

BOOK REVIEWS / RECENSIONI

Manuela Marchesini, *La galleria interiore dell'Ingegnere*, Torino, Bollati Boringhieri, 2014, pp. 188.

Qualunque lettore di Gadda sa che l'immaginario dello scrittore milanese è pervaso non solo di influenze letterarie, ma anche di forti impressioni derivate dalle arti visive, e soprattutto dalla pittura del rinascimento, del manierismo e del barocco italiani. La sua personale e amorosa ricezione di questo vasto patrimonio iconografico è in parte collegata (benché mai pedissequamente) al lavoro interpretativo condotto negli stessi anni da influenti critici d'arte, e in primis da Roberto Longhi; e – sempre – incorniciata in una prospettiva che non si riduce all'apprezzamento tecnico-estetico-impressionistico, coinvolgendo invece forti valenze – oltre che soggettive e emotive – anche ideologiche, e in particolare etiche. Se si pone mente all'insistenza con cui l'*Ingegnere*, in saggi ben noti, riconduce l'analisi teorico-letteraria (la "Poetica") a un ben più ampio quadro di riferimento concettuale (la "Metafisica"), e simultaneamente a un ineliminabile radicamento nel concreto tessuto sociale e storico ("i fatti"), sistematicamente individuando nell'aspetto morale (l' "Etica") la chiave di volta dell'intero sistema (che però non è mai chiuso e compiuto), ci si porrà nelle migliori condizioni per tentare di capire come interpretare anche il rapporto fra parola scritta e immaginario pittorico nella sua pagina; ma non è questa la sede giusta per sviluppare tali complesse correlazioni di carattere filosofico (non si dovrebbe però mai dimenticare, sia detto per inciso, quanto importante sia stato l'aspetto filosofico nella variegata formazione intellettuale del giovane Gadda – né lo dimentica l'autrice del volume in questione).

Il lavoro prende le mosse, come dichiara il titolo stesso, dall'idea di quella che Giorgio Pinotti ha definito la "galleria interiore" dello scrittore, ossia la "serie d'immagini appartenenti alla grande tradizione italiana, non solo letteraria ma anche pittorica, attraverso

cui Gadda si autorappresenta e, proiettandosi, si trascrive” (11). La fruizione di quelle potenti tracce mnestiche, in altri termini, non è mai distaccata analisi intellettuale, ma invece, da un lato, intenso coinvolgimento umano, e, dall’altro, focolaio espressivo, sempre attivo (talvolta esplicitamente) in parallelo alla creazione strettamente linguistica. Il momento in cui le due dimensioni si incontrano apertamente è quello dell’*ecfrasi narcissica*, ovvero della verbalizzazione (e inventiva, personalissima ricreazione) dell’opera pittorica all’interno della scrittura, romanzesca o saggistica. L’esempio indubbiamente più calzante (e statisticamente prevalente) è quello del Caravaggio, pittore carissimo al Nostro; ma anche Raffaello, Tiziano e tanti altri artisti compaiono nel vivente museo che l’opera gaddiana progressivamente costruisce.

L’analisi si dispiega su tre capitoli e tende a mettere l’accento sul filo conduttore dell’ “onnipotenzialità”: in Gadda le tensioni polari non si risolvono in dicotomie a tenuta stagna, ma tendono invece a dar luogo alla compresenza di possibili anche opposti, per esempio il reazionario e il sovversivo, il tragico e il comico, il maschile e il femminile. Ne risulta una lettura aperta e mobile, aliena da caratterizzazioni definitive, col risultato – per esempio – di “derubricare Gadda dal conservativismo reazionario”, non però per crocifiggerlo a qualche altro stendardo ideologico: infatti, “Gadda narratore mette in discussione la logica binaria, romantica e idealistica che è sottesa all’alternativa di commedia e tragedia, parodia e ironia, classico e barocco” (13). Il gesto primario di Gadda – secondo l’autrice – è di tipo ludico e, nella terminologia mutuata da Giorgio Agamben, «profanante».

