qualche traccia dell'intertesto che lega il romanzo del 1957 ai *Promessi Sposi*, a partire dal celebre avvio del capitolo VIII, che rifà il verso all'inizio del capitolo IV di Manzoni, proprio con l'intento di sorridere non tanto sul reperto, di per sé parlante, quanto sull'operazione stessa dell'innesto incipitario di un passo canonico, addirittura scolastico: Il sole non aveva ancora la minima intenzione di apparire all'orizzonte che già il brigadiere Pestalozzi usciva (in motocicletta) dalla caserma degli erre erre ci ci di Marino per catapultarsi alla bottega-laboratorio dove non era minimamente aspettato, almeno in quanto brigadiere fungente.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Per l'impostazione del problema e l'indicazione di alcuni luoghi testuali particolarmente significativi rinvio a C. BOLOGNA, *Il romanzo come «cognizione» e «rappresentazione»*: Gadda, in *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1993, II, *Dall'Arcadia al Novecento*, pp. 745-798, specialmente 752 sgg., 757 sgg., 786 sgg.

<sup>2</sup> C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in Id., *Opere*, a cura di D. Isella, *Romanzi e racconti*, II, a cura di G. Pinotti, D. Isella, R. Rodondi, Milano, Garzanti, 1989, p. 187 (da questa edizione, ormai canonica, citerò).

Il sole non era ancor del tutto apparso sull'orizzonte, quando il padre Cristoforo uscì dal suo convento di Pescarenico, per salire alla casetta dov'era aspettato.<sup>3</sup>

Conservando la visibilità data dalla posizione di *incipit* di capitolo, e quindi attirando sulla frase l'energia narrativa legata all'ironia straniante, Gadda inserisce con attenta *amplificatio* qualche dettaglio di ritocco che crea spaesamento rispetto alla fonte manzoniana: ad esempio la puntualizzazione parentetica («in motocicletta»); la cadenza finale di carattere ironicamente limitativo («almeno in quanto brigadiere fungente»), che implicitamente allude ad altri luoghi testuali (da ultimo le pagine finali del capitolo precedente, il VII) in cui si giustifica la notorietà del Pestalozzi a «li Du Santi»;<sup>4</sup> la lieve mutazione di un tempo verbale che dalla perentorietà dell'evento che attiva la vicenda («quando padre Cristoforo uscì») trascorre al parallelismo con la lentezza svagata e inerziale dell'apertura («il sole non aveva ancora... che già il brigadiere Pestalozzi usciva»). Ne deriva un'omogeneizzazione dei tempi e la creazione di un parallelismo fra l'azione del sole e quella del personaggio, con un raddoppiamento della negazione

<sup>3</sup> A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, cap. IV, 1, in ID., *I romanzi*, a cura di S. S. Nigro, 2 voll. in 3 tomi, Milano, Mondadori, 2002, vol. II, t. II, *I Promessi Sposi (1840) - Storia della colonna infame*, p. 65 (da qui citerò, indicando il numero della pagina e del comma, che corrisponde all'edizione originale). Si tratta dell'edizione anastatica della Quarantana, elegantemente dimostrata da Nigro (*Nota critico-filologica: i tre romanzi*, ivi, pp. IX-XVIII) necessaria perché «la resa immaginale del testo scritto» attraverso il lavoro d'incisione di Francesco Gonin, guidata con cura allo stesso Manzoni per via epistolare, rappresenta un'«esperienza di letteratura disegnata e incisa», e «le illustrazioni sono brani di testo manzoniano, non meno delle righe di scrittura» (p. XVI): dunque «il terzo romanzo, illustrato, non può essere ricomposto. Va presentato in anastatica. Perché del Manzoni è l'impaginazione, studiata e letteralmente misurata per la mobilitazione di parole e immagini» (p. XVIII). Ricorro anche alle utilissime *Concordanze dei Promessi Sposi*, a cura di G. De Rienzo, E. Del Boca, S. Orlando, 5 voll., Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1985 (nel vol. I, *Testo e indici*; voll. II-V, *Concordanze*).

<sup>4</sup> Cfr. C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto* cit., cap. VII, in *Romanzi e racconti*, II, p. 178: «... il dottor Fumi, l'Ingravallo, il maresciallo Di Pietrantonio, Pompeo, e Paolillo, detto anche Paolino ..., il brigadiere Pestalozzi, "o motociclista". Ines non proferì per esplicito, ma sembrò loro di poter tuttavia desumere dall'apprezzato raccontino della discesa in antro (del biondo intraprendente con la più che Cumana Sibilla) [...], sembrò loro di poter arrivare a verbalizzare che il Diomede Lanci-àni, 'o lanci-ère, avesse altresì concesso suoi conforti irruenti [...], alla matura bettoliera sarta e tintora, smacchiatrice d'abiti militari e civili. Sì, conceduto conforti: a dispetto di Venere Schizzinosa e di tutto lo svolazzo de' suoi cipriati cupidoni. «Quella vecchia ex-vacca sdentata!» ideò il Pestalozzi in sua silloge, alquanto ozzolana, per vero. [...] Al brigadiere Pestalozzi parve anzi rammemorarne senza pena il tacito essere, del Diomede: che aveva incontrato a li Du Santi».

che di fatto rovescia il senso originario della frase manzoniana, insistendo sull'inutile, inerte conclusione nella parodia gaddiana («Il sole non era ancor del tutto apparso... quando il padre Cristoforo uscì... dov'era aspettato» / «Il sole non aveva ancora la minima intenzione di apparire... che già il brigadiere Pestalozzi usciva... dove non era minimamente aspettato»): viene così esaltato, con aumento d'ironia, il dinamismo che si riverbererà nel seguito del capitolo.

Fra Cristoforo esce con lo slancio dell'eroe che si leva all'alba per affrontare e risolvere l'ingiustizia intorno a cui ruota tutto il romanzo manzoniano. Suo modello segreto, finora non riconosciuto, ma che io credo Gadda abbia colto (a mio parere la parentetica «(in motocicletta)» fa cenno proprio alla cavalcatura dell'*hidalgo* cervantino), è Don Chisciotte che, appena armato cavaliere dall'oste durante la formidabile parodia dell'investitura, apre il capitolo IV con la prima uscita, all'alba:

La [hora]<sup>5</sup> del alba sería cuando don Quijote salió de la venta tan contento, tan gallardo, tal alborozado por verse ya armado caballero, que el gozo le reventaba por las cinchas del caballo.<sup>6</sup>

Il sole non era ancor del tutto apparso sull'orizzonte, quando il padre Cristoforo uscì dal suo convento...

Il levarsi del sole, fra aurora e alba, è l'attimo in cui «la certezza del tempo e della luce» cerca un delicato e tormentato equilibrio con «l'incertezza di quanto il tempo e la luce porteranno con sé. È la rappresentazione più indovinata che l'uomo possa farsi della propria vita, del proprio essere nella vita, poiché anche l'essere dell'uomo albeggia sempre», ha scritto María Zambrano:

Don Chisciotte si mette in cammino all'alba. Non poteva essere diversamente per il personaggio di romanzo in cui prende corpo e si fa classico

<sup>5</sup> Il capitolo III si chiude proprio con la parola «hora» («...le dejó ir a la buen hora»), sottintesa all'inizio del IV: essa funge quindi da connettore fra i due capitoli, secondo un'antica tecnica struttiva introdotta nella scrittura moderna dalla poesia trobadorica (*coblas capfinidas*): cfr. M. DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, I 3, ed. del Istituto Cervantes dirigida por F. Rico, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998, p. 62 (da qui citerò; il corsivo è mio).

<sup>6</sup> *Ibid.* (il corsivo è mio). In un libro che sto completando, *Il filo della storia*, fornirò la documentazione del largo debito manzoniano verso Cervantes, che si impenna in particolare sui personaggi di fra Cristoforo e di don Abbondio, ma che coinvolge, anche se con rovesciamento dell'intenzionalità struttiva, la modalità digressiva della scrittura.

il romanzo occidentale; il personaggio che subisce in modo esemplare il sogno della libertà, quel sogno che a una certa ora, così incerta, nell'uomo si scatena.<sup>7</sup>

Albeggia l'essere dell'Uomo nel mitologema donchisciottesco. L'Aurora, come vide la Zambrano che le dedicò uno dei suoi libri più intensi, proteso al bruciante e all'illimitato, è il canto del gallo, so-cratice animale sacrificale; è il luminoso, sonoro manifestarsi dell'essere, della Voce nella Parola.

El morirse ha de ser en el momento propio de la aurora de la muerte, sólo de ella, de la muerte, sin anuncio ni llamada que irrumpe en la más total, decisiva y cruel de las intempestividades.<sup>8</sup>

¿No será Don Quijote el prototipo del héroe que no puede vencer, el prototipo del héroe que non puede ser nunca vencido?<sup>9</sup>

Eroe dell'albeggiare solare e messianico, Fra Cristoforo, fin da quando si chiama Ludovico, ha la stessa natura generosa e salvifica di don Chisciotte: «sentiva un orrore spontaneo per l'angherie e per i soprusi [...]; prendeva volentieri le parti d'un debole sopraffatto, si piccava di farci stare un soverchiatore, s'intrometteva in una briga, se ne tirava addosso un'altra; tanto che, a poco a poco, venne a costituirsi come un *protettor degli oppressi*, e un *vendicatore de' torti*».<sup>10</sup> La trasposizione del progetto utopico donchisciottesco di salvare il mondo è quasi letterale: «no quiso aguardar más tiempo a poner en efeto su pensamiento, apretándole a ello la falta que él pensaba que hacía en el mundo su tardanza, según eran los *agravios* que pensaba *deshacer*, *tuertos que enderezar*, sinrazones que emendar y *abusos que mejorar* y deudas que satisfacer».<sup>11</sup>

Don Chisciotte sarà per Gadda, fin dagli anni delle *Note compositive* depositate nel *Cahier d'études* per il *Racconto italiano di ignoto del novecento* (1924-25) e della *Meditazione milanese* (1928), l'emble-

<sup>7</sup> M. ZAMBRANO, *Il romanzo: Don Chisciotte. L'opera di Proust*, in EAD., *El sueño creador* (1965), trad. it. *Il sogno creatore*, Milano, Bruno Mondadori, 2002, pp. 131-148 (a p. 140).

<sup>8</sup> EAD., *De la aurora*, IV 2 (*El gallo de la aurora*), Madrid, Ed. Turner, 1986, p. 111.

<sup>9</sup> EAD., *La ambigüedad de Don Quijote*, in EAD., *España, sueño y verdad*, Madrid, Siruela, 1994, pp. 30-37 (a p. 36).

<sup>10</sup> A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, cap. IV, 15-16, p. 69.

<sup>11</sup> M. DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, I 4, ed. cit. p. 45.

ma negativo di un atteggiamento di rifiuto di fronte all'«ammettere il dato»: <sup>12</sup> per quanto donchisciottesco sia, per antonomasia, il progetto di «metter in ordine il mondo» che si collega con l'attività stessa della scrittura romanzesca. <sup>13</sup> Tuttavia proprio nel cuore del *Racconto italiano*, nella sezione denominata *Affioramento per l'innesto in praeteritum tempus* o *Riesumazione Manzoniiana*, più tardi ribattezzata *Apologia manzoniana*, la figura dell'antico *hidalgo* cervantino, primo personaggio del romanzo moderno e diretto antenato dell'«ultimo *hidalgo*» che «nella sua villa senza parafulmine, circondato di peri, e conseguentemente di pere, [...] leggeva il fondamento della metafisica dei costumi», <sup>14</sup> incarna una delle fondamentali «espressioni conduttrici» di ogni possibile narrazione, alternativa a quella rappresentata dai *Promessi Sposi*, quasi una *linea spagnola* stilistico-figurale opposta alla *linea lombarda*, perfettamente incastonata in quel «romanzo psicopatico e caravaggesco». <sup>15</sup>

E così, mentre ai venturosi sognatori della potenza l'ordigno per essi inconfondibile degli atti prende la mano e solo un gran sogno fu loro possibile, ai raccolti ricercatori della giusta laboriosa tranquillità e della onesta polenta piovono sulla groppa dure legnate. Spagna! Lombardia!

Tra le due espressioni conduttrici vi è chi preferisce la seconda, chi piuttosto la prima. Don Chisciotte, Renzo. <sup>16</sup>

<sup>12</sup> C. E. GADDA, *Meditazione milanese*, a cura di G. C. Roscioni, Torino, Einaudi, 1974, I stesura, XII, *Il dato*, rr. 166-169, p. 161; nelle *Opere* a cura di D. Isella cit., *Scritti vari e postumi*, a cura di A. Silvestri, C. Vela, D. Isella, P. Italia, G. Pinotti, Milano, Garzanti, 1993, p. 724.

<sup>13</sup> *Ivi*, XIII, *La categoria*, ed. Roscioni cit., rr. 157-158, p. 172; in *Scritti vari e postumi* cit., p. 735.

<sup>14</sup> C. E. GADDA, *La cognizione del dolore*, ed. critica e commentata con un'appendice di frammenti inediti, a cura di E. Manzotti, Einaudi, Torino 1987, pp. 98-99, rr. 1406-1408 (per facilitare l'individuazione dei passi indico sempre, da questa edizione, fondamentale anche per il ricchissimo e acuto commento, il numero delle righe). Quest'edizione è riproposta anche nell'ed. cit. delle *Opere* di Gadda a cura di D. Isella: cfr. *Romanzi e racconti*, I, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti, Milano, Garzanti, 1988, pp. 565-772 (di séguito *Romanzi e racconti*, I); la cit. alle pp. 604-605.

<sup>15</sup> *Id.*, *Racconto italiano di ignoto del novecento (Cahier d'études)*, in *Scritti vari e postumi* cit., p. 411; l'*editio princeps* del testo, a cura di D. Isella, apparve presso Einaudi, Torino, 1983: il testo citato si legge a p. 31 (fol. 22r del manoscritto, r. 10).

<sup>16</sup> *Ivi*, pp. 590-599 (alle pp. 596-597); ed. Isella cit., p. 235; *ivi* cfr. la *Nota al testo*, p. 349. Nella redazione di *Apologia manzoniana* pubblicata su «Solaria» nel 1927 il testo presenta qualche mutazione significativa, soprattutto l'eliminazione di Renzo e la sua sostituzione con don Abbondio, quale «portatore di prospettiva» che «conduce» il filo della trama: «Tra le due espressioni conduttrici, Don Chisciotte, Don Abbondio, si palesa il



Don Chisciotte, Renzo: due modelli di scrittura, due “portatori di prospettiva” dalle opposte modalità di tessitura del racconto. Divagatorio e digressivo il primo, filatore di seta, quindi narratore progressivo e lineare il secondo. Sui due fronti, Gadda sa perfettamente da che lato schierarsi: una prima versione, poi corretta nel manoscritto del *Cahier d'études* per camuffare un'esposizione di poetica troppo esplicita, proclamava, asseverativa: «Certo, tra le due espressioni le nostre simpatie vanno alla prima. Don Chisciotte è preferibile a Renzo».<sup>17</sup>

Caravaggio, Don Chisciotte: il quadro è chiaro, e illumina alle radici la parodia manzoniana, che coglie la natura profondamente dialettica dei *Promessi Sposi*, nati come romanzo barocco, donchisottesco, sterniano *perché* digressivo (di tale natura è il *Fermo e Lucia*), e poi trasformato nel paradigma struttivo attraverso una possente censura della digressione. Per il “barocco” Gadda «il pasticcio, il disordine è insomma o mimesi della deformazione reale, o deliberata trasgressione di un ordine apparente, propedeutica alla creazione di una nuova realtà. In quest'ultima accezione esso è l'equivalente, sul piano linguistico, dello “sviluppo apparentemente disordinato” sul piano della favola: un congegno atto a demolire e a ricostruire, un mezzo di polemica e di ricerca».<sup>18</sup> Per queste ragioni, nel celebre autocommento inserito nel 1963 in appendice alla *Cognizione del dolore*, che rimane «l'esegesi più acuta seppure parziale dell'opera»,<sup>19</sup> Gadda scolpirà la più celebre, forse, delle sue formule poetico-euristiche: «Barocco è il mondo, e il G. ne ha percepito e ritratto la barocaggine».<sup>20</sup>

---

dolore dell'uomo che concepisce la vita come realtà, corretta da un fine morale. Spagna, Lombardia! Don Alessandro vi ha poste a fronte, nella sua indagine atroce»: il testo è stato ripubblicato, in anni recenti, in C. E. GADDA, *Il tempo e le opere. Saggi, note, divagazioni*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1982, pp. 19-30 (a p. 27: per le precedenti riedizioni cfr. p. 278), quindi ripreso fra gli *Scritti dispersi* in Id., *Saggi giornali favole e altri scritti*, 2 voll., I, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano, Garzanti, 1991, p. 685 (cfr. la *Nota al testo* alle pp. 1335-1336).

<sup>17</sup> C. E. GADDA, *Racconto italiano*, ed. Isella cit., p. 349, nell'apparato critico relativo al fol. 79r del manoscritto (Isella segnala l'ulteriore variante: «Amiamo più D. C. che R.»).

<sup>18</sup> G. C. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita. Studio su Gadda*, Torino, Einaudi, 1969, p. 95.

