



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA
UNIVERSITÉ DE GENÈVE

*Dipartimento di
Culture e Civiltà*

*Scuola di Dottorato di
Scienze Umanistiche*

*Dottorato di Ricerca in
Filologia, Letteratura e Scienze dello Spettacolo*

Faculté des Lettres

*Département de
Langues et Littératures Romanes
Unité d'Italien*

Doctorat ès Lettres

Ciclo XXXIII

Gadda e il paesaggio: modi, funzioni e prospettive

S.S.D.: L-FIL-LET/11

Coordinatori:

Per l'Università di Verona

Prof. Paolo Pellegrini

Per la Scuola Dottorale in Studi Italiani (CUSO Svizzera)

Prof. Simone Albonico (Direttore, Université de Lausanne, CH)

Supervisor:

Per l'Università di Verona

Prof. Giuseppe Sandrini

Per l'Université de Genève

Prof. Carlo Enrico Roggia

Presidente della commissione:

Prof. Roberto Leporatti

Dottoranda: Giulia Perosa

Abstract

Il presente lavoro affronta una questione ancora poco esplorata dell'opera di Carlo Emilio Gadda: la costruzione letteraria del paesaggio. Sebbene alcuni critici si siano già dedicati a questo importante aspetto della scrittura gaddiana, manca ad oggi uno studio sistematico sulle modalità con cui Gadda costruisce il suo paesaggio letterario. Eppure, la lettura dell'opera gaddiana rivela un'attenzione ricorrente per la dimensione paesaggistica: dalle pagine del *Giornale*, alle prose d'arte, ai testi narrativi, tale dimensione costituisce una strategia compositiva su cui Gadda investe moltissimo. È del resto lo stesso scrittore che dichiara il proprio «vivissimo [...] senso del paesaggio» in un'intervista del '69, confermando così quanto già una prima lettura dell'opera lascia intuire. Incrociando un'analisi puntuale delle sequenze paesaggistiche con il discorso narratologico e con una prospettiva linguistico-testuale, la tesi si propone di individuare le funzioni affidate alla costruzione del paesaggio nella scrittura gaddiana. Il percorso si avvale di un approccio "multifattoriale", una strategia, cioè, che al tempo stesso tiene conto della cronologia, della tipologia dei generi e dei temi dell'opera dello scrittore, per far emergere alcune modalità paesaggistiche prevalenti. Se, complessivamente, il paesaggio costituisce una delle diverse vie d'accesso al sistema di pensiero gaddiano, queste modalità, forme coerenti ma non rigide, consentono di mettere in rilievo alcuni specifici ruoli affidati al paesaggio. In quest'ottica – ed è questo un primo risultato – è possibile scorgere un'evoluzione della semantica paesaggistica: se, alle soglie della carriera dello scrittore, la costruzione letteraria del paesaggio è mossa da una sensibilità estetica spontanea (una sorta di "grado zero" dell'interesse per il paesaggio), di lì a pochissimo tale dimensione viene sovrasemantizzata in funzione di specifiche istanze psicologiche, ideologiche o narrativo-simboliche. Anche da un punto di vista stilistico, dalle prime prove ai grandi romanzi sembra possibile intravedere un raffinamento della tecnica descrittiva da parte dello scrittore, che si serve dei suoi modelli in maniera via via meno esposta rispetto a quanto aveva fatto, per esempio, nella *Meccanica*, e viene definendo una grana stilistica sempre più riconoscibile. La tesi prevede una struttura quadripartita: dopo una sezione iniziale, in cui viene chiarita l'accezione del termine paesaggio e vengono ripercorse le dichiarazioni di Gadda sul tema, il secondo capitolo prende in esame la rappresentazione del paesaggio di guerra nei primi scritti – il *Giornale*, la *Meccanica* e il *Castello di Udine* –, ma si sofferma anche, in un'ultima sezione, sui frammenti di paesaggio bellico sparsi nell'intera opera dello scrittore. Nel terzo capitolo vengono considerate quelle sequenze paesaggistiche, inserite in tipologie testuali brevi, che presentano come referente un paesaggio antropico, e illustrano, attraverso declinazioni e strategie testuali differenti, le implicazioni tra il paesaggio e l'attività artistica e lavorativa dell'uomo nel corso della Storia. Queste prose, suddivise sulla base del loro grado di narratività, costituiscono anche il raccordo tra i primi scritti gaddiani e l'edizione in volume dei due grandi romanzi. Al paesaggio romanzesco è dedicato l'ultimo capitolo, in cui vengono indagate le funzioni acquisite dalla costruzione paesaggistica quando inserita in una struttura governata da meccanismi narrativi. Sulla base di quanto emerso nei tre capitoli centrali, le conclusioni offrono alcune ulteriori considerazioni sulla fisionomia della descrizione gaddiana e sulla tecnica narrativa dello scrittore.

Sommario

Tavola delle abbreviazioni.....	I
Introduzione.....	1
I. Gadda e il paesaggio.....	21
1. Il paesaggio: definizioni e metodologia d'analisi	21
2. Gadda "sul" paesaggio: interviste, prose e recensioni	33
II. Il paesaggio bellico: le prime prove gaddiane	45
1. A mo' di premessa: alcune riflessioni sul trauma della Grande Guerra	45
2. Il paesaggio nei diari di guerra: un <i>primum</i> della sensibilità paesaggistica gaddiana	55
2.1 Tra istanza realistico-documentaria e soggettività: il <i>Giornale di campagna</i>	56
2.2 L'impatto con il paesaggio sconvolto: il <i>Giornale di guerra per l'anno 1916</i>	63
2.3 Tra sperimentazione linguistica e lirismo: le "asinerie" e la tensione narrativa	70
3. Il paesaggio nelle riscritture di guerra: gli echi del trauma	77
3.1 Deformazione e funzione del paesaggio bellico nella <i>Meccanica</i>	77
3.1.1 Il <i>topos</i> del giardino: un'antitesi del paesaggio di guerra.....	80
3.1.2 Il paesaggio del fronte: tra espressionismo, tensione simbolica e osmosi percettive	90
3.1.3 Qualche considerazione aggiuntiva	103
3.2 Il paesaggio bellico come metonimia della guerra desiderata: <i>Il castello di Udine</i>	107
4. Frammenti di luoghi bellici nell'opera gaddiana	115

III. Paesaggi, uomo e Storia nelle prose brevi.....121

1. Tra forme brevi e tematiche antropiche	121
1.1 La narrativa breve e la raccolta: questioni teoriche e metodologiche	121
1.2 Il paesaggio come riflesso del lavoro e custode della Storia	130
1.3 Tra bozzetti, viaggi e narrazione: il paesaggio artistico	143
2. Diverse funzioni paesaggistiche per diversi gradi di narratività.....	157
2.1 Le prose geografiche: il paesaggio come palinsesto della memoria.....	157
2.1.1 La pianura lombarda e il latifondo siciliano	157
2.1.2 Paesaggi urbani: «Milano è una brutta e mal combinata città».....	172
2.2 Le prose di viaggio: tra paesaggi sentimentali e ideologici.....	184
2.2.1 Un “viaggiatore sentimentale”? Appunti per un uso consapevole della categoria sterniana	184
2.2.2 “Crociera Mediterranea”: tra lirismo, colonialismo e spirito patriottico	189
2.2.3 Tracce di sentimentalità nel paesaggio argentino	203
2.2.4 Il viaggio in Abruzzo e nelle profondità della terra	214
2.2.5 Alcune considerazioni conclusive su paesaggio e narrazione di viaggio.....	225
2.3 I racconti: le funzioni del paesaggio nella macchina narrativa	227
2.3.1 Il paesaggio milanese: dall’indeterminatezza lirica al riso	227
- Illuminazioni improvvise e visioni malinconiche	229
- Tessere paesaggistiche per un effetto di riso	246
2.3.2 Altre geografie paesaggistiche: dalla campagna toscana alla riviera ligure	252

IV. Il paesaggio simbolico nei romanzi.....259

1. Il paesaggio simbolico tra racconto e romanzo.....	259
2. Tra permanenza e fluire del tempo: il paesaggio nella <i>Cognizione</i>	261
2.1 A mo’ di premessa: problemi e strategia d’analisi.....	261
2.2 Paesaggi, tempi e situazioni narrative	263
2.2.1 Tra staticità e <i>vis</i> creativa: l’allestimento scenico	264
2.2.2 Per una semantica del paesaggio della <i>Cognizione</i>	272

- Tra persistenza e ricorsività: il paesaggio di luce e suono	272
- Tra progressione vitale e ciclicità del tempo: il paesaggio «delle opere»	277
2.3 La rappresentazione paesaggistica e la “verità del testo”	285
3. Tra densità e rarefazione: il paesaggio nel <i>Pasticciaccio</i>	289
3.1 Cosa resta da dire sul <i>Pasticciaccio</i> ?	289
3.2 Questioni preliminari: tempi, percorsi e temi.....	293
3.3 Il binomio città-campagna: un <i>jeu de miroirs</i> del male	297
3.3.1 Città e campagna nel <i>Pasticciaccio</i> e nella tradizione letteraria dell’Otto- Novecento: qualche riflessione preliminare.....	297
3.3.2 Le declinazioni del male (con un intermezzo sulle nuvole)	300
- Roma nel 1927: un groviglio di relazioni.....	300
- Ripresa e variazione di un tema: nuvole, sguardi e presagi.....	305
- La desolazione della campagna: tra immanenza e trascendenza	317
3.4 Qualche considerazione aggiuntiva	329
3.4.1 Duplicità e molteplicità nello spazio e nel romanzo.....	329
3.4.2 Dolore e male tra <i>Cognizione</i> e <i>Pasticciaccio</i>	331
Conclusioni	337
BIBLIOGRAFIA	351

Tavola delle abbreviazioni

Per le opere e per i carteggi di Carlo Emilio Gadda editi in volume si impiegano le seguenti abbreviazioni:

Raccolte di opere

DM	<i>Disegni milanesi. San Giorgio in casa Brocchi. L'incendio di via Keplero. Un fulmine sul 220</i> , a cura di D. Isella, P. Italia, G. Pinotti, Pistoia, Edizioni Can Bianco, 1995.
RR I	<i>Romanzi e racconti</i> , I, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti, D. Isella, Milano, Garzanti, [1988] 2007.
RR II	<i>Romanzi e racconti</i> , II, a cura di G. Pinotti, D. Isella, R. Rodondi, Milano, Garzanti, [1989] 2007.
SGF I	<i>Saggi giornali favole e altri scritti</i> , I, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano, Garzanti, [1991] 2008.
SGF II	<i>Saggi giornali favole e altri scritti</i> , II, a cura di C. Vela, G. Gaspari, G. Pinotti, F. Gavazzeni, D. Isella, M.A. Terzoli, Milano, Garzanti, [1992] 2008.
SVP	<i>Scritti vari e postumi</i> , a cura di A. Silvestri, C. Vela, D. Isella, P. Italia, G. Pinotti, Milano, Garzanti, [1993] 2009.
TO	<i>Il tempo e le opere. Saggi, note e divagazioni</i> , a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1982.

Opere singole

A	<i>Gli anni</i> , in SGF I.
C	<i>La cognizione del dolore</i> , Edizione critica commentata con un'appendice di frammenti inediti a cura di E. Manzotti, Torino, Einaudi, 1987.
CAd	<i>La cognizione del dolore</i> , a cura di P. Italia, G. Pinotti, C. Vela, Milano, Adelphi, 2017.
CdD	<i>La cognizione del dolore</i> , in RR I.

CdU	<i>Il castello di Udine</i> , in RR I.
DT	<i>Pagine di divulgazione tecnica</i> , in SVP.
EPAd	<i>Eros e Priapo</i> , a cura di P. Italia, G. Pinotti, Milano, Adelphi, 2016.
F220	<i>Un fulmine sul 220</i> , a cura di D. Isella, Milano, Garzanti, 2000.
GGP	<i>Giornale di guerra e di prigionia</i> , in SGF II
L'A	<i>L'Adalgisa</i> , in RR I.
M	<i>La meccanica</i> , in RR II.
MdI	<i>Le meraviglie d'Italia</i> , in SGF I.
MM	<i>La meditazione milanese</i> , in SVP.
MS	<i>I miti del somaro</i> , in SVP.
P	<i>Quer pasticciaccio brutto de via Merulana</i> , in RR II.
PAd	<i>Quer pasticciaccio brutto de via Merulana</i> , a cura di G. Pinotti, Milano, Adelphi, 2018.
PLF	<i>Il primo libro delle favole</i> , in SGF II.
Po	<i>Poesie</i> , introduzione di M.A. Terzoli, Torino, Einaudi, 1993.
RI	<i>Racconto italiano di ignoto del Novecento</i> , in SVP.
SD	<i>Scritti dispersi</i> , in SGF I.
VIC	<i>Verso la Certosa</i> , in SGF I.
VM	<i>I viaggi la morte</i> , in SGF I.

Lettere

AF	<i>A un amico fraterno. Lettere a Bonaventura Tecchi</i> , a cura di M. Carlino, Milano, Garzanti, 1984.
CONF	<i>Le confessioni di Carlo Emilio Gadda</i> , a cura di P. Gadda Conti, Milano, Pan, 1974.
IF	<i>L'ingegner Fantasia. Lettere a Ugo Betti</i> , a cura di G. Ungarelli, Milano, Rizzoli, 1984.
LAM	<i>Lettere agli amici milanesi 1915-1969</i> , a cura di E. Sassi, Milano, il Saggiatore, 1983.
LAS	<i>Lettere alla sorella 1920-1924</i> , a cura di G. Colombo, C. Viganò, Milano, Archinto, 1987.
LGC	<i>Lettere a Gianfranco Contini a cura del destinatario. 1934-1967</i> , Milano, Garzanti, 1988.
LGS	<i>Lettere a una gentile signora 1953-64</i> , Milano, Adelphi, 1983.
SOL	<i>Lettere a «Solaria»</i> , a cura di G. Manacorda, Roma, Editori Riuniti, 1979.

Introduzione

Le paysage a des idées et fait penser.¹

H. DE BALZAC

Von Stund an sollen Raum für sich und
Zeit für sich völlig zu Schatten
herabsinken und nur noch eine Art
Union der beiden soll Selbständigkeit
bewahren.²

H. MINKOWSKI

Il presente studio affronta una questione ancora poco esplorata dell'opera di Carlo Emilio Gadda: la costruzione letteraria del paesaggio. Il lavoro muove da alcune preoccupazioni di metodo. Cosa può aggiungere ai fini esegetici l'analisi del paesaggio letterario? Che linee di ricerca suggerisce? Considerata la fluidità dell'argomento e della stessa opera gaddiana è possibile elaborare un modello di indagine che tenga conto dei diversi fattori implicati nella rappresentazione paesaggistica? In che modo questa analisi consente di meglio inserire Gadda nel panorama storico-letterario del Novecento?

Come è stato più volte ribadito negli ultimi anni, la teoria della letteratura ha generalmente dedicato maggior attenzione all'analisi della dimensione temporale di un'opera, spesso considerando lo spazio (e il paesaggio) come un mero «contenitore» delle vicende o come una «semplice cornice neutrale».³ Se

¹ H. DE BALZAC, *Ursule Mirouët. La Comédie humaine*, III, Paris, Gallimard, 1976, p. 770.

² «D'ora in avanti lo spazio di per sé e il tempo di per sé dovranno svanire completamente nell'ombra, e solo una sorta di unione dei due preserverà un'autonomia». La citazione è tratta dalla relazione dal titolo *Raum und Zeit*, tenuta da Minkowski a Colonia nel 1908, e poi pubblicata nella rivista «Physikalische Zeitschrift» nel 1909.

³ G. FRIEDRICH, *Lo Spatial Turn nella "scienza della cultura" tedesca*, in «Paideutika. Quaderni di formazione e cultura», IX, 17, 2013, pp. 1-8: 2.

con l'invenzione del cronotopo bachtiniano (1937-38) iniziava a prendere forma un certo interesse per la dimensione spaziale, ancora nel 1972 Gérard Genette rilevava il maggior rilievo delle determinazioni temporali dell'istanza narrativa a scapito delle indicazioni spaziali:

Con una dissimetria le cui ragioni profonde ci sfuggono [...] posso benissimo raccontare una storia senza precisare il luogo in cui si svolge [...] mentre mi è quasi impossibile non situarla nel tempo [...]. Ne deriva forse il fatto che le determinazioni temporali dell'istanza narrativa sono chiaramente più importanti delle sue determinazioni spaziali.⁴

La conclusione di Genette deriva, come ha già rilevato Sandro Maxia, dalla mancata distinzione tra ambiente e spazio, conseguenza del «vecchio pregiudizio, che oppone la narrazione alla descrizione, e cioè il tempo allo spazio, come si oppongono tra loro il movimento e la stasi».⁵ In effetti, queste rigide opposizioni e in particolare l'idea che le sequenze descrittive rappresentino una pausa, un indugio nella narrazione – un momento secondario, ancillare rispetto alla struttura narrativa – hanno contribuito a limitare, con importanti eccezioni, l'interesse per l'analisi della dimensione spaziale, il cui principale veicolo discorsivo è, appunto, la descrizione.⁶

Da alcuni decenni, la relazione tra le coordinate di spazio e di tempo si è tuttavia riequilibrata, dando vita a un vivace interesse per l'analisi dello spazio

⁴ G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 262-263.

⁵ S. MAXIA, *Letteratura e spazio. Introduzione*, in «Moderna», IX, 1, 2007, pp. 9-17: 9. Su narrare e descrivere il rimando obbligato è a G. LUKÁCS, *Narrare o descrivere?*, in ID., *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 269-323.

⁶ Oltre ai lavori di Bachtin sul cronotopo (M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 231-406), grande rilievo hanno gli studi di semiotica spaziale di Jurij Michajlovič Lotman – cfr. J.M. LOTMAN, *Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura*, in J.M. LOTMAN, B.A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975, pp. 145-181; ID., *Il concetto di spazio geografico nei testi medievali russi*, ivi, pp. 183-192; ID., *Il problema dello spazio artistico in Gogol'*, ivi, pp. 193-248 – e i lavori di Gaston Bachelard – cfr. almeno G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 2011.

in letteratura. Questa nuova attenzione si salda a lavori che, almeno in principio, non riguardano da vicino il testo letterario: se Michel Foucault e Henri Lefebvre sono ormai considerati i precursori del cosiddetto *spatial turn*, la prima vera e propria teorizzazione di questa “svolta spaziale” è frutto dei lavori – metodologicamente diversi, ma appunto lontani dal campo letterario – del geografo Edward Soja, dello studioso del paesaggio Denis Cosgrove e del filosofo Fredric Jameson.⁷

Nell’ultimo trentennio, l’influenza di queste nuove tendenze sull’ambito letterario ha fatto sì che lo studio dello spazio nel testo prendesse molteplici e diversissime direzioni.⁸ All’interno di questo variegato e sempre più

⁷ E.W. SOJA, *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Cambridge (Ma)-Oxford, Blackwell, 1996; D. COSGROVE, *Social formation and symbolic landscape*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1998; F. JAMESON, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, trad. it. *Il postmoderno, ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007. Cfr. a tal proposito G. IACOLI, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008 e F. SORRENTINO, *Introduzione a F. Sorrentino (a cura di), Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma, Armando Editore, 2010, pp. 7-18.

⁸ Tra queste è significativo segnalare un filone di studi che indaga lo spazio letterario sfruttando alcune teorie cognitive, cfr. M.L. RYAN, *Cognitive Maps and the Construction of Narrative Space*, in D. Herman (a cura di), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Stanford (Ca), CSLI, 2003, pp. 214-242; EAD., *Space*, in P. Hühn, John Pier, W. Schmid, J. Schönert (a cura di), *Handbook of narratology*, Berlin-New York, de Gruyter, 2009, pp. 420-433 (poi ampliato in *The living handbook of narratology* – <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space>) e M. CARACCIOLO, *The Reader’s Virtual Body: Narrative Space and Its Reconstruction*, in «A Journal of Narrative Studies», 3, 2011, pp. 117-138, poi con un ampliamento significativo in ID., *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2014. Altra prospettiva è la “geocritica” di Bertrand Westphal, cfr. B. WESTPHAL, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007, trad. it. *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, Roma, Armando Editore, 2009. In ambito italiano, le prime tre pubblicazioni che discutono le nuove tendenze dell’analisi spaziale (escludendo i contributi specifici per singolo autore) sono il volume di G. IACOLI, *La percezione narrativa dello spazio*, la raccolta di studi di G. ALFANO, *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia*, Napoli, Liguori, 2010, la raccolta di studi a cura di Sorrentino, *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, e il volume a cura di Papotti e Tomasi, *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana*

stimolante filone di studi occupa un posto oltremodo significativo l'analisi della rappresentazione paesaggistica.⁹ In quanto ritaglio visuale di uno spazio, infatti, la costruzione letteraria del paesaggio costituisce un ideale punto di osservazione da cui sondare e porre in relazione molteplici aspetti testuali; e ciò ancor più se si tiene a mente che il paesaggio si configura come il luogo d'incontro privilegiato tra la realtà e la soggettività dell'osservatore. Da questo punto di vista, come ha recentemente ribadito Michel Collot, il paesaggio deve essere considerato «un *phénomène*, qui n'est ni une pure représentation ni une simple présence, mais le produit de la rencontre entre le monde et un point de vue».¹⁰

Come emergerà in maniera più chiara nel primo capitolo della tesi, il significato di "paesaggio" è tuttora oggetto di discussione e di continue precisazioni da parte degli studiosi. Il termine è infatti utilizzato per indicare concetti eterogenei e ha raggiunto un'estensione metaforica difficilmente circoscrivibile. Tale densità semantica e la conseguente ambiguità terminologica sono strettamente connesse con l'(ab)uso della parola in vari ambiti disciplinari. Se però si restringe lo sguardo al campo letterario, parlare di paesaggio significa parlare di un paesaggio di parole, frutto di determinate scelte linguistiche e stilistiche di un autore; chi scrive tenta di creare un corrispondente testuale di un ritaglio di spazio e gli affida funzioni specifiche:

contemporanea, Bruxelles-Bern-Berlin-Frankfurt am Main-NewYork-Oxford-Wien, Peter Lang, 2014.

⁹ Anche in quest'ambito gli studiosi che si sono occupati del tema sono numerosi e afferiscono a discipline diverse, ma punti di partenza insostituibili sono per l'area italiana e in particolare per lo studio del paesaggio in letteratura i saggi di Michael Jakob – *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005 e *Il paesaggio*, Bologna, il Mulino, 2009 – e, più recente, G. IACOLI, *A verdi lettere. Idee e stili del paesaggio letterario*, Firenze, Cesati, 2017. Fondamentale, inoltre, anche per un'impostazione metodologica, è A. GENDRAT-CLAUDEL, *Le paysage, "fenêtre ouverte" sur le roman. Le cas de l'Italie romantique*, Paris, PUPS, 2005.

¹⁰ M. COLLOT, *La Pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes Sud-ENSP, 2011, p. 18.

dal paesaggio come cornice dell'azione al paesaggio come "correlativo oggettivo" di stati d'animo o riflessioni, e così via. In sintonia con questo discorso, è utile tenere a mente quanto notava ormai più di cinquant'anni fa Jurij Lotman, quando rilevava che «l'esistenza di uno specifico spazio artistico» è «assolutamente non riducibile alla mera riproduzione delle caratteristiche spaziali di questo o quel paesaggio».¹¹ A ben vedere, infatti, l'atto di (de)scrivere il paesaggio non costituisce un atto di *mimesis* del reale, ma una costruzione interpretativa, in cui lo sguardo, la mente e la mano di chi osserva e scrive rivestono ruoli fondamentali. Da questo punto di vista risultano significative alcune osservazioni di Vincenzo Bagnoli che ha recentemente cercato di riposizionare e di meglio inquadrare lo studio dello spazio e del paesaggio, troppo spesso considerati, nel testo letterario, «alla stregua di un dato contenutistico o del tratto di un genere».¹² Tale tentativo prende le mosse dall'idea che nel procedimento descrittivo il linguaggio possegga «una specifica tensione conoscitiva»; per Bagnoli, appunto, è proprio «nell'organizzare lo spazio secondo le proprie peculiari cadenze prospettiche» che viene sviluppata «una retorica dello sguardo»¹³: il paesaggio, insomma, non costituisce una riproduzione "meccanica" dello spazio (reale o fittizio), ma risente della mediazione dello sguardo dell'osservatore che crea uno spazio nel testo letterario, affidandogli uno specifico ruolo. E del resto, restringendo solo per un secondo lo sguardo al nostro autore, se è vero che «quando utilizza materiali visivi reali, referenziali, come le fotografie, Gadda applica ai suoi ritratti il filtro creativo, e quindi deformante, della memoria»,¹⁴

¹¹ J.M. LOTMAN, *Il problema dello spazio artistico in Gogol'*, cit., p. 193.

¹² V. BAGNOLI, *Lo spazio del testo, paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*, Bologna, Pendragon, 2003, p. 7.

¹³ Ivi, p. 8.

¹⁴ P. GERVASI, *La cognizione di Priapo. Procedimenti caricaturali in Eros e Priapo di Carlo Emilio Gadda*, in E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U.M. Olivieri (a cura di), *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, «Between», VI.12, 2016, p. 3, nota 3. Gervasi fa riferimento al lavoro di M.A. TERZOLI, *Le immagini della memoria*,

un analogo procedimento interessa anche la rappresentazione letteraria dello spazio e del paesaggio, nella cui costruzione appunto intervengono anche altre componenti, *in primis* quella culturale.¹⁵

A ben vedere, allora, uno studio del paesaggio richiede una continua attenzione nei confronti del soggetto osservatore e del suo quadro culturale (dunque anche la dimensione del tempo costituirà un parametro indicativo¹⁶), dello spazio e della sua riproduzione, e dei legami dialettici che si instaurano tra questi elementi. Solo un approccio che tenga conto dei singoli fattori in gioco – e che li faccia interagire – consente di meglio esplorare la costruzione della dimensione paesaggistica in tutte le sue componenti e di meglio comprendere così le sue funzioni nella compagine testuale.

Come emergerà più chiaramente nelle pagine seguenti, l'analisi del paesaggio in letteratura richiede l'interazione di metodologie di indagine differenti. Se, infatti, come vuole Jakob, il paesaggio è per definizione una porzione di spazio percepita dallo sguardo di un osservatore,¹⁷ parlare di paesaggio in letteratura implica una costante attenzione alla fisionomia dell'istanza narrativa e solleva dunque la necessità di chiedersi volta per volta chi parla e a chi appartenga il punto di vista di chi guarda, ma anche che tipo di relazione intercorra tra voce e focalizzazione. A tale necessaria attenzione per il *focus* prospettico si salda un necessario chiarimento di ordine metodologico: nel ricco panorama delle teorie del racconto, punto di

in Ead. (a cura di), *Le lingue di Gadda*, Atti del Convegno di Basilea (10-12 dicembre 1993), Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 225-246.

¹⁵ Dunque in tal senso costituirà sempre un monito – seppur traslata in un'ottica paesaggistica – un'altra osservazione di Lotman, che aveva notato come in «un modello artistico del mondo lo “spazio” si assume talvolta il compito, in senso metaforico, di esprimere le relazioni nient'affatto spaziali relative alla struttura modellizzante del mondo». J.M. LOTMAN, *Il problema dello spazio artistico in Gogol'*, cit., p. 195.

¹⁶ Nelle sue varie declinazioni: dal contesto storico al tempo finzionale della narrazione al tempo interiore dell'osservatore.

¹⁷ Cfr. M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 14.

riferimento costante del presente lavoro saranno gli studi di narratologia di Gérard Genette, ma in alcune occasioni – come nell’analisi delle sequenze paesaggistiche della *Cognizione del dolore* – si rivelerà più vantaggiosa l’applicazione delle teorie elaborate da Franz Karl Stanzel. Questo perché la nozione di situazione narrativa (autorale, figurale, in prima persona) elaborata da Stanzel consente di sondare la pagina letteraria senza scomporla in unità discrete, ma guardando alle modalità in cui i vari parametri (persona, modo, prospettiva) si combinano e si sovrappongono; tale metodo ben si presta dunque a prendere in esame quelle sezioni in cui questa sovrapposizione di parametri produce effetti prospettici complessi in uno spazio testuale ristretto.

Alle riflessioni sulla focalizzazione si connette un’altra questione di fondamentale importanza: se è vero che la dialettica dello sguardo muta in maniera piuttosto radicale tra Otto e Novecento,¹⁸ è altresì vero che tale cambiamento incide anche sulla rappresentazione e sulla funzione del paesaggio nella narrazione. Il passaggio da uno spazio come «allestimento scenico» (dunque «scena statica, tempo della storia [...] fermo», narratore-pittore che posa il cavalletto e media la narrazione come nel paradigma “balzachiano”¹⁹) a uno spazio soggettivo, spazio in movimento, spazio di chi osserva, condiziona in maniera decisiva – come emergerà dal presente studio – anche il ruolo del paesaggio nel testo e la fisionomia della struttura che lo veicola. Tale cambiamento si riflette, infatti, anche sul piano tipologico-testuale: sempre più spesso nei testi novecenteschi, la visione paesaggistica viene tradotta in tipologie testuali non riconducibili alla descrizione *tout-court*;

¹⁸ Lo ha dimostrato G. ALFANO, *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia*, cit., pp. 1-55. Punto di riferimento rimane comunque S. KERN, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, il Mulino, 1999, in part. 167-226.

¹⁹ F. BERTONI, *La verità sospetta. Gadda e l’invenzione della realtà*, Torino, Einaudi, 2001, p. 232.

in altre parole, non si riscontrano esclusivamente sequenze descrittive propriamente dette, ma anche l'inserzione di singoli elementi paesaggistici in tipologie testuali complesse, all'incrocio tra descrizione e narrazione.

A questa *Kreuzung* di metodologie diverse (seppure interconnesse) si aggiunge una prospettiva di indagine tematico-referenziale: una prospettiva, cioè, che tenga debito conto della tipologia di paesaggio descritto, della ricorrenza di alcuni motivi paesaggistici e del loro significato nella compagine testuale. Questo tipo di analisi non può prescindere dal genere letterario in cui la visione paesaggistica viene inserita: infatti, solo mettendo in relazione il paesaggio e gli attributi specifici di un determinato genere letterario è possibile scongiurare il rischio di una lettura impressionistica o eccessivamente descrittiva.

Considerate le promettenti linee di indagine offerte da un'analisi di questo tipo, risulta piuttosto curioso che per un autore come Gadda – la cui opera ha visto, negli ultimi trent'anni un sempre maggior interesse – manchi uno studio sistematico sul paesaggio.²⁰ E il vuoto risulta ancor più sorprendente se si considerano le memorabili rappresentazioni paesaggistiche riscontrabili nell'intera opera gaddiana: si pensi solo, per limitarsi a due esempi, al paesaggio di matrice brianzola della *Cognizione* o alle rappresentazioni di Roma e della campagna albana nel *Pasticciaccio*.

Non solo. Le ragioni che rendono il paesaggio gaddiano un oggetto di studio privilegiato afferiscono a piani di indagine diversi, strettamente

²⁰ Se certo numerose e fondamentali osservazioni si leggono negli studi di Gian Carlo Roscioni e di Federico Bertoni, l'unico lavoro dedicato interamente al tema è la tesi di dottorato di M. REBAUDENGO, *Paesaggio di forme, forme di paesaggio nell'opera di C.E. Gadda*, University of Connecticut, 1997. Il lavoro si serve tuttavia di una metodologia di indagine diversa da quella utilizzata nel presente studio. La tesi privilegia infatti l'interpretazione simbolica di alcune forme paesaggistiche ricorrenti e trasversali nell'opera gaddiana (il mare, il giardino, le montagne e così via), ma non tiene conto né degli aspetti narratologici, né delle questioni tipologico-testuali, né del diverso dialogo che si instaura volta per volta tra la tessera paesaggistica e il genere letterario in cui è inserita.

connessi con le metodologie d'analisi poc'anzi richiamate: prima di tutto è lo stesso Gadda "proto-romanziero" (nel 1924) che elabora una propria teoria del punto di vista, distinguendo tra «gioco "ab exteriore"» e «gioco "ab interiore"» [RI, 461] (più o meno in termini genetiani focalizzazione zero – o focalizzazione sul narratore, come suggerisce Guido Baldi²¹ – e focalizzazione interna), e si mostra dunque fin da subito attento alle numerose pieghe prospettiche generate dalla modulazione dell'istanza narrativa, per quanto poi molto spesso, nella scrittura vera e propria, le scelte disattendano quanto teorizzato a metà anni Venti.

Nell'opera dello scrittore la descrizione paesaggistica viene in genere mediata, «più di altre tipologie discorsive, dalla voce e dal punto di vista dell'*io* narrante», ma non mancano certo i casi in cui la descrizione diventa «la rifrazione dinamica di un occhio che osserva» – si pensi ancora, per esempio, ad alcuni famosi passi del *Pasticciaccio*.²² E tuttavia, accanto a queste due modalità, gli effetti più interessanti nascono quando, in altre (e frequenti) occasioni, l'istanza narrativa alterna più volte in poche righe il *focus* percettivo, o reitera una stessa tessera paesaggistica osservata da prospettive diverse. La visione multiprospettica, diffratta della realtà che si scorge in questi brani, con fenomeni di osmosi percettiva tra narratore e personaggi, da un lato dimostra la vicinanza di Gadda al modernismo,²³ dall'altro illustra perfettamente la

²¹ G. BALDI, «Narratologia della storia» e «narratologia del discorso»: appunti per una rassegna e una discussione, in «Lettere italiane», 1, 1988, pp. 113-139 – rivisto e ampliato in G. BALDI, *Narratologia e critica. Teoria ed esperimenti di lettura da Manzoni a Gadda*, Napoli, Liguori, 2003, pp. 3-35.

²² F. BERTONI, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, cit., p. 233.

²³ Cfr. R. DONNARUMMA, *Gadda modernista*, Pisa, ETS, 2006. È forse necessaria un'ulteriore precisazione di taglio teorico. Nell'ampio dibattito sulla categoria del modernismo, estesosi solo nell'ultimo ventennio in ambito italiano, gli studi sulla questione si sono moltiplicati e hanno dato vita a correnti di pensiero parzialmente diverse. A prescindere dalle difformità, la scelta di «interpretare lo sviluppo della letteratura occidentale in una *longue durée* che ha il suo punto di partenza in Flaubert e Baudelaire e non si esaurisce prima dell'avvento del postmoderno» può favorire il miglior posizionamento dell'opera di Gadda nel panorama storico-letterario italiano.

concezione gaddiana del mondo come groviglio di relazioni, come sistema di sistemi in cui ogni singolo sistema condiziona gli altri e ne è condizionato. Proprio in questo senso, la rappresentazione paesaggistica sembra in grado di tradurre icasticamente l'idea gaddiana di scrittura come equivalente della complessità inestricabile del mondo, e dunque esemplifica l'idea che la scrittura non tanto o non solo rispecchi tale complessità, ma la ricrei nella circostanza testuale.

In secondo luogo, è lo stesso Gadda che dichiara in un'intervista del 1969 il proprio «vivissimo [...] senso del paesaggio», e la sua opera testimonia questa inesauribile attenzione.²⁴ Ancora, la questione diventa di interesse cruciale alla luce del fatto che, se Gadda guarda alla tradizione propriamente realista del romanzo ottocentesco (in particolare a Balzac e a Manzoni) e se d'altro canto è evidente l'influenza naturalista e zoliana, bisogna rilevare con Cristina Savettieri che lo «statuto della voce narrante», il «ruolo del romanzesco» e il «peso della tradizione simbolista» rendono la realizzazione narrativa vera e propria «eterogenea» e «stratificata».²⁵ In tal senso, e in sinergia con il discorso relativo alle tipologie testuali, non andrà dimenticato quanto ha già segnalato Robert Dombroski a fine anni Novanta, e cioè che nella narrazione gaddiana «la descrizione del mondo costituisce di per sé il racconto e agisce pertanto

Tale impostazione, che non prescinde dall'individuazione di articolazioni e differenze fondamentali, consente di riconoscere «i presupposti che rendono possibili i capolavori modernisti di primo Novecento». Cfr. P. PELLINI, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Roma, Artemide, 2016, pp. 188-189. L'idea di fondo, insomma, è che la ricezione critica dei paradigmi ottocenteschi diventa punto di partenza, per Gadda, per la ricerca della verità, una verità che non viene negata, ma la cui conoscenza rimane interdetta. Da qui nasce una rappresentazione letteraria nuova e originale.

²⁴ U. BERTOLI, *La violenza fiorisce su radici contorte*, in «Il Giorno», 12 febbraio 1969, p. 5, ora in C.E. GADDA, «Per favore mi lasci nell'ombra». *Interviste 1950-1972*, a cura di C. Vela, Milano, Adelphi, 2007, p. 184.

²⁵ C. SAVETTIERI, *La trama continua. Storia e forme del romanzo in Gadda*, Pisa, ETS, 2008, pp. 33. Ma cfr. anche G. BALDI, *Gadda narratologo: la teoria del punto di vista nel Racconto italiano*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 7, 2011.

come surrogato di un'altra storia che è stata interrotta o repressa».²⁶ Per Gadda infatti la descrizione non si configura solo come un evento digressivo, come una pausa a sé stante fuori dal racconto, quanto invece come «il motore della narrazione» stessa.²⁷ Tale indagine consente dunque di sondare in maniera ravvicinata e in una prospettiva parzialmente inedita la tecnica compositiva di un autore che dà vita, a tutti gli effetti, a un cambio di paradigma nella narrazione e che rappresenta un *unicum* nel panorama della letteratura italiana novecentesca.

Le modalità descrittive e le funzioni del paesaggio nei testi dello scrittore si intrecciano alle sue complesse teorie riguardanti la rappresentazione del mondo e le istanze filosofiche a questa correlate, ma anche ad alcune costanti che toccano sia la biografia di Gadda, sia la sua opera letteraria: l'esperienza bellica, il motivo dell'ordine, l'etica del lavoro, la sensibilità per l'arte figurativa e così via.

Non è certo un caso, allora, che sia lo stesso scrittore a far trasparire, in interviste, prose, articoli o recensioni, sia la sua "sensibilità" nei confronti del paesaggio, sia il rilievo affidatogli nell'opera letteraria (cfr. *infra*, cap. I, 1.2). Queste dichiarazioni consentono di scorgere, più o meno nitidamente, le diverse forme che assume il paesaggio negli scritti dell'Ingegnere, forme che si configurano di volta in volta come una diversa chiave di accesso all'opera dello scrittore, come una specola da cui sondare sia la sua tecnica narrativa, sia le ragioni profonde della sua scrittura.

Frutto dunque di suggestioni e interessi diversi, la rappresentazione paesaggistica viene declinata in molteplici forme e si configura come una strategia testuale atta a svolgere funzioni differenti: è un modo per dare voce

²⁶ R. DOMBROSKI, *Gadda e il barocco*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, p. 16.

²⁷ F. TOMASI, *Spazio (urbano) e narrativa: qualche considerazione*, in D. Papotti, F. Tomasi (a cura di), *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea*, cit., p. 20.

al trauma legato alla Grande Guerra, è il “teatro” dove ripercorrere e interpretare i processi della storia, è lo strumento attraverso cui esemplificare alcune formulazioni filosofiche; è, insomma, un “modo per narrare”, per raccontare, e, più in generale, un modo per ricostruire la realtà all’interno della pagina letteraria.

Considerata la complessità di una materia che si presenta a tutti gli effetti come magmatica, l’articolazione del lavoro ha tenuto conto delle diverse fasi della carriera di Gadda e dei temi e dei generi testuali dominanti in ognuna. Il percorso si è dunque avvalso di un approccio “multifattoriale”, una strategia, cioè, che ha al tempo stesso tenuto conto della cronologia, della tipologia dei generi e dei temi dell’opera gaddiana, per far emergere alcune modalità paesaggistiche prevalenti. È infatti possibile tracciare, anche in un’ottica paesaggistica – con le normali forzature che una suddivisione discreta implica –, un percorso che comincia con il diario, la «prima importante prova di scrittura»²⁸ per Gadda, e culmina con la maturità dei grandi romanzi. Se, infatti, in una prima fase lo scrittore privilegia il racconto dell’esperienza bellica in generi testuali che risentono molto della matrice autobiografica del tema scelto, una fase successiva è caratterizzata principalmente dall’elaborazione di prose brevi a tema occasionale (prose di viaggio, prose d’arte). Un’ultima fase, infine, che coincide anche con l’acquisizione di una certa fama presso il grande pubblico, è segnata dalla messa a punto della forma romanzesca e dalla pubblicazione in volume del *Pasticciaccio* e della *Cognizione*. Naturalmente, all’interno di questa ripartizione si riscontrano mescolanze e sovrapposizioni – sia di temi, sia di modalità, sia di generi – che valicano i confini dei capitoli; e tuttavia, da un lato questi elementi di continuità non inficiano la struttura della tesi, dall’altro è stata proprio la scelta di questi parametri a consentire di mettere ordine in una materia fluida e altrimenti

²⁸ M.A. TERZOLI, *L’anima si governa per alfabeti. Note su Gadda scrittore di guerra*, in «Paragone. Letteratura», LIV, 2003, pp. 98-120: 101.

ingestibile e, al contempo, di fare emergere una visione coerente, ma pluridimensionale dell'oggetto di studio.

Dopo una sezione iniziale – in cui viene chiarita l'accezione del termine paesaggio e vengono ripercorse le dichiarazioni gaddiane sul tema –, il secondo capitolo si focalizza sulle diverse declinazioni paesaggistiche dell'Altipiano d'Asiago, uno dei teatri della Grande Guerra per Gadda. Il capitolo si apre con un inquadramento teorico che mette in rilievo il modo in cui l'analisi del paesaggio bellico si inserisce, offrendo numerosi spunti di riflessione, nel campo degli studi sul 'Trauma'.²⁹ Segue l'analisi vera e propria, che prende in esame il paesaggio nei primi scritti gaddiani – il *Giornale di guerra e di prigionia*, la *Meccanica* e il *Castello di Udine* –, ma si sofferma anche, in un'ultima sezione, sui frammenti di paesaggio bellico sparsi nell'intera opera dello scrittore.

Considerate le diverse caratteristiche dei generi letterari presi in esame (diario, romanzo, prose brevi) e le differenti modalità attraverso cui viene declinato il paesaggio di guerra, il capitolo prende in esame singolarmente le varie opere considerate, seppur segnalando volta per volta le riprese intertestuali e il dialogo a distanza che si crea tra i vari testi.

Nel terzo capitolo – "Paesaggi, uomo e Storia nelle prose brevi" – vengono prese in esame quelle sequenze paesaggistiche, inserite in tipologie testuali brevi (prose d'arte, prose di viaggio, racconti), che presentano come referente un paesaggio antropico. La scelta di tale macro-referente muove dal riscontro di un pervasivo interesse dello scrittore per le trasformazioni apportate

²⁹ Di fondamentale importanza sono almeno C. CARUTH, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1996 e J. WINTER, *Remembering War: the Great War between Memory and History in the Twentieth Century*, New Haven-London, Yale University Press, 2006. Pionieristico è d'altro canto E.J. Leed, *No Man's Land. Combat & Identity in World War I*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, trad. it. *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale*, Bologna, il Mulino, 1985.

dall'uomo sull'ambiente: da questo interesse, motivato, come emergerà in seguito, da ragioni diverse e più volte dichiarato dall'autore stesso, conseguono differenti declinazioni paesaggistiche nella pagina letteraria. Il capitolo trova la sua coerenza interna nell'incrocio di due piani d'analisi differenti: il primo relativo alla *brevitas* dei testi prese in esame,³⁰ il secondo, invece, relativo alle tematiche che si intrecciano nella compagine testuale. Come diventerà più chiaro nel prosieguo del discorso, la ripartizione interna delle sezioni si fonda sul diverso grado di narratività delle prose che verranno indagate e sul conseguente diverso ruolo degli inserti paesaggistici nella costruzione letteraria.

A differenza del capitolo dedicato al paesaggio bellico, la cui coerenza viene garantita, a livello tematico-interpretativo, da un motivo autobiografico forte – la partecipazione alla Grande Guerra e il conseguente trauma bellico – e, a livello testuale, dalla ripresa e dal riuso di materiali diaristici nel romanzo e nelle prose brevi, le pagine sul paesaggio antropico sono vincolate a un sistema di riferimento a tre coordinate. Vale a dire che viene individuato un corposo nucleo di forme brevi,³¹ caratterizzato da un eterogeneo grado di narratività, che illustra, attraverso declinazioni e strategie testuali differenti, le implicazioni tra il paesaggio e l'attività artistica e lavorativa dell'uomo nel corso della Storia.

Da un punto di vista cronologico, inoltre, queste prose costituiscono il raccordo tra i primi scritti gaddiani – in particolare il *Giornale* e i primi tentativi romanzeschi, come *La meccanica* e *Novella seconda* – e i due grandi romanzi. Come già anticipato, sarebbe naturalmente ingenuo suddividere

³⁰ Una necessaria eccezione andrà fatta per alcuni scorci di paesaggio artistico della *Meccanica*.

³¹ «Non solo in termini quantitativi», ma in ragione di «una speciale logica compositiva che organizza l'intreccio delle singole forme», E. MENETTI, *Generi e forme della narrativa breve italiana*, in Ead. (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, Roma, Carocci, 2019, pp. 13-34: 17.

schematicamente la produzione gaddiana, ma certo alcune delle prose elaborate negli anni Trenta e negli anni Quaranta non solo si affiancano all'elaborazione romanzesca, ma si configurano altresì come il materiale "di riuso" per la stessa costruzione dei romanzi.

Ai romanzi è infine dedicato l'ultimo capitolo. Nella critica gaddiana la discussione sulla forma-romanzo ha prodotto pagine fondamentali per la comprensione della poetica dello scrittore. Tra i molti contributi, le osservazioni di Bertoni sulla costruzione della realtà nel testo narrativo, le riflessioni di Savettieri sulla storia e sulle forme del romanzo, così come le considerazioni di Donnarumma sul modernismo di Gadda, hanno fatto nuova luce – dopo le imprescindibili pagine di Roscioni – sul *modus operandi* dello scrittore, individuando i modelli di riferimento che si stagliano a monte dell'elaborazione romanzesca e intrecciando efficacemente le riflessioni teoriche dello scrittore con gli effettivi esiti narrativi.³² Tenendo sullo sfondo tali considerazioni, l'analisi della dimensione paesaggistica all'interno di una struttura romanzesca vorrebbe aggiungere un tassello a questi studi col duplice obiettivo di fornire un'ulteriore chiave d'accesso per leggere i romanzi dello scrittore e di meglio sondare la tecnica narrativa gaddiana.

Da un punto di vista strutturale, la scelta di isolare un capitolo dedicato ai romanzi non muove tanto dal riscontro di elementi o moduli descrittivi diversi da quelli elaborati per le prose brevi nella rappresentazione romanzesca del paesaggio, quanto piuttosto dall'individuazione delle particolari dinamiche che si generano in un meccanismo in cui l'intreccio, o per meglio dire il problema dell'intreccio, si configura come l'asse portante. L'inserimento di un frammento paesaggistico all'interno di una struttura governata da una temporalità narrativa – diversa, dunque, da quella dei diari e delle prose di

³² F. BERTONI, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, cit.; C. SAVETTIERI, *La trama continua. Storia e forme del romanzo in Gadda*, cit.; R. DONNARUMMA, *Gadda modernista*, cit.

viaggio – fa infatti gravitare quel frammento in un sistema (sia pure centrifugo o non finito) ben diverso dal “quadro chiuso” di una prosa d’arte o di un elzeviro. Anche in un’ottica macrotestuale, a guardare le sezioni “paesaggisticamente” più compatte e facilmente individuabili delle raccolte maggiori – come, per esempio, la seconda parte del *Castello di Udine*, “Crociera mediterranea” –, l’interazione tra le parti è essenzialmente diversa da quella che si crea nelle strutture narrative vere e proprie. Gli attributi specifici del procedere romanzesco – la trama, la finzionalità costitutiva della forma-romanzo e le dinamiche relative alla voce narrante e alla focalizzazione, nonché i particolari rapporti che si instaurano tra narrazione e descrizione – risemantizzano la dimensione del paesaggio e la caricano di funzioni e significati ulteriori, strettamente connessi al “senso” dell’opera e alla comprensione della stessa. In quest’ottica, non sarà forse inutile anticipare che molte delle descrizioni di paesaggio romanzesco che verranno esaminate presentano come referente un paesaggio antropico, spesso analogo – per modalità compositive e selezione degli enti descritti – a quelli presi in esame nel terzo capitolo. L’intento è proprio quello di mostrare come tessere paesaggistiche simili interagiscano in maniera diversa negli ingranaggi narrativi e diventino così un punto di intersezione (o di sovrapposizione) tra modelli paesaggistici differenti.

Naturalmente il discorso sulla funzione del paesaggio nel romanzo non può prescindere dalla costellazione delle citazioni e delle riprese intertestuali, in buona parte già individuate dalla critica, né dai moduli descrittivi elaborati dallo scrittore, tra deformazione e lirismo; ciò che tuttavia si tenterà di ricostruire è il modo in cui il paesaggio romanzesco si inserisce «in un modello ermeneutico, in una più ampia rete di senso».³³

³³ F. BERTONI, *La verità sospetta. Gadda e l’invenzione della realtà*, cit., p. 231.

A tali motivazioni, e in particolare alla necessità di far interagire in maniera dialettica intreccio romanzesco e paesaggio, risponde anche la stessa strutturazione del capitolo: i due romanzi, trattati individualmente, vengono fatti dialogare a distanza, in una trama di echi e riprese – ma anche di variazioni – di volta in volta segnalate ed esaminate. Da un punto di vista complementare, l'analisi si focalizzerà in primo luogo sulla *Cognizione* e in seguito sul *Pasticciaccio*; nell'adottare un criterio cronologico, si è scelto infatti di prediligere il momento compositivo vero e proprio, quello iniziale – rispettivamente, la seconda metà degli anni Trenta e la seconda metà degli anni Quaranta – rispetto all'anno di edizione in volume dell'opera. E del resto la pubblicazione nel '57 del romanzo giallo è frutto di una lunga revisione, diversamente da quanto accade, invece, per la pubblicazione in volume della *Cognizione*.³⁴

D'altro canto, la scelta di considerare in maniera esclusiva la *Cognizione* e il *Pasticciaccio* e di escludere la *Meccanica* (trattata nel secondo capitolo) nasce da ragioni legate alla cronologia compositiva delle opere e alla loro pubblicazione, nonché alla coloritura paesaggistica dominante nella compagine narrativa. La *Meccanica* si inserisce infatti in un momento ben diverso della storia dell'opera gaddiana: mutata presto da «novella» [*Sol.*, 103] a «romanzo»,³⁵ il testo, in cui confluisce anche un nucleo composto nel '24, viene iniziato alla fine del 1928 e concluso già nei primi mesi del 1929. La comparsa di tre brani estrapolati dal romanzo su «Solaria» nel '32 costituisce

³⁴ La prima edizione in volume (Einaudi, 1963) assume, infatti, come testo-base il testo di «Letteratura» (1938-1941), fatta eccezione per quei frammenti editi – con revisioni che non incidono sullo sviluppo complessivo della trama – nell'*Adalgisa* (1944), nelle *Novelle dal Ducato in fiamme* (1953) e negli *Accoppiamenti giudiziosi* (1963). I due tratti finali, l'VIII e il IX, aggiunti per la prima volta nella quarta riedizione Einaudi del 1970, risalgono d'altro canto agli anni della prima redazione del romanzo, databile al 1937.

³⁵ Di «romanzo non edito» Gadda parla nel 1932 nella dichiarazione d'intenti premessa ai tre brani pubblicati su «Solaria», cfr. RR II, 1197.

una tappa verso l'autonomia dei tre pezzi, che confluiranno successivamente (con varianti) sia nelle *Novelle dal Ducato in fiamme*, sia negli *Accoppiamenti giudiziosi* perdendo così la loro fisionomia di tessere di un mosaico più ampio, appunto quello romanzesco. Come sovente accade nella storia editoriale delle opere gaddiane, solo i primi cinque capitoli vengono pubblicati in una veste romanzesca nel 1970, quando «Gadda è ormai distante dall'occuparsene, stanco e remissivo» [RR II, 1203]. Ma al netto di tali apparizioni e dell'edizione incompleta, l'esperienza compositiva della *Meccanica* si conclude prima dell'inizio degli anni Trenta, in una fase in cui lo scrittore non ha raggiunto ancora la maturità compositiva che caratterizzerà la *Cognizione* e il *Pasticciaccio*; proprio in questa prospettiva, l'analisi mostra nitidamente come la “modalità paesaggistica” poi sfruttata nei grandi romanzi venga già sperimentata a fine anni Venti, ma in maniera sostanzialmente più ingenua.

Un discorso solo in parte toccato in questa introduzione riguarda i “modi” in cui Gadda elabora le sue descrizioni paesaggistiche. Sono naturalmente molteplici le influenze che intervengono: se da un lato è ricorrente la deformazione espressionistica, dall'altro si scorge una pervasiva tendenza lirica, che interessa sia gli scritti narrativi sia le prose giornalistiche, e che risulta tanto più predominante quanto più lo scrittore, o meglio, il narratore (o il personaggio) sembra essere “coinvolto” dalla contemplazione del paesaggio. Del resto, il tessuto descrittivo si nutre in certi casi di tecnicismi e di vocaboli appartenenti ai lessici settoriali. Questi diversi “modi” di descrivere il paesaggio non sono propri o rappresentativi di un'unica categoria o forma paesaggistica, né di un unico genere letterario, ma si intrecciano e si alternano a seconda delle esigenze compositive dello scrittore e degli specifici effetti che intende produrre.

Da questa introduzione emerge già in maniera piuttosto nitida come la dimensione paesaggistica ben si presti per le sue caratteristiche intrinseche a giocare un ruolo determinante nella compagine testuale e dunque, se

adeguatamente analizzata, possa diventare uno strumento privilegiato per avvicinarsi alla cosiddetta “verità del testo”.

Sono davvero grata a chi, in questo percorso, ha voluto condividere con me riflessioni e idee sull’opera di Gadda, sulla letteratura e, più in generale, sul valore della ricerca.

Un ringraziamento particolare va a Giuseppe Sandrini e a Enrico Roggia, che hanno reso possibile questo lavoro e l’hanno guidato, corretto e arricchito.

Al professor Leporatti, per i suggerimenti ricevuti in occasione della discussione di predoctorat.

Molto devo a Silvia Contarini, per ragioni difficilmente sintetizzabili in poche parole.

Ringrazio per gli spunti di riflessione e per la lettura di alcuni paragrafi Massimiliano Tortora, Francesco Pitassio e Anna Storti.

Questo percorso non sarebbe stato lo stesso senza l’aiuto, il supporto e i consigli di tutti gli amici e i colleghi veronesi, ginevrini e udinesi. In particolare, a Francesco Lupi, Anna Maganuco, Giulia Zava, Simona Biancalana, Laura Facini e Bianca Del Buono va la mia più affettuosa riconoscenza.

I. Gadda e il paesaggio

1. Il paesaggio: definizioni e metodologia d'analisi

Nella critica letteraria, l'attenzione dedicata al paesaggio muove dalla presa di coscienza dell'imprescindibilità della collocazione spaziale del soggetto (personaggio epico o narrativo, io lirico e così via). Su tale aspetto è intervenuto piuttosto recentemente Guido Mazzoni, che ha ribadito l'essenzialità della dimensione spaziale e, in relazione con ciò, il legame inscindibile tra spazio e tempo nella narrazione:

Gli esseri particolari di cui la narrativa parla, oltre che soggetti al divenire, sono anche situati nello spazio [...]. I racconti non parlano mai dell'uomo dislocato, dell'uomo-in-sé o di un tipo umano generale, come invece fanno le formazioni discorsive astraenti (la filosofia, la teologia, le scienze naturali, le scienze umane); e anche quando il personaggio è un *everyman*, il soggetto generico è sempre trattato come un essere collocato. Il concetto di «cronotopo», che Bachtin sviluppa nel più bello dei suoi saggi sul romanzo, esprime bene il nesso inscindibile fra tempo e spazio che ogni racconto istituisce.¹

Tali riflessioni, che si inseriscono in una più generale rivalutazione dello spazio letterario come oggetto di indagine, hanno avuto delle specifiche ricadute sullo studio del paesaggio: se, come anticipato, hanno generato un nuovo interesse per l'analisi di questo particolare ritaglio di spazio, hanno anche contribuito a una insidiosa, ma naturale, confusione tra gli stessi concetti di spazio e paesaggio. Proprio a tal proposito, se da un lato, la continua proliferazione degli studi sul paesaggio testimonia la centralità e la produttività di questo tema in molteplici campi disciplinari (dalla geografia

¹ G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011, pp. 59-60.

all'antropologia, dall'arte alla letteratura, dalla filosofia all'ecologia ecc.), dall'altro, tale proliferazione si scontra con un relativa confusione teorica in campo letterario: nei numerosi e talvolta fondamentali contributi monografici sulla rappresentazione paesaggistica nell'opera di uno o più autori, la categoria di paesaggio viene spesso data per scontata e, quando si riscontra uno sforzo di delimitazione del concetto, manca spesso un tentativo di selezione delle modalità e degli strumenti con cui indagare la rappresentazione paesaggistica. Certo, in questo senso la soggettività insita allo stesso concetto di paesaggio facilita un uso fluido del termine o induce ad analisi all'insegna dell'impressionismo, e tuttavia, come in parte già anticipato, quando il *medium* del paesaggio è la pagina letteraria la metodologia di indagine offre strumenti già ben affinati. Da un'altra prospettiva, anche i recenti studi di Giorgio Bertone e Vincenzo Bagnoli, per quanto consentano certamente di meglio definire le implicazioni di una ricerca sul paesaggio in letteratura, si presentano comunque come analisi trasversali, che indagano con una prospettiva diacronica alcuni casi di studio, la cui scelta non risulta sempre chiara o giustificata.² Si riscontrano naturalmente alcune eccezioni, come i lavori di Michael Jakob, di Michel Collot e di Giulio Iacoli (per citare i fondamentali in ambito letterario), che hanno il merito di riflettere efficacemente da una prospettiva storiografica, concettuale e metodologica sul paesaggio letterario.³

² G. BERTONE, *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea, 2000; V. BAGNOLI, *Lo spazio del testo: paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*, Bologna, Pendragon, 2003.

³ M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005; M. COLLOT, *Paysage et poésie. Du romantisme à nos jours*, Paris, Corti, 2005; ID., *La Pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes Sud-ENSP, 2011; G. IACOLI, *Paesaggio passeggio passages. Questioni per la comparatistica letteraria*, in Id. (a cura di), *Discipline del paesaggio. Un laboratorio per le scienze umane*, Milano, Mimesis, 2012, pp. 59-80; ID., *Il senso vivo delle poetiche. Teoria letteraria e paesaggio*, in S. Aru, M. Tanca (a cura di), *Convocare esperienze, immagini, narrazioni. Dare senso al paesaggio*, Milano, Mimesis, 2015, pp. 69-83; ID., *A verdi lettere. Idee e stili del paesaggio letterario*, Firenze, Cesati, 2017.

Per addentrarsi nella questione è forse utile tentare di incrociare due percorsi che di norma vengono battuti singolarmente: quello volto a indagare l'etimologia del termine e quello legato, invece, alla vera e propria nascita del concetto.

Com'è noto, la nascita del termine paesaggio si lega a una rivoluzione in campo pittorico; a tal proposito Michael Jakob ha osservato che:

il riconoscimento a livello internazionale di una pittura paesaggistica nordica – vale a dire il riconoscimento dello stile o del genere praticato da artisti [...] che attribuiscono un significato sempre maggiore a ciò che un tempo era il mero sfondo di un quadro di natura – determinò [...] la diffusione dei termini tecnici *landschap* (nl.), *Landschaft* (ted.), *paysage* (fr.) e paesaggio.⁴

È dunque un nuovo fervente interesse nei confronti dello spazio in pittura a dare origine al termine, testimoniando da subito la forte interazione tra oggetto descritto (il paesaggio reale, contemplato *de visu*) e oggetto artistico (il paesaggio dipinto). A ben vedere, nel considerare tale interazione emerge nitidamente una certa ambiguità terminologica: i termini paesaggio, *paysage*, o *Landschaft*, – spiega Jakob in *Paesaggio e letteratura* – possono essere riferiti tanto «all'immagine pittorica o letteraria del paesaggio quanto al paesaggio 'reale' o 'assoluto'». Considerazioni al riguardo si leggono anche nel successivo saggio di Jakob, *Il paesaggio*,⁵ dove lo studioso elenca tre «paradossi fondativi» congeniti alla definizione del termine: da un lato, la problematica rappresentazione di un fenomeno (non territorio, né paese, né sito) la cui identità è «fluttuante, aperta, forse anche irritante», dall'altro, appunto, il duplice uso della parola. Non solo: «il paradosso per eccellenza del paesaggio

⁴ Seguo quanto rilevato da Michael Jakob, da cui si cita fino a diversa indicazione. Cfr. M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, cit., pp. 20-21. Ma sulla questione cfr. anche P. CAMPORESI, *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Milano, Garzanti, 1992, pp. 9-39.

⁵ M. JAKOB, *Il paesaggio*, Bologna, il Mulino, 2009, p. 28.

– continua Jakob – consiste nel fatto storico che la rappresentazione – ciò che sembra essere solo *copia* – precede nel suo caso l'originale. Il paesaggio non è inizialmente che quadro, rappresentazione artistica, e soltanto molto più tardi, soprattutto grazie alla prassi artistica, diventerà altra cosa: *l'esperienza di un pezzo di spazio percepito in una sola volta da qualcuno*».⁶

A prescindere dal dibattito lessicografico – che non ha particolari ripercussioni nello studio del paesaggio novecentesco, ma che fa ben comprendere la complessità insita alla genesi del concetto – sembra più utile concentrarsi sul significato del termine.

Punto di partenza imprescindibile per uno studio del genere è il saggio di Georg Simmel, *Philosophie der Landschaft* (1912-13),⁷ che ricostruisce l'origine e gli sviluppi del fenomeno in un'ottica filosofica. Per lo studioso, la nascita del

⁶ Ivi, p. 29. Lo aveva già rilevato Franco Farinelli, in *I segni del mondo: immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, Firenze, La Nuova Italia, 1992, p. 209. Su questa linea, una delle questioni ancora ampiamente dibattute – di ordine lessicografico – è la possibilità o meno di parlare di paesaggio in assenza del termine che designa tale fenomeno. Se alcuni studiosi sostengono che, per quanto la parola paesaggio sia «solo moderna, borghese, colta, scaturita come getto di fonte a lungo compressa nelle buie viscere della terra, nel cuore dell'Europa», l'esperienza del paesaggio possa avvenire anche in periodi precedenti alla fine del XV secolo (è la posizione di Giorgio Bertone); altri, invece, restringono il campo di applicazione del termine e riconoscono la possibilità di un'esperienza paesaggistica solo in presenza di un *analogon* nelle lingue; altri ancora differenziano la nascita del termine dalla possibilità di fruire esteticamente del paesaggio. Quest'ultima posizione è quella di Jakob, che certo sostiene che «alla domanda se possa esserci stata, prima del termine 'paesaggio' (nel moderno senso estetico), una qualunque esperienza del paesaggio si deve [...] rispondere positivamente e ciò rimanda ai criteri che permettono di identificare il fenomeno a prescindere dai termini che lo definiscono», ma poi inquadra l'emersione del paesaggio al 1800, e considera le esperienze precedenti come le tappe di un percorso che conducono allo sviluppo del paesaggio inteso in senso moderno. Cfr. M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, cit., pp. 22-23; sulla questione cfr. G. IACOLI, *Paesaggio passeggio passages. Questioni per la comparatistica letteraria*, cit., pp. 64-67. Ancora diversa è naturalmente la nascita del paesaggio come esperienza e come genere artistico e il suo sviluppo come tema e procedimento descrittivo nel testo letterario.

⁷ G. SIMMEL, *Philosophie der Landschaft*, in «Die Gùldenkammer. Norddeutsche Monatshefte», 3, 1912-1913, pp. 635-644, trad. it, *Filosofia del paesaggio*, in M. Sassatelli (a cura di), *Saggi sul paesaggio*, Roma, Armando, 2006, pp. 53-68.

paesaggio coincide con un momento di allontanamento dell'uomo dalla natura, in cui si determina una rottura del «sentimento unitario della natura universale»; secondo il filosofo, il paesaggio non verrebbe a crearsi in un momento contemplativo della natura, al contrario, sarebbe proprio un distacco da quest'ultima a consentire al soggetto di vedere «per la prima volta il paesaggio», in una sorta di movimento di ritorno.⁸ Tale considerazione consente in primo luogo di operare una distinzione, quella cioè tra i concetti “natura” e “paesaggio”; il primo termine, infatti, rappresenterebbe «l'infinita connessione delle cose, l'ininterrotta nascita e distruzione delle forme, l'unità fluttuante dell'accadere, che si esprime nella continuità dell'esistenza temporale e spaziale»;⁹ il secondo, invece, sarebbe «una visione in sé compiuta, sentita come unità autosufficiente, ma intrecciata tuttavia con qualcosa di infinitamente più esteso, fluttuante, compreso in limiti che non esistono per il sentimento – proprio di uno strato più profondo – dell'unità divina, della totalità naturale».¹⁰

Nella teoria di Simmel, accanto a questa idea di delimitazione si affianca quella di *Stimmung*: la parola, difficilmente traducibile – il significato più prossimo è quello di “tonalità spirituale” –, rappresenta ciò che un insieme di elementi naturali esprime all'incontro con la soggettività.

Alle riflessioni di Simmel si riallacciano, tra i molti, gli studi di estetica del paesaggio di Rosario Assunto. Uno dei meriti principali di quest'ultimo è quello di aver insistito sulla differenza tra il concetto di paesaggio e quello di spazio; i due termini, infatti, per quanto intersecabili, non sono sovrapponibili: il paesaggio, sostiene lo studioso, «è spazio, ma non è *soltanto* spazio, perché il concetto di paesaggio include in sé note che non sono proprie del concetto di

⁸ Ivi, p. 56.

⁹ Ivi, p. 54.

¹⁰ Ivi, p. 55.

spazio in quanto tale».¹¹ Tra queste «note» Assunto indica la limitatezza – con un palese richiamo a Simmel – e su tale requisito poggia la sua definizione di paesaggio:

Spazio *limitato* il paesaggio, ma *aperto*, perché, a differenza degli spazi chiusi, ha sopra di sé il cielo, cioè lo spazio illimitato; e non *rappresenta l'infinito* [...] ma si apre all'infinito, pur nella finitezza del suo essere limitato: costituendosi come *presenza*, e non *rappresentazione*, dell'infinito nel finito.¹²

Su spazio e paesaggio ragiona anche Giorgio Bertone, che insiste sulla distinzione tra i due concetti:

Contraltare della coatta copula tra paesaggio e giardino è la relazione sempre più stretta, teorizzata e praticata variamente, tra 'paesaggio' e 'spazio', quasi non vi potesse essere uno spazio privo di qualità e dimensioni paesaggistiche, quasi lo spazio acquistasse un suo nuovo statuto nobiliare dalla consanguineità presunta. Mentre resta vero solo il contrario: non c'è paesaggio senza spazio.¹³

A riprendere e sintetizzare le varie correnti di pensiero sul paesaggio è Michael Jakob nei già citati *Paesaggio e letteratura* e *Il paesaggio*. Alla base delle sue riflessioni si situano "note" (direbbe Assunto) ben definite: dall'artificialità e dalla soggettività del paesaggio – sulla scorta, tra gli altri, di Simmel – alla necessaria assenza di utilitarismo nell'approccio con la natura – Jakob dichiara di riferirsi a uno studio dei Groh, per i quali «per sviluppare un organo utile alla percezione della natura come paesaggio, è necessaria quella distanza che

¹¹ R. ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica*, Palermo, Novecento, 1994, p. 27. Per un'analisi delle teorie relative all'estetica paesaggistica cfr. M. SPUNTA, *Il paesaggio e l'estetica: considerazioni sulla teoria recente*, in P. Chirumbolo, L. Pucci (a cura di), *Bel Paese? The Representation of Landscape in Contemporary Italian Literature and Cinema*, Lampeter, Edwin Mellen Press, 2013, pp. 21-51.

¹² R. ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica*, Palermo, Novecento, 1994, p. 28.

¹³ G. BERTONE, *Il paesaggio. Appunti per una ridefinizione*, in «Moderna», IX, 1, 2007, pp. 55-64: 63.

caratterizza chi non vive più a diretto contatto con la natura e non dipende più totalmente da essa»¹⁴ –, passando per la sua storicità:

il paesaggio è il prodotto di un divenire storico e quindi il risultato di un complesso sviluppo che si estende nel tempo e nello spazio. Determinate epoche permettono la formazione di una coscienza del paesaggio, altre invece sono di ostacolo al fenomeno oppure generano, all'opposto, vere e proprie 'culture del paesaggio'.¹⁵

Sulla base di tali presupposti e riprendendo diversi filoni critici, Jakob elabora quella che risulta essere la definizione attualmente più accreditata negli studi letterari,¹⁶ nonché quella a cui ci si atterrà nella presente analisi:

il paesaggio sarebbe [...] non la natura determinata e misurata, né lo spazio terrestre nella sua attuazione concreta, totale o parziale, ma un ritaglio visuale costituito dall'uomo, vale a dire da soggetti sociali, anzi meglio dallo sguardo di questi soggetti da un determinato punto di vista; un ritaglio delimitato, giudicato o percepito esteticamente, che si stacca dalla natura circostante, e che tuttavia rappresenta una totalità.¹⁷

Da questo punto di vista è necessario tenere a mente che la forte interazione tra paesaggio e soggettività – efficacemente sintetizzabile nella celebre formula di Amiel: «un paysage quelconque est un état de l'âme»¹⁸ – va intesa in un doppio senso: se da un lato presuppone certamente la proiezione della

¹⁴ D. GROH, R. GROH, *Weltbild und Naturaneignung. Zur Kulturgeschichte der Natur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, p. 93. Traduzione di Jakob in M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 9.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Non va certo dimenticato che un importante filone di studi considera il paesaggio da una prospettiva socio-antropologica: secondo questo approccio, è la dimensione antropologica e diacronica a costituire un paesaggio, e, anziché un soggetto, è una comunità a identificarlo (cfr. almeno T. INGOLD, *The Temporality of the Landscape*, «World Archaeology», XXV, 2, October 1993, pp. 152-174).

¹⁷ M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 14.

¹⁸ H. AMIEL, *Journal intime*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1978, p. 295.

soggettività sul mondo, dall'altro presuppone altresì la risonanza di quest'ultimo nella coscienza del soggetto.¹⁹

Ancora da una prospettiva teorico-concettuale, un'ulteriore questione che vale la pena di affrontare, perché implicata nella futura analisi, è quella relativa alla possibilità di parlare di paesaggio urbano.²⁰ Senza ripercorrere il lungo e ancor vivo dibattito in merito al nesso paesaggio-città, ci si limiterà a inquadrare il presente lavoro nell'orbita delle riflessioni di un altro grande studioso di paesaggio, Michel Collot:

Il n'y a pas lieu de réserver la notion de paysage aux espaces naturels ou au milieu rural, comme nous y incite une certaine tradition artistique et littéraire. [...] Ce qui compte, c'est moins le type d'espace, naturel ou cultivé, rural ou urbain, que le regard porté sur lui : la ville devient paysage dès qu'elle est perçue par un sujet comme insérée dans son environnement et formant avec lui un ensemble dont la cohérence sensible est porteuse de sens.²¹

In altre parole, ciò che conta nella definizione di paesaggio non è tanto una selezione di specifici contenuti o elementi che danno vita alla descrizione, quanto la determinazione di un atto percettivo e compositivo.

Se tali prospettive consentono di delimitare la questione e di stabilire una definizione da un punto di vista concettuale-semantic, l'interazione di tale definizione con il testo letterario richiede ulteriori precisazioni e restrizioni. Come già anticipato, da una prospettiva narratologica la definizione di Jakob solleva alcune questioni legate all'istanza narrativa: in ambito letterario, parlare di sguardo e di punto di vista implica una costante attenzione nei confronti della voce narrante e della sua focalizzazione. Certo Jakob rileva tale

¹⁹ Cfr. M. COLLOT, *La Pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, cit., p. 31.

²⁰ A lungo, e in particolare in ambito italiano, la nozione di paesaggio urbano è stata rifiutata categoricamente, cfr. per esempio R. ASSUNTO, *Il paesaggio e l'estetica*, cit.

²¹ M. COLLOT, *La Pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, cit., p. 69.

questione quando osserva che «la prospettiva di una coscienza [a cui è legata la rappresentazione della natura] può coincidere con quella del protagonista di un romanzo, ma può anche oscillare tra protagonista e narratore»,²² ma, concludendo la sua trattazione con le poetiche romantiche (e segnatamente con *Die Wahlverwandtschaften* di Goethe), non si scontra, per dire, con le problematiche relative alla mobilità prospettica novecentesca. E d'altro canto, per avvicinare il discorso al presente lavoro, tali problematiche assumono ancor più rilevanza nell'opera gaddiana, dove la particolare voce narrante, che sa essere ingombrante, ma anche reticente, alterna diversi tipi di focalizzazione in una stessa opera (o addirittura in una stessa pagina). Non solo: se si sposta lo sguardo su un piano gnoseologico, nell'equazione proposta da Jakob, $P = S + N$ – dove i termini sono rispettivamente paesaggio, soggetto e natura –,²³ la stessa categoria di soggetto (ma anche quella di natura, intesa come oggetto osservato) in relazione alla teoria gaddiana che unisce conoscenza e deformazione risulta alquanto problematica e richiede continue precisazioni.

Posta (ma non risolta) la prospettiva di indagine narratologica, sembra poi necessaria un'ulteriore precisazione relativa alle tipologie testuali prese in esame: come ha ribadito recentemente Matteo Giancotti, «non tutto ciò che riguarda la percezione di luoghi e spazi può dirsi paesaggio».²⁴ Tale aspetto, che «emerge chiaramente dagli studi di Jakob, che parla infatti di “costituzione di paesaggio”, cioè di un processo che coinvolge molte variabili», diviene

²² M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, cit., p. 44. Due considerazioni aggiuntive: nel momento in cui verrà considerato “paesaggio” un ritaglio di spazio percepito dallo sguardo del narratore, il significato del termine sarà, di fatto, non troppo distante da quello di spazio narrativo. Del resto, è lo stesso Gadda a consentire di valutare come personaggio il narratore/autore: come scrive nel *Racconto italiano* in merito al gioco «“ab exteriore”», «l'autore può funzionare da personaggio, da “persona dramatis” lui stesso» [RI, 474].

²³ M. JAKOB, *Il paesaggio*, cit., pp. 30-31.

²⁴ M. GIANCOTTI, *Paesaggi del trauma*, Firenze-Milano, Bompiani, 2017, p. 10.

ancora più esplicito nei testi novecenteschi: la rivoluzione epistemologica di fine Ottocento e inizio Novecento – per cui si chiamano in causa i topici Einstein, Bergson, Minkowski, Freud e così via²⁵ – ha precise conseguenze anche sulla rappresentazione del paesaggio in letteratura, un paesaggio che si frammenta, si «dissolve in un prisma di punti di vista» o nell’interiorità di un soggetto che fatica a conoscere e a comprendere la realtà,²⁶ e dunque diventa spesso «specola attraverso cui indagare l’osservante piuttosto che l’osservato».²⁷ È proprio per tale ragione che alcuni dei brani presi in esame non fanno emergere un «paesaggio compiuto o esplicitamente nominato», ma conservano alcune «percezioni spaziali (non solo visive)» necessarie alla formazione del paesaggio.²⁸ Come anticipato, il lavoro non si concentrerà dunque solo ed esclusivamente sulle descrizioni paesaggistiche *tout-court*, ma vaglierà anche l’intreccio di singoli elementi paesaggistici in tipologie testuali complesse, all’incrocio tra descrizione e narrazione. Tale prospettiva assume maggior rilievo se guardata in relazione alla struttura della narrazione gaddiana: come ha scritto il già citato Robert Dombroski, per Gadda «la descrizione non viene a identificarsi né con una digressione né con una contemplazione statica [...]». La descrizione del mondo costituisce di per sé il racconto».²⁹ Come emergerà nitidamente dalle pagine che seguono, sembra

²⁵ Cfr. almeno S. KERN, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, il Mulino, 1999.

²⁶ Cfr. almeno F. BERTONI, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 257-269; ID., *Il romanzo*, in M. Tortora (a cura di), *Il modernismo italiano*, Roma, Carocci, 2018, pp. 15-38 (da cui la citazione a p. 26), e M. TORTORA, *La novella*, ivi, pp. 39-64. Punto di riferimento è G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, presentazione di E. Montale, Milano, Garzanti, 2015.

²⁷ M. TORTORA, *Geografie del modernismo*, in M. Tortora, S. Sgavicchia (a cura di), *Geografie della modernità letteraria*, Atti del Convegno Internazionale della MOD (10-13 giugno 2015), Tomo I, Pisa, ETS, 2017, pp. 165-180: 166.

²⁸ M. GIANCOTTI, *Paesaggi del trauma*, cit., p. 10.

²⁹ R. DOMBROSKI, *Gadda e il barocco*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, p. 16.

dunque corretto affermare che il momento della descrizione, per Gadda, non è affatto secondario a quello narrativo, e non costituisce una realtà gregaria.

D'altro canto, tali questioni richiedono qualche ulteriore considerazione in relazione ai generi letterari (su cui si tornerà più diffusamente in seguito). Più di vent'anni fa Alain Guyot³⁰ aveva mostrato efficacemente come la rappresentazione del paesaggio dovesse essere studiata in funzione del genere letterario in cui esso compare. Più precisamente Guyot aveva rilevato come per costruire uno stesso paesaggio, uno scrittore non sfrutta, in generi testuali diversi, le stesse modalità rappresentative: diverse non sono infatti solo le scelte lessicali, ma anche la ripartizione delle tessere paesaggistiche nella struttura testuale e le funzioni ad esse affidate. Tale riflessione incontra problemi specifici nell'analisi dell'opera dell'Ingegnere: la ricorsività di alcuni *topoi* gaddiani – tra cui si contano alcuni elementi paesaggistici, ma anche intere descrizioni paesaggistiche –, lo stesso meccanismo compositivo di molte opere – che nascono dallo smembramento in frammenti di alcuni romanzi o dall'aggregazione di prose brevi in raccolte –, la fluidità degli stili – che caratterizzano tanto gli scritti narrativi e le prose liriche quanto le prose d'argomentazione tecnica – complicano la possibilità di suddividere schematicamente i paesaggi gaddiani sulla base dei generi letterari in cui fanno la loro comparsa, nonché sulla base dei moduli descrittivi impiegati per la loro elaborazione. Questa suddivisione è in parte recuperabile se si tiene conto di due aspetti: da un lato, è proprio la ricorrenza di tessere paesaggistiche simili in generi testuali differenti a consentire di apprezzare la funzione di quel paesaggio in quella determinata opera (e a scongiurare così il rischio di un eccessivo descrittivismo o di una deriva tematico-referenziale); dall'altro, una volta isolate le varie modalità paesaggistiche e associate a un

³⁰ A. GUYOT, *Le paysage au miroir de genres. Pour une confrontation poétique et stylistique des descriptions de nature*, in *Paysage I*, «Compar(a)ison», I, 1998, pp. 57-78.

particolare momento, sarebbe ingenuo aspettarsi di non trovarle, con frequenza e intensità certamente minori, in un altro arco temporale.

2. Gadda “sul” paesaggio: interviste, prose e recensioni

Prima di dare avvio alla vera e propria analisi, è utile soffermarsi brevemente su quanto Gadda ha detto o scritto a proposito del tema. Ciò consente infatti di delineare alcuni percorsi interpretativi a partire dalle parole dello scrittore stesso. Si tratta di dichiarazioni conservate in interviste, prose e recensioni risalenti a un arco temporale che va dagli anni Trenta a pochi anni prima della morte, coincidendo grosso modo con l’arco cronologico in cui si dipana la carriera letteraria dell’Ingegnere.

Per quanto sia cronologicamente l’ultima delle testimonianze sul tema, è senza dubbio eloquente un’affermazione affidata alla già citata intervista del 1969, dove Gadda precisa «con insistenza» al giornalista, Ubaldo Bertoli, che lui «ha vivissimo il senso del paesaggio»; e questo «senso», spiega Bertoli, «è la sua difesa quotidiana contro l’imperante eccitazione del mondo motorizzato».³¹ Il colloquio risale a un momento in cui, dopo l’uscita in volume del *Pasticciaccio* (1957) e della *Cognizione del dolore* (1963), Gadda ha esteso la sua fama letteraria al grande pubblico e tuttavia allo stesso tempo nello scrittore, ormai anziano, si sono acuiti una certa diffidenza e un certo fastidio nei confronti delle interviste. Proprio per questo, è ancor più significativo che, in un colloquio evidentemente difficoltoso e irrequieto, Gadda insista sulla sua forte predisposizione nei confronti del paesaggio e, ancor più, che il paesaggio si configuri come una «difesa» contro la frenetica vita dell’Italia dopo il boom economico. Sono gli stessi anni in cui, in una lettera all’amica Maddalena Marchetti, lo scrittore sottolineava una certa nostalgia per un paesaggio incontaminato, o perlomeno non ancora segnato dalla “corsa alla cementificazione” e scevro delle scorie industriali –: «Il cemento armato e la

³¹ U. BERTOLI, *La violenza fiorisce su radici contorte*, in «Il Giorno», 12 febbraio 1969, p. 5, ora in C.E. GADDA, «Per favore mi lasci nell’ombra». *Interviste 1950-1972*, a cura di C. Vela, Milano, Adelphi, 2007, p. 184.

plastica e lo scatolame – scrive Gadda – hanno coperto anche la terra Lombarda, la verde Lombardia non è più. Viviamo in un tetro inferno, dovunque è arrivato il cosiddetto miracolo!». ³² In una prospettiva quasi ecologica, l'ingegnere Gadda, fautore per *forma mentis* del progresso tecnico-scientifico, riconosce, alla soglia della vecchiaia, la devastazione del paesaggio italiano causata dal “miracolo economico”.

Soltanto pochi anni prima, questo incrocio tra natura e attività umana aveva trovato spazio in un'altra intervista, dove però la tonalità della riflessione dello scrittore assumeva tinte se non proprio elegiache, certo meno caustiche nei confronti dell'operato dell'uomo sul territorio. Alla domanda nell'ambito di un'inchiesta su «Epoca»: «Se dovesse stabilirsi definitivamente sulla Luna, quale aspetto della civiltà terrestre rimarrebbe più vivo nella sua memoria e stimolerebbe di più la sua nostalgia?», Gadda risponde: «Rivedrei con accorato rimpianto l'aspetto fisico delle terre, delle campagne lavorate, delle selve, delle dighe, dei canali, dei ponti e strade, e dei porti e dei moli e dei fari [...]» ³³. A ben guardare, la risposta sembra riecheggiare e arricchire un appunto conservato negli *Abbozzi di temi per tesi di laurea* (1925) dove Gadda spiegava di aver scelto l'attività di ingegnere per la «“passione” [...] di veder muratori a costruire e sterratori a tracciare canali e opere». ³⁴ Dunque, in un *continuum* che si estende dagli anni giovanili alla vecchiaia, il modo in cui l'uomo deforma e plasma secondo le proprie esigenze la natura circostante richiama l'attenzione dello scrittore. Non sarà allora un caso che tale aspetto trovi una “trasposizione” anche in un'ottica paesaggistica; si consideri uno scritto redatto nel 1952, *Gioia della chiarezza marina*, dove l'Ingegnere dichiara:

³² Lettera del 29 maggio 1964 pubblicata in LGS, 224.

³³ «Epoca», IX, 385, 16 febbraio 1958, p. 15, ora in C.E. GADDA, «Per favore, mi lasci nell'ombra». *Interviste 1950-1972*, cit., p. 66.

³⁴ C.E. GADDA, *Abbozzi di temi per tesi di laurea*, a cura di R. Stracuzzi, in «I Quaderni dell'Ingegnere. Testi e studi gaddiani», 4, 2006, pp. 45-68: 45.

Il *paesaggio* e il *terreno* io li guardo e li percorro studiandomi riconoscere in loro le componenti essenziali della *vita*, della *mente*, della *cultura* e della *storia* degli umani, così paese e terra non si dissociano mai, per me, dai termini dialettici di un mondo, di un ambiente, di un luogo. [SD, 1001, corsivi miei]

Nel passo si riscontrano alcune delle parole chiave di un primo filone interpretativo: «vita», «cultura» e «storia» si intrecciano e trasformano il paesaggio in uno scambio dialettico uomo-natura. A un certo momento Gadda guarda dunque al paesaggio come sede privilegiata dell'interazione tra l'attività umana e il territorio e gli attribuisce dunque il ruolo di specola da cui sondare e ricostruire, in un intento topico del suo pensiero, quel groviglio di relazioni che intercorre tra le cose.³⁵ Il paesaggio diventa dunque un luogo di incontro e di scontro tra forze diverse, storico-culturali, economiche e sociali, e la sua analisi costituisce di conseguenza un momento fondamentale per conoscere e restituire la stratificazione dell'azione – lavorativa, ma anche artistica – dell'uomo. In alcune occasioni, la dimensione paesaggistica rappresenta dunque, con le parole di Collot, «une manifestation exemplaire de la multidimensionnalité des phénomènes humains et sociaux, de l'interdépendance du temps et de l'espace, et de l'interaction de la nature et de la culture, de l'économique et du symbolique, de l'individu et de la société».³⁶ Non a caso, sarà proprio tale prospettiva, tale modo di guardare il paesaggio a costituire la ragione profonda in particolare delle prose editate su riviste letterarie e quotidiani, e raccolte in seguito in alcune sezioni de *Il castello di Udine* (1934), ne *Le meraviglie d'Italia* (1939) e ne *Gli anni* (1943).

In un'ottica complementare, diversi scritti fanno emergere invece quella che parrebbe una delle altre forme del paesaggio gaddiano, quella geologica. Sono

³⁵ Come è noto, sono in particolare le questioni leibniziane legate all'esistenza di diversi piani della realtà e all'idea di universo come «una maglia o rete a dimensioni infinite» [MM, 650] a influenzare le teorie filosofiche di Gadda e, di conseguenza, la sua produzione letteraria.

³⁶ M. COLLOT, *La Pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, cit., p. 11.

numerose le prose che descrivono la formazione delle montagne e dei marmi apuani o la configurazione delle miniere istriane; tali descrizioni non sono solo uno «sfoggio di virtuosismo descrittivo, perché – come ha già rilevato Federico Bertoni – in quella dipendenza eziologica della superficie dalla profondità [...] si riproduce per via analogica una struttura del reale».³⁷ Ancora una volta dunque lo “scavo” paesaggistico nella profondità del territorio costituisce uno scavo conoscitivo volto alla comprensione della complessità del mondo. In questo senso, nella prosa *Un romanzo giallo nella geologia*, pubblicata ne «La Gazzetta del Popolo» nel 1934 e raccolta in seguito ne *Le meraviglie di Italia*, Gadda definisce il paesaggio come l’«affiorante parvenza della ragione e della causa geologica» [MdI, 147]: nella prospettiva dello scrittore sembra dunque insinuarsi alle origini del paesaggio l’idea di una forza, di una ragione che vige dietro le cose. Tale idea trova spazio in altre prose degli stessi anni – *Arsia. Viaggio nel profondo* o *Sull’Alpe di marmo* –, e giungerà, sovraccaricata di una dimensione simbolica, addirittura al *Pasticciaccio*.

Questo filone, che vede una stretta connessione tra geologia e superficie, viene in effetti ripreso e sviluppato più volte nell’arco di un ventennio: ancora, nell’articolo *Terreno, piogge, fiumi e impianti idroelettrici [...]* pubblicato ne «Le Vie d’Italia» il 3 marzo 1940, Gadda osserva:

Il paesaggio italiano, questo elemento vivificatore e consolatore della nostra anima, è la resultante di superficie della storia geologica d’Italia, il termine al quale è pervenuta la serie delle vicende di profondità, oggi così felicemente archiviate nelle nostre cognizioni stratigrafiche. [DT, 171]

Significativamente, a differenza di quanto emerso per il paesaggio “antropico”, nei vari passi citati l’attenzione non si focalizza né sulla presenza dell’uomo, né sulle tracce lasciate dalla sua attività lavorativa. In questi casi, il

³⁷ F. BERTONI, *La verità sospetta. Gadda e l’invenzione della realtà*, Torino, Einaudi, 2001, p. 77.

paesaggio è infatti inteso come il risultato di una stratificazione diversa, millenaria, i cui segni – sedimenti, sassolini, falde ecc. – si presentano tutti *contemporaneamente* a rivelare il senso della complessità del reale.³⁸ Come emergerà più chiaramente in seguito è proprio l'incontro tra questa storia naturale e millenaria e la storia umana a costituire un oggetto di descrizione privilegiato.

Diverse, invece, sono le predisposizioni e le linee di interesse paesaggistico che emergono dalle recensioni. La lettura critica dell'opera altrui si configura per Gadda anche come un momento di riflessione sulle proprie tendenze espressive,³⁹ tendenze di uno scrittore che, negli anni Trenta, sta ancora mettendo a punto i propri strumenti del mestiere. Proprio per tale ragione alcune recensioni non solo fanno trasparire la posizione dello scrittore in merito a determinate scelte compositive, ma consentono altresì di scorgere in controluce il modo in cui Gadda sviluppa e matura una propria poetica paesaggistica. Da questo punto di vista, non sono pochi i casi in cui, alla lettura dell'opera altrui, l'occhio di Gadda si sofferma sulle modalità con cui l'autore recensito elabora e funzionalizza il paesaggio letterario.

La prima in ordine cronologico è la recensione a *Monte Ignoso* di Paola Masino (Milano, Bompiani, 1931), pubblicata su «Solaria» nell'estate 1931. Il romanzo della Masino non incontra il favore di Gadda, dalle cui parole traspare un certo disappunto anche quando l'intento è quello di sottolineare i pregi dell'opera. Lo confermano, tra l'altro, le preoccupazioni confessate nelle

³⁸ C. SAVETTIERI, *Le forme dell'esperienza. Alcune note su un libro virtuale di Gadda*, in C. Savettieri, C. Benedetti, L. Lugnani (a cura di), *Gadda. Meditazione e racconto*, Pisa, ETS, 2004, pp. 85-104: 100.

³⁹ Lo rilevava già vent'anni fa Giancarlo Roscioni, quando metteva in luce «la tendenza [di Gadda] a vedere nei libri e nei problemi (non soltanto letterari) altrui dei pretesti per ragionare dei propri» e spiegava allora che «anche quando indossava i panni dell'osservatore e del giudice, Gadda non poteva fare a meno di parlare di sé», cfr. G.C. ROSCIONI, *Il duca di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda*, Milano, Mondadori, 1997, p. 292.

lettere al direttore della rivista, Alberto Carocci, e al cugino Piero Gadda: «Se ti va e se non temi conseguenze spiacevoli, pubblicala: io ho fatto del meglio. Se non ti va o se non vuoi pubblicarla, ti prego vivamente di rimandarmela – la terrò come ricordo della fatica fatta» [Sol., 341] e «Sull’ultima “Solaria” ho brevemente recensito Paola Masino, in modo da compromettermi irreparabilmente col di lei protettore Bontempelli» [Conf., 17].

Se da un lato Gadda muove una critica alle troppo frequenti «vitalizzazioni dell’inanimato [...]: acque, monti, mobili di casa, nuvole, torrenti, [...]» [SD, 714], dall’altro trova «interessante», per quanto «non sempre felice», la scelta di sfruttare la pittura e la statuaria novecentesca per elaborare le descrizioni del paesaggio; e a tal proposito osserva: «la scrittrice ci descrive il monte come lo dipingono i novecentisti» [SD, 714-715].

Per quanto concise, le osservazioni di Gadda sono piuttosto rilevanti, considerato che entrambe le scelte della Masino non solo si riscontrano nell’intera produzione dello scrittore, ma occorrono per la prima volta nelle opere di quegli stessi anni: nella *Meccanica*, per esempio, le nuvole e gli alberi vengono costantemente vitalizzati (si pensi solo alla «preghiera» esalata dai pioppi e alle nuvole paragonate a «lontani e virili pensieri» [M, 526]) e le descrizioni della pianura veneta si nutrono della mediazione delle arti figurative, con scelte ben diverse rispetto ai pittori novecentisti della Masino (dagli sfondi sfumati e dalle brume delle opere di Jacopo Da Ponte, ai quadri di Tiepolo, per arrivare alla maestria architettonica di Palladio [M, 580]). Certo anche l’arte novecentesca offre alcune suggestioni per la scrittura gaddiana: come emergerà in seguito, quel geometrismo rilevato da Roscioni non sembra discostarsi molto dalle modalità con cui i cubisti o gli espressionisti avevano scomposto i propri soggetti pittorici.

Sei mesi dopo, nel febbraio 1932, Gadda recensisce su «Solaria» *Guerra del ’15* (Milano, Treves, 1931) di Giani Stuparich. La recensione è di notevole rilevanza perché si configura per Gadda come un ulteriore momento di

riflessione – dopo le prose di guerra uscite tra il novembre 1931 e il gennaio 1932 su «L’Ambrosiano» – sulla propria esperienza di soldato e sul proprio modo di raccontare il trauma bellico. Attraverso una lettura controluce è possibile cogliere numerose caratteristiche dello stesso Gadda e della sua opera, quasi lo scrittore – osserva Antonio Daniele – tentasse di «autorappresentarsi all’altro, dichiarando subito le proprie particolarità divergenti, difettose». ⁴⁰

L’apprezzamento per *Guerra del ’15* è tale che in una lettera inedita a Silvio Guarnieri del 9 gennaio 1932 Gadda rivela: «Si vocifera che il premio “Bagutta” sarà dato a Stuparich per il suo volume “Guerra del 15”. Sarebbe molto ben dato». ⁴¹ In effetti, nell’ottica gaddiana l’opera di Stuparich si configura come un documento «prezioso» su cui fondare «la storia, e la Vittoria futura, e la verità del popolo Italiano», ma è anche un’opera che raggiunge un «alto valore d’arte», è

il diario di uno che è senza volerlo (mi riferisco alla «involontaria» bellezza artistica del diario rispetto ai momenti in cui fu scritto) artista e scrittore, e che con vividezza così prontamente e stupendamente rievocatrice ci dà la luce, il suono, l’odore, il giorno e la notte della guerra e della battaglia. [SD, 747]

Ecco la prima considerazione su alcuni elementi del paesaggio, paesaggio che, sostiene poche righe dopo Gadda, nell’opera di Stuparich è «sentitissimo», così come «le luci, la scena» [SD, 747]. Proprio per tale modo di sentire, lo scrittore dichiara poco dopo: «a questo libro e ad altri della sua indole si dovrà necessariamente attingere per una rievocazione pittorica della guerra [...]» [SD, 747]. Si tenga presente, intanto, che nel *Giornale* Gadda aveva annotato di voler resuscitare i «varî aspetti pittorici della guerra» [GGP, 641] attraverso la

⁴⁰ A. DANIELE, *Magnaboschi. Storie di guerra, di scrittori e d’altopiano*, Verona, Cierre, 2006, p. 112.

