

Gadda e l'*Apologia manzoniana*

Alberto Bertoni
(Università di Bologna)

Publicato: 08 / 10 / 2021

Abstract – The essay examines Carlo Emilio Gadda's admired reinterpretation of Manzoni's *Promessi sposi* as a fundamental model for novelistic writing. The aim of the article is to recognise the specificity, originality and autonomy of *Apologia manzoniana* in relation to the innovation of his method, becoming a stylistic, comparative and interpretative constellation full of suggestions for the future.

Keywords – Gadda; Manzoni; Italian novel; Modernism.

Abstract – Il saggio indaga l'ammirata rilettura offerta da Carlo Emilio Gadda dei *Promessi sposi* di Manzoni come fondamentale modello per la scrittura romanzesca. L'obiettivo dell'articolo è riconoscere la specificità, l'originalità e l'autonomia dell'*Apologia manzoniana* in rapporto alla novità del suo metodo che le hanno consentito di diventare una costellazione stilistica, comparativa e interpretativa densa di implicazioni future.

Parole chiave – Gadda; Manzoni; romanzo italiano; modernismo.

Bertoni, Alberto, *Gadda e l'Apologia manzoniana*, «Finzioni», n. 1, 1 - 2021, pp. 29-38
alberto.bertoni@unibo.it
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/13538>
finzioni.unibo.it

alla cara e grata memoria di Ezio Raimondi

Quando Carlo Emilio Gadda¹ mette mano, di getto, alla prima stesura del saggio destinato a intitolarsi *Apologia manzoniana*², è un reduce: innanzi tutto dalla Prima guerra mondiale e dalla conseguente prigionia – dopo Caporetto - nel lager di Celle, dalle parti di Hannover. In quei frangenti, un Gadda ancora inconsapevole del proprio destino si sarebbe rivelato a se stesso scrittore, attraverso il diario dato alle stampe solo quarant'anni dopo, nel 1955, col titolo *Giornale di guerra e di prigionia*³, in una versione non integrale che includeva l'arco temporale compreso fra il 24 agosto 1915 e il 31 dicembre 1919. Nell'agosto 1924 di quella prima stesura, inoltre, Gadda è reduce dall'immedicabile choc prodotto dalla morte del fratello aviatore Enrico e dalla durezza edipica del rapporto con la madre Adele Lehr, che gli rimproverava l'ingiusta sua sopravvivenza al figlio giudicato migliore; ma è reduce anche dalla laurea conseguita nel 1920, ventisettenne, in Ingegneria elettrotecnica al Politecnico di Milano e dall'ultima tappa del periplo internazionale subito condotto per ragioni di lavoro, tra la Lombardia nativa, la Sardegna, il Belgio e quell'Argentina dalla quale avrebbe fatto ritorno il 27 febbraio del '24, approdando al porto di Genova.

¹ Tutte le citazioni gaddiane sono tratte da *Opere di Carlo Emilio Gadda*, Edizione diretta da D. Isella, "Libri della Spiga", Milano, Garzanti, 1988-93, cui si rimanda anche per l'impostazione se non per la risoluzione di tutti i problemi filologiche posti dall'intricato ed entropico sistema delle scritture gaddiane, siano esse narrative, critico-saggistiche, cronistiche, geografico-descrittive, filosofiche o scientifiche. L'intrapresa è suddivisa nei seguenti volumi: *Romanzi e racconti I* [RRI], ibid., 1988; *Romanzi e racconti II* [RRII], ibid., 1989; *Saggi giornali favole I* [SGF I], ibid., 1991; *Saggi giornali favole II* [SGF II], ibid., 1992; *Scritti vari e postumi*, t. I [SVP I] e t. II [SVP II], comprensivo di *Bibliografia e Indici*, ibid. 1993. Per leggere oggi Gadda, è molto significativa la riedizione sistematica da parte dell'editore Adelphi di tutte le sue opere, sotto la direzione di P. Italia, G. Pinotti e C. Vela. Tra i siti dedicati a Gadda, spicca per acume, attenzione filologica e acribia interpretativa «The Edinburgh Journal of Gadda Studies» diretto a Edimburgo da Federica G. Pedriali, al cui interno è venuta plasmandosi una *Pocket Gadda Encyclopedia*.