<sup>19</sup> E. MANZOTTI, nota introduttiva a *L'Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore*, in C. E. GADDA, *La cognizione del dolore*, ed. Manzotti cit., p. 478 (la nota non è stata ripresa in *Romanzi e racconti* cit., I).

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 482; in *Romanzi e racconti* cit., I, p. 760. G. FICARA, *Apologia gaddiana*, in Id., *Stile Novecento*, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 91-96, suggerisce che «dall'*Apologia*, con

2. Torniamo all'*incipit* del capitolo VIII del *Pasticciaccio*. Il parallelismo con inversione dei ruoli e del valore dei gesti nella strategia narrativa di fra Cristoforo e del brigadiere Pestalozzi rinvia a una prassi già sperimentata nella *Cognizione del dolore*. Converterà allora, gaddianamente, procedere per digressioni, e dedicare una *meditazione breve* al meccanismo costruttivo.

Il luogo cruciale si annida nel primo *tratto* della *Parte prima*, fittamente segnato da un sottotesto che si genera direttamente dai *Promessi Sposi*, quasi un *patchwork* citazionistico aperto con intenzione ironica di tonalità etica e fatto evolvere poi in pura parodia. Ciò che più conta è la grande valenza ermeneutica rispetto alla fonte manzoniana proprio grazie all'attenta, minutissima raccolta di materiali dislocati nella *Cognizione* sull'intero arco narrativo:

«Povero viscerame degli umani!» pensò il buon dottore frustandosi col bastoncello il polpaccio. «E anche quello dei marchesi, che hanno l'arme sulla bertesca». Di arme in arme, di viscere in viscere: di trippa in trippa! E, parallelamente, di pensiero in pensiero, e, forse, di anima in anima. [...] – Tentava, il buon medico, i primi ciottoli della postrema sassonia: una stradaccia affossata nei due muri y por suerte nelle ombre delle robinie e d'alcuni olmi, per l'ultima pazienza de' suoi piedi eroici.

Oh!, lungo il cammino delle generazioni, la luce! ... che recede, recede... opaca... dell'immutato divenire [...] La luce, la luce recedeva [...]. E dolorava il respiro delle generazioni, de semine in semen, di arme in arme. Fino allo incredibile approdo.

Nella sua villa senza parafulmine, circondato di peri, e conseguentemente di pere, l'ultimo hidalgo leggeva il fondamento della metafisica dei costumi.

Ha! Ha!

Egli scendeva in linea maschile diretta da Gonzalo Pirobutirro d'El-tino, stato già governatore spagnolo della Néa Keltiké e resosi anche troppo noto, alle istorie, per la sua sete di giustizia, la levatura altissima, la magrezza del volto, l'animo punitivo, l'inesorabile e predace governo. [...] Che gracchiano le genti? Non si smagliasse, nella rete dell'idea, lo strappo piscivólculo del condono.

[...] Onta, per lui, e rammarico immedicabile in tutto il siderale corso degli anni, non essere arrivato a tempo a far impiccare sulla forca pub-

---

i suoi colori caravaggeschi e "lividori" alla Spagnoletto, ma poi da frammenti e saggi più tardi, si possa dedurre «che Gadda, l'*abnorme* Gadda, detesti il barocco e specialmente gli sviluppi e gli indirizzi barocchi della letteratura moderna» (p. 92).

blica certo Filarenzo Calzamaglia o, come dicevan tutti, Enzo, sfuggito di mano della sua giusta giustizia; che gli aveva messo i manichini attorno i polsi durante certi tumulti di San Juan, del novembre '88. Costui, da un incendio all'altro, e dopo aver ascoltato a cicalare alcuni cretini, aveva fatto il fesso a sua volta, al di là di ogni pensabile provvidenza d'indulto del Governatore, o benignazione della Soprana Clemenza.<sup>21</sup>

Filarenzo Calzamaglia, entità di nessun peso nell'economia della *Cognizione*, che turba la coscienza di Gonzalo Pirobutirro d'Eltino, «governatore spagnolo della Néa Keltiké» e antenato del protagonista della *Cognizione*, è ovviamente il Lorenzo Tramaglino «portatore di prospettiva» dei *Promessi Sposi*, la cui centralità si azzerava provvocatorialmente nella pagina gaddiana centrata invece sulla minima figura del manzoniano governatore di Milano, Don Gonzalo Fernández; nella *Storia milanese del secolo XVII* la misura di quest'ultimo è quella infinitesimale di «un baco da seta che cerchi la foglia»: per lui Renzo rappresentava solo un «affare [...] minuto», di cui dopo un istante «non rimaneva più che un'ombra»,<sup>22</sup> mentre nella *Cognizione* lo «smaglia[rsi], nella rete dell'idea», dello «strappo piscivólculo del condono»<sup>23</sup> costituisce per Gonzalo Pirobutirro d'Eltino «onta [...], e rammarico immedicabile in tutto il siderale corso degli anni».

Su questo incrocio di macroscopico e microscopico, su questo ribaltamento funzionale calibrato con precisione, che si impernia in un terreno letteralmente disseminato di evocazioni manzoniane,<sup>24</sup> Gadda impianta la meravigliosa *trouvaille* del nome parodistico, *Filarenzo Calzamaglia*, svelamento esegetico del senso profondo del personaggio *Lorenzo Tramaglino*, «*filatore di seta*»,<sup>25</sup> di cui per primo Gadda riconosce e segnala, dichiarandola senza tematizzarla, la natura segre-

<sup>21</sup> C. E. GADDA, *La cognizione del dolore* cit., ed. Manzotti, pp. 96-103, rr. 1475-1480, 1482-1487, 1491, 1493-1505, 1511-1513, 1539-1549; in *Romanzi e racconti*, I, pp. 604-606.

<sup>22</sup> A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, cap. XXVII, 12, p. 513.

<sup>23</sup> C. E. GADDA, *La cognizione del dolore*, ed. Manzotti, p. 101, rr. 1511-1513; in *Romanzi e racconti*, I, p. 605.

<sup>24</sup> Rinvio a C. BOLOGNA, *Tradizione e fortuna dei classici italiani* cit., II, pp. 747 sgg., 785 sgg.

<sup>25</sup> C. E. GADDA, *Schede autobiografiche*, III, in ID., *Saggi giornali favole e altri scritti* cit., II, a cura di C. Vela, G. Gaspari, G. Pinotti, F. Gavazzeni, D. Isella, M. A. Terzoli, Milano, Garzanti, 1992, p. 873: «Padre "filatore di seta" come Renzo, ma in forma leggermente più capitalistica».

ta di “portatore della *trama del romanzo*”, di “tessitore della *maglia testuale*”, di “piccolo *tramaglio* per pescare i pesciolini-personaggi”. Il «filatore» del «filo della storia», Renzo, è sempre a conoscenza dei fatti che riguardano gli altri personaggi, e ne siamo consapevoli anche noi lettori, che quel «filo» dipaniamo con lui, seguendo il suo sguardo; non appena lui li «perde di vista», toccherà all’Autore onnisciente d’intervenire «andando a prenderli» ad uno ad uno, per ricondurli nella trama a annodare i «fili» delle loro «storie» con quello principale del *Perspektiveträger*, che li tesse tutti insieme:

Ho visto più volte un caro fanciullo, vispo, per dire il vero, più del bisogno, ma che, a tutti i segnali, mostra di voler riuscire un galantuomo; l’ho visto, dico, più volte affaccendato sulla sera a mandare al coperto un suo gregge di porcellini d’India, che aveva lasciati scorrer liberi il giorno, in un giardinetto. Avrebbe voluto fargli andar tutti insieme al covile; ma era fatica buttata: uno si sbandava a destra, e mentre il piccolo pastore correva per cacciarlo nel branco, un altro, due, tre ne uscivano a sinistra, da ogni parte. Dimodoché, dopo essersi un po’ impazientito, s’adattava al loro genio, spingeva prima dentro quelli ch’eran più vicini all’uscio, poi andava a prender gli altri, a uno, a due, a tre, come gli riusciva. Un gioco simile ci convien fare co’ nostri personaggi: ricoverata Lucia, siam corsi a don Rodrigo; e ora lo dobbiamo abbandonare, per andar dietro a Renzo, che avevam perduto di vista.<sup>26</sup>

Così Manzoni trascorse dalla sequenza piena di scarti, di fratture narrative, di inviti al lettore a «saltare» del *Fermo e Lucia*, romanzo digressivo, non selettivo ma accumulativo, enciclopedico, ironico e autoironico, alla polifonia dei *Promessi Sposi*, dal rigoroso intreccio pieno di nodi e di snodi. Se al momento dell’ideazione del *Racconto italiano*, nel 1924, Gadda avesse potuto conoscere il *Fermo e Lucia*, avrebbe certo amato quell’ondivago alternarsi di digressioni e di sollecitazioni a recuperare il «filo della storia» con tagli e cuciture, che avrebbe potuto offrirgli il modello tanto cercato di rappresentazione della «*trama complessa della realtà*».<sup>27</sup> Basteranno un paio di esempi:

Avendo posto in fronte a questo scritto il titolo di storia, e fatto creer così al lettore ch’egli troverebbe una serie continua di fatti, mi trovo in obbligo

<sup>26</sup> A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, cap. XI, 49, ed. cit. pp. 228-229.

<sup>27</sup> C. E. GADDA, *Racconto italiano* cit., ed. Isella, p. 86.

di avvertirlo qui, che la narrazione sarà sospesa alquanto da una discussione sopra principj; discussione la quale occuperà probabilmente un buon terzo di questo capitolo. Il lettore che lo sa potrà saltare alcune pagine per riprendere il filo della storia: e per me lo consiglio di far così: giacchè le parole che mi sento sulla punta della penna sono tali da annojarlo, o anche da fargli venir la muffa al naso.<sup>28</sup>

Che se poi altri volesse censurare queste scuse come inutili, e ci accusasse di cader sempre in digressioni che rompono il filo della matassa, e fermano l'arcolajo ad ogni tratto, egli obbligherebbe chi scrive a fare un'altra digressione, e a rispondergli così: – Il manoscritto unico, in cui è registrata questa bella storia degli sposi promessi, è in mia mano: se la volete sapere, bisogna lasciarmela contare a modo mio: se poi non vi curaste più che tanto di sentirla, se il modo con cui è raccontata vi annojasse, giacchè dagli uomini si può aspettar tutto; in questo caso, chiudete il libro, e Dio vi benedica.<sup>29</sup>

E come si sarebbe svolta la storia successiva del romanzo italiano se Alessandro Manzoni avesse letto e ammirato non l'*Ivanhoe* di Walter Scott e il *Viaggio sentimentale* tradotto da Foscolo, ma l'altro e più grande capolavoro di Laurence Sterne, amato e accolto paradigmaticamente da Carlo Dossi e da Carlo Emilio Gadda, il *Tristram Shandy*? Una mirabile *laus digressionis* brilla nel centro di quel favoloso libro senza capo né coda, privo di un vero e proprio «filo della storia», che l'autore stesso dichiara composto a imitazione del *Don Quijote*,<sup>30</sup> cioè del primo e modellizzante romanzo composto di sole digressioni, senza trama, senza intreccio riconoscibile:

Le digressioni sono indubbiamente il raggio di sole, la vita, l'anima della lettura. Toglierle da questo libro, per esempio, equivarrebbe a sopprimerlo per intero. Un gelo invernale s'impadronirebbe per sempre d'ogni pagina.

---

<sup>28</sup> A. MANZONI, *Fermo e Lucia*, tomo II, cap. I, § 1 (*Digressione - La Signora*), in *Tutte le opere di Alessandro Manzoni*, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, vol. II, t. II, Milano, Mondadori, 1954, p. 143; cfr. ID., *I Promessi Sposi*, I, *Fermo e Lucia. Appendice storica su la colonna infame*, a cura di L. Caretti, Torino, Einaudi, 1971, p. 127.

<sup>29</sup> *Ivi*, tomo II, cap. II, § 6, ed. Chiari-Ghisalberti cit., p. 161; ed. Caretti cit., pp. 473-474.

<sup>30</sup> Per primo analizzò genialmente il ruolo centrale del *Don Quijote* nell'ispirazione e nella tessitura del *Tristram Shandy* il grande critico formalista russo V. ŠKLOVSKIJ, *Come è fatto il Don Chisciotte*, e *La parodia del romanzo: Tristram Shandy*, in ID., *Una teoria della prosa*, Bari, De Donato, 1966, rispettivamente pp. 71-141 e 143-178.

Rendete allo scrittore le sue divagazioni e lo vedrete avanzar lieto e confidente come uno sposo, profonder saluti sorridendo a destra e a manca, rallegrarvi con la varietà e stuzzicarvi sempre più l'appetito.

Tutta l'abilità sta nel saperle bene impiegare e cucinare, in modo ch'esse non solo divertano il lettore, ma sian d'aiuto all'autore, il cui imbarazzo in questa circostanza è veramente degno di pietà; ché, se comincia una digressione il suo lavoro si arena, se porta innanzi il soggetto principale, la digressione è bell'e finita.

Lavoro ingrato! Per questo fin dal principio ho avuto cura di costruire il corpo principale e le parti accessorie con tante intersezioni, e ho talmente complicato e intrecciato fra loro gli ingranaggi digressivi e progressivi, addentellando una ruota all'altra, che tutta la macchina in generale non s'è arrestata un istante, e quel che più conta, non s'arresterà per quarant'anni, se piacerà alla Fonte di ogni salute di concedermi per tanto tempo vita e vigore.<sup>31</sup>

3. Restiamo nella digressione intorno a romanzo di Gonzalo, ma focalizzando ora il parallelismo con il *Pasticciaccio* per quel che attiene alla pratica dell'intertestualità parodistica nei confronti dei *Promessi Sposi*.

L'affresco grandioso della riflessione etico-metafisica del «buon medico», nella *Cognizione* («Povero viscerame degli umani!» pensò il buon dottore frustandosi col bastoncino il polpaccio...») è anche un tappeto di evocazioni letterarie, soprattutto manzoniane, a partire dall'ingresso in scena, che ricalca l'entrata di don Abbondio con un movimento sintattico e figurale e una struttura parodistica di cui Gadda stesso conserverà memoria nell'apertura dell'VIII capitolo del *Pasticciaccio* («Al decimo giorno, il 28 d'agosto, verso le undici della mattina, di ritorno appena dal suo primo giro di visite in bicicletta, toltisi i ferma-calzoni e scossa un poco la polvere, il buon dottore stava proprio per non trovar motivo a rimandare ulteriormente una buona saponata...»).<sup>32</sup> Emilio Manzotti<sup>33</sup> segnalò, dopo l'avvio con

<sup>31</sup> L. STERNE, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1760-67), vol. I, cap. XXII (nella collezione «Penguin Classics», London, 1997, p. 64); utilizzo la traduzione di C. Linati, in *Sterne*, scelta a cura di C. Linati, versioni di U. Foscolo e C. Linati, Milano, Garzanti, 1944, p. 38.

<sup>32</sup> C. E. GADDA, *La cognizione del dolore*, ed. Manzotti, p. 71, rr. 1083-88; in *Romanzi e racconti*, I, p. 595.

<sup>33</sup> Cfr. il commento nella sua edizione einaudiana cit. della *Cognizione del dolore*, p. 96.

un endecasillabo di gusto dantesco («Povero viscerame degli umani!» / «O insensata cura de' mortali!», *Par.*, XI 1), il *polyptoton* riverberato lungo il testo fino alla chiusura della catena («Di arme in arme, di viscere in viscere: di trippa in trippa! [...] di pensiero in pensiero, [...] di anima in anima, [...] de semine in semen, di arme in arme») intreccia l'eco di fonti sacre (il *Credo*) all'*incipit* petrarchesco di *RVF CXXIX*, imperniandosi sulla parodia del giro di frase in cui, nel capitolo XXI dei *Promessi Sposi*, l'Innominato, di fronte a Lucia «immobile in quel cantuccio, tutta in un gomitollo», diviene «il tormentato esaminator di sé stesso», e si ingolfa «nell'esame di tutta la sua vita. Indietro, indietro, d'anno in anno, d'impegno in impegno, di sangue in sangue, di scelleratezza in scelleratezza».<sup>34</sup>

È a questo punto che il sistema parodistico-rielaborativo di Gadda, fondato su un principio che, recuperando una formula ideata da Segre per l'Ariosto,<sup>35</sup> definirò *vischiosità della memoria verbale*, con uno scarto fulmineo introduce un balzo verso altri spazi della fonte manzoniana, dislocati a distanze anche molto ampie, ma saldati nell'operazione di ricucitura, tanto sottile da rimanere inavvertita per il lettore.<sup>36</sup> La frase «Tentava, il buon medico, i primi ciottoli della postrema sassonia: una stradaccia affossata nei due muri...» va ricondotta, certo, al passo che Manzotti segnala, dal viaggio di Renzo da Monza verso Milano, nel capitolo XI («La strada era allora tutta *sepolta tra due alte rive, fangosa, sassosa*, solcata da rotaie profonde...»),<sup>37</sup> in particolare per il chiaro parallelismo «sepolta tra

<sup>34</sup> A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, cap. XXI, 49, ed. cit. p. 407.

