

**Mauro Bignamini**

AA.VV.

*Un meraviglioso ordegno. Paradigmi e modelli nel Pasticciaccio di Gadda*  
a cura di Maria Antonietta Terzoli, Cosetta Veronese e Vincenzo Vitale

Roma

Carocci

2013

ISBN: 978-88-430-6831-9

## Indice:

Manuela Bertone, *Percorsi intertestuali del Pasticciaccio*Cosetta Veronese, *Tragedia e commedia shakespeariana nel Pasticciaccio*Monica Bianco, *The Murder in Via Merulana: presenze di Poe nel Pasticciaccio*Federico Bertoni, «Un grido nella tenebra». *L'ombra del tragico nel Pasticciaccio*Lisa Poretti, *Un personaggio tragico: Liliana Balducci*Maria Antonietta Terzoli, *Iconografia criptica e iconografia esplicita nel Pasticciaccio*Giuseppe Bonifacino, *Le ali di Ermes. Polarità del tempo e parvenze del male nel Pasticciaccio*Luigi Matt, *La «vasta caciara del sinfoniale»: il caleidoscopio delle voci nel Pasticciaccio*Vincenzo Vitale, *Issa vegg'io un liquido topazio, o della microscopia di un pronome*Federica G. Pedriali, *Le meraviglie della declinazione lunga: Adalgisa e Pasticciaccio*

Il volume raccoglie gli atti del convegno di Basilea dedicato al *Pasticciaccio* nel maggio del 2012 e maturato *a latere* di un atteso lavoro di commento a più mani coordinato da Maria Antonietta Terzoli. I dieci saggi insistono soprattutto su tre ambiti di indagine, esplorati da diverse angolature: l'intertestualità (affidata a Bertone, Veronese, Bianco e Terzoli), le sopravvivenze del tragico (nei contributi di Bertoni, Poretti e Bonifacino) e l'intreccio delle voci, tra pluringuismo e polifonia (Matt e Vitale); chiude il saggio di Federica Pedriali sulle connessioni strutturali con l'*Adalgisa*. L'intertestualità gaddiana si iscrive in una concezione della parola sempre bivoca e responsiva; fa fede, in tal senso, la nota dichiarazione in *Come lavoro* (1950): «Le parole nostre, pazienterete, ma le son parole di tutti: che popoli e dottrine ci rimandano» (*Saggi giornali favole e altri scritti*, I, a cura di Liliana Orlando, Clelia Martignoni, Dante Isella, Milano, Garzanti, 1991, p. 436). A cui Manuela Bertone preferisce, in apertura del suo intervento, un prelievo da un testo molto meno noto del '49, scritto per una mostra del pittore Nino Tirinnanzi; vi leggiamo fra l'altro: «Per simpatia o per contrasto, per imitazione o per avversione, o parodisti o polemici, o idolatri o blasfemi, noi lavoriamo con gli altri, dopo gli altri, contro gli altri» (cit. a p. 29), notevole e interessante *repêchage*, perché documenta in Gadda l'estensione dello stesso dispositivo dialogico a tutti i codici artistici. Nel suo attraversamento la Bertone privilegia due centri di irradiazione: Balzac, specie lo splendido *Cousin Pons*, amatissimo da Gadda che lo legge al fronte, e il *Fauno di marmo* di Hawthorne, giallo *sui generis* a tinte psicologiche e con un finale sospeso. In entrambi i casi i prelievi agiscono da propellente per l'invenzione di scene e personaggi, che si rivelano, qui più che mai, con Forster, «gruppi di parole». Ad esempio, posto che la «scintilla tematica» fornita dal modello «è servita ad avviare un motore [...] ben più potente sul piano dell'invenzione» (p. 38), è indubbio che la Zamira riceva molti dei suoi segni particolari da Mme Fontaine. Questa curiosa figura di maga e veggente, vecchia e sdentata, circondata di animali ripugnanti (tra cui una gallina!), ha un piccolo ruolo proprio nel *Cousin Pons* ma è introdotta, con una presentazione più dettagliata, nei *Comédiens sans le savoir*. Inoltre nella costruzione del personaggio di Zamira, potrebbe avere interferito un altro stimolo, dalle tinte inequivocabilmente comiche: la protagonista della *Celestina* di Rojas, di cui Gadda conosceva la traduzione di Corrado Alvaro, recensita nel 1945 sul «Mondo» (*Rappresentare la Celestina?*, in *Saggi giornali favole e altri scritti*, I, cit., pp. 534-538). A Balzac è