L’aspetto forse più interessante del libro è il concreto raffronto fra il fondamentale contributo di Longhi alla critica d’arte (e alla re-interpretazione della storia della pittura italiana) e la lettura deformante e molto soggettiva che Gadda, all’interno dei suoi scritti, e avendo a mente la lezione longhiana ma non ripetendola servilmente, propone dello stesso repertorio iconografico. Si arriva così, soprattutto nel *Pasticciaccio*, a una sorta di combinazione dell’*erotia narcissica*, narrativamente realizzata da Gadda anche mediante un uso dissacrante del modello dantesco, con la trascrizione verbale, o *ecfrasi narcissica*, della tradizione pittorica italiana. Gadda dunque amorevolmente

conosce, abbraccia e rispecchia – profanandoli – tanto tanto il passato letterario quanto quello artistico.

Ciò implica che evidenziare le gallerie mentali dello scrittore significa anche rivelare un meccanismo cruciale del suo procedere creativo, e avvicinarsi al più intimo plesso della sua scrittura. Non essendo tale procedere mai lineare, esso disegna – se contemplato nel suo insieme evolutivo, dal *Racconto italiano* fino al *Pasticciaccio* – delle polarità figurative a corrente alternata, dove per esempio Raffaello (e Michelangelo) identificano l'estremo di un campo magnetico, all'altro estremo del quale troviamo Caravaggio (e Tiziano).

Tanti sono i motivi specifici di interesse del lavoro in esame; per esempio, l'autrice sposta il centro di gravità femminile del romanzo dalla figura di Liliana (personaggio toccante, ma anche irritante nella sua “subalternità di principio, indiscussa, all'*auctoritas*” maschile, 58), a quello di Assunta Crocchiapani, la vergine assassina che, “giusto il principio d'onnipotenzialità e polarità, è non solo Lucifero ma anche Madonna” (79-80).

C'è inoltre un ampio e attento lavoro di analisi degli ultimi capitoli del romanzo, e in particolare dei luoghi e degli abitanti della località Due Santi, “romana malebolge d'epoca fascista popolata di ruffiani e mezzani, seduttori e ladri” (71), il cui simbolico emblema è per l'appunto (e non casualmente) il ben noto e eponimo affresco edicolare. E si arriva così, passo dopo passo, a una interpretazione del *Pasticciaccio* (edizione Garzanti) che, rifuggendo dalla dominante tragica, mette invece l'accento su una coesistente filigrana “*paradisiaca*, positiva o *comica*, che stravolge, Agamben direbbe, profana, sia il comico dantesco che il moderno, romantico e manzoniano” (78). Il romanzo (nella versione in volume) porta dunque a compimento le premesse teoriche (agnostiche) della *Meditazione milanese*, mediante una “*compresenza* di paradisiaco e infernale che Gadda impone ai capitoli VII-X, per inscenare i quali il narratore collassa la polarità dantesca d'inferno, purgatorio e paradiso integrandola ecfrasticamente alla longhiana di Rinascimento e Barocco, su di uno spettro che va da Raffaello e Michelangelo a Caravaggio e Tiziano” (79).

Il parallelo con Dante diventa sempre più insistito: “gli sforzi di Dante poeta nel Paradiso – come di Gadda nei capitoli VII-X del

Pasticciaccio, a parte il fatto che il moderno pellegrino non si lascia alle spalle né la corporeità né il dolore – sono di resa poetica o narrativa d'una visione che è in linea di principio irrepresentabile, sulla scorta di processi ottici riflessivi che la nostra immaginazione riesce però ancora ad afferrare” (122). Si tratta proprio di “una rivelazione laica e immanente”, di un “comprendimento che è anche un autocomprendimento e quindi anche un'orgogliosa autoaffermazione; la verità ingravallo-gaddiana con la v minuscola: Assunta *c'est moi*” (89). L'effetto globale di questa forte ri-contestualizzazione dantesco-flaubertiano-freudiana è nulla meno che una rivalutazione, in positivo, del portato globale dell'opera dell'Ingenere, e del significato del suo lascito.