² Questa prima stesura è contenuta nel duplice *Cahier d'études [Quaderno di studi]* che costituisce il primo tentativo romanzesco di Gadda e che verrà pubblicato postumo da Dante Isella: C.E. Gadda, *Racconto italiano di ignoto del novecento*, Torino, Einaudi, 1983, poi ripreso in SVP t. I, cit., 381-613, con apparato critico-filologico a pp. 1255-96. Nell'edizione einaudiana, il testo della futura *Apologia manzoniana* è alle pp. 228-38. Nella forma saggistica definitiva *Apologia manzoniana* apparirà sulla rivista «Solaria», a. II, n. 1, gennaio 1927, pp. 39-48; in E. Siciliano (a cura di), *Antologia di Solaria*, Lerici, Milano 1958; in «L'Approdo Letterario», N.S., a. XIX, nn. 63-64, dicembre 1973, pp. 50-61, con una preziosa *Premessa su Gadda manzonista* di G. Contini; in C.E. Gadda, *Il tempo e le opere. Saggi, note e divagazioni*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1982, pp. 19-30; in SGF I, pp. 679-87, con nota filologica di D. Isella alle pp. 1335-36; e infine nel recente C.E. Gadda, *Divagazioni e garbuglio. Saggi dispersi*, a cura di L. Orlando, pp. 15-24, con la relativa nota della curatrice a pp. 492-93, nella quale viene segnalato l'errore compiuto da Gadda (e mai emendato) nell'individuare in Giovanni Visconti, anziché in Galeazzo I Visconti, il marito in seconde nozze della consorte del giudice pisano-gallurese Nino Visconti, protagonista d'Antipurgatorio nell'VIII canto per l'appunto purgatoriale della *Commedia* di Dante. È da quest'ultima edizione che si citerà d'ora in avanti l'*Apologia manzoniana*, abbreviata in AM.

³ Prima edizione Firenze, Sansoni, 1955; seconda edizione, ampliata, Torino, Einaudi, 1965; edizione definitiva in SGF II, cit., pp. 431-867, con l'indispensabile nota filologica di D. Isella, pp. 1101-1128.

Da sempre oscillante, nelle latebre del carattere, tra un afflato lirico-poetico che l'aveva portato ragazzo a prediligere Rimbaud, una passione filosofica che ne indirizzava l'attenzione ai pensieri di Kant, Spinoza, Leibniz e le cognizioni tecniche non meno che gnoseologiche dell'ingegnere, Gadda decide allora di occupare il vuoto di ideali e di futuro creatogli attorno dall'Italia tumultuosa del primo dopoguerra iscrivendosi innanzi tutto alla Facoltà di Filosofia. Pragmaticamente, suo obiettivo a media distanza era una seconda laurea che mai avrebbe tuttavia conseguito, pur avendo sostenuto tutti gli esami e composto nel '28 la *Meditazione milanese*⁴, vale a dire il trattato logico-filosofico già per l'appunto ispirato a Leibniz, a posteriori decisivo anche per l'elaborazione delle sue concezioni di composizione narrativa. Nell'immediato, invece, Gadda stabilì di partecipare al ricco "Premio Mondadori per il 1924 [scadenza 30 luglio] – 10.000 lire per un romanzo inedito". Fra parentesi, conviene ricordare che l'anno prima – nel '23 - era uscito *Tempo di edificare* di Giuseppe Antonio Borgese, un saggio di ampie proporzioni e motivazioni che invitava gli scrittori italiani ad abbandonare lirismi, chimismi solipsistici e incandescenti frammenti soggettivi, a favore del nuovo genere dominante nella cultura occidentale, il romanzo. Entro tale vettore di contemporaneità, a detta del critico, potevano coesistere una memoria propulsiva del solido naturalismo/verismo ottocentesco e la nuova istanza modernista, come mostrava l'ottima prova del romanzo *Rubè*, pubblicato poco tempo prima – nel 1921, quasi a mo' di esempio - da Borgese stesso. Non per un caso, naturalmente, Borgese era uno dei componenti della giuria del Premio Mondadori, che - insieme con lui - annoverava Beltramelli, Brocchi, Croce, Di Giacomo, Gatti, Martini, Niccodemi, Ojetti, Panzini, Pastonchi e Pirandello.