<sup>35</sup> Cfr. C. SEGRE, *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri Lischi, 1966, pp. 51-83.

<sup>36</sup> Ha schedato con attenzione e intelligenza lo stratificarsi in Gadda di una «memoria permanente», o «persistenza memoriale» del Manzoni, specialmente dei *Promessi Sposi*, un'«ostinata fedeltà» che «per effetto di una dilagante vischiosità» tiene «in compresenza materiali convocati dai punti più disparati dell'universo manzoniano», A. PECORARO, *Presenze e voci manzoniane nella «Cognizione del dolore»*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXVI, 1989, fasc. 535, pp. 340-391 (le frasi citate alle pp. 367, 370 e 372). A proposito del «manzonismo» gaddiano A. ANDREINI, *Per uno studio del manzonismo di Carlo Emilio Gadda*, in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, 2 tomi, Roma, Salerno ed., 1985, t. II, pp. 711-775, ha parlato di «calco inventivo, detritico e persistente» e di «insopprimibile memoria manzoniana, immagazzinata in un *bumus* di fondo» che «si dissemina in tutta la narrativa a ricordare il piacere di non chiudere, fino all'ultimo, i conti» (p. 745); la Andreini sottolinea anche l'infittirsi di reminiscenze manzoniane nell'ultimo romanzo rispetto alle altre opere», e si sofferma sulla «tecnica del ribaltamento che regola l'imitazione», senza intaccare «un'intesa sostanziale che culmina proprio nel *Pasticciaccio*» (p. 749).

<sup>37</sup> A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, cap. XI, 52, ed. cit. p. 230 (inserisco io il corsivo).

due alte rive» Manzoni > «affossata nei due muri» Gadda. Ma probabilmente influiscono sul recupero anche altri passaggi cruciali: la corsa di fra Cristoforo, che ha appena introdotto presso i promessi sposi la speranza in un filo provvidenziale («io ho già in mano un filo, per aiutarvi»), dalla «casetta di Lucia» verso il suo convento («se n'andò, correndo, e quasi saltelloni, giù per *quella viottola storta e sassosa*, per non arrivar tardi al convento»),<sup>38</sup> e soprattutto il viaggio dell'Innominato e don Abbondio lungo una valle così profondamente dantesca, nel capitolo XXIII («Intanto s'andava avanti per *un sentiero sassoso*, lungo il torrente [...]: Dante non istava peggio nel mezzo di Malebolge»).<sup>39</sup>

A me sembra che il legame intertestuale fra Manzoni e Gadda sia saldato in profondità, con mossa di alto significato ideologico, soprattutto dall'evocazione letterale della seconda pagina dei *Promessi Sposi*: «Dall'una all'altra di quelle terre, dall'alture alla riva, da un poggio all'altro, correvano, e corrono tuttavia, *strade e stradette*, più o men ripide, o piane; ogni tanto *affondate, sepolte tra due muri*». <sup>40</sup> Proprio qui prende origine il passo della *Cognizione*, la cui prima parte, secondo il sistema costruttivo a *puzzle* peculiare della parodia gaddiana, deriva immediatamente dalla celebre descrizione, che segue di poche righe, dell'ingresso in scena di don Abbondio: «... proseguiva il suo cammino, guardando a terra, e *buttando con un piede verso il muro i ciottoli che facevano inciampo nel sentiero*»,<sup>41</sup> da cui, saldandosi nella memoria gaddiana attraverso la tematizzazione dei «muri», nasce palesemente: «*Tentava, il buon medico, i primi ciottoli della postrema sassonia: una stradaccia affossata nei due muri...*».

La scoperta stupefacente risiede nell'individuazione di un reticolo intertestuale che si diffrange non solo nel giro di frase della *Cognizione* ora esaminato, ma, ad anni di distanza quanto alle date compositive e su livelli semantici e strutturali diversissimi, anche nello sviluppo del brano del *Pasticciaccio* su cui ho aperto il discorso. Nel

<sup>38</sup> *Ivi*, cap. VII, 9, p. 119 (corsivo mio).

<sup>39</sup> *Ivi*, cap. XXIII, 69, p. 445 (corsivo mio).

<sup>40</sup> *Ivi*, cap. I, 5, p. 10 (il corsivo è mio). La derivazione manzoniana del passo di Gadda era già stata segnalata da A. PECORARO, *Presenze e voci manzoniane* cit., pp. 348 sgg., e precedentemente rilevata, ma senza approfondimento, da A. SERENI, *Dinamica e struttura nella «Cognizione del dolore»*, «Studi novecenteschi», I, 1972, pp. 367-379 (specie p. 370).

<sup>41</sup> *Ivi*, cap. I, 9, p. 12 (corsivo mio).



*Pasticciaccio*, come nella *Cognizione*, il disegno ispirativo si insedia su una puntiforme linea tesa sottotraccia che, attraverso immagini visive ed elementi figurali, paesistici, descrittivi, recupera costantemente numerosi dettagli estratti dai *Promessi Sposi* e ricomposti in nuova unità di sistema secondo la logica del *puzzle*, del mosaico.

4. L'apertura del cap. VIII, così evidentemente *pastiche*, così volontariamente *laboratorio di intertestualità e di parodia* nel suo riscrivere alla lettera l'*incipit* famoso del cap. IV di Manzoni, si articola immediatamente nello sviluppo dell'*ekphrasis* della campagna dei Due Santi, presso Marino, mediante un recupero assai più vasto delle pagine di avvio dei *Promessi Sposi*.<sup>42</sup> Tre-quattro pagine dopo l'attacco («Il sole non aveva ancora la minima intenzione di apparire all'orizzonte...») la tematizzazione dell'alba si svolge dal registro comico-grottesco della parodia manzoniana a quello della descrizione elegiaca di un paesaggio, che a un occhio e a un orecchio attenti si rivela trasferita di peso dalle prealpi lombarde alle colline dei "Castelli" romani e ai monti circostanti:<sup>43</sup>

*Era l'alba, e più.* Le vette dell'Algido, dei Carseolani e dei Velini inopinatamente presenti, *grigie*. Magia repentina il Soratte, *come una rocca di piombo, di cenere*. Di là dai gioghi di Sabina, per bocchette e portelli che interrompessero la lineatura del crinale, il rivivere del cielo si palesava lontanamente in *sottili strisce di porpora e più remoti ed affocati punti e splendori, di solfo giallo, di vermiglione: strane lacche: nobili riverberi, come da un crogiuolo del profondo*. Spentasi la tramontana il giorno innanzi, ecco, ad alternare gli auspici, la bava calda, sulla pelle e sul viso, l'alito gratuito e omai cadente d'una strapazzata di scirocco. Di là, da dietro a Tivoli e a Carsoli, flottiglie di nubi orizzontali tutte arricciolate di cirri, con falsificocchi di zafferano, s'avventavano l'una dopo l'altra a battaglia, filavano gioiosamente a sfrangiarsi: indove? dove? chissà! Ma di certo indò l'am-

<sup>42</sup> Ha studiato l'«art of seeing» di Gadda nell'episodio del cap. VIII del *Pasticciaccio* e la metamorfosi in chiave "barocca" dell'*incipit* dei *Promessi Sposi* nell'elaborazione intertestuale gaddiana F. G. PEDRIALI, *Baroque Connectives in Gadda's Pasticciaccio*, «Forum Italicum», XXXV, 2001, pp. 351-367.

<sup>43</sup> Emilio Manzotti ha svolto un'acuta, approfondita indagine semantica di questo passo, che rappresenta ormai un modello di eccellenza ermeneutica sul testo gaddiano: E. MANZOTTI, «*Era l'alba, e più*» (C. E. Gadda, *Pasticciaccio*, VIII), in *Per leggere i classici. Saggi di commento ai classici italiani, antichi e moderni*, Atti del Convegno Ginevra, 23-24 ottobre 2007, a cura di G. Bardazzi, R. Loporatti e E. Manzotti, Lecce, PensaMultimedia, 2009-2010, Parte II (2010), pp. 217-312.

miraglio loro le comandava a farsi fottere, come noi il nostro, con tutti i velaccini in tiro nel vento. Labili, cangevoli fuste, bordeggiavano a quota alta e irreali, in quella specie di sogno capovolto che è il nostro percepire, dopo il risveglio ad *alba*, bordeggiavano la scogliera cinerina dalle montagne degli Equi, la nudità dealbata del Velino, antemurale della Marsica. Ripreso l'andare, il guidatore ubbidì alla strada, la macchina si rivolgeva alle curve, inclinandosi con i due uomini. La metà opposta del tempo, là là sopra il litorale di Fiumicino e di Ladispoli, era un gregge color marrone, sfumava in *certe lividure di piombo*: pecore da broda strette, compatte, adentate in culo dal suo cane suo di loro, il vento, quello che butta il cielo a piovorno. Qualche tuono, rrròoo, fijo d'una pignatta! ebbe er grugno de fasse sentì puro lui: alli ventitré de marzo!<sup>44</sup>

La struttura frastica di questo brano è complessa, e richiederebbe un esame di dettaglio che esula dai limiti che mi sono prefisso; la finissima lettura di Emilio Manzotti ne ha già messo in luce l'articolazione linguistico-semantiche. Sottolineo solo come il campo visivo del cromatismo legato al sorgere del sole e al movimento delle nuvole in cielo, immediatamente spalancato su una ricca tavolozza che si apre e si chiude a catena inanellando tonalità plumbee fra accensioni di fuoco («le vette [...] grigie»; «di piombo, di cenere»; «sottili strisce di porpora [...] di solfo giallo, di vermiglione»; «strane lacche»; «falsi-fiocchi di zafferano»; «la scogliera cinerina»; «la nudità dealbata»; «un gregge color marrone»; «certe lividure di piombo»), viene svolto narrativamente con l'irrompere dell'allusione marinaresca che passa attraverso una gradazione di elementi figurativi tipicamente barocchi: essi lasciano supporre la memoria viva di una ricca quadreria secentesca.

Nella memoria di Gadda, come già in quella di Manzoni (grumo genetico della vasta «gaddizzazione di Manzoni» che ha mutato il nostro modo di guardare all'opera gaddiana come a quella manzoniana), il «barocco lombardo», quell'«emulsione seicentesco-lombarda» su cui pose l'accento Contini, interpretando esattamente, nel parallelismo dell'*Apologia manzoniana* poco fa evocato («Spagna! Lombardia! [...] Don Chisciotte, Renzo») una «flagrante complicità geografica (Lombardia, infatti, come barocco)».<sup>45</sup> Le fondamentali ri-

<sup>44</sup> C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto* cit., cap. VIII, in *Romanzi e racconti*, II, pp. 190-191 (i corsivi sono miei).

<sup>45</sup> G. CONTINI, *Premessa su Gadda manzonista*, in *Id.*, *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 69-72 (a p. 71); il testo

cerche di Ezio Raimondi hanno ulteriormente illuminato quell'intuizione, riconoscendone la segreta genealogia e così perimetrando una triangolazione Manzoni-Longhi-Gadda nella selezione di una «forza visiva della parola»<sup>46</sup> di acuta intensità etica e conoscitiva, riparatrice: «*luci salubri* succedono finalmente ai *lividori* d'un mondo, il di cui pittore potrebbe essere lo Spagnoletto».<sup>47</sup>

Così la parola, per Gadda che rimedita Manzoni, si fa capace di riverberare le «incidenze lombarde della luce», in vista del riscatto della «“disperata serietà morale”» che vivificava «lo spazio non già umanistico ma umano del naturalismo caravaggesco».<sup>48</sup> E in stretta sintonia con questa meditazione barocca «riconoscere nei *Promessi Sposi* la realtà combinatoria di una “contaminazione grottesca”, ove il barocco coincideva con l'iperbole ibrida della vita, valeva per Gadda esplorare il senso del proprio rapporto con l'ordine e il disordine del mondo».<sup>49</sup> La necessaria deformazione rappresentativa, condensata nell'«iperbole» barocca, ha un valore etico, che Gian Carlo Roscioni mise in luce come un momento centrale della scrittura gaddiana: «La legittimità dell'arbitrio deformante riposa sul fatto che “nel fondo cupo d'ogni rappresentazione” è presente “quello stesso germine euristico che è la sintesi operatrice del reale”. La rappresentazione, e perciò la letteratura, in quanto realtà, sono ricerca; e la ricerca non può avere come obiettivo che il particolare, il diverso, il difforme».<sup>50</sup> In assoluta sintonia con l'etica e la poetica gaddiane già a vent'anni,

---

era già stato edito come premessa alla riproduzione dell'*Apologia manzoniana* sulla rivista «L'Approdo letterario», n.s., XIX, 1973, 63-64, pp. 50-52, e fu ripreso da Contini anche nei suoi *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 151-153 (le citazioni alle pp. 152-153).

<sup>46</sup> E. RAIMONDI, *Gadda e le incidenze lombarde della luce*, in Id., *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna, il Mulino, 1995, pp. 87-109 (a p. 93). Si vedano anche le dispense di un corso tenuto da Raimondi all'Università di Bologna, pubblicate in volume: *Barocco moderno: Carlo Emilio Gadda e Roberto Longhi. Appunti dalle lezioni del corso monografico 1989/90 del professore Ezio Raimondi*, Bologna, CUSL, 1990.

<sup>47</sup> C. E. GADDA, *Apologia manzoniana*, in Id., *Il tempo e le opere* cit., p. 29; in *Saggi giornali favole* cit., I, p. 686. Sui «*lividori* of Gadda's fresco», che «could have arrived on to this surface from almost anywhere, figurative and baroque», con un preciso collegamento all'evocazione dello «Spagnoletto», cfr. F. G. PEDRIALI, *Baroque Connectives in Gadda's Pasticciaccio* cit., p. 359.

<sup>48</sup> E. RAIMONDI, *Gadda e le incidenze lombarde della luce* cit., p. 94.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 95.

<sup>50</sup> G. C. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita. Studio su Gadda*, Torino, Einaudi, 1969, p. 102.

parlando in un saggio giovanile dello stile di Michelangelo, Gianfranco Contini lo determinò quale cristallizzazione linguistico-conoscitiva del pensiero: «Lo stile mi sembra essere, senz'altro, il modo che un autore ha di conoscere le cose». <sup>51</sup> Nella scrittura critica di Contini o di Longhi, come in quella creativa di Gadda, le metafore «orientano sulla portata gnoseologica dell'atto espressivo»: <sup>52</sup> annota finemente Andrea Cortellessa che «è proprio nella scrittura *in funzione d'altro* [...], cioè appunto nella scrittura critica, che *ogni posizione stilistica... è una posizione gnoseologica*»; <sup>53</sup> «lo stile della scrittura di un critico è inseparabile dal suo stile intellettuale». <sup>54</sup>

Così, attraverso il barocco lombardo-spagnolo filtrato fra Don Chisciotte e Caravaggio, ma anche da José de Ribera detto "lo Spagnoletto", magari anche Daniele Crespi, il Procaccini, il Cerano, il Morazzone, <sup>55</sup> Gadda dà vita a un'«euresi» romanzesca in dialogo e competizione con i «tenuissimi tocchi» e con la «grandiosa tristezza» del «barocco lombardo di quel tempo» <sup>56</sup> (ma ovviamente anche, com'è implicito nella puntualizzazione, del «barocco lombardo» del tempo di Gadda). Questa prospettiva è arricchita dall'ipotesi, anch'essa elaborata da Raimondi, di una mediazione scientifico-letteraria, quindi anche stilistica, di Roberto Longhi. <sup>57</sup> A me pare che proprio l'esempio del *Pasticciaccio* da cui ho preso le mosse dimostri

<sup>51</sup> G. CONTINI, *Una lettura su Michelangelo* (1937), in ID., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 242-258 (a p. 243). Cita il passo e vi riflette con considerazioni acute, di grande aiuto nella direzione che queste pagine si sforzano di prendere, A. CORTELLESA, *Introduzione. I piaceri degli altri*, in ID., *Libri segreti. Autori-critici nel Novecento italiano*, Firenze, Le Lettere, 2008, pp. 9-59 (in particolare cfr. pp. 35 sgg., ove si ricorda anche il passo di Contini citato subito qui sotto).

<sup>52</sup> G. CONTINI, *Longhi prosatore* (1955), in ID., *Altri esercizi (1942-1971)*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 111-122 (a p. 111).

<sup>53</sup> A. CORTELLESA, *Introduzione. I piaceri degli altri* cit., pp. 35-36 (la seconda frase in corsivo è tratta dal saggio di Contini su Michelangelo citato nella nota 51; la prima è dell'autore stesso).

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>55</sup> Devo a un interessante colloquio con Laura Novati, svoltosi a Lugano nell'ottobre 2010, il suggerimento, che intendo approfondire, di riflettere sulla possibile presenza nell'immaginario manzoniano dell'universo figurativo di questi artisti lombardi.

<sup>56</sup> C. E. GADDA, *Racconto italiano*, ed. Isella cit., p. 229, rr. 10-11; in *Scritti vari e postumi* cit., p. 591. Nell'*Apologia manzoniana* del 1927 (in ID., *Il tempo e le opere* cit., p. 20; in *Saggi giornali favole* cit., I, p. 679) si attenuano gli elativi: «Il barocco lombardo di quel tempo ha tenui tocchi e una grave tristezza».