affiancato, come si anticipava, Hawthorne. Gadda accenna a *The marble faun* in un intervento del 1954, ma non è escluso che avesse letto il romanzo nella traduzione del 1945. Certo è che in più luoghi affiorano ingredienti comuni al *Pasticciaccio*: l'ambientazione romana, un assassinio forse ispirato a un fatto di cronaca nera, una *detection* che non dirada il mistero, un personaggio femminile, Miriam, malinconico e roso da un dolore segreto, un investigatore protagonista che la ama segretamente.

Prendendo le mosse da precedenti incursioni di Gorni e della Bertone sulla *Cognizione*, Cosetta Veronese si occupa della presenza di Shakespeare nel *Pasticciaccio*. La ricerca deve misurarsi con tre ostacoli preliminari: la strategia gaddiana di occultamento delle fonti, le interferenze greco-latine (ad es. Svetonio per il *Giulio Cesare*), la mediazione di Freud (ovviamente per *Amleto*). L'ampiezza del materiale imponeva di selezionare alcune direttrici: la genealogia Gadda-Amleto-Ingravallo, l'orazione di Marco Antonio del *Giulio Cesare* (in un suggestivo confronto con le capacità suasive di Fumi), *Re Lear* (il tema dell'eredità) e *MacBeth* (il delitto e la sua preparazione). Particolarmente produttiva, come prevedibile, è la sollecitazione dell'*Amleto*, specie se si pensa che l'acribia investigativa di Ingravallo nella ricerca della verità si alimenta di ragioni che eccedono l'asettico dovere d'ufficio, perché il fantasma di Liliana, che visita la coscienza e l'immaginazione del commissario, invoca un'azione riparatrice.

Nell'escussione delle fonti è spesso Ingravallo il polo di attrazione privilegiato: la sua centralità di protagonista ne esce così surdeterminata. Questo particolare «effetto personaggio» (uso la formula di Philippe Hamon) è esaminato anche nel saggio di Monica Bianco sui prestiti da *The Murders in the Rue Morgue*, e quindi sui legami Ingravallo/ Dupin. Con il *detective* di Poe don Ciccio condivide la vena raziocinante, l'introversione, la passione per i libri, un paradigma indiziario concentrato su tracce psicologiche più che su quelle materiali (come d'altronde, fuori dalle convenzioni del genere, il giudice Porfirij di *Delitto e castigo* o, nel giallo italiano tra le due guerre, il De Vincenzi di De Angelis). Tuttavia Dupin resta un lucido «rappresentante della ratio» (Kracauer), mentre Ingravallo fatica a sdipanare la matassa intricata delle cause, si lascia coinvolgere affettivamente e si affida a casuali e inattesi «zolfanelli illuminatori».

Il *dossier* sull'intertestualità è arricchito dal saggio di Maria Antonietta Terzoli sul fitto repertorio di rimandi figurativi, dichiarati o sottotraccia, tra dissimulazione, ambiguità e «contaminazione per la stessa figura di diversi modelli artistici» (p. 154). Impossibile rendere conto in questa sede di una così generosa messe di materiali. Basterà un esempio, tra i più convincenti anche per la solidità delle argomentazioni a sostegno: il corpo impietrito della Migliorini, «ingobbita sulla sedia» accanto al padre di Assunta morente nell'ultimo capitolo. Gadda la descrive immobile e rugosa, «da parer Còsimo pater patriae nel cosiddetto ritratto del Pontormo» (*Romanzi e racconti* II, cit., p. 274). Ma sotto la superficie c'è molto di più. La presenza di Assunta nella stanza rinvierebbe al *topos* iconografico della vecchia e della giovane, con uno slittamento dal livello intertestuale a quello interdiscorsivo. Tra i possibili modelli la Terzoli convoca la tela caravaggesca di *Giuditta e Oloferne*, dove il dettaglio della ruga sulla fronte di Giuditta potrebbe avere ispirato il tratto fisiognomico della «piega verticale» sulla fronte di Assunta. Inoltre, ad incrementare il sistema delle corrispondenze, concorrono il parallelo tra gli orecchini della presunta assassina e quello di Giuditta e tra il volto solcato di rughe della vecchia che assiste alla decollazione e quello della Migliorini. Il fatto che il dipinto non fosse conosciuto al pubblico prima del '51, quando fu esposto alla storica mostra milanese su Caravaggio, non fa problema, perché a stretto giro, e sempre nel '51, Longhi ne trasse un articolo su «Paragone Arte», in un fascicolo conservato nella biblioteca di Gadda.