Fino dai paragrafi introduttivi del *Cabier* in cui Gadda raccoglie la sua sfida romanzesca, fra nevrosi d'autocoscienza e aperture di campo che fanno già per intuito palpare la stoffa del futuro, grande narratore, viene formandosi una miscela potenzialmente esplosiva. Gadda infatti si colloca, alle ore 16 precise del 24 marzo 1924, a Milano «in casa, Via San Simpliciano 2, terzo piano» e si prefigge – «prima che si spenga ogni luce dell'anima» - di «recare a salvamento questi disperati commentarii della tragica, terribile vita». Naturalmente, non gli sfugge che ogni ipotesi di successo riuscirà irrealizzabile. Come premessa, egli riconosce infatti che sarà «difficilissima impresa lo scrivere un romanzo passabile in quattro mesi. Quasi impossibile il vincere un concorso. Però 'bisogna' tentare». Ma tanto più il tentativo risulta impossibile quanto più Gadda statuisce fin dall'inizio di suddividere il materiale che verrà sciorinando sul quaderno in "note" e "studi", vale a dire in osservazioni tecniche e teoriche sulla «sistemazione dell'opera»; e in «tentativi di composizione, pezzi della composizione, da inserire nel romanzo o da rifiutare o da modificare»⁵.

Fino dall'antefatto, il *Cabier* svela così una cognizione pienamente modernista del processo inventivo, dal momento che alle fasi creative sente preliminarmente il dovere di affiancare una riflessione teorica, progettuale e in definitiva metaromanzesca che – nel caso in questione

⁴ Cfr. C.E. Gadda, *Meditazione milanese*, a cura di G.C. Roscioni, Torino, Einaudi, 1974.

⁵ SVP I, pp. 391 e 393.

– anticipa problemi decisivi come la scelta del punto di vista narrativo e l'ulteriore opzione fra visuale *ab interiore* (in termini cinematografici, la “soggettiva” del personaggio) o *ab exteriore*, nel caso in cui l'autore si affidi invece all'onniscienza del narratore esterno.

Manzoni entra in scena fin dal giorno successivo al primo approccio, il 25 marzo, nel progetto interno al *Cabier* ipoteticamente intitolato *Racconto italiano di ignoto del novecento*, così come presto era stato menzionato nel *Giornale di guerra e di prigionia*, per la “sapienza”, il “metodo”, l’“analisi” che il Gadda prima liceale e poi soldato gli accreditava. Dal nuovo palcoscenico inventivo e riflessivo del *Racconto italiano* Manzoni non esce praticamente più, fino al climax dell'*Apologia* composta nell'agosto successivo, questa volta nell'odiata villa brianzola di Longone. Gadda infatti chiama Manzoni direttamente in causa quando formula uno dei suoi giudizi più implacabili (derivandolo direttamente da Rousseau) su chi riveste incarichi di responsabilità sociale: vale a dire, «uomini e autorità che vengon meno all'ufficio e sono causa del male della società, fondamentalmente buona». E di seguito chiosa, rincara, “estende”: «Non solo autorità, ma anche plebe e tutto il popolo che vien meno alle ispirazioni interiori della vita, alle leggi intime e sacre e si perverte»⁶.

Le continue menzioni del *Racconto italiano* sono soltanto il prodromo, l'annuncio entusiasta di un rapporto con Alessandro Manzoni destinato a durare per tutta la vita, al punto che sul letto di morte, nel 1973, Gadda avrebbe chiesto insistentemente che gli si leggessero passi manzoniani. Tuttavia si deve fin d'ora avvertire che non è compito di queste pagine entrare nello specifico della miriade di chiamate in causa di Manzoni da parte del Gadda narratore, prosatore e saggista, né tantomeno di insistere qui sull'importanza del modello di Manzoni per la cognizione della realtà come garbuglio o per l'elaborazione di una poetica espressionista, oltre che di quella lingua gaddiana così potentemente maccheronica, pluristratificata, intimamente e vibratamente polifonica.

Basti citare – a titolo di paradigma – due lemmi critici a tutt'oggi decisivi sulla questione: Gianfranco Contini per esempio riconosce che «la gaddizzazione di Manzoni consiste capitalmente nel rilevarne la profonda, irrimediabile tragicità degli eventi, travolti, nonostante il lume dell'intelletto giudicante (“analista”), nel fluire d'una fatale necessità». E aggiunge di slancio che in Gadda «la ragione attiva nel moralista e soprattutto nello storico, non senza una flagrante complicità geografica (Lombardia, infatti, come barocco), riceve il più alto omaggio nella trasformazione di quel suo cosmo, la cui complessità opera ancora in termini “chiari e distinti”, in un grumo di compresenze e continuità: il primo grumo gaddiano»⁷.