<sup>57</sup> Cfr. E. RAIMONDI, *Barocco moderno: Carlo Emilio Gadda e Roberto Longhi* cit.

la forza di questa triangolazione Manzoni-Longhi-Gadda, della quale offro subito un esempio che mi sembra parlante.

5. Riprendiamo la parodia incipitaria del IV capitolo, «Il sole non aveva ancora la minima intenzione di apparire all'orizzonte...». Il viaggio a cavallo della motocicletta del brigadiere Pestalozzi si ispira probabilmente, in sincrono, all'uscita di fra Cristoforo dal convento e alla *salida* a cavallo di Ronzinante di don Quijote dall'osteria dov'era stato ordinato cavaliere («La [hora] del alba sería cuando don Quijote salió de la venta...»), che del passo manzoniano è a mio parere la fonte diretta, forse addirittura nella vischiosità fonetica imminente nel passaggio *venta* > *convento* (ma occorrerà verificare una conoscenza dell'originale spagnolo da parte di Manzoni: su questo punto tornerò nel libro *Il filo della storia*).

Nel suo mosaico intertestuale, poche pagine dopo, Gadda iscrive un'*ékphrasis* aperta su un tono ironicamente monumentale-elegiaco e scandita da una metrica di due punti che fa cenno allo sguardo descrittivo nel suo muoversi sulla pittura. Essa dimostra, ancora una volta, la potenza di una memoria manzoniana permanente e diffusa, collegando il IV al I capitolo dei *Promessi Sposi*, cioè alla più celebre descrizione della nostra letteratura, in cui si incastona la passeggiata del rotondo don Abbondio (un Sancio Panza in abito talare, come intuì Luigi Pirandello),<sup>58</sup> e così rilanciando il ponte che già nella *Cognizione* aveva generato un intertesto di microscopica precisione, quindi macroscopicamente iperparodico:

Quando il bubububù si spense ai Due Santi, in una breve strusciata delle ruote, che i freni rapidamente incepparono poi bloccarono, il milite si ritrovò sulla terra all'impiedi come cadùtovi: un orsacchio di monte: a stirare, con una mano non meno che con l'altra, da ritta e da manca, il lembo inferiore della giubba grigioverde, che si palesò indumento estremamente corto, sulle rotonde opulenze del di lui tipo antropologico. A destra dell'Appia, chi procedesse nella direzione di Albano, l'usciole a vetri opachi o colorati d'una botteguccia, il cui limitare di peperino grigio e consunto, da fuori, era a livello dell'asfalto tuttavia bagnato. Rimpetto all'uscio, sulla sinistra del rettilineo che pacatamente ascendeva, *tra i due sbocchi di due strade afferenti* di cui una li aveva portati là dalla caserma e dal borgo, *il muriccio*

---

<sup>58</sup> Cfr. L. PIRANDELLO, *L'umorismo* (1908), parte II, IV, Milano, Garzanti, 2001, pp. 198 sgg. (ed anche parte I, V, *L'ironia comica nella poesia cavalleresca*, specie pp. 125 sgg.).

*d'un orto*, o d'una vigna, o d'un qualche cosa di simile: da cui sopravanzavano alquanto scompigliate, nel gocciolare a dolco il mattino, *le vette di alcuni càlami riseddi*. Lo interrompeva *un tabernacolo alto, a due pioventi, con arricciolature di stucchi pallidi in fronte*. [...] Incorniciata dagli stipiti e dall'arco a sesto scemo, *la vecchia pittura, alquanto sbiadita e calcinosa nel colore*, prendeva tuttavia l'attenzione: il Fara filiorum Petri vi gettò lo sguardo, per quanto imbambolato dal sonno e stupefatto dalle novità della gita. *Due sicuramente santi*, arguì dai dati, cioè *vestiti d'una lor vesta che non era i pantaloni-giacca degli uomini*: e nimbati la cococcia: di cui uno, senza barba, più piccoletto: e nero e calvo: l'altro duro ed ossuto, con una polta bianca sul mento come una cucchiara de *calcina*, e *capelli fitti fitti insino a metà la fronte*, bianchi, o tali un tempo, nel *cerchio giallognolo* del nimbo. *Quei due ferraiolotti, affagottati come a bandoliera su le spalle di sinistra* dei due soci, da basso lasciavano scoperti gli stinchi e più giù ancora degli stinchi i ridipinti malleoli: e avevano concesso al pittor primo, al «creatore», di tirare in scena *quattro piedi insospettati*. *I due destri, enormi*, gli erano venuti d'impeto: e lautamente si tentacolarono 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. Con particolare vigore enunciativo, in un mirabile adeguamento al magistero dei secoli, erano effigiati gli *alluci*. [...] Un fulgor di cielo, *una luce di ore escruciate li illividiva*, la quale però, all'atto pratico, aveva tutta l'aria di vaporare di sotterra, dato che n'erano investiti dal disotto. [...] *La storia gloriosa della pittura nostra, di una parte di sua gloria è tributaria agli alluci*. *La luce, e gli alluci, sono ingredienti primi e ineffabili d'ogni pittura che aspiri a vivere*, che voglia dire la sua parola, narrare, suadere, educare [...]. *La luce, in Italia, è madre agli alluci*: e se uno è un pittore italiano non ischerza, bah, come non ischerzò *il Manieroni alli Due Santi*, né con la *luce* né con gli *alluci*.<sup>59</sup>

La farcitura di elementi paesistici ed efrastici è evidentemente estratta dal I capitolo dei *Promessi Sposi*, anche con prelievi letterali. Si ritroveranno nella fonte manzoniana «due sbocchi di due strade afferenti; il «muriccio d'un orto» (nei *Promessi Sposi* un «muriccio basso»); il comune, fondamentale pernio del «tabernacolo»; la «vecchia pittura, alquanto sbiadita e calcinosa nel colore», e poco dopo la «calcina»; e, appena ritoccate, le «vette di alcuni càlami riseddi» che riprendono i «massi sporgenti», ed anche «certe figure

<sup>59</sup> C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto* cit., cap. VIII, in *Romanzi e racconti*, II, pp. 195-196 (corsivi miei).

lunghe, serpeggianti, che finivano in punta», riverberato poco dopo, addirittura, nei «due lunghi mustacchi arricciati in punta» dei bravi; l'«omero sinistro» fino al quale scende la «reticella verde» dei bravi manzoniani si rispecchia nei «due ferraiolotti, affagottati come a bandoliera su le spalle di sinistra dei due soci» di Gadda; i «capelli fitti fitti insino a metà la fronte» del santo che sarà forse San Pietro spuntano dritti dritti, mi pare, dall'«enorme ciuffo» di quegli stessi bravi:

[Don Abbondio] proseguiva il suo cammino, guardando a terra, e *buttando con un piede verso il muro i ciottoli* che facevano inciampo nel sentiero; poi alzava il viso, e girati oziosamente gli occhi all'intorno, li fissava alla parte d'un monte, dove *la luce del sole già scomparso, scappando per i fessi del monte opposto, si dipingeva qua e là sui massi sporgenti, come a larghe e inuguali pezze di porpora*. [...] I muri interni delle *due viottole*, in vece di riunirsi ad angolo, *terminavano in un tabernacolo, sul quale eran dipinte certe figure lunghe, serpeggianti, che finivano in punta*, e che, nell'intenzion dell'artista, e agli occhi degli abitanti del vicinato, volevan dire fiamme; e, alternate con le fiamme, cert'altre figure da non potersi descrivere, che volevan dire *anime del purgatorio: anime e fiamme a color di mattone, sur un fondo bigiognolo, con qualche scalcinatura qua e là*. Il curato, voltata la stradetta, e dirizzando, com'era solito, lo sguardo al tabernacolo, vide una cosa che non s'aspettava, e che non avrebbe voluto vedere. Due uomini stavano, l'uno dirimpetto all'altro, *al confluente, per dir così, delle due viottole*: un di costoro, *a cavalcioni sul muricciolo basso, con una gamba spenzolata al di fuori, e l'altro piede posato sul terreno della strada*; il compagno, in piedi, appoggiato al muro, con le braccia incrociate sul petto. *L'abito, il portamento, e quello che, dal luogo ov'era giunto il curato, si poteva distinguere dall'aspetto, non lasciavan dubbio intorno alla lor condizione*. Avevano entrambi intorno al capo *una reticella verde, che cadeva sull'omero sinistro*, terminata in una gran nappa, e dalla quale usciva *sulla fronte un enorme ciuffo: due lunghi mustacchi arricciati in punta: una cintura lucida di cuoio, e a quella attaccate due pistole: un piccol corno ripieno di polvere, cascante sul petto, come una collana: un manico di coltellaccio che spuntava fuori d'un taschino dagli ampi e gonfi calzoni, uno spadone, con una gran guardia traforata a lamine d'ottone, congegnate come in cifra, forbite e lucenti: a prima vista si davano a conoscere per individui della specie de' bravi*.<sup>60</sup>

<sup>60</sup> A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, cap. I, 9-12, pp. 12-13 (i corsivi sono miei, salvo l'ultimo, *bravi*, che è nel testo).

6. La diffrazione delle immagini, quasi per l'esplosione di uno specchio, le distribuisce per scheggate identità ghignanti e deformi, come in una tela di Francis Bacon. Alcuni dettagli fondamentali, però, consentono di rintracciare tappa per tappa il percorso genetico della creazione, cogliendo il senso del sistema metamorfico che presiede all'«euresi» romanzesca di Gadda.

Il più straordinario degli innesti dal testo di base dell'ispirazione a quello d'arrivo, da cui deduciamo il criterio dell'attività di *palinsesto parodico*, è la «gamba spenzolata al di fuori, e l'altro piede posato sul terreno della strada» di uno dei due bravi manzoniani.<sup>61</sup> Lo sguardo di Gadda, e con lui quello del lettore, compie, più che un «salto», uno «scivolamento» dal «muricciolo basso» nel dipinto all'interno del «tabernacolo», passando dalla descrizione del bravo reale a quella del santo rappresentato. I «due sicuramente santi vestiti d'una lor vesta che non era i pantaloni-giacca degli uomini» del *Pasticciaccio* si rivelano il perfetto rispecchiamento parodico dei due «bravi» manzoniani, per i quali «l'abito, il portamento, e quello che, dal luogo ov'era giunto il curato, si poteva distinguer dell'aspetto, non lasciavan dubbio intorno alla lor condizione». La perfezione del trapianto deformato è talmente esatta, e nel contempo così dinamica, multiplanare, che i «due santi» gaddiani da paradiso barocco si stagliano sul piano metafisico, dell'aldilà, come gemelli delle «anime del purgatorio» di Manzoni, e nel contempo, entro la cornice terrestre, costituiscono il rovescio speculare dei due «bravi» infernali.

Nel trasferimento da un piano all'altro si produce una più profonda dislocazione topologica che mi sembra un tratto peculiare della scrittura di Gadda nella gerarchizzazione delle fasi narrative. L'immagine viva manzoniana («a cavalcioni sul muricciolo basso, con una gamba spenzolata al di fuori, e l'altro piede posato sul terreno della strada») agisce in lui da germe ispirativo, scattando nella memoria letteraria quasi automatica per un conoscitore di Manzoni che, fin dal tempo della preparazione del *Racconto italiano*, ambiva a riprendere e rilanciare l'attenzione etica dei *Promessi Sposi*. I «Due Santi» del «tabernacolo» nei pressi di Marino «sono» «le figure lun-

---

<sup>61</sup> Ha già segnalato con esattezza il reperto F. G. PEDRIALI, *Baroque Connectives in Gadda's Pasticciaccio* cit., p. 356: «If the saints Peter and Paul retain the twinned posture of the *bravi*, they also capitalise on the multiplying factor of self-similarity (two saints, two feet) left untapped by Manzoni (the *bravi's* paired attributes were not added up)».



ghe, serpeggianti, che finivano in punta», ossia le «anime del purgatorio»: però incollate, sovrapposte, alle “figure” dei bravi, e quasi schiacciate su di esse, in un piano di rappresentazione (l'affresco del «tabernacolo») che unifica i due piani dei *Promessi Sposi*. Ad operare questo schiacciamento è un dispositivo linguistico, la ripetizione lessicale che in Manzoni collega «le figure [...] che finivano *in punta*» e l'espressione dei bravi, con i loro «due lunghi mustacchi arricciati *in punta*».

Lanciato questo *ponte iconico*, che non viene esplicitamente sviluppato in una tematizzazione, ma apre spazi sul piano subliminale attraverso connettori lessicali e semantici, la procedura compositiva di Gadda s'individua in filigrana: e viene poi esportata puntualmente come scheda-base in altri testi, con focalizzazione volta «al particolare, al finito, al chiuso e muto campo del microscopio, alla “quattordicesima parte dell'alluce destro dell'Abramo della Sistina”». <sup>62</sup> Queste storie di gambe, di scarpe, di piedi, di alluci, in Gadda si innestano nel terreno dell'epopea, come i «piedi eroici» del «buon dottore» nella *Cognizione*: piedi capaci, metaforicamente, allegoricamente, di percorrere per intero «il cammino delle generazioni», fino alla «luce dell'immutato divenire» che «recede, opaca». Per questa via la «gamba» del «bravo» si riduce al «piede», e per ulteriore contrazione metonimica genera immagini secondarie (gli «alluci»), che a loro volta scartano in altre immagini non collegate alla prima, e in prevalenza imperniate sulla memoria fonetica, fino al *bon mot* che sigilla l'intero processo: «quattro *piedi* insospettati. I due destri, enormi. [...] Una *luce* di ore escruciate li illividiva. [...] *La storia gloriosa della pittura nostra, di una parte di sua gloria è tributaria agli alluci. La luce, e gli alluci. La luce, in Italia, è madre agli alluci*». La derivazione *alluce* > *luce*, tematizzata attraverso la paronomasia grottesca, si sviluppa in una fitta, ironica pagina esemplificatrice, con confronti paradossalmente sublimi (Michelangelo, Raffaello), dell'ideologia “luministica” a cui può ricondursi la tecnica del «Manieroni alli Du Santi»:

Il metatarso di San Giuseppe s'è *peduncolato* di inimitabile *alluce* nel tondo michelangiolo della Palatina (Sacra Famiglia): il qual *ditone*, per una porzione minima invero, ha tegumento pittorico dal *ditoncello* della Spo-

<sup>62</sup> G. FICARA, *Apologia gaddiana* cit., p. 92 (che cita *Un testimone* [1946], in *Saggi giornali favole* cit., I, pp. 944-948, a p. 944).

sa: una luce livida e pressoché surreale, o escatologica forse, propone l'*Idea-Pollice*, altamente incarnandola vale a dire ossificandola [...]. Il metatarso medesimo *protuberata pollice pedagno* rivale del michelangiolano e palatino (a significare il miracolo, o meglio l'audicolo, della castità virile) nei Sacri Sponsali dell'Urbinata, oggi a Brera.<sup>63</sup>

Chiamerei questo principio costruttivo *vischiosità della memoria figurale che si tematizza per metonimia*. Appena nel lettore si realizza il *clic* straniante che immane alla scoperta della traccia intertestuale sotterranea, si illumina anche la produttività figurativa della riduzione metonimica, costante nella parodia gaddiana. La focalizza il «piede», immediatamente dopo ridotto ancora e sarcasticamente tematizzato in «alluce», con un effetto di scarto non solo parodico, ma comico, quasi di lazzo beffardo, che opacizza la visibilità della fonte manzoniana: essa torna ad essere riconosciuta solo a condizione che si raccolgano i molti indizi lessicali intenzionalmente sparsi da Gadda, a partire dal celeberrimo «tabernacolo», *pivot* mnemotecnico.

7. Lo stralunato passaggio finale di Gadda, «alluce» > «luce», con un gioco di parole di carattere, appunto, “comico” (non dissimile, per restare nel campo degli scritti di Gadda sull'arte, dal *Cetriolo del Crivelli*),<sup>64</sup> è inteso in realtà a recuperare su un piano semantico e lessicale assai più profondo, con uno straordinario “salto” del lettore, l'*incipit* tragico-elegiaco di Manzoni: «la luce del sole già scomparso, scappando per i fessi del monte opposto, si dipingeva qua e là sui massi sporgenti, come a *larghe e inuguali pezze di porpora*», ancora immanente nella memoria gaddiana per incrocio con

---

<sup>63</sup> C. E. GADDA, *Quer pasticciaccio brutto* cit., cap. VIII, in *Romanzi e racconti*, II, p. 197 (corsivi miei). Muove dal dettaglio dell'«alluce» che genera la «luce» una fine riflessione di G. PINOTTI, *Il bacio di Giove. Gadda, Raffaello e gli affreschi della Farnesina*, in «I quaderni dell'Ingegnere. Testi e studi gaddiani», 5, 2007, pp. 185-195, che svolge un'interessante, documentata ricerca intorno all'attenzione di Gadda per la pittura, in particolare per Raffaello. Nelle pagine d'apertura, ricorrendo intenzionalmente al lessico longhiano, Pinotti esamina la «trascrittura» della *Vocazione di San Matteo* nell'*Apologia manzoniana*, e richiama ad alcuni importanti luoghi (anche pagine disperse) dell'opera di Gadda in cui si illumina la fascinazione dolente e morale che su di lui esercita Caravaggio, con la «violenza misteriosa, la carne disperazione che contrassegnano» la sua arte, perfetta rappresentazione della Lombardia seicentesca «come [...] un qualcosa di ardente e di rattenuto, di scomposto e di mortificato ad un tempo» (C. E. GADDA, *Immagine di Lombardia* [1942], in *Saggi giornali favole* cit., I, pp. 855-862, a p. 859).

