Spettacoli Cultura

È il momento dello scrittore. Milano gli dedica una mostra e escono in volume le lettere che per 30 anni inviò ad una «gentile signora»: si chiamava Lucia e traduceva a «lavoro nero» per lui

La donna segreta di Gadda

Trascorrono quasi trent' anni tra le prime lettere di Gadda alla «gentile signora» e le ultime, sempre più rare, datate 1961, '63, '64. Ma chi era la donna cui si rivolgeva «riconoscente e memore» lo scrittore, in queste sue tristi, spesso tetre e lamentose, compitissime missive? Si chiamava Lucia Rodocanachi, nata a Morpurgo, ed era moglie del pittore Paolo S. Rodocanachi. Ma era anche amica di poeti e scrittori, che l'andavano a trovare nella sua casa ligure di Arenzano: Montale, Sbarbaro, Vittorini. Ed erano talvolta abbastanza strani i loro rapporti. Vittorini, e lo stesso Gadda di queste lettere, molto spesso le si rivolgevano fiduciosi per darle in subappalto lavori editoriali: letture, traduzioni. Lucia Rodocanachi era infatti un'intellettuale raffinata, un'accanita lettrice; si dedicava anche con passione ai fiori e alle ricette di cucina.

Come dice Giuseppe Marcenaro, curatore delle *Lettere a una gentile signora* (Adelphi, pag. 230, L. 15.000), Lucia accettò sempre con grande impegno quel genere di lavoro nero e di suo «firmò soltanto alcune traduzioni, da Dylan Thomas, da Merton, ma la gran mole di lavoro fu per i suoi amici». Tra questi, appunto, Carlo Emilio Gadda, che nel suo carteggio con lei rivela doti di formale, ma anche sostanziale (e per lui irrinunciabile), gentilezza. Gentile insomma d'animo e di modi; gentilezza spesso difensiva, a copertura di un ingombrante, persecutorio senso di colpa che non lo lasciava.

A questo proposito (ma non solo) si legga l'ottimo saggio di Giuseppe Pontiggia («La gentilezza di Gadda», è intitolato), che apre il volume. Ci precisa, intanto, che la gentilezza «è tipica, ad esempio, dei colleriei repressi e degli ipocondriaci cupi»; opportunamente rileva la presenza in Gadda di «quella goffaggine compiaciuta (...) alquanto *lombarda*, che ostenta il disagio e occulta l' indifferenza»; osserva anche, collegando la gentilezza del comportamento alla sua identità, alla sua "cupa grandezza" di scrittore, che "l'arte di Gadda" è una sfida amara alla gentilezza della forma, che resta però il paradiso lasciato alle spalle».

Il saggio di Pontiggia, senza nulla togliere al Gadda intento a vergare con relativa pazienza le sue lettere a Lucia Rodocanachi, è una delle cose davvero preziose del volume. Pontiggia si sofferma anche sulla facilità dichiarata al rossore («scritto») di Gadda, il quale vi ricorre «con una impudenza tale, che è l'unica cosa di cui potrebbe ragionevolmente arrossire...».

Il saggio di Pontiggia costituisce peraltro anche un esempio nettamente originale e acuto di scrittura critica, in quanto procede come per frammenti e sprazzi, talvolta con tono aforistico, libero, innestando il discorso critico su un'impostazione e una mentalità di tipo «creativo», con esiti di essenzialità e non comune efficacia espressiva. Qualità già apparse in alcuni suoi saggi sulla poesia pubblicati nella rivista «Incognita», caratteri di un importante metodo autonomo, che va segnalato.