⁴¹ La lettera è conservata presso il Centro Manoscritti dell’Università degli Studi di Pavia, Fondo Silvio Guarnieri, segnatrice GUA 01 1196.

descrizione di uno specifico paesaggio. D'altro canto, gli effetti di luce riscontrati nelle descrizioni di *Guerra del '15*, e più volte elogiati nella recensione, sono e saranno elementi di fondamentale importanza nelle opere gaddiane: si pensi solo all'immagine topica dell'alternarsi di luce e ombra sincronizzata all'opposizione suono-silenzio più volte rielaborata nelle prose liriche, nei racconti e nei romanzi.

Nell'estate successiva esce su «L'Ambrosiano» una recensione ai montaliani *Ossi di seppia* (Lanciano Carabba, 1931) e a *La casa dei doganieri e altri versi* (Firenze, Vallecchi, 1932). Complice l'importanza della costa ligure nelle raccolte poetiche di Montale, Gadda si sofferma a lungo sul paesaggio, testimoniando una profonda sensibilità nella lettura dell'opera montaliana. «La Liguria terrestre ed equorea», osserva Gadda, «è lo spunto da cui move la poesia di Montale: e divien simbolo nell'attuazione della conoscenza e nella consumazione del dolore» [SD, 766]: il commento incrocia termini fondamentali per la stessa poetica gaddiana, come «conoscenza» e «dolore», termini su cui si stava concentrando la riflessione dello scrittore proprio in quell'intorno d'anni.

Uno degli aspetti su cui si concentra maggiormente l'attenzione di Gadda è la scelta montaliana di configurare come simboli il paesaggio e i suoi elementi. Scrive a tal proposito l'Ingegnere:

questo "paese" (o questo ribollente mare) è la culla storica della poesia di Montale: ma la realtà scenografica si trasforma in una "necessità" lirica: si sente subito quanto il paesaggio divenga necessario simbolo d'altra emozione, connaturato mezzo d'altra secreta immaginativa. Come la nostra conoscenza estetica si distende nelle "forme", cioè nei mezzi primi ed intrinseci, dello spazio e del tempo, così gli aspetti della Liguria montaliana sono l'alfabeto magico a mezzo del quale si adempie la possibilità espressiva del poeta. E la possibilità commotiva. [SD, 766]

Significativamente, ciò che Gadda riconosce alla poesia del ligure è il «valore del simbolo» e «la potenza icastica della descrizione» [SD, 770]; come emergerà più nel dettaglio in seguito, questa stessa sensibilità è presente anche nelle opere di Gadda, dove è frequente che elementi o scorci paesaggistici acquisiscano un chiaro valore simbolico – spesso «mezzo d'altra secreta imaginativa» – e contrappuntino alcuni snodi della narrazione. Non solo: si scorge anche l'interesse per quello stretto legame tra conoscenza ed espressione che rappresenta il principale nucleo attorno cui gravita il problema della scrittura di Gadda.

Offre ancora qualche suggestione significativa la lunga recensione a *Boscovivo* di Gianna Manzini (Milano, Treves, 1932). Come ricaviamo da una cartolina inedita a Silvio Guarnieri del 23 agosto 1932,⁴² Gadda, per quanto fosse dubbioso sulla possibilità che la recensione venisse accolta, aveva proposto lo scritto alla rivista «Pegaso»; l'articolo, evidentemente non accettato, viene pubblicato su «Il Tevere» il 10 ottobre 1932.

Così come per le pagine di Stuparich, anche per il libro della Manzini l'interesse di Gadda si appunta sulla «ricostruzione pittorica del reale (persone, animali, oggetti, alberi, monti)» [SD, 771]. Sono numerosi gli aspetti su cui si concentra lo scrittore: dopo aver riscontrato la preminenza delle notazioni visive – «il mondo [...] "visto" ed esteriorizzato con una sollecitudine pittorica» –, l'attenzione di Gadda si sposta sull'elemento cromatico: «Nei regni della Manzini accade quel che nella Roma di Goethe: "... Febo divinamente qui esteriorizza le forme e i colori", rufet Formen un Farben hervor» [SD, 772-773]. E continua poche righe dopo:

Si tratta d'un quadro ricreato con mezzi particolarissimi, non banalmente rifatto dalla comune tavolozza dell'immediato cromatico, o da una immediata

⁴² La cartolina è conservata nel Centro Manoscritti dell'Università degli Studi di Pavia, Fondo Silvio Guarnieri, segnatrice GUA 01 1196.

percezione stereometrica. Ella non butta giù sulla pagina rosso e giallo, rotondo e quadrato, così alla pacchiana o alla libera, con il lussureggiante *laisser-aller* o con la romantica disinvoltura del pittore “straricco”. Ella non fa del colore, secondo il senso che comunemente si suol dare a questa espressione. Il quadro è ottenuto con una acutissima “ricostruzione”; [SD, 773]

Si noti, per ora solo *en passant*, che il riferimento alla pittura e in particolare all’uso dei colori rimanda, come in parte anticipato, a un altro modo con cui Gadda costruisce il proprio paesaggio (cfr. *infra*, cap. III, 1.3)

Gadda inoltre sottolinea la presenza di «una sorta di animismo concettuale, di ilozoismo o animazione della materia, e animazione de’ suoi attributi (forma, colore): i quali vengono levati magari a dignità di soggetto» [SD, 774]. L’esempio che adduce in nota riguarda il mattonato ligure per pavimentazione stradale e tale descrizione non sembra molto lontana da certe descrizioni della penna gaddiana: «... una stonatura di colore, sul tanto pacato conversare del grigio pietra col grigio lavagna». Si noti l’uso di alcuni stilemi che Roscioni ha rilevato nella scrittura dell’Ingegnere: l’uso di un infinito oggettivato al posto del nome (“pacato conversare” al posto di “pacata conversazione”), o l’indicazione di qualità di cose non nominate (“grigio pietra” e “grigio lavagna”).⁴³

A questo animismo, rileva Gadda, si affianca un «provvisorio “prestito”» delle sensazioni umane alle piante o agli animali; tale prestito, continua lo scrittore, «non ha mai un sottofondo sentimentale nostro ma risponde a una finalità pittorica, totalmente ricostruttiva» [SD, 776]. La ricostruzione elaborata dalla Manzini è altresì ricca di «osservazioni semi-favolose e sempre acutissime», sostiene Gadda, e a tal proposito riporta e commenta questo brano:

⁴³ G.C. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 14-17.

Le canne «...quello che soprattutto le uggisce è vedersi troppa terra al piede». (Osservazione semi-favolosa che ci dà il senso di malessere delle canne isolate, sparse fuor del canneto) ... «...Separate, s'umiliano e s'avviliscono e si provano ad allargar foglie, per farsi compagnia». Questo è vero anche in realtà, botanicamente. [SD, 777]

Ancora una volta, la riflessione critica sull'opera altrui sembra aprire lo spazio per una lettura della propria opera: la modalità di rappresentazione del mondo vegetale della Masino, che riproduce al contempo sia la percezione soggettiva del particolare modo di vivere delle piante, sia la loro conformazione da un punto di vista scientifico-botanico, trova spazio anche nell'opera dell'Ingegnere, tanto nei testi narrativi, quanto nelle prose d'occasione.

Gadda, insomma, sembra leggere o cercare se stesso nella rappresentazione letteraria altrui e proprio il fatto che la sua attenzione si soffermi su alcune specifiche modalità di costruzione paesaggistica offre una chiave ermeneutica aggiuntiva per individuare i diversi modi con cui lo scrittore interpreta il suo paesaggio. Ciò che infatti emerge dalle recensioni prese in esame sono altri “poli” della sensibilità paesaggistica di Gadda: l'interesse mostrato per la rappresentazione del paesaggio e del vissuto bellico trova un riscontro nei tentativi di riscrittura dell'esperienza di guerra messi in atto tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta. D'altro canto, la traduzione di immagini artistiche in parole e la «contemplazione [di un paesaggio] mediata da rappresentazioni figurative»⁴⁴ – dall'Ingegnere riscontrate nelle opere della Masino e della Manzini – rappresentano due ulteriori modi mediante i quali Gadda “crea” il proprio paesaggio letterario. D'altro canto ancora, la sovra-costruzione simbolico-semanticale con cui Montale carica, agli occhi di Gadda, il paesaggio lirico ligure viene ripresa, con modalità e per ragioni differenti,

⁴⁴ M.A. TERZOLI, *Commento a Quer pasticciaccio brutto de via Merulana di Carlo Emilio Gadda*, con la collaborazione di V. Vitale, Roma, Carocci, 2015, p. 633.

dallo stesso Ingegnere, tanto nelle prose brevi quanto, soprattutto, nei grandi romanzi.

Gli scritti presi in esame testimoniano insomma una ricorrente, polimorfa attenzione di Gadda nei confronti del paesaggio, sia sul piano “reale-biografico”, sia sul piano letterario. Tali molteplici predisposizioni si riflettono in una serie di filoni paesaggistici che si intrecciano nell’intera sua opera e che lo rendono a tutti gli effetti un grande paesaggista. È allora possibile ripercorrere progressivamente la produzione gaddiana tenendo conto di queste diverse forme, forme “diacroniche”, che si sviluppano e mutano importanza nel corso del tempo, e che illuminano da un’altra prospettiva l’opera dello scrittore.

II. Il paesaggio bellico: le prime prove gaddiane

1. A mo' di premessa: alcune riflessioni sul trauma della Grande Guerra

All'interno del dibattito sulla letteratura della Grande Guerra assume rilievo notevole il complesso legame che intercorre tra il «silenzio del trauma» e la «parola del testo».¹ Spesso connessa all'idea di incomunicabilità, a un «trauma *muto* – mai completamente espresso ma sempre immanente, sottotraccia»,² l'esperienza della Prima Guerra Mondiale trova in maniera solo apparentemente contraddittoria molteplici e diversissime trasposizioni proprio nell'arte e, in particolare, in letteratura. Da questa prospettiva l'opera gaddiana si configura come un *case study* particolarmente significativo, sia perché l'esperienza della guerra affiora, seppur con ragioni e declinazioni differenti, in molteplici tipologie letterarie sperimentate dall'Ingegnere – anche lontane nel tempo e nello spazio rispetto agli anni '15-18 –,³ sia perché, quando “l'esperienza-guerra” non emerge esplicitamente, il «silenzio del trauma» prima menzionato lascia tracce di singolare eloquenza. Bisogno di raccontare, immagini ossessive, reticenza e allusività si intrecciano infatti nei testi gaddiani influenzando i meccanismi della scrittura e facendo così scorgere in controluce la condizione psichica dell'autore, ancorata in maniera irrisolvibile all'esperienza traumatica. Alla base della «scrittura-guerra»⁴ di

¹ R. BRANCHINI, *Trauma Studies: prospettive e problemi*, in «LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», II, 2013, pp. 389-402: 398.

² A. CORTELLESA, *Phantom, Mirage, fosforo imperial: Guerre virtuali e guerre reali nell'ultima poesia italiana*, in «Carte italiane», 2, 2-3, 2007, pp. 105-151.

³ Lo ha messo in luce Manuela Bertone, cfr. M. BERTONE, *Gadda: la scrittura come «strazio del passato continuo»*, in «Cahiers d'études italiennes», I, 2004, pp. 55-71.

⁴ Ivi, p. 63.

Gadda si situa una ferita profonda, un trauma che, come osserva Cathy Caruth,

seems to be much more than a pathology, or the simple illness of a wounded psyche: it is [...] the story of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available.⁵

Secondo una prassi consolidata nei diari redatti al fronte e in prigionia, al rientro da Celle-Lager e in seguito alla scoperta della morte del fratello, Gadda affida alle pagine dell'ultimo quaderno del Giornale un esame del proprio *status* psico-fisico, caratterizzato – come l'autore stesso diagnostica – dalla volontà di evitare i ricordi, da un «automatismo cerebrale e muscolare», da «accasciamento», dal senso della propria morte,⁶ ma anche da «nervosismo» e «nevrastenia» [GGP, 850-859]. Le cause di tali disturbi, che coincidono con alcuni dei sintomi della sindrome da stress post-traumatico tipica dei reduci di guerra,⁷ sono ricostruite dallo stesso scrittore in un'intensa introspezione

⁵ C. CARUTH, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1996, p. 4.

⁶ Scrive a tal proposito Paolo Zublena: «torna alla mente la posizione di Daniel Lagache, che mette in rilievo l'identificazione con il morto, destinata a condurre al desiderio di morte la persona colpita dal lutto: la figura ideale del morto provoca il senso di colpa, che è causato dall'essere ancora in vita; il Super-io spinge la coscienza al dovere di morire, l'Es la orienta verso il desiderio di vivere, in modo tale che il lavoro del lutto consisterebbe in un *disimpasto* o, in altre parole, in una distinzione tra chi è morto e chi sopravvive.» P. ZUBLENA, *Lutto*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 2, 2002.

⁷ La patologia denominata *Post Traumatic Stress Disorder* (PTSD) viene inclusa nel *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* solo a partire dall'edizione del 1980; l'introduzione di tale termine, sottolinea Branchini, «faceva [...] convergere gli esiti delle diverse ricerche fino ad allora compiute su soggetti esposti a varie forme di eventi traumatici (sia personali sia collettivi) in un'unica grande patologia rintracciabile in sintomi di varia natura come “disturbing recurring flashbacks, avoidance or numbing of memories of the event, and hyperarousal (high levels of anxiety)” [...] (APA 2013, 273)». È tuttavia con la Grande Guerra che la nozione di trauma «inizia ad assumere le caratteristiche che ancora oggi le sono proprie», è infatti «la Prima Guerra Mondiale [...] a coagulare due dimensioni del concetto di trauma fino ad allora rimaste piuttosto separate: quella politico-collettiva [...] e quella

psicologica: «l'orrore macerante della prigionia», la morte dell'«adorato» Enrico, «la minaccia dell'incerto futuro» [GGP, 853] riducono la vita di Gadda a una «inutile e stupida sopravvivenza» [GGP, 864], fitta di «memorie ossessionanti» [GGP, 859], «di oscurità, di miseria e di fine» [GGP, 865], tanto da non rendere «degno» alcun ricordo [GGP, 867]. Questa autoanalisi – che si avvale anche di termini tecnici entrati nel linguaggio comune nel primo Novecento – sembra dunque far trasparire una sorta di frattura che si viene a creare tra memoria e identità.⁸ Significativamente, i tentativi di ricomposizione di tale iato si serviranno proprio dell'azione compensativa o terapeutica della scrittura.

Prima di ripercorrere le funzioni demandate all'atto compositivo, è necessario sottolineare che la condizione psicologica da cui prende forma la «scrittura-guerra» gaddiana – proprio perché segnata da impulsi traumatici diversi – produce una fitta trama di reazioni alla guerra antitetiche. Da questo punto di vista, l'incidenza dell'esperienza bellica sulla scrittura e la pervasività delle nevrosi da essa causata hanno spinto numerosi studiosi a ricostruire i diversi modi in cui Gadda reagisce al conflitto, tenendo conto delle dichiarazioni e dei procedimenti psicologici legati sia al periodo in cui lo scrittore combatte volontario al fronte, sia agli anni successivi. L'insieme di queste manifestazioni può essere disposto sulla curva descritta

psicologica e privata, che aveva iniziato a essere scandagliata già dalla fine dell'Ottocento dalla nascente scuola di medicina psicosomatica.» R. BRANCHINI, *Trauma Studies: prospettive e problemi*, cit., pp. 389-391.

⁸ Scrive a tal proposito Jay Winter: «A set of unassimilable images and experiences, arising from war service, either in combat or near it, radically disturbs the narrative, the life story, of individuals, the stories people tell themselves and others about their lives. [...] Shell shock undermines that orientation, that point of reference from which an individual's sense of self unfolds. His integrity, in the sense of his having an integral personality, one with a then and a now which flowed together, becomes uncertain because of what he has felt and seen and what he continues to feel and see». J. WINTER, *Remembering War: the Great War between Memory and History in the Twentieth Century*, New Haven-London, Yale University Press, 2006, pp. 52-53.

dall'oscillazione di un pendolo, alle cui estremità si situerebbero due reazioni opposte: da un lato un forte sentimento interventista e patriottico – a cui fa seguito una sorta di nostalgia bellica mista a una profonda insoddisfazione e a un'idealizzazione del conflitto – dall'altro, un silenzioso, ma più pervasivo, sentimento del trauma. Se infatti, la «necessaria e santa» guerra – come si legge nel *Giornale di guerra e di prigionia* [GGP, 533] – consente a Gadda di vivere «alcune ore delle migliori di [...] vita», di provare «felicità», «anche se trema la terra» [CdU, 142], d'altro canto il dolore per la morte di Enrico e lo sconvolgimento per gli orrori del conflitto permeano e condizionano l'intera sua opera.⁹

La percezione critica è dunque quella di uno scrittore costantemente franto tra la necessità di ostentare e riaffermare il proprio orgoglio patriottico e l'incapacità di nascondere – o il bisogno di raccontare – la traumatica condizione del reduce, del sopravvissuto.¹⁰ Alla guerra è infatti associata una parabola discendente: mosso da un interventismo patriottico di marca risorgimentale, con l'arruolamento a soldato Gadda sente di aver «realizzato un potenziamento della vita»,¹¹ di aver raggiunto una momentanea ma «compiuta immedesimazione» del suo «essere» con la sua «idea» [CdU, 142],

⁹ Notevole, come ha già rilevato Cortellessa, è la «persistenza» di certe immagini dell'esperienza bellica ancora in un'intervista del 1968; cfr. A. CORTELLESA, *I capitoli postumi della "Meccanica" di Carlo Emilio Gadda: due tracce avantestuali*, in «Studi Novecenteschi», XX, 45-46, 1993, pp. 93-11: 101, nota 14. L'intervista, dal titolo *La sfilata del disprezzo*, si legge ora in «Per favore mi lasci nell'ombra» *Interviste 1950-1972*, a cura di C. Vela, Milano, Adelphi, 2007, pp. 175-180.

¹⁰ A tal proposito Giancarlo Alfano propone un interessante parallelo tra Gadda e le figure di Achille – per il tema «dell'eccellenza del combattente, del mito della bella morte, dell'eroismo» – e di Ulisse – «cui è riservato il diritto, e la colpa, di raccontare il ritorno». Cfr. G. ALFANO, *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Torino, Aragno, 2014, p. 79. Sulla «contraddizione tra il bisogno di rimuovere e la coazione a testimoniare» propria dei reduci di guerra cfr. anche A. GIBELLI, *L'officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, pp. 46-51.

¹¹ G. ALFANO, *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 79.

salvo poi cadere nella più frustrante condizione della prigionia e veder realizzato il più grande incubo: la morte di Enrico.¹² A fronte di tale stato psicologico, sembra allora che con l'atto compositivo Gadda tenti di assolvere due funzioni complementari: l'ha rilevato Manuela Bertone, che ha parlato sia di «scrittura-via d'uscita o scrittura-risarcimento» – su cui è intervenuto, da una prospettiva lievemente differente, anche Guglielmo Gorni che ha sostenuto che il *Castello di Udine* e alcune parti della *Meccanica* si configurano per Gadda come una «compensazione interna del non-detto, o almeno del non-potuto-dire»¹³ –, sia, con segno sostanzialmente opposto, di «appagamento del desiderio» attraverso la «scrittura-guerra», di «tornaconto della scrittura-guerra nel senso in cui Freud parlava di tornaconto della malattia».¹⁴ In effetti, accanto alla *facies* traumatica della guerra – e al conseguente tentativo di risarcimento attuato mediante l'atto compositivo –, sembra possibile scorgere una *facies* benefica – si ricordi che più di dieci anni

¹² Suggestiva è una riflessione di Mauro Bignamini, il quale, sulla base di una considerazione di Eric Leed a proposito del «saldo» che il soldato può chiedere per il «debito di sangue» che la società ha con lui contratto, scrive: «Per Gadda il saldo è doppiamente negativo. Da una parte il risentimento, condiviso con gli altri combattenti, verso l'indifferenza di chi è rimasto in patria, verso gli imboscati, gli arricchiti e i profittatori di guerra [...]. Dall'altra parte, sulla scena familiare, il sacrificio per eccellenza è quello di Enrico e la colpa è del fratello "difettivo" che è tornato al posto suo». Cfr. M. BIGNAMINI, *"Don Ciccio rammemorò subito". Su un possibile palinsesto autobiografico nel secondo capitolo del Pasticciaccio*, in «Strumenti critici», XXIII, 3, 2008, pp. 339-364: 341, nota 6. Per il riferimento a Leed cfr. Eric J. Leed, *No Man's Land. Combat & Identity in World War I*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, p. 204, trad. it. *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale*, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 269-270.

¹³ G. GORNI, *Gadda, o il testamento del capitano*, in M.A. Terzoli (a cura di), *Le lingue di Gadda*, Atti del Convegno di Basilea (10-12 dicembre 1993), Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 149-175: 167.

¹⁴ Per la prima "funzione" cfr. M. BERTONE, *Il romanzo come sistema. Molteplicità e differenza in C.E. Gadda*, Roma, Editori Riuniti, 1993, pp. 70-71, per la seconda M. BERTONE, *Gadda: la scrittura come «strazio del passato continuo»*, cit., p. 71 (ma cfr. anche C. MILESCHI, *«La guerra è cozzo di energie spirituali»: estetica ed estetizzazione della guerra in Carlo Emilio Gadda*, in «Bollettino 900», I, 2003, (<http://www2.unibo.it/boll900/numeri/2003-i/Mileschi.html>).

dopo lo scrittore parlerà ancora di «ore delle migliori di mia vita» –: in questo senso la riscrittura dell'esperienza bellica consentirebbe di rivivere ricorsivamente, in una sorta di coazione a ripetere, i tormenti da essa generati, ma anche quelle ore piene di «orgoglio» e di «gioia» [CdU, 151] da cui lo scrittore non riesce a distaccarsi.¹⁵

D'altro canto, è lo stesso Gadda che commenta le ragioni della propria scrittura: se nel '32 lo scrittore affermava che non faceva parte del suo *modus operandi* «la denuncia diretta del suo dolore» [RR II, 1198], dopo quasi un ventennio, nel 1950, confesserà una verità parzialmente diversa:

Nella mia vita di «umiliato e offeso» la narrazione mi è apparsa, talvolta, lo strumento che mi avrebbe consentito di ristabilire la «mia» verità, il «mio» modo di vedere, cioè: lo strumento della rivendicazione contro gli oltraggi del destino e de' suoi umani proietti: lo strumento, in assoluto, del riscatto e della vendetta. Sicché il mio narrare palesa, molte volte, il tono risentito di chi dice rattenendo l'ira, lo sdegno.¹⁶ [VM, 503]

Pare dunque instaurarsi un legame tra memoria, narrazione e compensazione: la «scrittura riattiva il ricordo»,¹⁷ o ad esso si aggancia, e attraverso l'atto compositivo lo scrittore cerca, più o meno consciamente, di dare voce ai propri conflitti interiori e di risolverli, ma anche di rivivere la «felicità» provata in guerra. Le opere nate da tale esperienza si configurano allora come «vettori di memoria», una memoria che «is the product of a multitude of impulses, drawn

¹⁵ Pur partendo da presupposti simili, Mileschi propone un'interpretazione in parte diversa: «per Gadda – commenta Mileschi – la vera posta in gioco non è tanto quel cercare scampo ai tormenti; bensì il rinnovarli, il riviverli, il rimetterli in scena: scrivere vuol anche dire castigarsi e fustigarsi.» (*Ibidem*).

¹⁶ D'altronde l'idea di una funzione terapeutica della scrittura era già viva durante la guerra, si legga a tal proposito il passo di una lettera all'amica Maddalena Marchetti: «Perdoni la lunga descrizione: ma nel mio presente stato, tutto ciò che può servirmi per condurre a termine la mia giornata mi sembra un mezzo di salvezza.» [LAM, 28-29].

¹⁷ G. ALFANO, *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 79.

together in the form of a collage, or approximation of a past event». Nel procedimento memoriale, infatti, l'individuo «recreates or reconstructs» the «experiences rather than retrieves copies of them» e talvolta, in questo processo di “ricostruzione”, aggiunge «feelings, beliefs, or even knowledge [...] obtained after the experience».¹⁸ Tale meccanismo esercita un'influenza determinante sulle riscritture di guerra, dove appunto, complice la distanza temporale, le specifiche esigenze psicologiche emerse con l'evento traumatico condizionano le soluzioni stilistiche e narrative.

All'interno della dinamica che coinvolge memoria, scrittura e compensazione, la costruzione letteraria del paesaggio assolve una funzione significativa, e il suo ruolo e la sua fisionomia dipendono essenzialmente dalle conseguenze traumatiche lasciate dalla partecipazione al primo conflitto mondiale. Come ha infatti sottolineato Patrizia Violi, nei procedimenti memoriali la dimensione spaziale esercita un'influenza determinante:

Se la memoria appare a prima vista un fenomeno che riguarda soprattutto la temporalità, a uno sguardo più attento rivela un rapporto costitutivo e non casuale con la spazialità: non solo gli spazi recano iscritta una memoria del passato, ma la memoria stessa si dà in forme essenzialmente topologiche e spaziali.¹⁹

In quanto ritaglio visuale di uno spazio, il paesaggio – «luogo d'incontro privilegiato tra il dato reale e le percezioni del soggetto»²⁰ – costituisce un campo di indagine ancor più denso a livello semantico. Come emerge anche

¹⁸ Il concetto di «vettore di memoria» e la prima citazione sono tratti da J. WINTER, *Remembering War: the Great War between Memory and History in the Twentieth Century*, cit., p. 4; lo stesso Winter cita il secondo passo qui riportato, tratto da D.L. SCHACTER, *The Seven Sins of Memory: How the Mind Forgets and Remembers*, Boston, Houghton Mifflin, 2000, p. 9.

¹⁹ P. VIOLI, *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani, 2014, p. 83.

²⁰ M. GIANCOTTI, *Paesaggi della disfatta: letteratura e trauma nei dintorni di Caporetto*, in «Studi Novecenteschi», XLII, 90, 2015, pp. 403-419: 404-405.

dalle parole di Violi – applicabili tanto al concetto di “spazio” quanto a quello di “paesaggio”²¹ –, la dimensione spaziale si fa carico di una duplice funzione: se da un lato conserva nella sua fisionomia le tracce del passato, dall’altro «può farsi matrice che dà forma al ricordo».²² Tale doppio ruolo sembra tanto più significativo quando il paesaggio in questione è – per usare un’espressione di Matteo Giancotti – un paesaggio del trauma, spazio in cui l’esperienza traumatica non solo si compie, ma trova una corrispondenza proprio in quella dimensione spaziale, anch’essa “traumatizzata”. Il paesaggio del fronte ne è un esempio sintomatico, ancor più se si tiene a mente che nel paesaggio bellico, dove si scorgono «le tracce più evidenti della violenza della guerra»,²³ nulla mantiene l’aspetto che possedeva «al tempo che la vita era inesplosa».²⁴

È proprio la volontà di preservare il ricordo della devastazione del fronte a spingere Gadda a ottenere una macchina fotografica, la West Pocket con cui lo scrittore spera di conservare «qualche ricordo abbastanza interessante» [LAS, 116] dei «varî aspetti pittorici della guerra», tra cui elenca proprio i «monti spelacchiati dal bombardamento (Busibollo)», i «prati pieni di buche di granate e di trincee campali sullo Zovetto», le «sepulture nelle buche di esplosione» [GGP, 641]. Il desiderio di preservare nella memoria i luoghi bellici non si realizza solo attraverso la mediazione della macchina fotografica, ma anche grazie a minuziose descrizioni affidate alle pagine del diario. Come emergerà nella successiva analisi, l’impatto con il fronte devastato segna infatti un decisivo incremento – sia nel *Giornale*, sia nelle lettere – della frequenza e

²¹ Se non ancor più al paesaggio, dove, per definizione, la soggettività dell’osservatore assume, come si è visto, un ruolo costitutivo. Cfr. M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005, p. 14.

²² P. VIOLI, *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, cit., p. 83.

²³ M. GIANCOTTI, *Paesaggi del trauma*, Firenze-Milano, Bompiani, 2017, p. 23.

²⁴ Riprendo, sulla scorta di Andrea Cortellessa, un verso della poesia di Clemente Rebora, cfr. A. CORTELLESA, *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella prima guerra mondiale*, Nuova edizione accresciuta, Firenze-Milano, Bompiani, 2018, p. 42.

dell'estensione delle descrizioni del paesaggio, prova della particolare sensibilità estetica dello scrittore.

Sulla base delle annotazioni in presa diretta vengono in seguito ricalcate e deformate le descrizioni paesaggistiche di molte opere successive. Tali rappresentazioni di paesaggio risultano ancor più eloquenti, in particolare perché, come anticipato in precedenza, costituiscono il risultato del compromesso tra procedimenti memoriali, situazioni psichiche e meccanismi narrativi. In quest'ottica, gli scorci paesaggistici della *Meccanica* e delle prose di guerra del *Castello di Udine*, ma anche alcuni frammenti di luoghi bellici dislocati nell'intera opera gaddiana, acquisiscono particolari significati all'interno dell'architettura testuale e lasciano trasparire controluce le diverse sfaccettature dell'esperienza traumatica della guerra.

Le modalità attraverso cui l'elemento paesaggistico si inserisce all'interno della "scrittura compensativa" sono diverse: se da un lato il paesaggio si configura come sfondo funzionale di una narrazione, d'altro canto, nelle "meditazioni" sul conflitto, diviene immagine della guerra desiderata. A distanza di pochissimi anni, dunque, Gadda rielabora sia quanto aveva affidato al *Giornale*, sia ciò che era rimasto "non-scritto" e lo affida a generi letterari diversi, in una rifrazione di temi e moduli paesaggistici analoghi, ma impiegati con una funzione differente.

Per quanto questi testi si basino su un "avantesto" (in senso lato) comune, la differente fisionomia delle due opere suggerisce una loro trattazione individuale: come già ribadito più volte, le particolari istanze che dominano una struttura narrativa (intreccio, finzionalità, voce narrante, focalizzazioni) sono infatti diverse da quelle delle prose brevi; di fatto, il nucleo compatto delle prose riunite sotto il titolo eponimo "Il castello di Udine" si caratterizza essenzialmente per un tono riflessivo-malinconico attraverso cui viene ripercorsa l'esperienza vissuta. Certo si crea tra questi testi un dialogo a distanza, non riducibile esclusivamente a una ripresa di temi e stilemi.

Meccanica e *Castello* rappresentano infatti una diversa faccia di un prisma dai colori uniformi e l'analisi paesaggistica mostra nitidamente come la costruzione del paesaggio venga piegata secondo istanze complementari.

2. Il paesaggio nei diari di guerra: un *primum* della sensibilità paesaggistica gaddiana

La maniacale registrazione della realtà bellica, scandita pressoché quotidianamente dalle annotazioni diaristiche, può essere utile a documentare e a valutare la sensibilità di Gadda per il paesaggio all'altezza della sua «prima importante prova di scrittura».²⁵ In questa prospettiva, un'analisi delle descrizioni paesaggistiche inserite nel *Giornale*, variabili quanto a numero e a rilevanza tra il 1915 e il 1917, consente di rintracciare le premesse di quel «vivissimo [...] senso del paesaggio» che, come detto, Gadda si attribuirà con insistenza nell'intervista del 1969.²⁶ In questo senso, occorre tenere a mente che a differenza delle opere letterarie future, in cui gli inserti paesaggistici saranno consapevolmente rielaborati e deformati per catalizzare funzioni e significati diversi, il *Giornale* si configura come un'opera scritta «“currenti calamo”» [LAM, 84], pensata come testimonianza documentaria di un particolare momento storico. A rilevare lo statuto di verità e l'immediatezza propri del genere diaristico sarà lo stesso Gadda che dichiarerà nella già citata recensione a *Guerra del '15* di Stuparich: «un diario è fatto così, non c'è modo di integrare, non c'è tempo di elucubrare» [SD, 746], confermando in qualche modo ciò che aveva sostenuto proprio nel *Giornale*, un «libro – scrive l'autore –, tutto di prima mano, anche nei luoghi di bello stile o quasi» [GGP, 650].

Come emergerà nelle pagine seguenti, l'intento realistico-documentario a cui soggiace la redazione del *Giornale* è via via sempre più condizionato dall'«alternarsi di umori» [CdD, 653] dello scrittore, spesso preda di ire furiose, di disperazione o di euforico entusiasmo; da questo punto di vista, il proposito di annotare con minuzia la quotidianità bellica e la soggettività che

²⁵ M.A. TERZOLI, *L'anima si governa per alfabeti. Note su Gadda scrittore di guerra*, in «Paragone. Letteratura», LIV, 2003, pp. 98-120: 101.

²⁶ C.E. GADDA, «Per favore mi lasci nell'ombra» *Interviste 1950-1972*, cit., p. 184.

caratterizza tali annotazioni orientano anche la presenza e la fisionomia del paesaggio descritto.

2.1 Tra istanza realistico-documentaria e soggettività: il *Giornale di campagna*

Com'è noto, il *Giornale di guerra e di prigionia* si compone di 6 quaderni o block-notes, variamente intitolati dall'autore, e viene redatto in un periodo compreso tra il 24 agosto 1915 e il 31 dicembre 1919.²⁷ Il *Giornale di campagna*, il primo dei taccuini che costituiscono i cosiddetti «diari “del tempo perduto”» [MM, 746], si apre significativamente con uno scenario da cui lo sguardo è escluso:

Edolo, 24 agosto 1915.–

[...] Scrivo sul tavolino incomodo della mia stanza, all'albergo Derna, verso le una e mezza pomeridiana. Le imposte chiuse e i vetri aperti mi lasciano entrare l'aria fresca e quasi fredda della montagna, i rumori dei trasporti e le voci della gente: mi impediscono la veduta di un muro, che si trova a due o tre metri in faccia e in cui non figurano che finestre chiuse, e delle rocce del Baitone. [GGP, 443]

Da pochi giorni Gadda ha preso servizio in Val Camonica, dove sta seguendo l'istruzione militare, e nel cominciare ad annotare le sue pagine di diario – con un dettato non dissimile da quello che aprirà il *Notturmo* di D'Annunzio – fa cenno a un primo elemento naturale: le «rocce del Baitone». Proprio il Corno Baitone, con «le sue rocce e le sue nevi», risveglia «per poco» la «vivissima emozione fantastica e sentimentale» che la montagna desta solitamente in lui e che era inibita da «uno strano intorpidimento dell'animo»²⁸ [GGP, 443]. Se si

²⁷ Cfr. nota al testo a cura di Dante Isella, SGF II, 1103-1128.

²⁸ Nota Zampese che una simile sensazione sarà descritta nelle pagine di diario del gennaio 1919, quando Gadda verrà a conoscenza della morte del fratello: «paralisi assoluta di ogni emotività per il paesaggio, i luoghi nuovi, ecc., di solito in me così viva» [GGP, 850]. Cfr. L. ZAMPESE, *Il Veneto di Gadda*, in G. Fioroni, M. Sabbatini (a

ripercorre l'intero *Giornale*, la particolare e persistente impressione prodotta dalla montagna affiora in diverse annotazioni diaristiche: per esempio, nel settembre del '15 Gadda registra una sensazione di singolare inquietudine dovuta, tra l'altro, anche al «desiderio ardente di far [...] una ascensione di alta montagna» [GGP, 469], o ancora, nel *Giornale di guerra per l'anno 1916*, nel riferirsi alla funzione svolta dai monti, lo scrittore mette a confronto il pericolo rappresentato dalle montagne in cui imperversa la guerra con il ruolo protettivo da loro svolto nel passato: «"muro con torre per la mia semente fosse, avverso orda che di là s'accampa"» [GGP, 533].²⁹ Lo sguardo rivolto alle cime montuose è insomma calibrato da una spontanea fascinazione per la natura, la cui contemplazione genera una sensazione che, forse frutto di una predisposizione romantica, tende al sublime.

Ma se per un istante si amplia lo sguardo all'intera opera gaddiana, l'impressione prodotta dai rilievi montuosi diventerà oggetto di interesse anche molti anni dopo e non solamente nelle prose d'arte; nell'Appendice I di *Eros e Priapo*, per esempio, verrà descritto un effetto simile alla «vivissima emozione fantastica e sentimentale» registrata del diario: la montagna provocherebbe in Gadda «un aumento delle pulsazioni cardiache» e «una sorta di inquietudine, di eccitazione dionisiaca» [EPAd, 231]. E in modo complementare, a partire dagli anni '40, specifici monti si caricano di valenze psicanalitiche: ne *I ritagli di tempo* dell'*Adalgisa* viene menzionato il Cervino, che è caratterizzato da «orrore e splendore totemico» [L'A, 410]; similmente,

cura di), *Miscellanea di studi in onore di Giovanni Bardazzi*, Lecce, Pensa Multimedia, 2018, pp. 567-584: 569.

²⁹ Si noti che il ruolo svolto dalle montagne è inserito in un doppio endecasillabo, a testimonianza – scrive Terzoli – «di una necessaria e sempre operante memoria poetica» (Introduzione a Po, V-XXIV: IX). La torre e le sue valenze simboliche sono state studiate da numerosi critici, si confrontino tra gli altri F. MUZZIOLI, *La torre di Babele*, in M. Carlino, A. Mastropasqua, F. Muzzioli (a cura di), *Gadda: progettualità e scrittura*, con un inedito di Carlo Emilio Gadda; premessa di Giuliano Manacorda, Roma, Editori Riuniti, 1987, pp. 189-199 e E. GIOANOLA, *Carlo Emilio Gadda: topazi e altre gioie familiari*, Milano, Jaka-Book, 2004, p. 90.

ancora nell'Appendice I di *Eros e Priapo* il monte Rosa viene descritto come «il mio totem-papà veduto nei gelidi e limpidi mattini dell'invernata prima: si ha il fenomeno totemico così accuratamente interpretato da Sigmund Freud in "Totem e tabù"» [EPAd, 231].

Se dunque la montagna sembra esercitare in generale, attraverso la sua sublime maestosità e la sua imponenza, sentimenti contraddittori, tra l'eccitazione, il senso di protezione e l'orrore, la lettura sistematica e approfondita dell'opera di Freud³⁰ sovraccarica i monti di nuovi significati e interpretazioni. Proprio in quest'ottica, Elio Gioanola ha sostenuto che nell'immaginario gaddiano la montagna, oltre alle torri e ai castelli, sia in grado di dare «figura ai sogni e ai pensieri» e rappresenti la «tensione sublimatrice che costruisce immagini di altezza», «per le sue forme pure, le cime alte fino al cielo, l'invito alle ascensioni».³¹

Ma ritorniamo al *Giornale di campagna*.

Di fatto, durante i primi mesi del conflitto lo scenario che si apre davanti agli occhi dello scrittore non è quello delle zone di guerra vere e proprie: Gadda sta seguendo l'istruzione nelle retrovie e dovrà aspettare ancora quasi un anno prima di raggiungere le trincee dell'Altopiano di Asiago. È forse anche per questo che gli scorci paesaggistici inseriti nelle pagine del *Giornale di campagna* sono rari e molto spesso la loro descrizione è sintetica. Se in generale la presenza di questi inserti è dettata da una volontà – ancora embrionale rispetto a quella che darà vita a una delle cifre caratteristiche del Gadda narratore – di rappresentare con minuzia e dettaglio ossessivi la realtà

³⁰ Tra i numerosi studi sulla lettura di Freud da parte di Gadda, cfr. in particolare G. LUCCHINI, *Gadda lettore di Freud*, in «Paragone», XXXVII, 1987, pp. 59-76; F. AMIGONI, *La più semplice macchina. Lettura freudiana del "Pasticciaccio"*, Bologna, il Mulino, 1995; E. GIOANOLA, *Carlo Emilio Gadda: topazi e altre gioie familiari*, cit.; A. BORALI, 'La diffusa 'erotia' della vita'. Lo schema del Capitolo II.° di "Eros e Priapo", in «Studi e problemi di critica testuale», 96, 2018, pp. 169-222.

³¹ E. GIOANOLA, *Carlo Emilio Gadda: topazi e altre gioie familiari*, cit., p. 90.

circostante, la presenza di un determinato scenario e le modalità descrittive elaborate sono naturalmente frutto delle scelte personali di chi scrive. Ed è proprio in questa doppia prospettiva che nel registrare un'esercitazione della compagnia Gadda fornisce *en passant* un'informazione sul luogo in cui si è svolta, «un bosco di castani, sul terreno morenico, meraviglioso» [GGP, 445]; allo stesso modo, nel resoconto di una marcia in Val Gallinera, l'autore descrive la fisionomia della valle: «Valle grandiosa e bella, ma diavolescamente piena di sole. Il fondo-valle è coperto dagli erratici torrentizî di bellissimo granito (credo tonalite) rovinati dalla cima dell'Aviolo, e dai massi di schisto dell'Aviolo stesso» [GGP, 466]. In queste descrizioni si scorgono le primissime sperimentazioni linguistiche dell'autore, che intreccia consapevolmente un lessico preciso fino al tecnicismo («tonalite», «schisto» – e poche pagine dopo utilizzerà i termini «botriodali» e «mammellonari»³² per descrivere le forme acquisite dall'acqua ghiacciata), termini che esprimono icasticamente la sensazione provata («diavolescamente piena di sole») e sintagmi dal sapore letterario («erratici torrentizî» dove si noti, oltre alla particolare scelta dei due vocaboli, l'anastrofe aggettivo-nome). Non solo: la scelta di alcuni aggettivi valutativi lascia trasparire il piacere suscitato dalla veduta paesaggistica: accanto alla puntualità referenziale traspare dunque in filigrana la sensibilità estetica di Gadda nella contemplazione della natura. Da questo specifico punto di vista è significativo che i termini che più volte si riscontrano nella descrizione del paesaggio e degli elementi naturali – salvo naturalmente alcune eccezioni – restituiscano una sorta di fascinazione per gli scenari: come visto, il bosco di castani è «meraviglioso», la val Gallinera è

³² In effetti, la tendenza all'uso di un lessico settoriale è generalizzata; si prenda come *specimen* il seguente brano, dove Gadda si serve di due termini che in mineralogia delineano lo stato di aggregazione dei cristalli: «gelano i ruscelli, e gli scolli delle strade formano enormi incrostazioni di ghiaccio. Ovunque grosse stalattiti e formazioni *botriodali* e *mammellonari*» [GGP, 501, corsivi miei]. (La forma corretta sarebbe «botrioidali» o «botroidali»).

«grandiosa e bella», gli «erratici torrentizî» sono di «bellissimo granito» e, nelle successive pagine del *Giornale*, i monti, così come i colori, saranno «dolci», le nebbie «tenerissime». Tale fascinazione sembra così testimoniare una sorta di *primum* della sollecitazione estetica provata da Gadda per la natura e potrebbe segnare l'origine di quel «vivissimo [...] senso del paesaggio» menzionato in partenza.

In altre occasioni, la scelta di registrare alcuni sfondi naturali sembra tuttavia rispondere a un motivo più intimamente connesso alla situazione raccontata; sembra infatti che Gadda noti – e poi appunti – lo scenario circostante perché “corrispondente” alla fisionomia dell'esperienza vissuta. In tali descrizioni, che non sono proprie solo del *Giornale*, ma diventeranno una componente insostituibile della scrittura anche nelle pagine narrative, il respiro del testo perde il ritmo cadenzato tipico di alcune descrizioni del diario e sembra assumere un respiro più disteso, quasi narrativo. Si confrontino in particolare questi due passi:

Dopo mezzodì mi trovai con Marchini e Cavalli e andammo a passeggio, alla chiesetta di S. Clemente (se non erro) che si trova sulle falde del M. Torricla, a pochi passi sopra Edolo. Era una meravigliosa giornata autunnale: le più dolci tinte, i più dolci monti, tenerissime nebbie e sole. Continuammo a giocare, a picchiarci, a ridere: fu una festa spirituale, e insieme un saluto di addio a questi luoghi. Poiché tutti e tre, come dirò poi, partiamo.– [GGP, 478]

Gli episodî eroici non mancano anche qui e mi piace di notarli in questo diario nelle cui pagine tanta amarezza si accoglie.– Appena arrivati, e cioè il giorno dopo l'arrivo, [...] assistemmo alla messa di requie di un caporale e di un aspirante [...]. Un vento gelido, lasciata la regione della tormenta sulle cime di Laghi Scuri, e calato a valle, colorava in violetto le facce degli ufficiali presenti, mentre nella piccola cappella il tenente cappellano officiava. [...] Il cielo era d'occasione: tormenta sulle cime, che cessò il giorno stesso, sul tramonto. [GGP, 494-495]

Alla tenerezza dei colori e degli elementi naturali che incorniciano il saluto di Gadda e dei compagni fanno da controcanto la tempesta e il vento gelido che li accolgono all'arrivo a Precasaglio e che, agli occhi dello scrittore, sembrano quasi accompagnare il funerale dei due soldati. Di fatto, rispetto alle sintetiche descrizioni precedenti, nelle due sequenze si attiva una modalità descrittiva che risente ancor più esplicitamente delle sensazioni di Gadda; ed è proprio questa tonalità impiegata per i brevi inserti paesaggistici a lasciar trasparire la partecipazione emotiva dello scrittore e ad anticipare così una delle funzioni che il paesaggio acquisirà nella narrazione.

Alla luce di questa rassegna emerge in maniera piuttosto evidente come gli scorci paesaggistici inseriti nel *Giornale di campagna* assumano il valore di particolari micro-tessere di un più ampio mosaico, formato, com'è noto, anche da tasselli più frequenti ed estesi: descrizioni dello *status* psico-fisico dell'autore, rabbiosi sfoghi a proposito della cattiva organizzazione dell'esercito italiano, resoconti sulle azioni compiute dai soldati, informazioni sulla composizione dei pasti ecc.; da questa prospettiva ben si colgono le due tendenze che caratterizzano le descrizioni paesaggistiche e, più in generale, il *Giornale* stesso: un'istanza realistico-documentaria, per la quale, come detto, la quotidianità viene registrata con dovizia quasi cronachistica, e l'intrusione della personalità dell'autore, che non manca di far trasparire in maniera più o meno esplicita i propri umori e la propria soggettività (con una tensione ben diversa dal «realismo calmo e profondo» [SD, 746] attribuito a Stuparich).

In margine a tali considerazioni, è necessario rilevare che all'interno di questa variopinta tavola musiva spiccano per contrasto almeno due momenti particolari: da un lato risalta un brano, su cui si tornerà successivamente (cfr. *infra*, cap. II, 2.3), che si discosta per lessico, sintassi e modi dalle descrizioni fin qui analizzate e che mostra *in nuce* alcuni tratti della narrazione gaddiana futura, dall'altro si riscontra un frammentario scorcio paesaggistico della Brianza e di Longone:

L'orrore e la tristezza della solitudine crebbero oggi a dismisura: ora è subentrato un senso di rassegnazione amara, che l'immagine di mia madre e de' miei fratelli cambia a quando a quando in dolore. Li vedo con me, col povero papà, in una mattina di Pasqua, in Brianza: entusiasmarsi alla ricerca della mämmole, giubilare di un folto di fiori. Che mi farebbe ora un mazzo di violette? Non sarei capace neppure di arrestarvi lo sguardo. [...]

È strano come i giorni dell'infanzia, della adolescenza, ritornano a torturarmi con visioni di felicità perduta, specie con il viso de' miei cari: e come penso con insistenza alla Brianza, più che a Milano; ora vedo la ferrovia che giunge a Erba e le strade buie presso Longone, e i campi, nella pioggia autunnale: penso soprattutto alla mamma. [GGP, 471]

Ancora una volta una sorta di «intorpidimento dell'animo» “paralizza” la predisposizione di Gadda nei confronti del paesaggio *in praesentia* e lo riporta a uno scenario lontano, intimamente legato ai ricordi giovanili. Stati d'animo presenti e passati, immagini familiari e scorci paesaggistici “altri” si intrecciano dunque nei pensieri dello scrittore, richiamandosi l'uno con l'altro. E, ancora una volta, la partecipazione emotiva dello scrittore si riverbera nella scelta degli enti paesaggistici e nella tonalità malinconica del brano.

Sulla base di quanto messo in luce, è allora solo in parte condivisibile quanto ha rilevato Raffaele Donnarumma a proposito degli intenti che muovono il *Giornale* – un interesse per «la natura civile e patriottica della guerra» e una volontà di salvare «la concretezza delle cose» –; a ben guardare, infatti, l'intreccio emerso nel passo appena citato fa trasparire la volontà di Gadda di salvare non solo il «sé [...] in quanto soldato» – come ha sostenuto lo studioso – ma anche le proprie personali sensazioni «in quanto uomo». ³³

³³ R. DONNARUMMA, *Gadda. Romanzo e pastiche*, Pisa, ETS, 2001, p. 16.

2.2 L'impatto con il paesaggio sconvolto: il *Giornale di guerra per l'anno 1916*

Con il trasferimento in Veneto nel giugno 1916 si apre il quaderno intitolato dall'autore *Giornale di guerra per l'anno 1916*. Arrivato a Vicenza, Gadda si trova di fronte a un duplice scenario: da un lato può ammirare «i magnifici monumenti del Rinascimento, le chiese romaniche, i gotici veneziani, che ripetono nelle loro linee il succedersi dei tempi» (il paesaggio antropico diventa già a quest'altezza custode della Storia), dall'altro, volgendo lo sguardo lontano, si stagliano i monti sui quali si sta svolgendo la «necessaria e santa» guerra. La vista dei monumenti vicentini – simbolo della patria – e delle azioni belliche – azioni “per la patria” – desta in Gadda una «preoccupazione patriottica, etnica e politica» che si risolve presto in un'affermazione retorica della propria «fermissima» volontà di partecipare all'impresa bellica [GGP, 533]. Il passo,³⁴ la cui fisionomia oscilla tra una sorta di sconcolato auto-convincimento e un'esibizione del proprio interventismo, sembra tuttavia alleviato dall'annotazione della pagina successiva, nella quale viene restituita l'immagine di un uomo sostanzialmente poco attento alla vista delle battaglie:

³⁴ «La preoccupazione patriottica, etnica e politica, vela come di un colore di desolazione l'aspetto della mia patria divina, della serena mia gente: nelle vie non vedo le torri, i palazzi, la gente, ma il loro pericolo; verso i monti guardo quasi con ricrescimento e paura, come all'origine d'una tempesta insostenibile, mentre altra volta pensai di loro: “muro con torre per la mia semente fosse, avverso orda di là che s'accampa”. Il pensiero della mia famiglia e un po' anche quello del mio pericolo mi angustiano; ciò non ostante la volontà è fermissima, la ragione fermissima, nel decidere che è doverosa la mia presenza al fronte.» [GGP, 533]. Forse, nella sua prima parte, il passo riecheggia l'*incipit* della canzone *All'Italia* di Leopardi (O patria mia, vedo le mura e gli archi / E le colonne e i simulacri e l'erme / Torri degli avi nostri, / Ma la gloria non vedo, / Non vedo il lauro e il ferro ond'eran carichi / I nostri padri antichi.). Gadda, tra l'altro, avrà sicuramente con sé i *Canti* l'anno successivo, come conferma una nota di diario del 12 settembre 1916: «apersi le poesie del Leopardi, che da parecchi giorni non guardavo» [GGP, 616].

mi attardai con la padrona di casa a guardare dalla finestra le vampe delle nostre batterie, sui monti lontani: veramente io non guardavo con attenzione, non ostante una specie di angoscia, la quale mi copriva l'anima quasi di un manto di piombo: la padrona si lamentava ch'io fossi distratto. [GGP, 534]

Si noti *en passant* che ancora una volta si attiva quell'«intorpidimento dell'animo» già riscontrato nelle pagine del *Giornale di campagna* a cui fa seguito una sorta di incapacità di godere della vista del paesaggio.

D'altro canto, come testimoniano le pagine diaristiche del 22 giugno 1916, sarà sensibilmente diverso l'impatto ravvicinato con le zone in cui si svolgono i combattimenti: la marcia verso la falda orientale a sud del Monte Magnaboschi è tristemente segnata dalla vista dei feriti, reduci da uno «spaventoso bombardamento», e tale è l'effetto su Gadda che le cannonate sparate durante la notte turbano il suo sonno «non pel rumore», ma per «la visione delle sofferenze dei combattenti» che riemergono nella sua mente [GGP, 542-3].

La tragedia umana di cui Gadda si fa testimone è amplificata dalla desolazione del paesaggio; lo scrittore si premura subito di notare come una delle valli del Monte Magnaboschi sia devastata:

Lungo la valletta [...], che è boscosa come tutto il Magnaboschi, lacerazioni del terreno e degli alberi, prodotte dal cannone nemico: cenci, qualche po' di materiale gettato, qualche cadavere. [GGP, 543].

In modo analogo, ma con l'insorgenza di un certo sgomento, come dimostra la comparsa di precisi aggettivi prima assenti nella descrizione, lo scrittore annoterà qualche giorno dopo: «La nostra avanzata fin qui fu contristata dallo spettacolo delle orrende lacerazioni del monte e della foresta, dalla vista di numerosi cadaveri in putrefazione verdi, cerei, neri, paonazzi. —» [GGP, 550]. È senz'altro significativo rilevare che in entrambe le sequenze,

nell'amplificazione del crudo realismo, gli enti selezionati rimangono gli stessi e sono posti sullo stesso piano: la catastrofe bellica distrugge e accomuna uomo e natura e sembra vigere una sorta di relazione tra le ferite sui corpi dei soldati e quelle sul "corpo" del paesaggio.

A uno sguardo più ampio, se da un lato permangono i resoconti topografici – che in questo quaderno si arricchiscono di schizzi e di mappe – dall'altro la frequenza e l'insistenza con cui Gadda si sofferma sul paesaggio bellico a partire dal *Giornale di guerra per l'anno 1916* sono indici dell'inaspettato sconvolgimento di fronte alla devastazione della natura e degli ambienti antropici. È forse anche per tale ragione che, come anticipato, gli scorci paesaggistici sono più frequenti ed estesi rispetto a quelli del *Giornale di campagna*, e cominciano a essere oggetto di descrizione anche nel materiale epistolare spedito dal fronte. Del resto, come è stato ampiamente notato, l'artiglieria messa in campo durante la Grande Guerra era stata in grado di trasformare in modo irreversibile il territorio, lasciando nello sgomento i soldati, che non erano preparati a un tale spettacolo di distruzione. Lo sottolinea, tra gli altri, Walter Benjamin che nel 1936 scrive:

Non si era visto, alla fine della guerra, che la gente tornava dal fronte ammutolita, non più ricca, ma più povera di esperienza comunicabile? [...] Una generazione che era ancora andata a scuola col tram a cavalli, si trovava, sotto il cielo aperto, in un paesaggio in cui nulla era rimasto immutato fuorché le nuvole, e sotto di esse, di forze attraversato da micidiali correnti ed esplosioni, il minuto e fragile corpo dell'uomo.³⁵

In questa prospettiva, accanto alla minuziosa registrazione della topografia dei luoghi di guerra, si riscontrano alcuni brani in cui emerge in maniera più trasparente il turbamento, o più in generale, lo stato d'animo dell'autore. Da

³⁵ W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskow*, in ID., *Opere complete. Scritti 1934-1937*, VI, a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2004, pp. 335-342: 321.

questo punto di vista, le scelte lessicali che caratterizzano le descrizioni del paesaggio naturale e del paesaggio urbano sono contraddistinte da un uso pervasivo e quasi ossessivo di verbi appartenenti all'area semantica della distruzione, spesso declinati al participio passato («prati dilaniati», «montagna disboscata», «alberi secchi e stroncati» ecc. [GGP, 560, 582, 605], «pini stroncati», «massi proiettati» [LAM, 27]); un caso esemplare è rappresentato dalla descrizione del paese di Cesuna, in cui l'uso insistente di tali verbi, rendendo il periodo particolarmente cadenzato, oltre a dare vita a un consapevole gioco di allitterazioni, sembra restituire lo sgomento dell'autore:

Il paese di Cesuna appare devastato: parecchie case colpite da granata: il campanile pure toccato in uno spigolo: le case senza porte e senza gelosie, col mobilio e i cenci spezzati e sparsi, gli arredi frantumati. La libreria del parroco rotta e i libri spezzati, squinternati, sparsi sul pavimento, a mo' di strame. Il pianoforte in briciole. Asportai alcuni fogli del lacerato registro parrocchiale, e tre libri, per ricordo.– [GGP, 554, corsivi miei, eccezion fatta per «paese di Cesuna»]

D'altro canto però, ciò che si riscontra nelle descrizioni paesaggistiche è un continuo accostamento di distruzione e bellezza: i «bei prati», per esempio, «densi di magnifico foraggio e infiorati dell'estate», appaiono «dilaniati dalla guerra» [GGP, 560]; la strada che porta da Treschè Conca a Campiello, «magnifica» e attorniata da una «bella valle», è marcata «ovunque [da]i segni della guerra nelle case sventrate, nelle buche dei grossi calibri, nei reticolati in abbandono»; ancora, il «paesaggio forestale» di Boscòn, del Lémerle, di Magnaboschi – «prima patria della [...] vita su questo fronte» – è «stupendo», ma lo scrittore non manca di aggiungere subito dopo: «Lémerle devastato, alberi secchi e stroncati (cannone), ramoscelli secchi e stroncati: (fucile).–»

[GGP, 605]. Emerge una sorta di incredulità³⁶ nel constatare che il paesaggio possa essere così devastato dall'azione dell'uomo e tale incredulità trova spazio anche nei carteggi, come si ricava da un passo di una lettera di Gadda all'amica Maddalena Marchetti: «la valletta situata fra le montagne – nota l'autore – non ha più l'aspetto che la natura le aveva conferito: non ho mai visto un tale spettacolo di rovina.» [LAM, 28]. Scrive Giancotti che le pagine del *Giornale di guerra e di prigionia* «fanno capire come luoghi armoniosi e verdeggianti [...] sembrassero essenzialmente inadatti, proprio per la loro bellezza, a ospitare la guerra» tanto che «le immagini di guerra» striderebbero troppo «in quell'ambiente altrimenti idillico».³⁷ Ma a ben guardare, tale “stridore” sembra provocare una sorta di fascinazione per lo stato di rovina del paesaggio, per il quale l'autore usa più di una volta il termine «spettacolo»: lo «spettacolo delle orrende lacerazioni del monte e della foresta», «lo spettacolo degli accampamenti nelle pinete» che «van diradandosi per il disboscamento» [GGP, 550, 641], e lo «spettacolo di rovina» della lettera alla Marchetti [LAM, 28].

Da questo punto di vista, è particolarmente significativa la descrizione del 4 ottobre 1916, dove “paesaggio-idillio” e “paesaggio-distruzione” si fondono in un unico scenario pittoresco:

Un bel sole d'ottobre, pieno di bontà per le nostre anime intrizzate, riempie le ondulazioni dell'Altipiano, vaporanti di nebbia: le foreste fumose della catena marginale che forma il bastione su cui opponemmo la difesa della disperazione e della fine (tale io la credevo), macchiano d'un color cupo lo sfondo del sito: solo il Kaberlabo [*sic*], il lontano Belmonte e l'altra torre della porta di Val Canaglia, il Busibollo, sono nudi fra la corona forestale: il Magnaboschi è violetto per i vapori che velano l'abettaia immensa: il Lémerle è calvo sulla vetta rotonda, e ricorda con quel diradarsi del suo mantello boschivo la rovina della

³⁶ Di “incredulità” parla anche Giancotti, con un significato lievemente diverso, in riferimento a Soffici, Stuparich, D'Annunzio e Sbarbaro. Cfr. M. GIANCOTTI, *Paesaggi del trauma*, cit., pp. 40-42.

³⁷ Ivi, 27.

battaglia, lo spasmodico dilaniamento dei 305 con cui i nemici lo catapultarono.
[GGP, 635-636]

All'attenzione posta nei confronti della devastazione naturale e antropica si affianca dunque da subito una sorta di fascinazione per il carattere «pittoresco» di questi luoghi. Il termine «pittoresco» ricorre più di una volta all'interno del *Giornale per l'anno 1916* e si alterna in due occasioni al termine «pittorico», usato, quest'ultimo, sia nel suo significato più proprio, sia con lo stesso significato di “pittoresco” che, come sostiene Jakob, «agisce per contrasto, per asimmetria, attraverso la sorpresa che suscita».³⁸

Negli esempi che seguono, il pittoresco si riferisce sia al paesaggio ancora inalterato dalla ferocia bellica, sia, più significativamente, agli scenari di distruzione: «il paesaggio» tra Treschè Conca e Campiello – annota Gadda nel luglio 1916 – «si presenta assai pittoresco» [GGP, 563], i luoghi sul margine della Val d'Assa sono «assai pittoreschi e scoscesi» [GGP, 564], il «villaggio delle retrovie», creato sulla «montagna disboscata dalla necessità dei soldati», genera «un disordine non scevro di una pittoresca spiritualità» [GGP, 581]. Ben si allinea allora un'altra considerazione di Jakob, che osserva:

Il senso di disordine, di differenza o di non somiglianza, indotto dagli elementi discordanti del paesaggio pittoresco, è tutt'altro che naturale o semplicemente dato. Si basa, come minimo, sulla presenza di segni identificabili spesso antropomorfi e come massimo su una disposizione che riduce in verità il paesaggio a una scena per l'incontro fortuito tra qualche entità simbolica.³⁹

Il 9 agosto 1916 Gadda registra la caduta sul Monte Barco di «due shrapnels da 152, con fumone giallo e fracasso bestiale» e si chiede: «Perché ricordo il fumo giallo sul monte? Perché *anche l'immagine esterna, pittorica* dell'episodio

³⁸ M. JAKOB, *Il paesaggio*, Bologna, il Mulino, 2009, p. 92.

³⁹ Ivi, 93.

possa esser risuscitata» [GGP, 584-585]. Il termine “pittorico” ricorre una seconda volta il 18 ottobre 1916:

Presi, colla mia macchina fotografica, delle fotografie sullo Zovetto e sul Lémerle; chissà se saranno riuscite.– Durante queste marce varî aspetti pittorici della guerra che mi piacerebbe poter ricordare: monti spelacchiati dal bombardamento (Busibollo), prati pieni di buche di granate e di trincee campali sullo Zovetto; sepolture nelle buche di esplosione; ecc. Ancora è un quadro interessante lo spettacolo degli accampamenti nelle pinete: uomini intirizziti che si scaldano al fuoco rosso dei pini nell’oscurità mattinale e serale; tende; baracche di pino. Le foreste van diradandosi per il disboscamento: noi stessi, per costruire le nostre baracche, cogliendo un pino qua e l’altro là abbiām cooperato alla distruzione.– [GGP, 641]

Dal passo emerge la inattesa sollecitazione estetica che il paesaggio sconvolto suscita nell’autore; tale interesse è testimoniato anche in una lettera ad Antonio Semenza, dove Gadda scrive: «Sono riuscito ad avere presso di me una West-pocket, da cui spero di ottenere qualche ricordo abbastanza interessante di tutte queste demolizioni».⁴⁰ Se da un lato l’uso della macchina fotografica testimonia un intento documentario volto alla preservazione della memoria, dall’altro consente altresì di mediare artisticamente lo sguardo, uno sguardo rivolto a un «quadro interessante», a uno «spettacolo» contraddistinto da «aspetti pittorici». Una simile mediazione caratterizzerà anche la rielaborazione degli scorci paesaggistici della *Meccanica* e del *Castello di Udine*, dove però – come emergerà nei prossimi paragrafi –, per creare tali inserti, Gadda farà uso di una matrice artistica – il riuso di fonti letterarie e figurative –, amplificando così la predisposizione emersa in modo aurorale nei diari.

A ben vedere allora, quel principio di realtà e quell’esigenza di preservazione della memoria a cui rispondono le descrizioni paesaggistiche sembrano essere rafforzate proprio dal fascino per lo «spettacolo di rovina»,

⁴⁰ C.E. GADDA, *Lettere ad Antonio Semenza (1916-1917)*, a cura di A. Silvestri, in «I Quaderni dell’Ingegnere. Testi e studi gaddiani», 7, n.s. 2, 2011, pp. 111-138: 116.

dall'impressione straniante, ma affascinante, che Gadda ha nel vedere questi luoghi devastati. Nella scrittura diaristica, infatti, il paesaggio del fronte si carica a poco a poco di una particolare funzione, quella cioè di conservare e di resuscitare «gli aspetti pittorici della guerra»; e allora, l'evoluzione delle descrizioni paesaggistiche sembra mostrare come, all'interno del *Giornale*, l'interesse per il paesaggio diventi via via più denso a livello semantico e simbolico, segnando così le premesse per il ruolo che svolgerà nelle opere future.

A conti fatti, Gadda sembra in qualche modo rendersi conto del potenziale estetico e semantico della "catastrofe" paesaggistica (e non solo) generata dalla Grande Guerra, una catastrofe che comporta il sovvertimento di un ordine dato – e a lungo creduto immutabile – e la necessità di ricrearne uno nuovo.

2.3 Tra sperimentazione linguistica e lirismo: le "asinerie" e la tensione narrativa

Come in parte già anticipato, un discorso a margine va fatto per un brano significativamente diverso rispetto alle descrizioni fin qui analizzate: si tratta di un passo elaborato il 2 settembre 1915, il cui tasso di letterarietà e di sperimentazione linguistica lo rende un *unicum* all'interno del *Giornale* e le cui componenti narrative, qui ancora allo stadio embrionale, sono destinate a essere rielaborate nelle future opere dello scrittore.⁴¹ Ai fini del discorso, è utile rilevare preliminarmente che non solo le peculiari scelte linguistiche e stilistiche interessano anche la riscrittura del paesaggio, ma gli stessi elementi paesaggistici sembrano fungere da occasione ispiratrice per il passo:

⁴¹ Per queste ultime cfr. G. CENATI, *La guerra del Gaddus. Il Giornale di guerra e di prigionia di Carlo Emilio Gadda*, in «Enthymema», XII, 2015, pp. 318-336: 326.

Hodie quel vecchio Gaddus e Duca di Sant'Aquila arrancò du'ore per via sulle spallacce del monte Faetto, uno scioccolone verde per castani, prati, e conifere, come dicono i botanici, e io lo dico perché di lontano guerciamente non distinsi se larici o se abeti vedessi. Ahi che le rupi dure e belle del corno Baitone si celavano nelle nubi, forse per ira della non giusta preferenza data ai rosolacci. Ma è destino che chi vuole non possa, e chi può non voglia. Ora, questo Gaddus amerebbe adunghiare questo Baitone, ma gli è come carne di porco, a volerla mangiare di venerdì: Moisè ti strapazza. Ora, questo è il venerdì, perché è il tempo delle mortificazioni, e Baitone è porco, perché piace, e il generale Cavaciocchi, buon bestione, è Moisè, perché non vuole. E il Gaddus è il pio credente nella legge, e nella sua continova sanzione. Per che detto Duca seguìto per prati e boschive forre la sua buona mandra, che lungo la costa cantò nel silenzio della valle. Cantò la canzone dell'alpino che torna, poi che chi non torna né pure avanza fiato a cantare, e che gli è chiesto come s'è cambiato in viso dell'antico colore: è stato il sole del Tonale che mi ha cambià il colore, rispose l'alpino: e la sua ragazza si contenta. La canzone tristemente si perdeva nella valle, così nebulosa, come s'io l'avessi creata a mia posta, e con il mio immaginare pensavo che per la detta valle risuonasse religiosamente un alto corale, frammezzato di scherzi a séguito di voci in saltetti, a vicende amebbee, a danze goffe d'orsi umani ubriachi che si rifanno nell'acquavita dell'umidore autunnale: l'uno grassotto e vecchiotto ballonzola nel prato, nel mezzo la cerchia del coro, e si lagna saltando che dolgongli naso e pancione e piedi, da tanta e tanto fredda è la bruma: l'altro è giovine e gli ridacchia, avanzando e indietreggiando, sul viso, fin che lo prende poi per nasazzo e, con dondolio del faccione, glie lo spreme per far caldo: e quello piange e frigna, mentre il coro rinalza per saltetti, e l'altro dondola e spreme. Fin che tragicamente lo scherzo cessa per un romore subitaneo: è il rimbombo lontano della cannonata. E con questo l'onda corale s'accende, improvvisa e totale, come se il vento si levasse d'un tratto nel più forte e generale suo modo: passa per il dolore e il compianto, con pause di sgomento e rinalzi d'angoscia, e si fonde nell'ira, e si perde. Ecco la solitudine delle pareti rupestri, il vano sotto le torri, la nebbia che sale dal profondo come fumo d'una valle senza suolo, il silenzio in cui è lasciato il monte dallo sparire dell'uomo.– Questo fu l'immaginare del detto Gaddus, ma il monte era buono e rotondo, con spalle di prati e barbe di castagneti. Sulla più dolce e bassa delle propagini sue si ammucchiano le grigie case di petrame, e in mezzo è il castello mal ridipinto con la torre ancor selvaggia, non guasta da cache di pittori a mèstoli. [GGP, 452-453]

Come rileva Donnarumma, il brano si caratterizza per una mescolanza di elementi eterogenei, per uno stile arcaizzante, aulico e per la comparsa

dell'«elemento letterario, sia in forma lessicale (latina e toscana), sia nell'articolazione sintattica»; nel brano in effetti vengono mescolati toscanismi, latinismi, termini particolarmente espressivi e termini dal suffisso deformante. Non solo, lo sperimentalismo linguistico si arricchisce di qualche eco dantesca: da un lato, le «spallacce del monte Faetto» ricordano le «spallacce» di Gerione di *Inf.* XVII, 91 – ma forse anche le «spalle / vestite già de' raggi del pianeta» del colle dell'*Inferno* [*Inf.* I, 16-7]⁴² –, e l'esclamazione «*ahi* che le rupi dure» sembra ricordare il v. 4 di *Inf.* I («*ahi* quanto a dir qual era è cosa *dura*»), dall'altro Gadda si riferisce al reparto degli alpini con il termine dantesco “mandra” [*Purg.* II, 86]; su questa linea ancora Donnarumma rileva che «il passo sull'allegoria del “Moisé ti strapazza” ricorda le esegesi del *Convivio* o degli antichi commentatori danteschi».⁴³

In ragione di tale combinazione, lo studioso riconosce nel brano una delle «prime testimonianze del *pastiche* gaddiano»:⁴⁴ «ciò che colpisce», sostiene Donnarumma, ritrovando nel brano le caratteristiche proprie del Gadda maggiore, è «l'uso schizofrenico della letteratura, contemporaneamente assunta in primo grado, nella sua efficacia lirica o espressiva; in secondo grado, nell'inversione parodica; e persino come presenza caricaturale immotivata».⁴⁵

Tralasciando una più precisa analisi linguistica e stilistica del passo – per cui si rimanda, ancora, allo studio di Donnarumma –, è interessante concentrarsi sulla tensione narrativa del brano e sulla descrizione del paesaggio e degli elementi naturali.

⁴² L'espressione sarà ripresa più volte nell'intera opera dello scrittore; si prenda come *specimen* il seguente passo, tratto dal *Pasticciaccio*: «Passato l'archivolt, la strada prese a dilungarsi verso l'Appia: andò tra uliveti appena argentati dall'alba e proni scheltri di viti nelle vigne. Poi rigirava, come stola, sopra le bagnate spalle del monte.» [P, 190].

⁴³ R. DONNARUMMA, *Gadda. Romanzo e pastiche*, cit., p. 20.

⁴⁴ Ivi, 18-19.

⁴⁵ Ivi, 21.

Si noti intanto che la scelta dello scrittore di parlare di sé in terza persona e scegliendo degli pseudonimi (Gaddus, duca di Sant'Aquila) dà vita a una dimensione narrativa finzionale: nel passo Gadda sdoppia la sua figura in io narrante e personaggio. In particolare la fisionomia del narratore, invadente e vigoroso, sembra anticipare le caratteristiche di quello che diventerà il tipico narratore dei racconti e dei romanzi.

In un'ottica paesaggistica, invece, si tenga a mente che è proprio il desiderio inesaudito di scalare il monte Baitone che offre a Gadda lo spunto per l'elaborazione del brano: ancora una volta l'"elemento montagna" assolve una funzione rilevante, quella cioè di dare il via a un esperimento di scrittura. Da questo punto di vista è particolarmente significativa la metamorfosi letteraria del monte, che nelle prime righe viene paragonato a un «porco» e in seguito acquisisce tratti antropomorfi – "emotivi", il sentimento d'ira provato nei confronti dei rosolacci nelle prime righe e "fisionomici", le «spalle di prati» e le «barbe di castagneti» nelle ultime. La fantasiosa visione dello scrittore, in cui due «orsi umani ubriachi» scherzano e giocano al suono di un «alto corale», è interrotta dall'intromissione di un elemento "realistico": «il rimbombo lontano della cannonata», rendendo improvvisamente silenziosa la valle, inverte il segno della visione e rende il paesaggio alpestre deserto e quasi spettrale. Al termine della fantasia interviene nuovamente lo scrittore-narratore, che rassicura il lettore sia sulla fisionomia "positiva" del monte – «buono e rotondo» – sia sulla presenza antropica «sulla più dolce e bassa delle propagini». Scrive Guglielminetti che in questo passo «della guerra sortisce [...] un'immagine grottesca, ma non affatto evasiva»;⁴⁶ in effetti, Gadda si lascia andare all'immaginazione, ma la costante angoscia si insinua anche nelle divagazioni letterarie, come mostrano le variazioni di registro e l'emersione degli elementi bellici.

⁴⁶ M. GUGLIELMINETTI, *Gadda/Gaddus: diari, giornali e note autobiografiche di guerra*, in «Versants», 25, 1994, pp. 81-96: 87.

Affine a questo brano per una certa rielaborazione letteraria e per l'ironia e la malinconia che ne emergono, ma notevolmente diversa per le scelte linguistiche e stilistiche è *Asineria* N. 2. A differenza del passo precedente, redatto nelle retrovie, *Asineria* N. 2 viene elaborata al fronte, a Tresché Conca, il 3 luglio 1916. Nel passo non si riscontra la forte commistione linguistica e stilistica che aveva contraddistinto il primo brano, ciò che sembra attivarsi è una sorta di tensione lirica, a tratti punteggiata da un crudo realismo:

Asineria N. 2: Fra le ondulazioni dolcissime dell'Altipiano, vestite del folto pratile, il trillo dell'allodola nell'estate è segnato da una nota di apprensione paurosa: un bizzarro spaventapasseri fa venir l'itterizia alle povere creature, avvezze al deserto silenzio della vegetazione. Esse lo credono un mostro giallo e maligno, che guarda l'universo con l'occhio dell'augurio funebre: ma egli non è che il vecchio e bravo capitano, a cui il Ministero ha tardato la promozione, a cui la guerra ha cosperso di peli e sudiciume la faccia, ha impolverato le scarpe e bisunto il vestito. [...] Guarda con tristezza la montagna da cui sorge la rabbia nemica, porta senza gioia la medaglia della campagna coloniale, aspetta senza desiderio la colazione. Mentre le granate fischiano paurosamente egli è ritto nel prato, calmo perché ha fatto quanto poteva per riparare i suoi soldati, e pensa all'ardua prova che il decadere della vita gli serba, dopo tutti i disinganni e le amarezze di questa. [GGP, 561]

Mario Rigoni Stern ha parlato di questo brano come della «pagina più bella della nostra letteratura contemporanea»⁴⁷ e ne avrà avuto un'impressione simile lo stesso autore se il brano sarà ripreso e rielaborato in una pagina de *La meccanica* [M, 579-580].

Ritourneremo nel prossimo capitolo sul paesaggio del romanzo, per ora si tenga solo a mente che nel passaggio di questa tessera testuale alla *Meccanica*, come ha notato Cortellessa, «vengono [...] utilizzate quelle suggestioni

⁴⁷ M. RIGONI STERN, *Storie dall'Altipiano*, a cura di E. Affinati, Milano, Mondadori, 2003, p. 719.

paesaggistiche della pianura vicentina⁴⁸ [...] il ricorso alle quali Gadda aveva attentamente programmato [...] nel suo elenco di materiali». ⁴⁹ Se, infatti, nelle pagine romanzesche verrà cassato l'*incipit* lirico del brano, lo sguardo del tenente non sarà rivolto solo verso la montagna, ma anche verso l'armonica pianura veneta, la cui descrizione si nutrirà di matrici artistiche.

Certo accanto ad *Asineria* N. 2 si riscontrano nel *Giornale* altri spunti elegiaci, più brevi e isolati. La nebbia è uno degli elementi naturali che più volte offre uno spunto letterario allo scrittore; si legga, per esempio, questo passo, scritto a inizio settembre 1916:

Quando potrò uscire, dalla mia povera casa di sassi, verso la foresta gocciolante nell'autunno, tra la visione delle cime e delle nebbie, senza udir la voce dei così detti miei simili? La mia anima intiepidita dal fuoco domestico, rabbrivirà deliziosamente a quel cielo triste, e si perderà con quelle nebbie che sono più amiche a lei di un'umanità di uomini intelligenti, di uomini liberi, di uomini forti, di cravattoni, di armigeri, di lanternoni, di banchierazzi, di demagoghi, di pretazzi e di troie.– [GGP, 600]

⁴⁸ «Il tenente lo guardò e con un velo di lacrime, nascondendo ai compagni la faccia, guardò poi la sua terra. Era verdissima e bionda nei colli, della soma cesàrea. Lievi nebbie esalava nel meriggio come sospiri d'amore, ma verso destra, sopra Cogollo, nel sole atroce tuonavano e fumavano come vulcano gli spalti diruti del Cengio, scalati a morte dai controassalti dei granatieri. L'Astico, un filo azzurro, era sotto a Rocchette con lo scheletro delle cartiere bruciate, de' lanifici arsi, nel fondo. E da Schio e da Thiene pensava la dolce collina fino al castello merlato della Marostica, e dietro brume lontane, dal solco profondo di sua giovinezza, irrompere il fiume a sfociar nella piana e tutta la brentana del Brenta gorgogliare contro il castello e ingolfarsi sotto il ponte a Bassano. Ed oltre la terra dei Daponte e di Jacopo nel greto chiaro dentro i veli meridionali smarrirsi, per sinuosità vagabonde: e verso le ville che fece il Tiepolo magnificenti agli ozi delle sue genti patrone. E a destra nei sogni del sole le torri, e il colle delle tre giornate, e la lontana rotonda, dove il Palladio rivisse antiche armonie nello splendore della sua nuova saggezza.» [M, 580].

⁴⁹ A. CORTELLESA, *I capitoli postumi della "Meccanica" di Carlo Emilio Gadda: due tracce avantestuali*, in «Studi Novecenteschi», XX, 1993, pp. 93-111: 104-105. Per l'elenco dei materiali cfr. RR II, 1187-1188.

All'iniziale sintonia spirituale con gli elementi paesaggistici fa da contrappunto lo sfogo rabbioso di Gadda, particolarmente espressivo grazie all'accumulazione con climax ascendente di vocaboli desueti ("armigeri"), deformati nei suffissi ("cravattoni", "lanternoni", "banchierazzi", "pretazzi") e dispregiativi ("troie").

In altre occasioni, l'atmosfera nebbiosa si arricchisce della presenza lunare: «nella notte nebbiosa fucilate e rumori di bombe nell'Assa: la luna forava le nubi, con un alone opaco» [SGF II, 637], nota l'autore l'11 ottobre 1916, e di nuovo, quattro giorni dopo: «Mi levai, come ieri, alle cinque e un quarto (ora regolare), con una guardata alla luna che "adima" alle foreste nebbiose» [GGP, 637-638]. Non è forse inutile ricordare, seppur *en passant*, che Gadda ha con sé le poesie di Leopardi,⁵⁰ come emerge dalla già citata pagina di diario del 12 settembre 1916, e che il vocabolo *adima*, dantesco, si riscontra anche nei *Paralipomeni della Batracomiomachia* dello scrittore recanatese (ma anche in una lirica della raccolta carducciana *Juvenilia*).⁵¹

A conti fatti, non solo il *Giornale* testimonia un interesse spontaneo e ricorrente per la dimensione del paesaggio, non solo il paesaggio costituisce un dispositivo privilegiato per restituire gli aspetti pittorici della guerra, ma la suggestione paesaggistica fornisce – come emerso in quest'ultimo paragrafo – il pretesto per scrivere. D'altro canto, la prosa gaddiana sembra già a quest'altezza caratterizzarsi per quella torsione linguistica e lirica, spesso carica di echi letterari, che diventerà la cifra stilistica sia delle prose d'arte degli anni Trenta, sia dei romanzi maggiori.

⁵⁰ Cfr. nota 34 del presente capitolo.

⁵¹ A prescindere dalla fonte, è interessante notare le diverse modalità con cui Gadda segnala o viceversa si appropria di una tessera intertestuale: se nella descrizione letteraria della prima *Asineria* il riuso di tessere e citazioni viene inglobato nel tessuto testuale, nei passi più propriamente diaristici la ripresa viene appunto esibita e segnalata attraverso le virgolette di citazione

3. Il paesaggio nelle riscritture di guerra: gli echi del trauma

3.1 Deformazione e funzione del paesaggio bellico nella *Meccanica*

Come in parte già riscontrato, tra il 1915 e il 1924 Gadda affianca all'esperienza di soldato e, in seguito, all'attività di ingegnere, l'esercizio letterario; lo testimoniano i quaderni del *Giornale di guerra e di prigionia*, il racconto *La passeggiata autunnale* – ripreso in vecchiaia, ma scritto a Celle-Lager nell'agosto 1918 –, alcune poesie e l'abbozzo del romanzo *Retica*.⁵²

Nel 1924 l'istituzione del «Premio Mondadori per il 1924», volto a premiare con diecimila lire un romanzo inedito, «alletta» lo scrittore «a tentare»,⁵³ dando così avvio alla redazione del *Racconto italiano di ignoto del Novecento*. Con questo romanzo-laboratorio, mai portato a termine, Gadda affronta alcune delle problematiche tecniche fondamentali della sua narrativa (fisionomia del narratore, problema dell'intreccio, stile della narrazione), problematiche che verranno riprese e sviluppate – spesso disattendendo quanto teorizzato a metà anni Venti – nei racconti e nei romanzi successivi. Dopo l'esperimento del *Racconto italiano*, *La meccanica* è la prima prova narrativa pressoché compiuta dello scrittore e se per certi aspetti, per lo più strutturali, il romanzo rivela ancora una certa ingenuità compositiva, la particolare voce narrante – «che sembra anticipare il *Pasticciaccio*» – ha fatto parlare Raffaele Donnarumma di «capolavoro della fase che precede *La cognizione*». ⁵⁴ Come emergerà più chiaramente in seguito, tale mobilità prospettica incide in maniera

⁵² «Un bilancio – scrive Dante Isella – tutt'altro che completo, da integrare, per il poco che se ne sa, almeno con le annotazioni e i tentativi di tempi e generi diversi di cui si ha notizia proprio dai materiali del *Racconto italiano*.» [SVP, 1258-1259].

⁵³ Cfr. nota stesa «In casa, Via san Simpliciano 2, terzo piano, Ore 16», ora pubblicata in SVP, 1258.

⁵⁴ R. DONNARUMMA, *Gadda. Romanzo e pastiche*, cit., p. 167.

significativa anche sulla costruzione paesaggistica, che diventa dunque un punto di osservazione privilegiato per sondare livelli testuali meno immediati.

Scritta di getto tra il 1928 e il 1929,⁵⁵ *La meccanica* vedrà la luce nella sua veste romanzesca – ma ancora in una versione parziale – soltanto nel 1970 per i tipi di Garzanti; nel frattempo, Gadda aveva smembrato il romanzo, pubblicando alcuni brani nel 1932 su «Solaria»⁵⁶ (in seguito raccolti, con varianti, nelle *Novelle dal Ducato in fiamme* e negli *Accoppiamenti*). L'edizione critica di Dante Isella, del 1989, restituisce all'opera la sua forma integrale, aggiungendo ai cinque capitoli pubblicati nel 1970 altri tre capitoli di ambientazione bellica. Il romanzo si struttura dunque in otto parti, in cui si intrecciano più o meno saldamente due macro-temi: una vicenda amorosa che coinvolge almeno tre dei quattro personaggi principali (Zoraide, Luigi e Franco – ma in qualche modo anche il quarto personaggio, Gildo, ne è interessato) e la partecipazione alla Prima Guerra Mondiale. Dal punto di vista narrativo, la guerra si insinua sia nella diegesi del testo – attraverso le vicende di Luigi, Franco e Gildo –, sia nei commenti e nelle digressioni extra-diegetiche del narratore, dove in parte traspare l'esperienza autobiografica del fronte dello stesso Gadda (famose sono la parentesi sul doppio significato del verbo «andare», o le sfuriate della voce narrante contro gli imboscati, o i numerosi *excursus* storici).

Per la struttura della *Meccanica*, Romano Luperini ha parlato di un «impianto naturalistico, basato sul “triangolo” amoroso Zoraide - Luigi (il marito) – Paolo [variante per Franco] e sulla descrizione realistica, ai suoi vari livelli (da quelli popolari ai borghesi), della società negli anni della guerra

⁵⁵ Ma un nucleo originario risale già al '24. Sull'elaborazione e sulle diverse stesure della *Meccanica* cfr. nota al testo a cura di Dante Isella in RR II, 1173-1226.

⁵⁶ *Le novissime armi, Papà e mamma, L'armata se ne va*. Sulle ragioni per cui Gadda smantellerebbe l'impianto narrativo cfr. C. SAVETTIERI, *La trama continua. Storia e forme del romanzo in Gadda*, Pisa, ETS, 2008, pp. 49-57.

mondiale».⁵⁷ Se però, come hanno sostenuto alcuni studiosi,⁵⁸ la trama in sé sembra essere solo un pretesto, diversa è l'attenzione dedicata alla psicologia dei singoli personaggi e all'ambiente, inteso quest'ultimo sia nel senso di *milieu*, sia nel senso di spazio-paesaggio. Da questo punto di vista, il romanzo poggia su un evidente «sistema di opposizioni»⁵⁹: i personaggi si contrappongono in una struttura circolare che si apre e si chiude sulla bellezza vitalistica della protagonista femminile. Come i personaggi, anche gli spazi sono inseriti in coppie dicotomiche (Milano/Veneto, retrovie/fronte, giardino/fronte), e la loro opposizione genera numerose valenze simboliche.

Se molto è stato scritto sulle coppie oppostive dei protagonisti da un lato, e sulla rilevanza della componente documentaria – programmata già nel 1928 e frutto di ricerche multidisciplinari⁶⁰ – dall'altro, interessa in questa sede soffermarsi più diffusamente sulla presenza e sulla funzione del paesaggio all'interno dell'opera.

Si noti innanzitutto che, come diventerà più chiaro nelle pagine successive, nella struttura romanzesca Gadda si serve del paesaggio – bellico, urbano o naturale – per far risaltare in maniera più nitida i tratti caratteriali dei personaggi. D'altro canto, gli inserti paesaggistici del romanzo, oltre ad essere particolarmente diffusi, anticipano quanto a funzione e fisionomia le maniere del Gadda maggiore.

Sebbene non rientri nel discorso sul paesaggio di guerra, sembra utile prendere come punto di partenza il *topos* del giardino. È, infatti, proprio un'incursione in un paesaggio, per così dire, “di pace” che consente di meglio

⁵⁷ R. LUPERINI, *Carlo Emilio Gadda, ovvero della grandezza e della miseria della letteratura*, in ID., *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura contemporanea*, II, Torino, Loescher, pp. 487-515: 500-501.

⁵⁸ Ivi, p. 501 e C. SAVETTERI, *La trama continua. Storia e forme del romanzo in Gadda*, cit., pp. 52-53.

⁵⁹ Cfr. in particolare G. ROMANO, *Il «disegno meditato»: modelli narrativi della Meccanica di Gadda*, in «Rassegna della letteratura italiana», 96, 8, 1-2, pp. 179-198.

⁶⁰ Cfr. nota al testo RR II, 1173-1226.

apprezzare per contrasto la trasposizione dei luoghi bellici nelle pagine romanzesche. Un discorso analogo si potrebbe fare a proposito del paesaggio della pianura veneta, e tuttavia, considerata la particolare “forma” di tale paesaggio – costruito attraverso la descrizione di opere d’arte pittoriche e architettoniche –, l’analisi di tali scorci sarà rinviata al capitolo dedicato al paesaggio antropico (cfr. *infra*, cap. III, 1.3).

3.1.1 Il *topos* del giardino: un’antitesi del paesaggio di guerra

Locus tipico dell’intera opera gaddiana,⁶¹ il giardino si configura come uno degli spazi privilegiati della *Meccanica*. La descrizione e la funzione del giardino elaborate nel romanzo risentono di una lunga tradizione letteraria, culminante tra fine ’800 e inizio ’900 con l’opera di Gabriele D’Annunzio;⁶² in questa prospettiva, Gadda si serve da un lato della lezione dannunziana per impreziosire la descrizione del *locus amoenus*, dall’altro sovraccarica tale luogo di valenze simboliche derivate da suggestioni difficilmente riconducibili a un unico scrittore: il giardino come dimensione “altra” rispetto all’urbanizzazione moderna, il giardino come luogo di un’infanzia felice, il giardino come una selva labirintica in cui perdersi piacevolmente, il giardino come paesaggio d’incanto che tutela gli incontri amorosi.

⁶¹ Cfr. M. REBAUDENGO, *I giardini dell’Ingegnere*, «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 4, 2004.

⁶² Per una rapida panoramica sul giardino in letteratura cfr. B. BASILE, *Il giardino*, in G.M. Anselmi (a cura di), *Luoghi della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 213-221; sul *topos* del giardino in D’Annunzio cfr. R. ASSUNTO, *D’Annunzio critico di giardini*, in *Natura e arte nel paesaggio dannunziano*, Atti del Convegno internazionale di studi dannunziani (Pescara, 29-30 novembre 1980), Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1982, pp. 21-40 e K. MAIER-TOXLER, «Voi, signora, siete per me un giardino chiuso». *Una poetica dannunziana tra sensualismo e estetismo*, in *Natura e arte nel paesaggio dannunziano*, cit., pp. 115-126. Su Gadda e D’Annunzio cfr. A. ZOLLINO, *Il vate e l’ingegnere. D’Annunzio in Gadda*, Pisa, ETS, 1998.

È utile rilevare subito che, se l'“immagine giardino” compare in maniera più o meno estesa in quasi ogni capitolo della *Meccanica*, nessuno degli episodi raccontati si svolge effettivamente in questo luogo; il giardino, infatti, è sempre frutto dell'immaginazione e della dimensione onirica, e non funge mai da cornice a episodi “realmente” accaduti. Lo statuto finzionale congenito a tale luogo viene insomma raddoppiato: nel romanzo il giardino non è solo una riproduzione artificiale di un paesaggio, è una riproduzione artificiale esclusivamente immaginaria, la cui esistenza dipende dalla fantasia dei personaggi.

A ben guardare, si riscontra un'unica parziale eccezione, nel primo capitolo dell'opera, quando Zoraide, annunciando a Gildo la propria partenza per il Veneto, menziona cursoriamente il giardino dei propri parenti: «Sono stanca di sto Milano... Torno dai miei parenti. Vedessi che bel giardinetto ha la zia Maddalena!... dei melagrani... delle melagrane così...» [RR II, 482]. Si tratta comunque di un paesaggio ricordato – e dunque ancora di un paesaggio mentale – e non di uno sfondo narrativo vero e proprio. D'altro canto, seppur in modo ancora essenziale, il giardino acquisisce una *facies* positiva – in aperto contrasto con la città (la «Milanaccio» di qualche pagina dopo [M, 492]) –, rappresentando la dimensione familiare e quasi bucolica della pianura veneta.

Frutto dunque dell'immaginazione dei personaggi – e in particolare della protagonista femminile –, all'interno del romanzo il giardino viene caricato di valenze estetiche e, ancora più significativamente, di funzioni simbolico-narrative.

Nel secondo capitolo, per esempio, il giardino – sogno di Zoraide, come i fiori, spiega il narratore – costituisce uno dei vari luoghi d'evasione in cui può avvenire un incontro amoroso tra la ragazza e qualche giovane studente:

Avrebbero cambiato parola: o forse le avrebbe mormorato lui qualche cosa da sorriderne insieme, a tratti, guardando sopra le torri trasvolare le nubi tenui del

cielo, nel fulgore dei mattini infiniti e poi mille rondini nel carosello azzurro della lor gioia, e due falchi alti sopra tutte le bandiere e le antenne: o camminando nei viali de' folti giardini, dove legiferano con magiche strida i pavoni d'oro e di cobalto, e in sul margine paradisiaco dell'acque sogna bianco nel suo silenzio l'airone: vive i misteri delle tremanti foglie e del sole. [M, 490]

Gadda inserisce in un passo dal tono lirico-contemplativo quelli che diventeranno alcuni degli elementi topici della sua poetica – le torri, le nubi, i giardini appunto –, elaborando così un inserto paesaggistico non molto diverso da quelli che saranno propri dei romanzi maggiori. La vicinanza del passo con alcune sequenze dei grandi romanzi muove anche dall'analoga fisionomia della voce narrante: come spesso accade nella *Cognizione* e nel *Pasticciaccio*, il narratore riflette (per usare un termine di Karl Franz Stanzel) i pensieri di Zoraide attraverso l'uso dell'indiretto libero e “presta” quindi la sua voce a quella del personaggio, creando una fluida osmosi percettiva.

Il bozzetto dipinto in questa pagina testimonia altresì una certa abilità dello scrittore nel giocare con le diverse suggestioni sensoriali: si noti in particolare l'interesse per il contrasto tra suono e silenzio e l'attenzione per l'elemento cromatico, tutti elementi caratteristici delle descrizioni paesaggistiche della *Meccanica* – ma anche dell'intera opera gaddiana – e di probabile derivazione dannunziana. In un'eco quasi romantica, il *locus amoenus* elaborato nell'immaginario di Zoraide corrisponde per mistero, attrazione e magia all'evento che la giovane vorrebbe che vi si svolgesse.

Da un'altra prospettiva, il brano sembra riecheggiare l'atmosfera e l'ambientazione tipiche di molte opere dannunziane, di cui Gadda fa proprio anche il preziosismo descrittivo; a tal proposito si pensi, per esempio, alla funzione e alle descrizioni del giardino di Villa Lilla dell'*Innocente*: nel romanzo dannunziano il giardino è il luogo deputato – nella prospettiva dell'io narrante – alla rinascita dell'idillio amoroso tra il narratore omodiegetico, Tullio Hermil, e la moglie, un giardino «solitario, memore,

pieno di segreti»,⁶³ dove il silenzio è interrotto solo dal garrire delle rondini e il cromatismo floristico crea visioni prive di realtà.⁶⁴ Ma si pensi anche alla descrizione del giardino nella lirica *Hortus conclusus* del *Poema paradisiaco*, in cui la descrizione del mondo animale e del mondo vegetale sfrutta il procedere analogico che sarà proprio anche della *Meccanica*. Si noti su questa linea che gli elementi naturali (ma anche le atmosfere) del passo ricordano alcuni dei motivi testuali ricorrenti nell'opera di D'Annunzio: il falco, il pavone, l'airone e in particolare le rondini costituiscono i componenti principali della preziosa avifauna dannunziana e lo stesso si potrebbe dire per l'atmosfera atemporale creantesi nel giardino. Gadda insomma sembra ricalcare e fare proprio quell'«impasto di corrispondenze, di percezioni visive, olfattive e acustiche» che formano, a detta di Marilena Giammarco, il giardino dannunziano, un «universo sinestetico palpitante».⁶⁵

Il giardino della *Meccanica* sembra dunque configurarsi come un *topos* letterario marcatamente connotato in senso simbolista. La presenza di una vita segreta e misteriosa della natura, di derivazione baudelairiana, permea la descrizione del giardino, ancorandolo senza dubbio al *topos* dannunziano (si tenga a mente che D'Annunzio è più volte citato nello stesso romanzo), ma forse anche al giardino – o orto, o pomario, o brolo – montaliano;⁶⁶ dietro gli

⁶³ G. D'ANNUNZIO, *L'innocente*, in ID., *Prose di romanzi*, I, a cura di A. Andreoli, introduzione di E. Raimondi, Milano, Mondadori, 1988, p. 447.