<sup>64</sup> Cfr. C. E. GADDA, *Il cetriolo del Crivelli* (1961), in *Saggi giornali favole* cit., I, pp. 1182-1190.

«le vette di alcuni càlami risecchi» («monte» > «vette»). Oltretutto «la luce del sole già scomparso» dei *Promessi Sposi*, che «si dipingeva qua e là sui massi come a larghe e inuguali pezze di porpora» non solo consente a Gadda, come ho detto, di incrociare la descrizione realistica («la vecchia pittura» del «tabernacolo», «alquanto sbiadita e calcinosa nel colore») con l'esito alto, di tonalità tragica e di cromatismo barocco («Una luce di ore esruciate *li illividiva*. [...] La storia gloriosa della pittura nostra, di una parte di sua gloria è tributaria agli alluci. La luce, e gli alluci. [...] *La luce, in Italia, è madre agli alluci*»), ma riprende con splendido ricamo intratestuale il brano di avvio del passo di poco precedente, nel *Pasticciaccio*, che ho già ricordato nel § 4:

Era l'alba, e più. Le vette dell'Algido, dei Carseolani e dei Velini inopinatamente presenti, grigie. Magia repentina il Soratte, come una rocca di piombo, di cenere. Di là dai gioghi di Sabina, per bocchette e portelli che interrompessero la lineatura del crinale, *il rivivere del cielo si palesava lontanamente in sottili strisce di porpora e più remoti ed affocati punti e splendori, di solfo giallo, di vermiglione: strane lacche: nobili riverberi, come da un crogiuolo del profondo*.

I monti lombardi, che nella *Cognizione* si erano trasmutati per gioco fonetico-semantico dal *Resegone* al *Serruchón*, vengono così trasferiti nell'Appennino laziale, con la mediazione di un «Addio monti sorgenti dalle acque...» fragorosamente rimasticato con gusto parodico e grottesco nell'«Addio monti di spaghetti sorgenti dall'acque salsose della pummarola che giungeva quasi 'n coppa...» di una celebre lettera ad Alberto Carocci<sup>65</sup> E in questo viaggio dalle Alpi agli Appennini, che definirei, allegoricamente, svolto «fra due catene non interrotte di monti», le «larghe e inuguali pezze di porpora» del manzoniano cielo di Lombardia, «così azzurro quando è azzurro», riemergono vivaci, nell'acceso cromatismo nella tavolozza gaddiana, a dipingere con «sottili strisce di porpora» «le vette dell'Algido, dei Carseolani e dei Velini inopinatamente presenti grigie», e «la magia repentina il Soratte come una rocca di piombo, di cenere».

C'è però, esatto anche se ben celato, un *indice di contiguità* che connette il prelievo rielaborativo da Manzoni a Gadda con la me-

<sup>65</sup> ID., *Lettere a Solaria*, a cura di G. Manacorda, Roma, Editori Riuniti, 1979, p. 65 (la lettera, scritta per annunciare il ritorno da Roma a Milano, è del 22 febbraio 1928).

diazione di Roberto Longhi, già intuita in via generale da Contini e Raimondi. Questo indice è dimostrato da un esempio lampante, accertabile attraverso un confronto rigorosamente filologico-intertestuale affine a quello fin qui condotto.

Al centro di questa triangolazione Manzoni-Longhi-Gadda stanno le due figure dei bravi in attesa di don Abbondio, che nel *Pasticciaccio* vengono spostate di peso nelle immagini dei due santi dell'affresco, sul quale anche Manzoni sorrideva, con lievità ironica intorno alla pietà barocca. In Gadda il sorriso diventa ghigno amaro, la meditazione sul vuoto dell'esistenza si svolge in una straziata *leçon de ténèbres*. In particolare l'esempio che suggerisco, e che non mi pare mai rilevato finora, mostra quanto evocare il «barocco lombardo» significhi per Gadda, e io credo già anche per Manzoni, riconoscere un ruolo-chiave al magistero di Caravaggio.

Verso la fine dei *Promessi Sposi* Manzoni riflette intorno alla possibilità del romanzo storico di ritrarre «una serie concatenata degli avvenimenti».<sup>66</sup> Da quest'idea fulminea di alto valore etico e storiografico, credo che Gadda abbia estratto, come sempre con tacita allusività, l'*incipit* dell'*Apologia manzoniana* (nata, come ho detto, nel 1924 come «nota costruttiva» del Racconto italiano, e ripresa poi tre anni più tardi su «Solaria»), ove la considerazione sul travaglio di poetica e di etica si apre all'idea del romanzo come «euresi», peculiare del progetto gaddiano di una scrittura destinata a «metter in ordine il mondo»:

Con un *disegno* segreto e non appariscente egli *disegnò* li *avvenimenti inavvertiti: tragiche e livide forme* d'una società che il caso trascina per un corso di miserie senza nome, se può chiamarsi caso lo spostamento risultante della indigenza, della bassezza, della cieca ignoranza, della ignavia politica d'una razza, dell'avidità e dell'orgoglio d'un'altra. [...] Egli fissò con il genio del narratore e più dell'esegeta e dell'analista le autorappresentazioni dominatrici di quegli spiriti: e noi sappiamo che altre rappresentazioni, egualmente passibili di errore, ma egualmente dotate di una forza direzionale quale che sia, conducono lo spasimo vano della nostra vita verso il necessario cammino.

*Il barocco lombardo di quel tempo ha tenui tocchi e una grave tristezza* [...]. E, sopra ogni cosa, un'idea si leva che nulla può abbattere, *una luce* che nessun flutto raggiunge: in essa si placano gli occhi e lo strazio di *Lucia*.

<sup>66</sup> *Ivi*, cap. XXXI, 5, p. 584.

Scrittore degli scrittori, egli visse prima la sua meravigliosa annotazione: e il continuo riferimento del male antico al nuovo aumenta la risonanza tragica di ogni pensiero. [...]

*Michelangiolo Amerighi veste da bravi i compagni di gioco di San Matteo. Mentre il Cristo comanda a Matteo che lo segua, un viso di adolescente, sensualmente distratto, chiede: «Chi cerca costui?». Il vino imporpora le sue floride gote ed egli si volge indifferente, con sorrisetto quasi bolognese.*

*Una bella piuma ha nel cappello di velluto violetto e una sottile spada al fianco. Le gambe nervose si vedono di là dello sgabello, come in riposo, dopo l'accorrere, dopo il rissare. Non vi è pena, né pensiero. Rosse e fervide luci sono il termine della calda, verde pianura e nelle vene gioconde pulsa il fervido sangue dell'adolescenza. [...]*

La luna fa *diagonali di ombra e di biancore* sui quadri delle case e sui tetti [...].

*Il Signore comandò che Matteo lo seguisse, lasciando nella taverna i dadi e i nummi del mondo. Il Caravaggio vide e dipinse il Signore e Matteo e poi giovinastri dalle turgide labbra, cocchieri, sgherri, garzoni. Meglio girare alla larga.*

Nei chiusi palazzi vi sono sale con volte dipinte, tubi di penombra; a crociera, nella penombra scende da minori volte la *luce* di tutti, che finestrette misurano. Quivi, dietro grate ingiuste e irremovibili, pallidi visi, occhi cerchiati di rinunzie distruggitrici scrutano la sana vita degli altri e *la luce, la perduta luce del mondo polveroso* e rivoltolato: del mondo ove sono *le spade, le piume*, le corse affannose: e, a tarda notte, la gioventù prorompende nei canti e nel sangue.

*Negli atroci silenzi la legge si fa irreale*, perché nessun termine di giusto riferimento le è concesso. Nulla esiste più, nulla è più possibile socialmente: reali sono soltanto gli impulsi della fuggente individualità.<sup>67</sup>

Questa pagina gaddiana è, per quanto ne so, la prima a introdurre nella tradizione esegetica dei *Promessi Sposi* il nome e l'opera di Caravaggio. La dialettica fra il barocco caravaggesco e quello che fa da fondale al romanzo manzoniano si cristallizza nell'esplicita affermazione che «i compagni di gioco di San Matteo» sono «vestiti da bravi». Il lemma riconduce inequivocabilmente a Manzoni: ma nel ribaltarsi paradossale della «serie concatenata degli avvenimenti» (Caravaggio avrebbe letto *I Promessi Sposi* e ad essi si sarebbe ispirato dipingendo il *Martirio di San Matteo*!) permette di cogliere nel tes-

<sup>67</sup> C. E. GADDA, *Apologia manzoniana*, in ID., *Il tempo e le opere cit.*, pp. 19-20, 22-24 (da cui cito), in *Scritti vari e postumi cit.*, I, pp. 590-599 (i corsivi sono miei).

suto connettivo del romanzo un fondamentale, mai prima di allora individuato, elemento di figuratività caravaggesca.

Questa figuratività è profonda, radicalmente genetica, ed ha valore morale ancor prima che scenografico e retorico-stilistico. Le «tragiche e livide luci» del romanzo imperniato sulla violenza del secolo barocco, infine percepite nella loro dimensione teatrale e figurale dal grande lettore che si finge «ignoto del novecento», strappavano Manzoni alla «riduzione apologetica o polemica dei *Promessi Sposi* a testo quietisticamente edificante». <sup>68</sup> Attraverso la lettura rivoluzionaria di Gadda questa figuratività emerge dallo sfondo del romanzo manzoniano, lascia riconoscere nella narrazione un'attività etica di «euresi», che giustifica il senso della genealogia spirituale rivendicata da Gadda: «Si può dire che [il *Racconto italiano*] è una *continuazione e dilatazione* del concetto morale Manzoniano [...]. Manzoni concetto morale - civile. Io concetto più agnostico - umano [...] in questo romanzo psicopatico e caravaggesco». <sup>69</sup>

8. All'intuizione di Gadda, e alla sua individuazione della linea figurale Caravaggio-Manzoni-*Racconto italiano* (ossia il nucleo genetico della *Cognizione del dolore*), credo si possa aggiungere un elemento probatorio che merita, mi sembra, un approfondimento. Ma prima occorre riflettere sul fatto che nel passaggio dalla Ventisettana alla Quarantana la metamorfosi testuale non consiste solo nella mutazione verbale, ma si fa vistosamente immediata con l'inserimento nella pagina delle incisioni di Francesco Gonin, che Manzoni stesso richiede al disegnatore attraverso una fitta serie di lettere e biglietti.

Nel 1930 attirò per primo l'attenzione su questi documenti manzoniani, con grande acutezza, Attilio Momigliano, <sup>70</sup> il sottile, ancora

<sup>68</sup> E. RAIMONDI, *Gadda e le incidenze lombarde della luce* cit., p. 92.

<sup>69</sup> C. E. GADDA, *Racconto italiano*, ed. Isella, cit., p. 15, fol. 9r, rr. 3-4 e 16-17 e p. 31, fol. 22r, r. 10 (corsivo di Gadda), in *Scritti vari e postumi* cit., I, pp. 396-397 e 411 (collego le due note del 25 marzo e del 14 aprile 1924).

<sup>70</sup> A. MOMIGLIANO, *Il Manzoni illustratore dei Promessi Sposi*, «Pègaso», I, 1930, pp. 1-14 e 309-327. Per la ricostruzione del dossier cfr. M. PARENTI, *Storia di una celebre impresa manzoniana*, Bergamo, 1945. Quindi M. GREGORI, *I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni*, «Paragone», I, 9, 1950, pp. 7-20 (il saggio è stato ripubblicato a cura di S. Facchinetti in una rara *plaque* pubblicata per l'80° compleanno dell'autrice, Milano 2004; alle pp. 35-37 lo stesso Facchinetti, in un breve testo, *La zia di Orta*, rinvia alle pagine del primo Longhi, il quale «non cercava gli immediati "ricordi figurativi" di Manzoni, ma avvistava sorgenti di pittura "manzoniana" nei suoi precedenti caravaggeschi» (p. 35).

troppo poco riconosciuto analista del «*visibile pensare* di Dante»,<sup>71</sup> per il quale, secondo la bella intuizione di Gennaro Savarese, nel commentare il *Paradiso* con una «segreta disposizione all'arte del miniare, ma con il mezzo espressivo della parola»,<sup>72</sup> la critica consiste in «isotopie pittoriche»,<sup>73</sup> in rispecchiamento dell'ispirazione figurativa del testo studiato: «l'“equivalenza” primaria rest[a] quella pittorica, in un continuo sforzo di rintracciare e segnalare, e per così dire, a stanarli, ogni volta che la terza cantica gliene offre il minimo appiglio, i segni della “prepotenza visiva della fantasia di Dante”». <sup>74</sup>

Dopo Momigliano ha applicato in sede editoriale l'intuizione relativa al romanzo di Manzoni Salvatore Silvano Nigro: «La resa immaginale del testo scritto» è un'«esperienza di letteratura disegnata e incisa [...]. Le illustrazioni sono brani di testo manzoniano, non meno delle righe di scrittura». <sup>75</sup> Di conseguenza per *I Promessi Sposi*, se si vorrà rispettare appieno l'«ultima volontà d'autore», occorrerà riconoscere e non alterare la forma testuale-figurativa che nasce già pensata in stretta dialettica testo-immagine: «il terzo romanzo, illustrato, non può essere ricomposto. Va presentato in anastatica. Perché del Manzoni è l'impaginazione, studiata e letteralmente misurata per la mobilitazione di parole e immagini [...]. L'impaginazione indizia la lettura. Ogni minimo spostamento darebbe una manomissione».

Caravaggeschi, dunque, sono il *pensiero testuale* e la *forma immaginale* dei *Promessi Sposi* 1840; lo scopre e lo tematizza nel 1924 Carlo Emilio Gadda, mentre scrive un'opera che lui stesso definisce «psicopatica e caravaggesca». Avrà influito su Gadda la ricerca che, ai primi del Novecento, andava svolgendosi intorno a Caravaggio? Ho difficoltà a rispondere con prove filologicamente sicure. Non credo che Gadda potesse avere accesso, prima del 1924, alle ricerche spe-

<sup>71</sup> Così Momigliano nel suo commento alla *Divina Commedia*, Firenze, Sansoni, 1945, I, *Inferno*, p. 225 (chiosa a *Inf.* XXXI); lo cita G. SAVARESE in un suo notevolissimo, ampio saggio che, nonostante la così lontana materia, costituisce per le riflessioni proposte in queste pagine un lievito fecondo, fertilissimo: «*Viaggio pittorico*» nel commento di Momigliano alla *Commedia*, in *Id.*, *Indagini sulle arti sorelle*. *Studi su letteratura delle immagini e Ut pictura poesis negli scrittori italiani*, a cura di S. Benedetti e G. P. Maragoni, Manziiana (Roma), Vecchiarelli, 2006, pp. 213-269 (a p. 237).

<sup>72</sup> G. SAVARESE, «*Viaggio pittorico*» cit., p. 226, nota 8.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 230.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 245 (che cita la p. 780 del commento di Momigliano al *Paradiso* cit.).

<sup>75</sup> S. S. NIGRO, *Nota critico-filologica. I tre romanzi*, nell'ed. da lui curata di *I Promessi Sposi* cit., pp. IX-XVII (queste pagine sono riprodotte in ciascuno dei tre tomi), a p. XVI.

cialistiche, ad esempio agli studi che fra 1915 e '16 il giovanissimo Roberto Longhi pubblicò sulla rivista «L'Arte», portando alla luce i maggiori seguaci di Caravaggio, il Battistello («che a Napoli tenne fede al Caravaggio più che qual sia caravaggesco d'Italia») ed Orazio e Artemisia Gentileschi.<sup>76</sup> La descrizione longhiana, specie nell'insistenza sui dettagli microfisici, andava aprendosi a una scrittura già sulfurea, prima promessa dell'*Officina Ferrarese*, che riporta alla memoria l'*ékphrasis* del «tabernacolo» con i due Santi del *Pasticciaccio* (scritta peraltro assai più tardi), e induce a pensare che Gadda lavori a una sua intenzionale parodia stilistica, soprattutto nello sviluppo del tema della *luce*, indotto dal gioco smaccato *alluce* > *luce*. Penso ad esempio, nella pagina che Longhi dedica alla *Coronazione di spine* del Battistello conservata a Vienna, all'attenta *ékphrasis* in cui emergono parole-chiave condivise fra lo scrittore e il critico d'arte:

Da sinistra a destra: *la prima scia luminosa pettina le piume, una falce sottile d'orecchio* basta a suggerire tutta l'inclinazione di un viso nascosto, una gorgera emersa [...]; poi *lo sbocciare, in alto, di una spalla nuda*, bugnata di rari e scelti accenni plastici [...]; infine lo scavo solenne del Cristo *scoccando alla luce le spalle tonde*, emergendo appena il petto così da render nell'ombra lucida lontani accenni sferici, *offrendo il collo ad un'ampia devastazione luminosa* fino al volto dove, oltre la prima vegetazione di lanugine nascente, risorgono *i brevi tocchi plastici sotto il labbro, alla voluta della narice*, sul gorgo dell'orbita.<sup>77</sup>

Ma penso anche al confronto fra le rese anatomiche di Orazio Gentileschi nel *San Pietro Nolasco sorretto dagli Angeli* e quelle del *Narciso* di Caravaggio:

Qui, quando ci avviciniamo al particolare, alle *ciocche di capegli* o al *polso*, al *ginocchio* o al *gomito*, alla *pianta* o alla *palma*, alla *nocca* o all'*unghia*, a tutti gli attacchi insomma dove Caravaggio già creava quei piccoli braceri di tocchi dispersi e respiranti, che sono come dei condensati di Rembrandt o di Franz Hals, qui dico, il particolare si sperde e dissolve in una nebbia di approssimazione e di pratica. *Queste mani* sono guanti, *questi piedi* sono

<sup>76</sup> R. LONGHI, *Battistello*, «L'Arte», 1915, pp. 58-75 e 120-137 e *Gentileschi padre e figlia*, ivi, 1916, pp. 245-314, poi in ID., *Scritti giovanili. 1912-1922* («Edizione delle Opere complete di Roberto Longhi», I), t. I, Firenze, Sansoni, 1980 (da cui cito), rispettivamente pp. 177-211 e 219-283.