Ezio Raimondi, per parte sua, ha invece preferito porre l'accento sul ruolo di Manzoni come modello – già attivo nel Gadda trentenne del *Racconto italiano* – di «un realismo gnoseologico e satirico», il cui esito di «tragica sinfonia» entrava in risonanza, «nelle “viscere” stesse dell'uomo, con la “grottesca realtà” del “bizzarro e imprevedibile vivere”»: tanto che il barocco,

⁶ Ibid., p. 397.

⁷ G. Contini, *Premessa su Gadda manzonista* (1973), in *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 151-53. Qui p. 152.

coincidendo «con l'iperbole ibrida della vita», induceva Gadda ad «esplorare il senso del proprio rapporto con l'ordine e il disordine del mondo»⁸.

È già chiaro, dalle parole di questi due maestri, che il tema del rapporto umano non meno che creativo, intertestuale non meno che ossessivo, intercorso fra l'autore della *Cognizione del dolore* e la sua memoria viva, prensile, tutta novecentesca di quello dei *Promessi sposi* meriterebbe uno studio davvero sistematico, tanto per la parte progettuale che per quella operativa vera e propria. Ma cominciare con un'apologia formulata dall'erede a favore del capostipite è una traccia in sé già molto significativa, a miglior titolo se nello stralcio agostano del *Racconto italiano* partitura argomentativa e intonazione appartengono in tutto e per tutto allo scrittore prossimo venturo, con un grado di pregnanza e di consapevolezza ben più alto di quello che ci si aspetterebbe da un lettore/scrittore non ancora consapevole della sua vocazione inventiva. Inoltre, al di là delle problematiche pertinenze del narratore alla prova, il Gadda dell'*Apologia manzoniana* svela un'attitudine preterintenzionalmente fondativa a favore di una critica d'arte portata a rifuggire dal tecnicismo e ad affidarsi piuttosto a una scrittura creativa capace di istituire equivalenze e intrecci fra “racconto” dell'opera figurativa, riconoscimento dello stile di un'epoca (ne è esempio lo “sdoganamento” del Barocco, nel 1924 tutt'altro che pacifico) e correlazione creativa fra letteratura e pittura, assumendo a rispettivi, reciproci paradigmi i *Promessi sposi* e la *Vocazione di San Matteo*, dipinta nella Cappella Contarelli, a Roma in San Luigi dei Francesi, da un Caravaggio meno che trentenne: attitudine che avrà effetti decisivi sugli ormai prossimi quesiti caravaggeschi formulati da Roberto Longhi, oltre che sull'incandescenza stilistica del suo lessico critico. Siamo evidentemente alle origini di quel metodo critico che Michel Foucault, molto più tardi, negli anni '60, avrebbe chiamato sulla scia di un Aby Warburg *genealogico*.

In ogni caso, giova ripetere che il compito dei presenti paragrafi non è quello di delineare la prima tappa di un rapporto d'intertestualità pur centralissimo per la storia letteraria europea come quello fra i due “gran Lombardi” Manzoni e Gadda, ma piuttosto quello di riconoscere e almeno in piccola parte di indagare la specificità, l'originalità e in certa misura l'autonomia dell'*Apologia manzoniana* in rapporto alla novità del suo metodo e al suo ancora inconsapevole costituirsi come costellazione stilistica, comparativa e interpretativa densa di futuro.

Le varianti fra la versione 1924 e quella definitiva di «Solaria» 1927 non sono affatto estreme e coinvolgono più certe scelte lessicali e una tendenza maggiormente accentuata verso una sintesi asseverativa che non la forma interna dell'argomentazione e il suo costituirsi in paragrafi contraddistinti in entrambe le versioni dalla frequenza degli “a capo”. In tale prospettiva, conta di più il rilievo che nel riaggiustamento posteriore tende a porre in primo piano la figura di Don Ferrante, oltre alla sostituzione di Renzo con Don Abbondio, entro l'opposizione genetica che coinvolge Don Chisciotte: «Così mentre ai venturosi sognatori della potenza l'ordigno degli atti, per essi inconducibili, si dissolve tra mano: e solo un gran sogno fu loro

⁸ E. Raimondi, *Gadda e le incidenze lombarde della luce*, in *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna, il Mulino, 1995, pp. 87-109. Qui p. 95.

possibile; ai raccolti ricercatori della laboriosa tranquillità e della onesta polenta piovano sulla groppa dure legnate. Tra le due espressioni conduttrici, Don Chisciotte, Don Abbondio, si palesa il dolore dell'uomo che concepisce la vita come realtà, sorretta da un fine morale»⁹.