⁶⁴ Si legga in particolare questo passo: «Il giardino si dorava qua e là, vagamente. Le cime fiorite degli alberi di lilla pendevano in un color paonazzo vivo; e, come il resto dei rami fioriti in una massa tra bigia e turchinicia ondeggiava all'aria, parevano i riflessi d'una seta cangiante. Su la peschiera i salici di Babilonia inchinavano le loro capellature soavi; e l'acqua vi traspariva col fulgore della madreperla. Quel fulgore immobile e quel gran pianto arboreo e quella selva di fiori così delicata in quell'oro morente componevano una visione maliosa, incantevole, senza realtà». Ivi, p. 462.

⁶⁵ M. GIAMMARCO, *Sul limitare dell'Ombra. Il giardino dannunziano ne L'Innocente*, in «Italies», 8, 2004, pp. 259-274: 262.

⁶⁶ Sul giardino montaliano cfr. almeno E. GIACHERY, *Metamorfosi dell'orto e altri scritti montaliani*, Roma, Bonacci Editore, 1985; J. GONIN, *Le jardin dans la poésie de Montale: Réalité et symbole*, in «Italies», 8, 2004, pp. 241-258.

elementi naturali si scorge infatti una presenza indeterminata, un misterioso “non detto” che rende la natura bella, profonda, ma anche inquietante (le strida magiche dei pavoni, i misteri e i sogni dell’airone). Se è possibile solo percepire un’“aura montaliana” dietro l’elaborazione del giardino gaddiano, la lettura dell’opera di D’Annunzio lascia invece, come emergerà anche in seguito, precise tessere nella rielaborazione del *topos*, sia quanto a fisionomia, sia quanto a funzione. D’altro canto, questa dimensione “altra” della natura, quasi trascendente, costituisce un nucleo semantico attivo in tutta l’opera dello scrittore: spogliata dei preziosismi lessicali che innervano le descrizioni della *Meccanica* e soggetta a un’inquietudine più profonda, la descrizione di una natura misteriosa, che prescinde le vicende umane e di cui l’essere umano può fare solo esperienza passiva, acquisirà un rilievo notevole nelle dinamiche narrative della *Cognizione* e del *Pasticciaccio*.

Un’analoga, ma più complessa, mediazione dei pensieri di Zoraide si riscontra poi nel secondo capitolo; dopo essere stata inseguita dal giovane Franco, la giovane fantastica nuovamente sul loro possibile incontro:

Oh! vi doveva pur essere, sulla terra di tutti i dolori, un giardino profondo, lontano, silente, dove solo fossero sognanti alberi in un loro comune pensiero e lucidissime stelle! e veli de’ profumi più cupi, quelli che sono dentro la morte un respiro d’amore: e una gorgogliante fontana cancellasse il gemito sospirato della sua bocca, nel fuoco de’ baci; e andassero ne’ viali notturni, sofferendosi tutta la notte di lontanissimi canti, come cosa immortale, né richiamo alcuno giungeva dell’alba, né del disperato lavoro.

Ma da due giorni, dopo quel saluto intimo, Franco non era tornato. Allora Zoraide avea pianto e pensò con una tenerezza nuova alla sua terra, al vecchio castello quadrato, dentro il cui mattone la vecchia edera morde e alle torri, e alla pala «de Zorzi, caro, caro!» Forse a giorni sarebbe partita per Vicenza e tutto quel male e quella tempesta sarebbe vanito: il cielo sereno de’ suoi colli e le madonne e i tempietti e i ruscelli de’ suoi pittori, con lontani frassini e cavalieri ne’ prati, tutti l’avrebbero riavuta e ribenedetta, come una bimba, e la sua zia l’avrebbe ribaciata, come una bimba.

[...]

Ma sospirò invece «questa guerra!»; poi con due lacrime splendide dentro le ciglia, come due gemme tenute dai graffi mentre stavano per traboccare, pensò a lui, perché lui soltanto era il suo solo pensiero. Studente o no, le piaceva, le piaceva. Pensò, ardendo della sua febbre, pensò tante cose! Di parlargli, di andare con lui nell'ombra fonda di lontane selve o giardini e con lui ne' gaudiosi mattini approdare alle darsene fra balaustre di marmo, delle città sognanti! o quando i cumuli rossi delle nubi li trascina un vento invisibile e li deforma verso il remoto, come il destino fa delle anime. [M, 494-495]

Il passo offre numerosi spunti di riflessione.

Da un punto di vista narrativo, si scorgono nitidamente le opposizioni spaziali prima menzionate, talune ben in evidenza grazie all'uso della congiunzione avversativa "ma", che sembra ricalcare lo scorrere contrastivo dei pensieri di Zoraide -: mondo reale («terra di tutti i dolori»)-giardino, Milano-Veneto, e ancora mondo reale (««questa guerra!»»)-giardino. Nella sua fantasia, Zoraide costruisce un *locus amoenus* dove incontrare Franco, «un giardino profondo, lontano, silente», in cui la natura partecipa quasi panicamente all'unione dei due amanti; all'immagine idillica – segnata tuttavia da «profumi [...] cupi»⁶⁷ e presto franta dall'assenza di Franco – fa seguito un'immagine connotata altrettanto positivamente: la terra natia, dai tratti pittorici, in grado di riportare Zoraide a una dimensione d'infanzia e di protezione. Il ricordo della guerra arresta una seconda volta il fantasticare della ragazza, che viene nuovamente rapita dall'ossessione amorosa.

Ancora, il brano risulta particolarmente interessante per le diverse modalità attraverso cui il narratore riporta i pensieri della giovane: si alternano infatti alcune sequenze (la prima e la terza) in cui il narratore avvicina la sua prospettiva a quella della ragazza e un'altra, la seconda, in cui sembra riacquisire una funzione autoriale e raccontare mantenendo una maggior

⁶⁷ Il profumo cupo caratterizza anche i giardini del *Racconto italiano*: «Che fine sentire, che dolce immaginare sospinge i possessori dei giardini misteriosi a popolarne di sogni viventi il cupo profumo!» [SVP, 421]. Si noti, pur *en passant*, che anche i giardini dell'*Innocente* sono spesso segnati da un elemento disarmonico.

distanza dalla materia narrativa (si noti l'esplicitazione del verbo "pensa" che marca la presenza della voce narrante e che nel terzo brano viene via via eliminato). Significativo in tal senso è che quando la voce narrante "media" a distanza i pensieri di Zoraide si serve di una sintassi e di un lessico più regolari e consueti; quando, invece, il narratore "riflette" l'ossessione amorosa di Zoraide, si riscontra un più alto tasso di letterarietà nelle scelte lessicali e stilistiche e una tensione simbolista in direzione dannunziana. Non casualmente, in questa prospettiva, sono diversi gli echi letterari intrecciati nella prima e nella terza sequenza del brano: a livello tematico, notevoli sono le riprese del binomio amore-morte e della natura decadente di stampo dannunziano, e dell'immagine tipicamente leopardiana dei lontani canti notturni. Gli elementi dannunziani si addensano proprio nel primo e nell'ultimo paragrafo – non a caso dove il luogo in questione è il giardino –: i desideri di Zoraide si realizzano in una sequenza di *clichés* cari a D'Annunzio, dal giardino profondo, lontano e silente, caratterizzato da alberi sognanti e da cupi profumi, all'ombra profonda e ai cumuli delle nuvole. Più precisamente, quasi tutti gli elementi della prima parte del brano gaddiano si colgono anche nel giardino della lirica *Hortus conclusus*, in cui, oltre alla ripresa di alcuni termini («profondo», «sogno», «velo»), viene rappresentato un giardino silenzioso colto nell'atmosfera notturna, con effusione di profumi e fontane che «parlano sommesse» (v. 28), uno spazio dove i fiori effondono «qualche segreta / virtù da' lor feminei sorrisi» (vv. 13-14).⁶⁸

Si noti d'altro canto, per ora solo cursoriamente dato che sarà una modalità compositiva considerata in maniera più estesa nel terzo capitolo, che per elaborare questo passo Gadda si serve anche di alcune fonti pittoriche (in

⁶⁸ G. D'ANNUNZIO, *Poema paradisiaco*, in ID., *Versi d'amore e di gloria*, I, a cura di A. Andreoli, N. Lorenzini, introduzione di L. Anceschi, Milano, Mondadori, 1982, pp. 610-612.

particolare di Zorzi-Giorgione) e le impiega sia per descrivere il paesaggio vicentino, sia per tratteggiare il *locus amoenus* fantasticato da Zoraide.⁶⁹

In maniera significativa, il giardino non rientra tuttavia nell'immaginazione e nei sogni della sola Zoraide, ma accompagna anche Luigi durante il viaggio verso il fronte. Mentre il futuro soldato è raggomitolato «sul fondo del carro, in un angolo, quasi nell'ombra», nel treno «che andava come un funerale, adagio adagio», il narratore inserisce un ulteriore frammento paesaggistico – idillico in un primo momento –, dove l'arrivo della sera adombra un giardino privandolo dei colori, quasi a simboleggiare l'impossibilità per Luigi di prendere parte ai lussuosi incontri vagheggiati dalla ragazza:

Era un alito dolce, del caldo settembre, poiché la terra, al sopraccader della sera, esalava come un caldo, un amoroso respiro.

I pioppi giovinetti e li adulti con disciplinati filari popolavano tutto il piano immenso e di là dalle verdi falangi vaporavano nùvole aurate e lontani cumuli sopra le torri e come lontani e virili pensieri.

I giardini trascoloravano, profondi già d'ombre, con languidi fiori.

Poi la prima stella, affacciata alla ringhiera de' pioppi, tremò nel cielo.

Una comune preghiera parve esalare da tutti gli steli dell'arborea vita, ma una diversa vita e più feroce comando è nella notte: non preghiere bisognano, ma il polso fermo, buona la mira. L'otturatore bisogna dargli un po' d'olio, ma poco, per il rapido regresso, il rapido scatto. Un lieve fumo nitrico vaporerà, nell'attimo del pronto recupero. [M, 526]

Rispetto alle sequenze precedenti, dove l'inserito paesaggistico rappresentava un luogo ideale e sognato – ed era l'esito di un procedimento di “riflessione” (ancora con Stanzel) del narratore dei pensieri della protagonista –, il passo in questione propone una situazione narrativa diversa. La voce narrante si pone

⁶⁹ Non solo. Compare nel passo anche un altro frammento paesaggistico di matrice artistica: le darsene e le balaustre di marmo menzionate dell'ultimo paragrafo sono infatti frutto di un'altra trasposizione pittorica. Per riconoscere l'origine di tale descrizione viene in soccorso lo stesso scrittore, che annota in una postilla: «Canaletto, Venezia (poesia fotografica del Canaletto [...])» [RR II, 1207], consentendo così una facile identificazione della fonte.

ora in funzione autoriale: il narratore, infatti, pur descrivendo ancora uno scorcio paesaggistico denso di rimandi simbolici e di *topoi* simbolisti, si allontana dall'universo diegetico e chiude il passo con una sequenza commentativa. Si noti in questo senso il cambio repentino di tempi verbali – dal passato al presente (al futuro) – quasi l'istanza narrativa lasciasse spazio proprio all'autore e alla sua esperienza vissuta.

D'altro canto, in maniera analoga allo scorcio precedente, l'immagine bucolica del paesaggio viene presto compromessa dall'intromissione della guerra. Non si tratta, tuttavia, di un'opposizione netta: l'atmosfera idillica si interseca e si fonde con la controparte bellica. Un rinvio alla sfera militare è ravvisabile già nella seconda proposizione, quando gli alberi vengono metaforicamente paragonati a delle «falangi» e, quasi circolarmente, il vaporare dell'arma nel finale richiama per contrasto sia «l'alito dolce» e l'«amoroso respiro» della terra dell'inizio, sia il vaporare delle nuvole. Dal punto di vista sintattico, invece, il contrasto tra paesaggio idillico e guerra è più netto: al periodare lento e disteso che caratterizza la prima parte si contrappone il periodare conciso e cadenzato delle operazioni necessarie allo sparo. Si noti, tra l'altro, l'uso del “ma”, a segnalare il passaggio da idillio naturale a ferocia bellica.

Anche in questo passo compaiono alcuni riconoscibili *topoi* gaddiani: le nuvole, le torri, i giardini e soprattutto gli alberi.⁷⁰ Dopo la celebre dichiarazione del *Giornale* – «Sempre gli alberi mi commuovono, risvegliando le immagini del passato con grande potenza: hanno forza di suscitare idee e ricordi e stati d'animo per me quasi vicina a quella della musica. Da bambino li veneravo, li guardavo con amore; sempre fui loro amico» [GGP, 689-690] – gli alberi acquisiscono una valenza simbolica anche nelle opere narrative, dove il più delle volte, come ha notato Roscioni, rappresentano un popolo, un

⁷⁰ Cfr. in particolare G.C. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 49-51.

modello di società ordinata e incorrotta. Si noti, a lato dell'affermazione di Roscioni, che la dichiarazione del *Giornale* testimonia un particolare atteggiamento di Gadda nel "sentire" e nel "vivere" la natura: già a partire dagli anni della Grande Guerra il modo in cui l'autore si accosta alla natura e il modo in cui alcuni elementi naturali restituiscono sensazioni vicine a quelle prodotte dalla musica – l'arte simbolista per eccellenza, data la sua indeterminatezza – testimoniano una profonda sensibilità percettiva dello scrittore; da tale predisposizione, che pare frutto di un'eredità romantica, prendono vita molteplici proiezioni soggettive sugli elementi naturali.

Ma da un'altra prospettiva, il tessuto descrittivo del passo si nutre ancora quanto ad atmosfera e a scelte lessicali dell'opera dannunziana; si noti la ripresa testuale di «arborea vita» (v. 55) da *La pioggia nel pineto*,⁷¹ ma anche la scelta del verbo "vaporare", usato due volte nel passo, tipicamente dannunziano (in particolare presente nel *Trionfo della morte*, romanzo «che ha lasciato molti segni nel Gadda lirico»), e più in generale sintomo della sensibilità simbolista dello scrittore;⁷² non solo: l'uso del verbo "trascolorare", il palpitare della stella e la preghiera serale rievocano la lirica *La sera fiesolana* (il verbo è usato al v. 28 della lirica; il tremare della stella ricorda inoltre gli ultimi versi 49-51: «Laudata sii per la tua pura morte, / o Sera, e per l'attesa che in te fa palpitare / le prime stelle!»⁷³). Significativa, da questo punto di vista, è la metafora che proietta sulla natura e sul paesaggio la dimensione del sacro («Una comune preghiera parve esalare da tutti gli steli [...])», in un'evidente sintonia col simbolismo.

⁷¹ G. D'ANNUNZIO, *Alcyone*, in ID., *Versi d'amore e di gloria*, II, a cura di A. Andreoli, N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 1984, p. 466.

⁷² Cfr. E. MANZOTTI, *Carlo Emilio Gadda: un profilo*, in Id. (a cura di), *Le ragioni del dolore. Carlo Emilio Gadda 1893-1993*, Lugano, Edizioni Cenobio, 1993, pp. 17-50. Ora anche in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 5, 2007 (da cui si cita).

⁷³ G. D'ANNUNZIO, *Alcyone*, cit., p. 430.

Emerge infatti in tutti questi passi una certa sensibilità simbolista di Gadda, che fa sì che la rappresentazione del giardino si caratterizzi per una compenetrazione di naturale e umano; tale compenetrazione e tale connotazione soggettiva del paesaggio viene attuata soprattutto mediante una descrizione per via analogica in cui, attraverso l'uso di metafore e di similitudini, il narratore trasferisce pensieri e sensazioni dei personaggi agli elementi naturali.

Le particolari scelte descrittive adottate da Gadda per connotare il giardino favoriscono dunque la catalizzazione di alcune valenze simboliche: il giardino diventa funzionale a rappresentare l'alternativa alla condizione pericolosa della guerra e alla noiosa routine proletaria, simboleggiando, di contro, il luogo della perdizione e della trasgressione erotica. Il giardino è il giardino dei sensi, caratterizzato da «ricordi non di mite idillio ma di passione ardente, non di sospiri ma di gridi».⁷⁴

Se, in questo modo, il giardino gaddiano si inserisce all'interno di una lunghissima tradizione che vede appunto il giardino come luogo dell'eros, d'altro canto la penna dello scrittore rielabora in forma personale tale *topos*, che rappresenta uno spazio puramente immaginario.

3.1.2 Il paesaggio del fronte: tra espressionismo, tensione simbolica e osmosi percettive

Come già anticipato, il paesaggio del fronte si inserisce all'interno del sistema di opposizioni su cui viene costruita *La Meccanica* e funge da controparte sia per la città, sia per il giardino, sia per il paesaggio "di pace" della pianura veneta. Gadda si serve anche degli scorci paesaggistici del *Giornale di guerra e di prigionia* per elaborare le descrizioni dell'Altipiano; lo conferma l'elenco del

⁷⁴ G. D'ANNUNZIO, *L'innocente*, cit., p. 434.

materiale documentario redatto dallo scrittore per la composizione del romanzo, dove Gadda annota: «*Altipiano dei Sette Comuni*: (miei ricordi di guerra, mio diario, poi sul posto: visione della pianura vicentina.)» [RR II, 1187]. Com'è stato già rilevato, nella redazione della *Meccanica*, Gadda non tenta di riscrivere il suo diario di guerra, ma riprende e rielabora funzionalmente le parti più vive e in qualche modo ancora irrisolte – scorci paesaggistici da un lato, e rabbia e delusione dall'altro – per “compensare” postumamente quanto non poteva o non era riuscito a dire nel *Giornale*.⁷⁵

Prima di diventare cornice delle azioni belliche, il paesaggio dell'Altipiano si insinua nei pensieri di Luigi, che rannicchiatosi di nuovo «nel fondo, in un angolo buio» del vagone, seduto a terra con la fronte appoggiata sulle ginocchia pensa alla sua vita, e nel susseguirsi delle varie immagini, ripensa ai luoghi curativi consigliatigli dal medico per migliorare la sua condizione di salute:

Oppure dovevano esserci dei boschi sopra le Alpi: delle foreste immense, su di cui trasmigrano le nubi sognanti: ed egli, meno male, andava ora a trovarne di simili. Ma in quelle «per i signori» c'era il silenzio del monte, la pace, forse. In queste che c'era? Magari delle ombre, dentro la notte: e ghignavano d'un atroce pensiero. Nel buio della foresta s'incespicava forse in qualche cosa di molle, come quella sera sul ciglio della roggia Balossa, quando inciampò nel corpo d'un accoltellato. [M, 529]

Ancora una volta il paesaggio di guerra si contrappone a un paesaggio quieto e ancora una volta il narratore riflette – senza porre questa volta alcun tipo di mediazione – i pensieri angosciati di Luigi. Al silenzio delle Alpi, qui connotate come luogo terapeutico, si oppongono le risate spettrali delle ombre e il ricordo di un cadavere, presagio di morte.

⁷⁵ Mi riallaccio qui alle considerazioni di Guglielmo Gorni, cfr. G. GORNI, *Gadda, o il testamento del capitano*, in M.A. Terzoli (a cura di), *Le lingue di Gadda*, cit., pp. 149-175.

La comparsa del paesaggio bellico come scenario effettivo degli eventi raccontati è nuovamente ritardata da un intervento del narratore, che prende la parola nel tessuto testuale (si noti l'uso della prima persona plurale) ed elabora un brano dai tratti fortemente espressionistici:

Nessuno aveva lasciato sospettare al notaio Velaschi che il «nemico» si trasfigura per lo più in atroci sibili ed ululati celesti, cui seguono schianti irriproducibili con secca arsura de' nitrati: e una nebbia nasconde i compagni. I cocùzzoli paiono gli òmeri fumanti e il fumante vertice dell'Encèlado. Si sentono grossi bauli piovere e rotolare con ferraglia calabroni e sassi; e sono schegge, o cubi dal bianco calcàre. Poi si chiamano coi cognomi loro quelli che poco prima vedevamo, ma nessuno risponde: ed altre ed altre lacerazioni ci distolgono da questo appello. Incespichiamo, al muoverci, in panòplie di fucili spezzati, zappetti, sacchi a terra, travi stronche e legname e gamelle e mutande fuori uso con teli da tenda terrosi; cose divelte, come finite dal fùlmine. Poi riconsegnate alla terra.

E sotto ci dev'essere qualchecosa però: e mentre guardiamo i pini divelti, (dopo ululati), irradiare dai cùmulì bianchi, o neri, e chiudiamo poi gli occhì davanti la grandine che proruppe dal detonante cratere, sotto il piede che s'è legato dentro un groviglio sentiamo che c'è qualchecosa di stanco, qualchecosa che fa ciàk.

Due passi ancora e infarinati le mani aride ci inginocchiamo e chiniamo a scuòtere, a richiamare: ma dalla bocca sudano un filo di sudor rosso e il capo è pesante, stanco: gli occhi son fermi nella faccia discolorata, non conoscono, non vedono più.

Più là, meglio è non guardare nemmeno. [M, 554-555]

In maniera analoga a quanto rilevato per una precedente sequenza, la fisionomia della voce narrante produce una situazione narrativa particolare: il passaggio da una costruzione col "si passivante" («si sentono», «si chiamano») – per la quale si ha la sensazione che il narratore stia riportando qualcosa che ha sentito da terzi – alla prima persona plurale («vedevamo», «ci distolgono», «incespichiamo» e così via) sembra "squarciare" il velo finzionale e aprire una parentesi metalettica in cui è l'autore a far capolino nell'universo diegetico e inserisce quella che è stata la propria esperienza al fronte. Se le cose stessero

davvero così, questa intromissione autoriale – che si salda, ancora una volta, anche a una sequenza paesaggistica – rappresenterebbe un sintomo della condizione traumatica prodotta dalla partecipazione alla Grande Guerra. In altre parole, la densità traumatica dell'esperienza al fronte e, nel caso specifico, la vividezza di un episodio fortemente scioccante non consentirebbero di trasporlo nella finzione narrativa con distacco. A questa sorta di sovrapposizione tra autore e narratore contribuisce anche il commento finale: quel «più là, meglio è non guardare nemmeno» indica, a un livello “interno” alla vicenda, la necessità di spostare lo sguardo dal cadavere, ma segnala altresì l'enunciazione “performativa” dell'autore, che in quel momento chiude la parentesi metalettica per lasciare di nuovo la parola al racconto.

Con ciò farebbe sistema la fugace comparsa del soldato, inerme (al contrario, lo si noti, di ogni altro elemento descritto), che richiama l'immagine ominosa evocata nella mente di Luigi durante il suo viaggio verso il fronte (il verbo utilizzato è tra l'altro lo stesso: *incespicare*) [M, 529]. Attraverso un interessante procedimento descrittivo il cadavere non viene mai nominato: il narratore fa infatti cenno ad alcuni elementi corporei (la bocca, il capo e gli occhi)⁷⁶ che permettono al lettore di inferire che quel «qualche cosa» sia in realtà un corpo. Tale meccanismo è di notevole rilevanza: la scelta di nominare solo alcune delle parti del corpo e di descrivere tale episodio principalmente attraverso l'esperienza tattile permettono di costruire un passo che risulta “straniante” per il lettore, ma restituisce un analogo realistico dell'esperienza sensoriale sconvolta dai bombardamenti. Ancora in questa prospettiva, la

⁷⁶ La rappresentazione di questo corpo si aggiunge alla «costellazione» di tre corpi segnalata da Federico Bertoni e forse costituisce la prima attestazione di questa modalità rappresentativa; anche per questo corpo, come per quello di *Anastòmosi*, della madre di Gonzalo e di Liliana, il narratore si focalizza sugli stessi particolari: il corpo stanco e molle, il filo di sudore rosso, la faccia «discolorata», gli occhi fermi, che non vedono più. Cfr. F. BERTONI, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, cit., pp. 5-22.

frequenza di scoppi, spari e l'accumulo disordinato di oggetti restituiscono icasticamente il carattere caotico della guerra e la condizione di disorientamento sensoriale provata dai soldati. Da questo punto di vista, sono ancora l'impiego di una serie di procedimenti analogici e l'arricchimento del tessuto fonosimbolico del testo a piegare in direzione espressionistica i tratti della descrizione.

Se la descrizione del paesaggio bellico affidata al *Giornale* lasciava trasparire una certa fascinazione per i luoghi devastati, in senso contrario va, invece, la rielaborazione effettuata nella *Meccanica*, dove Gadda, pur concentrandosi sugli stessi particolari (i monti, i pini, le lacerazioni del terreno), deforma e carica espressionisticamente i tratti del paesaggio facendone emergere il carattere caotico e infernale. Si intensificano innanzitutto i dettagli legati alle percezioni sensoriali uditive e visive: se nei diari di guerra la frenetica vita del fronte aveva spesso circoscritto l'estensione delle descrizioni e se un certo intento documentario ne aveva limitato la deformazione, la rielaborazione della *Meccanica* si direziona proprio in questo senso. Si noti innanzitutto la scelta di affiancare a ogni elemento nominato aggettivi pregnanti, spesso analogici: sibili «atroci», ululati «celesti», schianti «irriproducibili», ecc. D'altro canto, la scelta di paragonare le rocce a «cubi di bianco calcàre» rappresenta una delle varie attestazioni del «geometrismo» gaddiano, di cui ha parlato Roscioni, «ausilio indispensabile della narrazione», necessario a «intendere la ragione costruttiva e la funzione delle cose»⁷⁷: in un procedimento di astrazione cognitiva, il dato fenomenico viene ridotto alla sua radice geometrica. A ben vedere, questo procedimento non sembra molto differente da quello che tra fine '800 e inizio '900, ovviamente con modalità diverse, andava verificandosi in pittura: si pensi soltanto alla scomposizione dei quadri di Cézanne o al cubismo di Picasso; si scorge cioè il tentativo di ridurre

⁷⁷ G.C. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda*, cit., pp. 8, 10.

l'elemento descritto a una forma geometrica o comunque essenziale. In questa prospettiva, la sequenza della *Meccanica* sembrerebbe dunque costituire un ulteriore esempio di come Gadda riproduca sulla pagina un modo di guardare alla realtà analogo a quello che orienta anche la composizione pittorica.

Notevole, inoltre, per la sua letterarietà è la descrizione delle cime montuose: i «cocùzzoli» assumono i tratti del gigante mitologico Encelado e vengono così divinizzati; aulica è anche la scelta di «panòplie», «divelto», e soprattutto l'accusativo alla greca «infarinati le mani aride».

Il passo, inoltre, si inserisce all'interno del sistema di opposizioni su cui è costruito il romanzo e ne corrobora la struttura: ai giardini silenti dei primi capitoli si contrappongono i rumori della guerra, a tratti descritti con cupo realismo, a tratti deformati; le serie cromatiche luminose vengono ora sostituite da un uso persistente del nero e del rosso, colori usati per descrivere tanto i corpi dei soldati che gli elementi naturali, quali i monti e le foreste; il fango, la terra e gli oggetti lì abbandonati sostituiscono l'immagine quasi sognante delle nubi trasvolanti e delle stelle.

Quasi non ci fosse modo più icastico (o comprensibile per chi non ha vissuto l'esperienza bellica) per descrivere le zone di guerra, nel prosieguo del romanzo, Gadda sceglie di paragonare suoni, colori e situazioni a immagini naturali portate all'estremo: i rumori sono «spaventosi ululati», le esplosioni sono «orrende», i crateri sono «neri», le sfere degli shrapnels sono paragonate alla grandine, «celere e ritmica», e accompagnano «il furente uragano». In altri passi emerge anche una certa volontà di evocare l'irrazionalità della situazione del fronte: «Dai cumuli magici – scrive Gadda – si sprigionava la pazza pietraglia, schegge orrende del monte percosso» [M, 572]. Ancora, la salita delle truppe sulle pendici dell'Altipiano è accompagnata da immagini che esprimono efficacemente la percezione dei soldati: i tuoni, «cupi», sono «fusi in una misteriosa minaccia», i nomi dei monti, «nomi del pericolo», destano sentimenti di terrore negli «analfabeti», che al loro ascolto diventano

«simbolisti ipersensibili <> allucinati» [M, 576]. Si riscontra, insomma, quel tipico modo di procedere per analogia che caratterizza in maniera trasversale e indipendente dal referente reale la scrittura paesaggistica.

Inoltre, in modo simile a quanto avviene nelle pagine del *Giornale*, molte descrizioni si focalizzano proprio sulla devastazione dei luoghi: le «lacerazioni orribili del monte percosso», i «crateri nella roccia», la «corona di pozze, nel prato», i «pini atterrati» sono solo alcuni degli elementi paesaggistici su cui si sofferma l'occhio del narratore. Ma a differenza del diario, queste sequenze (o questi elementi paesaggistici) acquisiscono una funzione narrativa, strettamente legata alla trama del romanzo. In quest'ottica, per esempio, nel passo in cui viene descritta la morte di Gildo – avvenuta durante un tentativo di diserzione –, il paesaggio non solo riprende gli elementi già presenti nel diario, ma, come verrà mostrato a breve, sembra corrispondere a quello specifico evento che sta per essere raccontato; le nuvole si configurano infatti come simboli funebri e cupi, presaghi e testimoni di morte, i colori predominanti sono il nero e il grigio, le catene montuose e gli elementi naturali danno vita a un vero e proprio *locus horridus*: il sole viene oscurato, il monte è caratterizzato da una «rotondità calva» ed è di «color cenere», l'altipiano è «funebre» (l'uso delle barre oblique è in funzione dell'analisi narratologica che segue):

Era il tramonto, che, in fila indiana, con rapidi balzi, [*scil.i* soldati] discesero nella divelta selva, lungo il vallone di Magnaboschi. /

Un odore funebre era dovunque e cose atroci: la fucileria crepitava secca, dallo Zovetto: esplosioni avvenivano a destra verso il Lèmerle. [...] Aspidi invisibili passavano sibilando dovunque, con un battito secco dentro la terra ed i tronchi, o rimbalzando sopra la roccia e perdendosi con una lunga nota di chitarra. /

Così le reclute erano soldati. /

E c'è un'idea, un'idea che è come la mano salvatrice dell'Eterno che sovviene a ogni più povero uomo, nel sudore, nella fame, nella sete, nella disperazione, nella morte. [...] E quell'idea fissa si chiama dovere. E c'è una forza, che è quella di cui alla vecchia canzone, se anch'io non partissi, ed è l'orgoglio de' soldati bravi: questi

due sentimenti sono bastevoli a spiegare <i> lor vividi atti, come pure la pesante immobilità. / Ma Gildo il dovere era sicuro che fosse una frase da vecchî lenoni, e l'orgoglio un certo spavaldo irrompere, in certe sale d'aspetto. /

Mentre il mondo delle rappresentazioni gli si dissolveva d'attorno come una pazza bestia che andasse in frantumi di schegge, maledì suo padre, sua madre ma mille folgori coprirono la voce maledetta: gettò il fucile e ogni cosa, incespicò, cadde fra cenci ed escrementi con le ginocchia dentro: poi oltre cubi di sasso divelti nelle ombre paurose de' pini atterrati, sotto la grandine delle schegge si rivolse con mani sanguinose tra i rovi e le felci verso la foresta immensa. Risuonava d'un fragore ininterrotto ed era già popolato dalle ombre della follia. Gli parve di veder sorgere teschi e visi tumefatti dentro ogni ombra della notte imminente: ma era solo, solo, forse era salvo, / ed era finalmente finita la tiritera monotona e il rosario delle canaglie: il dovere, l'onore, la patria, la disciplina, e non c'era più nessuno [...]/

Così andò smarrito per notte e per giorno, dormendo tra felci e ginepri senza vedere più il cielo, cui la confraternita degli abeti neri celava, come neri monatti assoldati da Cadorna per il funerale del mondo. [...]

Dalla foresta uscì Gildo, nel sole abbagliante del giugno.

Un sentiero gli parve deserto: ma dietro una macchia, cadde addosso a tre tipi [...]. Nessuno dei tre soldati badò al perfuga, nessuno lo guardò neanche un momento. Il sole s'era oscurato, nubi nel meriggio. Ma sulla rotondità calva del monte color cenere, fra cùmulì neri del cielo, apparvero presso la Croce di legno due figure color terra, col moschetto imbracciato, col sottogola impastato contro le gote livide. Come se un istinto gli dicesse qual'era *[sic]* la sua strada Gildo si levò nel terrore, volle andare, guardava terrorizzato all'indietro come se lo perseguisse la maledizione di Dio, volle correre, correre. Ma corse più di lui la mitraglia. Una luce livida e un'altra balenò sopra il monte.

Fagotto deambulante verso il nulla, il margine dell'altipiano funebre non lo varcò.
[M, 577-581]

Particolarmente rilevante è innanzitutto il tessuto stilistico-lessicale dei primi due paragrafi. Da un lato, come emergerà anche per alcune sequenze del *Castello di Udine*, si scorgono allusioni alla *Commedia*: la discesa nella «divelta selva», lungo il «vallone» rimanda senz'altro all'ambientazione della prima cantica dantesca; anche la figura di Gildo sembra assimilabile a quella di un dannato: non solo l'imprecazione contro i genitori echeggia quella dei dannati che «Bestemmiavano Dio e lor parenti» [*Inf.* III, 103], ma il personaggio stesso è perseguito dalla maledizione di Dio e i carabinieri compaiono accanto alla

Croce. Dall'altro, significativo è anche il tentativo di restituzione, nel secondo paragrafo, dei rumori e dei suoni attraverso precise scelte fonosintattiche: si consideri in particolare l'allitterazione della "s" e della "r", tese rispettivamente a rendere il passaggio dei proiettili e il loro rimbalzo sulle rocce. Il tutto in un paragrafo caratterizzato da un denso procedere analogico: i proiettili sono serpenti sibilanti e il loro scontro con le rocce produce un suono di chitarra.

D'altro canto, nell'intera sequenza, l'istanza narrativa si muove in maniera particolare, alternando una narrazione non focalizzata («Era il tramonto... Magnaboschi»), una visione più ravvicinata e partecipe, dove le indicazioni spaziali – «a destra verso il Lemerle» – e sensoriali – odori e rumori – suggeriscono l'idea di una voce presente alla vicenda, quasi fosse un personaggio; Stanzel parlerebbe qui di situazione narrativa figurale, in cui il narratore è partecipe e filtra la scena come un personaggio («Un odore... chitarra»). Segue una presa di distanza non focalizzata («Così le reclute erano soldati») e una modalità commentativa, non focalizzata, segnalata dalla variazione del tempo verbale (da «erano soldati» a «e c'è un'idea»), dove si manifesta, ancora con Stanzel, un'istanza narrativa di tipo autoriale, istanza che si distanzia dalla voce precedente e che a fine periodo si riavvicina di nuovo al personaggio con una spia testuale forte «Ma Gildo». Si riscontra in seguito un passaggio a una focalizzazione interna con un'incursione sui pensieri allucinati di Gildo («ombre della follia», «gli parve di veder sorgere [...]») in una proposizione che si chiude con un passo avvicinabile all'indiretto libero («era solo, solo, forse era salvo, ed era finalmente finita la tiritera [...]). Conclude il brano un ritorno a una focalizzazione esterna per raccontare la morte del personaggio.

Questi slittamenti prospettici dalla voce narrante all'autore implicito al personaggio (e così via) non sono evidentemente in funzione di un «effetto strettamente tecnico (impersonalità, illusione realista)», ma tendono piuttosto

a un «effetto di senso», narrativo⁷⁸: la creazione del paesaggio prende le mosse in un primo momento dal tentativo di inquadrare la vicenda in uno spazio determinato (non ancora propriamente paesaggio), viene in seguito declinata secondo le paure e le allucinazioni del personaggio, e, subito dopo, secondo le istanze del narratore che acuisce la punizione afflitta al disertore inserendolo in una cornice paesaggistica caratterizzata da una fisionomia apocalittica. Dunque il paesaggio, in quanto dato costitutivamente plastico, soggettivo ma potenzialmente statico nella descrizione, diventa l'elemento più adatto a mostrare l'oscillazione dei punti di vista e a sondare livelli testuali meno immediati. In questo senso, allora, il paesaggio acquisisce una «componente dinamica» in una struttura, la descrizione, che sarebbe «tendenzialmente statica e compatta»⁷⁹ e diventa proiezione simbolica ed emotiva sia del personaggio, sia della voce narrante, portatrice in questo punto specifico, della prospettiva dello stesso Gadda, il quale considera la narrazione come «strumento per ristabilire la *propria* verità», «lo strumento in assoluto del riscatto e della vendetta» [VM, 503].

La fenomenologia apocalittica con cui viene descritta la morte di Gildo (l'oscurarsi del sole, la croce, la maledizione di Dio) rappresenta icasticamente la rabbia di Gadda nei confronti dei disertori, più volte esplicitata con toni furiosi nel *Giornale*, e ora forse “lenita” dalla punizione di Gildo. In questa prospettiva, sembra quasi – in linea con quanto hanno sostenuto Gorni e Bertone – che la punizione di Gildo possa in qualche modo attenuare la rabbia dello scrittore e che la letteratura svolga così un effetto terapeutico o di compensazione.

A rafforzare questa ipotesi potrebbe concorrere anche la dichiarazione d'intenti redatta da Gadda nel luglio '32, in vista dell'uscita su «Solaria» di tre brani estrapolati dal romanzo:

⁷⁸ F. BERTONI, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, cit., p. 242.

⁷⁹ *Ibidem*.

Come sempre, sul margine dell'abisso, l'anima vera della patria si rivelò. Il Pasubio, il Cengio, il Kaberlàba risfolgorano [...] d'una corona di faville terribili. Un *castigo terribile incombe* su chi non ha saputo *volere* abbastanza.⁸⁰ [RR II, 1198, corsivi miei]

Ma fa sistema con questa ipotesi anche un'esemplificazione del «gioco ab exteriore» nel *Racconto italiano*: tra le varie possibilità di liricizzazione del personaggio da parte dell'autore, Gadda ipotizza anche un «gioco indiretto d'autore» [RI, 480], secondo cui «*prima di commentare il personaggio secondo un suo proprio lirismo, egli autore inserisce sé nell'universale umano*». L'esempio che adduce è il seguente:

Io inserisco me combattente, le mie pene, i miei sacrifici, le mie speranze, ecc. il mio coraggio nell'idea universale di simpatia umana e, quando il lettore è preso, riferisco a questa mia storicità e umanità l'idea disertore e con questa mia creata persona umana contrappunto quella. – Allora il mio commento o la mia ironia o la mia ira o il mio giudizio in genere hanno un sapore, hanno un senso, hanno una giustificazione. – [RI, 481]

Accanto ad alcune incursioni nel «gioco ab interiore» (la visione allucinata di Gildo), ciò che sembra essere messo in atto nella rappresentazione paesaggistica è proprio un «gioco indiretto d'autore», attraverso cui il narratore-autore si presenta come uomo e commenta la vicenda dalla sua personale prospettiva.

D'altro canto, immagini simili a quelle impiegate per la morte di Gildo, ma significativamente attenuate, sono usate per descrivere il complicarsi delle condizioni di salute di Luigi:

⁸⁰ Il concetto di volontà è frequente anche nel *Castello*, si legga per esempio il seguente passo: «I soldati non dovevano essere umili, ma bravi soldati: non fagotti di rassegnazione, ma grumi di volontà: cercai sempre di creare almeno un lucore di volontà, anche nelle più torpide anime dei "rassegnati".» [CdU, 141].

Poi che le nuvole sorgono, come sogni, dai monti, dalle foreste, il soldato si ferma: guarda lontano e pensa [...]. Allo svolto c'è sotto la pietra una fonte dove diradano gli abeti funebri e neri. Forse acqua, forse berrà. Ma gli urlarono: "Alt!!" – Orribili rombi cadono dentro le foreste cupe.

Il sentiero si sviluppava nella radura. Ad un banco di sasso, emergente tra le felci ed il muschio, parve quel povero fagotto appoggiarsi: levata una mano imploratrice, fece l'atto quasi di chiamar pietà; poi di vomitare. Vomitò rosso. [...] lo accompagnarono poi giù la sera dei portantini [...].

Senza tregua, paurosamente, nella notte irraggiavano folgori: che fra le ville e le torri avea profuso gli smeraldi vani del silenzio, nel cielo profondo. Tutto il calvo bastione dell'Altipiano, il Sunio, il Cengio, il Prià Forà, il Novegno, il Pasubio parevano minacciose fronti di giustizieri, fatte di tenebre, diademate di gigantesche faville. Ma dentro il gelo del silenzio arrivava ininterrotto un rotolamento di lontani tuoni, riempiva l'oscurità delle terre, e si mesceva ne' giardini ai profumi cupi de' fiori, nell'anelito d'una voluttà mortale. Notte, immobile notte! I tuoi punti di zaffiro e d'oro sono, forse, lontani dolori. [M, 582-583]

A uno sguardo di superficie i due passi presentano caratteristiche paesaggistiche simili: le nuvole si configurano come simboli presaghi e testimoni di morte, le catene montuose delimitano la cornice funebre dell'evento, i tuoni e le folgori ne acuiscono i tratti spettrali. In entrambe le sequenze, insomma, il paesaggio sembra corrispondere all'evento raccontato. E in un'ottica complementare, l'analogia tra i due passi è suggerita, oltre che dalla prossimità nella struttura romanzesca (la morte di Gildo chiude il VII capitolo e il complicarsi delle condizioni di Luigi apre l'VIII) e dalla natura dell'evento raccontato, dalla ripresa lessicale del termine «fagotto», usato per entrambi i corpi morenti. Significativamente, l'immagine tornerà anche in una delle cinque prose di guerra del *Castello di Udine, Compagni di prigionia*, dove sarà utilizzata per rappresentare lo stesso Gadda prigioniero, un «fagotto di cenci, sulla strada buia dell'eternità» [CdU, 165].

E tuttavia, per quanto la scena si svolga in una cornice paesaggistica pressoché identica, la posizione della voce narrante produce due brani

essenzialmente diversi, in cui, a ben guardare, cambia anche la fisionomia del paesaggio. Analogamente al passo precedente in un primo momento la voce narrante non è focalizzata; segue poi una proposizione – da «Allo svolto» a «berrà» – in cui non è chiaro se la focalizzazione diventi addirittura esterna (il grado di conoscenza della voce narrante è più limitato di quello del personaggio e non solo non abbiamo alcuna incursione nei pensieri di Luigi, ma il racconto sembra procedere per deduzioni – «forse acqua», «forse berrà» e poi «parve quel povero fagotto appoggiarsi»). O se sia al contrario interna al personaggio e la proposizione dipenda logicamente dal precedente «pensa». In quest'ultimo caso, l'incertezza percettiva rappresenterebbe dunque un sintomo dell'alterazione sensoriale, un preavviso della morte imminente. Certo ambiguo è anche quel «parve», che potrebbe essere una spia di una focalizzazione esterna, ma potrebbe anche suggerire un nuovo cambio di prospettiva: la focalizzazione diventerebbe cioè interna agli osservatori della scena (cioè *parve* ai soldati che intimano l'alt). Se fosse davvero così la mobilità prospettica del brano sarebbe ancora maggiore. Nell'ultimo paragrafo, invece, la descrizione paesaggistica diventa senza dubbio appannaggio esclusivo della voce narrante. Una voce narrante che, a differenza di quanto accade nel passo precedente, non partecipa alla scena, si limita a raccontarla per poi spostare lo sguardo proprio sul paesaggio notturno. La contemplazione del paesaggio dà vita – come è frequente in questi casi – a una descrizione dai toni lirici (un lirismo non consentito al paesaggio “di Gildo”), fitta di echi simbolisti e dannunziani, e tale è l'intensità della contemplazione che il narratore si fa a poco a poco personaggio e interviene in prima persona con una dolorosa invocazione alla notte.⁸¹ Non è certo un caso, infine, che il passo si concluda

⁸¹ L'ampia disponibilità semantica della frase è testimoniata dai diversi impieghi che ne fa lo scrittore: la sua prima occorrenza è in una poesia del 1923 [Po, 37], in seguito viene inserita nel *Racconto italiano* [RI, 402] e ripresa nella *Meditazione milanese* [MM, 742].

con la menzione dei giardini, la cui fisionomia è notevolmente diversa da quella dei giardini immaginati da Zoraide; se, nei pensieri della giovane, i giardini si configurano come luoghi dell'eros e la componente di morte è solo evocata dall'odore cupo dei fiori, nel giardino "di Luigi" viene attualizzata quella componente mortale, e i tratti spettrali propri del paesaggio bellico si innestano in quello che dovrebbe essere un *locus amoenus*.

3.1.3 Qualche considerazione aggiuntiva

Dall'analisi effettuata, emerge in maniera piuttosto nitida come Gadda si serva del paesaggio per accentuare le opposizioni e i parallelismi tra i diversi protagonisti del romanzo: al fascino vitalistico di Zoraide corrisponde l'idillio del giardino – lo stesso accade per Franco – e, nel ricordo, l'armonico paesaggio della pianura veneta; alla pavida vigliaccheria di Gildo fa da sfondo il caotico paesaggio bellico, la cui fisionomia è quasi apocalittica; in parte diverso è, invece, il paesaggio di guerra di Luigi: se da un lato gli corrisponde il paesaggio del fronte (e i caratteri infernali ad esso annessi), dall'altro non manca, almeno nella dimensione immaginativa, il *topos* del giardino, connotato però in maniera opposta a quanto avviene per Zoraide e Franco.

A guardare invece la fisionomia della voce narrante, la particolare rappresentazione degli spazi testimonia una certa maturità compositiva dell'autore, che costruisce un'istanza narrativa molto simile a quella che sarà tipica dei romanzi maggiori, mettendo a punto una tecnica descrittiva da cui prenderanno vita molti degli scorci paesaggistici delle opere future.

È utile ricordare un'ulteriore volta che la *Meccanica* non è solo la prima prova narrativa pressoché compiuta di Gadda, è anche il primo romanzo in cui lo scrittore rielabora l'esperienza del fronte; da questo punto di vista, la descrizione del paesaggio dell'Altipiano diventa funzionale a restituire per

immagini i tratti infernali dell'esperienza al fronte, ma anche l'esperienza traumatica vissuta da Gadda stesso.

Da questo punto di vista, dall'analisi emerge un'ulteriore tendenza descrittiva tipica delle pagine della *Meccanica* – ma riscontrabile anche nel *Castello* –, e cioè una continua attenzione ai colori. In ogni descrizione paesaggistica, infatti, Gadda specifica una o più indicazioni cromatiche, tese a intensificare il carattere simbolico di quel determinato paesaggio e a rafforzarne l'opposizione con gli altri scorci. La scelta di usare i colori per accentuare il carattere simbolico del paesaggio è a quest'altezza inedita nell'opera gaddiana. In questo senso, significativamente, Gadda aveva sottolineato l'importanza delle sfumature cromatiche proprio a proposito dell'Altipiano di Asiago nel *Giornale di guerra per l'anno 1916*, dove le aveva definite funzionali a resuscitare «l'immagine esterna, pittorica dell'episodio» [GGP, 585]. Eppure, come notato, nelle descrizioni di tali luoghi affidate al diario e ai carteggi coevi i colori sono rari e, quando si riscontrano, la loro presenza soggiace principalmente a un intento mimetico.

Diversamente, le pagine della *Meccanica* si arricchiscono di numerose indicazioni cromatiche. Se in alcuni casi «l'obbedienza quasi fotografica»⁸² alla descrizione degli ambienti rende convenzionale la scelta dei colori *anche* nelle pagine narrative, in altre occasioni si scorgono invece slanci espressionistici e deformanti. Interessante allora è la scelta di sovraccaricare simbolicamente le descrizioni paesaggistiche anche attraverso la componente cromatica.

Come notato, i colori predominanti sono il rosso e il nero, scelta intimamente e tradizionalmente legata alla rappresentazione della morte. Se, come è intuibile, il rosso contraddistingue la descrizione dei corpi, il nero caratterizza invece i monti in cui si svolgono le battaglie, «fatti di tenebre», ma è anche il colore associato alle foreste e agli alberi, con sintagmi come «abeti

⁸² R. RINALDI, *Colori*, «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 1, 2008.

funebri e neri», «foreste cupe», «oscurità delle terre». Non solo: ancora in toni apocalittici, gli «abeti neri», che non consentono a Gildo di vedere il cielo, sono significativamente paragonati a «neri monatti assoldati da Cadorna per il funerale del mondo» [M, 578].

A ben vedere, allora, in questa analisi emergono le due contrapposte istanze rappresentative rilevate da Federico Bertoni per la scrittura gaddiana *tout court*, – «un’istanza mimetica e referenziale», qui latente, e una più predominante «istanza di segno contrario, analogica e “noumenica”, per la quale i dati superficiali dell’esperienza non sono altro che [...] supporti provvisori sui quali edificare ben più complesse architetture di senso».⁸³

La particolare declinazione paesaggistica delle zone di guerra consente inoltre di dimostrare come il paesaggio assolvà la particolare funzione di restituire icasticamente la pittoresca infernalità dell’esperienza al fronte. Nel *Giornale*, Gadda aveva espresso il desiderio di poter restituire i «varî aspetti pittorici della guerra» attraverso la descrizione di uno specifico paesaggio: i «monti spelacchiati dal bombardamento (Busibollo), [i] prati pieni di buche di granate e di trincee campali sullo Zovetto; [le] sepolture nelle buche di esplosione; ecc.» [GGP, 641]. Questo proposito, rimasto lì inesaudito, viene realizzato invece nella *Meccanica*, dove significativamente l’insistenza e l’esattezza toponomastica del *Giornale* diventano proprie dal narratore del romanzo e, come sopra rilevato, la rappresentazione dello spazio si arricchisce di nuove armoniche, accentuando la componente simbolica del paesaggio. In questo modo, nella finzione narrativa, allo spazio dell’Altipiano – e non dell’Adamello, o dell’Isonzo – viene affidato il ruolo di restituire i tratti caotici e infernali, ma non privi di una loro strana fascinazione della guerra. Ed è proprio in questa direzione che i tratti descrittivi del paesaggio della *Meccanica* si sovraccaricano di dettagli e di una dimensione simbolica. Il paesaggio

⁸³ F. BERTONI, *La verità sospetta. Gadda e l’invenzione della realtà*, cit., p. 230.

dell'Altipiano viene funzionalizzato a delle istanze narrative, viene forzato a tal punto da acquisire vita autonoma e da diventare allusivo del destino del singolo.

Tracce dell'interesse per la rappresentazione pittorica della guerra sono conservate anche nella scrittura saggistica: nella già citata recensione a *Guerra del '15* di Giani Stuparich, Gadda aveva ricordato l'opera dello scrittore triestino anche per l'efficace «rievocazione pittorica della guerra» [SD, 747], riconoscendo così a Stuparich ciò che non era riuscito a fare nel suo diario «impossibile» [CdU, 141].

In questo modo sembra che l'operazione effettuata nella *Meccanica* si configuri anche come un atto di «risarcimento postumo della sincronia difettiva» o di «compensazione del non-detto», per usare le parole di Gorni, il quale, come accennato, ha sostenuto che le prose di guerra de *Il castello di Udine* – ma, a questo punto, anche *La meccanica* – riempiono «postumamente le lacune di allora: non beninteso, nella fisicità intoccabile del taccuino [...], ma come *a latere* di quell'opera», e assumono così un valore «di risarcimento all'indietro, retroattivo, della memoria».⁸⁴

D'altro canto, la visione multiprospettica, diffratta della realtà che si scorge in molti dei brani citati, con fenomeni di osmosi percettiva tra narratore e personaggi, è un sintomo coerente con il modernismo di Gadda, e illustra perfettamente la concezione gaddiana del mondo come groviglio di relazioni, concezione che lo scrittore andava elaborando proprio negli stessi anni nella *Meditazione milanese*.

⁸⁴ G. GORNI, *Gadda, o il testamento del capitano*, cit., pp. 156-157.

3.2 Il paesaggio bellico come metonimia della guerra desiderata: *Il castello di Udine*

Da una prospettiva genetico-narratologica le cinque prose di guerra de *Il castello di Udine* (1934) rivelano punti di contatto sia con il *Giornale di guerra e di prigionia*, sia con *La meccanica*. Tale continuità con una o con l'altra opera interessa anche la fisionomia e la funzione del paesaggio dell'Altipiano: da un punto di vista tematico, così come accadeva per la *Meccanica*, anche per le descrizioni paesaggistiche delle prose di guerra del *Castello* Gadda riprende gli elementi naturali registrati nelle note del *Giornale di guerra* (i tuoni, i monti, i crateri del terreno, le foreste ecc.); da un punto di vista stilistico, le scelte effettuate dallo scrittore per rielaborare il paesaggio del fronte del *Castello* si allineano sostanzialmente a quelle del romanzo. È tuttavia necessario premettere che, nonostante la fisionomia simile, la funzione affidata al paesaggio di guerra nel volume del 1934 differisce sia da quella del *Giornale*, sia da quella della *Meccanica*. Ciò è innanzitutto dovuto al diverso genere letterario: da un lato, infatti, si tratta di testi pensati per una pubblicazione – prima su periodico, «L'Ambrosiano», e poi in volume – e non godono dunque dell'immediatezza e della riservatezza delle pagine dei diari, né dell'istanza documentaria che le animava; dall'altro, per quanto si riscontrino gli stessi tratti espressionistici e deformanti che avevano caratterizzato le descrizioni del paesaggio bellico nella *Meccanica*, è in parte diversa l'istanza narrativa che soggiace a tali descrizioni (su cui si tornerà a breve). Non di minor rilevanza per la fisionomia dell'opera – ma anche per la fisionomia del paesaggio – sono le ragioni che muovono Gadda a scrivere le prose del *Castello*, questa volta in continuità con la *Meccanica*, e cioè la necessità di ripensare e dare un senso alla propria esperienza bellica da un lato, e il bisogno di compensare postumamente ciò che era rimasto irrealizzato nel *Giornale di guerra e di*

prigionia dall'altro.⁸⁵ Si scorge tuttavia un nucleo palpitante che anima sia la scrittura del diario sia quella delle prose: lo slancio patriottico che aveva spinto Gadda ad arruolarsi nel 1915 e che pervade le pagine del *Giornale*, riaffiora, seppur forse attenuato, anche nelle prose degli anni '30. In tal senso, il fatto che, nell'organizzazione dei materiali da raccogliere nel *Castello di Udine*, la sequenza delle cinque prose belliche venga spostata all'inizio rispetto a quanto in un primo momento predisposto «non soltanto stabilisce un asse temporale lineare, una struttura di riferimento, ma definisce l'io narrante, il Nostro, come reduce, sfumatura che dà coerenza all'intero volume, che collega tra di loro i fili tematici e li sviluppa, e approfondisce l'insistente ritorno della guerra e della morte nella quotidianità postbellica».⁸⁶

In un'ottica narratologica, diversamente da quanto accade nella *Meccanica*, dove la finzione letteraria impedisce l'identificazione tra narratore e autore, e diversamente anche da quanto si riscontra nel *Giornale*, dove la voce che dice "io" e che interviene nel tessuto testuale è quella di Gadda, nelle prose di guerra si verifica una situazione intermedia, che incide anche sulla funzione affidata al paesaggio: chi parla rappresenta una «finzionalizzazione caricaturale dell'autore reale» e si presenta anche come personaggio nel testo.⁸⁷

D'altro canto, se Gadda deforma in direzione espressionistica gli scorci paesaggistici come avviene per il romanzo del '28, ciò che cambia è la prospettiva da cui viene manipolato il paesaggio. Chi prende scopertamente parola nel *Castello* non è un narratore rancoroso nei confronti degli imboscati – come quello della *Meccanica* –, è il reduce nostalgico, che ha vissuto in guerra «alcune ore delle migliori di [...] vita» [CdU, 142] e che si serve del paesaggio

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ M. DUYCK, *Raccolte di narrativa breve nel Novecento italiano. Studio di problemi teorici e analisi di un caso: Carlo Emilio Gadda*, Gent, Universiteit Gent. Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, 2014 [Tesi di dottorato].

⁸⁷ ID., *La brodaglia e le pentole. Le raccolte "solariane" di Gadda: verso uno studio della politestualità narrativa*, Louvain, PUL, 2018.

sconvolto per mettere in risalto il proprio coraggio e il proprio orgoglio patriottico di fronte a uno spettacolo latore di morte:

ho fatto fuoco e comandato il fuoco con convinzione e con gioia: la fucileria disperata (nessun pezzo!) era un suono unico e fuso nella notte, dallo Zovetto al Lèmerle: la trentesima divisione di linea adempiva al suo dovere militare. Crateri infernali divèlsero la foresta fùnebre: la fucileria era un boato unico e fuso nella notte dallo Zovetto al Lèmerle. Verdi o bianchissimi o rossi, i razzi illividivano i pini divelti: strane voci risuonavano da presso, come radunate minacce, i tonfi sordi dei limoni non si sentivano più. [CdU, 143]

Scorci paesaggistici più densi di dettagli sono usati per elaborare un passo della successiva prosa del *Castello*, *Dal castello di Udine verso i monti*, dove pare ripresentarsi – seppure per motivazioni diverse – quello stato di fascinazione di fronte al paesaggio sconvolto che aveva caratterizzato molte delle descrizioni del *Giornale di guerra*:

E i miei sogni eran là, dovunque si levassero i bastioni dell'Alpe, onnubilati di minacce nere, diadematì di fólgori: perché Thor non mi faceva paura, non volevo che mi facesse paura. I miei sogni meravigliosamente accoglievano i boati profondi, su dal buio delle valli, con esperta gioia registravano i tonfi lontani di là delle valli: quadrati e duri sulle lor corna: la nebbia esalava dalle fauci vuote dell'abisso, come i vapori infernali dalle voragini di Doré. Uomini sciolti alle lacerazioni della tempesta, arditi nell'adempimento: degni di vivere in un motivato obbligo. Se sospiravano, volevo veder Barbariccio, dalle ali di pipistrello, arroncigliarli allora dentro la notte, uscito dai vapori d'abisso con il ghigno delle cose infernali.

Il rabido rinculo degli affusti, il pronto ricupero, le vampe laceranti la notte, la sùbita impennata di qualche mulo nevrastenico nello schianto e nel lividore improvviso, i gargarismi lontani e immortali delle autocolonne, fino all'alba! Su su per le spire infinite delle rotabili, dalla tenebra verso i crinali! Spiando l'ambiguità de' culmini punteggiati di fredde stelle. Gli autocarri, colmi delle loro bombarde come di scrofe gravide, con una bandierina rossa a triangolo, a lato del conduttore: raggiunti, a volte, dall'orror giallo e feroce delle cose furibonde. E le strade salivano e salivano a riallacciarsi lungo le giogaie dei monti: e le groppe apparivano aride e fruste nella cénere antelucana: qualche sostegno de'

fili telefonici, sulla cénere del monte, in colmo, come una croce. L'odor marcio del sasso esalava, dopo lo spàsimo d'ogni rovina. [...] tutto, tutto sto cinema, nel mio cuore disumano si trasfigurò in desiderio, diventò viva e profonda poesia, inguaribile amore. [...]

La pioggia autunnale crosciava contro la tenda, nelle brevi ore del riposo: e la stanca foglia del castano o del faggio, turbinata dall'autunno, sostava labile sulla mia tenda, come un pensiero: come un cuore umano che chieda di poter dire il suo commiato, prima di disparir nella notte. [CdU, 150-151]

Da una prospettiva intratestuale, si noti innanzitutto che, in un processo ben noto al lettore gaddiano, alcuni elementi legati alle percezioni sensoriali e alcuni sintagmi sono gli stessi più volte usati nella *Meccanica*: i boati, la nebbia, i tuoni, i vapori, gli schianti sono tutti dettagli più volte inseriti nelle descrizioni paesaggistiche del romanzo e derivano naturalmente dal *Giornale*; su questa linea, i bastioni delle Alpi «diademati di fólgori» richiamano le Alpi «diadematate di gigantesche faville» della *Meccanica*, così come la «cénere del monte» richiama il «monte color cenere» [M, 582, 580].

D'altro canto, per rappresentare il paesaggio bellico Gadda si serve qui di due canti dell'*Inferno* dantesco, il XXI e il XXII, ma anche – e dichiaratamente – delle illustrazioni della *Divina Commedia* disegnate da Gustave Dorè. Questa operazione è particolarmente significativa perché, diversamente da quanto avveniva nella *Meccanica*, dove l'autore aveva sfruttato le reminiscenze simboliste e dannunziane per descrivere il *locus amoenus* del giardino, e le arti figurative per rappresentare l'armonia della pianura veneta, in questo passo Gadda si serve della mediazione artistica per tratteggiare scorci paesaggistici dalla fisionomia opposta. Si tenga presente che nei canti XXI e XXII dell'*Inferno* vengono puniti i barattieri: immersi nella pece bollente, appena fuoriescono con la testa sono spinti nuovamente nella bolgia dai diavoli. Il passo del *Castello* si rifà proprio alla punizione descritta in questi canti e se l'atmosfera vaporosa ricorda molte delle illustrazioni di Dorè [figg. 1-2], la presenza del diavolo Barbariccia e la ripresa intertestuale del verbo «arroncigliarli» si

devono proprio alla lettura dei due canti, dove “arruncigliare” [*Inf.* XXI, 75; XXII, 35] descrive l’azione dei diavoli che afferrano con l’uncino i dannati.⁸⁸



Figg. 1-2

Gustave Doré, illustrazioni dei canti XXI e XXII dell'*Inferno* (1861)

È significativo, d’altro canto, che Gadda si serva di tale matrice letteraria per rappresentare la condizione dei soldati al fronte, da cui, lo si noti, lo scrittore si esclude («sciolti alle lacerazioni della tempesta, arditi nell’adempimento: degni di vivere in un motivato obbligo. Se sospiravano, volevo veder Barbariccio, dalle ali di pipistrello, arruncigliarli allora dentro la notte, uscito dai vapori d’abisso con il ghigno delle cose infernali»).

In un’ottica interpretativa è notevole la posizione che assume l’io narrante in questo passo: il reduce sogna (e, come emergerà in seguito, la dimensione onirica richiederà alcuni commenti aggiuntivi) e desidera «tutto sto cinema» – tanto che accoglie «meravigliosamente» nei suoi sogni gli aspetti infernali della guerra e tali aspetti fanno sorgere nel suo «cuore disumano» un desiderio che si tramuta in «viva e profonda poesia, inguaribile amore» –, ma si pone come se fosse un osservatore esterno alla scena (e forse «cinema» ne è una spia

⁸⁸ Si noti, *en passant*, che, come ha recentemente mostrato Savettieri, i dettagli anatomici di Virginia nel *Pasticciaccio* rimandano alla descrizione dei diavoli di *Inf.* XXI. Cfr. C. SAVETTIERI, *Il Pasticciaccio e la logica simmetrica*, in «Allegoria», 81, a. XXXII, 2020, pp. 28-60: 39.

lessicale), impossibilitato a partecipare all'impresa bellica anche nei suoi sogni. Sembra emergere in tutta la sua prepotenza lo slancio nostalgico e amaro di chi sperava di trovare nell'esperienza bellica la propria realizzazione, e invece, fatto prigioniero, è costretto a vivere in una condizione di forzata inazione, e liberato vive con il rimpianto di questa esclusione.

Significativo è d'altro canto l'ultimo passo del brano citato, dove, similmente a quanto avveniva in alcune descrizioni del giardino nella *Meccanica*, Gadda si serve di un procedimento analogico per paragonare poeticamente la foglia autunnale che cade a terra al cuore dell'uomo che chiede di morire. Come emergerà in seguito, l'immagine della foglia (o delle foglie) portata via dal vento autunnale diventerà una delle tessere paesaggistiche utilizzate più frequentemente nell'intera opera gaddiana: dal *Castello* al *Pasticciaccio*, passando per il romanzo incompiuto *Un fulmine sul 220* (cfr. *infra*, cap. III, 2.3.1), questa tessera rappresenta un corrispettivo figurale del destino dell'uomo e, segnatamente, di un destino casuale e imprevedibile.

La nostalgia dei momenti bellici pervade anche la prosa *Compagni di prigionia*, dove gli inserti del paesaggio del fronte rappresentano metonimicamente la guerra desiderata:

Così la sera scendeva, le nuvole basse trasvolavano sopra i fari del campo, rotonde e livide: quasi a lacerarsi nel filo spinato: povere ombre uscivano con una scodella dalle baracche, verso la distribuzione del mangiare, ravvolte ne' tetri mantelli. Le finestrette delle baracche si illuminavano, e noi camminare e camminare. [...] Pensavo allora, sul Grappa, le schegge pazze della battaglia, i controassalti furenti: in una forma di delirio sognavo, vedevo, volevo vedere! Veder le granate a smontare pezzo per pezzo le corone delle trincere sopra le quote bruciate e i compagni andare, sapendo, sul monte! Avevano tre limoni, baionetta alla mano, magnifiche fólgori davano a loro il lor senso e quasi una transumana vita: e volevo imitarli, seguirli, dal soglio dell'opere prese altri monti vedere, altre schiere avverse, altro fuggente paese. Fuggenti sopra la gabbia non erano che nuvole perse, tetre, nere. Camminavo e camminavo, fagotto di cenci, sulla strada buia dell'eternità. [CdU, 165]

Piuttosto eloquente è la ripresa dell'immagine del «fagotto»; già impiegata nella *Meccanica* con riferimento ai corpi morenti di Gildo e di Luigi, viene qui associata alla situazione dello stesso scrittore: lo stato di inattività in cui Gadda versa durante i mesi di prigionia lo vincola a una condizione sentita come mortale. A questo stato di inazione si contrappone la «transumana vita» di chi può ancora combattere in una cornice paesaggistica che, similmente a quanto si legge nel *Giornale*, è devastata ma affascinante e diventa metonimia della guerra desiderata.

Una simile situazione onirica viene descritta anche nella successiva prosa, *Immagine di Calvi*:

Disteso nella cuccetta, supino, con gli occhi vanamente aperti dentro la tènebra sognavo, risognavo le cose passate: rivedevo le notti stellari dell'Adamello, i verdi razzi illividire la fucileria disperata del Lèmerle; annebbiare il mezzogiorno le cieche fumane e il fragore furibondo sul Faiti.

O quando salivo la spalla riarsa del Foraoro [...].

Rivedevo i battaglioni meravigliosi, le postazioni di Cima Caldera, e Malga Fossetta, gli alpini, i muli, gli abeti [...]. [CdU, 171]

Ancora una volta, il desiderio di tornare al fronte si insinua nella dimensione onirica e il paesaggio di guerra diviene ipostasi dell'esperienza bellica. Da questo punto di vista, i sogni che Gadda descrive nelle prose del *Castello* – se reali e non frutto della volontà di consegnare al lettore una precisa immagine di se stesso – sono forse assimilabili ai *rêves réparateurs et nostalgiques* studiati da Jacqueline Carroy. Analogamente all'«usage bénéfique des nuits» definito dalla studiosa in relazione al trauma vissuto da due «rêveurs pendant la Grande Guerre», sognare con frequenza i momenti vissuti al fronte consente al prigioniero Gadda di evadere il quotidiano e di compensare, attraverso le immagini oniriche, l'umiliazione diurna della reclusione.⁸⁹

⁸⁹ J. CARROY, *Nuits savantes. Une histoire des rêves (1800-1945)*, Paris, Éditions de l'ÉHÉSS, 2012, pp. 349-380.

Il paesaggio sembra allora filtrare, nelle pagine del *Castello*, un meccanismo compensativo diverso rispetto a quello in precedenza messo in rilievo per le sequenze narrative: se, nel romanzo, lo spirito patriottico di Gadda si carica della rabbia nei confronti dei disertori e degli imboscanti, nel *Castello* a prevalere è un'istanza nostalgica, che rende necessario il ricordo dell'esperienza e, forse, una sua giustificazione.

4. Frammenti di luoghi bellici nell'opera gaddiana

In modo analogo a quanto rilevato per la *Meccanica* e per *Il castello di Udine*, frammenti di “altri” luoghi bellici continueranno a emergere a lungo in testi che con la guerra non hanno – almeno apparentemente – nulla a che fare.⁹⁰ Non siamo certamente di fronte alle descrizioni paesaggistiche che avevano caratterizzato il romanzo del '28 e le prose di guerra, e tuttavia l'affioramento di tali tessere e la loro decontestualizzazione nella diegesi narrativa offrono un'ulteriore testimonianza della pervasività del trauma bellico.

Esemplare è un breve passo del *Pasticciaccio*. Siamo nel secondo capitolo del romanzo e il commissario Ingravallo sta esaminando il cadavere di Liliana; assumendo la prospettiva visuale di don Ciccio il narratore descrive il corpo della donna:

Er sangue aveva impiastrato tutto er collo, er davanti de la camicetta, una manica: la mano: una spaventevole colatura d'un rosso nero, da Faiti o da Cengio (don Ciccio rammemorò subito, con un lontano pianto nell'anima, povera mamma!). [P, 59]

Se l'evocazione dei monti su cui si svolse il primo conflitto mondiale può essere in qualche modo giustificata dalla similitudine che introducono, la frase parentetica sposta per qualche istante il *focus* della vicenda. Il lettore non può capire – né potrà farlo nel prosieguo del romanzo – cosa rammemorò subito don Ciccio: la parentesi analettica in cui viene inserito il ricordo improvviso del commissario rimane isolata nel tessuto testuale, e né nelle pagine precedenti, né nelle successive il narratore menziona alcun ricordo anche solo minimamente inerente a tale vicenda. Nel passo Gadda sembra infatti proiettare sul personaggio di Ingravallo una propria tessera autobiografica: in

⁹⁰ Cfr. a tal proposito L. LUGNANI, *Racconto ed esperienza umana del tempo*, «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 1, 2001.

un tipico procedimento di trasposizione della propria vita in letteratura, lo scrittore trasferisce un suo ricordo – la morte del fratello e il conseguente dolore materno – al protagonista di uno dei suoi romanzi.⁹¹

Una simile minima inserzione di un luogo bellico aveva trovato spazio anche nel racconto *l'Adalgisa*, edito nel volume eponimo nel 1944. Nel descrivere l'incredibile abilità dell'attrice Adalgisa a mettere in scena qualsiasi tipo personaggio, il narratore racconta:

Nel morir tisica, poi, era inarrivabile. [...] Il tragico estinguersi di quella vita era a momenti più vero e immediato del nostro ardore. «Oh Dio! compermèss che me ven fastidi», sospirava Remigio come svenendo: e tutti gli facevano largo dassenno, qualcuno zittiva, furibondo: e, allora, un bieco muggire di proteste a catena, di minacce. Che poi ci lasciò la pelle per davvero, sul Podgora. [L'A, 531-532]

Anche in questo caso, la storia di Remigio, uno studente del Politecnico, non verrà sviluppata all'interno del racconto: l'informazione sulla sua morte, sul Podgora, non ha infatti alcuna funzione analettica o prolettica e si configura, come accadrà nel *Pasticciaccio*, come una tessera testuale a sé stante. Scrive a tal proposito Lucio Lugnani:

sul piano del discorso narrativo e dal punto di vista della commossa soggettività narrante, si tratta [...] di una sorta di lancinante analessi non complanare e, per così dire, extradiegetica ed esclusivamente memoriale. Ed è da questo cortocircuito temporale che sprigiona, dolorosissima, l'esperienza

⁹¹ A tal proposito cfr. anche M. BIGNAMINI, *“Don Ciccio rammemorò subito”*. Su un possibile palinsesto autobiografico nel secondo capitolo del *Pasticciaccio*, cit., pp. 339-364; diversa, invece, è la posizione di Lucio Lugnani (L. Lugnani, *Racconto ed esperienza umana del tempo*, cit.) che non ricorre alla biografia gaddiana per la spiegazione della parentetica; sostiene invece che la «mamma» sia quella «del figlio e fante don Ciccio e forse di fratelli di lui morti in guerra, ombra riaffiorante dal passato incognito del personaggio».

umana del tempo: dato che scaturisce non dalla fusione, ma da una sorta di fissione di narrato e di narrazione.⁹²

Ma, procedendo ancora a ritroso, un'infrazione più scopertamente autobiografica aveva caratterizzato anche la prosa *Da Buenos Aires a Resistencia*, un articolo inizialmente pubblicato sulla «Gazzetta del Popolo» nel settembre 1934 e raccolto in seguito ne *Le meraviglie d'Italia*:

Un ricordo! E tutto diventerà memoria, soltanto memoria. Un ricordo la mamma, il fulgore verticale dell'Alpe scheggiata e intrisa¹, coronata di folgori.
[MdI, 107]

¹Intrisa di sangue.

Mentre descrive l'arrivo della notte nelle solitarie lande argentine – in uno *status* emotivo caratterizzato da desolazione e sconforto –, nella mente dello scrittore affiora il ricordo della cornice montana del primo conflitto mondiale, attraverso un'allusione metonimica alle trasformazioni del paesaggio («Alpe scheggiata») e alle morti dei soldati («Intrisa di sangue»); piuttosto nitida è, in questo caso, l'allusione alla morte di Enrico, complice la menzione della madre e la prospettiva memoriale che si snoda lungo la prosa (cfr., nel passo, «Un ricordo! [...] Un ricordo la mamma»).

Tali riprese possono anche essere caratterizzate da un'amara ironia. Si consideri per esempio il seguente passo, tratto dal “toscaneggiante”⁹³ *Eros e Priapo*:

⁹² L. LUGNANI, *Racconto ed esperienza umana del tempo*, cit.

⁹³ Diversi, anche nel passo, i toscanismi morfologici – «e' sente», «la Maria Luisa/Carlotta», «vo'», «e' fanno» – e lessicali – «buscarmelo» (per l'uso dell'articolo determinativo prima di un nome proprio, per l'abbreviazione della forma proclitica della terza persona singolare e plurale, per «vo'» cfr. G. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll., Torino, Einaudi, 1969, par. 291, par. 446-448, 544).

Che come il mobilitato mastio e' sente sé perituro, così la Maria Luisa efimero e labile e passeggero e perituro lui sente, e peregrino de la Morte Cenciosa: che là là lo aspetta a sommo il Golgota sua, redimito di folgori per entro la cenere de le battaglie, o tra divelte radiche de le stiantate foreste, al Lemerle e a Busibollo, a la casèra Magnaboschi. E sul Vodice, e sul Faiti, e sul Podgora, e sul ghiacciato passo Cavento, e sulla imporporata dolomia-calce e dirupi ultimi dove il Cengio, per di qua, strapiomba. E allora la Maria Carlotta, soavemente suspirando, la pensa o la soppensa: «Affediddio vo' buscarmelo dov'io mi so, parte l'è ancor vivo e vivace, codesto mio bruco: e fiorone catapillaro.» Ed è ragione: ché, uscito il bruco a farfalla, e maturato il farfallone a cadavero, Cengio e Podgora e' fanno buon brodo a le gazzette e melopea buona, con trenodia non più finita, a le nerissime sagre. [EPAd, 95-96]

Si riscontrano alcuni elementi topici del paesaggio bellico gaddiano, già segnalati nelle riscritture della *Meccanica* e del *Castello*: i monti sono «redimiti» di folgori, le foreste sono «stiantate». L'immagine del «peregrino de la Morte Cenciosa» evoca d'altro canto sia il prigioniero-Gadda delle prose brevi del '31, appunto «fagotto di cenci, sulla strada buia dell'eternità», sia la figura di due personaggi della *Meccanica*, Gildo e Luigi, entrambi fagotti «deambulanti verso il nulla». E tuttavia, in questo passo sembra possibile scorgere un'altra declinazione “emotiva” dello scrittore, anche esito del diverso momento storico in cui si situa la composizione di *Eros e Priapo*; nel brano non si profila più un sentimento d'ira nei confronti dei disertori, né un afflato nostalgico nei confronti delle imprese belliche, emerge piuttosto – come del resto accade in tutto il *pamphlet* – una feroce critica nei confronti delle donne ciarliere («gazzette») fintamente patriottiche e idolatriche di Mussolini e dei fascisti stessi: i morti della Grande Guerra, afferma lo scrittore, consentono alle pettegole – le Marie-Luise più volte evocate nel testo – di «sbrodare» la parola «patria» [EPAd, 95]⁹⁴ e arricchiscono i canti funebri («melopea», «trenodia») degli incontri fascisti («nerissime sagre»).

⁹⁴ Quelle stesse donne che sono dedite al seguente «cinguettare patriottante»: «I nostri meravigliosi alpini! Il Cornaggia è morto da eroe! Cornelio si è eroicamente

Al paesaggio bellico è d'altro canto connesso anche l'altro grande lascito traumatico della guerra: la morte di Enrico. «La tragica orribile vita» [GGP, 849-850] che sembra prospettarsi allo scrittore al momento della scoperta del lutto fraterno è segnata anche – come testimonia una pagina del *Giornale* – dalla «paralisi assoluta di ogni emotività per il paesaggio, i luoghi nuovi, ecc., di solito» nello scrittore particolarmente «viva» [GGP, 850]. A questo stato di «intorpidimento» [GGP, 443] corrisponderà una scelta compositiva di segno contrario: la fitta rete di allusioni alla perdita di Enrico, esito di una pervasiva reticenza sul tema, si salda in più occasioni a frammenti paesaggistici. Tale procedimento si inserisce nuovamente nel solco delle riflessioni di Patrizia Violi menzionate a inizio capitolo: i meccanismi mnestici si legano indissolubilmente a una dimensione spaziale (anche metaforica),⁹⁵ e tale localizzazione catalizza e “riattiva” determinati ricordi. Oltre ai due passi della prosa *Da Buenos Aires a Resistencia* e del *Pasticciaccio*, in altre occasioni, come ha rilevato anche Dagmar Wieser, è presente «nelle opere una condensazione geografica del luogo di cattura [di Gadda], il Monte Nero, [...] e del luogo di morte del fratello»⁹⁶: se, come si legge nel *Giornale*, è sul Monte Nero che Gadda viene fatto prigioniero («“Lasciare il Monte Nero!”; questa mitica rupe, costata tanto [...]. Attraversai un momento di stupore demenziale, di accoramento che m’annientò. [...] Mi riscossi: credo non esser stato dissimile dai cadaveri che la notte sola copriva.» [GGP, 724]), nella *Cognizione* il Monte Nero è il luogo in cui muore il fratello di Gonzalo, uno dei vari travestimenti letterari dello

sacrificato! Il Corno Grande è stata la tomba del battaglione Antelao! Poveri ragazzi! La patria! La patria! Il nostro küce! La divisione Ariete! I corni dell’ariete non li spezzerà nessuno!» [EPAd, 92].

⁹⁵ Mi riferisco all’«associazione della memoria fraterna al paesaggio vesperale» rilevata da Dagmar Wieser. Cfr. D. WIESER, «D’un fraterno lutto» (*Appunti per una lettura freudiana di Gadda*), in M.A. Terzoli (a cura di), *Le lingue di Gadda*, cit., pp. 81-148: 139-140.

⁹⁶ Ivi, p. 118. L’intuizione prende le mosse anche dal commento di Emilio Manzotti alla *Cognizione* [C, 255-256].

scrittore («Le avevano precisato il nome, crudele e nero, del monte: dove era caduto» [CdD, 673]). La risemantizzazione narrativa di un frammento paesaggistico sembra in effetti suggerire una sovrapposizione della condizione dei due fratelli, sovrapposizione già analogamente sentita dallo stesso scrittore nel *Giornale*: «L'animo è dominato dalla sensazione di terrore e solitudine per la fine di Enrico: provo come un senso doloroso di fine e morte anche per me: come se anch'io avessi finito di vivere, o la miglior parte di me stesso mi fosse stata tolta» [GGP, 855].

A fronte di quanto rilevato, il paesaggio sembra allora filtrare sia i modi in cui la guerra e il ricordo della guerra lasciano un segno nella biografia gaddiana, sia i meccanismi compensativi messi in atto dallo scrittore nell'elaborazione letteraria. Influenzata dunque da specifiche istanze psicologiche e narrative – e strettamente legata ai meccanismi memoriali –, la rappresentazione del paesaggio nella *Meccanica* e nel *Castello* e la sua frammentazione in altri testi gaddiani fanno scorgere in controluce la continua emersione del trauma bellico, ma anche la pregnanza semantica ed esistenziale dello stesso elemento paesaggistico.

III. Paesaggi, uomo e Storia nelle prose brevi

1. Tra forme brevi e tematiche antropiche

1.1 La narrativa breve e la raccolta: questioni teoriche e metodologiche

Se la critica gaddiana ha generalmente dedicato maggior attenzione al romanzo – e in particolare alla sua costruzione e agli attributi specifici del procedere romanzesco –, nell’ultimo decennio hanno visto la luce alcuni importanti contributi che indagano, da prospettive diverse, le prose brevi e i meccanismi interni alle loro raccolte.¹ Per quanto infatti il romanzo costituisca lo scopo principale dello scrittore sin dal *Cahiers d’études*, la forma breve si configura come una tappa fondamentale della scrittura gaddiana, frutto di un’analoga fatica progettuale e talvolta – si pensi al dittico *Meraviglie d’Italia-Cognizione* – saldamente legata, almeno nei progetti originari, alla controparte più propriamente narrativa.² Nel «complesso sistema a vasi comunicanti»³ che è l’opera di Gadda, dove «sovente accade che uno scritto destinato a essere un tassello di un progetto originario, sia trasferito – rielaborato – da una

¹ I. DE MICHELIS, *Tra il ‘quid’ e il ‘quod’. Metamorfosi narrative di Carlo Emilio Gadda*, Pisa, ETS, 2009; G. CENATI, *Frammenti e meraviglie. Gadda e i generi della prosa breve*, Milano, Unicopli, 2010; ID., *Disegni, bizzze e fulmini. I racconti di Carlo Emilio Gadda*, Pisa, ETS, 2010; M. DUYCK, *La brodaglia e le pentole. Le raccolte “solariane” di Gadda: verso uno studio della politestualità narrativa*, Louvain, PUL, 2018. Importanti, inoltre, sono alcune pagine di Valentino Baldi in V. BALDI, *Come frantumi di mondi. Teoria della prosa e logica delle emozioni in Gadda*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 105-144.

² Proprio al riguardo Giulio Ungarelli ha parlato di «sinopie del grande affresco della *Cognizione*» per alcune prose delle *Meraviglie d’Italia*, cfr. G. UNGARELLI, *Restauro di un testo novecentesco (Le Meraviglie d’Italia di C.E. Gadda)*, in «Letteratura moderna e contemporanea», I, 1980, pp. 47-85.

³ D. ISELLA, *Presentazione dell’edizione*, RR I, XX.

pubblicazione a un'altra diversamente strutturata»,⁴ sono proprio le prose brevi a costituire i motori di questo sistema e a configurarsi, di conseguenza, o come atomi vaganti che si staccano da un conglomerato maggiore per prendere una via indipendente (è il caso, per proporre un solo esempio, dei frammenti narrativi estratti dal romanzo *La meccanica* e pubblicati su rivista e in seguito riuniti in raccolta)⁵ o come tessere che vengono in seguito riunite per creare un nuovo mosaico (è il caso delle prose pubblicate su riviste o quotidiani e in seguito raccolte nella *Madonna dei filosofi*, nel *Castello di Udine*, nelle *Meraviglie d'Italia* o negli *Anni* e in tutte le successive sillogi dello scrittore).

Prima di addentrarci nell'analisi delle diverse descrizioni paesaggistiche – che rappresentano un momento fondamentale per l'approdo alla forma romanzesca –, è senz'altro utile riflettere brevemente sul genere letterario di queste forme brevi e sulle tendenze policromatiche della prosa italiana nel periodo a cavallo tra le due guerre. I tentativi letterari elaborati nel calderone gaddiano tra gli anni Venti e Quaranta (con qualche sconfinamento negli anni Cinquanta) risentono infatti dell'influenza di generi letterari diversi: se da un lato, a seguito delle suggestioni elaborate nel dibattito vociano, numerose riviste contribuiscono all'affermazione e alla diffusione del genere del frammento – caratterizzato principalmente da moduli lirici, da un afflato autobiografico e da un soggettivismo descrittivo –, d'altro canto, di lì a breve, conclusasi l'esperienza de «La Voce», le pagine de «La Ronda» consacrano la fortuna della prosa d'arte. Non passano tuttavia molti anni che nell'ambiente

⁴ L. ORLANDO, *Dalle Meraviglie d'Italia a Verso la Certosa*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 6, 2007.

⁵ A proposito di questi frammenti, sono significative le parole di Gadda a Contini al momento della pubblicazione delle *Novelle dal Ducato in fiamme*: «veramente si tratta di involontari espunti da narrazioni più ampie: così p.e. *Papà e mamma* dal romanzo incompiuto *La meccanica* [...]: espunti involontari, simili a quei pezzi d'affresco che contengono alcuni volti o alcune figure e oggetti superstiti da un più folto e organato collegio, che è andato sommerso nel tempo» [LGC, 88-89].

di «Solaria» trova spazio un nuovo interesse per la novella, che «cessa [...] di essere un genere di massa»⁶ e che vedrà di lì a poco il suo «momento d'oro».⁷ Ma in questi stessi anni le forme brevi sono appannaggio anche delle terze pagine dei quotidiani, spazio sfruttato dagli scrittori per trovare un ricavo economico, per mettere in pratica le proprie abilità letterarie e per acquisire fama nel grande pubblico.

A ben vedere, dunque, lo sfondo storico-letterario entro cui si inseriscono le prose gaddiane offriva numerosi modelli compositivi, certo caratterizzati da specifici attributi, ma già all'epoca delimitati da contorni definitivi piuttosto sfumati.⁸

In questo periodo Gadda lavora su fronti differenti: se prosegue i propri (frustrati) tentativi romanzeschi,⁹ d'altro canto l'avvicinamento alla dimensione pubblica della letteratura avviene proprio attraverso la composizione di prose brevi, siano queste frammenti, prose d'arte, racconti o elzeviri. In particolare, a partire dagli anni Trenta gli scritti gaddiani trovano spazio – oltre che su «Solaria» e su «L'Italia letteraria» – in due quotidiani, l'«Ambrosiano» e la «Gazzetta del Popolo», a cui l'Ingegnere collabora assiduamente con *reportages* di viaggio, scritti di divulgazione tecnica e brevi prose letterarie.

⁶ I. DE MICHELIS, *Tra il 'quid' e il 'quod'. Metamorfosi narrative di Carlo Emilio Gadda*, cit., p. 46.

⁷ Così Tortora in «*I nostri simili*» e la novella solariana, in D. Picamus (a cura di), *Il tempo fa crescere tutto ciò che non distrugge. L'opera di Pier Quarantotti Gambini nei suoi aspetti letterari ed editoriali*, Atti delle giornate di studio (Trieste, 15-16 aprile 2010), Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2011, pp. 41-49: 41. Sulla novella tra Ottocento e Novecento cfr. anche R. CASTELLANA, *La novella dalla seconda metà dell'Ottocento al modernismo*, in E. Menetti (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, cit., pp. 193-218.

⁸ Cfr. al riguardo (e in relazione a Gadda) I. DE MICHELIS, *Tra il 'quid' e il 'quod'. Metamorfosi narrative di Carlo Emilio Gadda*, cit., pp. 25-32.

⁹ A partire dalla *Meccanica* e da *Novella Seconda*, per passare al *Fulmine* e arrivare così alla *Cognizione*.

A uno sguardo ravvicinato, per quanto lo scrittore respiri certamente le tendenze promosse dalle riviste letterarie dell'epoca e si dedichi alla scrittura di testi di breve estensione, la prosa gaddiana assume subito una fisionomia originale e riconoscibile, essenzialmente differente rispetto a quella dei contemporanei: se da un lato la vena narrativa dello scrittore ibrida anche gli scritti giornalistici (se non addirittura, come già rilevato, ne costituisce l'origine vera e propria), d'altro canto il calligrafismo che contraddistingue costitutivamente la prosa d'arte è franto dalla continua variazione di toni e registri. Ma a complicare la questione relativa all'individuazione del genere letterario di queste prose contribuiscono anche le etichette date dallo stesso autore – 'studi', 'frammenti', 'disegni', 'racconti' e così via –, che lasciano trasparire le diverse tendenze della scrittura gaddiana, continuamente tesa tra i «poli logici del [...] pensiero», quello «poetico», quello «speculativo»¹⁰ e quello più propriamente narrativo. Insomma, nel frastagliato panorama delle prose brevi novecentesche, all'interno del quale il tessuto dei generi letterari si smaglia e si ibrida continuamente con altre forme, le prose gaddiane arricchiscono e complicano ulteriormente lo scenario, configurandosi come testi ibridi – esito dell'intreccio di suggestioni provenienti dalla tradizione e di una *vis* sperimentale tipica della penna gaddiana –, e proprio per questo difficilmente riconducibili a un genere letterario definito¹¹ o suddivisibili in ripartizioni rigide.

Un criterio che si rivela particolarmente utile in tal senso e che può dunque contribuire in maniera efficace a isolare le diverse facce di questo prisma è il grado di "narratività" delle prose in esame.¹² Per procedere a una suddivisione

¹⁰ I. DE MICHELIS, *Tra il 'quid' e il 'quod'. Metamorfosi narrative di Carlo Emilio Gadda*, cit., p. 41.

¹¹ Cfr. anche V. BALDI, *Come frantumi di mondi. Teoria della prosa e logica delle emozioni in Gadda*, cit., pp. 105-144.

¹² Per una definizione e una sintesi dell'evoluzione del concetto di "narrativity", cfr. H. PORTER HABBOT, *Narrativity*, in P. Hühn, John Pier, W. Schmid, J. Schönert (a

di questo tipo, si farà ricorso a due parametri, l'“evenemenzialità” – intesa come la mediazione, in un testo, di un evento o di una serie di eventi – e l'istanza narrativa (la sua fisionomia e il suo ruolo nella diegesi).¹³ Proprio questi due parametri consentono infatti di suddividere le prose gaddiane in maniera più efficace in un'ottica paesaggistica, senza ricorrere a etichette di genere che non consentirebbero di valutare complessivamente l'effettivo apporto del paesaggio nella costruzione letteraria. Guardare al grado di narratività dei testi consente infatti di prendere in considerazione alcuni attributi specifici del procedere narrativo (in senso lato – e cioè in maniera

cura di), *Handbook of narratology*, Berlin-New York, de Gruyter, 2009, pp. 309-328 (poi ampliato in *The living handbook of narratology* – <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrativity>). Tale parametro è stato applicato in un'ottica macrotestuale alle prime sillogi gaddiane da Mathijs Duyck nel già citato *La brodaglia e le pentole. Le raccolte “solariane” di Gadda: verso uno studio della politestualità narrativa*. Da questo punto di vista, mentre vi è chi sostiene, come Giuliano Cenati, che la *Madonna* e il *Castello* siano raccolte prosastiche dalla scarsa componente narrativa sia Ida De Michelis che Duyck le considerano invece come raccolte narrative vere e proprie.

¹³ Naturalmente, l'uso di tali parametri non intende suggerire un nuovo modello scalare per valutare la narratività dei testi, ma risponde esclusivamente alla necessità di sondare in maniera coerente e al tempo stesso problematica una materia eterogenea. Un approccio analogo è quello di Duyck in *La brodaglia e le pentole. Le raccolte “solariane” di Gadda: verso uno studio della politestualità narrativa*, cit. Il lavoro di Duyck tiene conto – seppur in maniera poco approfondita – anche di M. FLUDERNIK, *Towards a 'Natural' Narratology*, London-New York, Routledge, 1996 e del concetto di «experientiality» («the quasi-mimetic evocation of 'real-life experience'», p. 12). Inevitabilmente, infatti, questi discorsi toccano questioni che sono ancora oggetto di discussione della narratologia “post-classica” (il concetto di *narrativity* e quello di *experientiality*, l'*embodiment* del lettore, ecc.); considerato però l'obiettivo del presente lavoro, si è rivelato maggiormente opportuno non fare uso del concetto di “esperienzialità”, né – per nominare due delle più importanti proposte di definizione – nella formulazione di Fludernik (per la quale, l'e. indica la capacità di un testo di rappresentare un'esperienza e di far entrare il lettore a contatto con questa esperienza; e, tra l'altro, l'e. viene fatta coincidere con la stessa narratività), né nella più recente proposta di Caracciolo (cfr. *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2014, in part. 27-71). Tale scelta muove dal fatto che gli strumenti utilizzati in questo studio sono essenzialmente quelli della narratologia “classica”. Ciò non toglie che valutare il ruolo del lettore e le modalità di “finzionalizzazione” del suo corpo virtuale potrà offrire interessanti prospettive d'indagine – diverse, ma complementari – per un futuro ampliamento del lavoro.

meno rigida rispetto al solo procedere romanzesco) che si configurano come parametri fondamentali per l'analisi del paesaggio: la presenza o meno di una vicenda, di una esperienza mediata nella narrazione, il grado di vicinanza della voce narrante alla figura autoriale e l'effettiva presenza di questa voce nella diegesi.

Sulla base di questi parametri, è infatti possibile individuare una opportuna tripartizione della materia: se alcune prose si configurano come bozzetti descrittivi che non prevedono né il racconto di una vicenda, né la presenza esibita di una figura narrante, altre, invece, si configurano come il racconto di un'esperienza presentata come compiuta effettivamente da un "io" presente nel testo; altre ancora, infine, prevedono il racconto di una vicenda finzionale filtrata da un narratore.¹⁴

Come anticipato, tale ripartizione risulta particolarmente efficace per l'analisi del paesaggio: a ben guardare, in alcune prose la visione paesaggistica costituisce il vero e proprio soggetto della descrizione e dunque il testo, attraverso il quale appunto non viene mediata una vicenda, presenta uno scarso grado di narratività; in altre, invece, il paesaggio costituisce *uno* dei vari elementi che compone la costruzione del testo, un testo in cui la materia principale è frutto o della mediazione di un'esperienza autobiografica di un io ben presente nella compagine testuale, o del racconto di una vicenda finzionale filtrata da una voce narrante. Da quest'ultimo punto di vista, le tessere paesaggistiche che caratterizzano i racconti acquisiscono una funzione

¹⁴ Ciò che consente di distinguere questi ultimi due gruppi, accomunati appunto dal racconto di una vicenda o di una serie di vicende nella compagine testuale, sono la differente fisionomia dell'istanza narrativa e il diverso grado di finzionalità dei testi esaminati. Per quanto, infatti, il narratore dei racconti gaddiani, anche quando eterodiegetico, possa intervenire in prima persona nella circostanza diegetica – e dire "io" come il narratore odeporico –, la distanza tra l'autore-Gadda e il suo narratore è, anche in questi casi, senz'altro maggiore che nelle prose di viaggio (dove comunque non è sempre possibile sovrapporre perfettamente le due figure, cfr. *infra*, cap. III, 2.2).

diversa in ragione della finzionalità della trama narrativa e, in generale, sembrano perdere il loro grado di aderenza al referente paesaggistico reale per essere invece piegate a quello specifico effetto di senso – talvolta all’insegna del riso, altre in direzione lirico-contemplativa – che un racconto intende veicolare.