Rientrando più direttamente nel corpo di questo succedersi di lettere gaddiane, bisogna dire che soprattutto domina un'atmosfera, a volte anche piuttosto pesante, di tristezza e squallore, di insoddisfazione malinconica. Nel '36 Gadda, che si giudica «un rustico lombardo, un po' malato per giunta», afferma: «Il mio dolore esiste oramai "da solo": il mondo ha ripreso a turbinare per suo conto». Il suo dolore, la sua «cupa grandezza» è in un senso diffuso e ineliminabile di sconfitta, di fiera inettitudine e coltivato torpore. Gadda parla alla sua gentile interlocutrice del «nembo dei rimorsi, sospinto dalla bufera ciclonica della vergogna», o confessa che «sotto apparenze normali, consuete, bonarie, insomma passabili, la mia vita si svolge nella disperazione e nella stanchezza». Si barcamena, in questo tempo, tra lavori giornalistici vari, il perdurare di qualche esperienza grigiamente ingegneresca, difficoltà economiche. Comunque scrive, pubblica (anche negli anni 30 e 40: basti pensare alla *Cognizione del dolore*, uscita a puntate su «Letteratura» nel '38, come avverrà per *Quer pasticciaccio* nel '46; e poi *Le meraviglie d' Italia* pubblicato nel '39; *Gli anni* nel '43, *L'Adalgisa* nel '44.

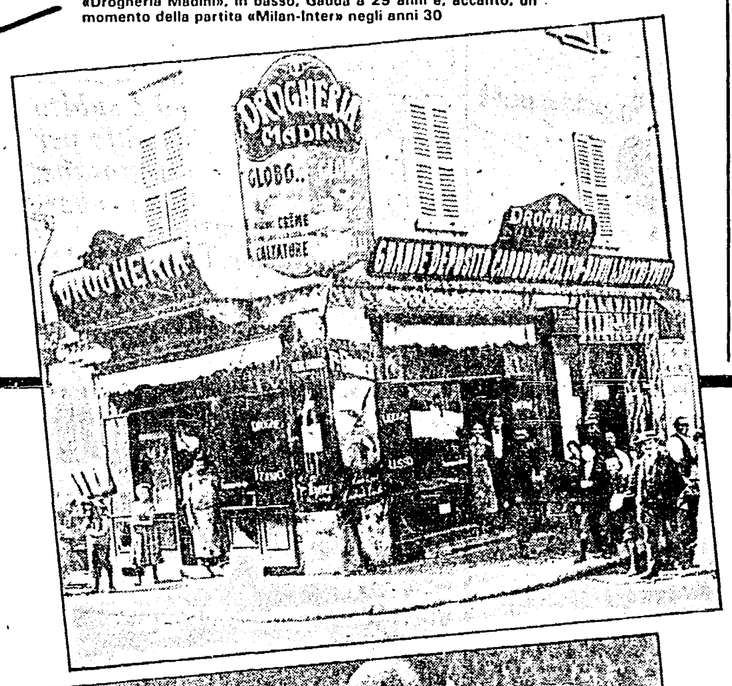
Sfilano, in queste lettere mirabilmente noiose, storiche esperienze e importanti personaggi; gente che si muove e va lontano: «Ungaretti ha sciolto le vele verso il Brasile e per 3 anni sarà professore a Sao Paulo. Alberto Moravia è in Cina» (16 marzo 1937), mentre immancabilmente Gadda si lagna («Frequento poca gente. Ho veduto Vigolo (il poeta) e Falqui con Gianna Manzini»), scrive «articoli "autarchici"» per la «Gazzetta del Popolo», incontra a Bocca di Magra Giansiro Ferrata, Elio Vittorini e Sergio Solmi; a Stresa Gianfranco Contini che si appresta a andare in Svizzera. Siamo ormai a ridosso della guerra; osserviamo Montale che «emetteva preziosi vocalizi al chiaro di luna, inseguendo il tenore Landolfi»; nel '41 Gadda a Firenze studia l'inglese col fratello di Joyce, parla alla sua corrispondente delle sue pene e angustie, di quella «triste stamberga che costituisce il mio home»; se ne va sempre un po' allibito per i suoi «lunatici itinerari».