Certo, la versione in rivista non porta in incipit il cartiglio a stampatello del *Racconto italiano*, quello che stacca a mo' di digressione la prima stesura dell'*Apologia* dal suo contesto: AFFIORAMENTO PER L'INNESTO | IN PRAETERITUM TEMPUS (con il correlato problema prima dell'"affioramento", poi dell'innesto di una narrazione "nel tempo passato", come non di rado sarà proprio del Gadda autore in prima persona), seguito dall'indice preliminare «Manzoni-Fichte-idea della immediatezza necessaria del linguaggio». Tale indice, comunque, sarà destinato a svilupparsi nel '27 in un paragrafo ancor più pregnante rispetto alla sua enunciazione originaria, perché teso a coinvolgere il problema della lingua che un romanzo italiano moderno deve necessariamente porsi: «[Manzoni] volle poi che il suo dire fosse quello che veramente ognuno dice, ogni nato della sua molteplice terra, e non la roca trombazza d'un idioma impossibile, che nessuno parla, (sarebbe il male minore), che nessuno pensa, né rivolgendosi a sé, né alla sua ragazza, né a Dio».

A questo punto, Gadda – attraverso il Fichte dei *Discorsi alla nazione tedesca* (1807-1808) – attacca senza remissione i neoclassicismi d'ogni razza e colore, difendendo la produttiva pulsione per l'antico dei grandi umanisti e deprecando invece, come avrebbero preteso gli antimanzoniani infine capeggiati dal Carducci, la consuetudine di rovesciare «sopra un popolo incapace di originalità delle valanghe di endecasillabi beoti». Ma l'argomentazione, entro la quale spicca la rimozione – fin dall'attacco consueta nell'*Apologia* – del nome proprio di Manzoni, suona precisamente così: «Bisogna leggere Fichte ai capitoli terzo e quarto dei suoi *Reden an die deutsche Nation* – per comprendere che non la vanità d'una disputa accademica e non il gusto ribelle del letterato giovincello, reduce da Parigi con le primizie dell'ultima scapigliatura, può aver imposto a costui di romperla una buona volta con certi toni della vacua magniloquenza»¹⁰.

Ora, assodato che il Fichte dei *Discorsi* chiamati in causa da Gadda si pronuncia a favore di una "lingua vivente" – nel suo specifico caso, il tedesco – capace di riunire in sé dimensione intellettuale e colloquialità pratica, l'autore dell'*Apologia* sembra assumere "costui", cioè Manzoni – chiamato di norma per pronomi anziché col nome proprio – a primo referente di un'intuizione preziosa: tanto più perché riferita a un "dire" che coincide con «quello che veramente ognuno dice, ogni nato della sua molteplice terra», in pieno accordo con le acutissime osservazioni formulate da Raimondi nel commento ai *Promessi sposi* approntato con Luciano Bottoni per l'editore Principato. Lì, Raimondi ha posto infatti l'accento sulla compattezza lineare del toscano che costituisce l'involucro linguistico della Quarantana, sottolineando però che il prodotto della risciacquatura dei panni in Arno che secondo la *vulgata* storiografica intercorre fra Ventisettana e Quarantana è continuamente screziato, punteggiato, contraddetto dal parlato

⁹ AM, p. 22.

¹⁰ AM, pp. 16 e 17.

milanese dei “personaggi” e non di rado dello stesso narratore *ab exteriore* dell'Ottocento. Il risultato è che l'*Innere Sprachform* dei *Promessi sposi* coincide con un teatro vivo e conflittuale di *parole sotto le parole* e d'intonazione interna che il testo del romanzo irradia in tutte le sue parti.¹¹

Naturalmente, uno studio sistematico dell'*Apologia manzoniana* imporrebbe uno studio integrale della variantistica fra la prima gittata 1924 e l'edizione solariana di tre anni successiva. Tuttavia anche una campionatura ridotta a due soli esemplari può soddisfare intanto una curiosità a fine minimamente conoscitivo. Per esempio, l'attacco del terzo paragrafo della versione originaria recita così: «La mescolanza degli apporti storici e teoretici più disparati, di cui | si plasmò e si plasma tuttavia il nostro bizzarro e imprevedibile vivere, egli ne avvertì le derivazioni contaminanti in un'espressione grottesca».¹² Non è difficile riconoscere l'impronta dell'anacoluto tipicamente manzoniano (introduzione nella proposizione principale di un presumibile soggetto che viene trasformato in complemento dalla successiva coniugazione del verbo) che presiede all'impegnativa e insieme molto significativa affermazione gaddiana.