Tale tripartizione, che è solo tangente alle questioni relative ai generi letterari, permette qui di suddividere il *corpus* delle prose in maniera più sfumata: non si guarderà, in altri termini, alla tipologia dei testi presi in esame, ma alla presenza o meno di un’esperienza narrata (reale o fittizia) e all’effettiva presenza di una voce narrante nella pagina letteraria (e al suo ruolo diegetico). In maniera del tutto slegata dalle teorie narratologiche, qualche anno fa, in una monografia dedicata al tema del viaggio nell’opera gaddiana, Giovanni Palmieri aveva operato un’efficace distinzione tra «prose geografiche» e «prose di viaggio vere e proprie», facendo rientrare nelle prime tutte quelle prose «che si limitano a presupporre un viaggio, ma in esse il trasferimento fisico nel tempo e nello spazio che il viaggio comporta non entra a far parte del testo né direttamente né indirettamente» e nelle seconde tutti quei testi in cui il «trasferimento fisico e psicologico del soggetto in un luogo altro da sé è sempre un elemento fondamentale».¹⁵ Tale distinzione, con i dovuti aggiustamenti e soprattutto in sinergia con il discorso critico-teorico delle righe precedenti, offre alcune significative suggestioni per la suddivisione proposta nelle pagine che seguono. A ben vedere, infatti, le prose di viaggio – in maniera diversa dai racconti – presuppongono un’importante mediazione narrativa: se certo non sono caratterizzate da una «trama nel senso convenzionale», presentano tuttavia «una quantità di eventi collegati per lo svolgimento cronologico del discorso e per la loro rappresentazione come

¹⁵ G. PALMIERI, *La fuga e il pellegrinaggio. Carlo Emilio Gadda e i viaggi*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2014, p. 10.

“vissuta” da parte di un narratore autodiegetico». ¹⁶ Significativamente, tale mediazione narrativa acquista un rilievo ancora maggiore al momento della ricontestualizzazione di queste prose in una silloge, come accade per molte delle prose di viaggio gaddiane.

Proprio per tale ragione, vale la pena di soffermarsi qualche secondo anche su questo aspetto compositivo, e cioè sul duplice statuto delle prose prese in esame, che o nascono come pubblicazioni autonome su riviste o periodici e solo in seguito – mediante un processo sempre travagliato e revisionato di continuo – vengono riunite in una raccolta, ¹⁷ o invece nascono come parte di un progetto narrativo più ampio da cui vengono in seguito estrapolati dei frammenti, frammenti che successivamente confluiscono a loro volta in una silloge. Da questo punto di vista, l’inserimento di tali tessere in una raccolta, se non risemantizza il significato originale dei testi, talvolta ne acuisce la componente narrativa (è il caso di alcune prose di viaggio), e instaura un duplice dialogo: a livello intersegmentale – vale a dire con la sezione dell’opera in cui viene inserito – e a livello intrasegmentale – e cioè con le prose che fanno parte della stessa sezione. Ora, questo discorso pone problemi di non poco conto: se è vero che la metodologia di indagine applicata da Duyck alle prime due raccolte gaddiane – all’insegna della *politestualità* – può essere applicata anche alle *Meraviglie d’Italia* e agli *Anni*, così come all’*Adalgisa* o agli *Accoppiamenti giudiziosi*, è altrettanto vero che la combinazione dei parametri relativi alla narratività del testo e ai rapporti inter/intrasegmentali dà risultati ben diversi per ognuna delle opere in questione. Naturalmente, non si vuole

¹⁶ M. DUYCK, *La brodaglia e le pentole. Le raccolte “solariane” di Gadda: verso uno studio della politestualità narrativa*, cit., p. 177.

¹⁷ Si confrontino le note ai testi dell’edizione Garzanti, che ripercorrono puntualmente le tappe compositive ed editoriali delle sillogi gaddiane. A queste va aggiunto lo studio di Duyck, che fornisce un aggiornamento sulla base di nuovi materiali d’archivio per la *Madonna* e il *Castello*, cfr. M. DUYCK, *La brodaglia e le pentole. Le raccolte “solariane” di Gadda: verso uno studio della politestualità narrativa*, cit.

qui proporre un confronto teorico tra le strutture delle sillogi gaddiane – che presentano tra l'altro caratteristiche differenti a seconda del diverso momento editoriale in cui si posiziona il *focus* d'analisi –, ma si vuole mettere in luce come il grado di narratività del testo e la coesione della struttura macrotestuale costituiscano alcuni dei parametri fondamentali per la suddivisione del capitolo che segue e per lo studio del paesaggio. E questo anche in ragione di un'altra questione imprescindibile: a differenza delle prose geografiche, le prose di viaggio presuppongono il racconto – per quanto a tratti stringato, privo di una trama vera e propria e condizionato dalla soggettività della voce autodiegetica – di un'esperienza che ha un inizio e una fine, e che viene mediata attraverso il registro della memoria (e attraverso uno sguardo soggettivo). Questo procedimento ha specifiche ricadute anche sulla funzione della dimensione paesaggistica, che viene inserita in un contesto più ampio e viene messa in dialogo con gli altri elementi della narrazione, e che comunque è ancor più scopertamente frutto di un procedimento mnestico-finzionale di chi racconta.¹⁸

Sulla base delle considerazioni in merito alla narratività e riprendendo le categorie di Palmieri, il capitolo terrà conto della seguente distinzione: prose geografiche, prose di viaggio e racconti. Tali etichette, è utile ribadirlo, non individuano generi letterari in senso stretto, ma sono qui adottate in funzione dell'analisi paesaggistica.

Accanto alle riflessioni teoriche qui ripercorse, le prose che verranno analizzate sono accomunate da nuclei tematici analoghi che si irradiano nelle varie descrizioni del paesaggio, ma che vengono trattati con modalità e declinazioni differenti. Come emergerà chiaramente nel paragrafo che segue

¹⁸ Come ha messo in rilievo Cristina Savettieri, la riformulazione di un'esperienza nel tessuto narrativo costituisce uno dei nuclei portanti della riflessione gaddiana sulla narrazione, cfr. C. SAVETTIERI, *Le forme dell'esperienza. Alcune note su un libro virtuale di Gadda*, in C. Savettieri, C. Benedetti, L. Lugnani (a cura di), *Gadda. Meditazione e racconta*, Pisa, ETS, 2004, pp. 85-104.

tali temi si saldano ai motivi del lavoro antropico e della Storia, nonché, naturalmente all’Uomo stesso. Tra le varie forme paesaggistiche che verranno qui ripercorse, il paesaggio “artistico” si configura come una modalità di rappresentazione trasversale e pervasiva: la descrizione di luoghi “impreziositi” dall’attività artistica dell’uomo o la stessa costruzione del paesaggio attraverso una matrice artistica interessa, con modalità piuttosto analoghe, tanto le prose geografiche, quanto i *reportages* di viaggio, quanto, ancora, i testi più propriamente narrativi. In ragione dell’importanza e dell’interesse di questa modalità sembra allora più efficace da un lato metterla in rilievo dedicandole una sezione autonoma (1.3), e dall’altro, proprio per la trasversalità che la caratterizza, non operare una distinzione per tipologia testuale (o meglio, per diverso grado di narratività), quanto piuttosto far dialogare in maniera ravvicinata queste tessere in un’unica sezione.

1.2 Il paesaggio come riflesso del lavoro e custode della Storia

Tra i vari nuclei tematici riscontrabili negli scritti gaddiani, il tema del lavoro, nelle sue varie declinazioni, pervade tutta l’opera di Gadda, dagli scritti narrativi alle prose d’arte, dalle pagine di divulgazione tecnica alle recensioni.

Tale interesse, che vede una prima incompiuta trasposizione letteraria nei *Cahiers d’abbozzi* del 1924-1925¹⁹ – ma che ha i suoi germi già nel *Giornale di guerra e di prigionia*²⁰ –, si salda «ai grandi temi dell’etica e della poetica» e, da questo punto di vista, «nodo cruciale dell’opera gaddiana è [...] l’etica del

¹⁹ Scrive Gadda: «il tema, fondamentalmente, è il seguente e rientra nel grande leit-motif del lavoro» [RI, 405].

²⁰ Si prenda come *specimen* questo passo, annotato il 22 giugno 1916: «Oggi ingrandii, spronando i miei uomini al lavoro, un ricovero a scavo incominciato ieri, per premunirci contro eventuale bombardamento dei grossi calibri. La mano mi trema un po’, perché lavorai indefessamente col piccone, dando ai miei lazzaroni l’esempio della buona volontà nel lavoro: il Colonnello del 41.° si lodò del lavoro. Io cerco sempre di pensare a quello che faccio». [GGP, 544]

fare»,²¹ è l'applicazione concreta di una conoscenza specifica e ordinata. Naturalmente i "motivi" del lavoro e dell'ordine trovano un fertile sostrato nella preparazione ingegneristica dell'autore, il quale sceglie l'attività di ingegnere – come si legge negli *Abbozzi di temi per tesi di laurea* – proprio per la «"passione" [...] di veder muratori a costruire e sterratori a tracciare canali e opere». ²² Dunque, stando a quanto afferma lo stesso Gadda, sono proprio le modalità attraverso cui il sapere tecnico trova una realizzazione pratica nel territorio circostante a catturare la sua attenzione fin dagli anni giovanili. Da questo punto di vista – come ha rilevato Gian Carlo Roscioni – l'ingegneria pareva allo «spirito etico-pragmatico» di Gadda «in primo luogo, di tutte le discipline, la più consona alle facoltà logiche-finalistiche *del mettere in ordine il mondo*». ²³ E così commentava:

Se questa formula [*scil.* mettere in ordine il mondo] ricorre spesso negli scritti giovanili, l'esigenza ad essa sottesa detterà anche in seguito calorose apologie di impianti e apparecchiature industriali. «L'idea di tesaurizzare la catastrofe – scrive Gadda –, di tradurre la piena in chilowattore, di livellare il dramma idrografico nella proficua disciplina delle industrie» era destinata a occupare un posto centrale nel suo «immaginato paradiso di opere di ogni materia e destino». ²⁴

²¹ S. BARSELLA, *Lavoro*, «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 2, 2002.

²² Tuttavia, com'è noto, la scelta era stata meno pacifica. Si leggano per esempio la lettera a Silvio Guarnieri del 5 febbraio del 1932 e un'intervista del 1972. Cfr. C.E. GADDA, *Lettera a Guarnieri 5/2/1932*, in «La Repubblica-Mercurio», 10/11/1990 e C.E. GADDA, *Gadda al microfono. L'ingegnere e la Rai*, a cura di G. Ungarelli, Roma, Nuova Eri, 2001, p. 151. Per gli *Abbozzi*, cfr. C.E. GADDA, *Abbozzi di temi per tesi di laurea*, a cura di R. Stracuzzi, in «I Quaderni dell'Ingegnere. Testi e studi gaddiani», 4, 2006, pp. 45-68: 45.

²³ G.C. ROSCIONI, *Il duca di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda*, Milano, Mondadori, 1997, p. 205 (corsivi miei).

²⁴ *Ibidem*; le due citazioni gaddiane provengono rispettivamente dalle *Il secondo libro della Poetica* del 1925 (cfr. «I Quaderni dell'Ingegnere. Testi e studi gaddiani», 2, 2003, pp. 5-28: 6) e dall'articolo del 1940 dal titolo *Terreno, piogge, fiumi e impianti idroelettrici* [...] [DT, 176].

In effetti, lavoro, tecnica e ordine si configurano come costanti nella *Weltanschauung* gaddiana e, di conseguenza, affiorano con frequenza nelle pagine dello scrittore. Proprio a tal proposito, vale certo la pena di richiamare la risposta dell'Ingegnere alla curiosa domanda nell'ambito di un'inchiesta su «Epoca» – «Se dovesse stabilirsi sulla Luna, quale aspetto della civiltà terrestre rimarrebbe più vivo nella sua memoria e stimolerebbe di più la sua fantasia?» –:

Rivedrei con accorato rimpianto l'aspetto fisico delle terre, delle campagne lavorate, delle selve, dell'acque, delle dighe, dei canali, dei ponti e strade, e dei porti e dei moli e dei fari, serbando nel cuore l'idea di tutti i beni acquisiti, di tutti i ragionevoli propositi ed atti di cui la società umana ha pur voluto assistere la mia disperata esistenza.²⁵

Di fatto, il paesaggio antropico costituisce uno degli esiti "visibili" del lavoro umano sull'ambiente, configurandosi così come uno degli oggetti più semanticamente densi e dunque maggiormente in grado di far emergere la poetica dello scrittore. E del resto, è lo stesso Gadda che mette in rilievo tale dialettica correlazione tra uomo e territorio: «Le civiltà umane sono elaborazioni dello spirito, tuttavia fondate sopra un mezzo, o materia, che ne è insieme l'antefatto e il supporto. Questa materia chiedono, le nuove generazioni, al suolo che le ospita: e la ottengono in premio del loro insistere, del loro ardire: quasi un difficile frutto che la terra conceda agli audaci, ai perseveranti» [MdI, 194].

Se guardare al paesaggio non è certamente l'unico modo di guardare alle trasformazioni di un paese, tuttavia, esso – come ha messo in rilievo Eugenio Turri nel suo *Semiologia del paesaggio* – «è sempre il risultato definitivo e incancellabile di ogni trasformazione, lo sbocco ultimo, incarnato nel

²⁵ C.E. GADDA, «Per favore, mi lasci nell'ombra». *Interviste 1950-1972*, a cura di C. Vela, Milano, Adelphi, 2007, p. 66.

territorio, di tutto un mutamento avvenuto anteriormente: il mutamento sociale, il mutamento dei modi di produrre, dei modi di abitare, trascorrere i giorni, guardare al mondo e alla vita». ²⁶ Non è difficile identificare, tra gli ambiti di questi mutamenti, alcuni dei nodi cruciali del sistema di pensiero gaddiano: l'attenzione per l'influenza dell'ambiente sociale sul comportamento del singolo e della massa, l'interesse quasi ossessivo per le macchine e, più in generale, per il lavoro, la sferzante polemica contro il modo di "iper"-abitare la Brianza o, come emergerà in seguito, contro le modalità in cui si sviluppa il tessuto urbano di molte città.

Ma se il paesaggio "di superficie" è il risultato «definitivo» di una serie di trasformazioni, d'altro canto assumendo uno sguardo "archeologico", il paesaggio si configura anche come una continua sedimentazione di paesaggi-strati diversi, ognuno frutto delle molteplici attività dell'uomo sul territorio e delle millenarie trasformazioni naturali. Questa specifica prospettiva stratigrafica, volta a illustrare i mutamenti del paesaggio nel tempo, costituisce uno dei motivi conduttori delle descrizioni gaddiane e chiama in causa un "macro-concetto" fondamentale, quello della Storia. A ben guardare, infatti, parlare di trasformazione del paesaggio nel tempo e dei residui – minerali, artistici e architettonici – che tali trasformazioni lasciano sulla distesa paesaggistica si lega all'operato dell'uomo e, di conseguenza, alla Storia, spesso vista in un rapporto di contrapposizione o di continuità col presente. E non sarà certo un caso che a questa duplice istanza rispondano rispettivamente anche due dei titoli delle raccolte gaddiane, *Le meraviglie d'Italia* e *Gli anni*, che indagano in maniera analoga il modo in cui, per dirlo con Gadda, la «materia è la memoria del tempo» [SD, 1102].

In questa direzione è naturale che la scrittura gaddiana finisca per incrociare temi e problemi della moderna ecologia letteraria. Ma l'accostamento ha senso

²⁶ E. TURRI, *Semiologia del paesaggio*, Milano, Longanesi, 1990, p. III.

solo nella misura in cui porta a escludere nell'Ingegnere ogni polemica nei confronti dell'industrializzazione o – fatta qualche debita eccezione – dell'eccessivo sfruttamento del territorio: il paradigma dominante è anzi proprio quello opposto, di pieno sostegno del progresso tecnico-industriale. Anche quando, per esempio, nella *Cognizione del dolore* Gadda lamenta l'eccessiva presenza di «ville», «villule», «villoni», «villette» nel Serruchón-Brianza [CdD, 584], la polemica dello scrittore non è mossa da una «denuncia o critica sociale» per la rovina del paesaggio, quanto piuttosto – come ha ricordato Niccolò Scaffai – dalle «conseguenze che questa smania ha avuto sia nel destino economico e quindi esistenziale dell'autore (la rovina della famiglia fu proprio originata dalla costruzione di una villa a Longone), sia di riflesso nella vicenda raccontata nella *Cognizione*». ²⁷

In effetti, per quanto a metà anni Sessanta paia insinuarsi un germe del dubbio rispetto ai benefici del cosiddetto “miracolo economico” e per quanto in quegli anni non manchi una certa nostalgia di un paesaggio incontaminato – o perlomeno agricolo –, ²⁸ tra gli anni Venti e gli anni Quaranta l'opera dello scrittore è costellata di affermazioni sul ruolo imprescindibile del lavoro e della tecnica. Tale questione assume un rilievo significativo nell'*incipit* di *L'azoto*, articolo edito ne «L'Ambrosiano» il 21 marzo 1932:

²⁷ N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia*, Roma, Carocci, 2017, pp. 170-171.

²⁸ Cfr. «Il cemento armato e la plastica e lo scatolame hanno coperto anche la terra Lombarda, la verde Lombardia non è più. Viviamo in un tetro inferno, dovunque è arrivato il cosiddetto miracolo!». Lettera del 29 maggio 1964 pubblicata in LGS, 224. Spiega, tra gli altri, Eugenio Turri che «si stava assistendo in quegli anni alla devastazione del paesaggio italiano, soggetto agli urti violentissimi del cosiddetto “miracolo economico”. Il mondo nel quale eravamo cresciuti – continua Turri –, di cui avevamo individuato i valori, risultato di una storia secolare che si esprimeva in paesaggi urbani e rurali spesso di raffinata civiltà, stava disfacendosi sotto gli assalti di forze sfuggite di mano alla cultura [...], arroganti e volgari nello sfruttare le occasioni offerte dalla congiuntura storica.» E. TURRI, *Antropologia del paesaggio*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 16. Certo è interessante che uno scrittore come Gadda, fautore del progresso scientifico per *forma mentis* ed educazione cambi così radicalmente prospettiva negli anni Sessanta.

L'uomo, che Rousseau incolpava di falsare e coartare l'opera felice della natura, è in realtà un inguaribile falsificatore, un «ingegnere» inguaribile. Vieni voglia di chiedere all'autore del fantasmagorico paradosso che cosa egli pensi del cemento armato, delle centrali elettriche e dell'ammoniaca sintetica: nell'ouverture dell'*Emile* («Tout est bien, sortant des mains de l'Auteur des choses, tout dégénère entre les mains de l'homme»), egli ci risponderebbe che le costruzioni in cemento armato sono una falsificazione della caverna, dove il troglodita si rannicchia sul suo giaciglio di strame, «cui la fedel sposa ed i cari suoi figlioletti intiepidir la notte»; che le centrali elettriche sono una falsificazione della gravità, o meglio una fabbrica di gravità «degenerata» in lavoro; che l'ammoniaca sintetica è l'ultimo e più sfrontato falso perpetrato dall'uomo, il quale ha sorpreso una pausa tipica del ciclo naturale dell'azoto, e «ne deorum quidem satis metuens», l'ha rifatta sostituendosi alla natura, crumiro diabolico della natura; cui ha condotto a «degenerare» nell'opera delle macchine. [SVP, 68]

In un sistema orientato da un «materialismo scientifico di matrice positivista»,²⁹ l'opposizione rousseauiana non può essere condivisa: nell'ottica gaddiana l'impulso dell'uomo a modificare ciò che gli sta attorno, infatti, non solo è congenito e necessario al suo essere, ma possiede anche un valore etico insopprimibile: «Sta a noi – scrive Gadda nei *Miti del somaro* – di congegnare le macchine della carità e della saggezza: “buono ingegnere è chi bene adopera lo ingegno”. Un certo rispetto del dato, una certa osservanza del meccanismo del mondo, è insito in ogni forma del pensiero e della operazione umana. Ed Ermete il macchinatore ci potrà guidare al riposo ben più dolcemente che le Erinni» [MS 916]. E del resto questo atteggiamento sembra riflettere una componente tipica della scuola di pensiero in cui lo stesso Gadda si forma, vale a dire l'idea che il progresso nasca nel momento in cui l'uomo, con il suo intelletto, con la ragione, riesce a piegare la “materia”.

²⁹ Così Pierpaolo Antonello in P. ANTONELLO, *Il mondo come sistema di relazioni: il pasticciaccio gnoseologico dell'ingegnere Carlo Emilio Gadda*, in ID., *Il «ménage» a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005, pp. 22-78: 23.

Una analoga critica al pensiero del filosofo ginevrino aveva già trovato spazio nelle pagine della *Meditazione Milanese*:

È un vero peccato che il Rousseau abbia artificiosamente separato l'autore delle cose (dalle cui mani esce tutto perfetto) o almeno la natura dall'artificio umano, che mutila e sovente deforma le cose. Questa inutile distinzione ha allontanato i nostri occhi dall'osservazione del processo euristico, che nel nostro mondo si svolge nel tempo. [...] Il motore elettrico non è meno natura d'un ciottolo o d'un Vulcano. La distinzione di Rousseau è arbitraria. [MM, 782-83]

Da questo punto di vista, rileva Pierpaolo Antonello citando lo stesso scrittore, «Gadda giudica “le operazioni della tecnica non già come illecite contraffazioni della natura, ma come ritrovati dello studio e del coraggio dedaleo, a cui l'artefice pervenga sotto lo stimolo di vitali esigenze, di angosciose necessità. Prigioniero nell'isola del destino, egli attua la evasione eroica” [SVP 125]». ³⁰ L'uomo è appunto «“ingegnere” inguaribile», che «tenta di riscattarsi dallo stato di indigenza e di angoscia dove lo han collocato il cùmulo dei pigri destini o la distorsione dei repentini cataclismi. E batte l'antico ferro e incide la terra perenne: per sfamarsi, per dominare» [SVP, 125]. La posizione gaddiana sembra dunque tutta a favore del progresso tecnico-scientifico, visto come riscatto “prometeico” dell'uomo.

In accordo con tale prospettiva, lo sguardo dello scrittore si sofferma più frequentemente sul paesaggio antropico, modificato dall'uomo, che sul paesaggio incontaminato. ³¹ Già nei diari di guerra, accanto agli scorci montani

³⁰ Ivi, p. 30.

³¹ Lo rilevava a proposito delle *Meraviglie d'Italia* già Pietro Pancrazi: «Già la scelta degli argomenti ci dice qualcosa sulla natura dello scrittore; i temi di Gadda quasi sempre sono un po' diversi da quelli dei suoi compagni; nelle città e nelle terre d'Italia, egli scopre volentieri “meraviglie” che i più non curano. A Milano, l'attirano, sì, e il Castello e il Parco, [...] ma anche e più l'interessano il nuovo grande stabilimento dei macelli e il mercato delle frutta e verdure [...], e la sala della Borsa, e i nuovi piani o sperimenti edilizi. L'Apuania, com'è, regala anche a Gadda luci, sole e salso; ma molto intento l'incuriosisce la tecnica degli scavi e l'evoluzione del

registrati nel *Giornale di campagna* – la cui contemplazione, sostiene Eric J. Leed, è dovuta al particolare *status* dei soldati nelle retrovie, maggiormente predisposti a cogliere il pittoresco nel paesaggio³² –, l'occhio di Gadda si era soffermato insistentemente (come si è visto) sull'aspetto sconvolto del territorio, devastato in modo irreversibile dalla violenza dell'uomo. E come già messo in luce, anche nelle riscritture di guerra – *La meccanica* e *Il castello di Udine* – l'autore si focalizza sugli esiti dell'azione distruttiva della guerra, deformando espressionisticamente i tratti del "paesaggio del trauma". Sono in effetti due i paradigmi del paesaggio antropico che emergono nella pagina gaddiana: un paradigma legato, appunto, all'uomo *destruens*, generatore di disordine e di disfunzione e, sul fronte opposto, un modello dell'uomo *construens*, la cui saggezza lavorativa, "concorde" all'indole della natura, produce un sistema ordinato e funzionale.

Ma per illuminare le ragioni profonde dell'interesse verso questo secondo paradigma è senz'altro utile richiamare anche una riflessione affidata all'Appendice I a *Eros e Priapo*:

Un bel ponte, una ferrovia ben costruita svegliano in me un senso d'amore: sono lieto di vederli, vorrei profittarne, ecc. Perché la cosa occlude in sé l'idea perfetta, la entelechia. [...] L'io comprende in sé cose, fatti e rapporti apparentemente esterni e lontani: la monade è specchio dell'universo, dice Leibnizio: ed è vero. Se ne deduce che la ferrovia, il ponte, la marina, il piroscafo sono amati quasi come persone o come esseri vivi perché rappresentano possibilità di vita dell'io. Rappresentano una estensione, una estrinsecazione

mercato dei marmi. L'Aquila e l'Abruzzo [...] gli muovono la memoria e la fantasia; ma la geologia del Fucino, la funivia del Gran Sasso, gli fanno intanto riempire di ruote leve e drenaggi parecchie pagine del calepino. L'Istria lo rasserenava, ma le miniere di carbone dell'Arsa gli fanno scrivere molto numeri.» P. PANCRAZI, *Le meraviglie di Carlo Emilio Gadda*, in «Corriere della sera», 2 settembre 1939, p. 3, ora in ID., *Ragguagli di Parnaso. Dal Carducci agli scrittori d'oggi*, III, a cura di C. Galimberti, Milano-Roma, Ricciardi, 1967, pp. 165-166.

³² E.J. LEED, *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale*, Bologna, il Mulino, 1985, p. 165.

delle possibilità gnostiche etiche e fisiologiche dell'essere individuo. [EPAd, 231]

Per quanto risalga a un momento già maturo della produzione gaddiana, il testo evoca una concezione del mondo a lungo operante nell'immaginario filosofico dello scrittore, una concezione che vede ciò che è "non io" come un prolungamento stesso dell'"io", in una sorta di *continuum* soggetto-mondo che a ben vedere si riflette anche nella scrittura gaddiana, caratterizzata da una chiara dimensione poietica e demiurgica. Sono due le matrici di questa osmosi: da un lato una matrice di tipo simbolista-romantico, che vede appunto abbattuta ogni barriera tra io e mondo, e dall'altro – ed è questo il caso del passo di *Eros e Priapo* – l'idea di matrice leibniziana secondo cui l'io, inteso come razionalità soggettiva, si oggettivi proprio in questi prodotti.

Da un altro punto di vista, come in parte anticipato, il paesaggio costituisce la sede privilegiata dell'incontro tra uomo e natura – una sorta di pausa nel processo di deformazione congenito alla realtà –, e si pone, per usare le parole di Turri, «come testimonianza o segno percepibile delle trasformazioni operate dall'uomo, dei suoi modi – unici – di organizzarsi nello spazio terrestre»³³, diventando così «non [...] soltanto un tropo, proiezione dell'io o rappresentazione allegorica, ma [...] anche ambiente sociale, storicamente e geograficamente determinato».³⁴ Da questo specifico punto di vista, se estendiamo lo sguardo ad altri scritti, scopriamo che è lo stesso Gadda a suggerire come sia proprio la dimensione paesaggistica in generale a presupporre un legame con la storia, a rivelare, cioè, le relazioni insite nel

³³ E. TURRI, *Antropologia del paesaggio*, cit., p. 17.

³⁴ N. SCAFFAI, *Letteratura e ecologia*, cit., p. 189. Per non fare confusione tra i termini ambiente e paesaggio, si consideri, sulla scorta di Turri, il primo come «il contenuto, o un insieme di relazioni», e il secondo come «la forma, l'espressione sensibile di tali relazioni [...], la realtà spaziale vista e sentita» E. TURRI, *Antropologia del paesaggio*, cit., p. 57.

mondo. Si badi per esempio a ciò che Gadda aveva scritto in una prosa uscita su «Le Vie d'Italia» nel 1940:

Sussiste indubbiamente un legame, se pur misterioso e inapprezzabile, tra i fatti della storia e dello spirito e gli aspetti del paese che quella storia promuove, che della vita di quello spirito è testimone. Le colline umbre e tosche, lo scoglio ligure, la campagna romana, il delta favoloso dell'Eridano, e laguna e maremma e il golfo napoletano e l'amalfitano, e via via ogni luogo, ogni spiaggia o monte o valle ci suggeriscono questa nozione d'un rapporto fra costume e luogo, fra civiltà e patria, fra storia e terreno. A tavola 8 le «pianure alluvionali non terrazzate» della bassa valle del Po, che conosciamo incise, nell'Emilia, dal greto dei fiumi errabondi o geometrizzate dai canali infiniti della bonificazione ferrarese, o traversate, nel Padovano o nel Polesine, dagli alti argini di condotta fra l'Adige e la Brenta, non ci rammemorano forse la pratica antica degli Etruschi e dei Veneti a guidar l'acque e a rattenerne la copia o moderarne l'impeto distruggitore? La scienza e la pratica degli architetti, degli idraulici, dei matematici padovani e trevigiani ed estensi non hanno esse operato le eroiche, le laboriose sistemazioni dei fiumi temuti e provvidi? [DT, 172]

È in questo senso che il paesaggio diventa testimone e garante di storia, nel caso specifico di una storia che racconta il fruttuoso lavoro dell'uomo sul territorio, un lavoro con «tradizione remota» [SD, 861] che si riverbera nella distesa paesaggistica e ricorda e illumina la saggia disposizione di chi ha abitato quelle zone.

Ma allora il paesaggio, in quanto sede in cui si esplicano in un determinato momento i rapporti tra attività umana e natura, acquisisce anche il ruolo di *custode* della Storia, di «civile archivio» [SD, 1003] del corso del tempo: come in parte già anticipato, sono numerose le prose in cui la visione paesaggistica offre l'occasione o per un confronto tra le condizioni del presente e quelle passate – con una tonalità spesso sarcastico-polemica – o lo spunto per una ricostruzione storico-paesaggistica di quel determinato luogo. E, d'altro canto, un'ulteriore conferma del forte connubio tra enti paesaggistici e Storia giunge ancora da una considerazione dello stesso Gadda: «La storiografia lavora di

lontano, incontra i muri diruti, gli archi», scrive nella recensione alla *Storia d'Italia* curata da Paribeni [SD, 840], mettendo così in rilievo un'altra delle molte *facies* del paesaggio antropico e un'altra delle sue funzioni, vale a dire quella legata all'arte e alla memoria. Talvolta lo sguardo dello scrittore si spinge molto più indietro nel tempo: come già parzialmente emerso, oggetto di interesse della scrittura gaddiana non è solo l'"antropizzazione" della natura, ma sono anche i lunghissimi processi di formazione e modifica del terreno, che vengono sfruttati secondo le necessità umane, e ripercorsi dallo scrittore in un viaggio verso la profondità. Proprio per tale ragione, in molti testi, accanto all'attenzione per gli esiti del lavoro umano, Gadda indaga la struttura geologica del territorio, alludendo alla presenza di una forza di carattere misterioso posta a governare la realtà delle cose. Si tratta di scritti in cui paiono armonizzarsi le trasformazioni antropiche, una sorta di forza divina, sconosciuta, e la conosciutissima geologia del terreno, descritta minuziosamente; si scorgono, insomma, due storie diverse e incommensurabili, quella umana e quella naturale, che entrano in relazione e lasciano traccia di questa relazione proprio nella veduta paesaggistica.

Tra le molteplici forme che questo tipo di paesaggio assume nella pagina gaddiana è possibile seguire diversi macro-motivi conduttori, spesso coesistenti e alternati in un unico testo: da un lato la descrizione delle trasformazioni antropiche conduce a una riflessione sullo scorrere del tempo e sulla maniera in cui il fluire del tempo stratifica il paesaggio nella Storia, dall'altro celebra in modo più o meno esplicito il trionfo del progresso tecnico-scientifico, dall'altro ancora dà vita a frammenti lirico-evocativi in cui emergono in tutta la loro prepotenza la soggettività e la partecipazione dell'io scrivente. D'altro canto, certo non mancano le famose tirate polemiche nei confronti di un certo modo di abitare e modificare il territorio.

In generale, tali trasposizioni scaturiscono da predisposizioni differenti: paiono infatti incrociarsi un'innata sensibilità paesaggistica e la curiosità per

gli esiti dell'incontro tra uomo-natura ma anche l'entusiasmo, già rilevato da Roscioni, per le innovazioni prodotte dall'uomo, nonché una forte critica nei confronti di una gestione degli spazi priva di logica. Allo stesso tempo, e su un altro piano, molti di questi testi si inseriscono in quel filone propagandistico volto a promuovere e a sostenere le iniziative del regime fascista. In questo senso, non è il caso di aprire una parentesi sul fascismo di Gadda – di cui è stata in parte ridimensionata la portata³⁵ –, ma vale certo la pena di segnalare da subito che anche in questi articoli "d'occasione" si scorge un importante nucleo di immagini legato al sistema di pensiero gaddiano.

A guardare invece le modalità compositive, lo scrittore interseca diverse tendenze espressive, alternando un registro lirico-contemplativo, moduli puramente descrittivi e lessico tecnico-specialistico.

Nella sua recensione a *Le meraviglie d'Italia* (1939), Pietro Pancrazi aveva già in qualche modo rilevato una doppia anima di tali prose:

³⁵ Fondamentali le considerazioni di Savettieri: «Negli anni della *Cognizione* e dei cartoni dei *Disegni milanesi*, gli articoli tecnico-propagandistici si collocano di certo alla periferia estrema del laboratorio di Gadda, e se occorre darne una valutazione relativa al decennio del pieno consolidamento del regime, della guerra in Etiopia, delle leggi razziali e dell'alleanza con la Germania hitleriana, davvero essi non sono che una goccia nell'oceano: in primo luogo perché negli anni Trenta Gadda non era nessuno, nessuno che avesse potere di creare consenso o di generare e alimentare tendenze di pensiero, nessuno che avesse sufficiente autorità politica o culturale da fare opinione su larga scala, e al confronto con l'impegno speso in quegli anni da Vittorini e altri, il contributo di Gadda suona veramente risibile; in secondo luogo perché lo schermo degli argomenti trattati – questioni industriali, ingegneristiche, militari in senso tecnico – occulta e relega nell'ambiguo spazio della reticenza le osservazioni di natura autenticamente politica.» C. SAVETTIERI, *Il Ventennio di Gadda*, in R. Luperini, P. Cataldi (a cura di), *Scrittori italiani tra fascismo e antifascismo*, Pisa, Pacini, 2009, pp. 1-33: 20-21. Certo non si può con ciò negare l'adesione di Gadda al fascismo – probabilmente frutto del «retaggio di una giovanile retorica patriottica e militarista» (R. DOMBROSKI, *Gadda e il barocco*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, p. 125) –, adesione che rispondeva in particolare al «bisogno di ordine e di decoro» (P. HAINSWORTH, *Fascism and anti-fascism in Gadda*, in M. Bertone, R. Dombroski (a cura di), *Carlo Emilio Gadda. Contemporary perspectives*, Toronto-Buffalo-London, Toronto University Press, 1997, pp. 221-241: 234) di un ingegnere borghese che «auspicava l'avvento di uno Stato efficiente e ben organizzato» (R. DOMBROSKI, *Gadda e il barocco*, cit., p. 127).

nei suoi fogli di via egli si mostra uomo curioso e curiosissimo del reale, come un ottocentesco collaboratore del «Politecnico», e insieme scrittore insofferentemente presente a se stesso, tutto personale lirico. Da queste due esigenze, che ora si accordano ora stridono, nasce un'arte e uno stile talvolta non facili o non grati, ma stimolanti sempre, e di forte sapore.³⁶

Al netto delle ragioni che muovono tale produzione e delle diverse modalità stilistico-descrittive, il *fil rouge* che unisce tutte queste prose è proprio l'idea che il paesaggio possieda qualcosa di «strettamente correlato alla presenza e ai destini degli esseri umani»³⁷ e sia dunque profondamente legato alla storia dell'uomo. E si badi, non tanto o non solo la storia dell'umanità in genere, quanto piuttosto la storia dell'Italia e del lavoro italiano: la componente milanese di Gadda, certo fondamentale e imprescindibile, va infatti inserita in un sistema di riferimento più ampio, che prende le mosse dal *Giornale* e dal verso virgiliano posto in apertura – «Prospexi Italiam summa sublimis ab unda» –, prosegue con il *Racconto italiano*, tocca i romanzi maggiori e si conclude con *Eros e Priapo*.³⁸

È proprio per questa ragione profonda che le cose non sono così semplici e univoche: accanto al multiforme elogio della capacità dell'uomo di elaborare tecniche e strumenti per dominare la natura e volgerla a suo vantaggio – elogio che, come detto, trova una declinazione letteraria proprio nella descrizione del tessuto paesaggistico –, si riscontra infatti anche “l'altro lato della medaglia”. Le pagine gaddiane non mancano cioè di porre in primo piano anche chi è l'artefice dei mutamenti (“costruttivi” o “distruttivi”) del territorio, vale a dire la specie umana nella sua quotidianità lavorativa o oziosa. Sono in particolare

³⁶ P. PANCRAZI, *Le meraviglie di Carlo Emilio Gadda*, cit., p. 165.

³⁷ F. BERTONI, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Torino, Einaudi, 2001, p. 239.

³⁸ L'intuizione è di Cristina Savettieri, cfr. C. SAVETTIERI, *Il Mirabilia Italiae di Carlo Emilio Gadda*, in F. Gioviale (a cura di), *La parola 'quotidiana'. Itinerari di confine tra letteratura e giornalismo*, Firenze, Leo Olschki Editore, 2004, pp. 143-154: 145-149.

i racconti a farsi carico di questo altro aspetto: come emergerà meglio in seguito, nelle ricostruzioni storico-paesaggistiche che caratterizzano gli elzeviri la componente umana appare sullo sfondo o è il bersaglio di aspre critiche, nei racconti, invece, tali ricostruzioni confluiscono eventualmente nella zona paratestuale, e soggetto della finzione letteraria diventano le abitudini e le vicende della borghesia italiana, in particolare di quella milanese (storie d'amore, ossessioni, paure, furti e così via). Se certo in questi testi il tessuto paesaggistico si fa più sfilacciato, d'altro canto, il paesaggio acquisisce una funzione essenzialmente diversa, strettamente connessa all'intreccio narrativo.³⁹

Se tendenzialmente i testi gaddiani presentano descrizioni paesaggistiche analoghe al netto del diverso genere letterario in cui compaiono, in questo caso specifico, uno stesso referente paesaggistico – vale a dire, per esempio, la città meneghina – assume una duplice differente fisionomia a cui corrisponde una duplice funzione – “di testimonianza” o narrativa – a seconda della diversa tipologia testuale.⁴⁰

1.3 Tra bozzetti, viaggi e narrazione: il paesaggio artistico

Come anticipato, tra i paesaggi antropici che attraggono con maggior frequenza lo sguardo dello scrittore, i paesaggi “impreziositi” dall'arte rivestono una posizione di notevole rilievo. L'interesse di Gadda per quei luoghi che conservano tracce dell'operato artistico dell'uomo è ben

³⁹ Naturalmente qualche spia polemica si inserisce anche nelle pagine narrative, come accade, a tacer d'altro, ne *I ritagli del tempo*: «Ingegneri nati, si può dire. E subito dopo le “scienze esatte”, che servono a tirar su così sbagliate case in Milano, amavano e coltivavano le lingue, salvo beninteso che l'italiana» [L'A, 412].

⁴⁰ Sulla necessità di studiare il paesaggio in relazione al genere letterario in cui è inserito cfr. A. GUYOT, *Le paysage au miroir des genres. Pour une confrontation poétique et stylistique des descriptions de nature*, in «Comp(a)raison», I, 1998, pp. 57-78.

testimoniato sia dalla persistenza con cui questi paesaggi vengono rappresentati nella pagina letteraria, sia dagli scritti di critica d'arte dedicati agli scultori – ma anche ai pittori – e alle loro opere.⁴¹ Se dunque è ricorrente, da un punto di vista tematico-referenziale, questa particolare tipologia di “antropizzazione” del naturale, a livello compositivo tale attenzione si lega a una modalità di rappresentazione altrettanto pervasiva. Le arti figurative esercitano, infatti, una notevole influenza anche sulle modalità con cui Gadda crea il proprio paesaggio letterario. Il movimento che soggiace a tale meccanismo descrittivo è composito: se per un verso, quando lo scrittore contempla il paesaggio è più o meno consciamente condizionato dal suo “sostrato culturale” – e in particolare dal *corpus* di immagini artistiche fissate nella sua «galleria interiore»⁴² –, d'altro canto si serve consapevolmente delle raffigurazioni pittoriche per rappresentare alcuni scorci paesaggistici.⁴³ Ancora, lo scrittore focalizza la sua attenzione sulle macchie di colore e sulla plasticità dell'immagine paesaggistica che osserva e la descrive dunque come fosse un dipinto. Queste dinamiche – la “lettura” del paesaggio attraverso suggestioni artistiche, la descrizione ecfrastica di un dipinto per restituire un paesaggio e la rappresentazione del paesaggio come fosse un quadro – non sono indipendenti l'una dall'altra, ma si influenzano e si intrecciano reciprocamente.

Si scorgono dunque due componenti diverse, ma strettamente implicate: una predisposizione che orienta sia la sensibilità estetica dello scrittore nella

⁴¹ Si considerino almeno *Una mostra di Ensor* [VM, 587-594]; *La mostra d'arte sacra – Consensi e dissensi* [VM, 780-790]; *Anno XIV, restauri del duomo* [VM, 802-811]; *Autografo per Giorgio De Chirico* [VM, 824-825]; *Il cetriolo del Crivelli* [VM, 1182-1187]; *Immagine di Rosai* [AS, 1148-1150]; *Per Filippo De Pisis* [AS, 1151-1153]. Per una ricognizione delle opere artistiche citate o commentate da Gadda, cfr. F. LONGO, «Leggi: e te tu vedrai». *Gadda e le arti visive*, Alessandria, Edizione dell'Orso, 2018.

⁴² 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: 187.

⁴³ Non solo: oltre a comparire come veri e propri oggetti nella narrazione, le opere d'arte sono usate anche per la descrizione di alcuni personaggi.

selezione degli elementi da fermare sulla pagina – in analogia con quanto messo in rilievo nel paragrafo precedente in merito all'attenzione di Gadda per l'operato dell'uomo –, sia la sua tecnica descrittiva; non a caso tale propensione è trasversale all'opera gaddiana e caratterizza generi letterari diversi – dai bozzetti alla narrazione, passando per le prose di viaggio – durante l'intero arco della sua carriera.

Tra i vari esiti di questo nutrito e composito interesse per l'arte, la rappresentazione del paesaggio veneto costituisce un caso di notevole rilevanza, sia per la forma che assumono gli scorci paesaggistici, sia per l'insistita frequenza con cui Gadda ricorre alle fonti figurative per tratteggiare tali zone in generi letterari e momenti compositivi diversi, nonché – su un piano biografico-esperienziale – per la fascinazione estetica dello scrittore per il paesaggio artistico del Veneto. Per quanto tali meccanismi non siano appannaggio esclusivo della rappresentazione di queste zone – come emergerà infatti nei successivi capitoli, simili dinamiche si riscontrano anche in relazione ad altri referenti paesaggistico-geografici –, una panoramica delle sequenze dedicate agli scorci veneti consente uno sguardo in prospettiva, in grado di restituire la lunga durata e la sistematicità di tale modo di osservare e rappresentare il paesaggio.

Un primo segnale di questo interesse si scorge in una pagina del *Giornale di guerra e di prigionia*, in cui Gadda, appena giunto a Vicenza il 5 giugno 1916, annota nel diario l'«ammirazione» per «i magnifici monumenti del Rinascimento, le chiese romaniche, i gotici veneziani, che ripetono nelle loro linee il succedersi dei tempi» [GGP, 532]. È senz'altro un rapido accenno, ma mette in luce la presenza di un interesse per le bellezze artistiche già alle soglie dell'attività letteraria dello scrittore. Questo modo di osservare lo spazio come un insieme di progressive istantanee attraverso le quali ripercorrere l'evoluzione del tempo è topica della scrittura di Gadda; non a caso, uno

sguardo analogo guida anche la descrizione dell'evoluzione architettonica della chiesa veronese di Sant'Anastasia in una prosa di viaggio del 1931:

comincia domenicana e romanica, diventa gotica, poi la veste a mezzo, poniamo, un allievo del Bramante; dentro ci lavorano Pisanello, Pietro da Porlezza, il Brusasorci: il seicento la rifinisce; il settecento la abbellisce: e un prefetto di Depretis la restaura, coi lumi dell'Ottocento e rotti. [CdU, 190]

Va tuttavia rilevata una differenza tra i due passi citati: se il primo si configura come un appunto "in presa diretta", il secondo, invece, apre una parentesi memoriale e si incastona in una prosa odeporica, dove la sequenza serve da raffronto per il paesaggio contemplato *de visu*, la Cattedrale di Siracusa. Se dunque nel *Giornale* il passo si fa testimonianza di una sensibilità paesaggistica spontanea, nella prosa di viaggio la sequenza acquisisce una funzione testuale strettamente legata alla situazione vissuta dal narratore odeporico (cfr. *infra*, cap. III, 2.2). Da questo punto di vista, il paesaggio artistico è spesso oggetto di attenzione del turista Gadda, che si sofferma sugli elementi architettonici e li rifunzionalizza nella pagina letteraria. Altre volte, invece, si serve di suggestioni pittoriche per descrivere il paesaggio che ha di fronte. Esempio rappresentativo di queste tendenze è la prosa *Con Linati, a grande velocità*, scritta nel 1932, rifiutata dall'«Ambrosiano» e pubblicata soltanto postuma.⁴⁴ Nell'articolo Gadda racconta il viaggio in auto con Carlo Linati da Milano a Venezia, tra paesaggi, gustose polemiche e discussioni. Durante l'itinerario nella pianura veneta, lo scrittore osserva e descrive il profilo delle città: se a Padova lo sguardo di Gadda si concentra sulla «folata di colori e di architetture non cubiche» – in polemica contro l'architettura novecentesca "razionalista"⁴⁵ –, all'arrivo a Venezia allo scrittore «arridevano presenti i sogni, rinnovati [...]

⁴⁴ C.E. GADDA, *Con Linati, a grande velocità*, a cura di C. Vela, in «I Quaderni dell'Ingegnere. Testi e studi gaddiani», 6, n.s. 1, 2010, pp. 21-42.

⁴⁵ Cfr. la nota al testo alla prosa, *ivi*, p. 35.

dalla cara bellezza; i sorrisi, i lampi, i colori!». È in particolare il tragitto in gondola a offrire le suggestioni per una descrizione dai tratti pittorici:

un vecchio marinaio ci portò nei regni degli incantati colori: lampi aurati, dalle verdi acque del rio, salutavano i rossi e i grigi delle case, il remo ciangottava nell'acqua; e un odorino di salmastro si levava a lambire la fronda delle glicine appena rinverdite, ricadente dalle terrazze chiare, od ombrose, e dai muri: le persiane erano dischiuse alla gaiezza di primavera, tutto era fatto di levità inimitabile..... [...]

Il campanile de' Greci pencolò miracolosamente sul rio, imagine bianca e perfetta di quell'estrema possibilità che è quasi il segno estremo del nostro ingegno, del nostro destino.... Vi erano, lo ripeto, cadenti glicine da' terrazzi ed erbe ne' muri rossi, in ciuffo, o nelle connessioni delle pietre bianche dell'Istria, che il tempo, maestro d'ogni saggezza, aveva silenziosamente annerito.... E sotto ai pilastri e ai delicati archivolti la palafitta, certo, aveva ceduto un poco, quanto potesse dare la sensazione della grazia, creando impercettibili dissimmetrie, armoniose impertinenze verso la statica, preziose ed estreme probabilità..... Tutti questi sogni erano fatti di cose vere, di veri colori [...].⁴⁶

Il passo, che – come già segnalato da Claudio Vela – va affiancato per analogia ad alcune sequenze di *Approdo alle zattere* [CdU, 209], restituisce uno scorcio lirico della Venezia gaddiana, in cui la pervasiva attenzione per i colori e per la disposizione architettonica degli edifici, nonché l'accento posto sulla “levità” del paesaggio, restituiscono un'immagine fortemente visiva, se non, appunto, pittorica della città. Si riscontra, tra l'altro, quel modo di procedere per via analogica più volte messo in rilievo per la scrittura gaddiana; emblematica in tal senso è l'immagine del campanile, la cui forte inclinazione diventa simbolo del difficile equilibrio che regola il destino dell'uomo.

Ancor più significativa risulta tuttavia la densità con cui questa modalità pittorica trova spazio ne *Il viaggio delle acque*, un articolo edito ne «Il Messaggero» il 3 aprile 1940 e in seguito posto in apertura degli *Anni*. Nella

⁴⁶ Ivi, pp. 24-25.

prosa Gadda intreccia sistematicamente la descrizione delle opere architettoniche e la rappresentazione del paesaggio acquoreo mediata da un filtro pittorico:

L'acque, dopo aver lavato la silice e alcuni dicono anche la gemma opale che si nasconde nel buio, rampollavano in questo loro bacile dai cammini di sotterra [...]: ed esse per voler riconoscere in sé il cielo e forse la nuvola, simile a quella d'altro giorno e tempo, che nelle altitudini deserte, diacciate, sul monte le aveva potute generare. Volevano per tal modo sovvenire alla rosea veleggiatrice dell'azzurro, aiutarla a dissipare i suoi colori e del cielo, fra le torri, i pioppi: tingendone le contrade della patria. Allora, per altro, dubitai quanto fossero state per riescir moleste a fra Giocondo, architetto grandissimo, che [...] ebbe da scavar quella fossa [...] per munizione della città di Treviso. [...] Le risorgive che gli sterratori avevano incontrato a mezzo l'opera andarono tacitamente sommerse nella dovizia del nuovo apporto, che tutelava la patria.

Oggi, nel tratto asciutto ed erboso de' fossati, contro mura e porte di cui emana così fascinosa meraviglia da sognare avervi dato l'immagine Zorzi o l'Ariosto, o il Dosso, quelle sorgenti a piè della ripa esteriore forniscono quanto è necessario al paiolo: ragazze vi attingono, presso al mezzogiorno, chine con stupende braccia: in altra ora ed atto vi accudiscono le brave lavandaie. [A, 205-206]

La sequenza ripercorre l'itinerario del fiume nello spazio (dalle sorgenti a Treviso) e – con un salto tra i secoli – nel tempo (dal Cinquecento alla contemporaneità dello scrittore) [SGF II, 1263].

Se nel primo paragrafo si riconoscono alcuni elementi paesaggistici ricorrenti nella scrittura gaddiana – la nuvola (tra l'altro paragonata a una imbarcazione come di lì a qualche anno nel *Pasticciaccio*), le torri, i pioppi –, l'ultimo brano ricostruisce la fisionomia paesaggistica – e in particolare le sensazioni da essa destinate – attraverso l'allusione alle immagini pittoriche di Giorgione e di Dosso Dossi,⁴⁷ e all'opera ariostesca. Se è più complesso individuare con precisione il riferimento all'opera di Dossi, i cui dipinti

⁴⁷ F. LONGO, «Leggi: e te tu vedrai». Gadda e le arti visive, cit., pp. 30-31.

presentano in più di un'occasione uno sfondo paesaggistico analogo a quello alluso nella sequenza gaddiana, il quadro di Giorgione a cui fa riferimento lo scrittore potrebbe essere identificabile – sulla base degli elementi paesaggistici menzionati – con la *Tempesta* [fig. 1]. La descrizione del dipinto viene tra l'altro intessuta in maniera esplicita in un successivo passo, dove però l'itinerario delle acque è situato a Vicenza:

Specchiano frassini, e torri, e nuvole, e il cielo! che Zorzi di Castelfranco aveva incupito d'un presagio color piombo, lacerato nella lividatura mortifera della saetta: in quella sua tela della *Tempesta* ove raffigurò la zingara ad allattare presso al ruscello: e, di là, il passo peregrino del soldato.

La minima fossa del Bacchiglione divide le due giovinezze, quasi una sillaba strana dell'impossibile. Zorzi ha ricreato ignuda la donna, col bimbo, tra l'erbe e i verdi giunchi, sopra alla limpida frescura del Bacchiglione, fuori le case e la Torre di Castello, a Vicenza. [A, 208]



Fig. 1
Giorgione, *Tempesta*, 1502-1503 circa; Venezia, Gallerie dell'Accademia.

La menzione degli elementi paesaggistici specchianti nelle acque (frassini, torri, nuvole e cielo) offre lo spunto per l'*ekphrasis* del quadro elaborata nella seconda parte, dove si scorge una significativa attenzione per la fattura del

dipinto e per i suoi aspetti cromatici. In un primo momento lo sguardo dello scrittore si concentra sull'elemento centrale e "di rottura" della serenità della scena: il fulmine – altro *topos* dell'opera gaddiana – che squarcia un cielo ominoso e denso di nubi. Tale *focus*, a ben vedere, non può stupire se si tiene a mente l'impressione che Gadda ebbe della *Tempesta* – e in particolare la testimonianza di come il cielo avesse destato il suo interesse – per come ci è consegnata da uno scritto di divulgazione tecnica, *La chirurgia dei quadri all'Istituto centrale del restauro* (pubblicato nel 1942 su «La lettura»): «Ricorderò finché vivo la commozione d'un'ora, quella in cui Folgari mi mostrò la giorgionesca *Tempesta* nella sala del palazzo dogale: un lampo nel cielo di tempesta» [DT, 186].

Ma non sono solo le opere di Giorgione e di Dossi a essere evocate nella prosa; il testo conserva ulteriori riferimenti artistici:

Di là dal fiume la villa, con romani pini: e dall'ombre di quegli archi o grotte o meditanti caverne, apparita presenza! le divinità chiare: di pietra di mola, cui nobilitava silvana scabbia, l'antica morsura dei licheni.

E un paniere di fiori di porpora davanti la fronte e il disegno dell'edificio, e i gialli e i maceri verdi d'autunno: come in una pittura di De Pisis. [A, 209]

Ancora una volta lo scorcio paesaggistico si arricchisce di una doppia allusione pittorica: accanto al riferimento ai quadri a soggetti floreali e forse veneziano di Filippo De Pisis, assume particolare rilievo anche la prima parte della sequenza, dove manca un aggancio figurativo esplicito e riconoscibile, ma la descrizione paesaggistica sembra trasporre sulla pagina letteraria quegli elementi tipici dell'architettura rinascimentale (si pensi alla villa o agli archi). Tale modalità è del resto pervasiva di tutto l'articolo, dove la descrizione ecfrastica del dipinto di "Zorzi" e l'allusione ai quadri di Dossi e di De Pisis si arricchiscono di quel particolare modo di rappresentare il paesaggio alla stregua di un quadro. In maniera analoga a quanto rilevato per *Con Linati*, a

grande velocità, si riscontra, infatti, una continua attenzione per la modulazione della luce, per gli effetti cromatici e per i giochi prospettici. Ciò emerge tra l'altro proprio nel prosiegua della sequenza precedente, che chiude la prosa:

Le acque colmano gli archi di pietra bianca, e le bocche ingorde, buie, da sotto l'officiare dei ponti. Contro l'ora cadente la civile architettura della villa, al di là dell'aiola scarlatta, grigio frontale e timpano in un disegno neoclassico. Portelli di castano bruno alle chiuse, entro scabri ritti di granito. E ne spumeggia la misura irrigua, al colono e al fabbro, che un giure secolare prescrive. E di là dalle opere i salici, e ancora lavandaie, con capegli, con seni lontani, come un fulgore perduto.

E sui muri delle case ruggini l'aggetto cinquecentesco della caminate. E il fico e il melograno propendono sopra la riviera: e foglie si adagiano, una ad una, ali del silenzio, sul fluente specchio d'autunno. [A, 209-210]

Come rilevato in precedenza, anche in questo caso la descrizione restituisce un'immagine fortemente visiva e plastica, e sembra possibile visualizzare non soltanto i colori del paesaggio, ma anche i pesi dei diversi elementi paesaggistici. Per quanto non sia possibile individuare un riferimento pittorico preciso, la scelta di alcuni elementi (i salici, le lavandaie, le foglie sulle acque) suggerisce l'ipotesi che l'intento dello scrittore sia quello di rappresentare il paesaggio alla stregua di un dipinto. Gadda si attegga a pittore e guarda la realtà attraverso un filtro, uno schema artistico: il paesaggio viene insomma descritto attraverso armonie culturali e la costruzione della realtà avviene *sub specie* pittorica o artistica.

A ben vedere, questi procedimenti compositivi erano già stati variamente modulati nella *La meccanica* e ritorneranno nei romanzi successivi con funzioni diverse. È forse utile esemplificare brevemente questa modalità attraverso alcuni scorci paesaggistici tratti dal romanzo del '28: nella circostanza narrativa per rappresentare la fisionomia della pianura veneta e delle città di Venezia e di Vicenza, Gadda si era servito (o aveva subito la suggestione) di numerose matrici artistiche. L'uso di tali fonti non fa seguito soltanto alla

fascinazione estetica dello scrittore, ma, come detto, soddisfa altresì l'esigenza oppositiva sulla quale poggia la struttura romanzesca: alla deformazione espressionistica del paesaggio bellico – già presa in esame nel primo capitolo – corrisponde, per contrasto, l'armonia classicheggiante della pianura e delle città venete, la cui descrizione è soggetta, nella costruzione narrativa, alla volontà di rappresentare queste zone come lo spazio degli affetti familiari o dei possibili ricongiungimenti amorosi.

Tali meccanismi si riscontrano, per esempio, in una sequenza del secondo capitolo del romanzo – già citata per altre ragioni nel secondo capitolo –, in cui la protagonista femminile, Zoraide da Castelfranco, disperata per la partenza dell'amato Franco, ripensa teneramente «alla sua terra»:

Ma da due giorni, dopo quel saluto intimo, Franco non era tornato. Allora Zoraide avea pianto e pensò con una tenerezza nuova alla sua terra, al vecchio castello quadrato, dentro il cui mattone la vecchia edera morde e alle torri, e alla pala «de Zorzi, caro, caro!» Forse a giorni sarebbe partita per Vicenza e tutto quel male e quella tempesta sarebbe vanito: il cielo sereno de' suoi colli e le madonne e i tempietti e i ruscelli de' suoi pittori, con lontani frassini e cavalieri ne' prati, tutti l'avrebbero riavuta e ribenedetta, come una bimba, e la sua zia l'avrebbe ribaciata, come una bimba. [M, 494]

Il paesaggio idillico qui elaborato deve i suoi tratti – come suggerisce lo stesso narratore che adotta la prospettiva, anche linguistica (cfr. «de Zorzi, caro, caro!»), di Zoraide – alla *Madonna col bambino tra i Santi Nicasio e Francesco* di Giorgione (meglio conosciuta come *Pala di Castelfranco* [fig. 2]),⁴⁸ dipinto in cui, alle spalle della Madonna con il bambino si scorgono due figure di cavalieri in un paesaggio collinare caratterizzato da un castello, frassini e boschetti. Si riscontrano tuttavia anche alcuni elementi della *Tempesta*, come il riferimento

⁴⁸ Anche nota come *Madonna in trono con bambino e i santi Liberale e Francesco*. Cfr. S. SETTIS, *Giorgione in Sicilia. Sulla data e la composizione della Pala di Castelfranco*, in ID., *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 129-211.

ai ruscelli, quasi la descrizione gaddiana intendesse comporre insieme i due quadri di Giorgione. D'altro canto, emerge ancora quel doppio meccanismo già rilevato in alcune delle precedenti descrizioni: da un lato, l'elemento artistico – e cioè l'opera pittorica – si fa paesaggio, e dall'altro viene messo in rilievo l'elemento artistico-architettonico del paesaggio.



Fig. 2
Giorgione, *Madonna col bambino tra i Santi Nicasio e Francesco* o *Pala di Castelfranco*, 1503-1504 circa; Castelfranco Veneto, Duomo.

Da un'altra prospettiva, se per un verso, per elaborare il passo, lo scrittore traspone gli elementi paesaggistici raffigurati nei dipinti e, più in generale, alcuni elementi topici della pittura veneta – anticipando così quanto farà, per esempio, in certe descrizioni di Roma nel *Pasticciaccio* –, per un altro è particolarmente significativo che il ricordo di Zoraide della propria terra – non a caso la stessa di Giorgione – sia mediato dall'arte e avvenga quindi per via "culturale": la giovane ricorda il paese natio legandolo a una precisa immagine pittorica.⁴⁹

⁴⁹ E tuttavia, tale meccanismo non annulla la dimensione "naturale" o "familiare" del ricordo: come racconta con un'analessi il narratore [M, 491-492], le monache del collegio in cui la giovane veniva educata erano solite condurre le ragazze a visitare il Duomo di Castelfranco e ad ammirarne la *Pala*. Nel meccanismo memoriale della

Non è tuttavia solo nei pensieri di Zoraide che si riscontra un simile procedimento compositivo: descrizioni paesaggistiche più diffuse nascono dallo sguardo di un altro personaggio, un tenente veneto che guarda con nostalgia la sua terra – una ripresa con *variatio* di quanto accade nell'episodio della giovane, che però *ripensa* al suo luogo natio e lo rivede in una dimensione memoriale –:

Il tenente lo guardò e con un velo di lacrime, nascondendo ai compagni la faccia, guardò poi la sua terra. Era verdissima o bionda nei colli, della soma cesàrea. Lievi nebbie esalava nel meriggio come sospiri d'amore, ma verso destra, sopra Cogollo, nel sole atroce tuonavano e fumavano come vulcano gli spalti diruti del Cengio, scalati a morte dai contrassalti dei granatieri. L'Astico, un filo azzurro, era sotto a Rocchette con lo scheletro delle cartiere bruciate, de' lanifici arsi, nel fondo. E da Schio e da Thiene pensava la dolce collina fino al castello merlato della Marostica, e dietro brume lontane, dal solco profondo di sua giovinezza, irrompere il fiume a sfociar nella piana e tutta la brentana del Brenta gorgogliare contro il castello e ingolfarsi sotto il ponte a Bassano. Ed oltre la terra dei Daponte e di Jacopo nel greto chiaro dentro i veli meridionali smarrirsi, per sinuosità vagabonde: e verso le ville che fece il Tiepolo magnificenti agli ozi delle sue genti patrone. E a destra nei sogni del sole le torri, e il colle delle tre giornate, e la lontana rotonda, dove il Palladio rivisse antiche armonie nello splendore della sua nuova saggezza.

protagonista tale episodio si situa all'origine della trasfigurazione pittorica del paesaggio veneto: per Zoraide ripensare alla propria terra significa agganciarsi a un ricordo giovanile in cui la *Pala* di Giorgione acquisiva un preciso significato, «atroce e meraviglioso». La «geografia d'infanzia – rileva a tal proposito Luciano Zampese – [è] resa immortale per virtù dell'arte». L. ZAMPESE, *Il Veneto di Gadda*, in G. Fioroni, M. Sabbatini (a cura di), *Miscellanea di studi in onore di Giovanni Bardazzi*, Lecce, Pensa Multimedia, 2018, pp. 567-584: 576. A testimonianza del rilievo di tale dipinto nella poetica gaddiana, una simile descrizione della *Pala di Castelfranco* chiuderà anche il *Primo libro delle favole* [PDF, 60-61]. A tal proposito, scrive significativamente Gadda in una lettera a Neri Pozza del 14 gennaio 1952: «Qui le unisco nuove favole in numero di 24 e cioè 23 [...] + una, quella del *Giorgione*, che vorrei fosse l'*ultima* del volume, per la sua religiosità e per un ricordo personale: e come omaggio alla gente e alla terra veneta». N. POZZA, *Saranno idee d'arte e di poesia. Carteggi con Buzzati, Gadda, Montale e Parise*, a cura di P. Di Palmo, Vicenza, Neri Pozza, 2006, p. 165. Curiosamente, un analogo interesse per Giorgione, Palladio e per l'arte veneta si riscontra anche in due raccolte di racconti degli anni '70 di Neri Pozza, *Processo per eresia* (1970) e *La putina greca* (1972), dove protagonisti sono proprio gli artisti veneti del passato.

E pensava, con brucianti lacrime, nell'ardore della febbre il tenente pensava.
Dai verdi suoi baratri il Piave, che la terra d'un più lauto flutto la bagnerà,
vigilato da una più ferma legione. [M, 580]

Si notino anzitutto sia la scelta di colori opposti a quelli impiegati per connotare il paesaggio del fronte, sia la subitanea opposizione tra le «lievi nebbie» – paragonate a «sospiri d'amore» – e il fumo degli «spalti diruti del Cengio» nel «sole atroce»: la bellezza idillica e quasi struggente – oltre che irraggiungibile per chi guarda – dell'ambientazione veneta è posta in stridente contrasto con la devastazione delle zone belliche. Nei luoghi descritti sembra insomma vigere una piena armonia – di matrice estetico-artistica – tra uomo e natura, diversamente da ciò che avviene nei luoghi di guerra, devastati dalla violenza umana.

Da un'altra prospettiva, per rappresentare la pianura veneta Gadda si serve ancora una volta delle arti figurative: da un lato le ville palladiane e quelle affrescate dal Tiepolo si fondono armonicamente con il paesaggio, e il classicismo veneto impera nella descrizione, dall'altro la descrizione paesaggistica è verosimilmente influenzata dagli sfondi sfumati e dalle brume dei quadri di Jacopo Da Ponte, tra l'altro proprio nominato nella sequenza. A questo riguardo, occorre tenere a mente che nell'elenco del *Materiale per studio d'ambiente* redatto per comporre la *Meccanica*, lo scrittore aveva appuntato proprio alcuni dei nomi di questi artisti, suggerendo così il processo compositivo di cui si sarebbe servito: «*Vecellio, Palladio, Vicenza, Ville sul Brenta e Tiepolo*. (Pittura e Architettura. Collezioni. – forse Vasari per Palladio, qualche tocco antico.) Il Brenta... con sinuosità erranti... verso le ville tiepolesche della putrefatta Serenissima.» [RR II, 1187]. E significativamente, per tornare alle prose brevi, le ville affrescate dal Tiepolo sono menzionate anche nella *Favola* 82, dove ancora una volta l'armonia architettonica della pianura veneta è posta in contrasto con un'immagine di segno opposto:

Il Tiepolo frescava una villa della sua terra, che bàgnasi di Brenta e di Piave: e vi poneva assai diligenza [...]. Azzurriissimi erano i cieli, e con un diàfano trasvolare delle nuvole. [...]

Passati gli anni, vi erano sul pavimento degli insanguinati e bendati, con occhi alla volta. La bianca tunica del chirurgo era tinta del colore abominevole. [PLF, 30]

Per quanto emerso, allora, nell'intera opera gaddiana, il Veneto sembra assumere due *facies* complementari: accanto alla deformazione espressionistica dell'Altipiano d'Asiago – teatro della Grande Guerra – si scorgono scorci paesaggistici dalle tonalità completamente diverse, che rispondono, oltre a quanto segnalato in partenza, anche all'interesse dello scrittore per le scuole artistiche che erano lì fiorite. E tuttavia, anche questi ultimi scorci possono essere toccati dalla tragedia bellica, come emerge proprio nell'ultima favola, dove si allude all'uso delle ville venete come ospedali da campo.

Più in generale, questa disamina mette in rilievo le diverse modalità attraverso cui prende forma, nella pagina letteraria, l'interesse di Gadda per l'arte e la pervasività di questo interesse: se, da un lato, l'elemento artistico del paesaggio muove la sensibilità estetica gaddiana, dall'altro la descrizione paesaggistica è filtrata frequentemente dal ricordo di opere d'arte, dall'altro ancora la plasticità e la visività del paesaggio sono restituite attraverso dinamiche compositive che rispecchiano i meccanismi messi in campo nella composizione pittorica.

2. Diverse funzioni paesaggistiche per diversi gradi di narratività

2.1 Le prose geografiche: il paesaggio come palinsesto della memoria

Come già anticipato nei capitoli introduttivi, le prose che verranno qui prese in esame si caratterizzano per una scarsa componente narrativa, meno accentuata rispetto ai procedimenti descrittivi, saggistici o lirici. I testi presi in esame, cioè, si configurano come bozzetti, più volte caratterizzati da accessi di lirismo, da sfuriate polemiche o da intenti didascalici. Si tratta di prose in cui non solo non viene mediata un'esperienza (reale o fittizia), ma anche la presenza di una figura che descrive non è esibita: a differenza di ciò che emergerà nelle prose di viaggio, l'uso di verbi alla prima persona (singolare o plurale) è sostanzialmente ridotto e, quando tali forme verbali vengono utilizzate, più che mediare un evento, aprono una parentesi memoriale necessaria alla descrizione. In linea con ciò, la presenza di chi scrive emerge sostanzialmente dal senso di appartenenza e di condivisione o, viceversa, di esclusione e di contestazione provato nei confronti del paesaggio descritto.

A fronte delle analogie stilistiche che caratterizzano queste prose si è rivelato opportuno operare una distinzione referenziale e distinguere dunque il paesaggio della campagna da quello urbano. A questa distinzione corrisponde anche un diverso modo di "valutare" il paesaggio, a seconda della sua "capacità" di far trasparire il passato e offrirsi come guida per il presente.

2.1.1 La pianura lombarda e il latifondo siciliano

Tra i paesaggi antropici che acquisiscono notevole rilevanza nella prosa gaddiana la campagna lavorata e le opere messe in atto per provvedere alle «necessità» dell'uomo occupano una posizione preminente. È complesso

ricostruire le ragioni profonde che nutrono questo costante interesse – frutto anche di una sensibilità paesaggistica spontanea –, ma vale certo la pena di ripercorrere alcuni dei motivi etici, filosofici ed estetici che ricorrono con frequenza nelle descrizioni per guardare in controluce la plasticità di tale tessuto paesaggistico e illuminare così il suo significato nella poetica gaddiana.

È proprio in tale direzione che risulta particolarmente efficace il confronto tra due modelli in parte antitetici della rappresentazione della campagna, quello lombardo e quello siciliano, entrambi oggetto di descrizione di alcune prose elaborate nei primi anni Quaranta (con l'eccezione di una prosa che risale al 1953).

Esempio rappresentativo del primo è la descrizione della pianura di *Terra lombarda*. Pubblicata per la prima volta nel quindicinale «Panorama» il 12 aprile 1940 – e riedita con l'aggiunta di note nel 1943 ne *Gli anni* e nel 1961 in *Verso la Certosa* –, la prosa offre infatti numerosi spunti di riflessione: se, da una prospettiva geografico-antropologica, racchiude armonicamente al suo interno gran parte dei segni isolati da Eugenio Turri nel suo *Antropologia del paesaggio*,⁵⁰ da un punto di vista stilistico è notevole il modo in cui Gadda intreccia moduli lirico-descrittivi e moduli narrativi per illustrare l'armonia tra uomo e natura. D'altro canto, a livello compositivo, particolarmente significativo è il meccanismo descrittivo che orienta l'elaborazione della prosa:

⁵⁰ E. TURRI, *Antropologia del paesaggio*, cit., pp. 191-260. Tra i segni Turri elenca i segni della mobilità, dell'insediamento, dell'attività economica, dell'attività agricola, ma anche l'uomo – «segno e funzione di sé, attore e regista del paesaggio» (ivi, p. 191) – e i cosiddetti «segni indiretti (degradazione e conservazione ambientale)», comprendendo in questi ultimi i segni legati alle conseguenze indirette dell'attività umana (es. moria della vegetazione intorno alle zone industriali per effetto dell'inquinamento atmosferico, o il mutamento delle condizioni climatiche locali determinato dalla creazione di un vasto lago artificiale) e le riqualificazioni (parchi). Ivi, pp. 254-260. Tali categorie, la cui interazione con gli scritti letterari richiede necessariamente una certa elasticità – tanto più per ciò che concerne l'opera di Gadda, fluida e ricorsiva in modo congenito –, consentono di porre nuove domande a testi già letti e di guardare al paesaggio antropico in maniera più consapevole.

con l'intento di renderne più accattivante la fisionomia, il direttore di «Panorama», Gianni Mazzocchi, aveva scelto di arricchire le prose giornalistiche di un *coté* fotografico. *Terra lombarda* si configura dunque come il commento, la cornice, l'interpretazione di un gruppo di fotografie aeree, e tale operazione assume un rilievo ancor più notevole perché, come in parte già emerso, una tecnica analoga costituisce una delle strategie compositive elaborate anche per le descrizioni paesaggistiche dei romanzi.⁵¹ Da questo punto di vista, tale meccanismo compositivo consente a Gadda di osservare la "terra lombarda" da una doppia prospettiva spaziale: in un continuo spostamento visuale, lo scrittore alterna alla visione aerea della fotografia una prospettiva ravvicinata, frutto di una rielaborazione memoriale e di un processo immaginativo. Ma a ben vedere, molteplice è anche l'angolazione temporale: passato "memoriale" e "storico", presente "astorico" e deittico, e una chiusa nominale – marca di atemporalità – si alternano lungo la prosa. A tale duplice movimento verticale – quello dello sguardo e quello del tempo – si affianca la dimensione orizzontale lungo la quale si sviluppano le strade, i segni della mobilità per eccellenza, nella prospettiva di Turri.

L'incipit della prosa si configura proprio come una rielaborazione in forma verbale delle immagini immortalate nelle fotografie, rielaborazione tuttavia arricchita anche da dettagli ricavati da un avvicinamento prospettico immaginario:

Ricordo che gli uomini camminavano. Prima della bicicletta e motocicletta, e dell'auto dove ci allunghiamo con piacere, se pure con una certa difficoltà: prima dell'aereo, da cui sono state prese queste immagini della campagna e dei tetti di Lombardia.

Camminavano le strade non sempre diritte, ma savie a condurre e discrete ad arrivare il termine: ch'era, dopo mercato e viaggio, il cortile della cascina [...].

⁵¹ Prime riflessioni a tal proposito si leggono in M.A. TERZOLI, *Stratigrafie del paesaggio: luoghi letterari, descrizioni geografiche, guide e mappe nella scrittura di Carlo Emilio Gadda*, in «Colloquium Helveticum», 38, 2007, pp. 271-294.

Le strade pervenivano al raduno degli uomini, alla chiesa del borgo senza radio, celato fino all'ultimo dalle alberature del piano. [...]

Il contadino dalle scarpe gravi e chiodate percorreva gravemente la strada campestre: taciturno [...]. Tra due siepi di spino o due file di salci o d'alti pioppi, quando il fosso adacquatore lungheggiasse, col suo docile filo, il consueto andare della polvere. [A, 211]

Ai pochi passi più vagamente narrativi – come quello appena citato, in cui si inseriscono alcune sezioni in cui gli eventi (non singolativi, ma ricorsivi) vengono filtrati in una prospettiva memoriale – si intrecciano in seguito immagini lirico-poetiche care allo scrittore, già declinate variamente nei racconti e negli abbozzi di romanzo: la visione del tramonto tra le foglie degli alberi – «la cimasa delle pioppaie veniva celandone l'estrema dipartita [*scil.* del disco del sole]: solo, qualche frustolo d'oro, o una goccia, di quel fuoco lontano, durava a persistere nell'intrico nero delle ramaglie» –, il «popolo dei pioppi»⁵² (e l'alternativa «la ringhiera dei pioppi»), il rumore cadenzato delle raganelle e della rana a rompere il silenzio serale. Per quanto siano elementi costitutivi della campagna lombarda e sia anche possibile scorgere i filari alberati in numerose fotografie, la rielaborazione di tali immagini si arricchisce di suggestioni evocative proprie della penna creativa gaddiana, prima fra tutte l'arrivo della sera sincronizzato al cambiamento cromatico e all'alternanza suono-silenzio. Le scelte lessicali che caratterizzano tali rappresentazioni rispondono al tipico procedere analogico della scrittura di Gadda: i pioppi sono popolo, e le loro chiome sono cimase che lasciano trasparire solo qualche frammento («frustolo») o goccia del sole infuocato al tramonto. La stessa immagine verrà ripresa e minimamente variata nell'intera opera di Gadda e diventa uno dei tanti esempi di come uno scorcio paesaggistico venga

⁵² Si noti il legame etimologico (pioppo in latino = *pōpulus*, distinto per quantità vocalica dalla voce per popolo, *pōpulus*).

frammentato e iterato non solo nei grandi romanzi,⁵³ ma nel complesso degli scritti gaddiani.

Se in tale segmento testuale, la descrizione paesaggistica evoca una dimensione temporale appartenente a un passato ravvicinato nel tempo e continuato (si confronti l'uso dell'imperfetto), a questa dimensione "sospesa" fa da controcanto la successiva descrizione della pianura lavorata – segno dell'attività agricola, ancora nella prospettiva di Turri –, di cui viene ricostruita brevemente l'evoluzione a partire dai primi interventi dei monaci benedettini, in una sorta di compresso ma puntuale resoconto "evolutivo" della storia del paesaggio più volte elaborato per le descrizioni paesaggistiche:

La pianura lavorata persiste, nelle parvenze della natura e dell'opere, ad essere la madre cara e necessaria, la base di nostra vita. Dai secoli, omai remoti al pensiero, quando i Benedettini e poi i Cistercensi di Chiaravalle ebbero ad imprendere le prime livellazioni del terreno, i primi escavi dei canali adacquatori che captavano le polle di risorgiva della cosiddetta «zona dei fontanili» per distribuirne la portata ne' prativi ad irriguo, ad aumentare il numero e la copia delle finature: su su fino alle opere maggiori del comune e della «munificenza» viscontea, e ai consorzii e comprensori irrigui della età più recente e addirittura della nostra; quale assiduità paziente, che amorosa tenacia! E una civile disciplina. [...]

Il tipo della nostra terra è schiettamente rappresentato in queste vedute colte dall'aereo: della terra esse dicono la volontà verso gli uomini, la forma silente, opere allineate per il pane. [MdI, 212]

È senz'altro significativo rilevare il livello di precisione tecnica lessicale – «livellazioni del terreno», «escavi dei canali adacquatori», «polle», «portata», «finature» –, quasi le trasformazioni sul territorio fossero veicolate anche da una terminologia ingegneristica precisa, del tutto diversa dal registro e dallo strumentario formale utilizzato per le citazioni precedenti. Si noti, seppur *en*

⁵³ L'ha rilevato Bertoni, cfr. F. BERTONI, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, cit., p. 242.

passant, che questa polarità stilistica caratterizza molti scritti gaddiani di questo periodo: caso esemplare è *La grande bonificazione ferrarese*,⁵⁴ una prosa edita nel 1949 ne «Le Vie d'Italia» che si inserisce in quel filone di scritti volto a promuovere le imprese dello stato fascista. Nell'articolo Gadda alterna l'uso di lessici tecnici («colmata», «pensili», «portata» e così via), citazioni letterarie scoperte (da Carducci), periodi dal respiro più narrativo, descrizioni per via analogica e ricostruzioni storico-tecniche degli interventi dell'uomo. Non solo, anche questa prosa si avvale dell'intersezione tra scrittura e immagine: l'articolo si arricchisce di fotografie e mappe cartografiche.

Da un'altra prospettiva, ancora una volta, la visione aerea delle fotografie di *Terra lombarda* si configura come il punto di partenza per una divagazione diversa, volta cronologicamente all'indietro. L'immagine che ricostruisce lo scrittore è quella di un armonioso incontro sviluppatosi nei secoli tra la natura e l'ordine generato dalla disciplina e dal lavoro; e nell'ottica gaddiana il frutto risultante da questo incontro – appunto il paesaggio lombardo –, ben impresso nella memoria del territorio, sembra poter rivelare il grado di civiltà di chi l'ha generato.

Dopo aver ricostruito le fasi dei lavori di irrigazione succedutesi lungo i secoli, lo scrittore si concentra su uno dei segni dell'insediamento, la cascina:

La cascina lombarda è il primo nucleo giurisdizionale imposto alla terra lombarda da una «necessità»⁵⁵ intrinseca alla gente: il lavoro. Una cascina si distanzia dall'altra in ragionevole misura, quanto comporta cioè la facoltà del

⁵⁴ C.E. GADDA, *La grande bonificazione ferrarese*, in «Le Vie d'Italia», a XLV, n. 12 (dicembre 1939), pp. 1515-1525. Ora in DT, 156-170.

⁵⁵ La «necessità» dell'uomo troverà spazio anche nella prosa pubblicata nel numero successivo di «Panorama», *L'uomo e la macchina*, dove con tono ben diverso, in un *incipit* che pare ricalcare il modello delle *Operette* leopardiane, le «Moltitudini dai mille sensi e dai mille appetiti» dialogano con la «Terra»: «“vogliamo il Prodotto!”. “Quale?”, freme la Terra. “Quello che ci caverà fame e sete”, urlano, “che ci torrà di dosso il freddo, e scancellerà la paura delle notti: e grappoli di musica ci darà, per le sere di nostra festa”. Allora la Terra incarica l'Operaio, l'antico Demiurgo, di fabbricare il Prodotto e di distribuirlo alle folle.» [A, 255].

lavoro: quanto può adempiere di lavoro una famiglia di contadini, o un gruppo di più famiglie raccolte nella unità aziendale del podere. E ogni volta che scorgiamo il fumo e poi i bruni coppi e il tetto remoto d'una cascina, ecco un sogno è suscitato nell'anima: un'idea di vigore, di saggezza operosa, tenacemente fedele alle opere necessarie. Questa dimora della vita prima e povera, della silente fatica, sorge improvvisa dopo i salici, pioppi, nella sua ragione e nella sua pace, dal verde tenero della pianura lavorata. [...]

La «cassina», qualche volta, è circonfluita d'acque, d'un fossato: e allora un ponte a vòlto, in mattone, antistà il portale o l'andito dell'ingresso. L'acqua dell'irrigazione fa ancora un giro tutt'attorno i muri del rusticano castello [...]. Concede sé stessa a quella provvidenza e bontà ulteriore ed estrema, dopo l'altre, come a proteggere la pace e il riposo degli uomini dopo averne moltiplicato i raccolti. Le grate della finestra a terreno [...] dicono la munizione e la sicurezza. Dentro vi si immagina la famiglia, dopo il giorno e il sudore; e cucchiate lente, necessarie, confortatrici. [MdI, 212-213]

Questa dimora della vita prima e povera, della silente fatica sorge improvvisa dopo i pioppi, nella sua ragione e nella sua pace, dal verde tenero della pianura lavorata.



L'acqua dell'irrigazione fa ancora un giro attorno ai muri del rusticano castello dopo tanto aver adacquato la marcita, quasi a proteggere la pace degli uomini

Le fotografie, poi escluse dalla riedizione di *Terra lombarda* ne *Gli anni*, sono pubblicate in «Panorama», 2, 7, 12 aprile 1940, pp. 46-48.

A partire dalle immagini immortalate nelle fotografie – nella cui descrizione viene dichiarata esplicitamente l'influenza del lavoro sulla conformazione e sulla gestione della pianura lombarda – Gadda sposta nuovamente il fuoco

della sua attenzione: oggetto di interesse diventa l'impressione evocata da un'immagine quotidiana e domestica – il fumo e il tetto di una cascina –, simbolo di un saggio modo di lavorare e gestire il territorio. Ma a ben guardare, un accento è posto ancora una volta sulla “volontà” della natura ormai “addomesticata” nei secoli dall'essere umano a contribuire all'attività produttiva: la «saggezza operosa», l'intelligenza costruttiva dell'uomo trova riscontro nella benevolenza della «madre cara e necessaria», a lungo “educata” dai lavori dell'uomo. Se le cose stanno così, la concezione che emerge da questo passo è ancora quella di una natura in grado di realizzarsi compiutamente anche grazie all'ordinato lavoro dell'uomo nei secoli. Da questo punto di vista, le scelte lessicali che caratterizzano questa lunga sezione lasciano trasparire i due poli verso cui si direziona l'attenzione gaddiana: da un lato la “razionalità” umana («necessità», «lavoro», «ragionevole misura», «opere necessarie») dall'altro l'armonia che tale razionalità genera («sogno», «provvidenza e bontà»).

La chiusa nominale – che compone in idillio elementi naturali e opere umane, e rappresenta l'acme lirico-poetico della prosa – racchiude i “fattori” (per usare un termine della matematica che sarebbe certo piaciuto all'Ingegnere) del lirismo gaddiano:

Nella campagna una *ragione* profonda, antica. L'*ordine* geometrico e la *dirittura* delle opere, il popolo stupefatto dei pioppi, la specchiante adacquatura delle risaie. [MdI, 213, corsivi miei]

Lavoro, ordine e natura si armonizzano dunque nella campagna lombarda e danno vita a un paesaggio dai tratti lirico-evocativi,⁵⁶ sia per le scelte lessicali,

⁵⁶ Un lirismo non troppo diverso, nella forma, da quello che caratterizza il paesaggio montano (cfr. *infra*, cap. III, 2.2.4), dove però la suggestione estetica che muove la descrizione è sostanzialmente differente: per la campagna agisce una profonda ammirazione, quasi commossa, per l'esito del lavoro dell'uomo sul paesaggio (in linea con quell'«accorato rimpianto» dell'intervista già citata), dunque

sia per la costruzione sintattica, quest'ultima ancorata a due enunciati nominali in cui trovano ideale corrispondenza la disciplina dell'uomo, una disciplina che ha a che fare con la razionalità universale («ragione») e la docile natura.

Il paesaggio sembra insomma veicolare sia un valore storico, legato appunto alla «dirittura delle opere» (con la duplice allusione alla geometria fisica della terra e ai “giusti” lavori che hanno trasformato il territorio), sia un valore metastorico, evocato da quella «ragione profonda», da quella razionalità che è «antica» sia perché frutto di un processo di stratificazione degli interventi umani che ha origine lontana se non ancestrale, sia perché, ancora sulla scorta di Leibniz, è proiezione oggettiva della mente umana. Il paesaggio della campagna diventa insomma una ipostasi della sapienza dell'uomo.

Non manca d'altro canto una valenza lirica insita nella realtà, per la quale anche gli enti naturali – ancora a testimonianza del simbolismo gaddiano – partecipano e insieme rimangono incantati da questa armonia.

A uno sguardo più ampio, nella prosa Gadda osserva e ricostruisce proprio quel «processo euristico, che [...] si svolge nel tempo» [MM, 782] e che conduce a quel «“buon adempimento”» coincidente con la «felicità» di cui a lungo ha discusso nella *Meditazione milanese* [MM, 644]. E dunque, a ben vedere, la descrizione paesaggistica sembra anche rispecchiare – come accade in altre occasioni a proposito delle dinamiche spaziali – le formulazioni filosofiche elaborate dallo scrittore.

Significativo a questo punto è il confronto con i moduli descrittivi utilizzati per un'altra terra, la pianura siciliana.

una disposizione in qualche modo riconducibile a una componente razionale del pensiero gaddiano; d'altro canto, nella descrizione del paesaggio montano, il tessuto lirico è mosso da un'impressione irrazionale, legata alla sublime maestosità e all'imponenza dell'arco montano.

Sarà bene tenere in considerazione che le prose siciliane si inseriscono all'interno di quel gruppo di scritti volti a sostenere le imprese promosse dallo stato fascista e dunque molte delle scelte compositive si direzionano verso l'esaltazione propagandistica delle leggi promulgate nel Ventennio. E tuttavia, come emergerà più chiaramente, in questa superficie "d'occasione" si intravedono alcuni dei motivi profondi del sistema gaddiano.

Sono tre gli articoli che nascono in questo contesto⁵⁷ e, in particolare ne *La colonizzazione del latifondo siciliano* – una prosa edita per la prima volta nella rivista mensile «Le Vie d'Italia» il 3 marzo 1941 –, la duplice modulazione della rappresentazione paesaggistica lascia trasparire la convergenza (o la mancata convergenza) tra lavoro umano e "predisposizione" del territorio. In questo senso, se la descrizione delle «cause ed effetti» che trasformarono il latifondo siciliano "pre-colonizzazione" è contrappuntata da una serie di attributi che ne indicano la desolazione («minime risorse», terre «brulle», «scarne», «inòspiti», «malsicure») e se il dettato – che si nutre anche di sintagmi («calvi picchi») e atmosfere montaliani – tende a una descrizione oggettiva, d'altro canto Gadda lascia spazio al lirismo nella descrizione di un'altra zona, non a caso priva di «così dure note» e caratterizzata da «una prosperità agraria comparabile a quella del Veneto, dell'Emilia, della Terra di Lavoro»:

Le fitte alberature degli agrumeti inselvano la vallèa con il loro verde lustro, incupito, come di smalto; fronde e foglie dal contorno ricurvo, preciso, con l'offerta repentina delle loro arance color vèspere, come le vediamo dietro la Madonna in trono e i Santi del Ghirlandaio. Piccole abitazioni rurali si sono collocate umilmente, saggiamente, nella meravigliosa campagna, o verso i poggi in cui non è aliena dolcezza, e una grazia chiara del risalire nel cielo; dove il mandorlo di rada foglia non adombra il granire precoce de' frumenti, e il tardo popolo degli ulivi, figlio dei secoli mette i suoi cespi rotondi, scuri, su

⁵⁷ C.E. GADDA, *I nuovi borghi della Sicilia rurale*, in «Nuova Antologia», a. 76, vol. CDXIII, f. 1653, 1 febbraio 1941, pp. 281-286; ID., *Case ai coloni*, in «La Nazione», 19 febbraio 1941; ID., *La colonizzazione del latifondo siciliano*, in «Le Vie d'Italia», a. XLVII, n. 3, 3 marzo 1941, pp. 335-343.

acclivi arature, e poi su, su, fino a varcare, quasi trasmigrando, le grige [sic] spalle del monte.⁵⁸

Si tratta del paesaggio della costiera, nominato nel passo in opposizione all'aspro territorio dell'interno: alla desolazione della piana di quest'ultimo si contrappongono le fitte alberature degli agrumeti e il «popolo» delle diverse specie di alberi che si dispongono sui poggi e sui monti. Diversamente da quanto accade nel brano dedicato al latifondo "pre-colonizzazione" e in analogia con alcune sezioni di *Terra lombarda*, il paesaggio antropico promuove una dimensione soggettiva nella scrittura gaddiana («Piccole abitazioni rurali si sono collocate *umilmente, saggiamente*, nella *meravigliosa* campagna» ecc.), nella quale più "armonioso" è lo scorcio paesaggistico, più sembra emergere la prospettiva individuale di Gadda, più viene arricchito il tessuto fonosimbolico del testo e più gli elementi paesaggistici acquisiscono metaforicamente facoltà umane. Insomma, così come accade in *Terra lombarda*, «il mondo naturale viene qui indagato con uno sguardo [...] malinconico», a cui viene associato un registro lirico-elegiaco.⁵⁹ Non solo. A guardare la strategia compositiva di una particolare tessera testuale – «l'offerta repentina delle loro arance color vèspero, come le vediamo dietro la Madonna in trono e i Santi del Ghirlandaio» –, Gadda si serve, ancora in analogia con la prosa lombarda, di una matrice visuale per elaborare la descrizione: l'immagine delle arance menzionate nel passo si lega infatti a una suggestione artistica tratta dal dipinto *Sacra conversazione degli Ingesuati* di Domenico Ghirlandaio, secondo un meccanismo già indagato in uno dei precedenti paragrafi.

⁵⁸ ID., *I Littoriali del Lavoro e altri scritti giornalistici 1932-1941*, per cura di M. Bertone, Pisa, ETS, 2005, pp. 123-124.

⁵⁹ Si riprendono qui le riflessioni di Carla Benedetti in C. BENEDETTI, *La storia naturale in Gadda*, in «Italies – Narrativa», 7, Paris, Université Paris X-Nanterre, 1995, pp. 71-89 (ora anche in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 2000, da cui si cita).

Tratti paesaggistici analoghi a quelli messi in luce ne *La colonizzazione del latifondo siciliano* sono riscontrabili anche nell'articolo che precede "editorialmente" la prosa appena analizzata, *I nuovi borghi della Sicilia rurale*. Lo scritto si apre con una concisa e impersonale descrizione della situazione "agronomica" della Sicilia:

La Sicilia rurale [...] è contraddistinta da una modulata varietà di condizioni agronomiche, i cui estremi termini sono l'aranceto e l'uliveto costieri, e il latifondo: che occupa le alte superfici dell'interno. La cultura intensiva, la suddivisione della proprietà, la presenza di abitazioni in tutta la campagna caratterizzano le parti più fertili e più accessibili del territorio, tenute dall'agrumeto, dall'ulivo, dal mandorlo, dalle vigne, dai frumenti densi, mentre che il latifondo si estende nella solitudine e si direbbe costituisca veramente il feudo della solitudine.⁶⁰

A questo punto il lettore abituale dell'opera gaddiana non sa cosa aspettarsi: una digressione filosofica sulla solitudine o una minuziosa descrizione della natura del terreno? Forse condizionato dalle ragioni che presiedono alla scrittura dell'articolo, Gadda – tenendo ben salde alcune costanti della sua filosofia, tra cui, per esempio, la necessità di ricostruire «il raduno delle cause»⁶¹ – descrive tecnicamente la morfologia della campagna siciliana e la conseguente «disperazione al lavoro», a cui segue un dettagliato resoconto delle leggi promulgate dallo stato fascista per la bonifica di tali zone. E, tuttavia, proprio la trasformazione del territorio e la formazione dei nuovi borghi rurali promosse da tali leggi vengono significativamente piegate a un registro se non propriamente lirico come nei casi precedenti, certo frutto di suggestioni analoghe a quelle che si irradiano in *Terra lombarda*:

⁶⁰ C.E. GADDA, *I Littoriali del Lavoro e altri scritti giornalistici 1932-1941*, cit., p. 109.

⁶¹ Ivi, p. 110.

Le case rurali, che ospitano le famiglie coloniche a mano a mano recuperate a un miglior lavoro ed immesse nel latifondo, trovano e troveranno presidio nei borghi. [...]

Il disegno dei borghi fu commesso, con opportuna delibera, ad otto architetti siciliani; perché fin dal suo sorgere (nella luce nuova delle opere e dei giorni attesi) l'edilizia rurale dell'appoderamento ripettesse dagli autori e inventori, nati nell'isola, forme congeniali alla natura e ai paesi di Sicilia: direi al senso del suo costume e della sua storia mediterranea, al suo essere: antico e nuovo. E davvero le forme han corrisposto, per felicità intera e nativa, all'aspettazione ed alla fede. Ho veduto i raduni bianchi dei cubi nella immensità della terra, quasi gregge portatovi da Geometria: e una limpida disciplina di masse, riquadri, diedri, gradi; e li avviva una grazia semplice, un'opportunità dell'atto, una speranza. E mi parvero già custoditi dal senno: non nati dall'arbitrio tetro, come può accadere a chi ha matita tra mano da fare i rettangoli, e soltanto matita. E vi erano brevi, puri portici: tinti alla calce i volti, i pilastri: e a sfondo il sereno. Archi a sesto, campiti di turchese. E la torre. Sul lastrico del cortile erano portate le ombre, come ore. E gli sgrondi cadevano alla serpentina lunga dei tegoli veduti in taglio, quasi ghirigoro o belluria: ma non ghirigoro, disegno sano anzi e venuto da necessità. E la porta era accesso già sacro, e la cucina in luce, con l'acquaio, pareva sbandire tutti i mali del luogo come dèmoni il fulgore dell'Arcangelo.⁶²

Nota Manuela Bertone che «parte della sostanza caratterizzante di *questo* paesaggio verrà ridispiegata e diluita prima nell'*Adalgisa* [...], poi, sotto gli occhi del brigadiere Pestalozzi, nel *Pasticciaccio*».⁶³ Ma a prescindere da tali echi – che a ben vedere sembrano essere in sintonia anche con alcuni passi delle prose argentine, e che del resto sono particolarmente frequenti nell'opera gaddiana –, sono altri gli aspetti rilevanti ai fini della questione qui presa in esame: l'attenzione dello scrittore – figura che nella sequenza interviene in maniera esplicita – si concentra ancora una volta sulla necessaria e fruttuosa concordanza tra la natura del territorio e le azioni messe in atto dall'uomo (i geometrici borghi, “avvivati” da «grazia», «opportunità» e «speranza» sono infatti nati «dal senno», da «necessità» e non «dal tetro arbitrio»). Significativo

⁶² Ivi, pp. 117-119.