Nel dopoguerra lo troviamo alla Rai con «incarichi redazionali, come aiuto di Angioletti», continua a parlare di una vita di «durezze e umiliazioni», osserva (non senza la solita civile ironia controllatissima): «Montale dipinge a tutto spiano e credo che sarà presto in grado di fare una temibile concorrenza ai pittori patentati». Nel '56 parla già del suo stato di «mummificazione fisica», nel '57 paradossalmente considera: «Avrei potuto essere un bravo e discretamente pagato e felicemente pedestre ingegnere: e mi sono ridotto ad essere un peggio che pedestre scrittore, che non piace né agli uni né agli altri».

Poi le lettere si diradano, questa grandiosa figura di irregolare gentile e spigoloso si congeda parlando della sua vicina morte (che verrà, invece, nove anni dopo), del suo cervello che «non funziona più». Resta viva nel lettore l'impressione forte del suo «imbarazzo ciclico», del suo «universo maniacale», nel quale, come dice Pontiggia, «il senso della colpa è come il cielo delle stelle fisse sopra il movimento dei pianeti».

Maurizio Cucchi

Il monogramma di Carlo Emilio Gadda disegnato da lui stesso; accanto una foto della Milano degli anni giovanili dello scrittore «Drogheria Madini», in basso, Gadda a 29 anni e, accanto, un momento della partita «Milan-Inter» negli anni 30



Anni 30: ecco le foto della sua Milano

MILANO — Milano ricorda Carlo Emilio Gadda nel decennale della morte. Ieri sera al Teatro Salone Pier Lombardo è stata presentata un'intervista fatta dalla RAI allo scrittore nel '72, insieme a vecchi filmati e al documentario «Il Tevere», di cui Gadda aveva firmato i testi. A completare l'«Omaggio» una lettura di pagine milanesi del Gran Lombardo e un dibattito con Roscioni, Contini, Maria Corti, Arbasino, Bonsanti, Cattaneo, Segre. Oggi pomeriggio alle 18 si inaugura nella casa del Manzoni di via Morone una grande mostra per immagini, suddivisa in due sezioni. La prima («Il tempo e le opere»), curata da Andrea Comotti dello studio Colophon e da Roberto Brunelli dell'ARCI, è strettamente biografica e presenta una ricca documentazione del tutto inedita: quaderni e disegni scolastici, un lussureggiante monogramma in inchiostro di china disegnato dallo scrittore(che riproduciamo in alto sopra le foto), e poi bozze dei suoi libri maggiori corrette a penna, lettere agli editori, l'album di famiglia sugli anni giovanili, foto scattate da Gadda durante la prima guerra mondiale. L'altra sezione della mostra (resterà aperta fino al 17 dicembre) è dedicata alla «Milano di Gadda». Vi si potranno ammirare molte fotografie sconosciute della città, dagli inizi del secolo al 1940, anno in cui lo scrittore la lasciò: ecco la squadra dell'«Ambrosiana», i navigli, le botteghe, le vecchie strade, i vecchi ristoranti (alcune di queste foto illustrano l'articolo qui a fianco). È una documentazione affascinante e preziosa che la casa editrice Garzanti pubblica anche in un volume, «La Milano dispersa di C. E. Gadda-Antologia milanese di testi gaddiani», curato da Andrea Comotti, con una introduzione di Giampaolo Dossena. Sempre la Garzanti ripubblica in questi giorni «Accoppiamenti giudiziosi», diciannove racconti scritti tra il '24 e il '58. Un'altra occasione, insieme alle «Lettere a una gentile signora» appena pubblicate da Adelphi e di cui ci parla in questa pagina Maurizio Cucchi, per ritrovare l'autore di «Quer pasticciaccio brutto de via Merulana», «La cognizione del dolore», «L'Adalgisa».