<sup>77</sup> ID., *Battistello* cit., p. 182 (il corsivo è mio).



maschere di piedi, queste *vesti* sono di veli improbabili, questi *capelli* sono di lana e per tutto il *corpo* v'è quel singolare *giallore* sottile, vacuo, insufficiente, a fior di pelle, proprio del Gentileschi.<sup>78</sup>

9. Non so dire, dunque, se Gadda avesse letto studi di storici dell'arte dedicati a Caravaggio o allo Spagnoletto («luci salubri succedono finalmente ai lividori d'un mondo, il di cui pittore potrebbe essere lo Spagnoletto») già nell'estate 1924, quando depositava nel *Cahier d'études* contenente il *Racconto italiano* l'*Affioramento per l'innesto in praeteritum tempus*, poi divenuto l'*Apologia manzoniana*, ove la meditazione sul «Memento quia pulvis es»<sup>79</sup> spalanca orizzonti barocchi sulla gloria del Nulla, «“sognato Niente”» che «sarà il nostro stesso pensare e vano conoscerci».<sup>80</sup> Di certo c'è che non poté vedere la mostra sei-settecentesca organizzata a Palazzo Pitti nel 1922, giacché in quell'anno si trovava in Argentina,<sup>81</sup> e Roberto Longhi, che Gadda leggeva, ammirativo, nei primi anni Trenta, di quell'esposizione avrebbe offerto un consuntivo critico solo molto più tardi, nel 1959 (troppo tardi anche perché Gadda potesse farne uso nell'edizione in volume del *Pasticciaccio*, che uscì nel '57).<sup>82</sup>

Trovo invece un esplicito richiamo a Longhi, citato letteralmente dall'*Officina Ferrarese* (1934) proprio per le descrizioni di dipinti realizzati in parola, tradotti in quello che Longhi chiamava «scrivere pittore»,<sup>83</sup> nel racconto *Al parco, in una sera di maggio*, inserito

<sup>78</sup> ID., *Gentileschi padre e figlia* cit., p. 230 (il corsivo è mio).

<sup>79</sup> ID., *Racconto italiano di ignoto del novecento* (*Cahier d'études*), in *Scritti vari e postumi* cit., p. 594; ed. Isella cit., p. 232; in *Il tempo e le opere* cit., pp. 19-30 (a p. 24).

<sup>80</sup> C. OSSOLA, *Elogio del Nulla*, in *Le antiche memorie del Nulla*, a cura di C. Ossola, terza ed. accresciuta, Edizioni di Storia e letteratura, Roma 2007, pp. VII-XXXVII (a p. XXIII, ove si cita Marin Dall'Angelo, *La Gloria del Niente*).

<sup>81</sup> M. LIPPARINI, *Per un dossier Manzoni-Caravaggio*, «Intersezioni. Rivista di storia delle idee», VII, 1, aprile 1987, pp. 85-106, ipotizza invece che prima della partenza per Buenos Aires «l'“ingenerio” trovasse il tempo, tra un viaggio e l'altro, per una puntata a Firenze» (p. 94).

<sup>82</sup> Cfr. R. LONGHI, *Note in margine al catalogo della mostra sei-settecentesca del 1922*, in ID., *Scritti giovanili. 1912-1922* cit., pp. 493-512.

<sup>83</sup> Cfr. C. BOLOGNA, *Officina Ferrarese di Roberto Longhi*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, *Le Opere*, IV, *Il Novecento*, vol. II, *La ricerca letteraria*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 3-58 (specie pp. 24-25). A. ROSSI, *Per Longhi scrittore e scienziato*, «Paragone», XXV, 292, giugno 1974, pp. 5-13, riconosce nella prosa critica longhiana la consapevolezza che «il rapporto fra oggetto ed operatore non [è] semplicemente transitivo unidirezionale, ma energetico circolare» (p. 5), invitando a studiare, oltre che il lessico, «la sintassi, la metrica» longhiane. Di «un Longhi mimetico, nella pagina critica, dello stile dell'opera

nell'*Adalgisa* (1943) ma risalente con ogni probabilità a un decennio prima, giacché la raccolta «sembrerebbe a un'attenta lettura costituita con le *disiecta membra* di un romanzo, abbandonato e ridotto a "cava di prestito" di materiali narrativi». <sup>84</sup> Il cocchiere Leopoldo guida in un parco la carrozzella condotta dal suo ronzino, una davvero archetipica «*donchisciottesca bestia*». «Era un cavallo mitologico, d'intelletto umano. [...] Era un cavallo araldico, uscito di mano a Cosmè Tura *sullo sfondo della stessa luce fulgente: lussurriante nei toni della porpora, del dorato arancio*». <sup>85</sup> Commentando il passaggio in una delle caratteristiche note autoriali Gadda si richiamava esplicitamente alla mostra ferarese del 1933 (ossia poco prima che il racconto venisse composto: il termine *post quem* è il '34, data di pubblicazione del grande libro di Longhi):

Annitrendo con la rabbia d'un inferocito gatto s'impenna, ed acúmina più che corni gli orecchi, il cavallo; raspendo l'aere, con zoccoli, sopra al reluttare del dragone resupino: il qual mostro ha spalancate le fauci: di che lingueggia, come lista di fiamma, la sua lingua ontosamente impudica. Ma il Cavaliere glie l'ha drizzato per entro caverna, il buon colpo, e trafitto della su' lancia il palato, e dritto dritto quegli indimoniati bulbi, e cervella.

Accade tuttociò nel «San Giorgio» di Cosimo ovvero Cosmè Tura (1430 circa-1495). [...] Le immagini e l'aggettivo «araldico» si erano già coagulate in un testo del 1934: la «Esposizione della Pittura Ferrarese del Rinascimento» è dell'estate 1933: e lo scrivente, ebbro, vi trascorse indimenticabili ore. Nel bellissimo catalogo te tu vi leggi, a pagine 46-47, di penna di Bernard Berenson (in traduzione): «Il Tura è un grande maestro del grottesco, e della sua forma più alta: il grottesco araldico, il blasone [...]». Al genio nonché all'arte del Tura, alla sua formazione ferrarese, alla sua coe-

---

d'arte rappresentata» ha parlato M. LIPPARINI, *Roberto Longhi nel panorama letterario del Novecento*, in *Mappe e letture. Studi in onore di Ezio Raimondi*, a cura di A. Battistini, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 389-405 (a p. 399); per le «convergenze della prosa di Longhi con lo scrittore extra-vagante per eccellenza, Carlo Emilio Gadda, la cui prosa è anch'essa "impura" ed "eterogenea" fino al barocco e al grottesco», cfr. p. 402. Un esame linguistico, soprattutto incentrato sul repertorio degli arcaismi, è stato offerto da C. MONTAGNANI, *La prosa giovanile di Roberto Longhi e l'antica storiografia artistica*, «Studi di filologia italiana», XXXIX, 1981, pp. 201-214; della stessa autrice si veda anche *Glossario longhiano. Saggio sulla lingua e lo stile di Roberto Longhi*, Firenze-Pisa 1989.

<sup>84</sup> G. LUCCHINI, *Nota ai testi - L'Adalgisa*, in C. E. GADDA, *Romanzi e racconti* cit., I, pp. 839-850 (a p. 840); alle pp. 842-843 il romanzo è detto «abbozzato nel 1934 e, con ogni probabilità, lasciato in tronco».

<sup>85</sup> C. E. GADDA, *Al parco, in una sera di maggio*, in *L'Adalgisa*, in *Id.*, *Romanzi e racconti* cit., I, p. 481-507 (a p. 484; il corsivo è mio).

renza spietata, ossessiva, nata da «una immaginazione che fiorisce sul metodo», dedica magistrali note e pagine il Longhi: Roberto Longhi, in *Officina Ferrarese*, Roma, Le Edizioni d'Italia, 1934-XII pp. 33 e sgg. [...] E più avanti ragiona «della sua architettura che dà nell'assiro e nel salomònico», di «turbini impiettrati», di una «natura stalagmitica», di «un'umanità di smalto e di avorio con giunture di cristallo», di «cieli di lapis azzurro», di «tramonti di croco ossificato». Leggi: e te tu vedrai.<sup>86</sup>

Gadda, in sostanza, accoglie e sviluppa l'insistenza di Longhi sul cromatismo e la sua elaborazione di un sistema metonimico-metaforico fondato sulla mineralogia, sulla geologia, sulla cristallografia. Nella pagina successiva del racconto, poi, apponendo un'altra nota a una criptica frase sull'«alito germile dalla primavera, di cui forse l'ammaliavano e la tenerezza e il sorriso: quello che il Luini aveva identificato e riflesso di tra i pioppi delle terre, per la gioia un po' chiusa, tirata a cera, del Poldi-Pezzoli»,<sup>87</sup> Gadda torna alla pittura, citando i suoi artisti preferiti con un banalizzante richiamo alla «guida della C. T. I.» e legandoli in una serie di grotteschi accostamenti per contrasto:

tra il Lissandrino e lo Hayez, tra Cosimo Tura ed Emilio Cavenaghi, tra Filippo Càrcano e fra' Galgario, tra Pier della Francesca ed Eleuterio Pagliano, e il Pollaiuolo e il Palizzi e il Mantegna e il Montagna e il Pitati e il Crivelli Carlo mio diletteissimo, e gli Induno e il Cima, ecco il Luini v'è rappresentato: un po' meno che a Brera, forse, e che all'Ambrosiana. La battuta vuol significare che *i fulgori de' tramonti, la gran porpora e gli ori de' tramonti lombardi*, e' finiscono captati ne' musei: contubernali all'odor di cera del Poldi.<sup>88</sup>

Dunque già nel 1934 o poco più tardi «i *fulgori de' tramonti, la gran porpora e gli ori de' tramonti lombardi*» scintillano nelle pagine gaddiane, scendendo giù dritti dritti dai *Promessi Sposi*, con la sicura, esplicita mediazione dell'*Officina Ferrarese* di Longhi e delle altre riflessioni storico-artistiche che Gadda camuffa nell'evocazione della «guida della C. T. I.». Così si illumina il metodo di lavoro di Gadda, che un umanista avrebbe definito *per schedulas*: quella memoria figurativa, in prevalenza cromatica (i colori rosso-porpora e

<sup>86</sup> *Ivi*, pp. 504-505.

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 485.

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 506 (il corsivo è mio).

oro delle nuvole irrorate dalla luce del sole), inserita in un contesto narrativo in apparenza lontanissimo dal romanzo del 1957 com'è una nota inserita in un racconto degli anni Trenta, si disloca dalla descrizione di un tramonto a quella di un'alba e riemerge vent'anni dopo, diventando il nòciolo genetico del passo già rammentato del *Pasticciaccio*: «il rivivere del cielo si palesava lontanamente in sottili strisce di porpora e più remoti ed affocati punti e splendori, di solfo giallo, di vermiglione: strane lacche: nobili riverberi, come da un crogiuolo del profondo».

Negli stessi anni (1944-45), «sull'onda della "incontenibile ed esplosiva urgenza" espressiva da cui nacque anche il *Pasticciaccio*»,<sup>89</sup> Gadda stendeva l'irruente, risentita, anche violenta recriminazione antimussoliniana di *Eros e Priapo*. Nelle ultime pagine di questo libello umorale, torbidamente furioso, riemerge un richiamo, che mi sembra tanto più interessante in quanto è sganciato da qualsiasi nesso con *I Promessi Sposi* e con la critica d'arte di Longhi, e risulta perciò ancor più significativo quanto alla permanenza nel fondo della memoria gaddiana di un'idea di "barocco" di carattere figurativo: «cardinale è precipe in berlina dorata e non è straccione da canto di strada: esibisce i colori che Vergilio e il Doge tanto amavano, e io pure, dietro a Vergilio e al Vecellio: e cioè *porpora e oro*».<sup>90</sup> Il cromatismo è lo stesso del tramonto dell'*incipit* di Manzoni, che irroro e costella l'immaginazione creatrice di Gadda per decenni, da un libro all'altro.

Alla luce di questa tonalità calda e fiammante, dorata, e sotto il segno di una «Poetica che sarà poco più che un capitolo dell'Etica»<sup>91</sup> e fa sbocciare «il germine euristico che è la sintesi operatrice del reale»,<sup>92</sup> si può sciogliere il nodo che stringe a distanza luoghi testuali autonomi, ma di fatto irrorati della stessa metaforica: «Con

<sup>89</sup> G. PINOTTI, nota al testo di *Eros e Priapo*, in *Saggi giornali favole e altri scritti*, 2 voll., Milano, Garzanti, 1991-92, II (1992), a cura di C. Vela, G. Gaspari, G. Pinotti, F. Gavazzani, D. Isella, M. A. Terzoli, pp. 993-1023 (a p. 994).

<sup>90</sup> C. E. GADDA, *Eros e Priapo (Da furore a cenere)*, ivi, pp. 213-374, cap. 12, *Giuntarelle al dettato, corollari e lemmi* (a p. 371; il corsivo è mio).

<sup>91</sup> ID., *Meditazione breve circa il dire e il fare* (1936), in ID., *I viaggi la morte*, Milano, Garzanti, 1958, pp. 24-34 (a p. 24); poi in ID., *Saggi giornali favole e altri scritti*, I, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano, Garzanti, 1991, pp. 444-454 (a p. 444).

<sup>92</sup> ID., *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche* (1929), in ID., *I viaggi la morte* cit., pp. 77-80 (a p. 80), poi in *Saggi giornali favole e altri scritti* cit., I, pp. 475-488 (a p. 488).

un disegno segreto e non appariscente egli *disegnò gli avvenimenti inavvertiti: tragiche e livide forme* d'una società che il caso trascina per un corso di miserie senza nome» (*Apologia manzoniana*);<sup>93</sup> «Devo percorrere *gli oscuri cammini...*» (*Eros e Priapo*);<sup>94</sup> l'invocazione più su ricordata, «Oh!, lungo *il cammino* delle generazioni, *la luce!* ... che recede, recede... opaca... dell'immutato divenire» (*La cognizione del dolore*); «La storia gloriosa della pittura nostra, di una parte di sua gloria è tributaria agli alluci. *La luce, e gli alluci*, sono ingredienti primi e ineffabili d'*ogni pittura che aspiri a vivere*» (*Pasticciaccio*). Nell'ultimo passo della scala ininterrotta la parodia della figura barocco-manzoniana si cristallizza, moltiplicando i piani di rifrazione fino a coinvolgere, *à rebours*, l'intera storia creativa di un trentennio.

10. Sintetizzo il quadro del nesso fra «euresi», poetica, selezione stilistica deducibile dall'analisi dei dettagli intertestuali. Nell'*Apologia manzoniana* del 1924 annidatasi nell'abbozzo del *Racconto italiano*, quindi contemporaneamente sul piano critico come su quello creativo, Gadda definisce, grazie all'inserimento della figuralità e della tonalità etico-rappresentativa di Caravaggio, il punto di partenza del riconoscimento di una *Stimmung* barocca nel fondo ispirativo dei *Promessi Sposi*, etico e nel contempo storiografico: «egli [= Manzoni] *disegnò gli avvenimenti inavvertiti: tragiche e livide forme* d'una società [...]. *Il barocco lombardo di quel tempo ha tenui tocchi e una grave tristezza.* [...] E, sopra ogni cosa, un'idea si leva che nulla può abbattere, *una luce* che nessun flutto raggiunge: in essa si placano gli occhi e lo strazio di *Lucia.* [...] *La luce, la perduta luce del mondo polveroso*». Il *Pasticciaccio*, come si rammenterà, torna trent'anni più tardi a ricalcare alla lettera il nesso fra le «tragiche e livide forme» di un mondo che ha smarrito la morale e certe «luci livide» della pittura barocca, parodizzata con l'invenzione del «Manierononi alli Du Santi»: «Un fulgor di cielo, *una luce di ore escruciate li illividiva...*».