⁶³ M. BERTONE, Introduzione a C.E. GADDA, *I Littoriali del Lavoro*, cit., p. 15.

da questo punto di vista è proprio l'accento alla «luce»: se da un lato è la luce della ragione, che garantisce un nuovo grado di civiltà alle terre, dall'altro sono ancora una volta le pagine della *Meditazione* a illuminare il significato del passo e a confermare la direzione interpretativa: il «limite» (inteso qui come «limite della socialità») «segna» infatti – rileva lo scrittore – «il vanire della realtà nella *tenebra*», a cui si lega anche quel «*tetro arbitrio*» prima operante nel latifondo [MM, 699, corsivi miei].

Grazie alle direttive dello stato fascista, sembra spiegare Gadda, nel “nuovo” paesaggio siciliano viene messa in atto una disciplina congeniale alla natura del luogo, garanzia di un fruttuoso risultato futuro. Del resto, è certo significativo rilevare che il tessuto lessicale e stilistico della prosa si nutre anche di specifici tratti della retorica fascista e dei discorsi di Mussolini: si consideri, per esempio, il poliptoto «trovano e troveranno», che unisce presente e futuro, così come la scelta delle parole «fede» o «sacro», in sintonia con l'uso che del lessico religioso fa la retorica del regime, ma anche il procedere per antitesi («antico e nuovo», «senno» e «arbitrio tetro»), procedimento che spesso rafforza la progressiva precisazione dei concetti («quasi ghirigoro o belluria: ma non ghirigoro, disegno sano anzi e venuto per necessità»).⁶⁴

⁶⁴ E. LESO, *Osservazioni sulla lingua di Mussolini*, in F. Foresti (a cura di), *Credere, obbedire, combattere. Il regime linguistico nel Ventennio*, Bologna, Pendragon, 2003, pp. 83-128 (per i tratti notati, cfr. in part. pp. 112-117). È interessante rilevare che la prosa presenta alcune somiglianze con i discorsi di Mussolini ai palermitani e ai catanesi (1924), poi pubblicati in B. MUSSOLINI, *Scritti e discorsi*, IV, Milano, Hoepli, 1934, pp. 115-123. Si confrontino per esempio i seguenti passi: «Qui ove gli spiriti sono abituati alla luce solare e ai dettami della saggezza *antica e moderna*, qui non vi furono oscuramenti di civiltà» (dove, oltre alla coppia antitetica analoga a quella del testo gaddiano – «antico e nuovo» –, si noti l'attenzione per la saggezza, posta in relazione con la luce e l'oscurità; p. 117); «Vogliamo fare e faremo ogni sforzo» (p. 122); senza considerare l'accento posto sulla desolazione del latifondo.

D'altro canto la rappresentazione del paesaggio si caratterizza certamente per quel geometrismo rilevato da Roscioni per la scrittura gaddiana,⁶⁵ ma non andrà certo dimenticato che, come indicato in precedenza per un passo della *Meccanica*, le figure geometriche sono proprie anche della corrente artistica del Novecento così come le architetture para-classiche su uno sfondo azzurro, il riflesso delle ombre e la torre rievocano i dipinti di De Chirico: come già illustrato, la mediazione artistica è una tendenza trasversale e pervasiva della prosa gaddiana.

Ma da un altro punto di vista, l'analogia dei moduli descrittivi con quelli impiegati in *Terra lombarda* suggerisce l'idea di una Sicilia strumentalmente "lombardizzata" e dunque maggiormente funzionale. A conferma di ciò, come si legge in *Case ai coloni di Sicilia*, il precedente *status* del latifondo era caratterizzato proprio dalla fisionomia opposta:

nella vuota solitudine del latifondo sembrano affievolirsi i vincoli costitutivi d'una società, le migliori tradizioni del vivere. [...] Dalla carenza dei mezzi e delle opere, strade, accessi, casolari, villaggi, pozzi, conseguì, nel passato, questo deserto esistere della campagna e la poca sicurezza d'arrivare a buon fine: non soltanto per il viaggiatore e per la sua borsa, ma, in genere, per le sanzioni contrattuali della vita [...].⁶⁶

La mancata "corrispondenza" tra attività umana e natura del territorio propria del «passato» di queste terre genera un ambiente privo dei basilari e necessari vincoli per costituire una società. Anche in questo caso tale visione del paesaggio è ipotiposi – per dirla ancora con lo stesso Gadda – delle riflessioni teoriche elaborate nella *Meditazione milanese*:

⁶⁵ Cfr. G.C. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 8-10.

⁶⁶ C.E. GADDA, *Case ai coloni di Sicilia*, in A. ANDREINI, *Studi e testi gaddiani*, Palermo, Sellerio, 1988, pp. 185-188: 186.

Il bene o realtà si attua per la coincidenza di una enorme dovizia di relazioni ed è quindi manifestazione centrale, o convergenza; o quadrivio; o fibra centrale del tessuto. Il male si ha per gradi procedendo verso l'esterno o limite periferico dove la convergenza delle relazioni è sempre minore finché il tessuto si dirada e vanisce, il fiume diventa sponda. [MM, 689]

Alla base di riflessione si situa in realtà proprio una veduta paesaggistica:

Vivendo in Sardegna alcun tempo e nel Governatorato del Chaco, nella repubblica Argentina, alcun altro, ho notato come il fuoco incrociato delle relazioni economiche, culturali, etiche, poliziesche, ecc. dei centri di vita (Parigi, Milano, ecc.) vada in tali lontane province come diradandosi: il tessuto sociale si anemizza e diventa derma o periferia. [MM, 698]

Un procedimento analogo a quello usato in *Case ai coloni di Sicilia* (e nelle prose argentine) innerva – come emergerà più chiaramente in seguito – anche la descrizione della periferia romana nel *Pasticciaccio*.

Ma di là dalle specifiche modalità descrittive e dal tessuto filosofico che ne corrobora in parte la costruzione, in queste prose la pianura lombarda e il “nuovo” latifondo siciliano diventano a tutti gli effetti un modello paesaggistico funzionale, in cui permangono le tracce del lavoro passato a memoria di una necessaria e saggia logica lavorativa a differenza di quanto accade nel paesaggio urbano.

2.1.2 Paesaggi urbani: «Milano è una brutta e mal combinata città»

Alla pianura agricola fa da controcanto il paesaggio urbano, cornice di numerosi romanzi e racconti, ma anche vero e proprio soggetto delle descrizioni di alcune prose. Com'è ben noto, la città che fa capolino con più frequenza nell'opera dell'Ingegnere è Milano: le vicende della *Meccanica* e dell'*Adalgisa-Disegni milanesi*, così come quelle di *San Giorgio in casa Brocchi* o de *L'incendio di via Keplero*, e gli excursus storico-paesaggistici della prima

sezione delle *Meraviglie d'Italia*, di alcuni elzeviri degli *Anni* e di alcune prose “extravaganti” si collocano nello sfondo della città meneghina. C'è naturalmente una ragione biografica in questa scelta, una milanesità su cui una parte della critica ha creato un vero e proprio «mito storiografico»;⁶⁷ eppure, tale milanesità (o “lombardità”), specificata nel senso di un'appartenenza geografica, di un'«eredità illuminista», di un «*amor patriae*» e di ragioni linguistiche, va senza dubbio problematizzata a fronte della fitta costellazione di polemiche e tirate retoriche che si addensano nelle pagine dello scrittore e, più in generale, a fronte dell'utilità di tale categoria nel dibattito critico.⁶⁸ D'altro canto, considerato l'esteso arco cronologico entro cui vengono elaborate queste prose, è senz'altro necessario presupporre una continua metamorfosi della città “reale” e della sua rappresentazione letteraria, nonché un rapporto ambivalente e problematico con l'ambiente meneghino, di cui appunto le prose si fanno testimoni. In altre parole, se da un lato è certo comprensibile che a fine anni Venti sia un'istituzione filantropica come la Società Umanitaria a campeggiare (certo con toni a tratti ironici) nelle pagine della *Meccanica*, così come non stupisce che sia proprio la città di Milano a suggerire lo spunto per l'elaborazione dell'immagine di “centro” come «bene», come «convergenza del massimo numero possibile o pensabile di relazioni necessarie» affidato alle pagine della *Meditazione milanese* [MM, 691], d'altro canto è altresì comprensibile che già a partire dagli anni Trenta si scorgano testi che polemizzano contro la confusione e la mala gestione della realtà cittadina. E del resto tra questi due modi di guardare e considerare la città non vige un rapporto di evoluzione o di esclusività, sono piuttosto diversi livelli di lettura dei diversi volti della città. Se, per esempio, nel '36 in *Pianta di*

⁶⁷ Una condivisibile posizione critica su questo mito è espressa da Raffaele Donnarumma in *Gadda modernista*, Pisa, ETS, 2006, pp. 135-150.

⁶⁸ ID., *Funzione Gadda: storia di un equivoco*, in C. Savettieri, C. Benedetti, L. Lugnani (a cura di), *Gadda. Meditazione e racconto*, cit., pp. 137-158: 137-138.

Milano Gadda non limita la polemica nei confronti delle politiche architettoniche meneghine, nel '40, in *Carabattole a Porta Ludovica*, l'elogio della intraprendenza milanese è inequivocabile:

Tutto esiste a Milano. Milano è la scansia d'ogni possibilità, d'ogni idea che possa diventare industria, o commercio. Non vi è industria o commercio, che non sia rappresentata a Milano. [A, 231]

Ma a uno sguardo attento è proprio questo modo di gestire lo spazio cittadino, all'insegna del guadagno, a dare forma a quella fisionomia urbana che verrà più volte criticata, ora con toni ironici, ora aspri, nelle prose brevi. Insomma, come ha ben rilevato Donnarumma, di quelle «virtù eminentemente borghesi», quali «operosità, buon senso, volontà di benessere, fattività» Gadda spesso «denuncia il rovescio, e fa vedere il prezzo».⁶⁹

La rappresentazione di Milano negli elzeviri e nei racconti (così come nei testi di maggior estensione) – in cui si alternano tecniche descrittive mimetiche a procedimenti caricaturali e deformanti – fa emergere nitidamente questa complessa posizione nei confronti della realtà meneghina, posizione che si nutre al contempo di giudizi estetici, principi morali e di un entusiasmo per le innovazioni.

Come in parte accennato, c'è in realtà una differenza profonda tra le due macro-tipologie testuali appena richiamate, un diverso modo di inquadrare il paesaggio urbano nel testo, non semplicemente a livello stilistico, e del resto neanche puramente a livello tematico, quanto piuttosto in relazione al ruolo che la dimensione paesaggistico-spaziale assume nella compagine testuale. Ciò che varia, cioè, sono proprio le ragioni per cui il contesto urbano fa la sua

⁶⁹ ID., *Gadda modernista*, cit., p. 141.

comparsa nella pagina: i disegni milanesi dell'*Adalgisa*,⁷⁰ per esempio, trovano nella rappresentazione della vita milanese di inizio Novecento un solido motivo di coerenza macrotestuale, e tuttavia, come emergerà meglio nel capitolo a loro dedicato, nei vari racconti più che la descrizione di Milano, vediamo gli interni degli appartamenti, qualche breve scorcio paesaggistico debolmente referenziale, i diversi volti del lavoro urbano, nonché un affresco polemico-satirico delle abitudini della borghesia milanese, «all'insegna della confusione, dell'equivoco, della dispersione».⁷¹ Insomma, se Gadda segue «il principio già balzachiano o generalmente ottocentesco della metropoli come luogo naturale del romanzesco e, insieme, garanzia dell'unità dei diversi destini»,⁷² mancano nella compagine narrativa quelle lunghe descrizioni "*en plein air*" tipiche del paradigma realista (e ancor più di quello naturalista-zoliano) dell'Ottocento. Mancano nella narrazione, ma, a ben vedere, talvolta compaiono – in una veste diversa, più simile a quella degli elzeviri – nelle note, quasi lo scrittore non volesse rinunciare al suo procedere divagatorio-esplicativo e relegasse così queste ricostruzioni storico-paesaggistiche in una zona paratestuale.

Diversa invece, come si diceva, è la situazione delle prose, che ritraggono Milano nei suoi mutamenti nella storia, o ne mettono in rilievo il funzionamento di alcune specifiche zone lavorative, quali la borsa, il macello, o il mercato.

Come già accennato, le ragioni della "divaricazione" tra le due macrofunzioni della cornice milanese sono generalmente riconducibili alla diversa tipologia testuale, e in particolare al diverso grado di narratività e di finzionalità delle prose, nonché al diverso intento dello scrittore: nel collocare

⁷⁰ Non andrà dimenticato che, a guardare la storia interna di questa raccolta, almeno cinque dei racconti provengono da un originario progetto romanzesco, *Un fulmine sul* 220.

⁷¹ R. DONNARUMMA, *Gadda modernista*, cit., p. 84.

⁷² Ivi, p. 83.

le vicende dell'*Adalgisa* – e in particolare i cinque disegni estrapolati dal *Fulmine* – (così come altri racconti poi riuniti negli *Accoppiamenti giudiziosi*) nel contesto urbano Gadda intende restituire, in una prospettiva deterministico-causale, quell'ambiente sociale dai tratti grotteschi entro cui quelle determinate vicende narrative prendono vita; lo sfondo milanese si configura dunque come un allestimento scenico, certo determinante e strettamente connesso agli eventi – e talvolta affiorante in brevi scorci paesaggistici –, ma non predominante nella narrazione. Le prose brevi, invece, trasformano quello sfondo in un soggetto centrale e – come ha già rilevato Donnarumma in relazione alle *Meraviglie d'Italia* e agli *Anni* – questi testi «si stendono per lo più su una quotidianità pittoresca, ma vacua. L'umano è assente, o si riduce a quanto producono le sue attività».⁷³ Se quest'affermazione non vale così nettamente per tutte le prose che qui verranno prese in esame, certo è vero che quando la “componente umana” fa la sua comparsa negli elzeviri o non ha nome e si riduce alla categoria lavorativa che rappresenta (funzionari, impresari, banchieri e così via) o, invece, ha un nome ben preciso e cioè quello dei geni innovatori o degli uomini d'intelletto del passato, che, agli occhi di Gadda, hanno fatto grande la Lombardia (da Cesare Beccaria ad Alessandro Volta, da Gian Girolamo Savoldo a Manzoni).

Al di là di queste sfumature, se le cose stanno effettivamente così, queste due tipologie testuali dovrebbero forse essere lette come *recto* e *verso* di uno stesso tema: la realtà milanese, appunto nella componente umana – rappresentata principalmente nelle forme narrative *stricto sensu*: *L'Adalgisa*, ma anche *L'incendio* e *San Giorgio in casa Brocchi*⁷⁴ – e nei suoi “prolungamenti”

⁷³ ID., *Gadda. Romanzo e pastiche*, Pisa, ETS, 2001, p. 176.

⁷⁴ Sembra diverso il caso della *Meccanica* che tiene insieme sia l'idea di *milieu*, sia la dimensione paesaggistica, sia l'agire umano.

materiali – analizzati minuziosamente nelle prose geografiche.⁷⁵ Queste ultime in particolare restituiscono le diverse sfaccettature della città, osservate o in un processo di stratificazione evolutiva ripercorso nel tempo, o in un avvicinamento prospettico su alcuni luoghi cittadini. A ben vedere, infatti, quello che Gadda ricostruisce nelle prose è una visione sempre pluridimensionale e dinamica, sia nello spazio, sia nel tempo, tesa a restituire le molteplici cause che hanno condotto a quella determinata – ma momentanea, perché in continua deformazione – parvenza della città.

Milano è proprio il titolo di un articolo del 1953 edito ne «L'Approdo», dove lo scrittore descrive il capoluogo lombardo sviluppando un continuo confronto tra le precedenti fisionomie della città e il suo nuovo aspetto (procedimento che, come visto, aveva in parte caratterizzato anche la descrizione della campagna): d'altronde – e lo aveva sottolineato lo stesso scrittore proprio a proposito di Milano nell'*Adalgisa* –, «la forme d'une ville – change plus vite, hélas! Que le cœur d'un mortel»⁷⁶ [L'A, 326].

Motivo conduttore della prosa – e delle trasformazioni di Milano – è ancora il lavoro, la «dura» disciplina, l'«assiduità pertinace alle incombenze del giorno», la «legittima brama del guadagno». E tuttavia nello scritto si alternano posizioni differenti; un'amara ironia sembra per esempio caratterizzare la descrizione della modernità milanese:

Treni elettrici hanno soppiantato, nella pianura chiara o cupa, le cavalle al galoppo: rotolanti locomotori con scintille bluastre al pantògrafo nelle ombre di sera trascorrono davanti le rosse certose. I distributori di benzina, i loro tubi al nèon sono oggi il più bel vizzo per la città del Luini, del Parini. Le cornici di cotto del Filarete o del Bramante sembrano al paragone sopravvissuti capricci

⁷⁵ Viene qui ripresa e ampliata l'intuizione di Cristina Savettieri a proposito degli *Anni* e dell'*Adalgisa*. Cfr. C. SAVETTIERI, *Il Mirabilia Italiae di Carlo Emilio Gadda*, cit., p. 153.

⁷⁶ Gadda riprende un passo della sezione intitolata *Tableaux parisiens* di *Le Cygne* di Charles Baudelaire. Si noti l'analogia del titolo della sezione baudelairiana con il sottotitolo dell'*Adalgisa*: *Disegni milanesi*.

d'una Cina paleolitica. [...] I campi santi degli otto «corpi» cittadini si sono rappezzati in un unico e marmorizzato cimitero, che il sibilo fuggente del T. P. suole sfiorare tra nebbie, o nella rossa e greve sera dell'estate. L'ospedale di Francesco Sforza è andato a sbattere a Niguarda: e la sua meravigliosa biblioteca è stata fosforo e fiamma, tra le fiamme della lungimiranza recente. [TO, 266-267]

La sequenza mostra in maniera piuttosto nitida il procedimento finemente ironico – certo non privo di una componente dolorosa – elaborato da Gadda, in cui è proprio lo scarto tra la curvatura vagamente lirico-partecipativa della descrizione e la reale polemica sottesa al discorso a generare un effetto di riso; e tale effetto certo presuppone una «presa di distanza» da parte di Gadda, ma si fa al contempo anche «espressione di una identificazione sotterranea».⁷⁷ A uno sguardo più ampio, sembrano proprio questi i due poli entro cui si muove la descrizione della città milanese, appunto un forte senso di appartenenza e condivisione spesso offuscato dall'ira per la gestione della città.

Ma da un'altra prospettiva, accanto a questa velata critica alla «gente» lombarda per l'eccessivo attaccamento al guadagno immediato, per la mancanza dello «spirito» e del «senso del divenire», lo scrittore riconosce anche, nell'*explicit* della prosa, i benefici apportati dalla produttività cittadina:

Queste energie hanno saputo distendere sulla pianura perversa dalle acque o acclive ai colli, (tra le Alpi e la fascia delle risorgive), il buon drappo delle sue industrie, dei suoi mercati, delle sue provvidenze civili, dei suoi treni e trenini. [TO, 268-269]

Se sembra riemergere ancora una volta quell'idea di civile convergenza tra la “forma” del territorio e i modi di abitare e di produrre dell'uomo, d'altro canto, la chiusa della sequenza – e cioè l'alterazione diminutiva del vocabolo

⁷⁷ E. ABIGNENTE, F. CATTANI, F. DE CRISTOFARO, G. MAFFEI, U.M. OLIVIERI, “Le tre età del riso”, in *Iid.* (a cura di), *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, in «Between», VI.12, 2016, pp. 1-26.

“treno” – consente forse di scorgere nuovamente un piglio ironico anche in quest’ultimo brano.

Pochi anni più tardi, in una lunga prosa uscita nel 1955 su «Civiltà delle macchine», *Quartieri suburbani*, Gadda estende il suo sguardo dalla città alla periferia urbana. Oggetto dell’articolo è la «nascita» di nuovi quartieri (non solo milanesi), raccontata «con una intenzione descrittivo-pittorica, che esclude in partenza ogni sofisticante criticismo, ogni polemico di pratici interessi» [TO, 243]. Naturalmente le nuove formazioni urbane sono invece oggetto di critica e di polemica:

[Se] Gli urbanisti e i sociologi, gli amministratori del comune, gli impresari edili, i cultori di statistica, i tecnici dell’acqua potabile, del gas, della luce, dei telefoni parlano di sviluppo della città. [...] [E se] Veder crescere case ci dà quella stessa gioia consolatrice che ci dà il rinverdire degli alberi a primavera. [...] una più cauta e più ponderante considerazione del fatto storico-statistico ci induce a percepire e a ritrarre codesta fenomenologia incrementizia in termini un po’ meno commossi e direi meno enfatici [...]. [TO, 241-242]

Di là dalla specifica posizione gaddiana – che sembra preannunciare la polemica contro la “corsa alla cementificazione” che prenderà forma negli anni Sessanta –, ciò che pare significativo sottolineare è il forte connubio che in tutte queste prose si crea tra il mutamento dello spazio e lo scorrere del tempo: nei vari passi citati, la città – per usare le parole di Giuseppe Stellardi – «is “felt” in its phylogenetic and historical evolution, in its relentless stratification, which ends by crashing and forever obliterating the past that only a few decades (or centuries) before was inhabited by a living people in its day-to-day existence. Space devoured by time».⁷⁸ L’ipertrofico modo di abitare la città

⁷⁸ G. STELLARDI, *Fragments of (Urban) Space and (Human) Time: Gadda’s Poetics (with Baudelaire and Benjamin)*, in G. Bonsaver, B. Richardson, G. Stellardi (a cura di), *Cultural Reception, Translation and Transformation from Medieval to Modern Italy. Essays in Honour of Martin McLaughlin*, Cambridge, Legenda, 2017, pp. 410-423: 421.

e le relative esigenze lavorative stratificano il paesaggio urbano e ne sopprimono continuamente le fisionomie passate: è «la Milano che dispare: e quale la lasceremo non era, e qual'era [sic] neppur più la ricordo», dice il narratore dell'*Adalgisa*, quasi la sua descrizione rispondesse anche all'intento di preservare un mondo in via di sparizione. Ed è proprio in questa obliterazione che si intravede la profonda differenza tra questo processo, in cui il nuovo cancella il vecchio, e la stratificazione positiva scorta nella campagna, dove resta leggibile l'armonica successione degli strati paesaggistici lavorati dall'uomo.

Se questa è la prospettiva polemica degli anni Cinquanta, la politica architettonica milanese era stata oggetto di un'analogia critica già nella seconda metà degli anni Trenta e in particolare nelle prose raccolte nella prima sezione delle *Meraviglie d'Italia*. In *Pianta di Milano - Decoro dei palazzi* («L'Ambrosiano», 7 gennaio 1936), per esempio, Gadda immaginava l'«Uggia» e il «Cattivo Gusto», «regina» e «re» incontrastati della città, promotori di leggi contro «la verità di natura», contro «le semplici e continue necessità della vita» [MdI, 59]. I sei provvedimenti presi di comune accordo dai due regnanti – provvedimenti che riguardano gli alberi, le piazze e gli edifici nelle loro varie componenti (dai muri al tetto) – sono posti in contrasto con il «fiotto di sangue e di buon senso che pur seguita a correre le grigie contrade» [MdI, 59] milanesi. La struttura semi-favolistica e il tessuto satirico che innervano la costruzione della prosa sembrano far emergere ancora una volta quell'idea di una necessaria convergenza tra la conformazione del territorio – in questo caso della città – e i bisogni dell'uomo, mediante la quale anche l'ambiente urbano può svilupparsi nel pieno delle sue possibilità. Potrebbe farlo, ma non lo fa – almeno non completamente –, e questo perché «quella milanese, [...] è una

“società laboriosa, ma non colta” [MdI, 88]»,⁷⁹ e la diretta conseguenza è la degradazione dello spazio urbano.

Ma la menzione dell’«Uggia» e del «Cattivo Gusto» chiuderà anche una prosa edita nel ’38 ancora su «L’Ambrosiano», *Libello*, dove la critica contro le politiche architettoniche cittadine acquisisce toni ancora più risentiti.

«Milano è una brutta e mal combinata città» [MdI, 87]: così Gadda comincia il secondo paragrafo dell’articolo, in cui viene in seguito ripercorsa con aspra polemica la fisionomia delle forme architettoniche cittadine – dall’asimmetria dei palazzi alla mancanza di decoro nel loro retro e nelle fiancate, per passare alla «rozzezza e alla migragna dei tetti» [MdI, 93] e alla «mania del poggiuolo» [MdI, 95]. A queste cinque «cagioni della bruttezza milanese» – del resto analoghe a quelle descritte in *Pianta di Milano* – se ne affiancano anche altre, «immedicabili, e legate a circostanze di cielo, di clima, di paese, ed un vincolo anche più stretto è la necessità economica, la quantità e l’intensità del lavoro che a Milano si svolge [...]» [MdI, 87]. Si scorgono dunque ragioni più propriamente naturali e climatiche e ragioni causate dall’«incultura, [dal] pressappochismo, e soprattutto [dal] mancato senso del bene pubblico».⁸⁰ D’altronde, ciò che manca – rileva Gadda – è «il continuo e vigilante presidio d’una coscienza d’arte: [...] quell’elevato grado di consapevolezza che definisce la costruzione avendo riguardo alla *totalità* delle cause postulatrici, anche le più tenui e apparentemente lontane, ed esterne ai circoscritti motivi del committente, e insomma percepite dalla generosità civile, se non dalla grettezza barbarica. [...] L’architettura è delle epoche di civiltà e di culto.» [MdI, 89]. Ritornano dunque ancora una volta quei parametri d’analisi del paesaggio che avevano guidato anche la costruzione e il giudizio estetico del paesaggio agricolo: la sensibilità civile e culturale sarebbe lo strumento necessario, nell’ottica gaddiana, a contrastare l’ottusità e la ristrettezza di

⁷⁹ R. DONNARUMMA, *Gadda modernista*, cit., p. 141.

⁸⁰ Ivi, p. 140.

vedute della borghesia milanese, eccessivamente dedita al lavoro e troppo concentrata sulla prospettiva di guadagno immediato.

Ecco allora che l'attività dell'uomo sembra generare due diverse realizzazioni paesaggistiche nella città e nella campagna: se la prima è appunto appannaggio del divenire incessante e della miopia di chi sa tener conto solo della propria personale ansia di guadagno, la seconda, invece, segnata dai ritmi lenti della natura e dal progressivo sviluppo lavorativo dell'uomo, rappresenta uno strato paesaggistico funzionalmente memore del passato.

Da un'altra prospettiva, se, a ben vedere, la prosa in questione non presenta descrizioni paesaggistiche *tout court*, ma brevi pennellate isolate – che del resto restituiscono piuttosto nitidamente l'immagine di un "intero" –, l'articolo risulta piuttosto rilevante perché sembra configurarsi come un *trait-d'union* ideale tra gli elzeviri e i racconti veri e propri; a orientare l'articolo si scorge, infatti, la prospettiva deterministico-causale dello scrittore: «lo squallore e la sciatteria d'un "ambiente"» – quell'ambiente che di lì a poco verrà descritto con una specifica attenzione per l'edilizia cittadina – sono i motivi «di depressione fisica-morale-intellettuale» di chi abita la città [MdI, 87-88], e cioè di quell'abbruttimento che sembra caratterizzare, con una piega satirica o grottesca, proprio alcuni dei personaggi narrativi che compaiono nei disegni dell'*Adalgisa* o negli *Accoppiamenti giudiziosi*. In una sorta di circolo vizioso, allora, ambiente e uomo sono strettamente implicati e dipendenti. Se le cose stanno così, la prosa si configura dunque come la chiave di volta tra i due diversi modi con cui lo scrittore rappresenta l'ambiente milanese, e sembra mettere in rilievo quell'implicazione "deterministica" tra le caratteristiche ambientali e biologiche che trova spazio nella pagina letteraria di Gadda. E del resto sarà bene tenere a mente che nei progetti originari dello scrittore, le *Meraviglie d'Italia* avrebbero dovuto far parte di un progetto più ampio e, più precisamente, avrebbero dovuto seguire proprio *San Giorgio in casa Brocchi*, quasi a rappresentare quel *recto-verso* prima evocato.

D'altro canto, per tornare ancora qualche secondo agli elzeviri, accanto ai resoconti evolutivi del tessuto urbano e alle tirate polemiche, questi testi presentano alcune sezioni in cui gli scorci cittadini, almeno da un punto di vista stilistico, si configurano come sequenze paesaggistiche più vicine, per tonalità, a quelle rappresentate nei racconti e fanno da vivace sfondo alle attività commerciali. Lo dimostra, per esempio, un passo della prosa *Una mattinata ai macelli*, pubblicata con il titolo *Mattinata ai macelli d'una grande città* ne «La Gazzetta del Popolo» il 25 ottobre 1934 e accolta in seguito ne *Le meraviglie d'Italia*:

La città si sveglia. Contro il sole già alto le case si levano bianche, ognuna per suo conto, quasi ammodernate torri, dal verde vivido della pianura, che appare sottilmente ovattata dalle prime sue nebbie: i treni rallentano la lunga corsa sopra i canali e le rogge, lungo gli stendimenti di infaticabili lavandai. Le linee elettriche ad altissima tensione sorpassano i pioppi, accostano l'agglomerato delle case e delle fabbriche fino alle sottostazioni periferiche [...]. Gli apparecchi di Taliedo già ronzano, con le ali ombrate o dorate, sopra la testa degli spazzini insonnoliti [...]. [MdI, 19-20]

Se da un lato si riscontrano alcuni dei motivi tipici della pagina gaddiana – le torri, i treni, i pioppi –, e se il brano costruisce un quadretto in cui sembra vigere una solida armonia tra gli elementi propriamente urbani e quelli naturali (armonia che porta addirittura a un “trasferimento” delle proprietà morfologiche: gli «apparecchi di Taliedo» ronzano e volano alla stregua degli insetti), d'altro canto l'assenza di una trama narrativa fa sì che la sequenza non venga “sovrasemantizzata”, e anzi rimane un quadretto paesaggistico vuoto, privo di una reale funzione testuale e teso piuttosto a una funzione estetica.

Come emergerà più chiaramente in seguito, nei racconti, accanto ad alcune sequenze “paesaggistico-evolutive” relegate al paratesto – in cui i passi sono tesi ancora una volta o a una descrizione di un luogo milanese, o a una ricostruzione dei cambiamenti della città nella storia, in maniera analoga

quanto a caratteristiche stilistiche, costruttive e tematiche a quanto accade negli elzeviri –, anche l'effettiva compagine testuale presenta brevi sfondi paesaggistici della città, il più delle volte colti nell'atmosfera serale. Tali scorci acquisiscono tuttavia altre funzioni, più strettamente legate alla trama e al significato profondo del racconto. Ma prima di giungere alla narrazione *tout-court*, è necessario soffermarsi su una tappa intermedia: i *reportages* di viaggio.

2.2 Le prose di viaggio: tra paesaggi sentimentali e ideologici

2.2.1 Un “viaggiatore sentimentale”? Appunti per un uso consapevole della categoria sterniana

Per le prose odepore gaddiane la letteratura critica ha spesso parlato del racconto di un «viaggio sentimentale», ovvero di un Gadda molto vicino allo Yorick del *Sentimental Journey*. Questa *air de famille* tra Gadda e Laurence Sterne, individuata per la prima volta da Gian Carlo Roscioni in merito ai procedimenti umoristici,⁸¹ ha conosciuto in seguito una grande fortuna critica, fino a perdere, forse, il senso originario di tale corrispondenza, suggerita per ragioni di «ordine tipologico».⁸² Infatti, le categorie di “viaggio sentimentale” e di “umorismo”, strettamente implicate nella poetica sterniana (e,

⁸¹ G.C. ROSCIONI, *Gadda umorista*, in «Strumenti critici», IX, 2, 1994, pp. 147-162, ora in ID., *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda*, cit., pp. 197-213; ma qualche riflessione si legge già in ID., *Gli antichi padri di Joyce e Gadda*, in «La Repubblica», 15 febbraio 1992, e ID., *Gadda cerca casa*, in «La Repubblica», 13 agosto 1993 e verrà ripresa in ID., *Il duca di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda*, Milano, Mondadori, 1997, p. 191. “Umorista” è la definizione che Linati dà di Gadda nello scritto apparso sull'«Ambrosiano» nel 1931 dopo l'uscita della *Madonna dei filosofi* (C. LINATI, *Un umorista*, in «L'Ambrosiano», 8 maggio 1931, p. 3, ora in R. STRACUZZI, *Gadda al vaglio della critica (1931-1943)*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 6, 2007). Nello stesso anno, di umorismo gaddiano parlano anche Giuseppe De Robertis e Bonaventura Tecchi, cfr. A. GODIOLI, «La scemenza del mondo». *Riso e romanzo nel primo Gadda*, Pisa, ETS, 2011, pp. 9-13.

⁸² G.C. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda*, cit., p. 197.

naturalmente, nelle riflessioni di Roscioni), hanno in seguito conosciuto uno sviluppo autonomo nella loro applicazione critica alla pagina gaddiana. Da questo punto di vista, se Alberto Godioli, nel suo studio sulle diverse forme del riso in Gadda, ha ridimensionato il presunto «sternismo» dell'Ingegnere, a favore di un'altra forma, la satira, e di altri modelli letterari, letti e rielaborati con esiti nuovi (Dickens, Manzoni, Dostoevskij),⁸³ d'altro canto l'etichetta di "viaggiatore sentimentale" continua a riaffiorare anche nella critica più recente e, benché talvolta appropriata, sembra spesso frutto di suggestioni impressionistiche più che di rapporti genealogici o tipologici accertati.⁸⁴

A uno sguardo attento, risulta tuttavia piuttosto emblematico il modo in cui alcune delle riflessioni di Giancarlo Mazzacurati in merito al *Sentimental journey* possano essere applicate – seppur con specifiche distinzioni – anche alla pagina gaddiana:

Racconteremmo di una sorprendente trama? Non c'è; e questa è la prima vera sorpresa. Disegneremmo un profilo icastico e memorabile d'eroe? Ma Yorick è essenzialmente una voce carica di vibrazioni e di pulsioni, una silhouette di cera, altamente emotiva, che si scioglie volta a volta imprevedibilmente nelle occasioni e nelle situazioni in sé non travolgenti di un viaggio, a guardar bene, ordinario. La sua storia non si racconta, cioè non si riassume: la si legge e la si rilegge minuziosamente, anzi quasi la si ascolta con l'orecchio teso ai dialoghi, ai monologhi e alle pause, mentre l'attore in scena recita la sua "commedia del sentimento" sul filo di un esile canovaccio folto di rituali comparse, osti, servi, ambigue dame, gentiluomini d'alto maneggio, contadini innocenti e creature sventurate, tutte affacciate ai bordi della sua strada come manichini, cui ancora lui dà voce, mimica e anima piena, prima di lasciarli ripiombare nel buio [...]. Al posto di un "carattere" tagliato, c'è una dolce ombra frequentemente auto-ironica [...]. Nessuno spigolo, nessuna sporgenza dura, nessun rilievo di adamantine virtù o di incrollabili passioni, dunque, nessuna possibilità di

⁸³ A. GODIOLI, «La scemenza del mondo». *Riso e romanzo nel primo Gadda*, cit. Ma una prima riflessione in merito si legge in R. DONNARUMMA, *Gadda modernista*, cit., pp. 77-134.

⁸⁴ Ne fa un vasto uso G. PALMIERI, *La fuga e il pellegrinaggio. Carlo Emilio Gadda e i viaggi*, cit.

conflitto o di antagonismo reale tra la sagoma dell'anti-eroe e la realtà che incontra: solo un gran filtro attraverso cui tutto passa, purché sia in qualche modo riconducibile ai generosi ed ecumenici messaggi della Natura, alla sua lezione di libertà e di autenticità, che circola come un fluido e un richiamo perenne [...], nascosto e compresente, universale, dietro la varietà dei linguaggi e delle forme.⁸⁵

Da un punto di vista metodologico il tentativo di verificare l'applicabilità di tali riflessioni ai testi trattati in questo capitolo potrebbe essere invalidato dal diverso genere letterario delle prose in questione: il romanzo da un lato, e alcune prose brevi dall'eterogeneo grado narrativo dall'altro.⁸⁶ Non solo: da una prospettiva diversa, molti degli espedienti narrativi elaborati da Sterne per i suoi romanzi perdono naturalmente il loro grado di novità centocinquanta anni dopo, tanto che alcuni di questi – la trama inconsistente, il ruolo eccentrico del narratore e l'insistenza sugli aspetti apparentemente insignificanti del vissuto – diventano addirittura una costante nella narrativa novecentesca, e in particolare nella cosiddetta narrativa modernista.

Da un altro punto di vista, è senz'altro vero che la tecnica della digressione – e cioè «la cifra riconoscibile del *novel* umoristico o *antiromanzo* sterniano»⁸⁷ – costituisce un tratto inconfondibile di tutta la prosa gaddiana e riproduce sulla pagina la «serpentina» degli umori dello scrittore (o del suo narratore).⁸⁸ Come

⁸⁵ G. MAZZACURATI, *Il fantasma di Yorik. Laurence Sterne e il romanzo sentimentale*, a cura di M. Palumbo, introduzione di M. Lavagetto, Napoli, Liguori, 2006, pp. 41-72: 41-42.

⁸⁶ Ma al riguardo sarà bene tenere a mente che il *reportage* di viaggio ottocentesco nasce dall'incrocio del *reportage tout court* e la letteratura di viaggio romanzesca.

⁸⁷ S. CONTARINI, «Il Conciliatore» e la linea serpentina dell'umorismo, in G. Alfano, F. De Cristofaro (a cura di), *Il romanzo in Italia, II, L'Ottocento*, Roma, Carocci, 2018, pp. 73-87: 74.

⁸⁸ Ma risponde anche al tentativo di rappresentare il complesso groviglio del reale. Sulla digressione gaddiana e sul legame con Sterne cfr. anche O. SANTOVETTI, *Digression: A Narrative Strategy in the Italian Novel*, Bruxelles-Bern-Berlin-Frankfurt am Main-NewYork-Oxford-Wien, Peter Lang, 2007, pp. 133-186. Si noti, tra l'altro, che la stessa Santovetti identifica in Dossi un possibile tramite della linea sterniana per

pure sembra innegabile che, se nella pagina gaddiana agisce una voce narrante dal «carattere “stagliato”» (Mazzacurati) apparentemente incompatibile con il modello sterniano, questa stessa istanza narrativa si configura poi come «un gran filtro attraverso cui tutto passa» (certo con qualche «spigolo», «sporgenza dura» e «incrollabili passioni»), «purché sia in qualche modo riconducibile ai generosi ed ecumenici messaggi della Natura», ma soprattutto, ancora in maniera difforme rispetto al modello sterniano, alle condizioni storiche, sociali o culturali (presenti o passate) dei luoghi visitati.

Se lo sguardo e la prospettiva della voce gaddiana organizzano e ordinano la prosa – piegandola agli umori dello scrittore anche da un punto di vista linguistico –, la realtà esterna non solo esiste ed è delimitata da contorni nitidi, ma è oggetto di descrizioni minuziose e puntuali; e se da un lato tali descrizioni sono frutto di scelte soggettive – come d'altronde accade in qualsiasi tipo di procedimento descrittivo –, dall'altro sono l'esito della minuziosissima tecnica descrittiva dell'Ingegnere e soprattutto, nella maggioranza delle situazioni, non si focalizzano su particolari insignificanti, ma su solidi punti di partenza per comunicare (o alludere ad) altro.

Si riscontrano naturalmente alcune significative eccezioni, che tradiscono l'attitudine “sentimentale” della prospettiva di chi osserva e per le quali si può appunto parlare di un viaggiatore sterniano; e tuttavia, in ciò che orienta la costruzione testuale non manca quasi mai una specifica deriva estetica e, soprattutto, etica, quando non ideologica. Ciò d'altro canto non può stupire, se si tiene a mente la fine e complessa disamina sulla differenza tra l'immoralità del viaggio fine a se stesso propria dei viaggiatori “sognanti” e la «cura prammatica» [VM, 564] ed etica dei viaggiatori “sedenti” elaborata nel 1927 ne *I viaggi la morte*.

Gadda (sulla scia di Contini, che per primo aveva ipotizzato un legame tra Dossi e Gadda in relazione alle sperimentazioni linguistiche).

Da un'altra prospettiva, forse sarebbe efficace considerare anche l'analogo tipo di deformazione che sia Sterne sia Gadda fanno del genere letterario di partenza: rispettivamente il romanzo della *Travel Literature* e il *reportage* di viaggio (che nasce proprio dall'incontro tra la narrazione di viaggio e il *reportage* giornalistico). Da un lato, infatti, come ha ribadito di recente Silvia Contarini, il romanzo sterniano altera «per un verso la struttura lineare del romanzo di avventure, e dall'altro impedisce lo scandaglio delle anime proprio del romanzo sentimentale»;⁸⁹ dall'altro, il meccanismo compositivo delle prose di viaggio gaddiane si sostanzia degli stessi elementi generalmente riscontrati nel genere delle prose di viaggio degli anni '30,⁹⁰ e tuttavia la voce narrante piega lo spazio e il tempo del viaggio all'interno di una dimensione comunicativa tesa, più che a far conoscere al lettore luoghi esotici o sconosciuti (intento tradizionale delle prose odepatiche), a restituire il racconto di un'esperienza sentimentale o ideologica.

Proprio a proposito della voce narrante delle prose odepatiche, occorre tenere a mente che, in maniera analoga alla narrazione *tout-court*, anche nelle prose di viaggio la sua fisionomia ha una sostanziale influenza sulla costruzione testuale: a differenza delle prose geografiche esaminate in precedenza, infatti, in questi testi esiste una voce – riconoscibile e presente – che ricrea per il lettore l'esperienza che ha compiuto (e che, nella compagine testuale, talvolta finge di compiere in quell'esatto istante). E tuttavia, come diventerà più chiaro nell'analisi che segue, nei diversi articoli non si riscontra un'unica fisionomia dell'io scrivente: se, nella sezione "Crociera Mediterranea", chi racconta non è esattamente l'autore Carlo Emilio Gadda, ma un'entità autoriale a cui è dato il suo nome, una sorta di personaggio-

⁸⁹ S. CONTARINI, "Il Conciliatore" e la linea serpentina dell'umorismo, cit., p. 74.

⁹⁰ Lo rileva Palmieri in merito alle prose di "Crociera Mediterranea", cfr. G. PALMIERI, *La fuga e il pellegrinaggio. Carlo Emilio Gadda e i viaggi*, cit., pp. 101-103.

narratore, nelle prose argentine e abruzzesi questa sorta di distanza finzionale tra autore e voce narrante si riduce notevolmente.

Ciò che tuttavia rimane valido al netto della fisionomia dell'istanza narrativa (e dell'eterogeneità macrotestuale, su cui si ragionerà caso per caso) è un uso consapevole e funzionale delle tessere paesaggistiche; proprio per tale ragione, di volta in volta tali tessere si configurano come una spia testuale significativa per comprendere il vero *focus* della narrazione gaddiana. Infatti, in alcuni casi il paesaggio diventa correlativo della "sentimentalità" del narratore odeporico e l'esperienza di viaggio si salda principalmente al tempo dell'interiorità, in maniera in parte analoga alla narrazione di Yorik e Tristram, dove l'esperienza è tutta filtrata dalla dimensione interiore; in altri casi, invece, la dimensione paesaggistica risponde a un'istanza ideologica "esterna", che implica dinamiche comunicative completamente diverse da quelle avvicinabili al paradigma sentimentale.

2.2.2 "Crociera Mediterranea": tra lirismo, colonialismo e spirito patriottico

La seconda sezione del *Castello di Udine*, "Crociera mediterranea", raccoglie cinque testi tra di loro correlati per l'originaria sede editoriale, l'«Ambrosiano»,⁹¹ e per il comune argomento: la descrizione delle varie tappe di un viaggio realmente compiuto da Gadda nel 1931. Il grado di coesione delle cinque prose diventa ancor più elevato al momento del loro accorpamento in un'unica compatta sezione nel *Castello* (1934), e a questa uniformità macrotestuale contribuiscono anche altre due strategie elaborate dallo scrittore, il quale, nel passaggio dalle prose sciolte alla raccolta, inserisce

⁹¹ C.E. Gadda, *Tirreno in crociera*, in «L'Ambrosiano», 1 agosto 1931, p. 3; ID., *Dal Golfo all'Etna*, in «L'Ambrosiano», 6 agosto 1931, p. 3; ID., *Tripolitania in torpedone*, in «L'Ambrosiano», 13 agosto 1931, p. 3; ID., *Sabbia di Tripoli*, in «L'Ambrosiano», 21 agosto 1931, p. 3; ID., *Approdo alle Zattere*, in «L'Ambrosiano», 24 agosto 1931, p. 3.

la figura finzionale di un commentatore di eco dantesca, Feo Averroís, e riunisce in un'unica didascalia – «Da bordo del “Conte Rosso”, luglio 1931» – le cinque didascalie spazio-temporali originariamente presenti in ogni singolo testo.⁹²

Osservando ancora la zona paratestuale, ma da un'altra prospettiva, è altrettanto utile rilevare preliminarmente che, per quanto le cinque didascalie rispondessero all'intento di configurare le prose come *reportages* scritti in presa diretta, i testi vennero in realtà composti a viaggio concluso [cfr. Nota al testo RR I, 806]. Tale aspetto risulta particolarmente rilevante perché – come per ogni narrazione di eventi passati, ma forse ancor più per i *reportages* di viaggio – «implica di per sé una prospettiva a posteriori che rivede e giudica gli eventi, il punto di vista si sdoppia: da un lato c'è il soggetto che vive l'esperienza nel suo farsi, dall'altro l'io che la rievoca a distanza, riscrivendone il senso»⁹³ (e, nel caso del *Castello*, a questo doppio punto di vista si affianca anche la voce commentatrice, che dà vita a un gioco metanarrativo ricorrente nell'opera gaddiana). A livello teorico, la questione risulta ancor più essenziale alla luce del fatto che, come già anticipato nei paragrafi introduttivi del capitolo, è proprio la riscrittura di un'esperienza (in questo caso esplicitamente autobiografica) a consentire di distinguere la narrazione odepórica «dalla scrittura saggistica, giornalistica o lirica»,⁹⁴ e a far ruotare così la struttura testuale – seppur con maggior distanza rispetto ai racconti *tout-court* – attorno a un asse narrativo. A ben vedere, infatti, se è vero che le prose nascono come *reportages* giornalistici e se certo non mancano le tipiche pennellate liriche della penna gaddiana, d'altro canto nei testi di “Crociera Mediterranea” – diversamente da quanto accade negli altri *reportages* – è possibile identificare

⁹² Sulla questione cfr. anche M. DUYCK, *La brodaglia e le pentole. Le raccolte “solariane” di Gadda: verso uno studio della politestualità narrativa*, cit., pp. 163-165.

⁹³ S. CONTARINI, “Il Conciliatore” e la linea serpentina dell'umorismo, cit., pp. 74-75.

⁹⁴ M. DUYCK, *La brodaglia e le pentole. Le raccolte “solariane” di Gadda: verso uno studio della politestualità narrativa*, cit., p. 176.

una costruzione progressiva attraverso la quale viene costruita e restituita l'esperienza odeporica. A ciò contribuisce da un lato il reiterato uso di forme verbali coniugate alla prima persona singolare (pressoché assente nelle prose geografiche), e dall'altro la presenza del curatore dell'opera, che inserisce in una cornice finzionale il racconto. A proposito di quest'ultimo aspetto, Duyck ha già rilevato come «l'“Avviso al lettore” posto all'inizio della raccolta crea un quadro intorno ai testi che cambia anche la percezione della loro specifica situazione enunciativa, sia sul piano della finzionalità, che sul piano della narratività. L'avviso informa il lettore che l'io narrante dei testi brevi – che è anche il narratore dei quattro testi eterodiegetici – non coincide con l'autore “reale”, ma con un autore “presunto”, cui vengono attribuiti soltanto i testi, mentre le note sono l'opera di un “altro”: Feo Averroís».⁹⁵ Dunque il caso è oltremodo interessante perché se da un lato autore, narratore e personaggio sono pressoché identici e sovrapponibili, da un punto di vista funzionale e testuale costituiscono invece entità distinte.⁹⁶

Questo – e qui sta il punto di interesse – assume ancor più rilevanza in un'ottica paesaggistica: come in parte anticipato, la selezione degli enti paesaggistici da fermare sulla pagina è tesa alla costruzione di una dimensione narrativa il cui fine principale risponde alla volontà di raccontare un'esperienza attraverso cui comunicare un messaggio etico, quando non propriamente ideologico-politico. In tal senso, nelle cinque prose la narrazione odeporica tradisce una predominante esigenza ideologica: «narrare la nazione e se stesso».⁹⁷ Tale esigenza orienta anche la scelta e il significato delle

⁹⁵ Ivi, p. 203.

⁹⁶ Sulla questione cfr. A. PASQUALI, *Récit de voyage et autobiographie*, in «Annali d'Italianistica», vol. 14, *L'Odeporica / Hodoeporics: On Travel Literature*, 1996, pp. 71-88.

⁹⁷ M. DUYCK, *La brodaglia e le pentole. Le raccolte “solariane” di Gadda: verso uno studio della politestualità narrativa*, cit., p. 176. Si tenga anche a mente che, come ha ricostruito Palmieri sulla base degli epistolari e della *brochure* pubblicitaria della crociera, Gadda avrebbe stipulato un «accordo segreto» con la società del Lloyd Sabaud per cui «in cambio di una “tariffa ridotta” per il viaggio in prima classe, alcune sue prose di

sequenze di paesaggio da parte del turista Gadda, che, presentandosi “fisicamente” nella pagina letteraria, concentra il suo sguardo sui luoghi circostanti, ma non manca di evocare – con specifici intenti che verranno via via segnalati – paesaggi che appartengono alla sua memoria o che richiamano epoche lontane nel tempo.

L’«avventura mediterranea» dello scrittore si apre e si chiude all’interno di una cornice paesaggistica dai tratti lirici (si confrontino il lessico poetico e il procedere per metafore). Lasciata la Lanterna di Genova, si stagliano agli occhi dell’io narrante – esplicitamente presente nella pagina – le «forme» e le «luci del Tirreno e del suo litorale»:

Isole che la leggenda e la storia hanno posto come tema ai nostri sogni migranti! [...] Il buon nocchiero di Camogli, il comandante Olivari [...] ci ha involati attraverso l’arcipelago di Toscana fino ad incontrare la notte: cui la banchina di Civitavecchia e poi la via di Ostia segnarono di lunghe punteggiate luminose: mentre il cielo di Roma appariva ai pellegrini del Nord nella sua chiarezza goethiana, e le stelle però oggi vi impallidivano sopra, dentro l’albore esalante dal soglio capitolino verso le altitudini della notte, dono del Nera, fatica delle potenti centrali.

Dal Tirreno, ch’era in vena pomeridiana di turchese più che non fosse indaco, la Gorgona, la Capraia, Montecristo, l’Elba, il Giglio, emersero l’una dopo l’altra come per segni d’incantamento, ripopolando d’ogni memoria ogni animo disposto all’antologia. [CdU, 183-184]

Se per un attimo si insinua un elemento “iper”-realistico e appartenente alla concretezza del presente – le centrali elettriche di Nera Montorio, «imagine-sintesi», spiega la voce commentatrice di Feo, «de’ trasporti d’energia elettrica» [CdU, 211] –, la sequenza dà avvio a un vero e proprio percorso in un paesaggio mitico e sognante, denso di leggenda, storia e letteratura. È un

viaggio, da pubblicarsi sull’“Ambrosiano”, avrebbero fatto indiretta pubblicità alle crociere mediterranee della compagnia genovese», cfr. G. PALMIERI, *La fuga e il pellegrinaggio. Carlo Emilio Gadda e i viaggi*, cit., p. 192.

paesaggio che il “passeggero” Gadda già conosce e desidera perché proprio di quei «sogni migranti» originati al momento della lettura («Isole che la leggenda e la storia hanno posto come tema ai nostri sogni migranti!»); non a caso, a ogni tappa la visione paesaggistica evoca per brevi cenni quelle pagine letterarie o del passato che lì sono ambientate o che ritraggono quei determinati luoghi. In tal senso, la costellazione di citazioni e riferimenti che prenderà forma nelle pagine successive è preannunciata – oltre che dalla richiesta dell’anima, che, in un motivo topico della letteratura dialoga con l’io scrivente e dice: «voglio Eschilo, voglio Nausicaa, voglio le Sirti, voglio Scilla, voglio Cariddi [...]» [CdU, 182] – dall’allusione all’opera goethiana e in particolare dall’accenno alle qualità di chiarezza e di limpidezza attribuite con frequenza da Goethe al cielo romano sia nell’*Italienische Reise*, sia, in misura minore, nelle *Römische Elegien*.⁹⁸ Sintomatico, in tal senso, è che l’avvio del racconto odeporico gaddiano si saldi proprio all’evocazione di un famosissimo viaggio letterario, quello goethiano appunto, quasi configurandosi come una velata – forse parodica – dichiarazione d’intenti relativa al modello letterario della prosa.

⁹⁸ Il Fondo Gadda della Biblioteca del Burcardo conserva numerose opere di Goethe. Come emerge dal catalogo dei libri posseduti, Gadda poteva leggere l’*Italienische Reise* nell’opera omnia goethiana (J.W. VON GOETHE, *Werke*, Erste illustrierte Ausgabe, mit erläuternden Einleitungen. Einleitung von G. Wendt, Berlin, Grote’sche Verlagsbuch, 1870-72) o in una traduzione italiana – in un volume incompleto – di proprietà della madre (J.W. VON GOETHE, *Viaggio in Italia*, a cura di G. Schwarz, Genova, Donath, 1895). Alcune liriche dello scrittore sono invece riunite nella raccolta J.W. VON GOETHE, *Poesie liriche*, a cura di L. Bianchi. Bologna, Zanichelli, 1917, che reca nota di possesso autografa in data «31 maggio 1919». Nella raccolta sono presenti anche due liriche delle *Römische Elegien*; significativamente, il v. 9 della VII elegia recita: «Sternhell glänzet die Nacht, sie klingt von weichen Gesängen» (p. 49). Diversa, invece, è la ricostruzione di Palmieri in merito all’allusione goethiana: lo studioso rimanda a «quella speciale chiarezza che emerge in lontananza nel cielo nuvoloso della campagna a Nord di Roma» del dipinto di Tischbein, *Goethe nella campagna romana*. L’ipotesi è suggestiva, in particolare per il tipico uso gaddiano di una matrice artistica, ma, com’è frequente in questi casi, è difficilmente provabile.

Ma questa non è l'unica eco intarsiata nella prima parte di *Tirreno in crociera*: la stessa apparizione delle isole avviene attraverso l'allusione all'evento storico o letterario che lì si è svolto. Se il rimando all'invettiva contro Pisa di *Inf.* XXXIII richiama i nomi di Gorgona e Capraia e se l'accento alla villa napoleonica di San Martino – a cui fa da controcanto un'altra inserzione realistica, l'allusione all'Ilva – fa riferimento all'Isola d'Elba, la prima evocazione paesaggistico-letteraria si salda alla vicenda raccontata nel romanzo d'appendice *Le comte de Monte-cristo* di Dumas:

Lontano e circonfuso, dentro il tramonto, d'un nimbo di luce, aghi d'oro accecanti, lo scoglio di Montecristo e il suo smarrito tesoro: il tradito, nella bionda luce, vi ripensa il dì delle nozze. Ma per la luce perduta di sua giovinezza non è riscatto, nel mondo. [CdU, 184]

All'interno della costruzione allusiva viene inserito un motivo topico della scrittura gaddiana, variamente declinato nel corso di tutta l'opera dello scrittore, vale a dire quello della luce correlata all'inesorabile scorrere del tempo.⁹⁹ Come emergerà più chiaramente in seguito, nella sezione di "Crociera Mediterranea" e, più in generale, nelle varie prose odeporiche, il richiamo alla dimensione temporale si lega emblematicamente alla descrizione paesaggistica (dai monti alle rovine di epoca romana, passando per gli impianti turistici) stimolando riflessioni di carattere esistenziale o ideologico.

La geografia letteraria dipinta nel prosiegue evoca anche luoghi irreali, che l'io narrante non scorge effettivamente, come «l'isola dove a Calibano apparve Miranda, isola coronata di tempeste, celata a ogni vista mortale: "isola favolosa, isola non trovata"» [CdU, 184], evocazione in cui al ricordo shakespeariano sembra essere intessuto anche un richiamo alla lirica di Gozzano *La più bella* («Ma bella più di tutte l'Isola Non-Trovata», v. 1).

⁹⁹ Cfr. a tal proposito le recenti riflessioni di Valentino Baldi in *Come frantumi di mondi. Teoria della prosa e logica delle emozioni in Gadda*, cit., pp. 132-140.

L'intreccio di luoghi e poesia caratterizza poi anche le successive sequenze: dopo la menzione dell'*Alcyone* dannunziano [CdU, 184], viene inserita un'ulteriore doppia eco letteraria:

Poi, «fra Cecina e Corneto», seguì la costa, (Italiae fugientis prendimus oras), seguì con quel colore che ho detto in una sognante malinconia, combinata di mistero e di silenzio. Quel colore ci sembrò il segno superstite d'un mondo meraviglioso e saggio, che diede a Roma i Tarquini e poi la lupa e disdegnò parlare, se non per enigmi, alle anime scempie di cosmòpoli: pago di segnare ad altri il cammino, s'è rifugiato nel tempo profondo. [CdU, 184]

Le due citazioni esplicite, tratte da *Inf.* XIII e dal sesto libro dell'*Eneide*, si intrecciano alla nostalgia per un mondo lontano nel tempo – «rifugiato nel tempo profondo» –, di cui rimane una labile traccia nel colore del mare al tramonto. Comincia insomma a prendere forma nel brano un riconoscibile modo di guardare al passato mitico della penisola italiana, tipico e di maniera. Del resto, in questo profondo senso di appartenenza e di ammirazione per il glorioso impero si legge in filigrana, come affiorerà in maniera più nitida nelle prose di ambientazione libica, sia un'esplicita giustificazione per le imprese coloniali dell'Italia fascista, sia una sorta di augurio per le sorti della penisola italiana. In altre parole, l'io narrante, nell'introdurre quegli elementi volti a segnalare una simmetria tra passato e presente, comincia a piegare la prosa – seppur inquadrandola ancora in una cornice malinconica e sognante, dove fa capolino anche un'attitudine vagamente sentimentale – all'esaltazione della logica coloniale.

Prima di proseguire vale certo la pena di soffermarsi qualche istante sulla funzione che questi intrecci tra elementi paesaggistici e miti storici o letterari acquisiscono nel testo. Se infatti, sciolte dal loro contesto di appartenenza, tali sequenze non sembrano discostarsi particolarmente – almeno da un punto di vista stilistico – dai brani presi in esame nel capitolo dedicato alle prose

geografiche, il loro inserimento in un racconto di viaggio mediato da una voce riconoscibile e presente (si noti l'uso delle forme verbali in prima persona) cambia, almeno parzialmente, il significato di queste tessere. Ed è lo stesso io narrante a segnalarlo quando denuncia la profonda distanza tra sé e i compagni di viaggio:

Tutti bevvero avidamente il vento del mare, che spetlinò le signore, le ragazze, e gli uomini spetlinabili: e nessuno si preoccupò di Cecina, né di Corneto, né di Lord Byron, né di Miranda, né di che fine fecero lo Shelley od il Nievo. [CdU, 185]

Viene insomma dichiarata esplicitamente la differenza tra chi «viaggia per ozio e chi invece intende recuperare il meraviglioso passato del Mediterraneo»,¹⁰⁰ tra chi fa del viaggio un'esperienza meramente turistica e chi, invece, guarda al paesaggio con una predisposizione etica o ideologica. Tale opposizione era emersa anche nelle righe subito precedenti: se per il Gadda passeggiare la vista delle isole si salda a una continua rievocazione letteraria e culturale (e forse, per tale densità, il lettore ha talvolta la sensazione di trovarsi di fronte a una ricostruzione artificiosa e di maniera, dell'esperienza), per il marinaio a cui viene chiesto di indicare il nome di un'isola, lo scoglio «"a l'è uno scògio"» [CdD, 185], un elemento senza alcuna potenzialità evocativa o simbolica.

Lo sguardo dell'io narrante, come emergerà chiaramente nelle sequenze paesaggistiche delle tre prose centrali, non è solo ingenuo o "sentimentale", ma appunto piega e inserisce le prose in quel filone di scritti volti a promuovere e a esaltare le imprese del fascismo. E tuttavia, più in generale tale atteggiamento si inserisce in una tendenza pervasiva della scrittura gaddiana, per la quale – come già emerso nel precedente paragrafo in relazione

¹⁰⁰ M. DUYCK, *La brodaglia e le pentole. Le raccolte "solariane" di Gadda: verso uno studio della politestualità narrativa*, cit., p. 166.

all'arte – la cultura, la letteratura e, appunto, l'arte diventano schemi trascendentali attraverso cui leggere e rappresentare la realtà.

Se il connubio tra paesaggio e letteratura si allenta decisamente nelle tre prose centrali – in cui predomina l'interesse per il passato e il presente coloniale dell'Italia –, riaffiora invece con una densità maggiore nell'ultima prosa, *Approdo alle Zàttère*:

Il cipresso e l'olivo nella fulgida luce, l'Epiro di là dallo stretto. E, in città, case che paion nostre, come d'un Veneto ottocentesco e pedrocchiano, con presagio d'acquate, pieno di estrema poesia: al limite quasi d'un disperato abbandono. Il Foscolo. Poi, se non fosse stata la luce, a una scogliera coronata di cipressi, l'Isola dei Morti, di Böcklin. Ma, poi, il romantico mi parve troppo zelante, m'ero troppo incantato alla sua isola, ai suoi cipressi, alla sua morte. Allora, nel grottesco de' miei dispiaceri vani, dopo la deformazione, il suo significato: l'Isola dei Morti, di De Chirico. [CdU, 207]

La sequenza – in cui il registro linguistico di marca elegiaca e la sintassi nominale intensificano il senso di sospensione contemplativa – intreccia due diverse modalità di descrizione paesaggistica: da un lato si riscontra quel pervasivo modo di osservare il paesaggio straniero con la lente dell'italianità, e dall'altro la costruzione testuale si struttura in una giustapposizione di immagini letterarie e pittoriche volta a tradurre nella pagina – per dirlo con Jakob – quella porzione di spazio percepita esteticamente dall'osservatore e interiorizzata. Quest'ultima dinamica è senz'altro sintomatica del modo di procedere gaddiano: lo scrittore costruisce tali tessere paesaggistiche attraverso la sovrapposizione, questa volta effettivamente sentimentale, di atmosfere e immagini visuali, e sono proprio queste associazioni – per lo più analogiche e soggette all'impressione dello sguardo – che offrono al lettore la possibilità di rivivere a distanza l'esperienza del narratore.

Alla prospettiva patriottica si lega, invece, per analogia tematica l'epilogo della prosa, che racconta l'arrivo della Conte Rosso a Venezia. La sequenza si

caratterizza per un rinnovato senso di appartenenza alla propria terra, per il quale – come commenta Feo – «anche le apparenze più semplici [...] sono, a chi torna, soavissime»:

La nostra gente si move sulla banchina, e del nostro cotto ed intönaco son fatti i muri e le logge, i colmigni: già salutiamo la cara bellezza! Il pavese ha salutato le cùpole e i campanili, i marmorei sogni de' palagi, contro di cui la serenità mattutina, con allegri lampi, risfólgora. Nel tramonto, forse, il sogno sarà nuovo e diverso: e sarà dogale porpora e oro. [CdU, 209]

La descrizione dell'approdo a Venezia si configura così come l'apice lirico e sognante dell'intera sezione (si noti almeno l'addensarsi di arcaismi e aulicismi: «move», «colmigni», «palagi»). Emblematica, da un punto di vista strutturale, è infine la costruzione circolare che viene a crearsi con questa chiusa: il viaggio comincia e si conclude in una prospettiva mitica, significativamente riflessa anche nella tessitura stilistico-lessicale. Se questa struttura non poteva certamente essere percepibile al momento della pubblicazione delle singole prose sull'«Ambrosiano», con l'accorpamento dei *reportages* nella sezione del *Castello* non solo è appunto possibile coglierla nella sua intenzionalità, ma la stessa struttura viene a mettere in rilievo sia lo stretto rapporto che si crea tra queste prose, sia – ancor più significativamente – le modalità con cui lo scrittore costruisce e media l'esperienza odeporica per il lettore. In maniera in parte diversa dall'effetto creato dagli altri *reportages*, infatti, il lettore del viaggio mediterraneo ripercorre progressivamente l'iter compiuto dal turista-passeggero Gadda ed è invitato a dividerne sia le suggestioni sentimentali, sia, come si mostrerà qui di seguito, il tessuto ideologico.

Accanto alle sequenze finora esaminate, dove emerge appunto un paesaggio denso di letteratura e di miti antichi, nelle tre prose centrali la contemplazione paesaggistica evoca con maggior frequenza riflessioni

diverse, legate cioè in maniera più esplicita all'ideologia coloniale e allo spirito patriottico. Ciò del resto non può stupire se si considera che il percorso attorno allo stivale tocca alcuni dei punti cruciali per la politica espansionistica (o di stabilizzazione) italiana. Cambia d'altro canto anche il tessuto descrittivo, che si caratterizza ora per una sintassi più lineare e "razionale", quasi Gadda volesse restituire il raziocinio paesaggistico, frutto cioè della ragione operosa dell'uomo, anche sul piano più propriamente stilistico.¹⁰¹ Esempio sintomatico è la descrizione di Tripoli nell'incipit della terza prosa della sezione, *Tripolitania in Torpedone*:

Una cruda bianchezza di parallelepipedi ammodo, di là dal mare, definì Tripoli italiana. Avevo letto, con gioia ogni volta, della operosa fatica d'Italia nel rigovernare il color locale: ma non mi attendevo una città così seriamente e dignitosamente nostra [...].

E intelligenti architetti, lungo la passeggiata della città, han saputo levare edifici i quali rispettano il motivo d'ispirazione e le ragioni del sito, Africa, e palesano a un tempo vivace attitudine all'adempimento delle funzioni europee: banche, posta, teatro, grandi alberghi. [CdU, 192]

All'interno di una cornice volta all'esaltazione del colonialismo, lo sguardo dell'io narrante seleziona e commenta alcuni dei motivi che diventeranno ricorrenti nella riflessione gaddiana: da un lato non manca la celebrazione esplicita dell'operosità italiana – tema caro alla penna dello scrittore, più volte declinato in generi letterari diversi, e, nella sequenza, di influenza fascista –, dall'altro viene messa in luce ed esaltata quella necessaria corrispondenza tra la conformazione del territorio e le opere architettoniche lì costruite. Queste due trame, saldamente intrecciate, preludono le tematiche già rilevate nelle

¹⁰¹ Da questo punto di vista, a conferma della suggestione che alcune sequenze gaddiane risentono della retorica fascista, si tenga a mente che, come ha rilevato Leso, l'organizzazione dei discorsi di Mussolini si basa su «un andamento sintattico estremamente semplificato, anche quando si tratta di ipotassi», E. LESO, *Osservazioni sulla lingua di Mussolini*, cit., p. 121.

prose lombarde e siciliane, e, in quest'ottica, sembra anche possibile scorgere un'analogia di matrice ideologica tra l'immagine della Sicilia "lombaridazzata" che prende forma nelle prose degli anni Quaranta e quella della Libia "italianizzata" di "Crociera Mediterranea"; non è soltanto l'analogo meccanismo di sovrapposizione a suggerire questa affinità: similmente a quanto riscontrato nelle prose siciliane, anche la stessa costruzione stilistica che caratterizza queste sequenze sembra essere debitrice della retorica fascista. In questo senso, come ha messo in rilievo Alberta Fasano, «il modello retorico fascista è vistosamente presente anche nella fonte principale degli scritti gaddiani, la guida del Touring Club italiano *Italia insulare, possedimenti e colonie* di Bertarelli (1929), di cui una copia è oggi conservata nel Fondo Gadda della Biblioteca del Burcardo».¹⁰² Dunque la riscrittura dell'esperienza odepórica e, in particolare, la descrizione del paesaggio, si servono, oltre che della materia autobiografica, anche di quel meccanismo di riuso e riscrittura delle guide turistiche che sarà operante nella descrizione paesaggistico-spaziale del *Pasticciaccio*.

Ma, a ben vedere, non è solo l'esito della rifunzionalizzazione primonovecentesca – gli edifici e le «strade ottime, larghe, asfaltate, di pretta costruzione italiana» – a evocare l'operosità italiana e a piegare il *reportage* a un intento ideologico, anche le stesse rovine di Leptis, «i marmi e i muri adrianei e settimiani» tradiscono l'analogo intento celebrativo della prosa:

La pietra, d'un impasto ruvido e pieno, nell'insieme ha un po' il color roseo-giallo che prende il travertino nell'ultima luce meridiana: qualche marmo venne di là dal mare, da Luni o dal Pentelico. Colonne, talora, di cipollino. Strutture complesse di templi e di anditi; alte, immense porte, nei muri della reggia.

¹⁰² A. FASANO, «Così Tripoli mi apparve». *Il paesaggio libico in due reportages di Carlo Emilio Gadda*, in S. Sgavicchia, M. Tortora (a cura di), *Geografie della modernità letteraria*, Atti del Convegno internazionale della Mod (Perugia, 10-13 giugno 2015), vol. 1, Pisa, ETS, 2017, pp. 387-393: 387.

L'arco quadrifronte di Settimio, che si sta riedificando pietra per pietra, e risollemandone le superbe colonne. Le Terme, le piscine.

L'opera è di mano perfetta: il rigore esecutivo di Roma ha lasciato in queste costruzioni il suo segno in traducibile. E la visita a Leptis è cosa impressionante. Più vasta e più monumentata di Pompei, cresciuta a forme anguste per l'amore filiale di Settimio, se non fossero tonalità, luci, sfumature impercettibili della diversità, si direbbe di essere circondati dalla grandezza stessa di Roma. [CdU, 198]

Si scorge in questa sequenza un altro doppio meccanismo che innerva la descrizione paesaggistica e la rende un elemento sintomatico della prospettiva ideologica dello scrittore. Da un lato, l'opera di restaurazione delle architetture romane lega idealmente il lavoro italiano alle immense e mirabili opere della Roma imperiale – in sintonia con l'esaltazione del mito di Roma messa in atto dal regime fascista –, e dall'altro, la sovrapposizione geografica Leptis-Pompei-Roma sembra in qualche modo giustificare il dominio coloniale fascista, quasi la somiglianza architettonica e la stessa mano costruttrice rendessero Leptis di proprietà italiana.

Se si amplia lo sguardo alle altre prose della sezione, si riscontra la stessa dinamica, o, per meglio dire, lo stesso filtro nello sguardo di chi osserva il paesaggio circostante e ne gode esteticamente anche in *Approdo alle zàttere*:

I miei occhi, abbastanza buoni, mi avevan già detto che quell'ordine, a Rodi, doveva essere la conseguenza di una analisi diligente ed ubiqua, di una volontà estremamente polarizzata verso il concludere. Opera di mano italiana le strade, larghe e buone, che per tutta l'isola fanno la gioia dell'auto [...]. Opera italiana gli edifici delle scuole, degli alberghi, dello stadio, della bellissima Chiesa, delle caserme, della Residenza: e amoroso lavoro d'Italia la ripulitura e il riordino degli edifici cavallereschi.

L'intonaco turco grattato via ha ridato alla luce il muro in pietra di taglio, la loggia murata s'è aperta al mattino, ai gerani e alle rondini, la scala a gradinata esterna, nel cortile o in fianco alla casa, reca presagio del mare [...]. [CdU, 203-204]

Se da un lato vengono ampliate l'area geografica e la costellazione di opere ricondotte al lavoro italiano, dall'altro, l'atto apparentemente innocuo del grattare via «l'intonaco turco» acquisisce evidentemente un valore metaforico, e cioè quello legato alla volontà di cancellare le "incrostazioni" di un passato straniero da dimenticare.

Sintomatica di una delle ragioni dell'inserimento di queste e altre rappresentazioni paesaggistiche è una nota al passo appena citato, in cui Feo commenta: «la ns. immaginativa associa l'architettura alla storia, al paesaggio: ne' suoi aspetti autentici l'architettura è indice della località» [CdU, 215]. L'architettura (e, di conseguenza, il paesaggio) diventa dunque funzionale alla comprensione della natura del luogo, punto di osservazione privilegiato per capire il grado di civiltà di chi lo abita e lo ha abitato.

È utile infine soffermarsi su un'ultima tessera paesaggistica, il cui referente reale è di tutt'altra foggia rispetto alle sequenze finora citate. Si tratta di una descrizione appartenente alla quarta prosa della sezione, *Sabbia di Tripoli*:

Lo sparto irretisce la duna. Si pensa con amore a questa povera pianta, che accetta l'aridità per preparare ad altre la vita. È un'erba dura ed eretta, alta un braccio dal suolo, asciutta e quasi lignea, d'un verde chiaro e neutrale che non offenda la feroce bianchezza della sabbia. La dispongono in esili siepi dello spessore di pochi centimetri, come si stenderebbe la saggina a seccare appoggiandola a una testata di fil di ferro.

Queste siepi fanno sulla duna dei recinti quadrati d'un cinque metri di lato, dentro dal chiuso de' quali il capriccio della sabbia, che il vento eccitava a sfrenati giochi, è come contenuto da un regolamento. La sabbia si accumula adesso contro la siepe, ma generalmente non può valicarla.

E così poi l'eucalipto potrà essere piantato, senza che lo sommerga il flutto: bisognerà adacquarlo, in principio, ma solo per qualche mese. Bella e tenacissima l'acacia australiana, un cespito folto e rotondo, alto fin verso i quattro-cinque metri, dalle foglie lanceolate, un po' come quelle del sàlice. Copre d'una viva foresta la duna irretita, in pochi anni: verde folta, ambigua al vento che, deluso, vi cerca invano l'antico capriccio. [CdU, 197]

La sequenza costituisce un ulteriore elogio dell'operosità dell'uomo: con la consueta modalità lirico-contemplativa caratterizzata da un procedere metaforico che ne acuisce la precisione referenziale, viene descritto l'assoggettamento razionale-costruttivo del naturale da parte dell'uomo. Il paragrafo successivo inquadra inoltre la reale motivazione dell'inserimento: «vediamo appunto di queste boscaglie che l'amministrazione italiana, in pochissimi anni [...] ha messo sopra il deserto, auspicio di vita». Non a caso, la fonte della descrizione è ancora una volta la guida del Touring di Bertarelli, fonte posta al processo di sovrasemantizzazione gaddiano,¹⁰³ e nel brano l'accento è posto proprio sulla tipica etica della retorica fascista del sacrificio per il bene comune.¹⁰⁴ Accanto alla funzionalizzazione (o alla razionalizzazione) in direzione celebrativa del paesaggio antropico, l'esaltazione delle imprese coloniali fa dunque leva anche sulla descrizione della natura, anche questa modificata dall'operosità italiana.

2.2.3 Tracce di sentimentalità nel paesaggio argentino

Com'è noto, i *reportages* di viaggio gaddiani traggono ispirazione anche dalle trasferte lavorative dello scrittore in Italia e all'estero. Tra la fine del 1922 e il febbraio 1924 Gadda lavora come ingegnere elettrotecnico in Argentina, tra Buenos Aires e Resistencia (con qualche breve soggiorno uruguayano a Montevideo). Le lettere a Ugo Betti, uno dei compagni di prigionia a Rastatt, conservano le diverse sensazioni dello scrittore in relazione alla partenza; scrive per esempio Gadda a fine dicembre 1921, quando il trasferimento in America è ancora un progetto in via di definizione:

¹⁰³ Cfr. ancora *ivi*, pp. 392-393.

¹⁰⁴ Sulla questione cfr. C. FERRARI, *The Rethoric of Violence and Sacrifice in Fascist Italy. Mussolini, Gadda, Vittorini*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2013, in part. pp. 49-107.

Desidero andare in America, dove ci sono le centrali 10 volte più potenti delle nostre e le linee di trasporto 10 volte più lunghe. Ma non ho denari per il viaggio: allora m'è venuto in mente di diventare capitano di lungo-corso per fare il viaggio gratis.– (Lettera del 31 dicembre 1921, [IF, 56]).

Il “mito” americano si affievolisce nell'agosto successivo, quando la partenza per le lande argentine è ormai programmata e l'angoscia nata dall'idea di abbandonare la madre e la sorella attenuano l'entusiasmo di Gadda. L'approssimarsi della partenza muta infatti radicalmente le aspettative dello scrittore: in pochi mesi, sfuma l'idea di un Sudamerica tecnologicamente avanzato e prende forma un'aspettativa di segno opposto, in cui prevale il senso di distanza tra l'ambiente italiano e quello straniero [cfr. la lettera del 25 agosto 1922 in IF, 68-69].

A differenza di quanto annunciato in prima istanza, Gadda parte per Buenos Aires il 30 novembre 1922,¹⁰⁵ dove giunge a metà dicembre dopo diciotto giorni di navigazione. Come è noto, l'esperienza in Sudamerica ha una risonanza pressoché immediata e pervasiva nelle opere dello scrittore: se trova una prima parziale trasfigurazione narrativa nel *Cahier* di metà anni venti¹⁰⁶ – il quale trae temi e studi dal cosiddetto *Quaderno di Buenos Aires*¹⁰⁷ –, d'altro canto lascerà le più vistose tracce nell'ambientazione e nella lingua ricca di ispanismi della *Cognizione del dolore*. Ma alcuni tratti del viaggio e del

¹⁰⁵ Scrive infatti a Betti nella lettera del 2 novembre 1922: «Ho ottenuto una dilazione alla mia partenza fino al 30 corr.» [IF, 78].

¹⁰⁶ Il *Racconto italiano di ignoto del Novecento* avrebbe dovuto avere una doppia collocazione geografica: l'Italia del primo dopoguerra e, appunto, l'America del Sud [RI, 395].

¹⁰⁷ Savettieri rileva i seguenti passi: «Nel pezzo di studio piantato a mezzo che è sul libro vecchio di Buenos Aires (il quaderno regalatomi dal buon Canova, fascista e capolegatoria di Bernal)» [RI, 406]; «Esiste però il “fattore di razza”, a cui l'ambiente reagisce: (vedi quaderno vecchio, ecc.)» [RI, 457]; «I.° Studio quaderno vecchio B. Aires» [RI, 537]. Cfr. C. SAVETTIERI, *Il Ventennio di Gadda*, cit., p. 4, nota 4. Il *Quaderno di Buenos Aires* è ora pubblicato in «I Quaderni dell'Ingegnere. Testi e studi gaddiani», 7, n.s. 2, 2011, pp. 5-84 a cura di D. Isella e C. Martignoni.

soggiorno argentino saranno inoltre trasposti letterariamente anche nelle due prose odeporiche pubblicate sulla «Gazzetta del Popolo» nel 1934, *Da Buenos Aires a Resistencia* e *Un cantiere nelle solitudini*.¹⁰⁸ I testi, che in seguito rifluiranno ne *Le meraviglie d'Italia*, formeranno, assieme a *Il pozzo numero quattordici*, la sezione dedicata appunto all'esperienza lavorativa all'estero. Non è ancora certa la data di composizione delle due prose, se cioè Gadda le abbia scritte a ridosso della pubblicazione sulla «Gazzetta del Popolo», e dunque a dieci anni di distanza dagli eventi, o se, come sostiene Giovanni Palmieri sulla base di alcune lettere conservate nell'Archivio Vieusseux, risalgano già agli anni del soggiorno argentino.¹⁰⁹ Ma al di là del “momento compositivo”, certo di fondamentale importanza – in particolar modo per capire come funziona il laboratorio di scrittura gaddiano –, è interessante sondare, anche in relazione agli altri *reportages*, le modalità in cui lo scrittore rielabora in forma giornalistica i ricordi del soggiorno sudamericano, e i meccanismi che si generano con l'accorpamento degli articoli nella raccolta.

A quest'ultimo proposito, da un punto di vista macrotestuale, le prose vengono riunite in una sezione dal titolo neutrale: “Parte seconda”; tale scelta

¹⁰⁸ C.E. GADDA, *Da Buenos Aires a Resistencia*, in «La Gazzetta del Popolo», 28 settembre 1934, p. 3 e ID., *Un cantiere nelle solitudini*, in «La Gazzetta del Popolo», 2 ottobre 1934, p. 3.

¹⁰⁹ Cfr. G. PALMIERI, *La fuga e il pellegrinaggio. Carlo Emilio Gadda e i viaggi*, cit., pp. 74-75. L'ipotesi di Palmieri si basa su i) una lettera a Betti del 22 aprile 1923, in cui Gadda scrive: «Vorrei scrivere qualche cosa e mandarla a te o a Tecchi perché me la facciate pubblicare in qualche luogo, nel più adatto. Ho scritto all'«Ambrosiano» ma non mi hanno risposto.» (IF, 93); ii) sulla minuta della lettera all'«Ambrosiano» del 26 marzo 1923, e iii) sulla risposta positiva della redazione della rivista affidata a una lettera del 3 maggio 1923. Considerata la mancata pubblicazione di alcuno scritto gaddiano fino al luglio 1931, Palmieri deduce che gli articoli siano stati scritti durante il periodo argentino e, inviati all'«Ambrosiano», non siano piaciuti e dunque non siano stati pubblicati. I materiali riportati dallo studioso supportano la sua deduzione, ma non bastano ad accantonare il suo *status* di ipotesi. Tali lettere, infatti, non escludono completamente che Gadda abbia scelto di dedicare i suoi sforzi ad altri progetti letterari e che le prose possano dunque essere state scritte negli anni successivi.

incide sul grado di opacità o di trasparenza del titolo, vale a dire sulla possibilità di inferire il contenuto delle prose riunite sotto quella denominazione, ma incide anche, di conseguenza, sulla percezione della coesione dei testi raccolti. In questo senso, a differenza delle prose di “Crociera Mediterranea” – nelle quali l’esperienza di viaggio viene mediata attraverso un racconto pressoché continuativo e lineare –, i due *reportages* in questione non restituiscono la circostanza odepórica in una successione diegetica, ma fotografano alcuni momenti del soggiorno argentino e vi intarsiano digressioni soggettive o tecnico-referenziali; se, infatti, nella prosa *Da Buenos Aires a Resistencia* lo scrittore ricostruisce in una prospettiva fortemente soggettivizzata l’esperienza di viaggio vera e propria – dunque un singolo evento determinato –, in *Un cantiere nelle solitudini* l’attenzione dello scrittore si focalizza con uno sguardo più oggettivo sulla descrizione della fabbrica e delle dinamiche lavorative che vi si instaurano, inserendo a intermittenza il racconto di alcuni reiterati stralci di vita quotidiana.

Come talvolta accade negli elzeviri gaddiani, la vicenda raccontata, lungi dall’essere un asettico *reportage* di viaggio, si arricchisce degli umori e delle sensazioni dello scrittore. Lo ha rilevato per primo Roscioni quando ha notato che nelle lettere dal Sudamerica e in «più tarde testimonianze» – vale a dire proprio in queste due prose – Gadda appare «il protagonista di un *viaggio sentimentale*», nel quale «l’occhio, le opinioni, la personalità dell’osservatore contano più delle cose osservate».¹¹⁰ In effetti, a differenza dei testi di “Crociera Mediterranea” e in particolare nella prima delle due prose argentine, la costruzione letteraria si muove esplicitamente attraverso procedimenti memoriali, snodandosi tra associazioni non altrimenti giustificabili, lunghe descrizioni pressoché inutili nella narrazione di viaggio e forti tensioni emotive. In quest’ottica, anche gli scorci paesaggistici intessuti nelle prose

¹¹⁰ G.C. ROSCIONI, *Il duca di Sant’Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda*, cit., p. 191.

tradiscono la forte componente soggettiva che orienta e dà forma alla struttura letteraria: ciò che si riscontra è un continuo riverbero dell'interiorità sulla dimensione spaziale. Si perde del resto quel modo di procedere topico e di maniera, emerso per i *reportages* del *Castello*, per il quale il ricordo dei luoghi si salda a continue evocazioni letterarie o storiche.

Come già anticipato, la messa in scena del processo mnestico incide in particolare in *Da Buenos Aires a Resistencia*, dove la scrittura si dipana in maniera asistemica da un ricordo a un altro¹¹¹ seguendo gli inafferrabili meccanismi della memoria. Diversamente da quanto preannunciato dal titolo, infatti, oggetto della narrazione non è solo il viaggio da Buenos Aires a Resistencia: lo scrittore si sofferma *in primis* sul ricordo del tragitto dall'Italia all'Argentina a bordo della nave *Principessa Mafalda*. L'«epiteto» assegnato all'imbarcazione – «vettore di migrabondi destini: (poi affondato nella solitudine e nell'orrore)» [MdI, 106] – introduce subito il lettore nell'atmosfera sospesa e malinconica che pervade una delle prime descrizioni paesaggistiche (e gran parte della prosa):

Veniva la notte. L'Oceano trascolorava in grigio ed in cenere con rimandi rossi nelle gole delle onde, ed era poi tutto una livida salamoia; il cielo si striava di sottili sfrangiature di porpora e di desolati pensieri (gli abissi, la mamma!): ed ecco a prora, sul ponte, la breve folla di terza classe fra gli argani e i «cavallini» delle manovre. Risciacquati i loro piattelli di stagno [...], si sdraiavano sulla tolda: ognuno si avvolgeva nella sua grigia coperta, avanzavano fuori le scarpe, per lo più gialle, come di chi fosse stato ripescato dai regni di morte, ricomposto sul ponte. [...]

L'Oceano voleva impaurirli. Ma, poi, se ne dimentica e dorme: si spiccano nel vento le amare foglie, travolte; così andavano questi verso ventura e speranza [...].¹¹²

¹¹¹ La formula anaforica «Un ricordo» scandisce tutta la prima metà della prosa.

¹¹² Si confronti un passo del *Quaderno di Buenos Aires*: «Uno sconosciuto vettore approda a questa riviera le moltitudini su vascelli che nessuna divinità si cura di frantumare. L'oceano li minaccia ma, poi, si dimentica. Il vento della disperazione e

Un ricordo! E tutto diventerà memoria, soltanto memoria.

Un ricordo la mamma, il fulgore verticale dell'Alpe scheggiata e intrisa¹,
coronata di folgori. [MdI, 107]

¹Intrisa di sangue.

Gli scorci paesaggistici di questo passo – fondamentalmente *non* antropizzati, ma soltanto “attraversati” dall'uomo – si rifrangono nell'interiorità dello scrittore: l'avvento dell'oscurità serale, preceduta dai bagliori del tramonto riflessi su un oceano personificato, produce una sensazione di desolazione e di nostalgia, acuita dalla comparsa sulla prua dei passeggeri meno abbienti. A ben vedere, la stessa rappresentazione del paesaggio si nutre principalmente delle sensazioni di chi osserva, non prive di qualche eco letteraria (Dante, Leopardi): i «desolati pensieri» emersi al tramonto indirizzano poi tutta la costruzione paesaggistica, in un gioco di analogie e similitudini che riflettono la sfera emotiva di chi guarda. Tale meccanismo culmina nell'ultimo paragrafo, dove, come già rilevato, Gadda rievoca la cornice montana della Prima Guerra Mondiale, alludendo metonimicamente alle trasformazioni del paesaggio e alle morti dei soldati.

L'*incipit* del passo successivo – «*Adesso l'umidore interminato del fiume e delle isole verdi.*» [MdI, 108, corsivo mio] – segna un ulteriore balzo spazio-temporale (rafforzato dall'opposizione tra il «ricordo» più volte reiterato nella prima parte e l'avverbio di tempo «adesso»), suddividendo così la prosa in due parti distinte. Oggetto di descrizione diventa ora l'esperienza di viaggio da Buenos Aires a Resistencia preannunciato dal titolo. Nota Giuseppe Bonifacino che il «trasferimento nella piana sterminata del Chaco, e nella città fluviale di Resistencia, avrebbe scandito [...] uno scarto ambientale che comportava anche una diversa angolatura prospettica nella percezione di

quello della speranza sono un vortice solo e portano e dissolvono perennemente la semenza degli uomini.» C.E. GADDA, *Quaderno di Buenos Aires*, cit., p. 28.

quell'esperienza, oscillante dal tumulto metropolitano di Buenos Aires¹¹³ alle solitudini primitive di una terra ancora vergine». ¹¹⁴ Anche e soprattutto per tale ragione, in questa seconda parte il paesaggio assume un rilievo primario: descritto più diffusamente rispetto agli altri elementi, da un lato sembra caratterizzarsi per un'estensione sconfinata, dall'altro pare inserito in una dimensione temporale di eterno presente. Tutto sembra sospeso – in netto contrasto con la velocità del ritmo cittadino –: durante il viaggio «i coccodrilli s'erano appisolati nell'eternità», il «Rio immenso fluiva, come una broda biblica e diluviale», «l'occhio si perdeva nelle nebbie, laghi lontani», e, all'arrivo, la piana «senza confini» era percorsa da strade «rosse, bellissime verso i tramonti e i destini solitari», la gente era «sovrastata da cieli e da solitudini buie [...] nella interminata pianura» [MdI, 108-110]. Eternità e infinità si mescolano dunque in un paesaggio che pare in grado di evocare sensazioni positive nello scrittore – «Sentii di amare quella terra sconfinata e carnosa, deserta come un sogno di lidi paradisiaci, vuota di leggi e di mucche» –, salvo generare immediatamente una fantasticheria di segno opposto: «la immaginai popolata della nostra gente, e lavoro.» [MdI, 109]. Anche di fronte alla vista di un paesaggio caratterizzato da un'atmosfera senza tempo, quasi alla stregua di un Eden biblico e opposta alla realtà milanese, l'immaginazione dell'Ingegnere – naturalmente in sintonia con le ragioni per cui Gadda si trova

¹¹³ Definita, nella lettera a Clara del 24 dicembre 1922 «grandiosa, vastissima» [LAS, 49].

¹¹⁴ G. BONIFACINO, *Verso il «mondo capovolto». Gadda «migrante», dall'Argentina al Maradagàl*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 5, 2007. Già pubblicato, con titolo (*Le maschere, il nome: Gadda voyageur, dall'Argentina al Maradagàl*) e veste differenti in *Studi sulla letteratura italiana della modernità. Per Angelo R. Pupino*, Napoli, Liguori, 2009, pp. 19-94. Nota inoltre lo studioso che «Si produceva, così, secondo una struttura costitutiva del suo modo di conoscere e di *mettere in ordine* il mondo, una sorta di *polarizzazione* tra due configurazioni fenomeniche di quello che per lui era il *sistema* America, la città e – in senso assai lato – la campagna, il *centro* e la *periferia*, a stare alla terminologia istituita, pochi anni dopo [cfr. MM, 681-697], dal Gadda in cerca di una definizione teoretica del *reale* e della sua infinita trama logico-relazionale.»

in Argentina – popola il territorio di uomini e di lavoro, esportando così la propria etica lavorativa in una terra ancora selvaggia. Si noti d’altro canto ancora una volta come anche questa prosa, per quanto condizionata da una prospettiva sentimentale o forse proprio per questo, risenta esplicitamente della presenza di un “io” che ha compiuto l’esperienza.

Parzialmente diversa è la prosa *Un cantiere nelle solitudini*: in perfetta analogia con il titolo, lo scritto si apre con la descrizione della «algodonera» – la fabbrica di cotone «in corso di montaggio, [...] la più grande del Chaco» – e prosegue registrando l’organizzazione del lavoro, le abitudini degli operai e l’invivibilità del clima argentino. A questi passi, in cui prevale il tono tipico del *reportage* di viaggio, analogo cioè al resoconto di un’esperienza in luoghi esotici e diametralmente opposti a quelli di appartenenza, fa da controcanto stilistico, intensificandone il senso di distanza, la descrizione del paesaggio al tramonto:

Nel sottile traliccio che occupava e velava tutto il riquadro della mia finestra, la rossa ed ultima luce si frangeva iridandosi. Sembrava allontanarsi ed oscurarsi il mondo; sulle chiome delle paurose foreste la notte, la buia solitudine. Ivi, fra i mille grovigli, respira e indura il vigore del quebracho: mentre lenti secoli esalano dalla foresta e dall’acque, verso gli atlanti futuri. Lontani imperi si dissolvono, o si ricreano, dopo le giornate di caglio e di polvere. Tali dicerie portano i gringos dalle lor terre, e méntonono dei gemelli allattati da una lupa, e di Classe e Bisanzio. Inventano cupole, ori, gialle vele ad una riva denominata Venezia, dove un leone di porpora ha l’ali sopra ogni vela, ed il libro: e si accatàstano, alla cala, merci, dalle chiarità favolose del mare. [...]

Veniva la notte, tutto si allontanava, i rossi bagliori erano fuggiti ad immergersi nelle chiome di lontanissime selve: ero solo. [MdI, 116]

Emerge in questa sequenza quel particolare modo di guardare alla realtà che verrà trasposto anche nella finzione narrativa: attraverso alcune manifestazioni paesaggistiche, spesso attivate da uno specifico gioco di luce, l’uomo percepisce quasi epifanicamente la sua limitatezza di fronte

all'immensità e di fronte all'inesorabile progredire del tempo. E sono proprio le diverse estensioni temporali, rappresentate anche dagli elementi paesaggistici, a tradire la minutezza dell'uomo: il presente dell'osservatore è inserito in un passato che ha radici lontane e guarda a un futuro ancora ignoto. A tal proposito, come nota Liliana Orlando, gli interventi correttorii effettuati nel passaggio dalla sede giornalistica alla raccolta del '39 sono indirizzati «quasi sempre ad accentuare le componenti espressive già presenti nel testo, potenziandone i tratti specifici» [SGF I, 1247]. In particolare, in questo passo, le varianti autoriali¹¹⁵ accentuano il carattere dilatato dello spazio e del tempo, arricchendo la prosa «di nuove pause sintattiche e di clausole ritmiche» [SGF I, 1247], e agganciano altresì la riflessione proprio agli elementi paesaggistici. Viene così enfaticizzato l'accento sulla durata temporale del paesaggio: l'arrivo della notte attira ancora una volta l'attenzione dello scrittore imprimendosi nei suoi ricordi e amplificandone le sensazioni. Si scorgono d'altro canto tracce di un passato lontano, quasi geologico – ma già proiettato verso il futuro – “esalato” dagli elementi naturali. In tal senso, quasi a testimonianza della presenza di un multiprospettivismo anche nelle prose di viaggio, nella sequenza Gadda adotta la prospettiva degli Indios, che sono tutt'uno con il loro ambiente “eterno” o atemporale e considerano menzogna e diceria la civiltà latina e italiana.

Se tali modalità descrittive si configurano come attributi specifici delle prose “finzionali”, mosse dall'intento specifico di far rivivere al lettore una determinata sensazione, per concludere, è forse utile suggerire il confronto con l'immagine “a caldo” affidata alle lettere alla sorella Clara, dove al lirismo delle prose si sostituiscono l'ironia e la superiorità quasi sprezzante dello

¹¹⁵ «lenti secoli passano.» → «lenti secoli esalano dalla foresta e dall'acque, verso gli atlanti futuri»; «Lontani imperi rovinano, fra guerre pulverulente» → «Lontani imperi si dissolvono, o si ricreano, dopo le giornate di caglio e di polvere» [SGF I, 1247].

scrittore. Si leggano, per esempio, i due passi seguenti, estratti dalle lettere del 1923:

Lo scalo di Resistencia è costituito da alcuni edifici, di cui il più sontuoso può gareggiare col nostro pollaio di Longone. Si sbarca dal fiume color caffè e latte sulla palta del Cacho. [...] In tutto il Chaco (è questa una notizia importante) non esiste il più piccolo sassolino. I ragazzi di qui ignorano che cosa siano i ciottoli.¹¹⁶

Puoi immaginarti le strade. Delle larghe strisce senz'erba, come un campo arato: i solchi sono le carraie, profonde quanto mezza ruota. Fango e polvere. [...]