Alan Pakula dirigerà un film in Cina

NEW YORK — Alan J. Pakula, il regista di «Tutti gli uomini del presidente» e la «Scelta di Sophie», ha acquistato i diritti cinematografici del romanzo «Luna di primavera» della scrittrice cino-americana Bette Bao Lord. L'annuncio è stato dato dallo stesso regista durante un ricevimento all'ambasciata americana a Pechino, presente la signora Bao Lord, autrice del romanzo, che aiuterà Pakula a scegliere in Cina i luoghi dove ambientare il film e gli attori cinesi che vi parteciperanno.

Dal nostro inviato

A Ferrara una grande mostra di Clerici. C'è un quadro che racchiude tutto il suo lavoro: in un mondo distrutto si ricostruisce l'affresco di Michelangelo...

La Cappella Sistina dopo l'Apocalisse

FERRARA — Una gigantesca impalcatura sale come un fitto rampicante vegetale sulla parete del Giudizio Universale dipinto da Michelangiolo nella Cappella Sistina. Piccolissimi carpentieri, muratori e pittori si affannano come formiche sulle strutture. Il Giudizio Universale prefigurato da Michelangiolo è avvenuto e l'Apocalisse ha lasciato qualche frammento dello sterminato affresco col disperato messaggio. Ancora una civiltà morta e sepolta. Il motivo allucinante è variato da Fabrizio Clerici in un piccolo ciclo di tecniche miste su carta del 1982 con un disegno freddo, ossessivamente analitico tipico di un architetto di scavo, di un archeologo: archeologo dell'immaginazione è stato definito questo straordinario creatore d'immagine, continuatore della pittura metafisica.

Il ciclo delle impalcature della Sistina sta a chiusura d'una mostra stupenda aperta fino al 5 gennaio che comincia dai disegni del 1938, si dispiega per molte sale del Palazzo dei Diamanti in una impressionante rivisitazione e penetrazione di spessori storici e di civiltà morte.

Un serrato dialogo, angosciante ma liberatorio, con la morte, con i grandi disastri dell'umanità, con la presenza del passato, fosse pure il più lontano nel tempo e nello spazio. Ma non c'è mai, per l'angoscia e il vuoto del presente, il rifugio infantile nel museo e nel conforto delle antiche forme.

Vien da sorridere paragonando questa presenza del passato nella pittura e nel disegno di Clerici, e della quale non si troverebbe mai il fondo, con la presenza del passato di alcuni giovani pittori d'oggi che si dicono pittori «colti» o «anacronisti». Fabrizio Clerici disegna e dipinge le sue visioni in un modo tanto analitico e freddo che sembrano vere: al limite della cronaca come accadute. Dipinge quasi sempre su tavola con una tecnica antica a velature fino a fare della superficie uno specchio puro, fedele, assai luminoso. Di una luce assai mentale, sintesi di tante luci viste nella natura e nella pittura. Ha un modo di dar forma esatto, esigente, analitico e crudele: ha radici molto sottili nei grandi tedeschi Durer, Cranach, Altdorfer; nei ferraresi del Quattrocento da Ercole de Roberti e Cosmè Tura; in Piero della Francesca e nei prospettici; in Piranesi; in Caspar David Friedrich; in Arnold Bocklin; in Giorgio De Chirico e in Alberto Savinio, nei surrealisti più onirici capaci in forza di analisi di rendere «tattili» i sogni e le visioni.

Davanti a questi disegni delle impalcature della Sistina mi veniva prepotentemente in mente quel disegno così melanconico che fece Heinrich Füssli dei frammenti della gigantesca statua di Costantino che stanno nel cortile del Palazzo dei Conservatori in Campidoglio: «L'artista in disperazione presso giganteschi frammenti di una statua». E mi sono ricordato di quel che diceva Caspar David Friedrich nel suo allucinato scrutare l' infinito e i ghiacci eterni serrati sul naufragio: «Chiudi l' occhio fisico per vedere dapprima il tuo quadro con l'occhio dello spirito. Poi fa emergere alla luce quanto hai visto nella tua notte, perché la tua azione si svolga in cambio su altri esseri, dall'esterno verso l'interno».