Nella versione di «Solaria» (e ovviamente in tutte le successive che da quella derivano), la frase è invece trasformata così, senza che l'anacoluto venga corretto: «La mescolanza degli apporti storici e teoretici più disparati, di cui si finse e si finge tuttavia il nostro bizzarro, imprevedibile vivere, egli ne avvertì la contaminazione grottesca»¹³. Le varianti possono sembrare minime, ma sono in realtà perspicue, nell'illuminare un processo di consapevolezza argomentativa giunto in tutta evidenza a un grado di maturazione superiore. Già è significativo che il termine generico “espressione” venga mutato nel ben altrimenti specifico “contaminazione”, che introduce un principio determinante per la poetica del Gadda *maior*, al punto che nell'*Apologia* Gadda impone di fermare l'attenzione sul nuovo vocabolo con una nota a piè di pagina che testualmente recita: “Sia lecito usare per un fatto della storia sociale questo termine della storia letteraria.”

Ma ancor più importante è che la coppia verbale “si plasmò e si plasma” venga trasformata in “si finse e si finge”, con una citazione diretta dell'«io nel pensier mi fingo» dell'*Infinito* di Leopardi. Tale sintagma, fra l'altro, può venir percepito come un emblema vivo della poesia stessa, intesa tanto dalla parte dell'autore quanto – soprattutto – da quella del lettore, poiché la sua parafrasi più esatta vale “creo con la mia immaginazione”. E assume valore di premessa all'introduzione pressoché contigua nell'*Apologia* della figura di Leopardi accanto a quella di Manzoni, sempre introdotto dall'“egli” e partner ideale del recanatese in una civica azione di “spazzatura”, che evoca per metonimia la “scopa” evocata da Don Abbondio, con un'espressione di matrice forse più popolare che cinica, a proposito della peste: «volle parlare da uomo agli uomini, come, a lor modo, parlarono tutti quelli che ebbero qualche cosa di non cretino da raccontare. Ebbe compagno nell'impresa della spazzatura un altro conte suo contemporaneo,

¹¹ Cfr. A. Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di E. Raimondi e L. Bottoni, Milano, Principato, 1987; presto in seconda, meritoria edizione, per la quale si ringraziano l'impegno e l'intuito di Silvia Contarini, Roma, Carocci, 2021.

¹² SVP, p. 591.

¹³ AM, p. 15.

disgraziatissimo e macilento della persona. La parola di quest'ultimo ha una nitidezza lunare: "Dolce e chiara è la notte"¹⁴.

Il secondo e ultimo campione di variantistica dell'*Apologia manzoniana* introdotto qui coinvolge la parte finale del saggio: nella versione originaria, dopo la critica rivolta a Carducci per la sua incomprendimento dei *Promessi sposi*, è apposto il cartiglio «Longone: finito questa riesumazione Manzoniiana il 4 agosto 1924 mattina» seguito dall'imperativo «Da riordinare e rifare». Dopo aver saltato una riga, Gadda mostra di ignorare il *bon ton* proprio di ogni recensore prudentemente professionale e in sintesi estrema – introducendo una delle sue amate metafore gastronomiche – rivolto direttamente a Manzoni afferma: «Tre cose sono indigeste nel libro al nostro stomaco, insoffribili al nostro palato. Troppi preti, Lucia troppo smorfiosa, Renzo troppo piatto. Eppure queste tre note irritanti, sono in fondo tre cose tolte dalla realtà»¹⁵.