Come le strade, così le case, gli abituri. Il paesaggio verde, con boschi di carrube, le nasconde: sono piccoli abitacoli gallinacei, di fango e paglia, detti «ranchitos». [...]

Queste così dette lagune sono laghetti talora grandi e legati l'uno all'altro da comunicazioni sotterranee. Crescono col crescente dei fiumi e non sono privi di una pittoresca bellezza. Le rive sono esuberanti di erbe e di piante d'acqua, piene di uccelli palustri di ogni specie, e di numerosi coccodrilli e serpenti. [...]¹¹⁷

La città di Resistencia [...] è un borgo, tutto a quadrati, con case ad un solo piano, il pian terreno. Fanno eccezione pochi edifici, di banche, società, ecc.

In alcune cose vi è però decenza e larghezza: l'ospedale, a padiglioni, è tenuto molto bene e costruito con criterî moderni. Vi è un'ottima illuminazione elettrica, un cinematografo all'aperto, una piazza discreta, grande, con piante e prati. [...]

All'infuori della città, non vi sono che i selvaggi ranchitos. In questo ambiente la «Fósforos» ha costruito il suo stabilimento. Sono diversi capannoni, bellissimi: con illuminazione elettrica, acqua, gabinetti, bagni. (Lettera del 14 febbraio 1923, [LAS, 55-56])

¹¹⁶ Lo stesso particolare sarà ricordato anche in *Da Buenos Aires a Resistencia*: «nella pianura senza confini l'intrico delle macchie, le pozze delle lagune color caffè, e il vasto aroma dell'erbe: ma non vi vedi un sasso, o una pietra. Le strade, quindici trenta metri larghe, vi corrono come tratturi, con carraie mezzo metro fonde: sono rosse, bellissime verso i tramonti e i destini solitari. Se l'uragano le impèlaga e le illividisce, paiono la palude Mareòtide.» [SGF I, 109].

¹¹⁷ Simile la descrizione affidata alla lettera del giorno successivo a Ugo Betti: «Il Chaco è una ragione fertilissima – piena ancora di coccodrilli, serpenti, ed immense foreste. La vita vi è primitiva, salvo che presso la Fosforos». Lettera a Ugo Betti del 15 febbraio 1923, [IF, 80].

Nella lettera che scrivo alla Mamma, descrivo un poco la mia vita e la baraonda argentina: puoi leggerla per farti un'idea del paese. Il quale è per noi terribilmente monotono, sia come paesaggio, sia come ambiente spirituale. [...] Qui in Campana abito nella fabbrica. Fa un caldo tremendo di giorno.¹¹⁸ Di notte talvolta si respira, perché il fiume rinfresca. Non sono i nostri fiumi, i nostri paesaggi, gli aspetti sorridenti della nostra natura. Bisogna rassegnarsi a non guardare in giro – a vivere solo per il lavoro. (Lettera del 7 aprile 1923, [LAS 65-66])¹¹⁹

Le sequenze sono particolarmente significative perché, se da un lato restituiscono le considerazioni dello scrittore al netto della finzione letteraria,¹²⁰ dall'altro confermano ancora una volta quale sia l'ottica con cui Gadda guarda queste nuove terre. L'Ingegnere, per quanto inizialmente colpito (per antitesi) dal paesaggio naturale, si concentra poi principalmente sul grado di sviluppo, o meglio, sul grado di arretratezza di tali zone, "bellissime" dove antropizzate dal lavoro degli emigrati. «In confronto di Firenze – scrive ancora Gadda – tutte le città argentine non sono nulla. La sola

¹¹⁸ Rileva Giuliano Cenati che la «calura subtropicale dell'entroterra argentino [...] è perfettamente simmetrica e complementare al gelido grigiore delle foreste lorenese. La dignità dei lavoratori è fiaccata dall'asprezza dei luoghi e delle latitudini [...]» G. CENATI, *Frammenti e meraviglie. Gadda e i generi della prosa breve*, cit., p. 181.

¹¹⁹ E similmente qualche mese dopo: «Quanto a Campana, è un sito alpestre. Vi sono vette di oltre 18 metri sul livello del Paranà. Dall'alto di queste cime si vedono molte mucche. Vi sono anche 3 o 4 pini, in cui il vento mormora ricordandomi i nostri paesi. La fabbrica è sul bassopiano e quando il "Rio" è in crescente, il direttore scrive con i piedi nell'acqua [...]. Le vette di cui ti dissi non sono altro che il margine della terra soda, in confronto al terreno portato dal fiume, che è a circa due metri sul livello normale di questo. [...] Il margine della terra solida si chiama "barranca". Tra la barranca e l'acqua c'è la parte industriale di Campana, tra i canneti e la melma. Il clima del sito non è cattivo. Sulla barranca si sta anzi benino. Appena usciti da B.A. si sente subito il cambiamento d'aria, le solitudini alpestri. Forse dovrò trasferirmi a Campana per qualche tempo. Così passano le settimane, una dopo l'altra e, se non fosse la necessaria preoccupazione del lavoro, sarebbero di una spaventosa monotonia. La uniformità del paesaggio ha una influenza notevole sulle condizioni psicologiche degli immigrati, anche dei più duri di "caboche"» (Lettera alla sorella del 15 ottobre 1923, [LAS, 88-89]).

¹²⁰ Ma condizionate forse dal desiderio che Clara non lo raggiunga in Argentina. Cfr. LAS, 63-68 e G.C. Roscioni, *Il duca di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda*, cit., pp. 193-194.

B. Aires può rivaleggiare con Milano, non artisticamente, ma per tram, vapori, ecc.» [LAS, 22 aprile 1923, 68].

Si tenga tuttavia a mente che questi due diversi modi di guardare e rappresentare lo stesso paesaggio non sono tra di loro in contraddizione, ma rispondono a due diverse componenti del sistema di pensiero gaddiano, una legata all'entusiasmo per la capacità dell'uomo di plasmare la natura a suo piacimento, frutto di una pulsione organizzatrice che privilegia l'ordine e la forma, l'altra legata alla profonda attrazione per il mistero della realtà, per l'informe e l'indistinto, vale a dire per ciò che è non essere e che significa inesorabilmente morte.

2.2.4 Il viaggio in Abruzzo e nelle profondità della terra

In maniera analoga alle prose raccolte in "Crociera Mediterranea", i *reportages* di viaggio dedicati all'Abruzzo¹²¹ afferiscono a quel genere di scritti volti a sostenere il culto della nazione italiana e a propagandare l'immagine di un'Italia in continua crescita. In questo senso, Giovanni Palmieri ha messo in relazione gli articoli gaddiani con le innovazioni promosse dal Fascio abruzzese, che tra il 1931 e il 1934 «diede vita a un ampio progetto di sviluppo turistico e sportivo»¹²²: l'inviato speciale Gadda avrebbe dovuto pubblicizzare i nuovi e funzionali impianti turistici del Gran Sasso.

¹²¹ C.E. GADDA, *La filovia del Gran Sasso*, in «La Gazzetta del Popolo», 13 novembre 1934, p. 3 (nella *Meraviglie* col titolo *La funivia della neve*); ID., *Apologo del Gran Sasso d'Italia*, in «La Gazzetta del Popolo», 22 novembre 1934, p. 3; ID., *Fatti e miti della Marsica nelle fortune dei suoi antichi patroni*, in «La Gazzetta del Popolo», 4 dicembre 1934, p. 3; ID., *Un romanzo giallo nella geologia*, in «La Gazzetta del Popolo», 23 dicembre 1934, p. 3; ID., *Genti e terre d'Abruzzo*, in «La Gazzetta del Popolo», 19 febbraio 1935, p. 3; ID., *Antico vigore del popolo d'Abruzzo*, in «La Gazzetta del Popolo», 28 marzo 1935, p. 3 (nella *Meraviglie* col titolo *Le tre rose di Collemaggio*). Oltre ai testi della «Gazzetta», nello stesso periodo Gadda scrive anche la prosa *Verso Teramo*, pubblicata soltanto in seguito ne *Gli anni*.

¹²² G. PALMIERI, *La fuga e il pellegrinaggio. Carlo Emilio Gadda e i viaggi*, cit., p. 169.

Abbiamo notizia delle ragioni che portarono l'Ingegnere a compiere la trasferta in una lettera inedita a Silvio Guarnieri del novembre 1934, dove lo scrittore confessa: «il viaggio in Abruzzo l'ho fatto tanto per trovare qualche materia d'articoli: tutti i posti e tutti gli argomenti erano pre-occupati. Poiché Amicucci, il direttore, è abruzzese, pensai che gli potesse far piacere qualche articolo aprutino e difatti si combinò». ¹²³

Ma se tali prose si allineano per "occasione-spinta" ¹²⁴ e ideologia a quelle di "Crociera Mediterranea", da un punto di vista macrotestuale e strutturale i due gruppi di *reportages* poggiano su dinamiche in parte differenti, e le prose della sezione abruzzese si pongono maggiormente in sintonia con i testi argentini. A guardare l'accorpamento delle prose nella raccolta, infatti, si nota distintamente il diverso grado di referenzialità del titolo della sezione: "Crociera Mediterranea", appunto, e "Parte Terza" per le *Meraviglie*; ¹²⁵ come già rilevato per le prose della "Parte seconda", tale scelta non incide soltanto sul grado di opacità o di trasparenza del titolo, ma anche, di conseguenza, sulla percezione della coesione dei testi raccolti. Non solo: ancor più significativamente le prose della sezione abruzzese si caratterizzano per una emblematica difformità testuale. Se, infatti, i primi due testi sembrano configurarsi come due fotografie istantanee dei nuovi impianti aprutini e non presentano una fisionomia troppo dissimile dalle prose geografiche già

¹²³ La lettera è conservata nel Centro Manoscritti dell'Università degli Studi di Pavia, Fondo Silvio Guarnieri, segnatura GUA 01 1196.

¹²⁴ Una lettera al cugino Gadda Conti testimonia un'analoga situazione per le prose di "Crociera mediterranea": «Sono stato assente da Milano per qualche giorno, perché mi è venuta l'idea (un po' strana) di partecipare alla crociera Mediterranea del Conte Rosso per fare qualcosa per l'Ambrosiano. Si tratta, come vedi, di una pessima speculazione. Ho fatto un viaggio interessante, ma faticoso, e adesso cercherò di fare gli articoli, altra fatica.» [*Conf.*, 18].

¹²⁵ Diversamente da quanto Gadda aveva previsto di fare nel '38, come emerge da un primo indice del volume; le prose avrebbero dovuto essere riunite, assieme a quelle della parte seconda e della parte quarta (con qualche variazione di titolo e disposizione), sotto il titolo "III: La filovia del Gran Sasso e altre meraviglie d'Italia. E d'America" [SGF I, 1239-1240].

analizzate (in particolare per la presenza appena percepibile di un soggetto che compie l'esperienza di viaggio), nel terzo articolo chi parla, ancora pura voce e non ancora vero e proprio "soggetto esperienziale", volge lo sguardo all'indietro nel tempo per raccontare i *fatti e i miti della Marsica*. La prospettiva narrativa cambia, invece, radicalmente negli ultimi tre testi, dove la costruzione testuale si salda anche al vero e proprio racconto dell'esperienza di viaggio dell'inviato speciale Gadda.

Non a caso, nella lettera a Guarnieri citata poc'anzi, l'Ingegnere chiede all'amico di non giudicare severamente i primi due – *La funivia della neve* e *Apologo del Gran Sasso* –, che avrebbero dovuto essere interamente informativi, e spiega che gli altri sarebbero stati «un po' più *suoi*, pur con tono laudativo, da cui non si può esimersi». In effetti, se i primi due testi si configurano come "prose d'occasione" – vi traspaiono nitidamente l'entusiasmo per la vittoria umana sull'asprezza dei monti e l'esaltazione dei nuovi impianti turistici –, le successive prose, invece, evocano da un lato le vicende storiche dell'Abruzzo, anche ricostruendo gli strati di diversi paesaggi culturali, e ripercorrono dall'altro il vero e proprio viaggio dello scrittore, sia con una prospettiva "sentimentale", sia, lo si è detto, con una intenzione celebrativa.

A ben vedere, allora, se si leggono in maniera continuativa le sei prose, non si ha la sensazione di ripercorrere il racconto di un'esperienza di viaggio che si svolge nel tempo e che segue un percorso preordinato, come invece accade alla lettura di "Crociera Mediterranea". La mediazione dell'esperienza odeporica costituisce, appunto, l'oggetto solo delle ultime tre prose, come tra l'altro suggerisce, da un punto di vista sintattico-grammaticale, la fitta trama di forme verbali in prima persona singolare, sostanzialmente ridotta, se non assente, nei primi tre testi (dove invece si intrecciano prevalentemente una tensione allocutiva scarsamente autodiegetica e una modalità che alterna sequenze informative a descrizioni, a tratti minute, a tratti rocambolesche degli impianti e degli edifici abruzzesi). Ma a differenziare strutturalmente

questi *reportages* contribuisce anche la scelta dei tempi verbali: i primi due testi si caratterizzano, infatti, per un uso quasi esclusivo dell'indicativo presente o dell'indicativo futuro, scelta che sembra tesa rispettivamente a restituire la simultaneità tra visione e scrittura e l'estrema novità degli impianti aprutini da un lato, e a preannunciare l'esperienza che potrebbe compiere il turista dall'altro. Il terzo testo, in linea con l'intento di ricostruzione storico-antropologica dichiarato nel titolo, alterna imperfetto e passato remoto. Negli ultimi tre articoli, invece, la costruzione temporale è più articolata: si alternano, infatti, pressoché sistematicamente, tempi passati e presente indicativo; i primi restituiscono il racconto dell'occasione di viaggio, il secondo, invece, da un lato si allinea alla funzione propria dei tempi passati e cerca dunque di mediare l'esperienza odeporica – forse con l'intento di rendere maggiormente partecipe il lettore –, e dall'altro è usato per la minuziosa descrizione degli edifici aprutini.

Come si cercherà di dimostrare a breve, queste considerazioni dicono molto delle modalità in cui le sequenze paesaggistiche si inseriscono nella compagine testuale, e incidono di conseguenza sulla funzione di queste tessere. Se infatti, come anticipato, tali scorci rispondono prevalentemente all'intento propagandistico che muove la composizione delle prose, a uno sguardo attento, come è frequente nelle opere dell'Ingegnere, mostrano anche di riflettere alcune ragioni profonde della sua scrittura. In questo senso, in maniera solo in parte analoga a "Crociera Mediterranea" è proprio l'alternarsi di "tempi" diversi a dare vita a riflessioni più profonde: se nelle prose del *Castello* il confronto tra passato e presente fa buon gioco a una retorica favorevole alle imprese coloniali, nei testi abruzzesi lo stesso conduce a

riflessioni di natura diversa, in cui – in maniera analoga agli articoli argentini – si profila anche la “sentimentalità” di chi guarda.¹²⁶

Per quanto infatti i primi due articoli – *La funivia della neve* e *Apologo del Gran Sasso d'Italia* – siano mossi da un fine celebrativo, è senz'altro significativo che accanto alle descrizioni delle innovazioni introdotte dalla regione abruzzese, trapeli anche una certa attitudine sentimentale dell'osservatore. Si considerino, per esempio, i modi in cui l'inviato speciale Gadda cerca il coinvolgimento del lettore attraverso l'inserimento di due tessere paesaggistiche:

Vedi allora, volgèndoti, lontanare sui colli appianati le case e le ville degli uomini, i loro mandorli, le brune arature: l'aridità pura del monte ti ha preso, la rocca affiora dal pàscolo: e la montagna è davanti come il bastione della solitudine, superba e chiara verso il crinale.

Temibili divinità la detergono: il vento, la fatica estuosa del sole. Così tutte le cime d'Abruzzo, bianche sedi del sogno e dello stupore. [MdI, 127]

Dove il crinale d'Italia, fra il Vomano e l'Aterno, «passa oltra quel segno», e, vinto il gregge nebuloso de' gioghi, supera di mille metri la vetta dantesca del Falterona, leva nei cupi azzurri in vista de' due mari il suo grigio vertice, striato di gelide nevi, non ci sono proibizioni alla libera bellezza d'ogni tuo moto e appetito: se anche, dopo la corsa e la neve, ingollerai una minestra calda o tracannerai un qualche demonio di bicchierino, non sarà poi la fine del mondo [...]. [MdI, 133]

In entrambi i passi, posti sostanzialmente in apertura delle due prose, attraverso l'uso della seconda persona singolare l'io narrante intesse da subito un legame più stretto con chi legge: la visione paesaggistica del narratore odeporico viene condivisa con il lettore, che è subito chiamato accanto a Gadda a guardare. L'uso di tempi verbali differenti dà tuttavia vita a una

¹²⁶ Suggestive, in tal senso, sono le considerazioni di Bonifacino in G. BONIFACINO, *Il viaggiatore e la morte. Malinconie abruzzesi di Gadda publicista odeporico*, in ID., *Allegorie malinconiche. Studi su Pirandello e Gadda*, Bari, Palomar, 2006, pp. 83-107.

“condivisione” diversa: nel primo brano, la scelta del presente favorisce l’effetto di simultaneità di questa sovrapposizione fittizia, nel secondo, invece, l’uso del futuro nutre l’aspettativa della futura esperienza del lettore. Differente è anche l’inserimento della tessera paesaggistica: se nel primo caso la visione del paesaggio si fa veicolo dell’interiorità di chi osserva, fino a far prevalere l’impressione soggettiva sulla descrizione tecnico-referenziale dello spazio, nel secondo, alla prima parte del brano, dove predomina una sintassi di tipo poetico (cfr. le numerose inversioni, il lessico e il procedere per metafore), fa seguito un’inserzione ironico-realistica che ha l’effetto di smorzare i toni lirici nella prima parte, con un meccanismo tipico della scrittura di Gadda.

Una prospettiva parzialmente diversa è offerta nell’incipit di *Genti e terre d’Abruzzo* (quinta prosa della sezione), dove sul piano grammaticale cambiano la persona e il tempo verbale della costruzione sintattica e, a livello prospettico, cambia la localizzazione dello sguardo, che ora, dal basso, si sposta lungo le pendici del monte:

Salivamo, lungo la muraglia, dall’area de’ Marsi, lasciato nella luce del meriggio il Fucino: che si distese ampio allo sguardo nella sua tremolante fumèa non appena l’autocorriera ebbe superato Celano. Di nuovo saliva. Vividi e spessi pini macchiarono del loro folto il monte, battuto dal sole. [...]

Com’era vasto il monte! Con quale amore, a vent’anni, ne avrei cercato e corso le forre! Ma l’autopostale fuggiva, portandomi traverso le piane del tempo. [MdI, 152]

In questo caso, l’uso della prima persona (plurale e poi singolare) e dei tempi passati si allinea ai meccanismi propri del racconto esperienziale: alla lettura dell’incipit il lettore ha l’impressione di leggere un resoconto di viaggio *tout-court*, a cui contribuisce anche l’inserzione di due proposizioni esclamative che veicolano le sensazioni di stupore e di desiderio provate dall’io narrante di

fronte alla vista dei monti.¹²⁷ In altre occasioni, una analoga vista dell'arco montano dà tuttavia vita a un'impressione diversa, a cui seguono divagazioni emotive analoghe a quelle proprie del paradigma sentimentale di tipo sterniano. Esempio emblematico è una sequenza di *Verso Teramo*, una prosa coeva ai testi editi nella «Gazzetta del Popolo», ma pubblicata soltanto nel 1943 nella raccolta gli *Anni*:

Oh! il monte ora è freddo, è povero ed aspro. Neppur la capra vi vedi, nella gola del silenzio, non un pastore, non un capanno: la cantoniera è lontana: né il fischio, vi odi, di chi ti poteva chiamare con quel saluto. Poc'anzi i folti dei pini, nere falangi all'assalto, ci avevano accompagnato verso la solitudine [...].

I miei pensieri sostano, al vàlico, in una intensità dolorosa: lo squallore del deserto monte m'ha oppresso, le sue schegge! come rovina e fragore di gastigo sopra l'esile modo della vita, sopra il mio difficile andare. Rivedo il Patini, mi soffermo al riverbero atroce della sua montagna, (è il meriggio), camminata dalla fatica: le sue tele tragiche e perentorie consegnano all'animo nostro l'amore e la verità, germinati dallo stanco e pur desiderabile viso delle donne, dalla miseria delle fascine come soma portate: quando un altro peso vorrebbe chiedere, per sé, ogni sostento. L'eredità eroica della vita e della pauperie discende d'anima in anima, di evento in evento: sull'ammattionato è la genitura a vagire, inconscia entro i cenci, presso la immobilità enorme e distesa del padre: i cui panni hanno il color della febbre, il volto ha il colore della morte. «Bestie da soma», «l'erede», «vanga e latte»: i noti titoli della trilogia, che richiamo a delucidazione de' miei appunti, per sovvenire al vostro eventuale disagio. [A, 235-236]

Dopo aver fatto cenno all'asprezza e alla desolazione del Gran Sasso – ancora in una prospettiva allocutiva («vi vedi», «vi odi») che chiama in causa il lettore –, l'inviato speciale sposta l'attenzione sulle impressioni destate in lui dalla fisionomia della montagna e, nella trasposizione letteraria, le sensazioni

¹²⁷ Le «cime d'Abruzzo» catturano frequentemente l'attenzione partecipativa o poetica dell'Ingegnere, che appunto commenta la vista dei monti in diversi snodi delle prose aprutine: «Alti monti, con disegno e nomi d'una gravità chiara e antica, circonvennero me transpadano» [MdI, 145]; i «monti e le nevi lontane sono scena, e altissimo coro» [MdI, 163].

provate si agganciano alla descrizione “interpretata” di alcuni dettagli di tre quadri del pittore abruzzese Teofilo Patini (1840-1906), «L’erede», «Vanga e latte» e «Bestie da soma». Con un tipico meccanismo di trasposizione e rifunzionalizzazione dell’oggetto artistico in letteratura, il *focus* della descrizione gaddiana si sofferma allora su quei particolari – selezionati, ingranditi e commentati – utili a mediare il senso di misera solitudine e di difficoltà propri di chi guarda, ma condivisi appunto da chi abita il territorio. Significativo è in quest’ottica il comune senso di pesantezza e immobilità: la sosta dolorosa e il procedere difficoltoso dello scrittore evoca per analogia la «durezza del vivere» propria dei soggetti pittorici, tutti rappresentati esausti, disperati o morenti. Si tenga del resto a mente che le pitture non sono pitture paesaggistiche. Si riscontra qui un altro tipo di connubio arte-paesaggio: in questo caso, la dimensione artistica non emerge dalla riscrittura di un paesaggio (pittorico o architettonico) nella pagina letteraria, ma dall’inserimento di riferimenti artistici quali correlativi delle sensazioni provate dall’io narrante, riferimenti artistici appartenenti, non a caso, a dipinti di un pittore del luogo.

Ma per tornare alle *Meraviglie*, bisogna altresì rilevare che, da un punto di vista tematico-interpretativo (come emerge in particolare dall’incipit di *Genti e terre d’Abruzzo*), la vista delle montagne e, più in generale, la dimensione paesaggistica danno vita a riflessioni di carattere diverso: per il «Gadda “viaggiante”, ogni immagine dello spazio [...] si scopre custode della dimensione ‘lunga’ del tempo: di una temporalità armonica che sembra in sé conciliare [...] il passato e il presente, la tradizione e il futuro [...]».¹²⁸ In tal senso, osservando l’insieme delle prose abruzzesi, se i monti diventano immagine di una temporalità «antica» [MdI, 145], propria della lunghissima durata del mondo naturale, sul fronte opposto, i segni antropici rappresentano

¹²⁸ G. BONIFACINO, *Il viaggiatore e la morte. Malinconie abruzzesi di Gadda pubblicista odepotico*, cit., p. 96.

il tentativo di imprimere una traccia duratura sul paesaggio e diventano così testimonianza della Storia dell'uomo in maniera non diversa – da un punto di vista tematico-interpretativo – dalla pianura lombarda.

Un significativo esempio di quest'ultima *facies* paesaggistica, quella cioè che lega la trasformazione antropica e il paesaggio, è rappresentato dalla descrizione di un monumento rappresentativo dell'Aquila, la fontana dalle novantanove cannelle:

me ne venivo solingo, e discesi alla fontana dalle cannelle: che l'arte e il buon senso di Tancredi di Pèntima, negli anni di Tagliacozzo, avevano combinata ai neo-cittadini. Il dispositivo è pensato con criterio: chiara, nei dettagli dell'opera adeguatissima al sito, tu leggi la finalità pratica di essa. Vi leggi una sollecitudine architettrice ch'è nobilmente urbana e sensatamente razionale. Ivi era la sorgiva del primo elemento, ai piedi del colle: e le mura la inclusero «in urbe» [...]. [MdI, 161-162]

Come accade in molte altre occasioni, la descrizione paesaggistica riflette il sistema di riferimento "critico" dello scrittore, che non manca di sottolineare ancora una volta la necessaria e fruttuosa corrispondenza tra la fisionomia dello spazio e l'intervento dell'uomo.

È d'altro canto un passo di *Un romanzo giallo nella geologia* a evocare in maniera esplicita la presenza simultanea della dimensione antropica e di quella "antica": «il paesaggio – afferma l'ingegnere abruzzese Antonio Pietrantonio durante la visita di Gadda all'Incile – non è se non affiorante parvenza della ragione e della causa geologica» [MdI, 147]. Come anticipato, nell'ottica gaddiana, osservare il paesaggio non significa allora solo ripercorrere i segni che l'uomo ha impresso sulla natura, ma anche scavare in profondità per recuperare le tracce di un passato geologico. Questa prospettiva ha due precise declinazioni interpretative. A un primo livello richiama infatti le effettive discese nelle cave effettuate dallo scrittore; ma su un piano più astratto, evoca altresì due interpretazioni metaforiche: se da un

lato rappresenta il processo di ricostruzione delle cause profonde che regolano e deformano la realtà (e rappresenta quindi un modello ermeneutico),¹²⁹ dall'altro, in maniera in parte analoga, «i segni delle diverse ere, che per effetto della stratificazione gli si presentano tutte contemporaneamente [...] schiudono il senso della complessità del reale, disvelando all'osservatore l'aggrovigliarsi della materia».¹³⁰

Da questa prospettiva, il tempo geologico evocato nelle prose abruzzesi trova una significativa eco nella geologia millenaria delle miniere istriane, oggetto di descrizione di un altro gruppo di prose riunite nella "Parte quarta" delle *Meraviglie*.

Prima di addentrarsi nei cunicoli della miniera, lo sguardo di Gadda si sofferma tuttavia sul paesaggio istriano:

La nuova strada, salendo, lascia Pola. Taglia superbamente il Carso istriano, butterato delle sue doline. Roveri e cerri, appena inverditi dal maggio, occupano, dovunque gli vien fatto, le interature e gli spacchi del sasso, tanta è la tenacia della vita e delle sue disperate avanguardie. Il fondo delle doline si colma e si spiana di una rossa terra, da cui germogliano, in brevi allineamenti, le verdi piantine del granone. Radi e inattesi villaggi, sotto il sole eguale, traspaiono al di là del silenzio. Ci commuovono come fatti di virtù: la vita difficile ci appare accresciuta di pregio. Incontrarla sul Carso ci fa pensare a secoli di solitudine, di povertà, d'austerità, di durezza. Il raduno umano del villaggio è qui un fatto grandemente civile. [...]

Ed ora, dopo la corsa delle roveri e delle doline, il segno del carbone. Riconosco un pozzo, dal caratteristico impianto a traliccio di ferro per le pulegge ed il cavo della macchina. La strana torre sovrasta una dorsale petrosa; intorno è solitudine, forse una remota cicala. Direi che di lì esce il diavolo quando sbuca a passeggiare sulla terra. [MdI, 184]

¹²⁹ F. BERTONI, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, cit., pp. 76-78.

¹³⁰ C. SAVETTIERI, *Le forme dell'esperienza Alcune note su un libro virtuale di Gadda*, cit., p. 100.

La vista del Carso evoca la stessa impressione emotiva riscontrata in alcune sequenze delle prose abruzzesi e siciliane: la voce narrante si commuove di fronte alla tenace capacità dell'uomo di organizzarsi civilmente in un territorio segnato dall'aridità e dalla solitudine. In tal senso, il tema della solitudine si intreccia ad alcuni motivi ricorrenti nell'intera poetica gaddiana e le ultime due proposizioni in particolare anticipano la fisionomia di alcune tessere paesaggistiche dei romanzi maggiori: dal suono remoto delle cicale, contrappunto fondamentale nella *Cognizione*, alla torre e all'immagine del diavolo, variamente riprese e rifunzionalizzate nel *Pasticciaccio*. Ancor più significativo è un processo di sovrapposizione che sembra crearsi nel primo paragrafo: in un territorio non dissimile (e non lontano) da quello dove Gadda aveva combattuto nel '15-18, i giovani alberi paiono disporsi sul territorio in maniera analoga a quanto fatto dai giovani soldati, con tenacia e disperazione. Se le cose stessero davvero così, tale sovrapposizione sarebbe un'ulteriore testimonianza dei diversi modi in cui l'esperienza bellica lascia un segno nella scrittura gaddiana.

Ma accanto a questo sguardo "di superficie", è lo sguardo in profondità a nutrire nella sostanza questo gruppo di prose:

Le coltri liburniche erano sopra di noi, l'acquitrino dei lontani millenni le aveva deposte sopra i fondali del cretaceo, aveva alternato questa roccia a questi strati nerastri. [...] Il cunicolo traversava le bande inclinate della roccia e del carbone alterni: esse parevano sfuggire verso il profondo, come chi si sottragga e si celi: donde il tipico processo dell'estrazione. [MdI, 191]

Se i diversi strati geologici evocano la lunga durata del tempo passato, la chiusa del brano evoca d'altro canto il legame dialettico che si instaura tra la realtà sotterranea e la superficie, per il quale il paesaggio diventa ancora una volta esito (pur sempre momentaneo) di un processo di deformazione della

realtà. Tale legame viene evocato in modo più dettagliato anche in una sequenza successiva:

Milleottocento uomini erano al lavoro dentro il buio e la gravezza del sasso, con le loro lampade, le scarpe di ferro: a rinvenire ciò che i millenni dissolti avevano dimenticato in profondo; come una memoria che recuperi una smarrita idea. Erano una affaticata memoria, una coscienza operosa della collettività. Erano ciascuno al suo posto di lavoro, al piccone, al vagone, all'armatura, al motore: a discendere legnami e rotaie: a comporre treni: a restituire e a riprendere. [Mdl, 192]

Viene così ribadita, ma da un'altra prospettiva, quella stretta implicazione tra paesaggio e memoria, una memoria portata alla luce dalla coscienza civile dei minatori e raccontata da quel «minimissimo Zoluzzo di Lombardia» che «s'è voluto inabissare fra tenebre liburniche o plioceniche, nei pozzi dell'Arsa o di sotto Spoleto, a raccattarvi una briciola della sua verità propria, un "capitolo" della sua civile speranza». [A, 243]. Accanto al paesaggio «delle opere», custode del lavoro dell'uomo, il paesaggio geologico si fa dunque testimonianza del mistero del mondo e del suo tempo millenario.

2.2.5 Alcune considerazioni conclusive su paesaggio e narrazione di viaggio

A fronte di questa disamina è forse utile allontanare lo sguardo per osservare nel suo complesso il rapporto tra l'inserimento della tessera paesaggistica e la narrazione odepórica. Come già segnalato, la fisionomia di queste tessere non differisce particolarmente da quella propria delle prose geografiche, ma, lo si è visto, la presenza di un io riconoscibile che compie l'esperienza rifunzionalizza esplicitamente nella prospettiva del viaggiatore il paesaggio descritto. In tal senso, se certo l'inserimento paesaggistico muove frequentemente da un intento propagandistico-celebrativo – intento non estraneo alle prose geografiche –, d'altro canto la sentimentalità del narratore

gaddiano contrappunta e deforma alcuni specifici snodi testuali. Da questa prospettiva sono senz'altro significative le diverse modalità in cui l'io narrante costruisce l'esperienza per il lettore: se, in maniera non troppo dissimile dalle prose geografiche, dal punto di vista "tonale", nella pagina si alternano una tensione più propriamente lirico-sentimentale, una controparte ironico-realistica e qualche pennellata saggistica o tecnico-referenziale, da un punto di vista sintattico-grammaticale la questione muta significativamente. Infatti, i deittici spaziali e temporali e le diverse forme verbali (in particolare in prima e seconda persona) riscontrati nella compagine testuale instaurano un rapporto esclusivo ed esplicito tra lo sguardo dell'osservatore e il paesaggio, attraverso il quale il *reportage* restituisce al lettore l'esperienza visiva dell'io narrante.¹³¹ Insomma, ciò che prende forma nei testi è una narrazione per immagini, che talvolta riproduce la visione sentimentale di chi compie l'esperienza di viaggio, in altre occasioni si serve delle tessere paesaggistiche per coinvolgere maggiormente il lettore con un intento di propaganda turistica, e in altre ancora sfrutta e piega il paesaggio circostante con il fine di rispondere a un'esigenza celebrativa. Se, dunque, per il narratore odepórico la descrizione del paesaggio si configura come una strategia compositiva atta a inserire nella pagina altri viaggi – nello spazio (reale o immaginario) e nel tempo – e a suggerire altre riflessioni, dal punto di vista opposto e complementare del lettore, tale descrizione identifica una coordinata essenziale per ricostruire gli intenti e il sistema di riferimento esistenziale e ideologico che orientano la costruzione letteraria.

¹³¹ Restituzione che, come visto, avviene in maniera diversa a seconda della frequenza di forme verbali in prima persona e delle diverse modalità di accorpamento delle prose in raccolta.

2.3 I racconti: le funzioni del paesaggio nella macchina narrativa

2.3.1 Il paesaggio milanese: dall'indeterminatezza lirica al riso

Se il soggetto principe dei racconti¹³² milanesi è la medio-alta borghesia meneghina, non stupirà di certo che, nella compagine testuale, l'allestimento scenico prevalente sia costituito dagli spazi interni. Ai salotti degli appartamenti e alle sale dei luoghi pubblici (il teatro o il Circolo filologico) fanno tuttavia da controcanto alcune vicende "*en-plein-air*", i cui sfondi paesaggistici assumono di volta in volta una funzione diversa nell'economia testuale, strettamente connessa a specifici effetti di senso.

Ma di là da tali funzioni – su cui si tornerà a breve in maniera più diffusa – ciò che più in generale muta rispetto agli "*elzeviri urbani*" sono da un lato la sinergia che si crea tra la tessera paesaggistica (o gli elementi paesaggistici) e gli attributi specifici del procedere narrativo (*in primis* la voce narrante e la finzionalità della trama – in maniera analoga a quanto accade nei grandi romanzi), e dall'altro l'aura di indeterminatezza referenziale – spesso caratterizzata da una tonalità lirica (innalzamento tonale-lessicale, mutamento del normale ordine sintattico) – che costituisce un tratto stilistico-tematico

¹³² L'ampio dibattito teorico sulla codificazione dei generi del racconto e della novella si fa maggiormente complicato per l'opera gaddiana, dove si riscontrano forme narrative di misura contenuta rubricate sotto nomenclature diverse, non sempre codificate all'interno tradizione letteraria: racconti e novelle, ma anche disegni, bizze, frammenti narrativi. Nelle seguenti pagine si terrà dunque conto della definizione di genere data dall'autore e, qualora non fosse presente, si cercherà di codificare volta per volta l'unità narrativa. Sul racconto gaddiano cfr. G. ODDENINO, *Gadda o la creatività del non finito*, in G. Barberi Squarotti (a cura di), *Metamorfosi della novella*, Foggia, Bastoni, 1985, pp. 367-390; I. DE MICHELIS, *Tra il 'quid' e il 'quod'. Metamorfosi narrative di Carlo Emilio Gadda*, cit.; G. CENATI, *Disegni, bizze e fulmini. I racconti di Carlo Emilio Gadda*, cit.

piuttosto frequente nelle descrizioni paesaggistiche dei racconti.¹³³ Ciò significa che, a differenza degli elzeviri milanesi, la rappresentazione di Milano non si configura più come una ricostruzione storico-architettonica dei mutamenti urbani, né tanto meno costituisce il soggetto della compagine testuale, ma diventa piuttosto una tessera piegata all'intreccio narrativo, talvolta vero e proprio sfondo degli eventi narrati, altre volte frutto dell'immaginazione o dei procedimenti memoriali dei personaggi o della voce narrante. Accanto a tali rappresentazioni assumono rilievo emblematico anche alcuni singoli elementi paesaggistici variamente impiegati nella circostanza diegetica con funzione simbolica: dalle foglie portate via dal vento alle nuvole. Non stupirà di certo, in tal senso, che il vocabolario paesaggistico dei racconti si nutra della stessa costellazione di elementi naturali o antropici riscontrabili nell'intera opera gaddiana.

Da un punto di vista macrotestuale, i racconti che verranno qui considerati saranno di volta in volta analizzati tenendo sullo sfondo sia l'originario progetto di cui facevano parte – il riferimento è in particolare ai testi estrapolati dal *Fulmine sul 220*¹³⁴ –, sia il contesto macrotestuale in cui confluiscono al momento della pubblicazione.¹³⁵ Ciò in ragione del fatto che, se da un lato con la revisione e la pubblicazione dei frammenti romanzeschi in rivista e, in seguito, nelle raccolte Gadda rende queste unità narrative testi autonomi e

¹³³ Ci sono naturalmente alcune eccezioni: non mancano, per esempio, alcuni riferimenti puntuali ai nomi delle vie milanesi, che preludono all'esplosione referenziale del *Pasticciaccio*.

¹³⁴ Progettato nel 1931 come racconto e in seguito cresciuto a romanzo, *Un fulmine sul 220* viene elaborato in tre momenti diversi tra il 1932 e il 1936: il «Primo getto» risale al 1932, i capitoli 1-4 agli anni 1933-1935, e un nuovo inizio della narrazione al 1936. Cfr. l'Avvertenza e l'Apparato critico a cura di Isella [F220, 5-6, 251-324].

¹³⁵ Non andrà tuttavia dimenticato che la maggior parte dei racconti, prima di essere riuniti in raccolta, appaiono singolarmente su riviste o periodici, cfr. *Bibliografia degli scritti di C.E. Gadda* a cura di Isella.

compiuti,¹³⁶ d'altro canto «alla loro comprensione e valutazione la trama del fallito romanzo fornisce il paratesto indispensabile».¹³⁷ Tentare di tenere insieme e intrecciare questo doppio filo è fondamentale anche da un punto di vista paesaggistico: per un verso, infatti, alcuni sfondi illuminano l'originaria appartenenza a uno stesso progetto o la comune grana tonale della raccolta, per un altro, invece – forse più significativamente –, in alcune occasioni l'autonomia dei singoli testi o l'effetto di senso a loro affidato si salda anche a una specifica declinazione della funzione del paesaggio.

- Illuminazioni improvvise e visioni malinconiche

La questione relativa alle dinamiche instaurate tra la singola prosa e il contesto macrotestuale in parte si complica, ma certo non muta, quando l'unità narrativa espunta da un progetto romanzesco non confluisce in una raccolta narrativa in senso stretto, ma in una silloge costituita da prose dall'eterogeneo grado di narratività (elzeviri, prose di viaggio, frammenti lirici). Ne costituisce un esempio significativo *Ronda al castello*, quella «libera uscita-ronda-idillio»

¹³⁶ Per quanto i disegni dell'*Adalgisa* – forse proprio perché estrapolati da un progetto romanzesco – presentino una struttura diegetica comunque meno organica e unitaria rispetto a molti racconti dell'altra grande raccolta gaddiana, gli *Accoppiamenti giudiziosi* (e, naturalmente, della silloge “antecedente”, *Novelle dal Ducato in fiamme*). Bisogna altresì tenere a mente che, mentre i testi dell'*Adalgisa* si caratterizzano per una loro coerenza strutturale, tematica o tonale (quando non addirittura genetica), le sillogi delle *Novelle* e degli *Accoppiamenti* raccolgono in prevalenza testi nati autonomamente come racconti e così pubblicati in rivista.

¹³⁷ E. MANZOTTI, *Carlo Emilio Gadda*, in E. Malato (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, IX, Il Novecento, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 611-687: 638, ora anche in Archivio Manzotti. «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 5, 2007. Sui legami tra il *Fulmine* e i disegni dell'*Adalgisa* cfr., oltre alle note di D. ISELLA, anche C. MARTIGNONI, *Leggere “L'Adalgisa” arretrando a “Un fulmine sul 220”*, in «I Quaderni dell'Ingegnere. Testi e studi gaddiani», 5, 2007, pp. 159-183; C. SAVETTIERI, *La trama continua. Storia e forme del romanzo in Gadda*, Pisa, ETS, 2008, pp. 97-105; G. GÜNTERT, *Satira sociale e male di vivere: i Disegni milanesi di Carlo Emilio Gadda*, in «Esperienze Letterarie», 2, 2014, pp. 25-44.

espunta dal *Fulmine sul 220*, pubblicata nel «Tesoretto» nel 1939 e in seguito raccolta nelle *Meraviglie d'Italia*. La prosa presenta uno scorcio paesaggistico tutt'altro che meramente decorativo proprio nell'epilogo:

Quando, dopo appena pochi passi nel Parco, la pattuglia incontrò Elsa, accompagnata da Bruno, [...] tre giovani bocche si dischiusero nella meraviglia, nonostante i sottogola che le costringevano in posizione di chiusura. Poca pelurie, come vediamo alla pesca agostana, decorò quello stupore giovanile. Temibili per le loro sciabole, essi non sapevano se ammirare o invidiare: certo parevano allibiti. I due splendidi esseri suscitavano nei loro cuori l'idea crudele della felicità e della perfezione: strane angosce e vicende si disegnarono ai loro occhi, vanirono poi nella sera lungo le allineate degli ippocastani, verso i bagliori del lontano occidente.

Lei, dolce e inconcepibile, si volgevano tutti: si rivolsero perciò loro pure: e il giovane! con la bicicletta e il maglione, e sfavillante del libero arbitrio e volere di borghesia: come il falco, sotto cui gittavano gli ultimi stridi le rondini, come il falco! Se pure immoto, è padrone delle ali: con impavidi occhi al di sopra delle torri e d'ogni favilla, guardando venire la tenebra, nel liberato cielo.

Le torri del Castello Sforzesco un etere liquido e purissimo le circondava, nel tono della viola e della pervinca: la più alta e stellata, dopo l'arzigogolo, diede, dall'orologio invisibile, i tocchi dell'ora di pace. [MdI, 99-100]

La novella fa parte della prima sezione delle *Meraviglie* e condivide con le altre prose l'analoga ambientazione lombarda (quando non propriamente milanese). Occorre tuttavia rilevare che la presenza di una voce narrante eterodiegetica e la mediazione di un'esperienza finzionale rendono *Ronda al Castello* un *unicum* della sezione e dell'intera raccolta: si tratta infatti dell'unico testo narrativo in senso stretto riunito nella silloge¹³⁸ e, forse non casualmente, sembra porsi in sintonia con i due racconti che avrebbero dovuto far originariamente parte del volume poi ridotto alle sole prose delle *Meraviglie*,¹³⁹

¹³⁸ Sostanzialmente diverso è il caso di *Una tigre nel parco*, che si configura come una prosa autobiografica dalla scarsa componente narrativa condotta da una voce narrante omodiegetica.

¹³⁹ Come emerge da alcuni appunti di Gadda conservati nel Fondo Roscioni (databili al 1938), inizialmente il volume avrebbe dovuto essere così suddiviso: «La

San Giorgio in casa Brocchi – a cui è affiancabile per un analogo ritratto della società milanese – e la *Cognizione* – con cui, come ha mostrato Liliana Orlando, condivide il motivo della «pioggia di fiori» e altri aspetti legati all’ambiente naturale [cfr. SGF II, 1236].

Ma di là da questi addentellati, che in parte illuminano la complessa rete di legami sotterranei tra le opere e i progetti gaddiani, per comprendere il significato più profondo del brano occorre riflettere preliminarmente sulla definizione del genere letterario della prosa, vale a dire sulle caratteristiche formali e narratologiche che consentono di codificare come “novella” un testo che non ha una vera e propria definizione d’autore e che si presenta in maniera piuttosto diversa, almeno quanto a complessità della trama, rispetto agli altri testi che verranno qui considerati. A livello strutturale la prosa è suddivisa in due blocchi testuali separati da uno spazio bianco, il primo di questi ricostruisce la circostanza diegetica – spazio (il parco del Castello Sforzesco), tempo (la sera) e attanti secondari (ciclisti, prostitute) –, il secondo, invece, dopo aver presentato i personaggi principali – i soldati e in particolare i tre della pattuglia di sorveglianza – mette in scena l’acme narrativo (se così si può definire) del testo: l’incontro tra i soldati e una coppia di amanti – Bruno ed Elsa –, gli effetti che la vista dei due amanti provoca sui primi e una sorta di epifania paesaggistica che si pone in sintonia con la reazione dei tre. Come già anticipato, il testo presenta i tratti specifici del procedere narrativo – voce eterodiegetica, finzionalità della trama –, ma a ciò va senz’altro aggiunto, forse con qualche forzatura, che – in linea con le tesi di Ejchenbaum sulla costruzione della novella¹⁴⁰ – all’interno della costruzione diegetica sembra a poco a poco generarsi una (flebile) tensione che culmina nel finale. In questo

cognizione del dolore / I PARTE: *San Giorgio in casa Brocchi* / II PARTE: *Le torri: mattino e tramonto* / III PARTE: *La filovia del Gran Sasso e altre meraviglie d’Italia. E d’America* / IV PARTE: *La cognizione del dolore*» [SGF I, 1239].

¹⁴⁰ B. EJCHENBAUM, *Teoria della prosa*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 231-247: 239.

senso, il fatto che l'acme, il «trauma»,¹⁴¹ della vicenda appartenga alla vita di tutti i giorni e non abbia niente di eccezionale – come invece accade generalmente nelle novelle ottocentesche, dove certo non manca l'«attenzione alla vita quotidiana», ma ha tutt'altra «rilevanza [...] nell'economia narrativa»¹⁴² –, non esclude la possibilità di codificare come “novella” il frammento narrativo, e anzi, fa gravitare il testo, almeno quanto alla trama, nell'orbita delle cosiddette novelle moderniste, strutture narrative in cui la «situazione di crisi»¹⁴³ si colloca in un contesto di assoluta normalità. Ma a ben vedere, la prosa presenta un altro tratto perlomeno in linea con le tendenze della novella primonovecentesca, vale a dire una significativa (considerata l'esiguità del testo) sperimentazione di soluzioni relative alla focalizzazione della voce narrante.¹⁴⁴ Da questo punto di vista, la costruzione narrativa del brano citato è particolarmente eloquente, in particolare per lo scarto di focalizzazioni che si crea tra i tre paragrafi: in un primo momento gli effetti provocati dalla visione di Elsa e Bruno sono restituiti dal narratore eterodiegetico, con un procedimento quasi espressionistico, attraverso una frammentazione del corpo dei soldati (dalle loro bocche che si aprono meravigliate, alla pelurie, ai cuori che provano «l'idea crudele della felicità e della perfezione», agli occhi che percepiscono «strane angosce»); in seguito – con un meccanismo di avvicinamento prospettico e di osmosi percettiva tipico della narrazione gaddiana – la voce narrante riporta le sensazioni dei soldati e l'improvvisa associazione “libertà della coppia borghese”/“libertà del falco” senza operare una vera e propria mediazione, quanto piuttosto riflettendo,

¹⁴¹ R. LUPERINI, *Il trauma e il caso. Sulla tipologia della novella moderna*, in ID., *Autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori, 2006, pp. 163-176.

¹⁴² M. TORTORA, *La novella*, in ID. (a cura di), *Il modernismo italiano*, Roma, Carocci, 2018, pp. 39-64: 50.

¹⁴³ R. LUPERINI, *Il trauma e il caso. Sulla tipologia della novella moderna*, cit., p. 170. Sulla novella modernista cfr. ancora M. TORTORA, *La novella*, cit., pp. 39-64.

¹⁴⁴ Sulla questione si veda anche il già citato R. CASTELLANA, *La novella dalla seconda metà dell'Ottocento al modernismo*, cit., pp. 207-218.

attraverso l'uso dell'indiretto libero, la prospettiva interna, fortemente soggettivizzata, degli stessi soldati (il passo a cui ci si riferisce comincia con «come il falco» e si chiude con «nel liberato cielo»). Nell'ultimo paragrafo si riscontra un ulteriore scarto prospettico: il narratore sembra distrarsi dalla narrazione dell'incontro e dalle sensazioni dei soldati, riduce il grado di partecipazione all'evento e chiude il brano proprio con la descrizione di uno scorcio paesaggistico che, come si cercherà di dimostrare, assume un preciso significato nella circostanza diegetica.¹⁴⁵ Intanto si noti, *en passant*, che l'improvvisa associazione elaborata nella mente dei personaggi trova una sorta di spiegazione in chiave autobiografica, e cioè nella nota posta a conclusione del racconto, dove lo scrittore chiosa:

Il falco abita veramente sopra alle torri del Castello Sforzesco, e sopra a tutto quel sagittare e garrire delle rondini, e l'A. ne riscontrò l'immobilità certa quando libراسi sostenuto dal soffio della calda sera, che verticalmente promana dalle dette torri, a guisa di fiamma. [MdI, 101, corsivi miei]

Con il tipico intento divagatorio-didascalico che muove la sua scrittura, Gadda informa dunque il lettore che sta descrivendo un'immagine che ha visto "autopticamente" e lo fa forse per riallineare almeno parzialmente il testo con le altre prose della prima sezione delle *Meraviglie*, dedicate, nella loro essenza, alla rappresentazione della realtà milanese o lombarda di primo Novecento. Ma al netto di questa traccia di referenzialità (comunque relegata a una zona paratestuale), ciò che è più significativo mettere in rilievo è la tensione che si sviluppa al momento della comparsa di Bruno ed Elsa – resa formalmente anche con l'uso dei punti esclamativi –, tensione che sfocia appunto in un'epifanica manifestazione paesaggistica. Insomma, il motivo tematico operante nella prosa – elaborato non senza alcuni lievi toni satirici –, e cioè la

¹⁴⁵ Un procedimento analogo è forse riscontrabile nella *Meccanica*, cfr. M, 582-583.

contrapposizione tra la «vita libera» dei “borghesi”, esente «dagli obblighi militari», e le limitazioni imposte ai soldati [MdI, 100], trova una rappresentazione proprio nell’incontro finale tra i soldati di ronda ed Elsa e Bruno, e sembra configurarsi (tenendo conto dell’ironia del narratore) come un’«improvvisa rivelazione» che «dischiude per un attimo il senso della vita» ai soldati,¹⁴⁶ una sorta di «disvelamento identitario»¹⁴⁷ segnato, nell’ultimo paragrafo, dai rintocchi «dell’ora di pace» provenienti dalla torre avvolta nell’atmosfera del tramonto. Quanto alla specifica fisionomia del paesaggio, è senz’altro utile notare che, a differenza degli elzeviri raccolti nella stessa sezione, alla menzione del Castello Sforzesco e in particolare della torre «più alta e stellata» non segue, per esempio, una descrizione di come, a inizio ’900, la torre del Filarete fosse stata ricostruita sulla base della fisionomia precedente – di epoca rinascimentale –, né d’altro canto la torre viene nominata esplicitamente, ma piuttosto si viene a creare un’atmosfera paesaggistica molto più vaga e allusiva, in cui il procedere descrittivo è mosso da una tensione poetico-partecipativa (sia a livello stilistico, sia a livello lessicale) che sembra porsi in linea con il significato più profondo di questo inserimento.

Da un punto di vista tematico-stilistico, se si amplia lo sguardo agli altri racconti di ambientazione milanese si scopre che il bosco di ippocastani del Castello Sforzesco colto nell’atmosfera serale costituisce a tutti gli effetti un *fil rouge* tra alcuni dei blocchi narrativi in origine appartenenti al *Fulmine* e in seguito mutati in racconti autonomi, quasi questa cornice costituisse un’ulteriore spia testuale del progetto romanzesco iniziale.¹⁴⁸ D’altro canto,

¹⁴⁶ R. CASTELLANA, *La novella dalla seconda metà dell’Ottocento al modernismo*, cit., p. 213.

¹⁴⁷ M. TORTORA, *La novella*, cit., p. 50.

¹⁴⁸ Le analogie tra i disegni sono di vario tipo e riguardano tanto le riprese tematiche quanto le «relazioni interne», vale a dire «l’avvicinarsi, in una fitta rete di rimandi, dei personaggi, stretti da vincoli di parentela e dall’appartenenza allo stesso

forse ancor più emblematicamente, questa suggestiva declinazione del parco è associata in più di un'occasione proprio al personaggio di Elsa, l'originaria protagonista del *Fulmine* in seguito scalzata dalla crescita diegetica di Adalgisa, quella figura narrativa «portatrice di un punto di vista disgregante e trasgressivo sulla società»¹⁴⁹ identificabile con la prospettiva dell'autore stesso.¹⁵⁰

Fanno da sponda a queste considerazioni alcune sequenze paesaggistiche del disegno *Al parco, in una sera di maggio*, un racconto¹⁵¹ originariamente incluso nella «parte ultima» della seconda redazione (1933-1935) del *Fulmine*,¹⁵² in seguito pubblicato su rivista con il titolo *La benignità*¹⁵³ e, infine, confluito nell'*Adalgisa-Disegni milanesi*.

Durante il dialogo con la cognata Adalgisa, che si sviluppa lungo buona parte del racconto e prosegue nel successivo disegno eponimo – ulteriore spia sia della comune provenienza dei due racconti, sia dei legami intrasegmentali all'interno della raccolta –,¹⁵⁴ Elsa diventa «nervosa: come in una sottile

milieu», e «l'omogeneità dell'impasto linguistico» [RR I, 841]; quanto alle riprese di motivi tematici De Michelis segnala, tra i vari, le torri, le stelle e la notte, le ville, il lavoro. Cfr. I. DE MICHELIS, *Tra il 'quid' e il 'quod'. Metamorfosi narrative di Carlo Emilio Gadda*, cit., p. 108. Vale altresì la pena di rilevare – come suggerisce De Michelis (ivi, p. 117) – che i richiami interni sono segnalati negli stessi racconti, cfr. ad es. l'affermazione contenuta nell'*Adalgisa* «ricordo di aver sorriso del verbo adorare nel caso di Elsa» [L'A, 511], che fa riferimento al dialogo avvenuto nel disegno precedente. Ma anche in quest'ultimo disegno si riscontra un riferimento ancora più esplicito a *Un «concerto» di centoventi professori*: «È utile registrare qui che l'eletta gentildonna aveva "assistito" [...] al concerto del 28 aprile: quello di cui s'è ragionato poc'anzi» [L'A, 487].

¹⁴⁹ P. ITALIA, *L'Adalgisa*, «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 1, 2002.

¹⁵⁰ L'intuizione è di Isella [F220, 293-294].

¹⁵¹ È lo stesso Gadda a definire «racconti» i disegni dell'*Adalgisa* in una lettera al cugino Piero Gadda Conti del 1943 [Conf., 60].

¹⁵² Nel *Fulmine*, questa unità narrativa precede la sezione da cui viene estrapolata *Ronda al castello*.

¹⁵³ Il racconto esce su «Primato. Lettere e Arti d'Italia», IV, 14, 1943, p. 253.

¹⁵⁴ Scrive a tal proposito De Michelis «Il disegno perciò, pur conservando una sua autonomia formale, svolge una funzione di completamento reciproco con gli altri testi

inquietudine, in un impercettibile, e pure percetto orgasmo» e guarda, con la speranza di scorgere Bruno, nella direzione del viale alberato «ch'era o pareva già immerso in un'ombra, dolce e calda, come nell'attesa di un dolce e supremo sgomento» [L'A, 495]. E proprio poche pagine dopo, mentre Adalgisa riesce a cogliere nelle risposte reticenti della cognata le sue pene, il paesaggio che la avvolge ne offusca la tristezza malinconica a favore della sua giovane e vitale, seppur malinconica, bellezza:

Sopra la stanchezza calda e un po' inquieta di sua persona recava, andando lenta, la stola invisibile di malinconia. Gli ippocàstani verdi accoglievano taluni dei molti raggi orizzontali del tramonto, facevano ripiovere qua e là una luce setosa tra le ombre del viale.

Era fulgida. Le blandizie dorate del vespero, come ricusandosi a nimbare la tristezza del di lei volto, stavano invece consacrando in quella luce la vitale significazione di tutto il suo essere indicibilmente elegante: quel che di ignaro, di ritenuto, e tuttavia di fidente, di sospeso verso il futuro, di che sembra emanare il passo malizioso della giovinezza. [L'A, 498]

Come è evidente, un'ulteriore volta l'attenzione del narratore non è tesa alla costruzione di sfondo paesaggistico referenziale: la vicenda è collocata nel Parco del Castello Sforzesco al tramonto, ma in queste sequenze con la suggestiva rappresentazione del parco – la cui tonalità è ancora una volta di matrice lirico-evocativa – la voce narrante non intende restituire un'immagine mimetico-referenziale dell'allestimento scenico, quanto piuttosto mettere in luce alcuni specifici tratti psicologici del personaggio; in particolare, la conformazione paesaggistica illumina il profondo conflitto – sentito ma non verbalizzato da Elsa, diversamente da Adalgisa che ha vissuto e vive la stessa contraddizione, ma vi si è ribellata – tra le costrizioni morali e la superficialità della borghesia e la natura pulsionale e libera della giovinezza, quella natura

che lo precedono», cfr. I. DE MICHELIS, *Tra il 'quid' e il 'quod'. Metamorfosi narrative di Carlo Emilio Gadda*, cit., p. 117.

dischiusa improvvisamente dalla luce del tramonto. Da questo punto di vista Maurizio Rebaudengo ha parlato di Elsa come del «personaggio privilegiato dell'“epifania” in ambiente arboreo»,¹⁵⁵ quasi il bosco al tramonto costituisse lo sfondo necessario alla piena “emanazione” della bellezza della giovane. Ma questo paesaggio fa trapelare anche la profonda contraddizione tra le rigide norme sociali e l'istinto umano, contraddizione che – come emerge dalle parole del narratore ora fattosi personaggio – si riflette anche nella descrizione dei capelli della giovane: «folti, moltiplicati e dorati; come sogni di per sé fuggenti», però «ricondotti a quella ondulativa disciplina» dalla «volontà chiara del giorno, con la sua legge armata di pettine» [L'A, 499].¹⁵⁶ Tale è l'evidenza di questo conflitto che il narratore interviene in maniera ancor più esplicita nella narrazione (con una prima persona plurale) per descrivere quello «sgomento» in precedenza soltanto evocato in relazione alla conformazione del viale alberato, di cui ora fa invece prova proprio la voce narrante; uno sgomento «disperato», un «male sconosciuto e remoto: presagi, rimpianti» [L'A, 499] generato dall'impossibilità di accettare quella «convenzionale collisione tra desiderio e inibitive dell'educazione e dell'ambiente, tra pienezza vitale e contrizione borghese».¹⁵⁷

Si noti che, ampliando lo sguardo agli altri disegni della raccolta, si riscontra una simile funzione degli ippocastani anche nell'epilogo di un altro disegno dell'*Adalgisa*, *Claudio disimpara a vivere*:

¹⁵⁵ M. REBAUDENGO, *Paesaggio di forme, forme di paesaggio nell'opera di C.E. Gadda*, University of Connecticut, 1997, p. 240.

¹⁵⁶ Significativa, a tal proposito, è la riflessione di Savettieri riferita al personaggio di Elsa nel *Fulmine*: «Il desiderio è confinato all'inconscio e dunque al corpo, mentre esistenza sociale e attività della coscienza sembrano coincidere, schiacciarsi l'una sull'altra, restituendoci l'immagine di una scissione che si consuma nel contraddirsi reciproco di espressione corporea e “ragione” finita». C. SAVETTIERI, *La trama continua. Storia e forme del romanzo di Gadda*, cit., p. 117.

¹⁵⁷ G. PINOTTI, *Su Elsa, Liliana, e la confraternita dei melanconici*, in «I Quaderni dell'Ingegnere», 8, n.s. 4, 2013, pp. 271-282 (ora anche in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 7, 2011).

Ormai Doralice sapeva che cosa diavolo insegnasse, lo zio, al politecnico; tutti lo sapevano. I vecchi castani presero a stormire nel leggiro vento; le fronde, i ricci, s'impregnavano di luce, la disgregavano in un pulviscolo d'oro: è questa una singolare facoltà dei castani. Circonfusa di luce sotto alle forre del Cauro, la chiesetta del Miracolo pareva presagire uno straordinario evento: forse, da diàfane altitudini, un volo di angeli. [L'A, 351]

Pubblicato ne «La Nazione» il 14 dicembre 1940, l'«elzeviro» – così Gadda nella nota al testo – prende spunto da un fatto di cronaca: la caduta di un ponte progettato da un docente di Scienze delle costruzioni del Politecnico (nella finzione letteraria, Antenore Delada, lo zio di Doralice) e la conseguente morte di alcuni studenti.¹⁵⁸ La vicenda narrativa ruota tuttavia attorno a Doralice e a Claudio, due innamorati costretti a incontrarsi segretamente presso la chiesa della Madonna del Miracolo a causa dell'impertinenza di Claudio, che ha sottolineato, in presenza della famiglia Delada, l'errore fatale dello zio Antenore. In maniera analoga al finale di *Ronda al castello*, la specifica declinazione paesaggistica – in cui gli ippocastani, come in *Al parco, in una sera di maggio*, danno vita a emblematici giochi di luce – consente il presagire di una manifestazione epifanica, legata, nel caso in questione, alle morti causate dalla caduta del ponte. Analoga, d'altro canto, è anche la verticalità che caratterizza i due epiloghi narrativi, entrambi strettamente legati a una dimensione aerea e ascensionale del volo.

Accanto al bosco degli ippocastani, si riscontra un altro elemento paesaggistico ricorrente – e del resto frequente e ricorsivo nell'intera opera gaddiana –: le nuvole. Se è forzato (e forse insensato) considerarle un *trait-d'union* tra i *Disegni* unicamente per la loro presenza in numerose sequenze testuali, certo è significativa la funzione che acquisiscono nella narrazione. Per

¹⁵⁸ Sul politecnico e la vicenda narrata nel racconto cfr. A. SILVESTRI, *Il politecnico, professori, ingegneri, architetti*, in «I Quaderni dell'Ingegnere. Testi e studi gaddiani» 4, 2006, pp. 287-302: 287-290.

esempio, in *Al parco, in una sera di maggio*, il passaggio di una nuvola sulla campagna – corrispettivo del sospetto (e poi convinzione) di «donna» Eleonora Vigoni che Elsa abbia tradito il ricco marito con il di lui nipote – e il conseguente effetto d’ombra illustrano ipostaticamente, attraverso una similitudine che si nutre di un’immagine cara alla penna gaddiana, l’improvviso turbamento della signora borghese (o «strega», «suocera universale» nella prospettiva di Adalgisa [L’A, 511, 545]):

un baleno, tanto fu chiaro e improvviso, il connettere; che cangiò tosto in serio,
come la campagna da sole a ombra col travenire del nuvolo [L’A, 489]

D’altro canto, in alcune sequenze del racconto *L’Adalgisa* alle nuvole si affiancano altri elementi naturali. Un esempio particolarmente rilevante – anche per una ragione narratologica – è costituito dal seguente brano, inserito in una sequenza più ampia dove a prendere la parola è ancora una volta la voce narrante, che «balza sulla scena con una piroetta e prende a raccontare lui, al suo posto, la storia di lei [*scil.* Adalgisa]»¹⁵⁹:

Un tremito di gratitudine era in me, tanta gentilezza mi affascinava. Ero davvero incantato, non osavo guardarla troppo a lungo. Perché avevo gli occhi di fuori, alla sera: sui tegoli e sui colmigni della mia svergolata Milano; tra i camini e i fili e i pali sbirolenti dei tetti arrossati dal tramonto caldo del luglio, o, poi, del settembre: o nell’ombre, giù, tra le viventi, cicalanti immagini di alcuni «terrazzini» più prossimi, o lungo le ringhiere dei terrazzi sui tetti: vicini, lontani, fino al lontano tramonto. Vecchie marmitte bleu, rugginose, di ferro smaltato, fiorivano ivi di basilico la bontà perenne dei coppi: ch’è il ruvido, lo scuro mantello del nostro essere, del nostro vivere antico. O li ingemmavano del rifiorire d’una rosa: bianca; o rossa, più rossa d’ogni fastigio sforzesco. Dimesse per acciacchi e ruggine, dopo anni, dal loro ufficio minestrante. [...] Galliche lame delle nubi, già cenere, nel tumultuato occidente: cirri d’oro: di

¹⁵⁹ L. LUGNANI, *Il tempo umano in letteratura*, in «Italianistica», 31, 2-3, 2002, pp. 163-180: 170. Su questo aspetto cfr. anche C. SAVETTIERI, *Self-Reflection and Ambivalence in Gadda’s L’Adalgisa*, in «The italianist», 35, 3, 2015, pp. 412-425.

fuoco. Lontani monti parevano carovane azzurrine, chiudevano il paese della vita. Guardavo ancora, dall'altro lato, ai vecchi coppi d'un tempo, al campanile delle Ore: e, a fianco, ultimo, il sogno alabastrino della mole farsi madreperla ed ombra, sorgere e spiccarsi dall'ombra, come fiamme, le rosse aguglie coi Santi: pretestati dell'ultima porpora. [L'A, 537]

Attraverso un procedimento memoriale, il narratore racconta con una prospettiva chiaramente soggettiva la storia di Adalgisa e incastona nel racconto della vicenda un frammento paesaggistico di tonalità lirico-elegiaca (molto più intensa della precedente redazione del *Fulmine*, cfr. F220, 165). In questo senso, come ha ben sottolineato Lugnani, la «storia di Adalgisa noi non la ascoltiamo né dalle labbra di lei né da quelle del narratore di prima, ma da un *narratore-personaggio partecipe e coinvolto che ce la racconta alla prima persona*»,¹⁶⁰ secondo un meccanismo di avvicinamento del narratore all'universo diegetico – ancor più frequente nei romanzi maggiori – che è un altro sintomo coerente con il modernismo di Gadda.

Nel caso specifico del brano citato, resta tuttavia da capire il senso più profondo della “pausa paesaggistica” nella narrazione. Quanto alla tessitura della descrizione è necessario rilevare ancora una volta la mancanza di precisione nella descrizione delle cose: nel passo il narratore, con un'intensa tensione partecipativa, somma istantanee diverse dello stesso scorcio; si riscontrano, in altre parole, tempi diversi (ricordi di giugno e di settembre) intrecciati in un'unica descrizione. Da ciò e dall'atmosfera del passo si genera una sensazione di indeterminatezza. In sintonia con questa indeterminatezza, dopo una prima sezione in cui addirittura le pentole assumono dignità lirica, lo sguardo si rivolge – con un ulteriore innalzamento poetico – al campanile della chiesa di San Gottardo e al Duomo; in quest'ultima sequenza, dalla forte componente pittorico-visuale, il particolare effetto cromatico determinato

¹⁶⁰ L. LUGNANI, *Il tempo umano in letteratura*, in «Italianistica», 31, 2-3, 2002, pp. 163-180: 170.

dalla luce del tramonto fa quasi perdere consistenza fisica al Duomo, che viene tratteggiato con pennellate non dissimili da quelle di un quadro impressionista. Ma naturalmente il piano descrittivo non è sufficiente a comprendere la ragione profonda di questa descrizione. Se si cambia prospettiva occorre allora rilevare che, a livello sintattico, il frammento paesaggistico è introdotto da un «perché» dal valore piuttosto ambiguo: il narratore-personaggio non osa volgersi verso Adalgisa perché ne è incantato e *perciò* guarda fuori (quasi per depotenziare inconsciamente il sentimento di attrazione), o, invece – come è più probabile stando alla redazione del *Fulmine* [F220, 165] –, troppo incantato dalla visione della città, l'io narrante non osa guardare la figura femminile perché l'attenzione è tutta volta al paesaggio milanese? A cosa bisogna legare, insomma, quel “perché” e che valore attribuirgli? A ben vedere, però, sia in un caso, sia nell'altro, resta comunque piuttosto oscuro l'effettivo significato dell'inserimento paesaggistico, vale a dire la funzione che l'inserito assume nell'economia narrativa. Se è difficile (o troppo facile) sostenere che l'operazione possa rispondere unicamente a quell'“urgenza” digressiva di marca lirica tipica del procedere gaddiano, verrebbe allora da ipotizzare, con Stellardi, che questa declinazione paesaggistica di Milano – sostanzialmente diversa da quella degli elzeviri coevi – serva per «dipingere un mondo trascorso al quale valeva la pena di appartenere», un mondo “antico” di cui la voce narrante «piange la perdita» con toni nostalgici. Se le cose stanno effettivamente così, con l'inserimento del frammento il narratore-personaggio (qui particolarmente vicino allo stesso Gadda) mantiene «in esistenza, irrorandolo di memoria, un mondo che ha cessato di esistere, ma che – pur ampiamente criticabile e criticato – non merita di scomparire, perché rappresenta qualcosa di reale e di vero».¹⁶¹ E del resto questa ipotesi interpretativa trova una conferma *e contrario* proprio in quella

¹⁶¹ G. STELLARDI, *La città che dispare dell'Adalgisa*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 7, 2011.

sferzante polemica contro il continuo e veloce cambiamento della fisionomia di Milano che, come visto, prende forma negli elzeviri coevi. Elzeviri e racconti rappresenterebbero così le due diverse tensioni dello scrittore nei confronti della “sua” Milano che cambia: se i primi sono temprati dalla rabbia per una città che sparisce senza ragioni logicamente condivisibili, i disegni si nutrono certamente di una satira nei confronti della borghesia, ma anche di una nostalgia per un sistema paesaggistico sempre più irrimediabilmente perso.

Negli ultimi blocchi narrativi dell'*Adalgisa* la voce narrante in parte dismette i panni del narratore-personaggio per allontanarsi dallo *storyworld* e narrare la vicenda da una prospettiva più distante dagli eventi; si scorge, tuttavia, almeno un'ulteriore traccia della sua “partecipazione” narrativa:

Le regioni boschive della di lui persona erano drappeggiate di un lenzuolo, o coperta, in marmo massiccio [...]. Né c'era da credere al vento, che potesse levar via le difese del panno, o del pelo. (Sotto carovane di nuvole il vento d'autunno turbinava la polvere, le stanche foglie. Scaruffò i bossi, tagliati alla Umberto; ai cipressi degli aspettanti viali gli dipanava la fronda, ne sdoppiava le cime aborrite). [L'A, 551]

Ancora una volta, non è affatto immediato trovare una ragione convincente per legare il frammento paesaggistico alla circostanza diegetica e occorre dunque ripercorrere l'intreccio del blocco narrativo: durante i pomeriggi trascorsi nel Cimitero Monumentale presso la tomba del «povero Carlo», Adalgisa, che non è «mai stata abituata (bitivàda) a dormire in piedi», accoglie la richiesta delle sorelle Carugati di ripulire e sistemare la tomba dei loro genitori. Nella descrizione delle fattezze della statua di Saturno posta sulla tomba – per lo più condotta dal punto di vista di Adalgisa – viene incastonato il frammento paesaggistico.¹⁶² L'uso delle parentesi sembra rispondere almeno

¹⁶² Sono poche le varianti rispetto alla redazione del *Fulmine*: «(Sotto la bigia carovana delle nuvole il vento dell'autunno turbinava la polvere, qualche foglia vizza: spettinò i bossi tagliati alla Umberto, incontrati i cipressi de' viali ne dipanava

a due diverse esigenze: se da un lato segnala un cambio del punto di vista – ora la prospettiva è appunto quella della voce narrante – e una conseguente variazione della tonalità descrittiva, dall'altro suggerisce altresì la flebile relazione dell'inserito con il racconto, giustificata solamente dalla menzione del vento nella proposizione precedente. A livello simbolico, l'immagine delle foglie portate via dal vento – di probabile provenienza leopardiana¹⁶³ – assieme alla polvere sembrerebbe rappresentare un corrispettivo figurale del destino dell'uomo, tanto più coerente con il luogo in cui si sta svolgendo la vicenda (cfr. anche *supra*, cap. II, 3.2). E tuttavia, una nota autoriale a un simile passo dell'ipotesto originario (*Un fulmine*) forse suggerisce un'altra ragione dell'inserimento di questa immagine.¹⁶⁴ Accanto alla sequenza «I sogni volavano via con le divelte foglie, verso dove tutto si annulla e si perverte senza disegno» [F220, 52] si riscontra infatti una glossa dello stesso Gadda, che scrive «(bene riprende il tema della foglia Cap. 3.º)» [F220, 271]. Come ha ricostruito Savettieri, il terzo capitolo della seconda fase di stesura citato nella nota autoriale, *Un'orchestra di 120 professori* – raccolto, con varianti, nell'*Adalgisa* con titolo *Un «concerto» di centoventi professori* –, contiene il passo a cui allude lo scrittore nella nota: «Lei, lei sola, era stata strappata via dall'anima comune, come la stanca foglia il vento, dalla chioma tempestosa del faggio» [F220, 111]. Il tema, che si configura allora come un *Leit-motiv* del

la fronda, ne sdoppiava le indesiderabili cime.)» [F220, 178]. Forse più significativo è rilevare che nel progetto romanzesco originario la parentetica costituisce un nuovo paragrafo autonomo.

¹⁶³ Cfr. *Imitazione*: «Lungi dal proprio ramo, / povera foglia frale, / dove vai tu? – Dal faggio / là dov'io nacqui, mi divide il vento. / E esso, tornando, a volo / dal bosco alla campagna, / dalla valle mi porta alla montagna. / Seco perpetuamente / vo pellegrina, e tutto l'altro ignoro. / Vo dove ogni altra cosa, / dove naturalmente / va la foglia di rosa, / e la foglia d'alloro.» G. LEOPARDI, *Canti*, Introduzione, note e commenti di F. Bandini, Milano, Garzanti, 2012, p. 327. L'analogia è tanto più forte nel successivo passo tratto dal *Fulmine* – poi anche nell'*Adalgisa* –, dove Elsa è paragonata proprio a una foglia di un faggio.

¹⁶⁴ Sulla questione cfr. C. SAVETTIERI, *La trama continua. Storia e forme del romanzo in Gadda*, cit., pp. 104-105.

progetto romanzesco originario, illumina la costruzione a blocchi e la struttura sinfonica che avrebbe dovuto caratterizzare, prima della *Cognizione*, anche il *Fulmine*, di cui rimangono diverse tracce anche nei *disiecta membra* confluiti nell'*Adalgisa*.

Ma estendendo lo sguardo all'intera opera dello scrittore si scopre che il motivo della stanca foglia riaffiora con un'analogia funzione simbolica in testi diversi, assurgendo così a vera e propria *métaphore obsédante* della scrittura gaddiana.¹⁶⁵ L'immagine compare, per esempio, nella *Cognizione* – «le chiome degli antichi alberi, pensose consolatrici, davanti ai cancelli delle ville disabitate dimettono la loro stanca foglia» [CdD, 710] – e viene ripresa e rifunzionalizzata nel *Pasticciaccio*, quando Liliana, nel dialogo quasi delirante col cugino Giuliano, afferma: «“dovremo annà chi de qua chi de là, come delle foje quanno ch'er vento le strappa”» [P, 119].

Senza giungere, con il romanzo giallo, alla seconda metà degli anni Quaranta, si riscontra un passo pressoché identico alla parentetica del *Fulmine* e dell'*Adalgisa* nella prosa *Frammento sostando nella necropoli comunale* [MdI, 102]:

Potrà, caparbio, il lichene aver morso nella politura de' graniti: la muffa non intacca il bronzo: la fiamma riprenderà ogni notte, iniziando sua veglia, a confinare coi misteri del buio; poiché il vento d'autunno dimentica la immobilità del lucignolo fra le cose perenni, se pur solleva e caccia, oltre il viale di pace, la polvere, le stanche foglie; strapazza i bossi tagliati alla Umberto; e, incorrendo sopra ogni aspettante cipresso, ne avrà dipanato la fronda, sdoppiato la indesiderabile cima. [MdI, 102]

Prima di provare a ricostruire l'analogia simbolica tra questa sequenza e il passo dell'*Adalgisa* [L'A, 551] – suggerita da alcune riprese letterali – è

¹⁶⁵ Fondamentale è lo studio di Gorni, cfr. G. GORNI, *Lettura di Autunno. (Dalla Cognizione di Carlo Emilio Gadda)*, in «Strumenti critici», 21-22, 1973, pp. 291-325: 304-308.

necessario rilevare, seppur in modo cursorio, che anche l'immagine del lichene che morde il granito è frequente nell'opera dello scrittore e si salda non casualmente proprio a quella della foglia portata via dal vento. Si riscontra, per esempio, in *Notte di luna*¹⁶⁶ – la prosa posta in apertura all'*Adalgisa* proveniente dal cantiere del *Racconto italiano* – e compare, significativamente, proprio nel disegno eponimo poc'anzi citato, poche righe dopo la sequenza menzionata¹⁶⁷:

Certi licheni verdastrì, o nerastrì, insistevano invece a incrostarli quell'altra falce, tra le due natiche, d'una scandalosa flora criptogamica. Le natiche in parola erano "rivoltate a settentrione", come le mura di Porta Nuova nei Promessi Sposi. Donde quelle mufte. [L'A 551-52].

A guardare dunque le sequenze in questione, la ripresa dei due motivi paesaggistici – l'immagine della foglia portata via dal vento e quella del lichene che morde il granito – si salda allo scorrere del tempo e al processo di distruzione cui sembra essere soggetto ogni ente dell'universo. E tuttavia, se da un lato in entrambi i passi viene fatta allusione al legame tra l'immagine della foglia e la caducità della vita – dell'uomo e dell'intero cosmo –, dall'altro, l'immagine del lichene viene declinata in maniera diversa, e proprio per la differente funzione che questo elemento paesaggistico assume in relazione al genere letterario in cui viene inserito. Nella prosa delle *Meraviglie*, dove si scorge una sorta di respiro epico non presente nel disegno milanese, sembra possibile intravedere una contrapposizione più profonda, quella cioè tra il lichene morso dal granito e il bronzo resistente alla muffa: se il primo diventa appunto simbolo del processo di continua disgregazione delle cose, il secondo, invece, riecheggiando un'immagine dal sapore oraziano, sembra

¹⁶⁶ «I pregevoli artefatti, in pietra da mola, morsi già dalla nobile morsura del lichene» [L'A, 293].

¹⁶⁷ Cfr. C. SAVETTIERI, *Incipit sub specie aeternitatis*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 1, 2001.

rappresentare la possibilità di mantenere viva la memoria e di preservarla, forse proprio attraverso la scrittura. Completamente diverso il discorso relativo all'*Adalgisa* dove la presenza dei licheni sulle natiche della statua non fa altro che rafforzare la componente ironico-grottesca del brano e dell'intero racconto.

Dunque, come ampiamente mostrato, le descrizioni paesaggistiche si configurano spesso come vettori simbolici, talvolta simili nella fisionomia descrittiva al netto del genere letterario in cui compaiono; e tuttavia il loro significato effettivo nella compagine testuale non può ovviamente prescindere dal contesto in cui sono inseriti e dalla tonalità che quelle stesse descrizioni contribuiscono a ravvivare. A differenza di ciò che accade per il passo del *Frammento*, infatti, la tessera dell'*Adalgisa* si caratterizza per una simile densità simbolica ed elegiaca (prodotta dall'immagine della foglia), ma quella densità non solo rappresenta una parentesi momentanea nella sequenza, ma viene presto depotenziata con l'inserimento dell'altro motivo tematico; quest'ultima inserzione dà vita a un decisivo abbassamento ironico-grottesco e rafforza la tonalità tipica di alcuni racconti, all'interno dei quali spesso si produce, come emergerà nel prossimo paragrafo, un effetto di riso.

- Tessere paesaggistiche per un effetto di riso

Le varie sequenze paesaggistiche che verranno ora prese in esame illuminano alcune delle diverse forme del riso dell'opera gaddiana e, in certi casi, mostrano la fine complessità dei procedimenti intertestuali elaborati dallo scrittore.

Ne *La fidanzata di Elio*, per esempio, – una novella di impianto tradizionale edita sull'«Ambrosiano» il 29 aprile 1932 –, la chiusa paesaggistico-domestica riepiloga in un'amara *pointe* il dissidio ripercorso mentalmente da Elio durante il tragitto verso l'abitazione della ricca fidanzata Luisa:

Allegre e bianche nuvole trasvolavano nel cielo di aprile e saettanti rondini le divanzavano; intanto le perfezioni degli umani cuocevano a bagno-maria, protette da Santa Maria Fulcorina. [CdU, 232]

Elio è un giovane reduce della Grande Guerra, con «tre ferite nel corpo ed una sola, ed atroce, nell'anima» [CdU 228], che al rientro dal fronte si deve confrontare con gli arricchiti di guerra, con quella borghesia – nel racconto rappresentata con toni satirici dal personaggio di Luisa, la «signorina perfetta», massimo esempio di «virtù filiali», «virtù domestiche», «virtù musicali» e «virtù culinarie» [CdU, 226] – che non comprende, non si interessa e talvolta non ha «mai avuto neppure un sospetto» [CdU, 228] dei traumi provocati dal conflitto. Nella sequenza finale, allora, la voce narrante racchiude in un resoconto compresso i due poli tematici della «favoletta diciannovesca» (così Gadda nella prima edizione del *Castello* [cfr. RR I, 831]), «contemporaneamente satira e testo lirico-memorale» [RR I, 809], e restituisce dunque icasticamente l'immagine di una grande e insanabile distanza, quella tra i sogni e i desideri – rappresentati simbolicamente dalle nuvole e dalle rondini – e la grottesca realtà quotidiana.

Si tenga a mente che, da un punto di vista macrotestuale, la novella fa parte della terza sezione del *Castello di Udine*, “Polemiche e pace”, una sezione che, come l'originario titolo – “Varietà e novelle”¹⁶⁸ – suggerisce, si caratterizza per la mancanza di «unità generica, genetica e diegetica»;¹⁶⁹ a ben vedere però, se il motivo bellico fa da eco alle prose di guerra della prima sezione (“Il castello di Udine”), la satira nei confronti della borghesia rimanda alle prose

¹⁶⁸ Cfr. G.C. ROSCIONI, *Terre emerse. Il problema degli indici in Gadda*, in ID., *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda*, cit., p. 226. L'intervento era stato originariamente presentato al convegno di Basilea del 1993 “Le lingue di Gadda” e in seguito pubblicato negli atti.

¹⁶⁹ M. DUYCK, *La brodaglia e le pentole. Le raccolte “solariane” di Gadda: verso uno studio della politestualità narrativa*, cit., p. 178.

odeporiche della seconda, “Crociera mediterranea”, e anticipa – seppur con toni ancora dimessi – la sferzante satira dell’*Adalgisa* (non a caso il racconto è più o meno coevo alla prima redazione del *Fulmine*). Sembra allora ancor più significativo rilevare che, in maniera analoga a *Ronda al castello*, non solo la prosa è l’unica della silloge a configurarsi come un testo narrativo vero e proprio, ma convoglia similmente – almeno quanto a funzione – nella chiusa paesaggistica¹⁷⁰ finale l’effetto di senso dell’intero testo: un riso amaro e critico sulla condizione dei reduci.

In altre occasioni, invece, la descrizione paesaggistica si arricchisce del riuso più o meno esposto di echi e tessere provenienti dalla tradizione letteraria, con precise conseguenze sul senso che questa descrizione assume nel racconto. La sequenza che forse rappresenta al meglio questo meccanismo è uno scorcio di *Quando il Girolamo ha smesso*, un racconto ancora proveniente dal *Fulmine* e in seguito raccolto nell’*Adalgisa*:

Tuttodì recava notizia, il Corriere, di orecchini evulsi dai propri lobuli nelle vie solitarie, nell’ora che i veli della nebbia, impigliatisi ad alti scheltri di pioppi, ingarzavano il crepuscolo di Via Pelizza (da Volpedo, pittore) d’una fabulosa malinconia cisalpina. Persa la scintilla bluastra d’ogni tram, di là dall’opaco essere del mondo. Quando la desolazione cimmerica occupava le strade della sera, ivi l’alito della tenebra aveva dato favore agli agguati. [L’A, 305]

Come già rilevato per i brani precedenti, c’è anche in questo caso una differenza profonda rispetto alle sequenze analizzate nel capitolo dedicato agli elzeviri: il lettore sa che la vicenda raccontata si svolge a Milano (lo scopre nell’*incipit* del disegno) e trova un elemento referenziale nella menzione di Via Pelizza da Volpedo, ma l’attenzione del narratore ancora una volta non è tesa alla costruzione di un’immagine mimetica della città – né nella sua interezza,

¹⁷⁰ Significativamente una chiusa paesaggistica marca anche il finale della *Cognizione* e il frammento che avrebbe dovuto chiudere il *Pasticciaccio*.

né in un percorso evolutivo nel tempo –, quanto piuttosto alla creazione di un’atmosfera paesaggistica indeterminata e vaga, nebbiosa e desolata come la terra dei Cimmeri – quel popolo mitico avvolto da nebbie e da nuvole che nella geografia dell’*Odissea* si colloca «all’imboccatura dell’oltretomba»¹⁷¹ –, un’atmosfera, insomma, consona al verificarsi di un temuto-agognato furto. Ma d’altro canto, nel finissimo tessuto evocativo-simbolico del brano – in cui i veli di nebbia sembrano addirittura acquisire consistenza sui rami privi di foglie – si intessono anche un’eco e un’atmosfera dal sapore pascoliano, che alludono più o meno direttamente al tema della morte: «nell’ora che» ricorda il secondo verso del *Gelsomino notturno* («nell’ora che penso ai miei cari») e *Il mendico* («nell’ora che imbruna»); d’altro canto la nebbia e il momento notturno costituiscono due *topoi* della poesia di Pascoli. Da questo punto di vista, se la ripresa del sintagma che contestualizza cronologicamente il momento notturno della giornata ne intensifica la tonalità malinconico-luttuosa, d’altro canto produce altresì un significativo abbassamento di tono – se non addirittura uno scarto parodico – rispetto alla presunta eco pascoliana. Nel racconto, infatti, questo paesaggio non è altro che il prodotto dell’ossessione delle signore appartenenti alla borghesia milanese, che sono colte dalla «paura-speranza» che alcuni «truci figure del crepuscolo» strappino loro i «brilant» dai lobi [L’A, 304]. Se da un lato è dunque necessario leggere il brano tenendo conto dei due livelli che lo compongono – la voce (ivi compresa la grana stilistica) è quella del narratore, ma le ossessioni che la voce narrante sta velatamente mediando, non senza un piglio ironico, riflettono i pensieri ossessivi che lo scrittore immagina propri delle «vecchie» borghesi –, d’altro canto emerge nitidamente il meccanismo che mette in relazione il paesaggio

¹⁷¹ *Odissea*, XI, 15. La citazione è tratta dall’ampia discussione sulla controversa localizzazione dei Cimmeri e sulla loro identificazione proposta nella nota *ad locum* del commento curato da Alfred Heubeck in *OMERO, Odissea*, Vol. III, Libri IX-XII, a cura di A. Heubeck, traduzione di G. A. Privitera, Milano, Mondadori, 2015, pp. 262-265. Nell’edizione il passo omerico citato è a p. 95.

con la circostanza narrativa e che dunque richiede un tipo di trattamento diverso da quello elaborato per le prose geografiche. A ben vedere, infatti, quello che viene qui costruito è ancora una volta uno sfondo paesaggistico funzionale alla macchina narrativa, un paesaggio che contribuisce appunto anche alla creazione di quell'acuto effetto satirico che è la cifra caratteristica dei disegni dell'*Adalgisa* (e, più in generale, dei brani estrapolati dal *Fulmine*).

In relazione a ciò, come si ricava da un appunto del *Fulmine* del 1933 [F220, 307-308] e come del resto emerge anche dagli scambi epistolari con Bonaventura Tecchi, prima di diventare un progetto romanzesco, il *Fulmine* avrebbe dovuto far parte di un «libro satirico» [AF, 109] assieme a *San Giorgio in casa Brocchi* e a *L'incendio di via Keplero*. Non sarà certo un caso allora che nella comune atmosfera tonale, si riscontri un procedimento analogo anche in una sequenza paesaggistica del *San Giorgio*:

Ma quello che colmò la misura della costernazione pubblica, fu quando si venne a sapere chi era nientedimeno quel giovinotto: era un lontano, oh! mica tanto lontano poi!, parente del conte e quindi anche, per riverbero, della contessa, che era cognata del conte [...].

«Un parente?... E perdersi con una cameriera!... »

«Ma tutte le ragazze, non si sa perché, gli muoiono dietro...: e poi, si sa, quando c'è l'automobile...»

Il «non si sa perché» è la chiave di volta dei più complessi sistemi giustificanti il Mondo: ed è perciò adoperatissimo dai metafisici della morale, quando si tratti di stabilire il perché della fisica del genere umano. L'idea dell'auto, poi, è accessibile di primo acchito anche ai più profondi speculatori, oltre che ai portinai della contessa e alle loro duecento interlocutrici: auto significa, all'incontro torrido delle sere d'estate, carezza di dolce frescura: significa e corsa e volo oltre ogni pioppo della verde pianura, ebbrezza del lontanare verso nuvoloni dorati: visione fantasmagorica di panorami brianzuoli, con Tramaglini in bicicletta e Mondelle e fontane inesauribili di coccodè dentro un polverone accecante, scansati i più zelanti paracarri, i più perniciosi chiodi. [AG, 646]

Anche in questo caso è necessario ricostruire il contesto narrativo entro cui si inserisce questa sequenza. Il racconto denuncia con tono satirico l'eccesso di moralismo e di spirito pedagogico di certa borghesia milanese (a cui si contrappongono le leggi di natura e il «principio di realtà» [DM, 148]),¹⁷² rappresentati, nel caso specifico, dalla Contessa Giuseppina e dal suo timore che l'«ordine quasi naturale delle cose» [AG, 645] possa essere franto da un comportamento «immorale» del nipote del Conte.¹⁷³

Nella sequenza il narratore, dopo aver riportato le voci pettegole della *famiglia* borghese, interrompe lo scambio dialogico per intervenire in prima persona. Nel commento – che la voce narrante costruisce fingendo di condividere i luoghi comuni di cui si nutre il brano – lo scarto tra l'eloquio altisonante dei «complessi sistemi» e l'oggetto del discorso (l'attrazione amorosa) che prende forma nella spiegazione dà vita a una vera e propria canzonatura satirica. In questo senso, l'aria di libertà paventata dal viaggio in automobile e restituita da alcune precise scelte lessicali-descrittive della sequenza («corsa», «volo», «ebbrezza del lontanare») – in cui

¹⁷² Sulla questione cfr. A. GODIOLI, *Novella, Pointe, Modernismo*. San Giorgio in casa Brocchi di Carlo Emilio Gadda (1931), in «Moderna», XII, 2, 2010, pp. 97-105.

¹⁷³ Eloquente ai fini della comprensione della vicenda risulta un'altra lettera di Gadda a Tecchi, dove lo scrittore illustra chiaramente il campo di forze che si genera nel racconto: «La novella [...] si intitola "San Giorgio in casa Brocchi" ed è una satira dell'ossessione conservatrice e moralistica di una famiglia signorile milanese. Contro questa ossessione congiurano tutti gli accidenti possibili dei «tempi perversi» – e cioè le serve, i medici di casa, un pittore, l'esposizione dei Novecentisti, gli studenti del politecnico, ecc. – e soprattutto la crisi puberale di Gigi (il rampollo della famiglia) che finisce per entrare nella virilità proprio il giorno di S. Giorgio, suo compleanno. [...] Nella seconda parte è tirato in scena un benpensante dell'antichità classica, anzi il re dei benpensanti, e cioè Marco Tullio Cicerone, nonché il De Officiis. Anche qui si tratta di una analogia e di un simbolico ritorno alle fonti: la tesi è che la morale dello struzzo non serve quando la tempesta imperversa – e anche l'altra tesi che l'analisi del Male va estesa a tutto il mondo, a tutti i disgraziati, e non rinchiusa nel Sacratio delle sacre famiglie, che si tappano gli occhi e le orecchie di fronte a tutti i problemi della umana miseria.» [AF, 92].

significativamente la prospettiva è quella del guidatore (e di chi l'accompagna) – fa eco alla velata polemica di Gadda nei confronti dell'automobile.¹⁷⁴

E in effetti, nel passo del racconto, l'attenzione viene presto spostata su uno sfondo paesaggistico – quello brianzolo, più volte oggetto di furiosa critica nei testi gaddiani – in cui vengono inserite le stereotipate “figurine” dei *Promessi sposi*, le galline e altri elementi bassamente realistici. Proprio l'inserimento di questi stereotipi si configura come un sintomo della dissociazione ironica da parte della voce narrante. La tessera paesaggistica si configura insomma come un'ulteriore spia dello scarto tra l'eloquio apparentemente coinvolto del narratore e la sua effettiva posizione all'interno della questione, ed è anche grazie a questo scarto che si genera un effetto di riso complice nel lettore.

2.3.2 Altre geografie paesaggistiche: dalla campagna toscana alla riviera ligure

L'ambientazione milanese costituisce a tutti gli effetti lo sfondo che più frequentemente fa da cornice ai racconti, ma certo non mancano altre geografie paesaggistiche, che si accampano con più o meno nitidezza nella pagina narrativa. In questo senso, una scorsa alle diverse circostanze diegetiche mette subito in luce che generalmente, quando l'allestimento non è quello meneghino, le vicende si allontanano dall'ambiente urbano. Anche in ragione di tale spostamento le componenti architettoniche tipiche della città lasciano

¹⁷⁴ A tal proposito Alessia Vezzosi ha ben rilevato come: «Se gli elogi futuristi e dannunziani dell'auto camuffano i più prosaici pretesti di licenziosità (far colpo sulle donne) con la retorica della volontà di potenza e della virilità del guidatore, per Gadda dicono la faciloneria di *viri* fantocci, narcisisti ebbri di una forza non loro. Più trabiccoli che bolidi, le auto violano la quiete dell'*ager* lombardo (manzoniano, longhiano) [...] in un'iconografia delle più diffuse sulle copertine dell'“Avanti della Domenica” e nei disegni di Boccioni per l'Automobil Club.»; cfr. A. VEZZOSI, *La peste a Milano. Iconografie dell'Otto-Novecento in «San Giorgio in casa Brocchi»*, in «I Quaderni dell'Ingegnere. Testi e studi gaddiani», 8, n.s. 4, 2013, pp. 283-310: 297. Per la ripresa iconografica Vezzosi rimanda a M. LIPPARINI, *Le metafore del vero. Percezione e deformazione figurativa in Carlo Emilio Gadda*, Pisa, Pacini, 1994, pp. 77-78, nota 6.

spazio agli elementi del paesaggio rurale e naturale, questi ultimi non dissimili da quelli già in parte caratterizzanti il parco del Castello Sforzesco. Cambiano del resto le attività lavorative dei personaggi – gestori di botteghe e tutto-fare nelle pensioni della campagna fiorentina, o professori in pensione nella costiera ligure – e muta di conseguenza anche il modo in cui l'uomo si rapporta – ed eventualmente modifica – il territorio circostante. Ciò che prende forma, in altre parole, è una sorta di “convivenza” con il paesaggio, che non prevede un vero e proprio sfruttamento del territorio, quanto piuttosto un rapporto co-esistenziale, generalmente lieto e pacifico, anche se a intermittenza ambiguo. È anche per questo che, se in alcune occasioni gli elementi paesaggistici sembrano prendere vita e farsi muti attanti, quasi protagonisti secondari, nella macchina narrativa, in altri momenti le tessere paesaggistiche non sembrano svolgere un ruolo funzionale nella circostanza narrativa e paiono rispondere, invece, ad esigenze di “collocazione” spaziale. In alcuni di questi casi, allora, le rappresentazioni prese in esame possono rientrare nella definizione di paesaggio soltanto operando qualche forzatura e vanno piuttosto a porsi all'incrocio tra i concetti di paesaggio e di spazio.