Nel 1929, Giorgio De Chirico, nel suo magico racconto «Ebdomeros», ci portava a una riva perché sapessimo che la boa color rosso vermiglione, che ci indicava, stava a segnare una profondità abissale che mai nessuno aveva osato scandagliare e della quale mai s'era trovato il fondo. Quella boa era il punto di arrivo della ricerca della pittura metafisica. Fabrizio Clerici, col suo deserto e i suoi scandagli, ha ripreso il percorso da quel fondo mai toccato da nessuno scandaglio. E a rivedere certe sue enigmatiche litografie degli anni Quaranta, dagli animali ai «Vestiti nella baia», da «La grande fame» al «Suonatore d'anatomia», si deve dire che il sodalizio con Savinio fece da detonatore fantastico al suo disegnare analitico per capricho settecenteschi e scenografici.

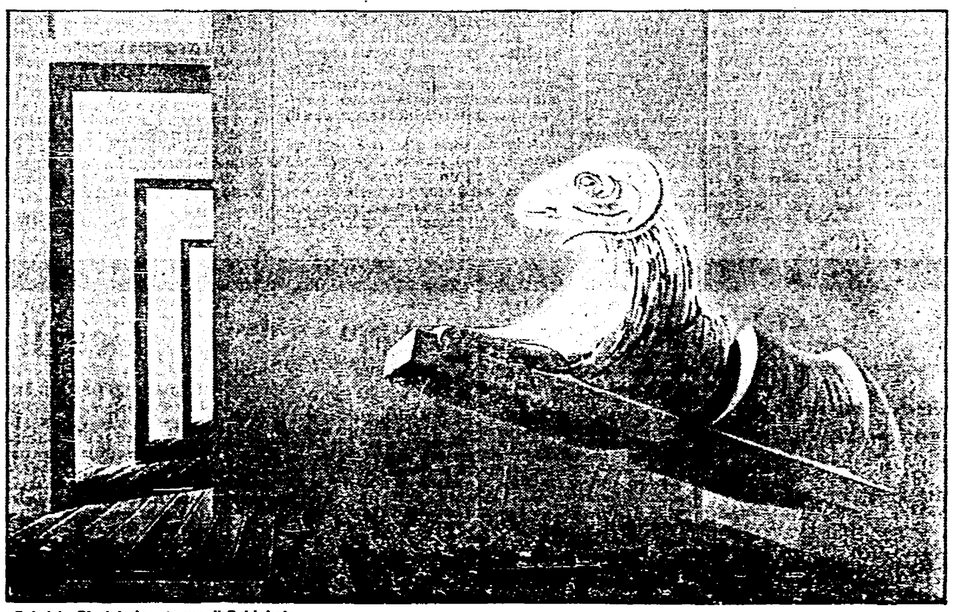
Nel 1953 una serie di viaggi muta le sue idee e il suo punto di vista: ecco i deserti e le civiltà morte di Egitto, Siria, Giordania, Libia, Cirenaica, Turchia. L'esperienza della luce e della materia del deserto con i colossi delle costruzioni e delle statue sbriciolati come fossero molliche di pane fresco diventa presto pittoricamente una grandiosa metafora. Nasce così, nel 1949, il «Ricupero del cavallo di Troia» e la tremenda visione di «Venezia senz'acqua», nel 1951, con le case alte su fragili palafitte: tutta la gloria di luce e di architetture del Canaletto precipitata in morte e contemplazione di un lontano umano sprofondato nel tempo. Nasce la prima grande immagine del «Minotauro accusa pubblicamente sua madre», che sarà seguita da altre immagini fino al 1967, con la grande folla che assiste dalle impalcature di una immensa costruzione mai finita e che sorge su un tempio circolare pure non finito (motivi di costruzione e di tempio che torneranno in tante immagini).