Nella versione 1927, questa *pars destruens* viene rimossa così come – dall'allocuzione diretta a "Don Alessandro" che conclude l'*Apologia* - sono cancellate la «graveolente verginità» attribuita a Lucia attraverso il d'Annunzio «asso della tiratura romanzesca» (ma "romantica" in prima battuta) del *Libro delle Vergini*, e l'auspicio che «i preti siano dei Luciferi biondi, che guardano terribili e indomabili verso il futuro». Restano al loro posto, tuttavia, le due percezioni anticipatrici su cui l'*Apologia manzoniana* si conclude: quella parodica che coinvolge in modo imperativo la necessità di attualizzazione dei personaggi di un classico, se si vuol conservare «un posto in Parnaso» («Oppure camuffate Renzo da guidatore su pista e fategli declamare Nietzsche, svestite Lucia e fatele leggere Margueritte»); e quella che anticipa un'estetica della tradizione scolastica, da applicare al nostro oggi, perché «così, Don Alessandro, (ma che avete mai combinato?) vi relegano nelle antologie del ginnasio inferiore, per uso dei giovinetti un po' tardi e dei loro pigri sbadigli»¹⁶. Come in effetti sta accadendo, in forma di più o meno subliminale rimozione...

Esperito l'esame dei fondamenti letterari del primo scritto critico di Gadda, pubblicato su una sede eminente come quella di «Solaria», rimane da sottolinearne almeno la principale conseguenza interpretativa per la sua capacità – attraverso l'acume ricettivo di Roberto Longhi – di mettere in collegamento diretto la semiosi figurale con quella linguistica. Non si vuole qui dar credito in formula apodittica di una discendenza diretta dall'*Apologia* del romanzo saggistico di Caravaggio composto da Longhi nei decenni successivi, fino all'organizzazione della fondamentale mostra caravaggesca da lui organizzata nel 1951 nel Palazzo Reale di Milano: la mostra che contribuisce a cambiare lo *status* internazionale di Caravaggio, trasferendolo definitivamente nell'Olimpo degli artisti più rilevanti di tutta la storia dell'arte figurativa occidentale¹⁷.

¹⁴ *Ibid.*, p. 17.

¹⁵ SVP, p. 599

¹⁶ AM, p. 24.

¹⁷ Per l'opera di Roberto Longhi, comprensiva di una serie di preziose annotazioni critiche, storiche e filologiche del curatore, cfr. *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini*, Milano, "Meridiani" Mondadori, 1973. Le pagine caravaggesche sono raccolte alle pp. 735-893. Naturalmente

D'altra parte, Longhi si era laureato già nel 1911 su Caravaggio col proprio maestro dell'Università di Torino, Pietro Toesca, e aveva continuato anche dopo ad occuparsene: magari più attraverso il meccanismo delle "schede", tipico degli studiosi di arti figurative, che non attraverso quelle compiute scritture orientate a far interagire inventività espressiva e pregnanza interpretativa del fenomeno artistico studiato. Contini, in proposito, si sarebbe spinto fino a chiamare in causa Proust, «poiché, come Proust, anche Longhi incanala la sua straordinaria abilità di *pasticheur* a fini critici»¹⁸.

È comunque molto più di un'impressione il pensiero che l'*Apologia manzoniana*, quasi l'esordio a stampa del più intenso e raffinato *pasticheur* del nostro Novecento, provochi in Longhi una reazione più da scrittore che da storico dell'arte, soprattutto quando Gadda introduce la questione della luce, in rapporto contrastivo col buio della "tarda notte": «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». E di seguito, in chiave direttamente antropologica: «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»¹⁹. Così, quasi con un'eco diretta, Longhi di lì a poco avrebbe soggiunto, dopo aver definito come «terribilmente naturale» quella che per Gadda era «la luce di tutti»: «Il dirompersi delle tenebre rivelava l'accaduto e nient'altro che l'accaduto; donde la sua inesorabile naturalezza e la sua inevitabile varietà, la sua incapacità di "scelta". Uomini, oggetti, paesi, ogni cosa sullo stesso piano di costume, non in una scala gerarchica di dignità. E anche di questo concepimento, che direi fatalisticamente popolare, della vita, i precursori del Caravaggio avevan dato per più secoli prove tangibili, se anche non così coerenti come quelle ch'egli ora proponeva ed opponeva alle nuove circostanze»²⁰.