Uno degli esempi forse più rappresentativi, proprio perché intreccia entrambe le soluzioni paesaggistiche poc'anzi menzionate, è quello del racconto *Una buona nutrizione*, edito per la prima volta nella rivista «Comunità» il 15 novembre 1948, in seguito raccolto nelle *Novelle dal Ducato in fiamme* (1953) e, infine, negli *Accoppiamenti giudiziosi* (1963). La vicenda si svolge in cima a un colle toscano, tra l'Alloro e il Giglio, una casa poderale e un rustico avvolti, come suggeriscono i nomi stessi, da “popoli” di alberi diversi.¹⁷⁵ Dai lauri che

¹⁷⁵ Sugli alberi e sulla capacità combinatorio gaddiano il rimando obbligatorio è a G.C. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda*, cit., pp. 49-51.

si addensavano ad accerchiare la dimora degli uomini, a lambire i vetri verso cui tramontano li sospinge, talvolta, e ne incurva la fronda. E si direbbero cani assai belli, e un po' inutili dopo spenta la caccia, che si raccolgano d'attorno al padrone, annusandogli a quando a quando le scarpe, e ne affisino la sicura identità [AG, 764]

ai peri del giardino, che «anelavano all'alto, all'azzurro» [AG, 765]; dal «popolo canuto degli ulivi» che ogni mattina «ascendeva all'argentato saluto, trafitto e vinto “dal divino dardo”» del sole [AG, 766] ai cipressi, quasi nere o dorate lance nel cielo. E del resto, l'impressione che queste piante abbiano vita propria e partecipino “attivamente” alla quotidianità del colle è suggerita da uno stesso personaggio, la signora Gemma, che nel vedere l'improvvisa maturazione dei peri esclama «“Anche le piante hanno un'anima... lo sento...”». In questo ambiente bucolico, sostanzialmente scisso dal mondo esterno – dove invece imperversa il «Blitz-krieg» – gli alberi nascondono, proteggono, creano un luogo separato in cui il tempo sembra essere sostanzialmente fermo:

C'era la vecchia stalla, senza più il cavallo, però: la tinaia, senza più tini: la cucina a piano terra [...]. E l'abitazione del casiere, vuota [...]. E la casa padronale, con la torretta traforata dei colombi, alta sul tetto. [AG, 764]

Nell'atmosfera senza tempo in cui è inserita la quotidianità dei personaggi, un elemento esterno giunge a rompere l'equilibrio idillico del colle; l'arrivo di Claudio – un uomo giunto inaspettato all'Alloro – e il suo interesse nei riguardi della giovane Lisa si configurano, infatti, come gli elementi di rottura di una routine quasi tutta al femminile. Il perfetto corteggiamento del nuovo arrivato, scandito da pasti, incontri amorosi protetti dagli alberi e da dinamiche familiari – tutti messi velatamente in ridicolo dalla voce narrante – , viene tuttavia “affiancato” – come scopre Elena, l'amica di Lisa, nell'epilogo

del racconto – dalla frequentazione notturna di Claudio del rustico della pittrice Violante.

Prima di giungere a qualche considerazione sulla fisionomia paesaggistica di questo racconto è forse utile affiancarlo a un'altra prosa narrativa degli *Accoppiamenti giudiziosi*, con cui *Una buona nutrizione* condivide, oltre a una velata critica nei confronti dell'istituzione matrimoniale, anche l'ambientazione spaziale. Il mondo agreste fa infatti da sfondo anche a *Una sposa di campagna*, racconto in cui, con un analogo procedimento di rappresentazione dell'ambiente naturale, lo scrittore dipinge un paesaggio simile:

Il chiaro e meraviglioso paese, nel sole alto e nel sentore umido avanzato dall'alba, si drappeggiava a ora a ora del forteto, castani cedui come sacrificabile avanguardia, eguali nel monte. O talora di càrpini o di vecchie querce ramosi che lasciavano travedere l'azzurro di tra i lobi delle foglie, appena verdi nell'acerbità dell'aprile: rampicate a guizzi dallo scoiattolo, folletto impaurito, venuto dalle solitudini del bosco. I mirti, i cespi di rosmarino, ch'erano più prossimi all'erbe, al timo e al mentastro, e ne aspiravano più vivo e caldo o ne sceveravano tra sole e ombra i commisti profumi, parevano mediare il silenzio e la chiarezza minace dell'ora dalle piagge e dal sodo, dalle borraccine e dai licheni, alle chiome dei grandi alberi, incurve nel terrore dell'attesa.

Le lame del giaggiolo s'ingemmavano di lucidissime stille; come il verde tenero delle pianticine de' frumenti. E le radici operose de' frumenti lavoravano e lavoravano, nel buio della terra, perché ancora domani il popolo degli uomini possa deglutire il suo pane. Nobili cipressi erano a segnare ognuno il cammino, la strada, le sue svolte, i chilometri, o l'ascendere o il rigirarsi delle piagge: come pietre viarie o come capisaldi trigonometrici sul rotondo poggio, sul monte. [AG, 827]

A differenza di quanto visto per i racconti milanesi e similmente a *Una buona nutrizione*, la tessera paesaggistica sembra in questo caso rispondere a un'esigenza di digressione lirico-decorativa ed, eventualmente, alla volontà di ricostruire un'ambientazione paesaggistica idillica. Anche in questo racconto, tuttavia, la rappresentazione degli elementi naturali non è dissimile da quella

degli esseri umani: le azioni “inconsce” delle piante, cioè, sembrano trovare – nella prospettiva della voce narrante, in questo molto vicina a quella autoriale – una spiegazione razionale e volontaria, analoga a quella che muove le azioni degli uomini (si prenda come *specimen* la rappresentazione del frumento, le cui radici “lavorano” per il sostentamento nutritivo dell’essere umano).

In effetti, la descrizione del mondo vegetale di questi due brani e la particolare interazione con l’uomo muovono da quella specifica concezione gaddiana per la quale il popolo delle piante «abita il mondo»¹⁷⁶ allo stesso modo dell’uomo. Sembra possibile scorgere, insomma, anche in queste pagine, quella «comunità vivente delle anime» [VM, 498], composta dall’intero mondo naturale, che sente e abita allo stesso modo l’universo. Questo spiega perché si percepisca, del resto, una sorta di tensione partecipativa da parte del narratore, un flebile stupore di fronte alla natura.

Pur cambiando l’ambientazione – siamo a Vargeggi, in Liguria – e la modalità di enunciazione narrativa – il racconto è ora affidato a un narratore omodiegetico – tale concezione sembra affiorare anche in un altro testo degli *Accoppiamenti*, *Prima divisione nella notte*, edito per la prima volta ne «La voce del popolo» nel 1951. Non variano né la modalità descrittiva che caratterizza la rappresentazione del paesaggio, né la predisposizione lirico-contemplativa di chi osserva:

Mi piaceva discendere nel solleone il sentiero delle rocce di puddinga, come d’un caro e caldo se pure artificioso Presepio: di cui fossi un umile pastore: il più discosto, con la sua zampogna, dalle dolorose ore del mondo. Sostavo lungo il sentiero, ad ogni strapiombo sul mare. Amavo le agavi e le loro spine, così truci su quella costa affocata, nella pienezza del meriggio mi dilettaavano con mille forme non pensate le grasse piante spinose verde pisello, o verde sottaceto, che un giardiniere sapiente aveva inserito nella luce e nel sasso, contro il sole, davanti al cobalto del mare: veneravo l’irraggiungibile guizzo del

¹⁷⁶ C. BENEDETTI, *La storia naturale in Gadda*, cit., pp. 71-89 (anche in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 2000, da cui si cita).

ramarro che ogni volta, a metà del sentiero, mi traversava il passo come una folgore verde, genius loci. [AG, 873]

In maniera simile alle precedenti sequenze, la digressione paesaggistica non sembra svolgere un ruolo decisivo nell'economia narrativa, se non quello di restituire, nella prospettiva della voce narrante, il paesaggio in cui prende forma un'analogia idillica convivenza tra uomo e mondo naturale; e tuttavia, la presenza di un narratore omodiegetico intensifica quella sensazione di stupore di fronte alla natura che emerge solo velatamente nelle sequenze poc'anzi citate e la descrizione risulta quindi funzionalizzata alla dinamica narrativa del testo. Non solo: la presenza di un io narrante agisce esplicitamente anche sulle scelte descrittive, individuando, giustificando e qualificando dalla propria prospettiva le caratteristiche del paesaggio («Mi piaceva», «Amavo», «mi dilettevano», «veneravo»). In tal senso, restringendo cioè lo sguardo alla fisionomia paesaggistica, è significativo rilevare come la selezione del vocabolario tipico degli *Ossi di seppia* e delle *Occasioni*, il particolare momento della giornata e, naturalmente, gli stessi elementi naturali del paesaggio ligure diano vita a un vero e proprio omaggio a Montale e alla sua lirica, non troppo diverso da quello che – seppur riprendendo elementi paesaggistici dal diverso significato simbolico (in particolare i cocci di bottiglia) – Gadda aveva intarsiato poco più di un decennio prima nella *Cognizione*. Nel racconto gaddiano, però, le tessere montaliane vengono private della loro dimensione lirico-simbolica e sembrano piuttosto rispondere a quella dinamica già vista in relazione al nesso paesaggio-cultura: in analogia alla rappresentazione del paesaggio abruzzese o veneto, per la quale Gadda fa ricorso ai dipinti di un artista locale (non necessariamente a soggetto paesaggistico), per il paesaggio della Liguria lo scrittore intarsia gli elementi tipici delle liriche del poeta ligure per eccellenza.

Se dunque, come mostrano i vari esempi, la funzione del paesaggio non è univoca nei racconti e, anzi, la sua intrinseca plasticità rende il paesaggio un linguaggio narrativo polisemico – ora simbolico, ora all’insegna del riso, ora semplicemente di sfondo –, certo balza costantemente agli occhi la differenza tutt’altro che secondaria del ruolo che la dimensione paesaggistica riveste in testi dall’alto grado di narratività e di finzionalità. Anche quando, come negli ultimi casi presi in esame, non si può dire che il paesaggio assuma una funzione decisiva nell’economia narrativa, i legami dinamici che instaura con la trama e con la fisionomia del narratore inseriscono la tessera in un contesto narrativo essenzialmente diverso da quello delle prose di viaggio e, *ça va sans dire*, dal contesto tutt’altro che narrativo delle prose geografiche. Cambia anzitutto la fisionomia di chi racconta: se, nelle prose di viaggio, chi narra è molto vicino alla figura dell’autore, nei racconti la voce narrante non è mai identificabile con Gadda; nelle prose odepastiche prese in esame, inoltre, la vicenda è presentata come realmente accaduta, nei racconti, invece, le vicende, per quanto verosimili, sono naturalmente finzionali. Tali differenze influiscono sul significato che acquisisce la tessera paesaggistica: se in entrambe le tipologie il paesaggio viene in qualche modo sovrasemantizzato, la direzione di tale processo è, nella sostanza, diversa, “sentimentale” o ideologica in un caso, lirico-simbolica o all’insegna del riso nell’altro.

IV. Il paesaggio simbolico nei romanzi

1. Il paesaggio simbolico tra racconto e romanzo

Le medesime strategie viste da ultimo per i racconti si ritrovano, portate alle estreme conseguenze, anche nella forma-romanzo. Come già emerso, infatti, le caratteristiche del procedere narrativo – la trama, la finzionalità costitutiva della narrazione e le dinamiche relative alla voce narrante e alla focalizzazione – risemantizzano la dimensione del paesaggio e la caricano di funzioni ulteriori, strettamente connesse ai significati dell'opera e alla comprensione della stessa. Da questo punto di vista, sarà bene tenere a mente che, proprio per la particolare genesi dei racconti e dei romanzi gaddiani, alcune delle differenze tipiche tra le due tipologie testuali (la «minima presenza di 'arrestì', sospensioni e deviazioni del flusso» propria della forma breve e non del romanzo, così come la diversità di ritmo dei due generi¹) appaiono sostanzialmente meno rilevanti.

In un'ottica paesaggistica, ciò che significativamente muta nella forma-romanzo sono, da un lato, l'incremento della variazione prospettica a cui è soggetta la rappresentazione del paesaggio, e dall'altro la frequenza con cui queste sequenze vengono inserite e reiterate nella compagine narrativa. Proprio in virtù di tale intensificazione, il paesaggio acquista maggior rilievo nelle dinamiche del romanzo e diventa una strategia testuale in grado di aumentare il potenziale narrativo dell'opera.

¹ A. RONCALLO, *Variabili nella tipologia dei testi letterari: romanzo e racconto*, in L. Coveri (a cura di), *Linguistica testuale*, Atti del XV Convegno Internazionale di Studi (Genova-Santa Margherita Ligure, 8-10 maggio 1981), Roma, Bulzoni, 1984, pp. 153-166.

Per questo e per la correlata necessità di far interagire in maniera dialettica intreccio romanzesco e paesaggio, ma anche per i meccanismi prospettici diversi che orientano la costruzione paesaggistica nella *Cognizione* e nel *Pasticciaccio*, all'interno del capitolo i due romanzi saranno trattati individualmente, e la ricca trama di echi e riprese, ma anche di variazioni, emersa dall'analisi sarà oggetto di riflessione dell'ultimo paragrafo.

2. Tra permanenza e fluire del tempo: il paesaggio nella *Cognizione*

2.1 A mo' di premessa: problemi e strategia d'analisi

«Fulcro topografico» di una «scenografia monocentrica, irresistibilmente statica e centripeta»,² “personaggio-spazio” – per usare in modo consapevolmente traslato la categoria elaborata da Montale per la Trieste sveviana³ –, la casa della *Cognizione* costituisce, all'interno della diegesi narrativa, il luogo dell'azione (o della non azione) per eccellenza.

Se molto è stato detto sulla corrispondenza tra la villa brianzola della famiglia Gadda e la casa del romanzo,⁴ è forse utile tornare ancora una volta, ma da un altro punto di vista, sullo spazio narrativo costituito dalla casa (e dintorni) e sul paesaggio visto dalla casa. Se, in altre parole, lo studio dei luoghi della *Cognizione* è stato spesso subordinato al confronto tra il luogo descritto e l'oggetto reale, con una prospettiva referenziale volta sia a verificare l'ipotetica esattezza della traslazione autobiografia-finzione, sia a ricostruire il laboratorio di scrittura gaddiano, sembra necessario – e non solo ai fini di un'indagine paesaggistica – approfondire quei pochi, ma certo fondamentali contributi che hanno posto l'attenzione sulla funzione di questi luoghi, sul loro inserimento e sulla loro ripartizione nel contesto narrativo, nonché sui loro rapporti con la struttura del romanzo.⁵ D'altronde, come già

² F. BERTONI, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Torino, Einaudi, 2001, p. 264.

³ Montale elabora la categoria di «personaggio-città», cfr. E. MONTALE, *Italo Svevo nel centenario della nascita. Celebrazione di Italo Svevo*, Trieste, Circolo della Cultura e delle Arti, 1963, in ID., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, II, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, pp. 2495-2523.

⁴ Cfr. almeno P. ITALIA, *La casa della Cognizione*, in M. Porro (a cura di), *Gadda e la Brianza. Nei luoghi della Cognizione del dolore*, Milano, Medusa, 2007, pp. 75-92; e CAD, 286-305.

⁵ Cfr. F. BERTONI, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, cit., pp. 229-264; E. MANZOTTI, *Dalla terrazza, nelle sere d'estate*, in *Gadda e la Brianza*, cit., pp. 1-26.

ribadito, cinquant'anni fa Jurij Lotman aveva distintamente segnalato che uno «specifico spazio artistico» non è «assolutamente [...] riducibile alla mera riproduzione delle caratteristiche spaziali di questo o quel paesaggio», in particolare perché «modellizza differenti nessi del quadro del mondo (etici, temporali, sociali ecc.)». ⁶

Nel caso specifico della *Cognizione* – e in modo diverso rispetto al *Pasticciaccio* –, la coordinata che riveste un ruolo decisivo per la comprensione della funzione testuale del paesaggio è quella del tempo, intesa in modi diversi: a livello strutturale, tempo della storia *vs* tempo del racconto;⁷ a livello narrativo, tempo delle vicende *vs* tempo interiore, interno ai personaggi; a livello tipologico-testuale, temporalità *vs* staticità (o, in altre parole, narrazione *vs* descrizione). Da questo punto di vista, Savettieri ha già efficacemente illustrato il funzionamento della dimensione temporale (o delle dimensioni temporali) all'interno del romanzo e ha già indicato alcuni dei legami che intercorrono, per usare una formula gaddiana, tra i due «eccipienti primi dell'attività estetica» [VM, 561], lo spazio e il tempo.⁸ E più di recente anche Giuseppe Stellardi è tornato sulla questione, e in particolare sulle «manipolazioni di orizzonti temporali» diversi, delle quali «nessuna ha esito positivo, nel senso che nessuna risulta in un positivo recupero del tempo disgregato». ⁹ Può tuttavia rivelarsi utile riflettere di nuovo sulla questione e leggere tale rapporto da una prospettiva opposta, che mette al centro

⁶ J.M. LOTMAN, *Il problema dello spazio artistico in Gogol'*, in J.M. LOTMAN, B.A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975, pp. 193-248: 193-194.

⁷ Cfr. almeno G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 81-207.

⁸ C. SAVETTIERI, *Il racconto del tempo nella Cognizione del dolore*, in «Italianistica», XXXI, 2-3, 2002, pp. 237-252.

⁹ G. STELLARDI, «Il tempo degli atti possibili»: qualche riflessione sulle dimensioni della temporalità in letteratura, a partire dalla *Cognizione del dolore*, in M.A. Terzoli, A. Asor Rosa, G. Inglese (a cura di), *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni, III (Dall'Ottocento al Novecento)*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2010, pp. 229-246: 236 e 248.

dell'analisi proprio la dimensione paesaggistico-spaziale. In questo cambio di visuale non perdono di valore le riflessioni di Bertoni, Savettieri e di Stellardi – e, prima di loro, di Roscioni e di Manzotti – su uno dei principi costitutivi del romanzo: la reiterazione, «la ripetizione», cioè, «di motivi veri e propri, intesi come minime unità testuali» e la «reiterazione di interi episodi».¹⁰ Tale strategia testuale si lega saldamente e in maniera congenita al tempo, ma interessa – in modo diverso o forse di conseguenza – anche il paesaggio.

2.2 Paesaggi, tempi e situazioni narrative

A livello strutturale, il paesaggio della *Cognizione* si colloca su un duplice piano: è cornice del racconto, appannaggio dell'occhio del narratore onnisciente, ma anche, e più significativamente, paesaggio interiore, riflesso dello sguardo di un personaggio che osserva.¹¹ In questa seconda “modalità” paesaggistica confluiscono anche quei particolari segmenti testuali, meno frequenti ma certo decisivi perché connessi a uno dei grandi assenti-presenti del romanzo – il fratello di Gonzalo –, in cui alcuni singoli elementi paesaggistici acquisiscono un forte valore simbolico-evocativo di matrice autobiografica (cfr. per gli elementi paesaggistici di ambito bellico *supra*, cap. II).¹²

¹⁰ C. SAVETTIERI, *Il racconto del tempo nella Cognizione del dolore*, cit., p. 238.

¹¹ F. BERTONI, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, cit., p. 240.

¹² Accanto all'evocazione simbolica del Monte Nero presa in esame nel secondo capitolo, se ne riscontra almeno un'altra: «L'alta figura di lui si disegnò nera nel vano della porta-finestra, di sul terrazzo, come l'ombra d'uno sconosciuto: e, dietro a lui, nel cielo, due stelle parevano averlo assistito fin là. Dioscuri splendidi sopra una fascia d'amaranto, lontana, nel quadrante di bellezza e di conoscenza: fraternità salva!» [CdD, 685]. Sul passo e in particolare sulla problematica focalizzazione della voce narrante – «la cui volatile soggettività entra ed esce, con straordinaria lievità, nella soggettività recondita dei personaggi» – ha riflettuto Lucio Lugnani, cfr. L. LUGNANI, «Pezzi di bravura» e discorsività narrativa (sul VI tratto della *Cognizione*), in C. Savettieri, C. Benedetti, L. Lugnani (a cura di), *Gadda. Meditazione e racconto*, Pisa, ETS, 2004, pp. 43-66: 54.

Se si considera invece il montaggio delle sequenze paesaggistiche, accanto alle descrizioni vere e proprie, in altre occasioni il paesaggio si frammenta, si sfalda in più microscopici elementi che tornano variamente combinati nell'intera compagine romanzesca.¹³

Si riscontrano dunque brani di lunghezza variabile, la cui funzione e il cui significato all'interno della diegesi testuale sono di volta in volta marcati e definiti, oltre che dal tipo di paesaggio descritto, dalla diversa situazione narrativa (autoriale o figurale)¹⁴ e dal diverso modo in cui il tempo si intreccia alla descrizione.

2.2.1 Tra staticità e *vis* creativa: l'allestimento scenico

Nell'incrociare i piani d'indagine appena richiamati, è interessante rilevare che i due brani più facilmente ascrivibili – per usare le categorie di Stanzel – alla persona, alla prospettiva e al modo autoriali compaiono nella prima sezione della prima parte, mentre se ne riscontrano pochissimi analoghi (comunque più brevi e meno decisivi) nelle pagine subito successive e soltanto uno nella seconda parte del romanzo. Si tratta di brani in cui emerge con nitidezza la presenza di un narratore che sta “sopra” il mondo della storia e che comprime, seleziona e deforma a proprio piacimento la materia narrativa;¹⁵ da questo punto di vista, se tali tratti sono tipici della voce narrante gaddiana, in queste occasioni specifiche – e questo è il discrimine –, la posizione da cui la realtà finzionale viene osservata è esplicitamente esterna alla vicenda.

¹³ F. BERTONI, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, cit., pp. 242-244.

¹⁴ Si usano qui le categorie elaborate da Karl Franz Stanzel (F.K. STANZEL, *A Theory of Narrative*, with a Preface by P. Hernadi, Cambridge, Cambridge University Press, 1984). Le opere di Stanzel non sono ancora state tradotte in italiano, ma una sintesi delle sue teorie, a cui ci si affida anche per la traduzione, è stata approntata da Filippo Pennacchio e si può leggere in P. GIOVANNETTI, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2019, pp. 217-238.

¹⁵ Ivi, p. 225.

I due passi in questione si configurano come vere e proprie pause nella narrazione: per quanto, come si tenterà di mostrare, un certo tipo di temporalità sembri insinuarsi nella porzione testuale, l'effettivo sviluppo degli eventi è momentaneamente sospeso. A ciò concorrono anche la tipologia della voce narrante – che in questi passi si configura appunto come una sorta di “motore” esterno alla storia – nonché, e naturalmente la questione è correlata alla precedente, la stessa fisionomia dei due brani, che rappresentano, per ragioni differenti, il più riconoscibile prodotto della *vis* creativa gaddiana.

Nel primo passo il narratore, in un gioco «ab exterior», presenta al lettore lo «splendido e terribile»¹⁶ Serruchón:

Il Serruchón, da cui prende nome l'arrondimento come dal più cospicuo de' suoi rilievi, è una lunga erta montana tutta triangoli e punte, quasi la groppa-minaccia del dinosauro: di levatura pressoché orizzontale salvo il giù e su feroce di quelle cuspidi e relative bocchette, portelli del vento. Parete altissima e grigia incombe improvvisa sull'idillio, con cupi strapiombi: e canaloni, fra le torri, dove si rintanano fredde ombre nell'alba, e vi persistono, coi loro geli, per tutto il primo giro del mattino. Dietro nere cime il sole improvvisamente risfolgora: i suoi raggi si frangono sulla scheggiatura del crinale e se ne diffondono al di qua verso il Prado, scesi a dorare le brume della terra, di cui emergono colline, tra i velati laghi. Qualcosa di simile, per il nome e più per l'aspetto, al manzoniano Resegone. Ivi alcuna più ardita torre, (con mattutine campane), lacera il velo dorato delle nebbie; il vapore, un bioccolio bianco, dilunga in un filo; si smarrisce; sibila per lontani rimandi tra le colline, e rigiri: porta la stipata, nera folla degli uomini poveri, che ne traboccano verso gli opifici e le fabbriche o, sul poco fiume, il maglio. [CdD, 575]

Il brano si configura come un «segmento testuale autonomo [...] demarcato rispetto all'orizzonte diegetico circostante»;¹⁷ Gadda, infatti, incastona il passo

¹⁶ M.A. TERZOLI, *Stratigrafie del paesaggio. Luoghi letterari, descrizioni geografiche, guide e mappe nella scrittura di Carlo Emilio Gadda*, in «Colloquium Helveticum», 38, 2007, pp. 271-294.

¹⁷ F. BERTONI, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, cit., p. 234.

all'interno del racconto dello «scandaletto rurale» di Lukones e sospende così per qualche istante la narrazione degli eventi.

Osservando la strategia discorsiva, si può notare come l'atemporalità che caratterizza la prima parte del brano (fino a «portelli del vento») consenta di inserire il segmento tra le descrizioni (paesaggistiche) *tout court*, mentre la seconda parte – in maniera analoga a un famoso passo del *Pasticciaccio*¹⁸ (almeno per spunto tematico, montaggio compositivo e riprese lessicali) – si situa in una zona a confine tra descrizione e narrazione,¹⁹ generando l'illusione che la macchina narrativa sia stata nuovamente messa in moto. Infatti, in sintonia con quanto ha rilevato Roggia in merito alla descrizione dell'alba nel paesaggio albano, anche in questo segmento testuale l'uso di verbi di movimento per descrivere il sorgere del sole («risfolgora», «frangono», «diffondono», «scesi») forza la staticità della descrizione e tende a narrativizzare la dimensione spaziale (si potrebbe parlare, allora, con Harold F. Mosher, di "*narratized description*"²⁰). D'altro canto, per quanto anche queste predicazioni, come quelle del *Pasticciaccio*, siano «intese come vere simultaneamente e non successivamente»,²¹ la temporalità che si innesta nel brano della *Cognizione* è tipologicamente diversa da quella del romanzo giallo: non siamo di fronte – nonostante la prima impressione di lettura – a una

¹⁸ Sul passo cfr. E. MANZOTTI, «Era l'alba, e più» (C.E. Gadda, *Pasticciaccio*, VIII), «Per Leggere», X, 19, 2010, pp. 217-312; C.E. ROGGIA, *La rappresentazione e il tempo (su un aspetto particolare della descrizione letteraria)*, in S. Calligaro, A. Di Dio (a cura di), *Marco Praloran 1955-2011. Studi offerti dai colleghi delle università svizzere*, raccolti da S. Albonico, Pisa, ETS, 2013, pp. 319-332.

¹⁹ Cfr. H.F. MOSHER, Jr., *Toward a Poetics of "Descriptized" Narration*, in «Poetics Today», vol. 12, 3, 1991, pp. 425-445; sul passo del *Pasticciaccio* cfr. ancora C.E. ROGGIA, *La rappresentazione e il tempo (su un aspetto particolare della descrizione letteraria)*, cit., pp. 327-330.

²⁰ H.F. MOSHER, Jr., *Toward a Poetics of "Descriptized" Narration*, cit., pp. 427-441. Si muove in questa direzione anche l'uso di «improvvisa» nella prima parte e di «improvvisamente» nella seconda.

²¹ Così Roggia in *La rappresentazione e il tempo (su un aspetto particolare della descrizione letteraria)*, cit., p. 319.

descrizione in presa diretta, in cui la voce narrante riporta ciò che essa o il personaggio ha davanti agli occhi; si tratta, invece, della messa in pagina della temporalità iterativa di un evento, l'alba, che si verifica ogni giorno. L'illusione che il narratore abbia ripreso in mano i fili del racconto e stia dunque proseguendo la narrazione è generata anche dall'uso non deittico del tempo presente,²² che appunto non qualifica un'azione contemporanea all'enunciazione, ma acronica e ripetitiva.

Se le cose stanno davvero così, il passo condivide con l'incipit dei *Promessi sposi* non soltanto il soggetto della descrizione – il Resegone, al grado zero o nella sua deformazione «con traduzione semantica»²³ nel Serruchón – e la «maniera» [C, 18, rr. 182 sgg.] descrittiva, ma anche la stessa strategia narrativa elaborata da Manzoni nell'incipit del suo romanzo; anche la descrizione dei luoghi manzoniani, infatti, si configura – per dirlo ancora con Mosher – come una descrizione narrativizzata, in cui la focalizzazione è di grado zero, la voce narrante descrive il paesaggio come se fosse una macchina da presa in movimento.²⁴ Del resto, un passo dell'ottavo tratto della *Cognizione* non solo richiama esplicitamente l'incipit manzoniano, ma sostituisce, nella costruzione sintattica dei *Promessi sposi*, i luoghi fittizi del romanzo maradagalese:

[...] dall'animo tenuemente rattristato sarebbero potuti venire alle labbra quei detti, dell'immortale preludio de' *Promessi sposi*: «Talché non è chi, al primo vederlo (il Serruchón) purché sia di fronte, come per esempio, di su le mura di Pastrufazio che guardano a settentrione, non lo riconosca tosto a un tal

²² Sull'uso dei tempi verbali nella descrizione cfr. M. BERTINETTO, *Il verbo*, in L. Renzi, G. Salvi (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, II, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 13-161 e ID., *Tempi verbali e narrativa italiana dell'Ottol/Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003.

²³ M.A. GRIGNANI, *L'Argentina di Gadda fra biografia e straniamento*, in «Il confronto letterario, Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Pavia», 15, n. 29, 1998, pp. 57-73: 67.

²⁴ A tal proposito si confronti ancora P. GIOVANNETTI, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, cit., pp. 192-193.

contrassegno (cioè l'andamento a sega) dalle altre Sierre di nome più oscuro e di forma più comune...» [CdD, 721]

Da un'altra prospettiva, a livello tematico, nel primo brano citato si ritrovano alcuni motivi ricorrenti dell'intera opera gaddiana, come il *topos* del sorgere del sole – i cui moduli descrittivi sono caratterizzati da un forte afflato lirico –, ma anche le nuvole, le campane e il tragitto del treno che, in maniera analoga a quanto accade nella descrizione dell'alba, viene assorbito in una descrizione narrativizzata e che, in questo passo specifico, prefigura – come emergerà a breve – alcuni motivi semantici costitutivi del romanzo.

In parte simile, sia per il configurarsi della rappresentazione paesaggistica come pausa nella narrazione, sia per la presenza riconoscibile di un'istanza autoriale marcata – e cioè di un narratore che, nella costruzione della pagina, non cela il suo ruolo di “costruttore di mondi” –, è il caso di un altro celebre brano, che vale la pena di citare per esteso:

Di ville, di ville!; di villette otto locali doppi servissi; di principesche ville locali quaranta ampio terrazzo sui laghi veduta panoramica del Serruchón - orto, frutteto, garage, portineria, tennis, acqua potabile, vasca pozzonero oltre settecento ettolitri: – esposte mezzogiorno, o ponente, o levante, o levante-mezzogiorno, o mezzogiorno-ponente, protette d'olmi o d'antique ombre dei faggi avverso il tramontano e il pampero, ma non dai monsoni delle ipoteche, che spirano a tutt'andare anche sull'anfiteatro morenico del Serruchón e lungo le pioppaie del Prado; di ville! di villule!, di villoni ripieni, di villette isolate, di ville doppie, di case villerecce, di ville rustiche, di rustici delle ville, gli architetti pastrufaziani avevano ingioiellato, poco a poco un po' tutti, i vaghissimi e placidi colli delle pendici preandine, che, manco a dirlo, «digradano dolcemente»: alle miti bacinelle dei loro laghi. Quale per commissione d'un fabbricante di selle di motociclette arricchito, quale d'un bozzoliere fallito, e quale d'un qualche ridipinto conte o marchese sbiadito, che non erano riusciti né l'uno a farsi affusolare le dita, né l'altro, nonché ad arricchire, ma purtroppo nemmeno a fallire, tanto aveva potuto soccorrergli la sua nobiltà d'animo, nella terra dei bozzoli in alto mare e delle motociclette per aria. Della gran parte di quelle ville, quando venivan fuori più «civettuole» che mai dalle robinie, o dal ridondante fogliame del banzavóis come da un bananeto delle Canarie, si

sarebbe proprio potuto affermare, in caso di bisogno, e ad essere uno scrittore in gamba, che «occhieggiavano di tra il verzicare dei colli». Noi ci contenteremo, dato che le verze non sono il nostro forte, di segnalare come qualmente taluno de' più in vista fra quei politecnicali prodotti, col tetto tutto gronde, e le gronde tutte punte, a triangolacci settentrionali e glaciali, inalberasse pretese di chalet svizzero, pur seguitando a cuocere nella vastità del ferragosto americano: ma il legno dell'Oberland era però soltanto dipinto (sulla scialbatura serruchonese) e un po' troppo stinto, anche, dalle dacquate e dai monsoni. Altre villule, dov'è lo spigoluccio più in fuori, si dirizzavano su, belle belle, in una torricella pseudo-senese o pastrufazianamente normanna, con una lunga e nera stanga in coppa, per il parafulmine e la bandiera. Altre ancora si insignivano di cupolette e pinnacoli vari, di tipo russo o quasi, un po' come dei rapanelli o cipolle capovolti, a copertura embricata e bene spesso policroma, e cioè squamme d'un carnevalesco rettile, metà gialle e metà celesti. Cosicché tenevano della pagoda e della filanda, ed erano anche una via di mezzo fra l'Alhambra e il Kremlino. Poiché tutto, tutto! era passato pel capo degli architetti pastrufaziani, salvo forse i connotati del Buon Gusto. Era passato l'umberto e il guglielmo e il neo-classico e il neo-neoclassico e l'impero e il secondo impero; il liberty, il floreale, il corinzio, il pompeiano, l'angioino, l'egizio-sommaruga e il coppedè-alessio; e i casinos di gesso caramellato di Biarritz e d'Ostenda, il P.L.M. e Fagnano Olona, Montecarlo, Indianòpolis, il Medioevo, cioè un Filippo Maria di buona bocca a braccetto col Califfo: e anche la regina Vittoria (d'Inghilterra), per quanto stravaccata su di un'ottomana turca: (sic). E ora vi stava lavorando il funzionale novecento, con le sue funzionalissime scale a rompigamba, di marmo rosa: e occhi di bue da non dire, veri oblò del càssero, per la stireria e la cucina; col tinello detto office: (la qual parola esercitava un fascino inimmaginabile sui novelli Vignola di Terepattola). [...]

Ma basti, con l'elenco delle escogitazioni funzionali. [CdD, 584-586]

Nella sequenza, il caratteristico procedimento combinatorio che contraddistingue la prosa gaddiana lascia trasparire con nitidezza la presenza dell'autore e il suo ruolo di «*world-maker*», da cui prende forma il narratore autoriale.²⁵ Nel passo, la visione paesaggistica è il bersaglio di una voce che – ed è evidente – non appartiene a un personaggio, ma non appartiene neanche a un narratore prossimo allo *storyworld* – come accade in altri brani –, e diventa

²⁵ P. GIOVANNETTI, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, cit., p. 225.

piuttosto il prodotto di un *divertissement* polemico tipico di Gadda e del suo narratore (per quanto anche Gonzalo potrebbe sposare la posizione che emerge dal brano). E tuttavia, a differenza del passo precedente, qualificabile come una descrizione paesaggistica *tout-court*, il brano in questione si configura come un paesaggio “speciale”: non solo la sequenza è intermezzata da sezioni narrative, ma la notazione finale qualifica l’inserito come un elenco, un elenco in cui gli enti selezionati sono case o elementi di una casa; il rapporto che si instaura tra questi enti non è cioè topografico, ma paradigmatico: non si riscontra una continuità spaziale tra gli elementi nominati e il lettore non ha contezza di ciò che si situa tra loro (strade, fiumi, prati), il narratore elenca, infatti, tutte le varianti abitative del luogo operando una selezione mirata. Tale operazione dà vita a uno spazio saturo e la deformazione a cui è soggetto fa trasparire il giudizio causticamente negativo della realtà rappresentata, di norma meno esibito.

A livello tipologico il brano non rappresenta, quindi, una descrizione canonica: per quanto l’inserito sembri configurarsi come tale, la straordinaria abilità gaddiana di intrecciare «porzioni di mondo» differenti dà vita a un elenco di modalità costruttive che veicolano un’immagine paesaggistica fortemente deformata. A uno sguardo più ampio, tale modalità compositiva gioca un ruolo costitutivo nell’intero sistema gaddiano, dove, come è noto, il procedere per accumulazioni e per associazioni rispecchia la complessità del reale e la complessità *della percezione* del reale.²⁶

A conclusione del passo, ancora manzonianamente, la visione panoramica delle ville – ulteriore segnale di una voce narrante che arranja la vicenda a distanza – si chiude con un altro intervento esplicito del narratore (l’ultima proposizione del brano citato), che nel riprendere nelle righe successive il racconto vero e proprio cala il lettore in un contesto spaziale più limitato: «Fra

²⁶ C.E. ROGGIA, *La rappresentazione e il tempo (su un aspetto particolare della descrizione letteraria, cit., p. 329.*

le ville della costa di San Juan, lungo lo stradone del Prado, (saettavano i rimandi rossi dei loro vetri avverso il taciturno crepuscolo), c'era anche, piuttosto sciatta, e ad un tempo stranamente allampanata, Villa Maria Giuseppina». *En passant* – e se davvero l'ipotesto è l'incipit manzoniano – è curioso rilevare che a differenza dei *Promessi sposi*, dove il narratore stringe il suo sguardo con una zoomata dal «ramo del lago di Como» a Don Abbondio, nel passo della *Cognizione* la voce narrante opera uno stesso avvicinamento prospettico, che però culmina con un *focus* su un “personaggio” inanimato,²⁷ villa Maria Giuseppina appunto. Tale variazione è sintomatica dell'importanza degli oggetti (e in particolare delle ville) sia su un piano narrativo, legato alle vicende, sia su un piano narratologico, legato cioè alla costruzione del romanzo.

Ancora da un'altra prospettiva, il paesaggio antropico qui rappresentato ha qualche affinità tematica con alcuni brani riscontrabili in altri testi gaddiani: si pensi alle descrizioni – certo meno causticamente deformate e piegate piuttosto a una curvatura lirica – delle ville delle prose *Villa in Brianza* o *Ville verso l'Adda*; tuttavia, come in parte già anticipato, l'inserimento della descrizione all'interno di una struttura romanzesca trasforma questo lungo segmento testuale in una tessera che fa sistema con il romanzo stesso, di cui tale paesaggio diventa appunto un emblematico allestimento scenico.

Dunque ricapitolando si può osservare in primo luogo che in entrambi i brani «mentre il tempo del racconto si qualifica positivamente (è maggiore di zero), quello della storia ha *un valore uguale a zero*»;²⁸ e in seconda battuta che il narratore, inserendo una pausa nella narrazione, fa sentire la sua presenza sfruttando strategie testuali differenti: interventi in prima persona,

²⁷ O solo apparentemente inanimato: qualche pagina dopo il lettore viene a sapere che alla caduta di un terzo fulmine «la Giuseppina» si popola di «misteriose luminescenze, larve, o lèmuri, notturne ali, spettrali parvenze», diventando – nelle dicerie degli abitanti del Serruchón – una villa «hantée» [CdD, 591].

²⁸ P. GIOVANNETTI, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, cit., p. 194.

posizionamento di un filtro lirico nella descrizione, giochi combinatori. Infine, andrà rilevato che la voce narrante, “onnipotente” ma non “invisibile” (per riprendere i termini di Flaubert), si colloca in una posizione “esterna” alla storia. La *Kreuzung* di piani d’analisi consente insomma di delimitare una prima forma paesaggistica e di definirne il ruolo all’interno dell’impianto romanzesco: attraverso tali lunghi inserti il narratore costruisce (e svela un po’ alla volta) il *setting* del romanzo, ponendo le fondamenta per lo sviluppo delle vicende. Tuttavia, se questa tipologia paesaggistica svolge una necessaria e imprescindibile funzione strutturale legata alla cornice e alla collocazione spaziale della storia, non sembra d’altro canto intervenire, come si potrà invece rilevare per altre tipologie di paesaggio, nella composizione del significato, del senso più profondo del racconto. Con ciò non si vuole naturalmente sostenere che l’allestimento scenico non dialoghi o non abbia alcuna interferenza nella vicenda narrata, ma solo che la particolare posizione della voce narrante pone questi inserti su un piano differente rispetto a quelli che verranno indagati successivamente, dove emerge il sospetto di uno sguardo soggettivo e dove la localizzazione dello sguardo di chi racconta si posiziona sempre più all’interno del mondo narrato.

2.2.2 Per una semantica del paesaggio della *Cognizione*

- Tra persistenza e ricorsività: il paesaggio di luce e suono

In parte diversi per situazione narrativa, temporalità e distribuzione all’interno del romanzo sono quei segmenti testuali caratterizzati dalla combinazione di determinati elementi paesaggistici, non strettamente legati alla sola dimensione visiva della percezione: la luce, gli alberi, le cicale.²⁹

²⁹ Il meccanismo combinatorio con cui Gadda modula questi passi è stato dettagliatamente preso in esame da Manzotti ed è affine al *topos* ricorrente del passare

Rispetto alla tipologia precedente, questi brevi segmenti paesaggistici si pongono a un livello testuale differente e presentano caratteristiche diverse, a cominciare dalla loro ripartizione all'interno della struttura romanzesca: tali inserti si riscontrano sistematicamente nell'intera compagine testuale e diventano – come la critica ha già rilevato – un «contrappunto paesaggistico» atto a scandire «ritmicamente la progressione degli eventi e l'esitante, dolorosa sedimentazione dei significati».³⁰ Non si tratta, d'altro canto, di ampie porzioni testuali, ma di segmenti frammentati all'interno del racconto e legati di volta in volta in maniera diversa al contesto.

Quanto invece alla situazione narrativa, tali scorci sono ancora espressione della voce e dello sguardo del narratore, ma chi parla sembra assumere una diversa distanza nella descrizione dell'inserto paesaggistico, una diversa localizzazione dello sguardo, non più aereo, né ancora identificabile con quello di un personaggio, ma comunque più prossimo allo spazio della vicenda, quasi partecipe.

Questa instabile combinazione di luce e suono avvolge la casa nell'«immensità chiara dell'estate» ed è così persistente e ossessiva che anche nei pensieri di uno dei personaggi, il dottore, prossimo all'arrivo a casa Pirobutirro, la figura del protagonista, Gonzalo, si presenta «in una luce assurda» [CdD, 606]. E tuttavia, per quanto tale dimensione paesaggistica sembri avvolgere costantemente la casa³¹ – acquisendo, come si vedrà, un rilievo semantico di non poco conto –, d'altro canto, in modo altrettanto

delle nuvole. Cfr. E. Manzotti, «La cognizione del dolore» di Carlo Emilio Gadda, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana Einaudi. Le opere*, IV.II, Torino, Einaudi, 1996, pp. 131-139; e ID., *Carlo Emilio Gadda: un profilo*, in Id. (a cura di), *Le ragioni del dolore. Carlo Emilio Gadda 1893-1993*, Lugano, Edizioni Cenobio, 1993, pp. 17-50. Ora anche in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 5, 2007.

³⁰ F. BERTONI, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, cit., p. 242.

³¹ Fatta ovvia eccezione per i momenti notturni e per l'episodio dell'uragano.

significativo l'inserimento di questo stesso contrappunto nella compagine testuale scandisce alcuni specifici momenti del racconto.

Una delle prime occasioni in cui il narratore introduce tale combinazione paesaggistica coincide con l'incontro tra il medico e la Battistina:

«.... Quante storie!», brontolò il medico alzando una spalla: e gli prese a dondolare una gamba: «.... ma se è un buonissimo diavolo! Voi donne chissà cosa capite.... cosa sognate....».

«.... Glie lo giuro, signor dottore! le dico che quella donna, in quella casa, è più la pena che la vita....».

«.... Ma sarà un momento.... una ventata di rabbia.... »: stava per avviarsi: «.... come il vento, quando si sente sbattere tutti gli usci, tutt'a un tratto.... e poi se ne va, e non è nulla.... A furia di viver solo.... sprangato in camera, a leggere.... a fantasticare.... è quel che càpita ad un misantropo....».

Le cicale, risvegliate, screziavano di fragore le inezie verdi sotto la dovizia di luce, tutto il cielo della estate crepitava di quello stridìo senza termini, nell'unisono d'una vacanza assordante. Il medico aveva un'idea. La sua diagnosi era in corso di maturazione: o, forse, con cinque figliole che donna Carlotta gli aveva regalato, era già matura da un pezzo. «Vae soli!». [CdD, 612-613]

Nel momento in cui il medico sta per svelare la "sua verità" riguardo alle ragioni per cui Gonzalo è preda di terribili accessi di rabbia, con l'inserimento del frammento paesaggistico il narratore sospende per qualche istante il racconto: così facendo viene ritardata la rivelazione del medico – attesa pressappoco come un'acme narrativa – e viene simbolicamente costruita una dimensione di luce e suono per "accoglierne" la diagnosi (minata, tuttavia, dall'ironia del narratore).

Quasi eco variata del passo, qualche pagina dopo un analogo intreccio paesaggistico si inserisce nella narrazione e chiude la visita del medico:

Nell'ascoltarlo dalla schiena quando era seduto sul letto e tutto inchinato in avanti, con il gonfio e le pieghe del ventre in mezzo ai femori, a crepapancia, e tra i ginocchi la faccia, la camicia arrovesciata al di sopra il capo come da un colpo di vento, [...] gli fece dire parecchie volte trentatré, trentatré; ancora trentatré.

All'enunciare il qual numero l'ingegnere si prestò di buona grazia, col viso tra i ginocchi.

Con questo, la visita ebbe termine.

Dalla finestra aperta la luce della campagna; screziata di quella infinita crepidine. Il malato si ricompondeva, sceso dal letto; la sua figura inutile si riprendeva da un oltraggio non motivato nelle cose; il dottore, con un tono un po' mortificato, gli confessò che non riscontrava nulla di preoccupante: scosse il capo: nulla, assolutamente nulla. Prescrisse dei dadi di Sedobrol, dissolti ognuno in una tazza d'acqua tepida, un paio di volte al giorno, lontano dai pasti. Acqua tepida.... Già, proprio.... Acqua, acqua. S'impazienti perché l'ingegnere gli fece un paio di domande come uno scemo; o era forse distratto. In una tazza da tè.... ma già, già, naturale.... ma sicuro.... [...] Il bismuto, se credesse, poteva anche lasciarlo. E le cicale, popolo dell'immenso di fuori, padrone della luce. [CdD, 621-622]

La diagnosi del medico – molto diversa dalla diagnosi elaborata in precedenza e frutto di uno dei rari momenti in cui il dottore sembra assumere un atteggiamento deontologicamente corretto – è incastonata tra due contrappunti paesaggistici che si richiamano l'uno con l'altro. Simili nella situazione rappresentata e nella scelta di una sintassi nominale, i due segmenti presentano una diversa struttura tematica: il *focus* del narratore nel primo segmento si concentra sulla luce, di cui il suono delle cicale diventa quasi un attributo, e nel secondo, circolarmente, l'attenzione è posta proprio sulle cicale e la luce diviene un loro dominio. Non si tratta dunque di un semplice intercalare, né di una pausa decorativa, ma viceversa di un dispositivo testuale atto contrappuntare alcuni precisi snodi narrativi.

A ciò concorre anche la già allusa questione riguardo la diversa fisionomia della voce narrante: in questi segmenti, per quanto non si realizzi completamente una situazione narrativa figurale, il narratore sembra addentrarsi o perlomeno avvicinarsi allo *storyworld*, tanto da subire una minima «progressiva personificazione».³² Questo avvicinamento è suggerito

³² P. GIOVANNETTI, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, cit., p. 231.

da alcune precise spie testuali: la percezione della luce «dalla finestra aperta» e la collocazione «di fuori» delle cicale posizionano la voce narrante all'interno della casa, quasi fosse accanto a Gonzalo e al medico.

Più complesso, invece, il discorso relativo alla dimensione temporale. Come nei precedenti casi, a livello di tipologia testuale siamo di fronte a degli inserti descrittivi che interrompono il racconto degli eventi, inserti talvolta minimi e appunto intercalati da dialoghi o da sequenze narrative. A livello semantico-simbolico, invece, tale interruzione è operante fino a un certo punto: se è effettiva quanto a tipologia discorsiva – e alcune scelte lessicali («infinita», «immenso», – e, nel brano precedente, «senza termini»), nonché la sintassi nominale, concorrono in questo senso a veicolare un'idea di eterna staticità, di «persistenza» [CdD, 633] –, d'altro canto, a guardare l'intera struttura romanzesca la ciclicità e l'iterazione di questi passi creano degli addentellati nelle diverse sezioni del romanzo, rafforzandone certamente la coesione interna – come ha già mostrato Savettieri –, ma fornendo anche un'ulteriore chiave di lettura per la *progressiva* comprensione delle vicende. In quest'ottica si noti, per ora in maniera cursoria perché sarà trattato più diffusamente nell'ultimo paragrafo, che l'analogia tra il tempo “del protagonista” e il tempo “fuori dalla casa” – entrambi in qualche modo statici, continuamente identici a loro stessi – produce una serie di rispondenze significative a livello di interpretazione. In questo senso si tenga a mente che un analogo contrappunto paesaggistico marcherà anche la conclusione del sogno di Gonzalo, a segnalare, come rilevato da Savettieri, il contrasto tra il «tempo dissolto» del sogno e la «continuità eguale del tempo» dell'esterno della casa.³³

A stringere ancor più indissolubilmente il legame tra cicale e tempo è un periodo su cui la critica ha a lungo riflettuto: «La cicala, sull'olmo senz'ombre, friniva a tutto vapore verso il mezzogiorno, dilatava la immensa chiarezza

³³ C. SAVETTIERI, *Il racconto del tempo nella Cognizione del dolore*, cit., 243.

dell'estate» [CdD, 606]. Valentino Baldi ha ben rilevato come la sperimentazione formale lavori, in questo sintagma, «in parallelo a una gravidanza tematica»: se l'immagine delle cicale, sottolinea Baldi, si fa «veicolo di un tempo alterato, immenso, spesso infinito» coinvolgendo in questo «anche la tematica della luce», d'altro canto le cicale sono anche insetti stagionali, silenti nei momenti d'ombra. In esse, allora, «convivono, senza contraddizione, la permanenza e la caducità».³⁴

Da questo punto di vista, le cicale sembrano dunque esprimere il permanere della natura al di là di tutti i tempi, il continuo compiersi del processo di nascita e morte insito al ciclo delle stagioni, il persistere, cioè, di un principio vitale estraneo all'uomo, che prescinde e trascende il tempo umano. Così come accade per i personaggi del *Pasticciaccio*, dove tale macrotema si legherà ancora al verso con cui gli animali scandiscono ritmicamente il paesaggio della campagna romana, i protagonisti della *Cognizione* possono solo inserirsi passivamente nel ciclo naturale e percepirne lo scorrere, senza penetrarne i meccanismi più profondi.

- Tra progressione vitale e ciclicità del tempo: il paesaggio «delle opere»

Diversa è la visione che si profila allo sguardo di chi osserva dalla terrazza. Se la rappresentazione paesaggistica è ancora filtrata dalla voce del narratore, quest'ultimo in più di un'occasione rinuncia alla propria prospettiva visuale per assumere la focalizzazione di un personaggio: si viene così a creare una fluida oscillazione tra prospettive differenti, attraverso la quale la voce che racconta talvolta media la narrazione (il lettore ha cioè l'impressione di ascoltare una voce che racconta) e altre volte la riflette in una prospettiva

³⁴ V. BALDI, *Reale invisibile. Mimesi e interiorità nella narrativa di Pirandello e Gadda*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 127, 128, 134.

fortemente soggettivizzata (i pensieri e le azioni sembrano realizzarsi nell'atto stesso della lettura).³⁵

La prima descrizione paesaggistica è ancora appannaggio della voce narrante, che tuttavia sembra almeno condividere la visione con lo sguardo di Gonzalo («intento a guardare») e del medico, che escono sul terrazzo «da cui si guardava l'estate»:

Dal terrazzo la veduta spaziava perduto fino alle lontane colline, e poi più lontano forse, nel sole. Si spegneva ai tardi orizzonti: e agli ultimi fumi delle fabbriche, appena distinguibili nella foschia: posava alle ville e ai parchi, cespì verdissimi, antichi, tutt'attorno la mite e famigliare accomandita di quei piccoli laghi.

Eran livelli celesti, opachi, future torbiere, tra l'insorgere dei mille piacevoli incidenti d'una orografia serena, che aveva conosciuto il cammino delle Grazie. Terra vestita d'agosto, v'erano sparsi i nomi, i paesi. Ed era terra di gente e di popolo, vestita di lavoro.

Tanto il dottore che il figlio sostarono, si fecero al parapetto, chiamati da quella significazione di vita. Tutto doveva continuare a svolgersi, e adempirsi: tutte le opere. Il domani dalle bocchette d'oriente affacciandosi con dorati cigli avrebbe ritrovato le cose: come il fabbro, dove lo ha lasciato nella fucina, ivi si ripiglia il martello. Insaccato nelle spalle, intento a guardare, il figlio aveva le due mani alla balaustra di legno, le braccia divaricate ed aperte, come stanche ali. Guardava dolorosamente. «.... Mia madre è invecchiata....», disse. Poi con violenza: «....Sono anni.... sono disperato....». Pronunciò queste ultime parole come in un sogno: e l'ora da una torre lontana sembrò significare: «gli atti sono tutti adempiuti». [CdD, 628-629]

La trama della descrizione, anche intessuta di alcuni echi letterari,³⁶ ha non poche affinità tematiche e stilistiche con alcune delle immagini paesaggistiche ricorrenti ne *Le meraviglie d'Italia* e ne *Gli anni*, e riscontrabili anche in alcune prose non riunite in raccolte, come gli articoli di ambientazione siciliana. L'esito del lavoro umano sul paesaggio è, in effetti, come già segnalato (cfr.

³⁵ Si usa ancora la terminologia proposta da Stanzel e in particolare si fa riferimento al concetto di *Mittelbarkeit*.

³⁶ Si confronti il commento di Manzotti, in C, 160.

supra, cap. III), uno dei *topoi* ricorrenti dell'opera gaddiana e tuttavia, nel caso specifico del passo citato, la tessitura del brano – in maniera analoga a quanto accade per molte tessere paesaggistiche dei racconti – riduce il grado di ancoraggio referenziale, tipico degli elzeviri appena menzionati, e si caratterizza invece per un'atmosfera di indeterminatezza, quasi leopardiana. Significativa, da questo punto di vista, è la curvatura elegiaca a cui è sottoposta la visione paesaggistica: lo stesso paesaggio che nel secondo brano («Di ville, di ville!») era sottoposto a una caustica deformazione, si caratterizza ora per una forte intonazione lirica di sapore ermetico-simbolista (si consideri in particolare l'uso della preposizione 'a' e, più in generale, la libertà nell'uso dei nessi preposizionali³⁷). L'armamentario linguistico di marca lirica di cui Gadda si serve per descrivere il paesaggio ben risponde alla funzione che questa visione assume nell'intera compagine testuale e ben si coniuga con la situazione narrativa del brano: la voce che racconta non sembra posizionarsi più "sopra" il mondo della storia, si sta via via avvicinando ai personaggi e quasi partecipa alla situazione emotiva della sequenza. Le scelte lessicali contribuiscono inoltre ancora una volta a narrativizzare la descrizione: i verbi, utilizzati in senso metaforico, sono verbi di movimento («spaziava», «posava», «insorgere», «sparsi», «affacciandosi») e aumentano la tensione narrativa del tessuto testuale. D'altro canto, ciò che consente di guardare in maniera diversa (anche rispetto alle prose brevi) il segmento paesaggistico non è solo la mancata esplicitazione del suo referente, né il mero inserimento di tale tessera in una compagine romanzesca, ma la ripetizione di questo stesso paesaggio e ancor più la reiterazione dell'atto di osservare questo paesaggio nelle pagine successive.

Da questo punto di vista è significativo che, accostatosi al parapetto, alla visione di quel determinato scorcio – scorcio che, è necessario anticiparlo, sarà

³⁷ Cfr. P.V. MENGALDO, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in ID., *La tradizione del Novecento*, III serie, Torino, Einaudi, 1991, pp. 131-157: 138-140.

poi una sorta di “correlativo” della deuteragonista –, Gonzalo vi associ dolorosamente proprio la condizione della madre: nei pensieri angosciati del protagonista, mentre il suo sguardo accoglie una «significazione di vita», simbolo di una progressione vitale del tempo, i rintocchi delle campane, quasi ominosi, sembrano segnalare simbolicamente l'impossibilità di riscatto per i due abitanti della casa.

Densa di echi leopardiani³⁸ – e con un'esplicita citazione dalla *Quiete* – è la successiva descrizione di questa vista paesaggistica, dove tuttavia, dopo un incipit strettamente legato al narratore, a guardare dalla terrazza è proprio la madre:

si fece, con nuovi urti di voce, a disserrar l'ante, i vetri. Rinfrancata, ella rivide chiarezze dolci e lontane del paese e nella dolce memoria le fiorirono quelle parole di sempre: «apre i balconi – apre terrazzi e logge la famiglia»: quasi che la società degli uomini ricostituita le riapparisse dopo notte lunga. [...]

Dalla terrazza, nelle sere d'estate, ella scorgeva all'orizzonte lontano i fumi delle ville, che immaginava popolate, ognuna, della reggia, col marito alla stalla, e dei figli. Le ragazze, a frotte, tornavano dall'opificio, telaî, o incannatoî, o bacinelle di filanda: biciclette avevano riportato i garzoni dall'incudine: o erano rinvenuti dietro il padre con dondolanti buoi dal campo [...].

Prole rustica venuta senza numero dal lavoro al fuoco, a un cucchiaino: alle povere scodelle slabbrate che ne rimeritavano il giorno.

Bagliori lontanissimi, canti, le arrivavano dal di fuori della casa. Come se alcuna reggia avesse disposto il suo rame ad asciugare nell'aia, a riverberare, splendendo, il tramonto. Forse per un saluto a lei, la signora!, che un tempo, come loro, era stata donna, sposa, e madre. [...]

Prole rustica, leva del perenne pane: crecessero, amassero. Si considerava alla fine della sua vicenda. Il sacrificio era stato consumato. Nella purità; di cui Dio solo è conoscenza. Si compiacqua che altri ed altre avessero a poter raccogliere il senso vitale della favola, illusi ancora, nel loro caldo sangue, a crederla verità necessaria. Dall'orizzonte lontano esalavano i fumi delle ville. Di lei nessuno avrebbe più recato lo spirito, o il sangue, nei giorni vuoti.

³⁸ Sull'intertestualità leopardiana cfr. ancora C. SAVETTIERI, *Il racconto del tempo nella Cognizione del dolore*, cit., pp. 245-246.

Ma Gonzalo? Oh, il bel nome della vita! una continuità che s'adempie. Di nuovo le sembrò, dal terrazzo, di scorgere la curva del mondo: la spera dei lumi, a rivolgersi; tra brume color pervinca scomparivano incontro al sapore della notte. Sul mondo portatore di frumenti, e d'un canto, le quiete luminarie di mezza estate. Le sembrò di assistervi ancora, dalla terrazza di sua vita, oh! ancora, per un attimo, di far parte della calma sera. Una levità dolce. E, nel cielo alto, lo zaffiro dell'oceano: che avevan rimirato l'Alvise, a tremare, e Antoniotto di Noli, doppiando capi dalla realtà senza nome incontro al sogno apparito degli arcipelaghi. Si sentì ripresa nell'evento, nel flusso antico della possibilità, della continuazione: come tutti, vicina a tutti. Col pensiero, coi figli, donandosi aveva superato la tenebra: doni delle opere e delle speranze verso la santità del futuro. La sua consumata fatica la riportava nel cammino delle anime. Aveva imparato, insegnato. Tardi rintocchi: e il lento lucignolo delle vigilie si era bevuto il silenzio. Lungo gli interrigli s'insinuava l'alba: nobili paragrafi! ed ella, nel sonno, ne ridiceva la sentenza. Generazioni, stridi delle primavere, gioco della perenne vita sotto il guardare delle torri. Pensieri avevano suscitato i pensieri, anime avevano suscitato le anime. Doloranti patrie le tragittavano verso le prode di conoscenza, navi per il Mare Tenebroso. Forse, così, l'atrocità del suo dolore non sarebbe vana a Dio. [CdD, 678-681]

Il passo si dispone lungo un *continuum* autoriale-figurale all'interno del quale il lettore ascolta la voce del narratore che racconta – e alcune spie testuali esplicitano la sua presenza (la madre «scorgeva», «si considerava» e così via) –, ma si trova spesso di fronte a una presentazione immediata dei pensieri o della visione del personaggio, spesso veicolata – o, ancora con Stanzel, riflessa – attraverso l'indiretto libero. È in particolare in queste seconde occasioni che emerge più nitidamente il significato (o la funzione) di questo specifico paesaggio nella semantica del testo: la visione di una vita “altra” fuori dalla casa – dimensione vitale già sperimentata dalla Señora e forse conclusasi troppo presto – desta nella donna un sentimento nostalgico-partecipativo tale da generare l'impressione di poter essere nuovamente reinserita nel flusso vitale, di poter far parte della dimensione temporale esterna alla casa, di «far parte – appunto – della calma sera»; ed è in particolare l'improvviso ricordo di Gonzalo a illuminare tale sensazione. La terrazza dell'abitazione si

trasforma così a livello metaforico nella «terrazza di sua vita» (forse altra eco leopardiana, questa volta dal *Sabato del villaggio*, 47: «alla festa di tua vita»), in cui viene franto il senso di solitudine e di fissità e viene per qualche istante prospettata la speranza di un domani fulgido e vitale, «come tutti, vicina a tutti». Dunque, in un flusso a doppio senso, il paesaggio «delle opere» rievoca una condizione di vita passata e la riattualizza temporaneamente nella percezione della madre – che sente di «aver superato la tenebra» col «pensiero, coi figli» e con «i doni delle opere e delle speranze» –, ma diventa al contempo proiezione emotiva di stagioni consapevolmente impossibili: un passato già compiuto e un futuro ormai irrealizzabile. Interessante da questo punto di vista è la sfasatura di diverse dimensioni temporali della sequenza; il brano sembra infatti poter essere suddiviso in tre sezioni: se il primo capoverso costituisce un prosieguito della narrazione (dominato dall'uso del passato remoto), il paragrafo successivo, in cui prevale l'uso dell'imperfetto, fornisce una cornice iterativa all'evento: durante le sere d'estate la madre era solita uscire in terrazza e guardare il paesaggio ravvivato dal vociio e dalle figure di coloro che ancora possono “progredire” nella vita; la sezione successiva – segnalata anche da uno stacco grafico – riporta alla dimensione temporale della narrazione vera e propria («*Di nuovo* le sembrò»).

Ma l'illusione di poter ancora far parte del fluire vitale si spegne progressivamente nelle pagine successive. Nel guardare l'orizzonte dalla terrazza muta a poco a poco l'aspetto del paesaggio: gli ultimi fumi vengono esalati dai camini e, al posto delle cicale, il fischio del treno scandisce simbolicamente l'atmosfera serale:

Nel cielo si erano dissipati i vapori, e i fumi, su dalla strozza de' camini, di sotto pentola, delle povere cene della gente. S'erano dissolti come una bontà della terra: incontro alla stella vesperale, per l'aria azzurrina del settembre: su, su, dov'è la bionda luce, dai camini neri; che si adergono con vigore di torri al di là

dell'ombre e delle inazzurrate colline, dietro alberi, sopra i colmigni lontani delle ville.

Aveva udito il rotolare del treno.... il fischio d'arrivo.... Avrebbe voluto che qualcuno le fosse vicino, all'avvicinarsi della oscurità.

Ma il suo figliolo non appariva se non raramente sul limitare di casa. [CdD, 684]

La madre, dal terrazzo, lo vide allontanarsi e discendere lungo il sentiero dei campi, dal terrazzo dove era rimasta. Lo salutava mentalmente, chiamandolo, chiamandolo, col nome che gli aveva dato, lontana dolcezza degli anni. Quando più vigorosi e verdi infoltivano gli ippocastani, sui viali dei bastioni spagnoli. Poi i fumi delle ville esalarono dai colmigni, al limite del lontano occidente. Mezz'ora dopo il treno sibilò rotolando sulla torbiera: come su di un mondo sordo, perduto, già lambito da lingue di tenebra. [CdD, 737]

In due momenti differenti, il progressivo approssimarsi del buio si lega (e poi spegne) alla speranza di una vita condivisa: il fischio del treno attiva il desiderio di avere vicino Gonzalo, che ritornerà effettivamente nella casa profilandosi però come una «figura [...] nera nel vano della porta-finestra» [CdD, 685]; nel brano successivo a testimonianza della solitudine della madre, il sibilo del treno segna acusticamente la partenza del figlio ed è – in maniera simbolicamente ominosa – simultaneo all'arrivo delle tenebre.

Emblematico in entrambi i passi – in cui si scorge un'ulteriore volta una tensione narrativa – è il movimento verticale rappresentato dal salire del fumo nell'approssimarsi della sera: simbolo di una vita che prosegue, di una dimensione familiare non più possibile per i due protagonisti, si contrappone all'unico tipo di movimento compiuto dalla madre all'interno del romanzo, la discesa³⁹ al cimitero e la discesa delle scale per proteggersi dall'«azione persecutoria»⁴⁰ del vento. In questo senso, sintomatica è l'allusione a due famosi versi virgiliani («et iam summa procul villarum culmina fumant, /

³⁹ A proposito del movimento discenditivo che prelude alla morte cfr. G.C. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda*, Torino, Einaudi, 1995, p. 49, nota 95.

⁴⁰ F. BERTONI, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, cit., p. 254.

maioresque cadunt altis de montibus umbrae», *Buc*, 1, 82-83): il tono elegiaco che si riverbera nella ripresa gaddiana ben testimonia la malinconia e il pessimismo propri del passo.

Ancora nell'ottavo tratto Gonzalo si accosta di nuovo al parapetto e il suo sguardo si sofferma su una distesa paesaggistica più ravvicinata rispetto alla precedente:

Il figlio si appoggiò, chinandosi, (data l'altezza della persona), al parapetto di legno. E guardava; forse, ascoltava. C'erano, davanti a lui, dal prato, i mandorli, coi diritti rami nel cielo, che il peone aveva ferocemente bacchiato, (nottetempo però), senza più foglie quasi; una drupa bleu, invece, con pruina, porgevano gli arditi palloni de' susini: le pere butirro, a spalliera, erano più dure di certo del più duro sasso del Serruchòn. Ma San Carlo avrebbe rimediato a ogni cosa. Il figlio guardava, guardava, come per sempre. Di certo anche, ascoltava.

Per intervalli sospesi al di là di ogni clausola, due note venivano dai silenzi, quasi dallo spazio e dal tempo astratti, ritenute e profonde, come la cognizione del dolore: immanenti alla terra, quandoché vi migravano luci ed ombre. E, sommerso, venutogli dalla remota scaturigine della campagna, si cancellava il disperato singhiozzo. [CdD, 731-732]

Non è più il paesaggio "del lavoro" a nutrire il panorama: l'avanzare delle nuvole in cielo oscura a tratti il sole e genera un'alternanza luce-ombra – più volte riscontrata negli scritti gaddiani – sulla distesa degli alberi⁴¹ (e, più in generale, sulla terra). A questa alternanza è connesso il gioco silenzio-verso del cuculo,⁴² che evoca una dimensione di dolore immanente. Anche il cuculo, dopo le cicale e in sintonia con il *Pasticciaccio*, si fa portavoce di un mistero insito al mondo e connesso a un dolore universale,⁴³ del quale, ancora una

⁴¹ Significative da questo punto di vista sono le osservazioni di Valentino Baldi, che riflette, sulla scorta di Matte Blanco, sull'«emozione del dolore» "provata" dalla madre e dai mandorli. Cfr. V. BALDI, *Come frantumi di mondi. Teoria della prosa e logica delle emozioni in Gadda*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 76-85.

⁴² Lo conferma la precedente redazione del passo, cfr. C, 421-422.

⁴³ Di dolore universale parla anche Baldi; cfr. Cfr. V. BALDI, *Come frantumi di mondi. Teoria della prosa e logica delle emozioni in Gadda*, cit., p. 90.

volta, il personaggio può solo percepire una parvenza fenomenica. Il motivo paesaggistico operante in questo passo è tra l'altro oggetto anche di una favola inedita – «Il cùculo: nella solitudine della campagna remoto singhiozzo»⁴⁴ –, dove l'attributo della campagna diventa proprio del verso del cuculo. Del resto, senza anticipare quanto emergerà in seguito, si tenga già a mente che questo connubio tornerà in maniera analoga anche nel *Pasticciaccio*, a testimoniare la produttività semantica di tale motivo della scrittura gaddiana.

2.3 La rappresentazione paesaggistica e la “verità del testo”

A conti fatti, si potrebbe constatare allora, sulla linea di quanto ha sostenuto Mieke Bal in merito alla descrizione,⁴⁵ che in queste due ultime tipologie, certo diverse tra loro, la descrizione paesaggistica non si configura solo come un evento digressivo, come una pausa a sé stante fuori dalla narrazione, quanto invece come «il motore della narrazione», come una strategia rivelatrice di significati profondi. In questi casi, infatti, l'inserito paesaggistico non risponde a «una mera questione di marca referenziale», ma genera «una tensione cognitiva e conoscitiva»⁴⁶: la vicenda procede non solo perché talvolta a livello compositivo, di montaggio, gli inserti descrittivi vengono forzati in una direzione narrativa, ma anche perché, a livello interpretativo, la loro fisionomia, le interferenze temporali e la loro reiterazione consentono al lettore di acquisire un'ulteriore chiave di lettura per avvicinarsi maggiormente alla “verità” del testo. Alla staticità ricorsiva esemplificata nel paesaggio sonoro e

⁴⁴ Il testo si legge in C. VELA, *Favole inedite di Carlo Emilio Gadda*, in *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Napoli, Bibliopolis, 1983, pp. 597-614: 605.

⁴⁵ M. BAL, *Descrizioni, costruzioni di mondi e tempo della narrazione*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo. Le forme*, II, Torino, Einaudi, 2002, pp. 189-224.

⁴⁶ F. TOMASI, *Spazio (urbano) e narrativa: qualche considerazione*, in D. Papotti, F. Tomasi (a cura di), *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea*, Bruxelles-Bern-Berlin-Frankfurt am Main, NewYork-Oxford-Wien, Peter Lang, 2014, pp. 13-24: 20.

luminoso che avvolge la casa si affianca (o fa da controcanto) l'altro motivo paesaggistico ricorrente, quello appunto della terra «delle opere», più volte osservata in lontananza dalla madre dal terrazzo. Quest'ultima visione paesaggistica, sebbene sembri statica nella sua iterazione e nella sua identità tematica, rappresenta l'esito di una progressione vitale: è il paesaggio delle opere, opere attraverso cui «gli uomini si riappropriano del tempo, si inseriscono nel ciclo, illudendosi della persistenza; e solo nell'orizzonte della persistenza possono e riescono ad agire».⁴⁷ Entrambe le tipologie ben si prestano allora a rappresentare e a far trasparire in maniera più cristallina per analogia o per contrasto le diverse «staticità» di chi abita la casa (e da questo punto di vista, si ricordi ancora l'associazione morte-discesa legata alla figura materna).

Ma torniamo allora un ultimo istante – in maniera forse meccanica, ma funzionale alla comprensione del discorso – alle diverse dimensioni temporali che si intrecciano in queste due scene paesaggistiche. In entrambe le sequenze il tempo della storia è un tempo sostanzialmente ciclico: da un lato al variare della luce il crepitio delle cicale avvolge la casa in una ritmata alternanza suono-silenzio, dall'altro il tempo delle stagioni scandisce il paesaggio del lavoro. A guardare, invece, il tempo del racconto – vale a dire il modo in cui tali passi si inseriscono nel romanzo –, le due tipologie descrittive vengono analogamente reiterate nella compagine testuale (in particolare nella seconda parte), ma tale iterazione acquisisce tuttavia un significato diverso se guardata rispetto al tempo interiore dei personaggi.⁴⁸ Se l'ossessiva staticità del paesaggio di luce ben rispecchia l'immobilità di chi abita la casa, in particolare la fissità di Gonzalo,⁴⁹ e al contempo si pone in maniera contrastiva rispetto

⁴⁷ C. SAVETTIERI, *Il racconto del tempo nella Cognizione del dolore*, cit., p. 244.

⁴⁸ Cfr. ancora Ivi, pp. 237-252

⁴⁹ Savettieri parla di «cristallizzazione del tempo interna alla coscienza», cfr. Ivi, p. 243.

all'ombra e al silenzio (che si vorrebbero) propri della villa, per un altro verso la progressione simbolica del paesaggio del lavoro fa da controcanto, questa volta per contrasto, all'immobilità della madre, ma rappresenta, per analogia, sia la sua condizione passata sia il suo disilluso desiderio di far nuovamente parte del fluire vitale. Non è forse un caso, allora, che nelle ultimissime righe del romanzo – a partire dall'edizione del 1970 –, quando il dottore invita i presenti a uscire dalla stanza in cui la madre giace tra la vita e la morte, lo scorcio paesaggistico che si presenta alla finestra sia ancora proiezione simbolico-emotiva della situazione interna alla casa (e in particolare della condizione di un personaggio):

Si udiva il residuo d'acqua e alcool dalle pezzuole strizzate ricadere gocciolando in una bacinella. E alle stecche delle persiane già l'alba. Il gallo, improvvisamente, la suscitò dai monti lontani, perentorio ed ignaro, come ogni volta. La invitava ad accedere e ad elencare i gelsi, nella solitudine della campagna apparita. [CdD, 755]

Mentre il tempo interno alla casa viene angosciosamente scandito dal gocciolare delle pezzuole e sembra approssimarsi alla fine, all'esterno il tempo continua il suo svolgimento: si fa l'alba. La madre non vaga più nella casa, non cerca «il sentiero misterioso che l'avrebbe condotta ad incontrare qualcuno» [CdD, 674], è immobile. Quasi circolarmente, il suo senso di «solitudine postrema» [CdD, 676] diviene attributo proprio della campagna, in una sorta di corrispondenza affine a quella rilevata in uno dei brani precedenti; paesaggio e personaggio paiono mostrare ancora la loro interdipendenza, sia per contrapposizione – il paesaggio fuori dalla casa prosegue nel suo fluire vitale, a differenza della madre, immobile –, sia per parallelismo – la solitudine della Señora è ora della campagna. D'altro canto, in quest'ultima sequenza, sembra essersi avverato quanto temuto proprio dalla madre durante

l'incombere dell'uragano: ai «chiari mattini della speranza» ha fatto seguito «il male», che è risorto «ancora, ancora e sempre» [CdD, 674].

3. Tra densità e rarefazione: il paesaggio nel *Pasticciaccio*

3.1 Cosa resta da dire sul *Pasticciaccio*?

Similmente a quanto rilevato in merito alla *Cognizione*, anche per il *Pasticciaccio* una parte della critica gaddiana ha a lungo cercato di rintracciare le fonti delle minuziose descrizioni topografiche del romanzo e di ricostruire così, coordinata per coordinata, l'ipotesi attraverso cui viene congegnata l'ambientazione romanzesca. In questa prospettiva, per esempio, il recente *Commento*⁵⁰ al giallo gaddiano ha individuato puntualmente i debiti dell'opera nei confronti delle guide del Touring Club, e più in generale, con un'operazione talvolta rischiosa,⁵¹ sembra aver guardato al romanzo – e, di conseguenza, alla dimensione paesaggistico-spaziale del romanzo – come a un mosaico di citazioni ed echi provenienti sia dalla tradizione letteraria sia da altri ambiti: dalle pagine dei quotidiani all'arte figurativa, dalle Guide Touring alla filosofia. Se da un lato è la porosità delle pagine del *Pasticciaccio* a suggerire un'operazione di questa natura, d'altro canto, per ciò che concerne in particolare la prospettiva paesaggistico-spaziale, è lo stesso autore ad attribuirsi in una intervista del 1967 (e proprio a proposito del *Pasticciaccio*) una «fissazione realistica», e cioè la tendenza quasi ossessiva a «identificare

⁵⁰ M.A. TERZOLI, *Commento a Quer pasticciaccio brutto de via Merulana di Carlo Emilio Gadda*, con la collaborazione di V. Vitale, Roma, Carocci, 2015.

⁵¹ Sulla porosità del testo gaddiano e sulle conseguenti problematiche relative alla ricerca delle fonti cfr. E. MANZOTTI, *Gadda, il commento e le "fonti"*, in S. Cudré-Mauroux, A. Ganzoni, C. Jäger-Trees (a cura di), *Vom Umgang mit literarischen Quellen*, a cura di, Genève-Berne, Éditions Slatkine – Archives littéraires suisses, 2002, pp. 99-121. Ora in E. MANZOTTI, *Scritti di linguistica, letteratura, didattica*, Genève, Éditions Slatkine, 2013, pp. 419-430.

con precisione i luoghi, le strade, le piazze, insomma la topografia, a precisare l'ambiente»,⁵² così giustificando tale approccio.

Ciò che invece non sembra aver fatto il *Commento* – lo ha rilevato, tra gli altri, Savettieri – è riflettere sulla «grana plurale e indeterminata della voce narrante, sull'assoluta mobilità del punto di vista e sulla conseguente – perturbante – scissione tra voce e punto di vista che si verifica frequentemente nel corso della narrazione».⁵³ D'altro canto, e lo notava già Federico Bertoni sulla scorta di Michel Butor ben prima dell'uscita del *Commento*, «lo spazio evocato nella finzione, per quanto possa apparire dettagliato e puntigliosamente referenziale, è sempre uno “spazio secondo”, uno spazio “ingombro o vuoto, amorfo o preciso, orientato, polarizzato o neutro” che istituisce un sistema di riferimento *altro* [...] rispetto all'ambiente in cui abitualmente viviamo».⁵⁴

Certo nel panorama critico non mancano studi che hanno sondato le pagine del *Pasticciaccio* con un approccio storico-letterario, legato alla teoria dei generi, o, ancora, narratologico, e anzi vi è chi, come Stefano Agosti, ha riconosciuto proprio nella «dissipazione» della voce narrante – «alienata nella vociferazione babelica della rappresentazione» – la ragione della mancata conclusione dell'opera.⁵⁵ Né manca appunto un'analisi che guarda allo spazio del romanzo come una categoria pregnante a livello semantico: le pagine di Bertoni rimangono un punto di riferimento fondamentale, in grado di offrire una panoramica dell'intera opera gaddiana, pur non sondando nella sua completezza la dimensione paesaggistico-spaziale in relazione alla trama del

⁵² C. GARBOLI, *Non sono un misantropo*, in «La Fiera Letteraria», XLII, 32, 10 agosto 1967, pp. 8-9, ora in C.E. GADDA, «Per favore mi lasci nell'ombra» *Interviste 1950-1972*, a cura di C. Vela, Milano, Adelphi, 2007, pp. 133-134.

⁵³ C. SAVETTIERI, *Su un commento al «Pasticciaccio» di Gadda*, in «Allegoria» 74, a. XXVIII, 2016, pp. 194-200: 196.

⁵⁴ F. BERTONI, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, cit., pp. 229-230.

⁵⁵ S. AGOSTI, *Una lettura del Pasticciaccio*, in ID., *Gadda ossia quando il linguaggio non va in vacanza*, Milano, Il Saggiatore, 2016, pp. 11-34: 16.

romanzo giallo. Né, ancora, mancano degli studi che considerino nello specifico le dinamiche spaziali del *Pasticciaccio* tenendo sullo sfondo le pagine della *Meditazione milanese*.⁵⁶ Non è tuttavia ancora stata effettuata un'analisi sistematica che metta in relazione tali questioni, e che faccia dunque dialogare lo spazio – e più specificamente il paesaggio –, le istanze narrative, la costruzione e soprattutto le tematiche del *Pasticciaccio*; un'indagine, cioè, che consideri la dimensione paesaggistica come una chiave di lettura per il romanzo, come un intreccio di fili che, pazientemente sbrogliato, possa consentire una miglior comprensione dell'opera.

Ancora una volta le pagine che seguono intendono dunque rispondere a domande che afferiscono a piani di analisi differenti: ricostruita la costellazione delle fonti di cui si serve lo scrittore per elaborare il paesaggio narrativo, in che modo tale dimensione contribuisce allo sviluppo della trama romanzesca? Fino a che punto l'interferenza di voci e focalizzazioni diverse incide sulla rappresentazione paesaggistica e sul significato che essa assume nel romanzo? Che cosa trasforma quella «mimesi millimetrica»⁵⁷ dello spazio in un'operazione che va al di là di una riproduzione fotografica? In che modo una lettura del paesaggio consente di meglio comprendere “la verità del testo” e di meglio collocare il romanzo all'interno di una categoria storico-letteraria come quella del modernismo?

Le problematiche di ordine generale che si legano a tali questioni non sono nuove: nel *Pasticciaccio* si intrecciano voci e focalizzazioni differenti, non sempre identificabili o riconducibili a uno specifico personaggio;⁵⁸ si

⁵⁶ Cfr. G. ALFANO, *Percorsi orizzontali e vettori verticali. Lo spazio nel Pasticciaccio*, in ID. *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia*, Napoli, Liguori, 2010, pp. 71-90 e C.E. ROGGIA, *Il diavolo, la campagna: alcune osservazioni sul male nel «Pasticciaccio»*, in «Strumenti critici», XXXI, 1, 2016, pp. 25-50.

⁵⁷ F. AMIGONI, *La più semplice macchina. Lettura freudiana del «Pasticciaccio»*, Bologna, il Mulino, 1995, p. 46.

⁵⁸ Anzi, in generale, come ha rilevato Matt, «nessun punto di vista, anche se momentaneamente prevalente, può ambire ad occupare per intero lo spazio della

riscontrano immagini paesaggistiche ricorrenti nell'intera opera gaddiana – dalle prose brevi alla produzione saggistica e, naturalmente, nelle pagine più propriamente narrative – e il filtro lirico che viene attivato con frequenza nelle rappresentazioni del paesaggio produce alcune delle più riuscite e memorabili sequenze descrittive dell'Ingegnere. Per quanto concerne in particolare quest'ultimo aspetto, è bene non dimenticare quanto lo stesso Gadda aveva sostenuto in un'occasione indiscutibilmente diversa, ma pressoché coeva alle prime fasi dell'elaborazione del *Pasticciaccio*: nel 1945, nell'introduzione ai *Markurell* di Bergman, lo scrittore sembra indicare una delle possibili ragioni della presenza di una «reazione lirica», quasi espediente per non scivolare in un “naturalismo contraddittorio”; e così commentava la scelta di Bergman di ambientare il proprio romanzo in una città che, per quanto ne sapeva, era inesistente⁵⁹:

I toponimi della geografia possono impegnare lo scrittore in una sgradevole fatica documentatrice: lo impigliano, magari, in un verismo d'obbligo: lo impacciano, ove manchi in lui una reazione lirica sovvertente, con la calamita del naturalismo: e lo avvicinano al rischio delle notazioni contraddittorie. [SD, 921]

Ancora una volta la riflessione critica sull'opera altrui sembra aprire uno spazio per un auto-commento sulla propria opera; nella prosa, infatti, Gadda sembra alludere proprio al doppio meccanismo compositivo che innerva la

rappresentazione»; cfr. L. MATT, *La «vasta caciara del sinfoniale»: il caleidoscopio delle voci nel Pasticciaccio*, in M.A. Terzoli, C. Veronese, V. Vitale (a cura di), *Un meraviglioso ordegno. Paradigmi e modelli nel Pasticciaccio di Gadda*, Roma, Carocci, 2013, pp. 225-247.

⁵⁹ «Quanto al nome di Wadköping, ch'esso non sia rintracciabile nella reale toponomastica svedese non è questione d'importanza: Wadköping può sostituire Örebro, la città natale dello scrittore, o forse rappresenta la di lei immagine astratta nel sentimento, evasa in una più pura realtà: il nome fantastico non vuol secondare un intento fantastico (o satirico, o utopico, per esempio): semmai dischiude il passo a certo filtrato lirismo e a qualche sperimento surreale.» [SD, 920-921]. Wadköping è in realtà un quartiere della città di Örebro.

struttura del *Pasticciaccio*: una affiorante tendenza lirica e un puntuale lavoro documentario. Per quanto concerne quest'ultimo aspetto, è utile tenere a mente che la «fatica documentatrice» gaddiana non traspare solo dalle precise e continue indicazioni e descrizioni topografiche – di volta in volta tratte o verificate dalle Guide Touring –, ma anche dal «folto incartamento» custodito nell'Archivio Liberati, dove sono conservati, tra i vari documenti, anche «mappe e fotografie scattate nel corso di sopralluoghi nell'agro romano».⁶⁰

Ma allora, proprio perché, di fatto, è ormai assodata la presenza di tali «ritorni melodici» [MM, 623], proprio perché è noto il *modus operandi* dell'Ingegnere, e proprio perché il lirismo descrittivo è una delle tonalità gaddiane più frequenti, sarà più utile guardare al modo in cui tali costanti si inseriscono nella struttura romanzesca, al modo in cui si saldano alla trama, e, ancor più, se e quando queste tessere si configurano, per dirlo con Spitzer, come “scarto” rispetto alla “norma”.

3.2 Questioni preliminari: tempi, percorsi e temi

Se per la *Cognizione* la categoria del tempo aveva costituito un solido parametro con cui far interagire l'analisi della dimensione paesaggistica, il *Pasticciaccio* pone questioni di natura parzialmente diversa: da un lato, infatti, il tempo della storia – lo ha rilevato Amigoni – è «scandito con regolarità assoluta» (le «marche temporali sono distribuite dal narratore in posizioni visibili e ripetute con tenace puntualità») e, salvo alcune rare infrazioni,⁶¹

⁶⁰ G. PINOTTI, *Ingravola in campagna. Un inedito finale (imperfetto) del Pasticciaccio*, in «Strumenti critici», XXXI, 2, 2016, pp. 199-212: 210. Alcune fotografie si possono consultare nella nuova edizione del *Pasticciaccio*, edita da Adelphi nel 2018 [Pad, 329-330].

⁶¹ Si pensi, per esempio, alla parentesi memoriale che si apre nella mente di Ingravallo alla vista del cadavere di Liliana (per cui cfr. *supra*, cap. II, 2.4) o al racconto del sogno di Pestalozzi dell'ottavo capitolo. Sulla questione cfr. L. LUGNANI, *Racconto ed esperienza umana del tempo*, «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 1, 2001.

prosegue «rettilineo»,⁶² dall'altro non si generano quelle interferenze tra differenti dimensioni temporali e corrispettivi "livelli" paesaggistici che hanno orientato la lettura della *Cognizione* proposta nel precedente capitolo. In questa specifica prospettiva è tuttavia necessario rilevare – e anticipare così uno spunto di riflessione che verrà sviluppato in seguito – che la categoria del tempo fornisce qualche importante suggestione ai fini interpretativi anche per il *Pasticciaccio*: accanto al tempo "evenemenziale", infatti, si scorge (similmente a quanto avviene in alcuni snodi del romanzo di Gonzalo) un tempo a-storico, cosmico, che prescinde le vicende umane e ha una durata più lunga. E tale dimensione temporale – o forse, più correttamente, a-temporale – sembra affiorare proprio dalla descrizione del paesaggio della campagna.

Da questo punto di vista, diversa rispetto all'altro grande romanzo dello scrittore è anche la rappresentazione delle dinamiche spaziali: siamo di fronte a una scenografia complessa, i cui percorsi si intrecciano e si diramano con direzione centrifuga, e nell'ampia planimetria del romanzo – da Roma, ai colli, alle località remote della campagna – non è possibile riconoscere un unico fulcro esclusivo (per quanto la vicenda sia ambientata a Roma in sette capitoli su dieci). Non è forse un caso allora che, in analogia alla struttura dinamica dello spazio, anche lo stesso sguardo di alcuni personaggi – di Ingravallo, ma anche di Santarella – possa configurarsi come uno sguardo in movimento o possa essere posizionato internamente al paesaggio osservato: si tratta di un altro significativo scarto rispetto alla *Cognizione* e rispetto alla staticità visuale (e non solo visuale) dei due protagonisti del romanzo "maradagalese". Proprio in ragione di tali meccanismi strutturali e narratologici, il discorso sul paesaggio si intreccia in maniera ancor più stretta al discorso sullo spazio: le dinamiche spaziali – i continui spostamenti dei personaggi nel reticolo romano e in periferia, nonché gli stessi rapporti che si instaurano tra i luoghi

⁶² F. AMIGONI, *La più semplice macchina. Lettura freudiana del «Pasticciaccio»*, cit., p. 42.

romanzeschi – e la frequente mobilità prospettica incidono, infatti, in maniera indecidibile sulla costituzione del paesaggio e sul suo ruolo nella compagine narrativa.

D'altro canto, tra tante discontinuità narrative e narratologiche si riscontra un macro-motivo comune alle due opere: il tema del male.⁶³ Per quanto costituisca il nodo centrale di entrambi i romanzi, tale motivo sembra tuttavia essere declinato in maniera diversa: se nella *Cognizione* si tratta principalmente – come ha rilevato Roggia sulla scorta di Manzotti – di un «“male oscuro”, soggettivo e psicologico», nelle pagine del *Pasticciaccio*, accanto a un «male storico, incarnato dal fascismo», si può scorgere – forse più significativamente – un «male teoretico e oggettivato, inteso come principio metafisico operante nel mondo».⁶⁴ Le diverse declinazioni di questo motivo tematico si intrecciano continuamente nella compagine testuale e traspaiono in particolare dalla rappresentazione dell'allestimento paesaggistico del romanzo.

Ancora da un altro punto di vista, il *Pasticciaccio* – e continuiamo a muoverci sul terreno delle considerazioni note – rappresenta al meglio (e per ragioni diverse) la concezione del mondo come «sistema di sistemi» elaborata nella *Meditazione Milanese*. Lo segnalava, tra gli altri, Italo Calvino, che vedeva nella città di Roma la «protagonista del romanzo»⁶⁵:

È il ribollente calderone della vita, è la stratificazione infinita della realtà, è il groviglio inestricabile della conoscenza ciò che Gadda vuole rappresentare. [...] La vera cosa che Gadda aveva da dire è la congestionata sovrabbondanza di

⁶³ Non si dimentichi d'altro canto che tale tema caratterizza la narrativa di Gadda già da metà anni Venti: l'«inquadramento» del *Racconto italiano* avrebbe dovuto essere «la diagnosi storica (empirica) e teoretica del male italiano» [RI, 415]. Sul tema del male nel *Pasticciaccio* si confrontino anche le pagine di Carla Benedetti in C. BENEDETTI, *Una trappola di parole. Lettura del «Pasticciaccio»*, Pisa, ETS, 1980, pp. 101-121.

⁶⁴ C.E. ROGGIA, *Il diavolo, la campagna: alcune osservazioni sul male nel «Pasticciaccio»*, cit., p. 34, nota 10.

⁶⁵ I. CALVINO, *Natura e storia del romanzo* (1958), in ID., *Saggi (1945-1985)*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, I, 1995, pp. 28-51: 51

queste pagine attraverso la quale prende forma un unico complesso oggetto, organismo e simbolo che è la città di Roma.⁶⁶

In effetti, la città di Roma concentra molte delle azioni e delle relazioni che si intersecano nel romanzo e diventa un organismo, un vero e proprio corpo il cui funzionamento sembra garantito solo se tra quelle specifiche relazioni instaurate tra gli “organi” viene mantenuto un equilibrio.⁶⁷ Da un lato – per rimanere dentro la metafora –, la distribuzione e l’interazione tra gli organi ha precise conseguenze su chi vive la città, come ha ben illustrato Elisabeth Grosz:

The city provides the order and organization that automatically links otherwise unrelated bodies. For example, it links the affluent lifestyle of the banker or professional to the squalor of the vagrant, the homeless, or the impoverished without necessarily positing a conscious or intentional will-to-exploit.⁶⁸

Ma d’altro canto, proprio per mantenere questo equilibrio il nucleo urbano si ibrida con le zone extra-urbane: è infatti dalla periferia che la città trae, per dirla con Gadda, il «materiale» per soddisfare le spinte pulsionali di chi la abita. Ed è dalla campagna che giunge il “rinnovo” per lo spazio urbano: «Les villes sont les gouffres de l’espèce humaine. Au bout de quelques générations les races y périssent ou dégénèrent; il faut les renouveler, et c’est toujours la campagne qui fournit à ce renouvellement» [VM, 635], scrive Gadda in *Emilio e Narcisso*, citando l’*Émile* di Rousseau. Sulla questione, da una prospettiva lievemente diversa, ha riflettuto Giancarlo Alfano, che ha parlato di «meticciamiento di ambiti e territori, che significa poi la rottura delle più elementari strutture semiotiche dello spazio, quelle che Jurij Lotman insegnò

⁶⁶ ID., *Il Pasticciaccio*, ivi, pp. 1076-1084: 1077.

⁶⁷ E, significativamente, la stessa metafora veniva proposta nel ’37 dallo stesso Gadda nella prosa *Arsia. Viaggio nel profondo*: «il villaggio è un organismo: la sua fisiologia si palesa dalla sua chiara struttura» [MdI, 187].

⁶⁸ E. GROSZ, *Bodies-Cities*, in B. Colomina (a cura di), *Sexuality & Space*, New York, Princeton Architectural Press, 1992, pp. 241-254: 243.

anni fa proponendo in un agile schema la contrapposizione tra IN (interno) ed ES (esterno) come fondazione di ogni aggregato umano». ⁶⁹ Tale «superamento dei confini urbani», ⁷⁰ lineare e orizzontale, ha tuttavia ragioni verticali e profonde: i bisogni primari – le esigenze alimentari o sessuali – di chi vive il tessuto spaziale del romanzo. Proprio in questa prospettiva, tenendo salde le considerazioni di Alfano in merito all'organizzazione degli spazi e in particolare riguardo le intersezioni tra città e campagna, può senz'altro rivelarsi utile riflettere più a lungo sulla loro rappresentazione paesaggistica nella compagine romanzesca.

3.3 Il binomio città-campagna: un *jeu de miroirs* del male

3.3.1 Città e campagna nel *Pasticciaccio* e nella tradizione letteraria dell'Ottocento: qualche riflessione preliminare

Il binomio città-campagna costituisce uno degli «assi portanti» ⁷¹ della narrativa italiana. Soggetto a continue rivisitazioni, tale *topos* assume significati e funzioni differenti a seconda delle particolari esigenze romanzesche, nonché, a uno sguardo più ampio, in relazione alle dinamiche storico-sociali proprie del contesto in cui nasce l'opera letteraria.