<sup>93</sup> G. FICARA, *Apologia gaddiana* cit., analizza la categoria di «disegno», rilevando che «sia in Gadda che in Manzoni, il “disegno” è giustificato dalla fede nel “quid” nascosto, un perno di senseatezza attorno al quale vortica il mondo. [...] Tutto è interpretazione – “disegno” o non è nulla. [...] Cosicché il manzoniano “disegno segreto” delle miserie senza nome, il disegno di Gadda autore [...] e il disegno di Gadda interprete di Manzoni [...] in qualche modo coincidono» (pp. 94-95).

<sup>94</sup> C. E. GADDA, *Eros e Priapo* cit., cap. I, p. 236.

La scoperta, a volerla sintetizzare parafrasando la celebre formula con cui Gadda definirà per la propria opera il nodo di stile e rappresentazione etico-euristica, potrebbe essere la seguente: «Barocco è il mondo, e Manzoni ne ha percepito e ritratto la baroccaggine».

Ben al di là della scelta storico-realistica di Manzoni, Gadda coglie acutamente il senso e il valore morale e conoscitivo dell'universo caravaggesco alle radici della rinuncia manzoniana al modello digressivo di narrazione del *Don Chisciotte* e del *Tristram Shandy* sterniano e l'assunzione di quello lineare di Renzo, «filatore» del «filo della storia». Difatti nel *Racconto italiano* del 1924, mentre dichiara il proprio abbozzo «una continuazione e dilatazione del concetto morale Manzoniano», nel contempo lo definisce «romanzo psicopatico e caravaggesco», ribadendo la sua scelta di linea: «Don Chisciotte è preferibile a Renzo». Come ha molto finemente rilevato Gian Carlo Roscioni, con un'intuizione innovatrice che nessun altro dopo di lui ha mai adeguatamente approfondito: «Il *don chisciottismo non caricaturale* e l'*epicità* di passi come quello dell'*Adalgisa* sul pubblico del Conservatorio possono essere annoverati tra gli espedienti con cui Gadda cerca di passare da una visione statica e unidimensionale della realtà a una rappresentazione dinamica e pluridimensionale. Come lo "spasmo" della deformazione semantica e morfologica, come la disperante ricerca di un ordine e di una giustificazione totali, essi mirano a una poliedrica, integra restituzione del dato».<sup>95</sup>

L'individuazione della «baroccaggine» manzoniana e la presa di distanza in favore di un *caravaggismo psicopatico* si collegano, lungo gli anni, alla visione del caravaggismo che Roberto Longhi svilupperà nei primi anni Cinquanta, e si aggancia, in Gadda, al fascino che, già nel 1934, con *Officina Ferrarese*, la scrittura critica longhiana aveva rappresentato nella sua memoria creatrice come reagente stilistico-figurale. Questa saldatura si fa vistosa negli anni fra la prima pubblicazione del *Pasticciaccio* (cinque «tratti» su sei annunciati) nei fascicoli del 1946 della rivista «Letteratura» e l'edizione in volume, un decennio più tardi (1957). Nell'edizione 1957 il romanzo, interrotto nel '46 all'altezza del quinto tratto,<sup>96</sup> riprende e si sviluppa

<sup>95</sup> G. C. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita* cit., p. 159 (il corsivo è dell'autore).

<sup>96</sup> Si veda la nota al testo di G. PINOTTI in *Romanzi e racconti* cit., II, pp. 1135-1169, specie 1137 sgg.: «è [...] "Letteratura" ad ospitare, nei fascicoli del 1946 (con la sola eccezione del numero di settembre-ottobre) cinque "tratti" del romanzo; il sesto, annun-

pa improvvisamente proprio con l'*incipit* che parodizza il cap. IV dei *Promessi Sposi*: «Il sole non aveva ancora la minima intenzione di apparire all'orizzonte...», quindi con l'*ékphrasis* paesistica: «Era l'alba, e più. [...] Di là dai gioghi di Sabina [...] il rivivere del cielo si palesava lontanamente in *sottili strisce di porpora e più remoti ed affocati punti e splendori, di solfo giallo, di vermiglione: strane lacche: nobili riverberi, come da un crogiuolo del profondo*».

Proprio a Longhi mi sembra possa ricondursi il vertice di questo triangolo che distribuisce l'energia dell'«euresi» manzoniana. Si torni a quel dettaglio fondamentale rilevato nel § 6, la coincidenza tra i «bravi» manzoniani e le figure che nella *Vocazione di S. Matteo* di Caravaggio circondano il protagonista in un contesto definito da Gadda come «gioco» di «dadi» nella «taverna» (in realtà nel dipinto il cambiavalute Matteo sta contando i denari quando Cristo, entrando, punta il dito verso di lui, ed egli risponde toccandosi a sua volta il petto con un dito, quasi a domandare: «Cerchi proprio me?»). Riprendiamo l'essenziale del brano dell'*Apologia manzoniana* inserito nel *Racconto italiano* (1924) più su riportato per esteso:

*Michelangiolo Amerighi veste da bravi i compagni di gioco di San Matteo. Mentre il Cristo comanda a Matteo che lo segua, un viso di adolescente, sensualmente distratto, chiede: "Chi cerca costui?". Il vino imporpora le sue floride gote ed egli si volge indifferente, con sorrisetto quasi bolognese.*

*Una bella piuma ha nel cappello di velluto violetto e una sottile spada al fianco. Le gambe nervose si vedono di là dello sgabello, come in riposo, dopo l'accorrere, dopo il rissare. Non vi è pena, né pensiero. Rosse e fervide luci sono il termine della calda, verde pianura e nelle vene giocose pulsa il fervido sangue dell'adolescenza. [...]*

*Il Signore comandò che Matteo lo seguisse, lasciando nella taverna i dadi e i nummi del mondo. Il Caravaggio vide e dipinse il Signore e Matteo e poi giovinastri dalle turgide labbra, cocchieri, sgherri, garzoni. Meglio girare alla larga.*

Ricapitolando: parla forte e chiaro il ricorso metaforico («il vino *imporpora* le sue floride gote») alla stessa figura che connota per metonimia il cromatismo del cielo di Lombardia nel tramonto "dipinto" del primo capitolo dei *Promessi Sposi* («*la luce del sole già scom-*

*parso*, scappando per i fessi del monte opposto, *si dipingeva* qua e là sui massi sporgenti, come *a larghe e inuguali pezze di porpora*», quindi nel tramonto della nota, dallo spiccato accento longhiano, dell'*Adalgisa* (1934 circa: «*i fulgori de' tramonti, la gran porpora e gli ori de' tramonti lombardi*»), infine nella descrizione dell'alba nel *Pasticciaccio*, che sembra recuperare la tonalità di Manzoni (1957: «*sottili strisce di porpora e più remoti ed affocati punti e splendori, di solfo giallo, di vermiglione: strane lacche: nobili riverberi, come da un crogiuolo del profondo*»).

11. Una verifica nelle pagine di Longhi dedicate al Caravaggio nelle tre diverse redazioni del 1951, del 1952, del 1968 (sostanzialmente identica a quella del '52), per un verso consente di accertare un tasso di recuperi intertestuali, per un altro impone l'inquietante domanda: quale sarà la direzione del dare/avere? Nel comune ritornare della memoria al Manzoni, sarà Gadda ad aver influenzato Longhi, come sembra denunciare la precedenza dell'*Apologia* rispetto al saggio longhiano, o viceversa?

Una lettura puntuale del brano di Longhi, che propongo di seguito nella redazione del 1951 (riportando in nota la successiva del '52), mostra come, a partire dall'interpretazione della bottega di «cambiamoneta» («alle dogane») come luogo in cui si gioca «una partita d'azzardo», la lettura di Longhi riprenda alla lettera dall'*Apologia manzoniana* di Gadda parecchi spunti originali, assenti dalla precedente esegesi caravaggesca (Gadda: «Michelangiolo Amerighi veste da bravi i compagni di gioco di San Matteo» > Longhi: «La squadraccia dei bravi [...] Nulla di più facile che s'intavoli il gioco [...]; distogliere Matteo da una partita d'azzardo»; Gadda: «Il vino imporpora le sue floride gote ed egli si volge indifferente, con sorrisetto quasi bolognese. Una bella piuma ha nel cappello [...]. Rosse e fervide luci» > Longhi: «Nulla di più facile che s'intavoli il gioco [...]. La luce [...] striscia poi sulle piume, sulle guance, sulle sete dei giocatori»; Gadda: «Il Signore comandò che Matteo lo seguisse» > Longhi: «si addita con l'altra [mano] come dicesse: Vuol me?»).

Questi spunti figurali riemergono e maturano, riverberandosi in un movimento nella direzione opposta, nel cap. VIII del *Pasticciaccio*, dove Gadda, come lui stesso ammette in un'importante lettera a Livio Garzanti, ha in mente proprio Longhi: «Tutto l'episodio della cappelletta con i due santi Pietro e Paolo è immaginato (ma su dati



reali): e vuol essere pittura di costume sia etico-religioso, sia estetico e pittorico. Non credo che Contini, e forse nemmeno Longhi, lo spregherebbero del tutto».<sup>97</sup> Gadda, dunque, tiene conto in questo luogo contemporaneamente del recente saggio caravaggesco di Longhi, delle proprie pagine di vent'anni prima, idiosincratice ma imbevute di quello che definirei un *longhismo trascendentale*, e della più recente *ékphrasis* longhiana, a sua volta intrisa di un *gaddismo trascendentale* e culturalmente cònsona al *barocco manzoniano-gaddiano*.

Il riconoscimento di uno statuto "narrativo" alla storia, così come ad un'opera d'arte della quale si colgano gli indici storici, rende ragione di questa straordinaria saldatura epistemologica, che è anche un riscatto etico e deontologico della funzione critica, al pari di quelle letteraria ed artistica. Nella sua ricerca della storicità viva delle forme espressive, del «momento dinamico, agonistico del fare pittorico», che si sforza di recuperare «piuttosto l'intacco drammatico dell'energia formale sulla materia che la plasticità della materia formata»,<sup>98</sup> Longhi, con le sue «trascrizioni» o «traduzioni» verbali dell'opera

<sup>97</sup> La lettera a Garzanti, dell'8 aprile 1956, è citata da G. PINOTTI, nella nota al testo del *Pasticciaccio*, in *Romanzi e racconti* cit., I, p. 1148. La riprende anche F. G. PEDRIALI, *Il «Pasticciaccio» e il suo doppio*, in EAD., *Altre carceri d'invenzione. Studi gaddiani*, Ravenna, Longo, 2007, pp. 19-35, specie la *Nota minima*, pp. 34-35 (con numerosi richiami bibliografici relativi all'episodio del «tabernacolo» dei Due Santi). Un'altra lettera, indirizzata a Gianfranco Contini il 3 aprile 1948, permette di fissare il momento della stesura di questa parte del capitolo e di cogliere il senso e la dimensione struttiva entro cui Gadda stesso collocava il "quadro": «Il "Pasticciaccio" è già stato allungato d'un bel tratto, (forse un po' superfluo nell'economia narrativa, se non pure nella descrittiva), ma chiede ancora un tratto eguale a chiusura: ne verranno in toto 600 pagine»: C. E. GADDA, *Lettere a Gianfranco Contini a cura del destinatario. 1934-1967*, Milano, Garzanti, 1988, n° 46, pp. 55-58 (a p. 57).

<sup>98</sup> P. V. MENGALDO, *Note sul linguaggio critico di Roberto Longhi*, in *La tradizione del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 267. Cita il passaggio anche G. PATRIZI, *Roberto Longhi e la narrazione come figura della leggibilità*, in ID., *Narrare l'immagine. La tradizione degli scrittori d'arte*, Roma, Donzelli, 2000, pp. 103-117 (a p. 108). Di Mengaldo si veda anche *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, e ivi in particolare il terzo saggio: Officina ferrarese. *Un omaggio a Roberto Longhi*, pp. 92-117. Numerosi e di grande importanza sono gli scritti longhiani di C. GARBOLI, nei quali il tema del rapporto tra *leggibilità* e *visibilità* è ampiamente tematizzato: si vedano soprattutto *Longhi scrittore*, «Paragone Letteratura», n.s. XLII, 1991, 26, pp. 162-167; *Longhi lettore*, «Autografo», n.s. IX, 1992, pp. 5-16. Al centro di una vasta costellazione di pensiero sulla leggibilità sta il classico H. BLUMENBERG, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1981; trad. it. *La leggibilità del mondo*, Bologna, il Mulino, 1984. Questi libri costituiscono un prezioso viatico a una riflessione intorno alla *leggibilità del mondo e dell'opera d'arte*, rarissimo nella critica letteraria italiana che non ha avuto né un Diderot, né un Baudelaire, né un Sainte Beuve, né un Proust.

visiva, coglie e riproduce in forma di parola la profonda natura etico-rappresentativa dell'immagine: «La dimensione diacronica in cui si iscrive costituzionalmente il discorso verbale si dispone su questo polo del costruirsi delle forme, a cui si aggiunge il secondo polo della scrittura longhiana, la legittimazione culturale delle forme stesse [...]. È in questo senso che si può allora parlare, accanto alla tecnica metaforica, di un “romanzo storico” del dipinto: “talune similitudini più distese, quasi apparenti digressioni che sfociano in vere e proprie aperture narrative, nel gusto appunto della ricostruzione del passato artistico come “romanzo storico”: poiché qui l'esigenza primaria è di suggerire per via d'immagini un contenuto storico e ambientale in quanto (non esterno) alla sostanza dell'opera d'arte”».<sup>99</sup>

Varcata la soglia fra luce e tenebra, fra visibile ed invisibile, ci si affaccia a questo punto sul territorio ambiguo, popolato da «guardiani dei confini»,<sup>100</sup> coaguli iconico-verbali che lavorano come *images agentes* mnemotecniche, in cui la parola assume consistenza figurale e l'immagine si trascrive verbalmente. Così Roberto Longhi nel saggio su Caravaggio del 1951:

In confronto al primo, ingenuo «San Matteo», la meditazione è più complessa già nella «Vocazione» famosa. San Matteo era un pubblicano, un doganiere? *Ma alle dogane, dove si cambia moneta, nulla di più facile che s'intavoli il gioco*, e nulla perciò vieta che, per maggior naturalezza, il Cristo, entrando 'oggi' nella stanzaccia della dogana, venga a *distogliere Matteo da una partita d'azzardo*. Precoce tuttavia, e cioè 'giovanile', suona l'imposizione dell' 'oggi' che obbliga il pittore a *dar costume moderno alla tavolata dei giocatori amici di Matteo pubblicano*, in contrasto col costume storico, togato del Cristo e del vecchio discepolo che l'accompagna. Anche quest'uso trovava esempî nel Quattrocento (in Masaccio, persino). Eppure questo contrasto sparirà dal secondo «San Matteo» in qua, tenendosi ormai il Caravaggio a un costume che indossa bene ogni tempo e che non può 'datare', proprio perché popolare, dimesso. Ma il risultato è già grande; un attimo di cronaca monumentale come, dopo Masaccio, non s'era più visto. *La luce che rade sotto il finestrone lascia riflessi fiochi sull'impannata sordida; sospende nell'aria la mano del Cristo mentre l'ombra ne corrode lo sguardo*

<sup>99</sup> G. PATRIZI, *Roberto Longhi e la narrazione* cit., p. 108, che cita P. V. MENGALDO, *Note sul linguaggio critico di Roberto Longhi* cit., p. 288.

<sup>100</sup> Traggio la bellissima formula warburghiana dal libro di L. BOLZONI, *La rete delle immagini. Predicazione volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 47-48, che vi ricorre con sottile intelligenza ermeneutica.

cavo; striscia poi sulle *piume*, sulle *guance*, sulle sete dei *giocatorelli*; sosta su Matteo mentre, raddoppiando con una mano la puntata, *si addita con l'altra come dicesse: Vuol me? E il viso scocca dalle palpebre attonite uno stupore intatto*; sfiora appena il vecchio importuno in occhiali; fruga per ultimo e fa *spiover l'ombra sul viso e le spalle del giocatore perplesso*.