Il primo scandaglio che ha toccato il fondo, Clerici l'ha fatto scivolare in una cripta un po' alla maniera dei saccheggiatori di tombe egiziane ed etrusche con «Il sonno romano» del 1955: una luce di un dorato livido svela polvere, marmi spezzati, teschi, melagrane spaccate e tante statue greche, romane, barocche dalla Beata Ludovica Albertoni del Bernini alla S. Cecilia del Maderno: non esiste più tempo, non esiste più spazio, c'è uno sfondamento che buca il tempo lungo della storia.

Un altro dipinto molto italiano per la presenza provocatrice del passato è «La grande confessione palermitana» del 1954 ambientata nel cimitero dei Cappuccini di Palermo in un delirio di fatiscenza barocca e di erotismo di statue femminili discese dagli stucchi del Serpotta: è un Trionfo della Morte molto mediterraneo per dei cattolici putrefatti che sanno che non c'è nessuno al di là. Clerici ha lavorato assai per il teatro, specialmente quello in musica, e tanti suoi dipinti rivelano l' esperienza della scena; ma una scena come questa della confessione non l'ha mai fatta. La conoscenza dell'Egitto e del deserto ha una lunga e lenta lievitazione nell'immaginazione e nella metafora delle costruzioni immani mai terminate e dei disastri umani altrettanto immani. Dalla prima «Barca solare» egiziana del 1954 ai «Miraggi» le immagini derivate dalla desolata riflessione sull'archeologia egiziana non si contano più: figure di Horus e dell'ariete, di obelischi e di barche solari, vengono combinate da Clerici in interni ed esterni in una pittura che sembra fatta di luce rappresa e solidificata in cristalli e pietre dure, assolutamente serena nella prefigurazione e nel messaggio tragici e apocalittici.

L'acme lirico è toccato dalla melanconia eroica di Fabrizio Clerici quando il suo Egitto trapassa ne «L'isola dei morti» di Arnold Bocklin un quadro che serra tutta la nostalgia abissale dell'Europa industriale moderna per il mondo greco e i miti greci. Clerici dipinge l'isola del quadro di Bocklin sola oppure moltiplicata; la strappa dal mare come fosse una carota di un campione di storia terrestre prelevata da un robot spaziale; la proietta in orbita come un satellite artificiale o un'astronave. Come non pensare al viaggio fantascientifico dell'astronave di «2001: Odissea nello spazio» di Stanley Kubrik che penetrando l'infinito del tempo e dello spazio riscopre la vecchiaia e la morte? La pittura di Fabrizio Clerici s'è fatta, se così si può dire, più esatta e levigata, fredda e allucinatoria, nella sua visione delle civiltà morte e degli infiniti frantumi e detriti che lasciano storia ed esistenza degli uomini. Clerici non dipinge mai la violenza che ha generato morte e distruzione: anzi, va raccogliendo frammenti con l'occhio stupefatto e l'amore dell'archeologo che scava. Soltanto in un recente ciclo di disegni e di pitture, dall'affresco con l'Anticristo dipinto da Signorelli a Orvieto, raffigura la violenza che fa strage soprattutto di giovani. Scriveva Bertolt Brecht di un uomo tedesco che dall'ultima guerra aveva avuto distrutta la sua casa e si portava sempre sotto il braccio un mattone per ricordare a tutti come era fatta la sua casa. Fabrizio Clerici, sublime archeologo dell'immaginazione e della prefigurazione, conserva mattoni dalle molte case dell'uomo distrutte in giro per il mondo.

Dario Micacchi



Fabrizio Clerici «Le stanze di Schinkel»

LA PIÙ GRANDE REALIZZAZIONE DELLA STORIOGRAFIA MARXISTA

Storia universale

DELL'ACCADEMIA DELLE SCIENZE DELL'URSS

E' stato pubblicato anche il

XII

volume

OGNI VOLUME LIRE 80.000

Per conoscere la Storia universale, chiedete il fascicolo illustrativo a Teti Editore
Lo riceverete gratis e senza alcun impegno.

Teti Editore
Via Enrico Nöe, 23 - 20133 Milano