È questo il Longhi dei paragrafi conclusivi dei *Quesiti caravaggeschi*, cronologicamente contigui all'*Apologia manzoniana*, dal momento che il critico li pubblica in origine su due fascicoli di «Pinacotheca. Studi di Storia dell'Arte diretti da Roberto Longhi ed Emilio Cecchi», la rivista che fa seguito a «Vita Artistica»²¹. I primi *Quesiti*, dedicati al *Registro dei tempi* (pp. 17-33) appaiono nel numero inaugurale (I, luglio-agosto 1928, pp. 17-33); i secondi nei nn. 5-6 del marzo-giugno 1929 (*I precedenti*, pp. 258-320). Prima preoccupazione di Longhi in questa chiave è per l'appunto quella di radicare Caravaggio nella tradizione lombarda, cui ai nomi centrali di «preparatori del naturalismo» quali Lotto, Moretto, Moroni e Savoldo dev'essere aggiunto anche il nome meno scontato del quattrocentesco bresciano Vincenzo Foppa. Proprio sul Foppa, d'altra parte, si manifesta una traccia evidente di contatto diretto fra Longhi e Gadda.

ragguardevole la *Prefazione* firmata dallo stesso Gianfranco Contini alle pp. IX-XX, corroborata dagli altri suoi *Contributi longhiani*, raccolti alle pp. XXXIX-LVII.

¹⁸ G. Contini, *Contributi longhiani*, cit., p. XLIX.

¹⁹ AM, p. 19.

²⁰ R. Longhi, *Quesiti caravaggeschi: i precedenti*, in *Da Cimabue a Morandi*, cit., pp. 735-800. Qui p. 799.

²¹ Un'antologia ampia e ben curata di queste due riviste è L. Gallo, «*Vita Artistica*»/«*Pinacotheca*» (1926-1932), prefazione di G.C. Sciolla, Poggio a Caiano e Foligno, CB Edizioni, 2010.

Quello che sembra solo un dettaglio, infatti, non sfugge a Contini, quando rimarca che in Longhi, a dichiarare il paesaggio del Foppa nella Cappella Portinari di Sant'Eustorgio a Milano (1462-68) «fuori dalle cronologiche armonie prestabilite», è convocato proprio Manzoni. Già sulle colonne dei *Precedenti* di «Pinacotheca», nn. 5-6, infatti, Longhi aveva ribadito – in chiave caravaggesca – che lo spazio creato da Foppa non era solo quello organizzato matematicamente dalla prospettiva, ma era piuttosto uno spazio «naturalizzato», «luminoso», dove il paesaggio si colloca «sullo stesso piano di verità delle figure», al punto che «se non fosse dipinto dal Foppa, parrebbe descritto dal Manzoni»²². È dunque evidente, fino dal preliminare dell'*Apologia manzoniana*, che il rapporto Gadda/Longhi si delinea secondo un reciproco interscambio, e ascolto.

Non può sfuggire che, dopo l'acquisizione del Foppa al “sistema Caravaggio” di cui secondo Longhi a pieno titolo partecipano – in proiezione futura – anche Velázquez, Cézanne e gli Informali, Gadda annetterà l'autore bresciano al suo personale pantheon figurativo “lombardo”. Spicca, fra le altre, l'inclusione del Foppa nella genealogia della “maccheronea”, delineata in uno dei saggi più significativi fra quelli inclusi nella silloge *I viaggi la morte* (1958), intitolato *Fatto personale... o quasi* e ascrivibile al 1947, dunque al tempo incandescente della prima stesura del *Pasticciaccio*. Gadda scrive, in stile nominale: «Tenui sfumature, sottili vincoli o precipitati trapassi dalla satira alla maccheronea. Dalla malinconia alla maccheronea. In un senso ampio ed alto, risultano maccheronici dopo che lirici i grandi lombardi contro l'apparato rinascimentale: il Fossano, il Foppa, il Moretto, l'allucinante violenza del Caravaggio: i Fiamminghi della descrizione, del catalogo: l'animismo folle d'un Bosch»²³. E conclude, riannodando il discorso alle prime, profetiche intuizioni dell'*Apologia manzoniana*: «Maccheronea non è [...] un esercizio barocco d'una prezioseggiante stramberia, ma desiderio e gioia del dipingere al di là della forma accettata e canonizzata dai bovi: è gioia dell'attingere agli strati autonomi della rappresentazione, all'umore *freatico* delle genti, atellane o padane che le fossero, delle anime.»

Riconoscere una volta di più, in queste battute, l'eco profonda della scommessa vinta da Manzoni con la grande macchina narrativa e “italiana” dei *Promessi sposi* è una chiosa così conseguente da sembrare la conclusione migliore per questo piccolo viaggio tra le pagine già molto consapevoli del primissimo Gadda.

²² *Ibid.*, p. 223.

²³ SGF I, pp. 498-99.