Di ambizione più drammatica, come il soggetto imponeva, il «Martirio del Santo». Ma, a parte i primi piani con riempitivi di nudi i cui gesti si sforzano non sempre bene di *schivare la vecchia fraseologia retorica del manierismo, quasi un atroce, immediato referto di cronaca nera in chiesa*. Vi è entrata *la squadraccia dei bravi* e il Santo è già rovesciato sotto l'altare dal *manigoldo* che l'ha trafitto. Gli astanti, ancora in costume moderno (ciò che lega i due quadri), *sembrano scampare da una rissa di strada*; nella *luce di spiraglio*, giunta all'istante, *le mani si levano in gesti di stupore o di orrore*; il chierichetto, fuggendo, strilla sempre come il fanciullo morso dal ramarro, come l'Isacco; l'angelotto nudo si flette dalla nube sporgendo la palma del martirio e facendo torcere colla ventata dell'ala la fiamma della candelina sull'altare.<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> R. LONGHI, *Il Caravaggio [1951]* [Milano, Martello, 1951], in ID., *Studi caravaggeschi*, 2 tomi («Edizione delle Opere complete di Roberto Longhi», XI), t. I, Sansoni, Firenze 1999, pp. 145-157 (alle pp. 148-149; inserisco io i corsivi). Questo il testo corrispondente nell'edizione dell'anno successivo: «Ma il Caravaggio, fosse o no informato minutamente di quel tortuoso racconto [la leggenda di re Irtaco che, in Etiopia, fa uccidere Egesippo sulla cui figlia ha posato gli occhi: «il Muziano l'aveva trattata pochi anni prima all'Aracoeli come una scena di etichetta in qualche corte velenosa di provincia italiana»], lo trasforma in *un fattaccio di cronaca nera entro una chiesa romana, al suo tempo*. Violando la santità del luogo, vi è entrata da più parti *la squadraccia dei bravi*, e il Santo, già trafitto una volta, è ora rovesciato sotto i gradini dell'altare dal *manigoldo* che sta per finirlo. Degli astanti, oltre *il signorotto insolente* che con un gesto fatuo sull'elsa ribatte nel fodero la lama ormai inutile, taluni sembrano assistere curiosi; altri, più timorosi (e fra questi, strano a dirsi, il Caravaggio stesso che s'è fatto ora crescere baffi e moschetta, come *uno studente spavaldo*), tirano a scampare come da *una qualunque rissa di strada*; altri ancora, nella luce di spiraglio (forse della porta lasciata aperta dall'irruzione) levano le mani in gesti di stupore o di orrore. Nell'*aria bruna* che ancora grava sul mezzo della scena, quasi galleggia il nudo intagliato d'ombre del carnefice, memore sempre di quello del Moretto nel «San Pietro Martire» di Bergamo; fiorisce come un petalo grasso la cotta del chierichetto che, fuggendo sulla destra, ancora replica la reazione fisica, momentanea, del «Giovinetto morso dal ramarro» o dell'Isacco che grida; poi, nella ingegnosa 'descrizione dell'oscurità' che invade l'abside, il Caravaggio trova pur buono di indugiarsi sull'angelotto nudo mentre si flette, dalla nube densa, a sporgere la palma del martirio; di osservare come si torca per la ventata dell'ala la fiamma della candelina; di riaccendere la croce sul parato di raso dell'altare; di perlustrare sulla destra, in penombra, la preziosa natura morta delle ampolline da messa nel bacile di petro; altro smorzato ricordo dell'epoca speculare di adolescenza»: R. LONGHI, *Il Caravaggio [1952]* [Milano, Martello, 1952], ivi, pp. 159-223 (a p. 181; anche qui i corsivi sono miei); sostanzialmente identico nell'ed. Roma-Dresda, Editori Riuniti, 1968, poi in *Studi caravaggeschi* cit., t. I, pp. 241-291 (alle pp. 262-263).

Rimangono aperte non poche domande intorno al movimento delle ispirazioni e dei prestiti: anche se in questo caso è palese che la pagina dell'*Apologia manzoniana* e questa di Longhi condividono una tonalità, un taglio rappresentativo (longhianamente si potrebbe dire: «un'unione primordiale di tono», e «parabole sintattiche e spaziali»),<sup>102</sup> una serie di sfumature e di particolari verbalizzati mediante un lessico comune, tanto condivisi da far pensare a una consapevole *armonia prestabilita*.

12. La «baroccaggine» etico-euristica di Manzoni e il dipanarsi della trama provvidenziale fino alle «luci salubri» che «succedono finalmente ai lividori d'un mondo, il di cui pittore potrebbe essere lo Spagnoletto, o Caravaggio», Gadda li intuì mentre lavorava, con Manzoni (e credo anche con Cervantes e Sterne) alla mano, al proprio progetto di romanzo «psicopatico e cavavaggesco». Però, che io sappia, finora nessuno ha provato ad applicare i risultati della geniale esegesi gaddiana a un minuto riesame filologico-testuale dei *Promessi Sposi*, in cerca di «un'unione primordiale di tono» e di «parabole sintattiche e spaziali» che congiungano, nel germe genetico, l'universo di Caravaggio a quello di Manzoni.<sup>103</sup>

Eppure c'è una conferma strettamente filologica del ruolo mediatore che esercitarono sulla nascita dei *Promessi Sposi* la riflessione seicentesca intorno al male, alla corruzione, alla violenza della storia, non solo quella della storiografia e del pensiero filosofico, ma soprattutto la trasfigurazione figurale che ne offrì l'arte di Caravaggio, su un piano assai più alto rispetto a quello paesistico di genere del minore Seicento lombardo. Il «recupero del tempo-ambiente del romanzo» passa, con tutta evidenza, «anche per confidenze carpite ai testi in figura».<sup>104</sup> In questa prospettiva la «gaddizzazione di Manzoni», proprio mentre esasperava in senso idiosincratico il taglio dell'interpretazione, offriva un formidabile strumento ermeneu-

<sup>102</sup> R. LONGHI, *Officina Ferrarese* (1934). *Ampliamenti* (1940). *Nuovi Ampliamenti* (1940-55), Firenze, Sansoni, 1956, nuova ed. 1975, pp. 53 e 58; tutti questi testi sono poi stati ripresi nell'«Edizione delle Opere complete di Roberto Longhi», V, Firenze, Sansoni, 1980, pp. 39 e 43.

<sup>103</sup> Offre un quadro problematico ampio, purtroppo senza proporre un'analisi testuale di dettaglio, il saggio di M. LIPPARINI, *Da Longhi a Gadda* cit.

<sup>104</sup> M. GREGORI, *I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni* cit. (nella *plaque* del 2004, p. 11).

tico per riconoscere nella natura stessa del romanzo un *tono*, un *immaginario*, una *figuratività* autenticamente originari, ma fino a quel momento opacizzati. La prova si ottiene immediatamente, lavorando nella prospettiva aperta da Attilio Momigliano sul piano del metodo e da Salvatore Silvano Nigro con la sua edizione dei «tre romanzi di Manzoni», nata appunto sotto il segno di Gadda.

L'idea-base di Nigro, come ho già ricordato, è che «le illustrazioni sono brani di testo manzoniano, non meno delle righe di scrittura». Occorre prendere alla lettera questa conclusione, che Nigro documenta con prove solide. Dietro al lavoro dell'incisore Francesco Gonin, che nel 1840 preparò le lastre in esatta corrispondenza con i desideri illustrativi dell'autore, io credo si possa riconoscere una memoria caravaggesca, che con molta probabilità fu ispirata all'artista dallo stesso Manzoni. In questo caso si potrà recuperare un'interessantissima proposta di Ezio Raimondi, affidata alla viva voce didattica di un corso universitario (e che non mi risulta mai più ripresa o sviluppata), in cui, analizzando le procedure ermeneutiche di Roberto Longhi, in parallelo con la categoria di intertestualità introdusse quella di «*interfiguratività*, un'immagine che entra in un'altra immagine».<sup>105</sup>

Mi limito qui a indicare le incisioni che nel cap. VIII, quello fondamentale della «notte degli inganni» e del «matrimonio a sorpresa», mi sembrano ideate con effetti luministici e spaziali «caravageschi»; anzi, propongo di riconoscervi, con una puntuale rievocazione di immagini del grande pittore barocco, in particolare della *Vocazione di San Matteo* (i rinvii sono alla paginazione della Quarantana, riprodotta in anastatica da Nigro): p. 141 (don Abbondio legge al lume di candela); p. 144 (la scena dell'inganno: don Abbondio regge un lume e con l'altra mano alza la tovaglia, Lucia indica col dito Renzo); p. 145 (fuga di Renzo e Lucia; a sinistra Gervaso che, «spirato, gridava e saltava»); p. 148 (il Griso entra con la lanterna nella «casetta» di Agnese e Lucia); p. 150 (i bravi fuggono); p. 152 (il dialogo fra Agnese e la Perpetua); p. 154 (Ambrogio apre la porta); p. 161 (fra Cristoforo, Renzo e Lucia pregano in chiesa prima dell'«Addio monti»).

Il confronto è impressionante, soprattutto per le pp. 144-145, quelle relative all'ingresso di Tonio e Gervaso nella stanza in cui don

<sup>105</sup> E. RAIMONDI, *Barocco moderno: Carlo Emilio Gadda e Roberto Longhi* cit., p. 416 (il corsivo è mio).

Abbondio sta leggendo il suo misterioso, indimenticabile Carneade. A p. 144 il taglio di luce diagonale che scaturisce dalla lampada di don Abbondio lanciandosi come una lama verso le quattro figure sulla sinistra, come, nell'*Apologia manzoniana*, la proiezione del lume lunare, che (cfr. qui il § 6) «fa diagonali di ombra e di biancore sui quadri delle case e sui tetti»<sup>106</sup> (nella pagina 145, per la fuga dei personaggi in un trambusto di grande teatralità comica, la striscia di luce si rovescia, provenendo da una finestra sulla sinistra, corrispondente a quella di destra in Caravaggio); il dito di Lucia puntato verso Renzo, che collima, anche per la collocazione spaziale, con quello di Matteo sul proprio petto (parallelo al dito imperioso di Cristo che chiama e a quello del discepolo, con ogni probabilità Pietro, che l'accompagna);<sup>107</sup> la seggiola di don Abbondio (all'estrema destra) e quella (all'estrema sinistra) del compagno di Matteo che continua a contare soldi nonostante l'ingresso di Cristo. Varrà la pena di ricordare, poi, che don Abbondio, che qui si svela rapace usuraio, nella scena-chiave riceve da Tonio le «venticinque berlinghe nuove» che gli aveva prestato (e che Tonio ha avuto da Renzo alla fine del cap. VI), e gli restituisce la collana della moglie ricevuta in pegno. Non può non colpire l'affinità della situazione, “ridotta” ironicamente da Manzoni dalla concentrazione del cambiavalute Matteo e dei suoi (che Gadda e Longhi “rileggono” come giocatori d'azzardo) alla bramosia di don Abbondio di riavere il denaro prestato.

Manzoni, in questa scena-epicentro dell'intero capitolo VIII, crea una *pièce de théâtre* di altissima qualità, che sembra estratta dal canovaccio di una commedia dell'arte secentesca:<sup>108</sup> l'avarò cupido in-

<sup>106</sup> M. LIPPARINI, *Da Longhi a Gadda* cit., p. 101, intuì un rapporto fra questo passaggio dell'*Apologia manzoniana* e l'immagine di S. Luigi dei Francesi, commentando: «è caravaggesca quella diagonale, a separare la luce dall'ombra, come nella *Vocazione*, dove costruisce spazialmente la tela, forandola da una profondità interna ed avvicinandosi alla superficie del quadro secondo la diagonale del cubo»: ma il confronto con la paginas dei *Promessi Sposi* e con l'incisione di Gonin garantisce, più puntualmente, che la «diagonale caravaggesca» è già in Manzoni.

<sup>107</sup> Mi limito a rammentare un altro celebre luogo manzoniano in cui un dito puntato rimane per sempre nell'immaginario del lettore: «La vostra protezione!» esclamò [fra Cristoforo], dando indietro due passi, postandosi fieramente sul piede destro, mettendo la destra sull'anca, *alzando la sinistra con l'indice teso verso don Rodrigo*, e piantandogli in faccia due occhi infiammati» (A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, cap. VI, 13, p. 104).

<sup>108</sup> Hanno rilevato l'impianto teatrale del capitolo VIII alcuni studi innovativi: G. GETTO, *Il tema della casa e la struttura dell'VIII capitolo dei Promessi Sposi*, «Lettere italiane», XIII, 4, 1961, pp. 410-433; R. VARESE, *Per una rilettura del capitolo VIII dei «Promessi*

gannato, il ruolo di mediatore dei servi, la fuga generale nel buio. L'ambientazione è talmente tipica della spazialità e dell'umoralità caravaggesca, che non si fatica a ritrovare in Manzoni quello stesso *tono* che Longhi riconosce a Caravaggio: «un costume che indossa bene ogni tempo e che non può 'datare', proprio perché popolare, dimesso».

Il passaggio dall'immagine al testo manzoniano persuade definitivamente: «*Il chiamato* [Tonio] aprì l'uscio, appena quanto bastava per poter passar lui e il fratello, a un per volta. *La striscia di luce, che uscì d'improvviso per quella apertura, e si disegnò sul pavimento oscuro del pianerottolo, fece riscoter Lucia, come se fosse scoperta*».<sup>109</sup> Tonio viene «chiamato» da don Abbondio, che aspetta la restituzione del prestito: ma per un mirabile rovesciamento speculare di grande momento etico, nella *Vocazione di San Matteo* «il chiamato» è, letteralmente e allegoricamente, il cambiavalute Matteo, archetipo profondo (ma di segno opposto) dell'usuraio don Abbondio. Ed

*Sposi*», «Esperienze letterarie», XIX, 4, 1994, pp. 3-14; G. MANETTI e I. PEZZINI, *La notte degli imbrogli e dei sotterfugi*, in *Leggere i Promessi Sposi*, a cura di G. Manetti, Milano, Bompiani, 1999, pp. 83-107; M. DILLON WANKE, *Commedia in un capitolo* (Promessi Sposi, VIII), in *Le ragioni di Corinna. Teoria e sviluppo della narrativa italiana nell'Ottocento*, Modena, Mucchi, 2000, pp. 103-125. Riconosce una tessitura ispirata al teatro goldoniano A. DEL GATTO, *Dalla commedia di Goldoni ai Promessi Sposi. Preliminari*, «Linguistica e Letteratura», XXIX, 2, 2003, pp. 149-169, che analizza in particolare «il funzionamento "sintattico" del capitolo, nel senso dell'organizzazione delle storie che vi si intrecciano, esempio particolarmente illuminante di quella che può chiamarsi la drammatizzazione del testo manzoniano finalizzata alla rappresentazione realistica delle azioni, della loro forza mimetica, della loro "visibilità"» (p. 165).

<sup>109</sup> A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, cap. VIII, 12, p. 141 (il corsivo è mio). Il lavoro d'intarsio compiuto da Gadda sui *Promessi Sposi* è stupefacente, e meriterebbe più ampia analisi (ma un ottimo repertorio intertestuale ha già offerto A. PECORARO, *Presenze e voci manzoniane nella «Cognizione del dolore»* cit.). Colta la comune natura spaziale-teatrale e etico-euristica della *Vocazione* caravaggesca e del romanzo manzoniano, Gadda dissemina a grandi distanze i reperti di memoria. Lo «stropiccio de' quattro piedi», che riecheggia a lungo nella scena della notte degli inganni, nel cap. VIII, come segnale che Tonio e Gervaso lanciano a Renzo e Lucia (poco prima «come per ozio, andavano stropicciando, co' piedi, il pavimento, per dar segno a quei ch'erano fuori, d'entrare»), viene recuperato nella *Cognizione del dolore*, poche pagine dopo l'innesto parodico, di cui s'è detto, della passeggiata di don Abbondio, al quale segue immediatamente la tematizzazione della luce, lampante ripresa dall'*Apologia manzoniana del Racconto italiano* («Tentava, il buon medico, i primi ciottoli della postrema sassonia: una stradaccia affossata nei due muri y por suerte nelle ombre delle robinie e d'alcuni olmi, per l'ultima pazienza de' suoi piedi eroici. Oh!, lungo il cammino delle generazioni, la luce! ... che recede, recede... opaca... dell'immutato divenire [...] La luce, la luce recedeva»: cfr. sopra, §§ 2-3): «Giunti al ripiano delle scale, che fungeva da anticamera, presero a stropicciare le scarpe sull'ammattonato, tutti e due, come volessero saggiare il mattone».

è di evidenza luminosa, appunto, l'intima natura caravaggesca della «striscia di luce, che uscì d'improvviso per quella apertura, e si disegnò sul pavimento oscuro del pianerottolo», e che nel romanzo «fece riscoter Lucia, come se fosse scoperta», così come nella tela di Caravaggio (per ricorrere alla descrizione di Longhi) «la luce che rade sotto il finestrone lascia riflessi fiochi sull'impennata sordida; sospende nell'aria la mano del Cristo mentre l'ombra ne corrode lo sguardo cavo; striscia poi sulle piume, sulle guance, sulle sete dei giocatorelli; sosta su Matteo [...]. E il viso scocca dalle palpebre attonite uno stupore intatto».

Rimangono concentrati sul denaro che stanno contando, sulla sinistra della *Vocazione di San Matteo*, il «bravo» senza cappello piूमato e il suo anziano compagno, che per veder meglio inforca gli occhiali, esaminando le monete con assoluta concentrazione: «Vediamo», replicò don Abbondio: e, preso l'involto, *si rimesse gli occhiali*, l'aprì, cavò le berlinghe, *le contò, le voltò, le rivoltò*, le trovò senza difetto». <sup>110</sup>

Una «unione primordiale di tono», una sola «parabola sintattica e spaziale» stringe Caravaggio e Manzoni. Sono Gadda e Longhi i primi ad avvedersene: ossia a “vedere” e a “rappresentare” il *caravaggismo trascendentale* dei *Promessi Sposi*, nucleo genetico del «romanzo psicopatico e caravaggesco» di Gadda e della partita doppia di prestiti intrecciati fra Gadda e Longhi.

CORRADO BOLOGNA

---

<sup>110</sup> A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, cap. VIII 16, p. 142.