Costituiscono un nucleo compatto anche i contributi di Bertoni, Poretti e Bonifacino, tutti centrati sulla cifra tragica del romanzo, traguardata da diversi angoli di incidenza: la sfera semantica dell'ombra, il personaggio di Liliana, il tema del male. Vale la pena di segnalare, nel testo di Bertoni, tra i più interessanti del volume, un'altra traccia figurativa: nel capitolo settimo la Ines, *pendant* sottoproletario di Liliana, è colta nell'atto di chinare il capo, col volto coperto dalla folta capigliatura bionda. Il rinvio, più o meno consapevole, è al *Leitmotiv* iconografico della figura

chinata nell'ombra secondo una tradizione sondata magistralmente da Saxl, Panovsky e Klibansky per le arti figurative, e, nei suoi echi letterari, da Starobinski per la baudelairiana *Le Cygne*. Nel primo dei due interventi sulla lingua del romanzo, il complesso gioco che lega voce del narratore e voce dei personaggi, plurilinguismo e polifonia, è ricostruito lungo tutta la superficie testuale da Luigi Matt. Il saggio di Matt ripercorre la ricchezza e la varietà dei piani linguistici del romanzo, non sempre collegabili a un unico e preciso piano enunciativo, tanto più che il plurilinguismo può essere appannaggio anche di un medesimo personaggio, a registrarne le oscillazioni emotive (negli episodi di *code switching*, puntualmente esaminati). Vincenzo Vitale invece fissa l'attenzione su un microfenomeno: l'uso del pronome meridionale «issa» in un segmento gestito dal narratore esterno nel cap. ottavo, nella celebre digressione escrementizia sulla gallina della Zamira. A chi attribuire questa macchia dialettale? Due le alternative: o al narratore esterno o all'assistente di Pestalozzi, l'abruzzese Farafilio. A favore della prima soluzione sono proposte parentele - temo più suggestive che persuasive - con il famoso «issa vegg'io» di Bonagiunta in *Purgatorio* XXIV o con alcune fiabe del *Pentamerone* (ma siamo poi così sicuri che Gadda lo avesse letto, sia pure nella traduzione di Croce?).

Fedrica Pedriali, infine, si sofferma sulle connessioni tra *Fulmine*, *Adalgisa* e *Pasticciaccio*. Da una parte un progetto di romanzo imploso in schegge che trovano una sia pur parziale composizione delle spinte centrifughe grazie all'irrompere del personaggio di Adalgisa, dall'altra un romanzo giustamente definito «plurimo, policentrico, ipertrofico, frustrante per eccesso di esiti» (p. 304). Secondo la Pedriali, nel *Pasticciaccio* un analogo della funzione di Adalgisa toccherebbe a Ines, che, nei capp. V-VII, imprime una svolta all'architettura del poliziesco, facendosi «centro autonomo di smistamento delle simmetrie ufficiali del racconto» (p. 305). Ci troviamo in uno snodo narrativo cruciale, perché, abbandonato l'accanimento contro Valdarena, l'indagine si complica, mentre il senso di colpa di Ingravallo si acuisce (la Pedriali parla di «soggettività implosa»), fino alla conclusione, che in realtà, come noto, non conclude.