Trionferebbe dunque, nel *Pasticciaccio*, una meravigliosa ambiguità (stilistica, ideologica e sessuale), “antidealistica e antidualistica”, che – coerente con le postulazioni (onnipotenzialità, istinto della combinazione) visibili già negli anni venti – stravolge l'ideologia conservatrice e fascista, mettendo l'accento, a tutti i livelli, sulla contaminazione e sull'impurità: “Don Ciccio si specchia e si autocomprende in Assunta Crocchiapani condividendone tutto, responsabilità o colpa d'omicida traditrice ma anche innocenza d'umiliata e offesa dalla nevrosi di Liliana, felicità d'essere donna e d'essere uomo, carnale Lucifero e tizianesca occhi di pupa Madonna, soggetto e oggetto non solo di cristiana compassione ma anche di laicissimo orgoglio” (97-8). Ma si tratterebbe anche di un trionfo del Gadda narratore, dopo tanti tentativi incompiuti o falliti (*Retica*, il *Racconto italiano*, *L'Adalgisa*, la stessa *Cognizione*): “il *Pasticciaccio*, romanzo a tutti gli effetti sia conandoyliamente che letterariamente completo e concluso, riporta la vittoria squisitamente narrativa che Gadda aveva sempre perseguito” (98).

“Mistero religioso” e “realità biologica dell'eros e della procreazione” (133) finiscono per rivelarsi coincidenti, come Ingravallo (“un novello pellegrino Dante”) misticamente percepisce nell'epifania finale e risolutiva. In questa rivelazione Gadda, “superate prudenza e stitichezza”, inscena e annoda “una combinatoria o sovrapposizione di significati ch'è libera e plurale ma non indeterminata” (134), proponendo così un *pendant* narrativo “ai contemporanei sforzi di rielaborazione o superamento del paradigma dualista, posthegeliano o postdialettico che dir si voglia, che oggi

porta il nome d'intellettuali e filosofi quali Giorgio Agamben, Roberto Esposito e Giacomo Marramao" (136).

Si tratta di una prospettiva indubbiamente stimolante, oltre che foriera di interessanti ricerche ulteriori; e che, tuttavia, non convince interamente. Su due punti salienti, in particolare, mi trovo in disaccordo; in primo luogo, come si è detto, l'autrice discerne una forte continuità nel percorso di scrittura dell'Ingegnere, che raggiunge il suo culmine nel *Pasticciaccio*, in particolare indicando una fondamentale sintonia fra le idee espresse nella *Meditazione milanese* (postuma) e il secondo romanzo. Al contrario, io propenderei per un'ipotesi di discontinuità: col finire degli anni venti Gadda archivia sostanzialmente le giovanili ambizioni romanzesche e filosofiche, e comincia a scrivere in una modalità che definirei "residuale", che esclude nei fatti la possibilità di ogni compiutezza, concettuale o narrativa, sia essa ideale, strutturale o stilistica.

In secondo luogo, devo confessare di far non poca fatica a seguire l'autrice nel parallelo minuziosamente istituito fra il *Pasticciaccio* e la *Divina commedia*, e in particolare fra i finali delle due opere. Non dubito che Gadda sia spesso in bilico fra il grottesco e il sublime, il comico e il tragico, l'infernale e il paradisiaco: ma la sovrapposizione della coppia Ingravallo-Assuntina a quella Dante-Beatrice (nell'ottica di una dissoluzione dei sensi – e dei sessi) non convince. Il dubbio che alla fine blocca e sospende il giudizio e l'azione del commissario mi pare più facilmente riconducibile a un rifiuto o impossibilità (di stampo fondamentalmente dostojevskiano) di risolvere la questione della responsabilità del delitto in termini semplicistici di giustizia criminale e codice penale (conclusione, del resto, in linea con le elucubrazioni filosofiche sul groviglio delle cause e concause, che aprono il romanzo) – specialmente quando entrambi siano incarnati in un sistema politico sostanzialmente corrotto, quale quello fascista.

Detto questo, la ricchezza e l'originalità degli argomenti presentati è tale da consigliare la lettura di questo snello e interessante contributo a tutti gli studiosi e appassionati dell'opera di Gadda.

Giuseppe Stellardi