Com'è noto, anche le vicende del *Pasticciaccio* sono calate in un reticolo di strade che unisce Roma alla periferia: se città e campagna incarnano i «due poli dell'azione del romanzo», ⁷² il tessuto spaziale che si sviluppa tra i due

⁶⁹ G. ALFANO, *Percorsi orizzontali e vettori verticali. Lo spazio nel Pasticciaccio*, cit., p. 76.

⁷⁰ Ivi, p. 80.

⁷¹ M. TORTORA, *Città e campagna*, in G. Alfano e F. De Cristofaro (a cura di), *Il romanzo in Italia, I, Forme, poetiche, questioni*, Roma, Carocci, 2018, pp. 307-320: 307.

⁷² C.E. ROGGIA, *Il diavolo, la campagna: alcune osservazioni sul male nel «Pasticciaccio»*, cit., p. 35

nuclei non costituisce un'ambientazione secondaria; in altre parole, l'intreccio di strade che unisce Roma alla campagna non ha un ruolo marginale nello sviluppo delle vicende – non è, cioè, solo un anonimo luogo di passaggio –, è piuttosto uno dei numerosi *setting* funzionali a specifici snodi romanzeschi. In questo senso il giallo gaddiano ben rispecchia la «geografia» propria della narrativa modernista, in cui «la cartografia» diventa «policentrica, reticolare, tentacolare; paritetica alla molteplicità dei punti vista che si possono avere sul mondo».⁷³ Il *Pasticciaccio*, insomma, alla stregua dei due grandi romanzi di Joyce e Proust, trasforma «la scena della letteratura moderna da una serie di scenari situati in uno spazio omogeneo in una moltitudine di spazi qualitativamente differenti, che variano con le disposizioni e le prospettive mutevoli della coscienza umana».⁷⁴ E tuttavia, da un'altra prospettiva, come emergerà più chiaramente nelle pagine che seguono, è innegabile che la rappresentazione di tali luoghi risenta della modernità⁷⁵ di uno scrittore che, diversamente dagli altri autori modernisti, non solo opera a metà Novecento, ma soprattutto non guarda «alla modernizzazione né con avversità, né con sospetto».⁷⁶

D'altro canto, in maniera solo apparentemente contraddittoria, la rappresentazione del binomio città-campagna nel *Pasticciaccio*, più che dei romanzi modernisti (che lo accantonano o perlomeno lo sottopongono a profonde rivisitazioni), sembra debitrice del profondo e documentato interesse di Gadda per il romanzo ottocentesco. Per quanto sia infatti possibile rilevare alcune affinità tra il *Pasticciaccio* e i romanzi coevi (o di poco

⁷³ M. TORTORA, *Città e campagna*, cit., p. 311.

⁷⁴ S. KERN, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, il Mulino, 1999, p. 186.

⁷⁵ Intesa, con Foucault, come «attitude», come modo di relazionarsi con la realtà contemporanea, cfr. M. FOUCAULT, *What is Enlightenment?*, in P. Rabinow (a cura di), *The Foucault reader*, New York, Pantheon Books, 1984, pp. 32-50: 39.

⁷⁶ R. DONNARUMMA, *Gadda modernista*, Pisa, ETS, 2006, p. 15.

antecedenti), se è vero quanto ha rilevato Tortora a proposito di questi ultimi, e cioè che vi si scorge un «nuovo interesse per gli ambienti in senso oggettivo, accompagnato da intenti sociali quando non proprio di denuncia»⁷⁷, non solo tale interesse si riscontra già nel *Racconto italiano* e nelle sue note costruttive, ma addirittura le poche pagine di *Retica* rivelano come da questo punto di vista siano Manzoni, Balzac e Zola i punti di riferimento principi dell'Ingegnere.⁷⁸

Tale discorso induce a riflettere sull'inquadramento del *Pasticciaccio* da una prospettiva più ampia (su cui si tornerà nelle conclusioni). Se è vero che i punti di partenza per la scrittura gaddiana, così come per le opere dei modernisti, sono i grandi romanzi dell'Ottocento – romanzi in cui tecniche e meccanismi narrativi preludono già ai cambiamenti primonovecenteschi⁷⁹ – gli esiti narrativi veri e propri sono notevolmente diversi. Se, infatti, i modelli a cui Gadda guarda vengono idoleggiati nelle note costruttive dei romanzi e nelle prose critiche, dall'altro, negli esiti effettivi, proprio quei modelli vengono decostruiti o deformati.⁸⁰ Ciò accade, a uno sguardo ampio, per quella crisi epistemologica collocabile a cavallo tra '800 e '900,⁸¹ e, per limitarci al nostro autore, per ragioni che afferiscono al sistema di pensiero gaddiano e in particolare alle considerazioni relative alla possibilità di conoscere la realtà e di comprenderla: tali riflessioni incidono infatti anche sulla struttura e sullo stile (in senso lato) del romanzo; il reale (e di conseguenza anche lo spazio e il paesaggio) viene diffratto «negli specchi deformanti dei diversi punti di vista» (e delle relative voci) e la possibilità di conoscerlo viene preclusa anche dalla

⁷⁷ M. TORTORA, *Città e campagna*, cit., p. 311.

⁷⁸ Sulla questione cfr. C. SAVETTIERI, *La trama continua. Storia e forme del romanzo in Gadda*, Pisa, ETS, 2008, pp. 11-48.

⁷⁹ Cfr. in particolare P. PELLINI, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Roma, Artemide, 2016.

⁸⁰ R. DONNARUMMA, *Gadda modernista*, cit., pp. 14-22.

⁸¹ Cfr. almeno S. KERN, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, cit., e ID., *The modernist novel: a critical introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

«complicazione dei nessi causali», promossa, tra l'altro, dallo stesso protagonista che sente la necessità di «“riformare [...] il senso della categoria di causa”» [P, 16].

3.3.2 Le declinazioni del male (con un intermezzo sulle nuvole)

- Roma nel 1927: un groviglio di relazioni

Opposte nella loro fisionomia, città e campagna, sembrano rispecchiare e “spazializzare” il già citato tema cardine del romanzo, quello che forse è identificabile come la «causale principe» [P, 17] della progressione delle vicende: il male. In quest'ottica, e tenendo salde le pagine di Roggia sulla trasposizione delle riflessioni della *Meditazione* nel tessuto narrativo del *Pasticciaccio*, può essere utile tornare ancora sulla questione per soffermarsi sulla rappresentazione paesaggistica della campagna – di cui è recentemente emerso un frammento inedito del finale – e aggiungere preliminarmente qualche puntualizzazione sull'altro “polo” topografico del romanzo e sulla sua rappresentazione letteraria.

Sarà bene cominciare allora da uno snodo chiave della *Meditazione milanese*, che riassume – chiosa Gadda – «la spiegazione bene-male»:

Il bene o realtà si attua per la coincidenza di una enorme dovizia di relazioni ed è quindi manifestazione centrale, o convergenza; o quadrivio; o fibra centrale del tessuto. Il male si ha per gradi procedendo verso l'esterno o limite periferico dove la convergenza delle relazioni è sempre minore finché il tessuto si dirada, il fiume diventa sponda. [MM, 689]

A una prima lettura, la rappresentazione letteraria di Roma sembra rispecchiare questo crocevia di relazioni: l'incrocio di vie e strade – messo ancor più in rilievo dalla puntuale elencazione dei loro toponimi – e gli scambi

dei personaggi che percorrono questa rete rendono lo spazio urbano denso e pulsante. Sono le passeggiate del commendator Angeloni, lo spostamento dei fattorini, la fuga di Enea Retalli, le abitudini quotidiane della folla – coloratissima o scura a seconda delle situazioni – a riempire le pagine del romanzo e a far proseguire lo sviluppo delle vicende. Da questo punto di vista, la descrizione del mercato di piazza Vittorio rappresenta una delle tante ipotiposi narrative di questo groviglio:

Uscirono da la confusione verso via Mamiani o via Ricasoli: c'era un passaggio tra le bancarelle de li pesciaroli e de li pollaroli, indove che vénneno li calamari e li totani e tutte le qualità d'inguille e d'aguglie che stanno a mare, nun parliamo de l'arselle. Il tipetto, e lui stesso il Biondone, sguardarono a quelle polpe molli d'un argento-chiaro madreperla de li calamari (così delicatamente brunito nelle venature interne), annasaronò senza pur volerlo odor d'alighe marine da tutto il fresco umidore, quel senso di cielo e di libertà cloro-bromo-jodica, di mattina viva alle darsene, quella promessa d'argento fritto nel piatto per la fame che già chiamava dal profondo. Rotoli di trippe lesse l'un sull'altro come tappeti arrotolati, gentili anatomie di capretti spellati, rosso bianche, il codonzolo appuntito, ma terminato nel ciuffetto, a significarne in modo veridico la nobiltà: «pe quattro lire v'oo do tutto,» diceva l'abbacchiaro presentandolo a mezz'aria, tutto cioè mezzo: e i bianchi cespi de la lattuga romana, o insalatine ricciolute tutte riccioli verdi, polli vivi coi loro occhi che smicciano da un lato solo e vedono, ognuno, un quarto del mondo, galline vive chiotte chiotte stipate nelle loro gabbie, o nere o belghe o padovane avorio-paglia, peperoni secchi gialloverdi, rossoverdi, che al mirarli solo ti pizzicavano la lingua, ti mettevano in salive la bocca: e poi noci, noci di Sorrento, nocciuole di Vignanello, e castagne a mucchi. Addio, addio. Le donne, le polpute massaie: lo scialle scuro, o verde erba, una spilla da balia co la punta aperta, ahi! da pinzar la poppa alla vicina d'un attimo: così fan tutte. Polponi semoventi, esse ambulavano a fatica da uno spaccio e da un ombrellaccio al successivo, dai sèlleri ai fichi secchi: si rivolgevano, si strofinavano i rispettivi gregori l'uno all'altro, annaspavano ad aprirsi il passo, con borse ricolme, soffocavano, boccheggiano, grasse carpie in una piscina-trappola dove l'acqua a poco a poco decèda, stipate, strizzate, intrappolate a vite con tutta la lor ciccìa nei vortici della gran fiera magnara. [P, 257-258]

Per quanto la sequenza non costituisca un prototipo di paesaggio *tout-court*, la descrizione del mercato e dell'incontro ravvicinato di uomini, animali, vegetali – e relativi colori, odori e rumori – provenienti da diverse aree periferiche ben raffigura la densità delle relazioni che si intersecano nella città, una densità qui messa in luce da quell'istanza narrativa corale identificabile con il popolo di Roma. È proprio in questo senso che il nucleo urbano rappresenta il cuore pulsante di un «process of flux».⁸² E in effetti, tale densa accumulazione di dati nel tessuto testuale – frutto del soverchiante procedere per mimesi del reale, di quell'«euforica voracità di accumulo» che coinvolge una parte del «mondo fenomenico»⁸³ – riproduce sulla pagina il senso di compressione e di costrizione provato da chi cerca di districarsi nel mercato cittadino. D'altro canto questo processo di confluenza verso il centro era stato già teorizzato a livello filosofico nella *Meditazione* (e nel già citato saggio *Emilio e Narcisso*): «la metropoli, accentrante relazioni, è il punto di consumo» [MM, 680], scrive Gadda nel 1928, elaborando così un'immagine di “centro” che contrasta, come vedremo, proprio con la rappresentazione della povertà desolata della campagna.

E tuttavia, a differenza dell'immagine della città che prende forma nel *Pasticciaccio*, nelle pagine della *Meditazione* la città rappresenta l'«oggettivarsi» del bene, il punto di «convergenza del massimo numero possibile o pensabile di relazioni necessarie», ovvero la «più reale realtà» [MM, 691]. Nelle formulazioni filosofiche, la città si configura insomma come un nucleo di azioni direzionate verso uno specifico fine, in un processo verso la «virtù-utile» [MM, 686] che si contrappone proprio a quel «male del non fare, del non creare, del non accedere all' $n + 1$ » [MM, 694-695] che sembra aleggiare nella

⁸² A. THACKER, *Moving through modernity. Space and geography in Modernism*, Manchester-New York, Manchester University Press, 2003, p. 50.

⁸³ C. BENEDETTI, *La storia naturale in Gadda*, in «Italies – Narrativa», 7, Paris, Université Paris X-Nanterre, 1995, pp. 71-89 (ora anche in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 2000, da cui si cita).

campagna. Se, come vedremo, la rappresentazione della campagna nel romanzo giallo si serve dei materiali filosofici di fine anni Venti (ma anche delle descrizioni paesaggistiche di alcune prose brevi), l'impossibilità di mettere perfettamente in relazione le riflessioni della *Meditazione* con la città del *Pasticciaccio* è dovuta innanzitutto all'arco temporale che divide le due opere, ma anche al diverso "modello" di città a cui Gadda guarda per elaborare le sue formulazioni filosofiche. Proprio in tal senso, è necessario tenere a mente che quando Gadda lavora alla *Meditazione* la città a cui guarda come "simbolo" di bene è Milano – certo caotica, ma pur sempre modello di funzionalità e sviluppo, e simbolo del dominio dell'uomo, della ragione sulla natura – e non, appunto, Roma, che tra l'altro nel '27 non solo rappresenta l'ipertrofia burocratica, disfunzionale, ma è in qualche modo il nucleo irradiatore del fascismo e diventa così simbolo di una città segnata dal male nella sua pulsione psicanalitica (come verrà meglio chiarito nelle pagine di *Eros e Priapo*).

A uno sguardo più ravvicinato (o su un piano differente), la città di Roma diviene tra l'altro immagine di un male ancora diverso, con una specifica connotazione morale. È in particolare la rappresentazione del palazzo di Via Merulana 219 a suggerire l'altra declinazione di questo motivo tematico; nello spazio policentrico e polisemico del *Pasticciaccio*, infatti, il palazzo degli ori, quel «casermoni color pidocchio» [P, 28] che diventa «crocevia di storie, di affetti, di nevrosi»,⁸⁴ ha una connotazione morale inequivocabile: è il palazzo dei «pescecani», dei profittatori di guerra, di coloro che si sono arricchiti alle spalle di chi era al fronte. Non a caso il palazzo si configura come «il contrapposto netto del color di Roma, del cielo e del fulgido sole di Roma» [P, 28], quasi il narratore volesse segnalare subito un'insanabile distanza tra la città – spazio delle azioni dell'uomo e, più in generale, della società italiana in

⁸⁴ F. BERTONI, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, cit., p. 269

epoca fascista – e il cielo, azzurro e luminoso o “sbranato” da nuvole indifferenti nei riguardi delle vicende umane.

Topos privilegiato nell’intera opera gaddiana (e più volte evocato nelle pagine precedenti), le nuvole diventano dispositivi narrativi carichi di senso anche nel *Pasticciaccio*. Non sorprende dunque che uno dei possibili titoli del romanzo potesse essere proprio *Nuvole in fuga*⁸⁵ e, se teniamo a mente che in determinate situazioni la rappresentazione delle nuvole diventa «un adeguato corrispettivo metaforico del processo della conoscenza»,⁸⁶ nel caso specifico del *Pasticciaccio* il titolo poi scartato avrebbe ben evocato l’idea di una conquista gnoseologica che non può compiersi e che, in effetti, non sembra compiersi definitivamente. In questa prospettiva, non è forse il caso di tornare sul finale aperto del *Pasticciaccio*, sulla «paradossale conclusione che non conclude»,⁸⁷ di cui tuttora si discute quanto a statuto e a significato.⁸⁸ Ciò che qui è più rilevante mettere in luce e che resta vero a prescindere dall’interpretazione verso cui propende il lettore (o lo studioso), è che l’immagine delle nuvole in fuga nella volta celeste si riflette con declinazioni differenti in specifici momenti della narrazione, assumendo di volta in volta significati diversi.

⁸⁵ Lo si legge in una lettera a Garzanti del 14.5.1957. Cfr. C.E. GADDA, *Lettere a Livio Garzanti (1953-1969)*, a cura di G. Pinotti, in «I Quaderni dell’Ingegnere. Testi e studi gaddiani», 4, 2006, pp. 71-183: 119.

⁸⁶ F. BERTONI, *La verità sospetta. Gadda e l’invenzione della realtà*, cit., pp. 238-239, nota 39.

⁸⁷ C.E. ROGGIA, «Quasi»: una scheda per il finale del *Pasticciaccio*, in «Per leggere. I generi della lettura», XIV, 27, 2014, pp. 199-206: 200

⁸⁸ Le nuove informazioni offerte dal *dossier* pubblicato in appendice all’edizione Adelphi [PAd, 315-370] sono tuttavia inequivocabili, come mostra anche Savettieri in una lettura nuova e convincente che vede il *Pasticciaccio* come un romanzo che «può non concludersi e risultare, al tempo stesso, compiuto», C. SAVETTIERI, *Il Pasticciaccio e la logica simmetrica*, in «Allegoria», 81, a. XXXII, 2020, pp. 28-60: 32.

- Ripresa e variazione di un tema: nuvole, sguardi e presagi

Sarà innanzitutto significativo notare che, assieme al treno – su cui si tornerà brevemente in seguito – le nuvole sono gli unici enti dinamici della rappresentazione paesaggistica a muoversi indistintamente tra città e campagna, a sovrastare la dimensione terrena e umana, quasi inconsapevoli rappresentanti di una conoscenza superiore, “altra”.⁸⁹ Forse anche per tale ragione proprio le nuvole – oltre a costituire uno degli accessori decorativi dell’allestimento paesaggistico⁹⁰ – sono soggette allo sguardo di tre personaggi: i carabinieri Santarella e Pestalozzi e il commissario Ingravallo, intenti (in particolare gli ultimi due) a sciogliere il groviglio annodato attorno alle rispettive indagini.

Siamo nel sesto capitolo e il narratore mette in scena un nuovo personaggio, il maresciallo Santarella. In questo *portrait* – da cui si apprendono le convinzioni politiche, il ricco nucleo familiare, tutto al femminile, e i gusti del maresciallo –, la voce narrante racconta anche l’abituale e reiterato percorso nella campagna albana:

Il Santarella, rinvoltato in una ipotetica mèlode quel vitalizzante settenario, lo andava lungamente canticchiando e assaporando [...] nella sua fugitiva gravidanza, lungo il rintronare e l’accorrere de’ venenti chilometri: dal polveroso trapezio della strada. Poi, presso a Ciampino o alla Palomba, levava gli occhi: su, su: carovane bianche di nuvole trascorrendo a mezzo marzo nel

⁸⁹ A tal proposito Alfano parla di «netta distinzione di regime tra dimensione naturale e dimensione umana, tra cielo-Natura e palazzo-Storia.» cfr. G. ALFANO, *Percorsi orizzontali e vettori verticali. Lo spazio nel Pasticciaccio*, cit., p. 81.

⁹⁰ Si confronti il seguente passo: «una giornata piuttosto riggida, pe èsse l’entrata de la primavera, né bella né brutta, cor cielo annuvolato» [P, 127]; ma anche il seguente brano, evidentemente più complesso, in cui spicca il tipico *divertissement* gaddiano: «Quarche apparita del sole, un disco, una sfera labile o scialba con fuggenti veli di vapori sulla faccia, da parere il tuorlo d’ovo dentro il chiaro: [...] poi, di qualche subito sbadiglio del giorno, tra una nube e la venente ridesto ringalluzzato e barzotto, a cavallo di quel galoppare della sciroccata: fuga e viaggio, dal ponto, di tutta la nuvolaglia a culaia, a dar di fianco sopra gli scheggioni d’Appennino.» [P, 216].

cielo da nullo reale perseguitate, anche loro, però, c'era chi s'incaricava uncinarle: ed erano le vette argentate delle antenne, come punte di pettine di carda un'ovatta: nel vello del fuggente, niveo gregge si sdrucivano da una perpetua deformabilità, poi si richiudevano in una irraggiungibile alternazione di presagi, col vento alto, freddi sbrani di azzurro. [P, 159]

Se la curvatura lirica a cui è sottoposta la descrizione delle nuvole è una delle modalità tipiche dello stile gaddiano – si noti in particolare, oltre ad alcune scelte lessicali poetiche («vette argentate», «niveo», «sbrani»), la particolare elaborazione di alcuni sintagmi come «mezzo marzo», «da nullo reale perseguitate» –, la doppia associazione metaforica, ancora poetica, cui è vincolata la loro rappresentazione ben si presta a rispecchiare la proprietà che le rende dispositivi semantici privilegiati nel repertorio paesaggistico gaddiano, quella cioè che rimane impressa nella sensibilità paesaggistica di Gadda e che, proprio per questo, assume un ruolo essenziale a livello semantico-interpretativo: la deformabilità. Da «carovane bianche» le nuvole si trasformano e diventano – con un innalzamento stilistico-lessicale – «niveo gregge», di «vello», metaforicamente scucito, ma, non a caso, ancora in movimento, non arrestato dalle antenne-pettine (ultima promanazione del mondo umano). In questo senso, se da un lato la fuga delle nuvole sembra riprodurre un doppiante aereo della fuga dei sospettati del furto e dell'omicidio – come suggerisce quell'«anche loro» –, dall'altro, l'alternanza metamorfica delle nuvole («scucite» e «ricucite») genera una serie di presagi, il cui significato non è né afferrabile né intuibile per chi guarda. Proprio in questa prospettiva le nuvole diventano certo un «corrispettivo del fluire eracliteo delle cose»,⁹¹ ma anche, di conseguenza, un corrispettivo metaforico del processo di conoscenza, costitutivamente impossibile nella *Weltanschauung*

⁹¹ E. MANZOTTI, *Carlo Emilio Gadda: un profilo*, cit., pp. 17-50. Ora anche in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 5, 2007 (da cui si cita).

gaddiana a causa appunto dell'incessante deformazione della realtà.⁹² Significativo in tal senso è il processo elaborato dallo scrittore: quel cortocircuito che si genera tra la concretezza delle nuvole e l'astrattezza di ciò che stanno a rappresentare sembra riflettere il tipico procedimento lirico-simbolista che lega per analogia concreto e astratto, e associa nuovi significati alle cose. Si riscontra d'altro canto una divaricazione – come accadrà generalmente nelle descrizioni paesaggistiche del romanzo – tra punto di vista di chi guarda e voce che riferisce i fatti: se qui il punto di vista è inequivocabilmente quello di Santarella, la voce tradisce l'incursione del narratore gaddiano, un narratore che, in sintonia con molte delle tessere paesaggistiche della *Cognizione*, costruisce una descrizione narrativizzata.

Di fatto, un *pattern* analogo si riscontra anche nell'ultimo capitolo del romanzo. Lo stesso Ingravallo, infatti, durante il viaggio in automobile verso la rocca di Marino Laziale, rivolge «cupo» gli occhi al cielo:

A largo Brancaccio, mentre che staveno svortando in via Merulana verso piazza San Giovanni, Ingravallo si volse, cupo, alla sua sinistra: calò il vetro, Santa Maria Maggiore, dai tre fornicci oscuri della loggia sopra il nartèce pareva seguire, con l'afflato della carità di sua plebe, una bara che le fosse uscita dai visceri. Enunciazione disegnata ed estrutta ad arte sulla sommità di quello che doveva essere stato nei lontani secoli il «monte», il Viminale, l'architettura secentesca della basilica, come d'una dimora fastosa del pensiero, aveva sue radici nell'ombra, nella oscurità della diritta via discendente e nell'intrico di tutti i rami: un accenno, il campanile a cuspide, al di là del groviglio dei rami e delle alberature che la fiancheggiavano. Ma sul mattone di quel torroncello romanico si apprestava il cielo agli addobbi. Don Ciccio sporse il capo, tentò levar gli occhi alle nuvole, per il pronostico del giorno. Tutte le nuvole si vedevan correre: una fuga di cavalle; traversavano il listone chiaro, a momenti azzurro, del cielo, tra le due grondaie parallele: si avventavano nun se sa dove, solerte coorte. I platani e i rami della Merulana furon selva, allo svoltare, intrico, per lo sguardo, sul discendere parallelo dei fili, di cui si alimentavano i tramme:

⁹² Il riferimento è naturalmente ai famosi passi della *Meditazione*, cfr. in particolare MM, 668. Sul motivo tematico delle nuvole nell'opera gaddiana cfr. F. BERTONI, *Nuvole*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 2, 2002.

ancora scheletriti nel marzo, con di già un languore in pelle in pelle, tuttavia, na specie de prurito per entro la chiarezza lieta e stradale della lor còrtica, fatta di scaglie e di pezze: corame secco, vacchetta bianca, argento: la sottoveste color buccia di pisello tenero, tra il via vai della gente, l'andirivieni dei carri, de le biciclette. Ed emerso allora dalla ramaglia, e già risveglio a un suggerimento di porpora, il campanile «del nono secolo» sembrò intiepidirsi nel raggio: e risvegliare, di quel tepore, i bronzi assopiti, e a momenti indi officianti. [P, 263]

Siamo proprio nei pressi di via Merulana, uno dei fulcri topografici attorno a cui ruotano le vicende del romanzo, quando a Don Ciccio si palesa una visione particolarmente carica a livello simbolico: l'uscita di una bara dai «visceri» di Santa Maria Maggiore. Quasi immagine *e contrario* del parto negato a Liliana, la visione è accompagnata per un verso da tonalità cromatiche che richiamano appunto la «spumiccia *nera* der sangue» [P, 59, corsivo mio] della ferita della Balducci, e per un altro da enti paesaggistici che sembrano trasporre in immagine il groviglio conoscitivo inestricabile, già teorizzato dallo stesso Ingravallo nelle prime pagine del romanzo. Gli echi danteschi e la loro particolare declinazione («*oscurità della diritta via*», «*selva*») contribuiscono in questo senso a creare un allestimento scenico semanticamente denso e a rafforzare la tonalità cupa della visione paesaggistica.

Non solo: l'architettura classica razionale della basilica, la «dimora fastosa del pensiero» dell'uomo, appare costruita sopra qualcosa di più oscuro, quasi il narratore – sulla scorta del discorso freudiano – stesse alludendo al fatto che anche la razionalità, gli atti consci affondano le loro radici in un magma, in un indistinto dell'inconscio; e quell'inconscio affiora, come un qualcosa di appuntito e di potenzialmente doloroso. Proprio nel momento in cui Don Ciccio si sta per allontanare da Roma ed è in via Merulana, gli appare, quasi epifanicamente, questa immagine, che forse rivela a Ingravallo una delle cause della morte di Liliana e, al lettore, uno dei macro-motivi attorno a cui gravita il romanzo. A ben vedere, dunque, la visione paesaggistica diventa, come accadrà in seguito in alcune rappresentazioni della campagna romana, una

strategia narrativa per alludere alle dinamiche che muovono la vicenda, vale a dire – nel caso specifico – le pulsioni che muovono tutti i personaggi.⁹³

D'altro canto, l'immagine dinamica che si presenta allo sguardo mobile di Ingravallo si frammenta e si spezza continuamente, e diventa così immagine metaforica di un processo conoscitivo incompleto (quello che dovrebbe portare all'identificazione dell'assassino), privo di alcune delle tessere necessarie al completamento del "puzzle" investigativo. E si noti che queste tessere mancanti sono incessantemente diverse, in maniera solidale al sempre diverso sistema di riferimento visivo generato sia dallo spostamento dell'osservatore (Ingravallo) sia dal movimento dell'oggetto osservato (le nuvole).

Significativa d'altro canto è proprio la direzione verso cui muove lo sguardo di Ingravallo: tra l'intreccio dei rami che si stagliano lungo la via, il commissario tenta di rintracciare le nuvole alla ricerca di un segno premonitore sul tempo e forse sul futuro (diversamente da quanto accadeva nella sequenza precedente, nella quale Santarella guardava sì il cielo, ma non cercava intenzionalmente le nubi, né le "interrogava" sugli eventi futuri).⁹⁴ E

⁹³ Significative in tal senso sono alcune considerazioni di Manzotti: «Dalla molteplicità delle concause discende ulteriormente un altro principio fondamentale del romanzo (non enunciato esplicitamente da Ingravallo, questo, ma esposto altrove dall'Autore stesso con icastica formulazione): il principio di *colpevolezza generalizzata*. Tutti, nel *Pasticciaccio*, sono in misura maggiore o minore responsabili della morte di Liliana. In primo luogo gli esecutori materiali e in loro numerosi complici, attivi o passivi; ma anche la stessa Liliana (che ha *voluto* o comunque provocato la propria fine), e lo stesso Ingravallo, reo di omissioni e di cecità di fronte ai pericoli che le ripetute sconsiderate adozioni facevano correre alla signora Balducci. È persino in una certa misura vero, e non solo a livello del discorso psicanalitico, che una quota di responsabilità pertiene anche al *Condottiere* della nuova Italia, "motore primo", infinitamente più del povero Angeloni solitario buongustaio, delle forze del Male. E pertiene, perché no, al demiurgo della macchina narrativa.» E. MANZOTTI, *Carlo Emilio Gadda: un profilo*, cit., pp. 17-50. Si cita da «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 5, 2007.

⁹⁴ Come emergerà nella successiva sequenza, il cielo e gli eventi atmosferici sono spesso veicolo di una previsione.

tuttavia, ancora una volta, in analogia con quanto era accaduto al maresciallo dei carabinieri, le nuvole assumono forma animale e fuggono allo sguardo, quasi a simboleggiare ancora quella conquista gnoseologica impossibile – o possibile solo nel momento in cui si prende atto che il reale è in continua deformazione. A ben vedere, non solo le nuvole tentano inconsapevolmente di sottrarsi alla vista, ma la possibilità di guardare per Ingravallo è ancora compromessa dall'intreccio di rami, che diventano «selva»⁹⁵ e che raffigurano a loro volta, in una sequenza di finissimo virtuosismo descrittivo, l'incessante trasformazione della realtà: la descrizione degli alberi rappresenta icasticamente la situazione di passaggio tra l'inverno «che non è più» («ancora scheletriti nel marzo») e la primavera «che non è ancora» («con di già un languore in pelle in pelle, tuttavia, na specie de prurito per entro la chiarezza lieta e stradale della lor corteccia, fatta di scaglie e di pezze: corame secco, vacchetta bianca, argento: la sottoveste color buccia di pisello tenero»)⁹⁶. Ancora a tal proposito Emilio Manzotti rileva come «cose e situazioni non sono in maniera assoluta, non vengono isolate nella loro contingenza temporale. Esse sono piuttosto in quanto momenti di un divenire, “pause di una deformazione in atto”».⁹⁷ Ma allora, se le cose stanno così, il paesaggio sembra diventare ancora una volta “correlativo oggettivo” della *Weltanschauung* dello scrittore e si presta, nelle sue svariate articolazioni – come più volte rilevato –

⁹⁵ Significativamente, nel capitolo precedente la descrizione degli alberi che accompagnano il percorso di Santarella restituisce una tonalità paesaggistica ben diversa: «Nelle stesse ore del mattino di quello stesso giorno, mercoledì 23 marzo, risultate vane le ricerche dell'Enea Retalli detto Iginio al Torraccio, dove abitava, allorché vi abitava, il maresciallo Santarella cavalier Fabrizio era a percorrere sulla sua motocicletta la via provinciale da Marino ad Albano, così stupendamente alberata, o fiancheggiata d'alberi, dei giardini e dei parchi di cui si affollisce la collina. Marzo ne trova ignudi o laceri una parte, gli olmi, i platani, le querci: altri hanno fronda verde a San Biagio, a San Lucio: i pini italiani, i lecci, l'amistà serena e pressoché domestica, in villa, del lauro, di cui altrove è redimito l'accademico e in qualche caso il poeta.» [P, 251].

⁹⁶ E. MANZOTTI, *Carlo Emilio Gadda: un profilo*, cit.

⁹⁷ *Ibidem*.

, a rappresentare la concezione filosofica già teorizzata nella *Meditazione milanese*.

Si riscontra insomma una duplice metamorfosi paesaggistica: se da un lato, come appena messo in luce, il paesaggio è rappresentato nel suo passaggio dall'inverno alla primavera, dall'altro la visione paesaggistica osservata da Ingravallo si deforma continuamente in relazione al movimento dell'osservatore, e diventa dunque instabile. Sembra insomma possibile riscontrare quel cambio di paradigma ben ricostruito da Alfano, vale a dire il passaggio da un paradigma prospettico centrale, a un «nuovo paradigma ottico», in cui lo sguardo è inserito in un flusso assieme all'oggetto osservato.⁹⁸

In relazione a questo aspetto, significativa è proprio la posizione dello sguardo dei protagonisti di entrambe le sequenze – e in particolare quello di Ingravallo –, uno sguardo che non è «più isolato e dominante, ma viene immerso in un campo in cui la realtà spazio-temporale e il soggetto che vive al suo interno dialogano»,⁹⁹ e lo fanno in modo parzialmente diverso da quanto avviene nella *Cognizione*: se da un lato in maniera analoga al romanzo maradagalese, il «rapporto quasi consustanziale» tra «soggetto osservatore e spettacolo osservato appare strettissimo»,¹⁰⁰ d'altro canto in queste specifiche occasioni il paesaggio non sembra soggettivare o legarsi esclusivamente a un modo di sentire del personaggio (come avveniva, per esempio, per il paesaggio visto dalla madre dal terrazzo), sembra piuttosto farsi delegato di istanze esterne, cioè delle complesse dinamiche che regolano la realtà. Come anticipato, tale aspetto emergerà ancora più chiaramente dalla rappresentazione della campagna, in cui sembrano prendere forma alcune delle manifestazioni fenomeniche del male.

⁹⁸ G. ALFANO, *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia*, cit., pp. 43-70.

⁹⁹ F. TOMASI, *Spazio (urbano) e narrativa: qualche considerazione*, cit., pp. 13-24: 20.

¹⁰⁰ F. BERTONI, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, cit., p. 239.

Non solo. In maniera diversa rispetto alle sequenze “paesaggistiche” della *Cognizione*, nei due brani del *Pasticciaccio* lo sguardo appartiene a due personaggi in movimento. In questo senso ancora Alfano¹⁰¹ ha rilevato come lo sguardo mobile implichi la perdita dei privilegi propri di uno sguardo fisso e dominante: se, infatti, come ha illustrato Ezio Raimondi,¹⁰² è principalmente attraverso la vista che si costruisce il processo di conoscenza, al movimento del soggetto consegue una diversa possibilità di vedere gli spazi – che si contraggono e sfuggono allo sguardo – e dunque una diversa comprensione del mondo esterno, certo più “estesa” spazialmente, ma meno approfondita. A ben vedere, la «scomparsa di quel privilegio ottico dello sguardo centrale»¹⁰³ fa sistema con la mobilità dei punti di vista propria del giallo gaddiano e ben si presta a declinare nelle strategie narrative il problema della conoscenza e della rappresentazione della realtà proprio sia del romanzo, sia, più in generale, della poetica dello scrittore.

Ma torniamo ancora per un istante al testo. Se finora sono state le analogie tematiche (la visione delle nubi) e percettive (lo sguardo mobile e inserito nel paesaggio) a suggerire le affinità tra i due brani presi in esame, è senz’altro utile fare un passo indietro, al capitolo ottavo, dove si riscontra un’altra sequenza apparentemente (o solo in parte) analoga a quelle descritte. Se, infatti, continuiamo a “inseguire” (questa volta a ritroso) il motivo delle nuvole scopriamo che tale ente paesaggistico riveste un ruolo analogo a quanto visto finora nella famosa sequenza che descrive la contemplazione dell’alba da parte del brigadiere Guerrino Pestalozzi:

¹⁰¹ G. ALFANO, *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia*, cit., pp. 43-70.

¹⁰² E. RAIMONDI, *Il romanzo senza idillio*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 13-56.

¹⁰³ G. ALFANO, *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia*, cit., p. 51.

Passato l'archivolto, la strada prese a dilungarsi verso l'Appia: andò tra uliveti appena argentati dall'alba e pruni scheltri di viti nelle vigne. Poi rigirava, come stola, sopra le bagnate spalle del monte. Al primo tornante rigirò pure la veduta. Il Pestalozzi levò il capo un attimo, spense il motore, frenò, fermò la corsa, con una certa cautela: sostò due minuti, da strologare il mattino.

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 Còrsoli, flottiglie di nubi orizzontali tutte arricciolate di cirri, con falsi-fiocchi di zafferano, s'avventavano l'una dopo l'altra a battaglia, filavano gioiosamente a sfrangiarsi: indove? dove? chissà! ma di certo indò l'ammiraglio 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 irreale, in quella specie di sogno capovolto che è il nostro percepire, dopo il risveglio ad alba, bordeggiavano la scogliera cinerina delle 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, addentate in culo dal suo cane suo di loro, il vento, quello che butta il cielo a piovorno. Quarche tuono, rrròoo fijo d'una pignatta! ebbe er grugno pure de fasce sentì puro lui: alli ventitrè de marzo!

Il brigadiere premé col piede, accelerò verso la Fontana. Da ritta, ove il piano s'infoltiva di abitacoli e discendeva a fiume, Roma gli apparì distesa come in una mappa o in un plastico: fumava appena, a porta San Paolo: una prossimità chiara d'infiniti penzieri e palazzi, che la tramontana avea deterso, che il tepido sopravvenire di scirocco aveva dopo qualche ora, con la cialtroneria abituale, risolto in facili immagini e dolcemente dilavato. La cupola di madreperla: cupole, torri: oscure macchie de' pineti. Altrove cinerina, altrove tutta rosa e bianca, veli da cresima: uno zucchero in una haute pâte, in un mattutino di Scialoia. Pareva n'orloggione spiaccicato a terra, che la catena de l'acquedotto claudio legasse... congiungesse... alle misteriose fonti del sogno. [P, 190-191]

Il passo – già evocato in precedenza in analogia al brano della *Cognizione* – è stato densamente commentato da Manzotti, che ha rilevato, tra l'altro, che se la prima sequenza «quella “rivolta ad oriente”, rivestita dei colori “della vita”, “della speranza”, è di segno simbolico positivo, e all'insegna di una metaforicità marina e navale», la seconda, più breve «“rivolta ad occidente” [...] è marcata da metaforicità animale di segno negativo: “gregge color marrone” fatto di “pecore da broda”, “addentate in culo dal suo cane suo di loro”», con analoga contrapposizione dei registri linguistici.¹⁰⁴

D'altro canto, come anticipato, il brano è certo affiancabile, almeno per la tipologia dell'evento raccontato, alle sequenze precedenti e in particolare all'ultima riportata: è l'alba – ed è l'alba dello stesso giorno in cui Ingravallo compie il viaggio in macchina – e un personaggio – non a caso una sorta di *alter ego* di Don Ciccio –, nel volgere gli occhi al cielo, sofferma il suo sguardo sulle nuvole. Lo sguardo al cielo è inoltre più o meno consapevolmente funzionale a una “previsione” («strologare»), forse non solo relativa al tempo del giorno che si appresta a cominciare. Si noti, seppur *en passant*, che qualcosa di analogo accade anche qualche riga dopo: «Il brigadiere filava in discesa verso li Du Santi. [...] il vento di corsa e qualche rada stilla, come un pallin di schioppo nella faccia, gli presagivano l'alacrità dell'indagine, e dei fruttiferi interventi nelle utili ore del mattino» [P, 192]; non a caso, di lì a poco al brigadiere tornerà in mente il sogno fatto durante la notte, sogno che in parte prefigura i successivi sviluppi della vicenda.

D'altro canto, un'ulteriore volta, Gadda ricorre a una serie di metafore per descrivere il movimento delle nubi (ancora inserite in una descrizione narrativizzata): se in un primo momento, come anticipato, sono paragonate a imbarcazioni, in seguito, mutato l'orizzonte (da est verso ovest), diventano ancora – questa volta in analogia allo sguardo di Santarella – nuvole-pecore

¹⁰⁴ E. MANZOTTI, «Era l'alba, e più» (C.E. Gadda, *Pasticciaccio*, VIII), in «Per Leggere», X, 19, 2010, pp. 217-312: 252.

(ma pur sempre animali, come le cavalle nella sequenza di Ingravallo). Anche questa volta le nuvole fuggono verso una meta sconosciuta (e ancora, se da un lato, come nel passo di Ingravallo, l'interrogativa – in questo caso diretta – ha una piegatura dialettale, dall'altro, diversamente dal brano del decimo capitolo, viene completata da una risposta).

A un esame più attento, però, le tecniche percettive e le strategie narrative impiegate sono diverse, così come, sul piano delle vicende, sono differenti sia le ragioni degli spostamenti dei due personaggi (che cercano la soluzione di due casi diversi), sia il riverbero emotivo che la risoluzione dei due casi avrà per i rispettivi soggetti indaganti. Il parallelismo rimane valido, infatti, se si considera la sfumatura tragica della vicenda su cui indaga Ingravallo e quella semi-comica su cui indaga Pestalozzi.

A differenza delle precedenti sequenze, nella prima sezione del brano si profila uno sguardo statico (se si esclude il movimento del volto) e dominante: Pestalozzi ha infatti fermato la moto e solo in un secondo momento riparte; d'altro canto – e la considerazione è in parte correlata alla precedente –, la descrizione raffigura un paesaggio che l'osservatore contempla *davanti* ai propri occhi e in cui non è immerso (né quando ferma la moto, né quando riparte in direzione dei Due Santi). A ciò contribuisce anche la terminologia utilizzata, che – come hanno già sottolineato Manzotti e Roggia – afferisce al campo della critica d'arte e favorisce dunque la percezione di un cielo descritto come fosse un quadro.¹⁰⁵ Proprio a tal proposito, sembrano calzare perfettamente le considerazioni di Bertoni in merito al già citato *incipit* di uno dei grandi modelli letterari del *Pasticciaccio* (e di molta narrazione gaddiana), i *Promessi sposi*: «la scena è statica, [...] il narratore [qui con il punto di vista di

¹⁰⁵ Ma sulla questione e sulla fonte iconografica rappresentata dall'opera di Scialoja cfr. anche E. MORRA, *La cupola di madreperla. Scialoja, Pasolini e una tessera iconografica per il Pasticciaccio*, in «Lettere italiane», 2, 2016, pp. 306-334.

Pestalozzi], proprio come un paesaggista, colloca il suo “cavalletto” di fronte alla scena e incomincia a inquadrarla, a dipingerla». ¹⁰⁶

Certo, nella sequenza gli echi manzoniani sono diversi e non provengono solo dal romanzo, e interessano sia il procedere descrittivo del primissimo paragrafo, sia l'attacco del secondo («Era l'alba, e più», che riprende l'inizio di un verso della *La resurrezione*¹⁰⁷); tuttavia, sarà bene rilevare come tra primo e secondo paragrafo (da «Era l'alba, e più») si giochi un labile scarto tra i punti di vista: la voce narrante, onnisciente, assume una focalizzazione interna al personaggio, ma continua a lasciare traccia della sua presenza tanto nel tessuto stilistico-lessicale quanto nelle scelte descrittive (si pensi almeno al riferimento al quadro di Scialoja). Si scorge ancora una volta una sorta di interpolazione di voci e prospettive diverse, in cui c'è sempre una parte che è difficile attribuire.

Nel mutare della situazione narrativa cambia anche il tono della descrizione: non siamo di fronte a quello che, nel decimo capitolo, sarà lo sguardo cupo di Ingravallo, Pestalozzi contempla il sorgere del sole tra i colori dell'alba e i moduli stilistici impiegati alternano una tensione lirica a sfumature tonali euforiche e divertite. Ciò mette in rilievo un altro ruolo del paesaggio nel romanzo, che in queste sequenze diventa anche vettore di stati d'animo soggettivi, alla stregua di quanto accadeva nella *Cognizione*, in particolare per la madre di Gonzalo.

Non solo: proprio perché lo sguardo del brigadiere è in una posizione di preminenza e di dominio e, come visto, è situato fuori dal paesaggio osservato (per quanto in questo momento sia di nuovo in movimento), l'immagine di Roma che si profila ai suoi occhi non è quella frammentata di Ingravallo, la città appare a Pestalozzi «distesa come in una mappa o in un plastico»;

¹⁰⁶ F. BERTONI, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, cit., p. 232.

¹⁰⁷ Lo ha notato per primo Emilio Manzotti nel già citato E. MANZOTTI, «Era l'alba, e più» (*C.E. Gadda, Pasticciaccio, VIII*), cit., p. 252.

verrebbe allora da azzardare una sorta di corrispondenza tra i privilegi dello sguardo del brigadiere e quello che sarà l'esito positivo delle sue indagini (con i possibili compensi per la risoluzione del caso) da un lato, e la visione cupa e frammentata di Ingravallo con la rispettiva semi-risoluzione dell'indagine (con il riflesso emotivo che avrà) dall'altro.

Ma di là da questa semantica paesaggistica urbana, negli ultimi capitoli le indagini di Don Ciccio e di Pestalozzi si spostano principalmente nella campagna romana.

- La desolazione della campagna: tra immanenza e trascendenza

La descrizione dell'alba e del percorso dei due «militi» verso i Due Santi viene temporaneamente sospesa dal racconto dell'«interminabile sogno» del brigadiere Pestalozzi. Nella dimensione onirica, la modalità di rappresentazione del paesaggio sembra in qualche modo anticipare la desolazione che sarà propria della campagna: nel sogno, il topo-topazio rincorso dalla locomotiva vira ad est verso un luogo di tenebra, «dove i nomi si diradano» e i confini tra le cose sembrano smagliarsi; sembra insomma profilarsi una dimensione che rinvia all'indistinto, tipica dei sogni, dove proprio chi vi abita, la contessa Circia, «dimandava una fiala al sonno, all'oblio: ai ghirigori vani, agli smarrimenti del sogno. Del sogno di *non essere*» [P, 193, corsivo mio]; tra l'altro anche questo desiderio di «non essere» sembra preludere all'immagine del fumo che, esalato a singhiozzi dalla cantoniera della campagna, tende alla «ricerca del suo non essere» [P, 218]. Del resto, quel «diradarsi» di nomi non sembra rappresentare solo il diradarsi dei nomi sulla cartina geografica cui Gadda guarda,¹⁰⁸ sembra piuttosto alludere a quel processo di «rarefazione» riscontrabile nella «periferia», in cui il «tessuto

¹⁰⁸ Come suggerisce il commento al passo, cfr. M.A. TERZOLI, *Commento a Quer pasticciaccio brutto de via Merulana di Carlo Emilio Gadda*, cit., p. 677.

sociale si anemizza» [MM, 698]. Non a caso, per una conferma *e contrario*, nel paesaggio antropico della *Cognizione*, nella terra «vestita di lavoro» osservata da Gonzalo «v'erano *sparsi* i nomi, i paesi» [CdD, 629].¹⁰⁹

Qualche pagina dopo, la comparsa del sole sulle «grige latitudini del Lazio» chiude la parentesi onirica e la narrazione riprende («Il brigadiere filava») seguendo la normale successione degli eventi. Di fatto, in queste sequenze si susseguono intersecandosi dimensioni temporali diverse: alla non-temporalità del sogno seguono la temporalità del presente romanzesco, dei calendari («tempo di Cesare e di Gregorio»), e, ancor più significativamente, un tempo definito da Roscioni (che riprende una definizione dello stesso Gadda) «archeologico» [VC, 388].¹¹⁰ Quest'ultima dimensione temporale sembra essere connaturata – e veniamo così all'altro polo dell'azione romanzesca – alla rappresentazione della campagna, in cui:

Il trenuccio dispariva, rimpiccinito, incontro a carovane alte di nuvole: tra le rimemoranti parvenze, schegge, muri diruti, d'una storia non sua. [P, 222]

Quasi corrispettivo terreno delle nuvole, il treno,¹¹¹ con la sua inarrestabile corsa, attraversa la campagna romana e sembra rappresentare

¹⁰⁹ Dunque nella sequenza in questione l'accezione di “sparso” sarebbe prossima a quella di “cosparso” e varrebbe come contrario di “diradati”. La sfumatura trova tra l'altro un riscontro nell'uso che ne fa Manzoni nei *Promessi sposi* (romanzo di cui, come già rilevato, Gadda si serve moltissimo per l'allestimento spaziale della *Cognizione*): «Vide il vasto piano dell'altra riva, *sparso di paesi*, e al di là i colli, e sur uno di quelli una gran macchia biancastra, che gli parve dover essere una città, Bergamo sicuramente.» A. MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di F. De Cristofaro, G. Alfano, M. Palumbo, M. Viscardi, Milano, BUR, 2014, pp. 545-546.

¹¹⁰ G.C. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda*, cit., p. 63.

¹¹¹ Si noti che, da una prospettiva narratologica – intrecciando cioè il tempo del racconto e il tempo della storia –, il passaggio dell'«unico treno della mattinata» [P, 220] costituisce un'ulteriore spia testuale del parallelismo tra Pestalozzi e Ingravallo (e le loro rispettive indagini): anche quando Don Ciccio si approssima a Tor di Gheppio, infatti, la voce narrante menziona la presenza dei «fumacchi [...] ancora a mezz'aria, immobili, come rappresi da magia» di un treno che si scorge «rimpiccinito»

metaforicamente sia una temporalità immanente e interna agli eventi narrati (il tempo delle vicende, scandito dai calendari), sia, in un'ottica più ampia, la modernità del presente, appunto in contrasto con i frammenti delle rovine, che rievocano una dimensione temporale statica, che non è più (perché passata), ma che sopravvive ancora e così rammenta il continuo scorrere del tempo.

A uno sguardo più ampio, vale la pena di segnalare subito che in questi ultimi capitoli si riscontra «un rallentamento e nello stesso tempo un diradarsi della vicenda poliziesca»;¹¹² da questo punto di vista, non solo aumentano le digressioni, ma, per riavvicinare lo sguardo al nostro oggetto di indagine, lo stesso paesaggio si fa rarefatto:

Dalla strada di Falcognana, che sorpassa col ponte del Divino Amore la mezza trincera della ferrovia qualche centinaio di metri più giù, si disgiungeva in quel punto la vicinale per Casal Bruciato: che discende ancor oggi, con un largo tornante, a traversare la stessa via ferrata a piano pari. Sul colmigno della cantoniera gialla pesava, incerto e per segmenti rotti, un fumo, e nemmen si vide se uscito di camino: si sperdeva, come a fatica, nel marzo: a figurare, in quella ascendente ricerca del suo non essere, la povertà che l'aveva generato: o a dissolvere nella solitudine agreste quel morso della occorrenza giornaliera che da chi ne prova si suol chiamare la fame. Il nome perenne e insistito, il disperato dittongo del chiù s'era taciuto nella notte: s'era spento con l'alba. Da un olmo non veduto, ora, forse da un leccio alla scure superstite nel vuoto della campagna, l'appello intermittente, irraggiungibile, l'implorante gambo del cucù. Nel presagire le nove frondi alla terra pareva rimemorare le stagioni eterne e perdute, dolorare della primavera. [P, 218]

Di fatto, per ciò che concerne specificamente la descrizione paesaggistica, la rappresentazione della campagna è costruita in maniera antitetica rispetto a quella della città: non solo le tinte pallide e l'atmosfera vaporosa – con «quarche apparita del sole, un disco, una sfera labile o scialba con fuggenti veli

in lontananza, a testimonianza della quasi simultaneità delle vicende dei due personaggi nella compagine romanzesca.

¹¹² C. BENEDETTI, *Una trappola di parole. Lettura del «Pasticciaccio»*, cit., p. 109.

di vapori sulla faccia» [P, 216] – contrastano con i colori e con la nitidezza del centro urbano, ma alla densità caotica di quest'ultimo si contrappone la quasi silenziosa rarefazione della campagna, in cui, esitante, si profila la povertà desolata di chi abita quel «limite periferico» [MM, 678]. Non è certo un caso, allora, che nel brano si addensino vocaboli afferenti al campo semantico del nulla («sperdeva», «non essere», «dissolvere», «solitudine», «vuoto») e che proprio alcuni di questi evocino in controluce le riflessioni della *Meditazione milanese*, dove il «non essere» è identificato con il male [MM, 698] e dove all'approssimarsi alla periferia si «decompon[e] la realtà sociale» [MM, 699].

D'altro canto, in maniera analoga all'immagine della primavera tratteggiata nei versi eliotiani di *The Waste Land*, l'arrivo della nuova stagione nella natura albana non porta con sé fertilità e ricchezza, ma acuisce il dolore della terra; l'approssimarsi della primavera costituisce infatti un momento del continuo ciclo stagionale in cui il *focus* della scrittura, più che sulla rinascita della vita, è posto sulle stagioni passate e per sempre perdute, nonché sul dolore recato da questa continua morte delle cose. Tale dolore è evocato dal verso ritmico di due animali, il chiù e il cucù, che frangono alternativamente il silenzio diurno e notturno della campagna e diventano rispettivamente simboli dell'«eternità, e del mistero della morte» (il primo), e «del dolore delle generazioni» e «memoria di tutto ciò che muore» (il secondo).¹¹³ Si tenga del resto a mente che i due uccelli provengono da due fonti differenti della tradizione letteraria: l'assiolo pascoliano e il cucù della poesia di Wordsworth, ripreso in seguito con toni più «doloranti» da Carducci nella prosa *Le "Risorse" di San Miniato al Tedesco* (prosa tra l'altro ricordata dallo stesso Gadda).¹¹⁴

¹¹³ C. BENEDETTI, *La storia naturale in Gadda*, cit., pp. 71-89 (si cita da «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 2000).

¹¹⁴ In A. ARBASINO, *L'ingegnere in blu*, Milano, Adelphi, 2008, p. 53; cfr. M.A. TERZOLI, *Commento a Quer pasticciaccio brutto de via Merulana di Carlo Emilio Gadda*, cit., pp. 767-768.

Alla luce di tutto ciò, la campagna sembra evocare una temporalità ancora diversa, trascendente,¹¹⁵ che prescinde sia il tempo umano, sia quello archeologico, e rappresenta un principio vitale ad essi estraneo, così caricandosi di una «misteriosa significazione».¹¹⁶ E del resto, il presentimento di un dolore cosmico, insito nel mondo e connesso a una dimensione metafisica di cui l'uomo fa esperienza soltanto in modo parziale, sembra essere attivato anche dalla costruzione stilistica e dai motivi tematici del passo. Se, infatti, nella prima sequenza il procedere descrittivo sembra appannaggio di un narratore dalla fisionomia manzoniana (si noti, oltre a un sostanziale equilibrio descrittivo, quell'«ancor oggi», che palesa una posizione esterna alla vicenda narrata), d'altro canto, le sequenze successive sono intessute di una densa trama di espedienti lirici, che lasciano trasparire una sorta di partecipazione emotiva da parte della voce narrante: si considerino in tal senso la tipologia degli enti selezionati, che possiedono una forte tonalità elegiaca (il fumo che sale dal camino – immagine cara a Gadda, tra i soggetti principi della prosa *Terra lombarda* –, il rumore cadenzato del verso degli animali, il trascorrere delle stagioni), le frequenti inversioni («da un leccio alla scure superstite») e, più in generale, l'andamento poetico della sintassi, senza dimenticare, sul piano lessicale, la frequente preferenza per le varianti auliche («nove frondi», «rimemorare») e sul piano verbale l'addensarsi di infiniti sostantivati. Da questo punto di vista, il registro lirico-elegiaco si lega a un momento della scrittura gaddiana che Carla Benedetti ha definito «momento della malinconia e del lutto»: il punto di vista che il narratore sembra assumere in queste sequenze è infatti quello di un «Io che si identifica con la “comunità vivente delle anime”, con il popolo delle anime che abita il mondo alla stessa

¹¹⁵ A tal proposito Roscioni parla di: «amplificazione dell'orizzonte, fisico e storico, a dimensione cosmiche», in cui «il paesaggio appare come in una ricostruzione orografica, mentre vestigia di antichi edifici si stagliano nel cielo, assorti in un “tempo archeologico”». G.C. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda*, cit., p. 63.

¹¹⁶ C. BENEDETTI, *La storia naturale in Gadda*, cit.

maniera del popolo delle piante»¹¹⁷ e, più in generale, di tutte le cose. In questa prospettiva, il tema che prende forma nel brano – e che troverà simili declinazioni in tutta l’ultima parte del romanzo – è «quello dell’indecifrabile disegno immanente al mondo naturale»,¹¹⁸ in cui l’essere umano può a malapena intravedere (per dirlo col Montale degli *Ossi*) «il filo da disbrogliare», senza tuttavia riuscire a scoprire la legge che governa il mondo, l’«ultimo segreto» della natura.¹¹⁹ È ben vero, infatti, che questo «principio [...] operante»¹²⁰ nel cosmo non può essere colto razionalmente; non può, in altri termini, compiersi uno scatto gnoseologico: se il paesaggio della campagna costituisce a tutti gli effetti una rappresentazione fenomenica delle leggi di natura, la dimensione noumenica, l’essenza di queste leggi, rimane inaccessibile. Ed è lo stesso narratore a rivelarlo implicitamente al lettore: qualche pagina dopo – quando la scena dell’azione si è spostata quasi esclusivamente nella periferia romana – la desolazione della campagna palesa agli occhi di Cocullo e di Pestalozzi, in maniera quasi epifanica,¹²¹ la presenza di questo «principio metafisico»¹²²:

E giù, infine, sulla banchina, la luce d’un desolato conoscere, o travedere. Il male, ai due renduti in panni bigi, sembrò esistere: a maturare i giorni e gli eventi: da sempre: muta forza o presenza in un pandemonismo della campagna e della terra, sotto cieli o nuvole che non potevano far altro se non rimirare, o fuggire. S’era palesato in quella sensazione di sgomento, di allentamento d’ogni vincolo giusto, che incolse i loro cuori al venir fuori: alla subita riapparita del paese, della nuvolaglia in corsa, nel cielo. [P, 235]

¹¹⁷ *Ibidem.*

¹¹⁸ *Ibidem.*

¹¹⁹ Si cita dalla lirica *I limoni*; cfr. E. MONTALE, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 2011, pp. 11-12.

¹²⁰ C.E. ROGGIA, *Il diavolo, la campagna: alcune osservazioni sul male nel «Pasticciaccio»*, cit., p. 34, nota 10.

¹²¹ Di «epifania del paesaggio albano» parla Terzoli, cfr. M.A. TERZOLI, *Commento a Quer pasticciaccio brutto de via Merulana di Carlo Emilio Gadda*, cit., p. 819.

¹²² C.E. ROGGIA, *Il diavolo, la campagna: alcune osservazioni sul male nel «Pasticciaccio»*, cit., p. 34, nota 10.

Nel passo è il narratore che riferisce il presentimento generato nel cuore dei due militi («Il male, ai due renduti in panni bigi, *sembrò* esistere») ed è ancora il narratore che si premura subito di spiegare che quella dei due personaggi è una «sensazione» irrazionale ed emotiva, che li coglie inaspettatamente alla vista della natura desolata. Da questa prospettiva, è interessante rilevare che, quando l'azione si sposta nella campagna romana, è possibile stabilire per la tipologia della voce narrante – almeno per ciò che concerne la descrizione paesaggistica – un punto di vista prevalente; è infatti sostanzialmente possibile identificare le focalizzazioni che assume di volta in volta il narratore onnisciente (interna al punto di vista di uno dei personaggi o alla voce narrante stessa);¹²³ un narratore, insomma, che non rappresenta più la coralità cittadina e generalmente non si introduce nello *storyworld* come fosse interno alla storia, né sovrappone confusamente la sua voce a quella del personaggio, quanto piuttosto sembra gestire i fili della storia nella veste di un narratore onnisciente, o partecipando emotivamente alla descrizione o dichiarando con sistematicità a chi appartiene il punto di vista. Tale strategia narrativa sembra connettersi proprio alle complesse dinamiche che si innestano nella rappresentazione della natura, dinamiche di cui non potrebbero farsi testimoni consapevoli i personaggi: per Pestalozzi e Cocullo – che in questo momento paiono diventare rappresentanti della condizione dell'essere umano – uno slancio gnoseologico verso la comprensione dei meccanismi che regolano il mondo rimane impossibile. Di fatto, ciò che sembra essere loro consentito è la sola possibilità di presentire uno sgomento immanente.

Come anticipato, in una prospettiva complementare, sul brano e, più in generale sulla rappresentazione della natura albana, ha già posto l'attenzione

¹²³ Un'eccezione evidente si riscontra nel groviglio di punti di vista della descrizione del tramonto e di Roma nel brano di Pestalozzi. Cfr. anche C. SAVETTERI, *Il Pasticciaccio e la logica simmetrica*, cit., pp. 44-46.

Roggia, che ha messo in luce come dietro il legame tra campagna e male ci siano le formulazioni filosofiche affidate alle pagine della *Meditazione milanese*. L'allentamento dei vincoli e la rarefazione del groviglio di relazioni, di cui la città rappresenta invece il cuore pulsante, producono allora una «visione antidillica»¹²⁴ della natura, diretta promanazione di un male metastorico. Eppure – e lo ha segnalato Roggia –, la «valenza simbolico-ideologica [della campagna] non esclude [...] la possibilità di aperture lirico-contemplative fondamentalmente euforiche sulla natura albana»¹²⁵. Ciò emerge nitidamente dalla fascinazione («lo fascinò ad un tratto come apparita di magia») provata in seguito da Pestalozzi di fronte all'«immagine di quella campagna così desolata nel marzo», una «landa per i miraggi della solitudine» [P, 247].

Ma a guardare ancora la dimensione temporale, anche nel brano sopracitato l'epifanica comparsa del male si salda a un tempo cosmico, “sovraumano”; le tessere che evocano tale legame afferiscono a livelli testuali diversi: se, da un lato, per ciò che concerne il piano verbale, il particolare e frequente uso di modi verbali non finiti (principalmente l'infinito, ma anche il participio), non localizzando cronologicamente le azioni, sembra renderle assolute, fuori dal tempo, d'altro canto le stesse indicazioni del testo e in particolare quel «a maturare i giorni e gli eventi: da sempre» contribuiscono a creare una dimensione di continuo (e mortale) divenire. Di fatto, il male viene così a configurarsi come una forza radicata nella natura e dunque sempre operante nel mondo.¹²⁶

Non stupirà allora che proprio tutti questi elementi, ripresi e rimodulati, costituiscano la trama del frammento che avrebbe dovuto – secondo un elenco delle scene finali conservato nell'Archivio Liberati – chiudere il romanzo:

¹²⁴ C.E. ROGGIA, *Il diavolo, la campagna: alcune osservazioni sul male nel «Pasticciaccio»*, cit., pp. 38, 41.

¹²⁵ Ivi, p. 41.

¹²⁶ In maniera non molto diversa da quanto emerso per la *Cognizione* e in particolare in Cdd, 731-732.

Da strane lontananze della campagna, non identificate dal labirinto, né presagite dal dolore, una repentina cagione si offrì, di che le immagini del territorio fisico, del cielo a nubi, si rappresentarono modulatamente: come quando la speranza, o la disperazione, viene collocata nell'ignoto: forse vanirono e si tramutarono al credere in un'apparita di malìa. Quel paese così venuto da prodigio o quella sconosciuta natura sembrava rapprendersi in una estensione mentale, non spaziale: un silenzio non più geologico ne costituiva il supporto, conferiva al sogno, o all'incanto, l'indeterminata immanenza delle cose eternamente perdute, e per ciò solo, eternamente esistenti. In quel tacere d'ogni nome (da luce pallida ad ombra), d'un dolce e solingo essere, a un tratto, le due note cupe, accorate: reiterate nella perorazione cadente del giambo, con la debilità cava, sommessa, che è della laringe d'un lontano legno, d'un flauto: là là del dente del ròvero, forse, dalla mezza torre diruta che nessuno più abita o visita, all'infuori dell'edera e della memoria. Una rotta scheggia, nel colle, da incinerite idi degli uomini. L'ombra del nuvolato fuggente, come d'ala che trasvoli, trascorreva le ondulazioni ed i puberi frumenti subitamente appaurati: l'ora, ivi, si smarriva: per sospesi intervalli, dolcemente, disperatamente, la solitudine germile della primavera esalava il suo remoto singhiozzo. La campagna ritaceva: lungo il silenzio dei latifondi scendendo al ristagnare delle gore, nei fossi incapaci, e alle marane e alla macchia e a tutti gli acquitrini del lido, onde alza, dietro il guizzo subito sbandato del beccaccino, la tribù nera delle folaghe insino ad aere, e ad inscrivere di neri accenti la nube. Ivi s'avvolge di lievi torme d'arzagore lo svolo irridato dei germani. Una latitudine non più terrestre andava eguagliandosi alla pianura del tempo, del mare ignorato. Le due note, dopo ogni pausa, rinascevano a implorazione, dal mare in lontananza dicevano la diffusa evidenza del mistero: dicevano l'agreste ventura: la fatica, il silenzio: riérano, di un allucinato rivivere o perdurare, la coscienza, cioè la persistita identità, la memoria. Rimemoravano il nome del dolore. [PAd, 322-323]

Nell'abbozzo, conservato col titolo *Ingravola in campagna*, affiorano alcuni motivi tematici riscontrati con frequenza nel romanzo e in particolare negli ultimi capitoli: il passare delle nubi, l'alternarsi di silenzio e suono, il verso del cuculo (a cui si affiancano, nel passo, anche altre specie di uccelli¹²⁷), una

¹²⁷ Sul riuso dell'articolo *Notte in padule* di Eugenio Barisoni e sui relativi appunti gaddiani in merito alle diverse specie di volatili cfr. G. PINOTTI, *Ingravola in campagna. Un inedito finale (imperfetto) del Pasticciaccio*, cit.

dimensione archeologica (la «torre diruta») e una dimensione cosmica del tempo, la sensazione di magico incanto di fronte alla desolazione della natura albana, e la stessa atmosfera rarefatta della campagna.¹²⁸ Anche la tessitura lirica del brano accoglie stilemi già impiegati in altri inserti paesaggistici del romanzo: la scelta di termini lirici («solingo», «torre diruta», «incinerite», «debilità», «apparita di malia»), l'andamento poetico della sintassi, l'uso ricercato dei nessi, le frequenti inversioni di aggettivo e sostantivo («strane lontananze», «repentina cagione», «sconosciuta natura», «indeterminata immanenza» e così via), che concorrono a mettere in rilievo le proprietà «*affettive*»¹²⁹ dell'evento descritto.

Certo, a uno sguardo più attento, il passo presenta non poche consonanze tematico-stilistiche con un brano in particolare,¹³⁰ quello in cui a subire la fascinazione della campagna – come in parte già anticipato – era stato il brigadiere Pestalozzi:

¹²⁸ Si noti che nell'Archivio Liberati è conservato un racconto incompiuto – con annotazione «Racconto. Estate 1945. Abbozzo Novella Beldosso col chierichetto», la cui pagina iniziale anticipa molti dei motivi e dei modi lirici del frammento finale: «Il vento a raffiche levava e mulinava la polvere: traboccando dai monti sospingeva nuvoli dopo nuvoli per entro l'azzurro, stormiva nei platani alti e fragorosi del viale più che tempesta, moveva, appena biondi, i frumenti, arruffandone in mille capricci la egualitaria moltitudine. Sugli ampî rettangoli della fatica trascorrevano come sogni in fuga l'ombre di quegli eserciti freddi, vaporati dalle lune della primavera, che a bianchi stormi andavano travolti nel cielo. Quando le bizzze e tutti i mulinelli del vento, giù, ristettero, il nuvolato seguitava migrare e oscurò ancora ed ancora per fuggenti voli le piagge e tutta l'erta imprunita sotto al Torraccio, a raggelarvi ogni guizzo, d'ogni timida apparita di lucertola. Con voce d'oboe... di quella rovere lassù forse uscita... due note dolci, cupe... profonde... martellarono a un tratto il silenzio... reiterandosi e dissipandosi nel breve nome del dolore. Dalla solitudine della campagna esalavano come un remoto singhiozzo.». Si cita dalla trascrizione di C. VELA, «*"Ho dato alle stampe": Sì, "Ho dato alle stampe"*». *Edito e inedito in Gadda e per Gadda*, in M. Marchi, C. Vela (a cura di), *Meraviglie di Gadda. Seminario di studi sulle carte dello scrittore*, Pisa, Pacini, 2014, pp. 3-17: 16-17.

¹²⁹ G.C. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda*, cit., p. 15.

¹³⁰ Oltre che con CdD 731-732.

L'immagine di quella campagna così desolata nel marzo, che con il ristare di scirocco e delle raminghe sue piove, dal lido, ora, approdava in una chiarezza tersa ai Castelli, a le case degli umani, lo fascinò ad un tratto come apparita di magia: i cubi e i diedri delle case la coronavano al sommo, i cenobi, le torri. Una landa per i miraggi della solitudine, un attimo. Ma in alto, avanti a lui, i popolati paesi, il tramme: lungo la via consolare. Dietro, sapeva, le argille sgrondavano verso la duna gli sferzanti piovvaschi: ivi la paura: i chiusi orizzonti dei valloncelli, le loro stanche marane, la mota rossiccia dove infoltisce il canneto dal color verde freddo, gelo senza riparo. A ora a ora un torracchio, impreveduto, sulla groppa del tumulo, a scrutare e a riconoscere chi da molti mesi non passa, oggi sì: col tetto d'un piovente solo, come un berretto sugli occhi, i muri abbruciati dalla state senza scampo, scialbati dalle brode di libeccio.» [P, 247]

Se da un lato l'attenzione è posta sugli stessi elementi paesaggistici – con riprese intertestuali pressoché letterali («apparita di magia», «marane») –, è senz'altro significativo rilevare che nel brano manca un motivo tematico che risulta fondamentale nella trama del frammento finale: il canto giambico del cuculo e il relativo dolore evocato da quella «perorazione cadente». Sembrerebbe allora configurarsi una contrapposizione analoga a quella già rilevata per la duplice descrizione dell'alba: recuperata la refurtiva, quel male radicato nella natura che aveva sgomentato il brigadiere nell'ottavo capitolo sembra dissolversi per lasciar spazio a una fascinazione ambivalente (non necessariamente euforica). Il paesaggio sembra ancora veicolare la soggettività del personaggio. Non si dimentichi tuttavia che il canto giambico del cuculo aveva già cadenzato, oltre al frammento finale, un'altra sequenza paesaggistica, ossia quella, già analizzata, in cui a Pestalozzi si era presentata una visione che rielabora gli stessi spunti tematico-paesaggistici del finale poi escluso, e in cui il giambo del cuculo si fa veicolo dell'inesorabile e dolorante scorrere del tempo (cfr. il già citato P, 218).

Ciò che d'altro canto sembra mutare nella visione finale “di Ingravallo” è la densità dei motivi tematici e stilistici inseriti nel frammento, mediante i quali sembra attivarsi una differente intensità della partecipazione dell'io alla

dimensione metatemporale e metafisica evocata dalla visione paesaggistica, partecipazione che non trova analoghi nelle pagine del romanzo. In altri termini, nel frammento finale sembra profilarsi una fluida corrispondenza tra ciò che avviene nella campagna e ciò che prende forma nella mente di Ingravallo, quasi venisse dissolta ogni barriera tra io e non-io, e si creasse così un processo osmotico tra soggetto e realtà, il cui confine è più volte dissolto. Il paesaggio non è più esclusivamente paesaggio “reale”, ma diventa mentale, della coscienza e della subcoscienza («sembrava rappersersi in una dimensione mentale, non spaziale»), un paesaggio ricco di simboli e di reminiscenze, in cui sembra continuare a vivere ciò che non vive più; infatti, attraverso le due note del cuculo, che attivano un procedimento memoriale quasi epifanico, Ingravallo sembra percepire, a livello illusorio e allucinatorio (l’«allucinato rivivere o perdurare»), l’esistenza, la sopravvivenza di Liliana («persistita identità», «memoria»), quasi prendesse forma, dentro di lui, una sorta di resistenza rispetto alla completa dissoluzione dell’identità personale. Da questo punto di vista, il paesaggio sarebbe ancora appannaggio di una dimensione soggettiva.

E tuttavia, in questa atmosfera «di sogno», non sembrano dissolti solo i confini tra io e non-io, ma anche le barriere tra spazio e tempo, che assumono un’estensione indefinita. Ciò che lega «gli eccipienti primi della [...] attività estetica» [VM, 561] è proprio la memoria – un tema già sfiorato nella narrazione, ma assente del brano di Pestalozzi –, la memoria individuale, ma soprattutto la memoria universale, propria del mondo, che fa sì, per esempio, che le gemme – «materia» e dunque «memoria logica» [VM, 581] – siano sempre uguali, «obbedendo a un progetto precostituito».¹³¹ Oltre alla memoria individuale di Ingravallo, infatti, nel frammento la memoria si configura anche come «la stratificazione prodotta dal tempo, che conserva le tracce, i segni

¹³¹ M.A. TERZOLI, *Commento a Quer pasticciaccio brutto de via Merulana di Carlo Emilio Gadda*, cit., p. 805

della deformazione avvenuta, che sono poi la base tangibile della deformazione a venire».¹³² In altri termini, in una sorta di cortocircuito, la perorazione giambica del cuculo rimemora il dolore per l'eterno morire delle cose, cose che tuttavia lasciano un frammento inserito nel paesaggio (realmente o in maniera illusoria) che si configura come simbolo dell'eterno perdurare. Ma allora, le ragioni profonde della scrittura gaddiana, che affiorano a intermittenza nel romanzo, avrebbero dovuto ritornare amplificate nel finale, in una chiusa segnata da un'atmosfera di misteriosa trascendenza non diversa da quella che si profila sia nell'ultima distesa paesaggistica osservata da Gonzalo [CdD, 731-732], sia nel finale della *Cognizione*, (cfr. *infra*, cap. IV, 2.4.2).

3.4 Qualche considerazione aggiuntiva

3.4.1 Duplicità e molteplicità nello spazio e nel romanzo

Se allontaniamo lo sguardo dal paesaggio e osserviamo più in generale il montaggio del romanzo, ritroviamo nella ripetizione variata di uno stesso motivo tematico – come per esempio il movimento delle nuvole e il relativo sguardo dei personaggi, o l'immagine della campagna in cui si alternano silenzio e suono – la stessa strategia compositiva che era già stata impiegata nella *Cognizione* e la cui analisi può forse dirci qualcosa in più sul *Pasticciaccio*.

Intanto, da un punto di vista complementare, Amigoni ha già rilevato come la «dualità» insita nel genere poliziesco («Questo tipo di romanzo non contiene una, ma due storie: la storia del crimine e quella dell'inchiesta», così Todorov¹³³) venga duplicata ulteriormente nel giallo gaddiano: «due pasticci,

¹³² C. SAVETTIERI, *Incipit sub specie aeternitatis*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 1, 2001.

¹³³ T. TODOROV, *Poetica della prosa*, Roma-Napoli, Edizioni Theoria, 1989, pp. 9-10.

due indagini, due soluzioni», ma all'insegna del due sono anche «la topografia» del palazzo («c'ereno du scale, A e B, co sei piani e co dodici inquilini cadauna, due per piano» [P, 19], su ogni scala due porte), così come i personaggi, in particolare quelli implicati nel furto Menegazzi e nell'omicidio (due cugine, la probabile complicità di Virginia e Assunta).¹³⁴ Lo stesso Ingravallo, inoltre, sembra avere un doppio nel brigadiere Pestalozzi, e così via. E tuttavia, la ripartizione degli spazi (appunto non solo città da un lato e campagna dall'altro, ma anche il tessuto spaziale che le unisce: l'intreccio di strade che porta fuori Roma) e la ripetizione di determinati motivi sono molteplici e non sembrano poter rientrare in questo sistema governato dalla duplicità. In questo senso, se nella *Cognizione* la ripresa variata di uno stesso motivo tematico sembra rafforzare la coesione interna al testo, creando una costruzione sinfonica,¹³⁵ nel *Pasticciaccio* accade qualcosa di analogo, ma tali riprese depotenziano altresì di continuo sia l'equilibrata costruzione "a due", sia l'ipertrofica puntualizzazione delle indicazioni temporali e spaziali. In tal senso, come in parte emerso, anche la stessa costruzione romanzesca dello spazio e del paesaggio concorre a rappresentare l'inconoscibile groviglio del reale; quel groviglio gaddiano su cui la critica ha a lungo lavorato acquisisce infatti nel *Pasticciaccio* una concretezza pluridimensionale: nel romanzo si riscontrano temi e tessere paesaggistiche ricorrenti, che vengono osservati da più personaggi in momenti diversi e da prospettive diverse, o dallo stesso personaggio in momenti diversi, e tale strategia narrativa sembra in grado di restituire una concretezza plastica sia al pluriprospektivismo, sia al groviglio della scrittura gaddiana.

¹³⁴ F. AMIGONI, *La più semplice macchina. Lettura freudiana del "Pasticciaccio"*, cit., pp. 36-40. Per la complicità cfr. G. PINOTTI, *Liliana e il suo boja?*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», 6, 1-2, 2003, pp. 349-365 e G. PANIZZA, *Da due sorelle a due cugine: alle origini del Pasticciaccio*, in «Strumenti critici», XXIII, 3, 2008, pp. 365-837.

¹³⁵ Sul tema cfr. A. ZOLLINO, *Il vate e l'ingegnere. D'Annunzio in Gadda*, Pisa, ETS, 1998.

3.4.2 Dolore e male tra *Cognizione* e *Pasticciaccio*

C'è una significativa eco tematico-paesaggistica che si riverbera tra *Cognizione* e *Pasticciaccio*: male e dolore (e campagna) ritornano legati melodicamente in entrambi i romanzi, a suggellare la potenza semantica dell'intreccio nella produzione matura dello scrittore e a suggerire le ragioni profonde della scrittura gaddiana.

Nel seguire questa trama, è senz'altro utile richiamare i due passi della *Cognizione* su cui abbiamo chiuso il precedente capitolo:

Era l'urto, era lo scherno di forze o di esseri non conosciuti, e tuttavia inesorabili alla persecuzione: il male che risorge ancora, ancora e sempre, dopo i chiari mattini della speranza. [CdD, 674]

Si udiva il residuo d'acqua e alcool dalle pezzuole strizzate ricadere gocciolando in una bacinella. E alle stecche delle persiane già l'alba. Il gallo, improvvisamente, la suscitò dai monti lontani, perentorio ed ignaro, come ogni volta. La invitava ad accedere e ad elencare i gelsi, nella solitudine della campagna apparita. [CdD, 755]

Come emerge già a un primo confronto, i due passi condividono alcuni significativi motivi con le pagine del *Pasticciaccio*: il tema dell'inesorabilità del male, il ritmo cadenzato del verso di un animale – simili in tal senso sono i versi persistenti e continui delle cicale e del cuculo, più che quelli del gallo –, l'apparizione improvvisa della campagna solitaria.¹³⁶

¹³⁶ Si noti che questo discorso rimarrebbe sostanzialmente valido anche per l'edizione della *Cognizione* su «Letteratura»; infatti, anche non considerando gli ultimi due tratti – comunque elaborati a fine anni Trenta – e rinunciando di conseguenza al passo di CdD 731-732 e al finale, non solo il romanzo avrebbe previsto una simile chiusa con l'alternanza suono-silenzio e la conseguente evocazione del dolore (il finale del VII tratto, con due uniche varianti: «valletta» e «verso le stagioni» nell'edizione in rivista, «valle» e «dopo le stagioni» in CdD, 714), ma non si sarebbe persa la ripresa tematico-paesaggistica prima messa in rilievo. Qui di seguito il finale

Nel *Pasticciaccio* Gadda aveva scritto:

Ci sono dei torbidi attimi nel lento gocciolare delle ore: delle ore di pubertà. Il male affiora a schegge, imprevisto, orribili schegge da sotto il tegumento, da sotto la pelle delle chiacchiere. Da sotto la copertura delle decenti parvenze, come il sasso, affiora, che nemmeno lo si vede: come la buia durezza della montagna, in un prato. [P, 75]

A ben vedere, nelle ultimissime righe della *Cognizione* (e in qualche altro snodo romanzesco) quel male psicologico che costituisce il nucleo più profondo del romanzo di Gonzalo sembra ampliarsi e diventare un male radicato nel mondo, un male che risorge, appunto, «ai chiari mattini della speranza»: forse, allora, proprio quel «male teoretico e oggettivato, inteso come principio metafisico»¹³⁷ che innerva le pagine del *Pasticciaccio* e che sembra prendere forma nella descrizione del paesaggio albano. D'altro canto, proprio la sequenza del romanzo giallo citata poc'anzi e riferita al particolare momento della narrazione in cui Ingravallo accusa mentalmente Giuliano Valdarena di una pulsione «oscura, patologica [...] che affiora improvvisa e incoercibile» nei confronti di Liliana,¹³⁸ sembra muoversi nella direzione contraria ed evocare un male soggettivo insito nella psiche dell'uomo (analogo a quello che muove l'effettivo assassino).

della *Cognizione* su «Letteratura» (a. V, n. 1, gennaio-marzo 1941, pp. 58-67: 67): «Più giù, dentro la valletta, era la carità del villaggio, donde esala verso le stagioni e le pene il tremante fumo dei poveri: sull'ancudine udivasi per tutta la luce il martello del maniscalco a battere, battere: piegando, piegando, scandiva l'ora di siesta, nel tacere della fatica di tutti ripreso per sé solo il travaglio. Dall'antro della fucina rendeva la percossa al monte: il rimando del monte precipitava sulle cose, dal tempo vuoto deduceva il nome del dolore. / E dalla torre, dopo desolati intervalli, spiccavasi il numero di bronzo, l'ora buia o splendente.»

¹³⁷ C.E. ROGGIA, *Il diavolo, la campagna: alcune osservazioni sul male nel «Pasticciaccio»*, cit., p. 34, nota 10.

¹³⁸ M.A. TERZOLI, *Commento a Quer pasticciaccio brutto de via Merulana di Carlo Emilio Gadda*, cit., p. 209.

Verrebbe da ipotizzare, allora, che se da un lato i due romanzi rappresentano una diversa declinazione dello stesso motivo, appunto quello del male, d'altro canto, a uno sguardo più ravvicinato, in entrambe le opere «affiora» in miniatura, senza che quasi «la si veda», anche l'altra rispettiva variazione del tema. Se fosse davvero così, la dimensione paesaggistico-spaziale della *Cognizione* e del *Pasticciaccio* sarebbe anche – oltre a quanto emerso nelle pagine precedenti – una rappresentazione, una sorta di *mise en abyme*, di queste due declinazioni complementari. Mi spiego meglio: in entrambi i romanzi la casa – che sia la villa dei Pirobutirro o il palazzo degli ori – costituisce uno dei principali *setting* dell'allestimento scenico. E tuttavia, mentre nella *Cognizione*, la casa è la sede privilegiata, se non addirittura esclusiva, delle vicende, nel *Pasticciaccio*, come già più volte ribadito, il condominio di Via Merulana costituisce *uno* dei tanti fulcri topografici del romanzo, a cui si affiancano il contesto urbano in cui il palazzo degli ori è inserito, le zone attorno a Roma e la campagna albana. Verrebbe allora da pensare che tale disposizione – un fulcro topografico monocentrico nel romanzo maradagalese *vs* una planimetria policentrica, “esplosa” nel romanzo giallo – sia anche (ma naturalmente non solo) la naturale conseguenza della declinazione del male “predominante” che prende forma nei due romanzi, legata rispettivamente a una dimensione individuale o a una dimensione collettiva.

Si sbaglierebbe tuttavia a dimenticare che nel *Pasticciaccio* affiora anche una declinazione storico-sociale del male, incarnato – come la critica ha già rilevato – nel fascismo. Da questo punto di vista, e ancora in un confronto con l'altro grande romanzo gaddiano, non sarà inutile rimarcare alcune questioni fondamentali. Com'è noto, nella gestazione della *Cognizione* agiscono

principalmente (ma non esclusivamente) motivi autobiografici¹³⁹ – lo testimoniano, tra l'altro, gli scambi epistolari con Gianfranco Contini – e, nei progetti iniziali, il romanzo, che si caratterizza per una «narrazione [...] di pronunciata componente descrittiva e lirica» [RR II, 857], articolata per tratti, avrebbe dovuto far parte di un progetto più ampio [cfr. nota al testo di CdD]; da un punto di vista tematico, le vicende sono inserite in una cornice spaziale che, per quanto lasci trasparire piuttosto nitidamente l'odiosamata Brianza di Gadda e la villa di Longone, è al contempo un *setting* che si pone come immaginario, finzionale o, almeno, percepito come distante dai lettori. Al contrario, il *Pasticciaccio* nasce come progetto unitario e si incardina – e non potrebbe essere altrimenti – nel secondo dopoguerra; le vicende sono calate in un luogo reale – ancor più riconoscibile dall'ossessiva precisione topografica – e il contesto storico-sociale dell'epoca fascista non costituisce affatto uno sfondo irrelato alla vicenda (si pensi soltanto all'allusione alla censura delle notizie di cronaca nera imposta ai giornali¹⁴⁰). In questo senso il romanzo giallo sembrerebbe allora configurarsi come una tappa successiva rispetto alla *Cognizione*: risolte o placate le “pulsioni” autobiografiche, Gadda riversa nella pagina letteraria una geografia – non solo spaziale, ma sociale e collettiva – in cui il lettore riesce a inserirsi o può almeno riconoscere come propria. Se, in

¹³⁹ Se, da un lato, la questione relativa ai finti invalidi di guerra si lega comunque a una ossessione essenzialmente personale, dall'altro l'allusione alle pratiche del potere fascista rimane in secondo piano.

¹⁴⁰ «Nella cronaca, dentro, un titolo in neretto su due colonne: ma, poi, sobrio e alquanto distaccato il referto: una colonnina asciutta asciutta, dieci righe ne la svolta, “le indagini proseguono attivissime”: e quarc'artra parola pe contentino: di pretta marca neo-italica. Ereno passati li tempi belli... che pe un pizzico ar mandolino d'una serva a piazza Vittorio, c'era un brodo longo de mezza pagina. La moralizzazione dell'Urbe e de tutt'Italia insieme, er concetto d'una maggiore austerità civile, si apriva allora la strada. Se po di, anzi, che procedeva a gran passi. Delitti e storie sporche ereno scappati via pe sempre da la terra d'Ausonia, come un brutto insogno che se la squaja. Furti, cortellate, puttante, ruffianate, rapina, cocaina, vetriolo, veleno de tossico d'arsenico per acchiappà li sorci, aborti manu armata, glorie de lenoni e de bari, giovenotti che se fanno pagà er vermutte da una donna, che ve pare? la divina terra d'Ausonia manco s'aricordava più che robba fusse.» [P, 72].

altri termini, la *Cognizione* sembra frutto di un momento della scrittura ego-centrato (nelle motivazioni, ma anche, lo abbiamo detto, negli spazi), il *Pasticciaccio* si apre invece a una scrittura policentrica, tentacolare e collettiva, in cui il male, nelle sue varie declinazioni, permea ogni luogo. Un romanzo, dunque, in cui le pulsioni non vengono catalizzate in un unico protagonista, ma muovono ogni personaggio in una personale ricerca di un appagamento del desiderio.

Conclusioni

A fronte di una materia fluida e composita, l'impostazione del lavoro si è servita di quello che i fisici (e forse Gadda con loro¹) chiamerebbero *dynamical system*, vale a dire un modello in grado di rappresentare un sistema con un numero finito di parametri che evolve nel tempo e dipende da una legge deterministica. Sostituendo i termini, per considerare nella sua complessità l'oggetto di studio, è stato elaborato un modello che mette in rilievo come il "sistema-paesaggio" muti nel tempo e due suoi parametri (generi testuali e tematiche dominanti) siano consistenti al processo di sovrasemantizzazione insito nella stessa definizione di paesaggio letterario (quel processo che viene attivato tanto dalla componente soggettiva della visione, quanto dall'inserimento della tessera paesaggistica nella pagina letteraria). Sulla base dunque di una strategia che ha tenuto conto di più variabili, sono state ricostruite le diverse funzioni che Gadda affida alla dimensione del paesaggio, mettendo in rilievo l'importanza che questa assume nella compagine testuale. In quest'ottica – ed è questo un primo risultato – è possibile scorgere un'evoluzione della semantica paesaggistica: se in un momento iniziale, alle soglie della carriera dello scrittore, la costruzione letteraria del paesaggio è mossa da una sensibilità estetica spontanea (una sorta di "grado zero" dell'interesse per il paesaggio), di lì a pochissimo, se non già in alcune sezioni

¹ Non voglio certo sostenere che Gadda conoscesse la locuzione precisa, ma l'accostamento non è del tutto balzano: se è davvero Henri Poincaré uno dei primi a sistematizzare lo studio del comportamento ordinato e/o caotico di sistemi a più variabili, bisognerà tener conto che nella *Meditazione* [MM, 707] Gadda cita «a memoria» (e senza incorrere in alcun errore) un passo de *La science et l'hypothèse* (1902), opera in cui non solo vengono toccate alcune questioni scientifiche (da un punto di vista filosofico) su cui rifletterà lo stesso Ingegnere nel suo trattato, ma si affacciano, all'interno di un quadro divulgativo, quelle nuove acquisizioni metodologiche che avrebbero inciso sui fondamenti della fisica.

del *Giornale*, tale dimensione viene deformata e sovrasemantizzata in funzione di specifiche istanze psicologiche, ideologiche o narrativo-simboliche. Anche da un punto di vista stilistico, dalle prime prove ai grandi romanzi sembra possibile intravedere un raffinamento della tecnica descrittiva da parte dello scrittore, che si serve dei suoi modelli in maniera via via meno esposta rispetto a quanto aveva fatto, per esempio, nella *Meccanica* (si pensi alle frequenti riprese dannunziane), e viene definendo una grana stilistica sempre più riconoscibile.

All'interno di questo percorso evolutivo si scorgono alcune costanti della scrittura gaddiana, che emergono, ancora una volta, proprio dall'analisi dei paradigmi della costruzione del paesaggio. Quello che si è tracciato è dunque un percorso diacronico che si snoda tra costanti e varianti, e che attraversa le molteplici geografie paesaggistiche rappresentate nella pagina gaddiana.

Come si è già detto, Gadda si serve del paesaggio per ragioni differenti e generalmente non riconducibili a un'unica istanza. Nel tentare di definire queste funzioni non si è fatto ricorso a etichette ormai abusate e tendenzialmente vuote ("paesaggio realistico", "paesaggio come stato d'animo", "paesaggio mimetico", ecc.): ciò ha consentito di guardare al paesaggio in una prospettiva più complessa, che tenga conto dei diversi piani implicati nella costruzione letteraria. Del resto, a fronte di una scrittura che si nutre di continui «ritorni melodici» [MM, 623], l'impostazione del lavoro, tesa a mettere in relazione temi e generi dominanti (certo non esclusivi) in un arco cronologico determinato, ha consentito di inquadrare più efficacemente l'oggetto-paesaggio, facendone emergere tre modalità prevalenti, trattate nei tre capitoli centrali di questo lavoro. Se, complessivamente, il paesaggio costituisce una delle diverse vie d'accesso al sistema di pensiero gaddiano, queste tre modalità, forme coerenti ma non rigide, consentono anche di mettere in rilievo alcuni specifici ruoli affidati alla dimensione paesaggistica e di riflettere su questioni di più ampio respiro.

Sarebbe superfluo ripercorrere ora le funzioni individuate in ciascuno di questi capitoli; è senz'altro più utile invece provare ad allontanare ulteriormente lo sguardo, osservando la materia da una prospettiva in parte diversa, e riflettere su nuclei concettuali toccati solo limitatamente – spesso più per ragioni di contorno – nell'analisi.

Paesaggio e memoria. Il paesaggio bellico e il paesaggio antropico rappresentano due opposte declinazioni (*destruens* e l'altra *construens*) del modo in cui l'uomo agisce sul territorio. Sembra tuttavia semplicistico istituire una corrispondenza biunivoca in tal senso, che guarda da un lato allo sforzo lavorativo dell'uomo con un atteggiamento compiacente ed entusiasta e, dall'altro, alla devastazione bellica con un occhio esclusivamente critico: la situazione è infatti molto più sfumata. Per limitarsi a un unico esempio, l'ipertrofico modo di costruire nel tessuto urbano è causa, agli occhi di Gadda, di un'obliterazione del passato quasi peggiore rispetto alla distruzione registrata nelle zone di guerra. A queste declinazioni paesaggistiche è tuttavia connesso – ed è questo il punto centrale – un motivo spesso operante nell'opera gaddiana, quello della memoria. Tali diverse declinazioni fanno infatti emergere nitidamente come la costruzione paesaggistica diventi prima di tutto un dispositivo memoriale atto a preservare tanto la memoria individuale – e le sfumature emotive ad essa connesse –, quanto quella collettiva. Da questo punto di vista, il paesaggio sembra insomma avere anche il compito di sottrarre tali dimensioni all'oblio o di avvertire il lettore dei rischi in cui si incorre quando, per riprendere le formulazioni della *Meditazione*, un processo non tende da n a $n+1$, ma al nulla (e dunque, nel sistema gaddiano, alla morte). E del resto, quasi monito della necessità di non considerare separatamente i due «eccipienti primi dell'attività estetica» [VM, 561], queste rappresentazioni paesaggistiche sono legate in maniera indissolubile alla dimensione del tempo: ognuno di questi paesaggi non potrebbe essere tale se

non risentisse sia del tempo “individuale”, interiore, di chi osserva la veduta paesaggistica, sia del tempo della Storia.

Paesaggio e punto di vista. Parlare di osservatore, lo si è visto, ha implicato una continua attenzione al punto di vista (sia in senso ampio, sia in senso tecnico). La funzione del paesaggio risente infatti della diversa fisionomia dell'istanza narrativa: la figura che descrive il paesaggio nel *Giornale* è pressoché perfettamente sovrapponibile all'autore Carlo Emilio Gadda; diverso è, invece, il discorso per le prose geografiche, in cui la voce di chi descrive è, nella sostanza, poco presente; ancora diversa è la questione relativa alle prose di viaggio, dove in alcuni casi la finzione letteraria impedisce una perfetta sovrapposizione tra chi compie e racconta l'esperienza e l'autore Gadda, ma certo non si raggiungono i livelli di divaricazione propri della narrazione finzionale. Il discorso più complesso riguarda proprio quest'ultimo aspetto, e segnatamente il paesaggio nei romanzi. Proprio perché la rappresentazione paesaggistica non viene mai veicolata dal discorso diretto di un personaggio, la sua tessitura spesso risente inequivocabilmente – ed è più volte emerso nel corso del lavoro – dell'interferenza della voce narrante.² Ammessa dunque la frequente incursione lessicale e stilistica del narratore anche quando a guardare è un personaggio (e dunque il discorso dovrebbe essere «ab interiore»³), è utile domandarsi cosa succede nel caso in cui questa voce interviene anche altrimenti, quando, cioè, per usare le categorie gaddiane, o il «momento conoscitivo» non è più quello del personaggio, ma quello del narratore, o si produce un passaggio dal momento di uno a quello dell'altro, o, ancora, quando i momenti conoscitivi di personaggio e narratore sono sovrapponibili. L'analisi del paesaggio permette di individuare alcuni

² In maniera differente da quanto originariamente previsto nel *Racconto italiano*, nelle cui riflessioni punto di vista e voce non erano distinti.

³ I «momenti rappresentativi del romanzo devono seguire fedelmente i momenti conoscitivi [...] o pratici, del personaggio» [RI, 462].

casi topici, collocabili su una linea i cui estremi sembrano grosso modo corrispondere al «gioco “ab exterior”» e al «gioco “ab interior”» teorizzati nel '24. Al primo polo appartengono, nella *Cognizione*, la descrizione del Serruchón, la celebre tirata contro la situazione abitativa della Brianza («Di ville, di ville!»), e, nel *Pasticciaccio*, la descrizione del mercato cittadino: se tuttavia nei due passi del romanzo maradagalese il narratore è molto vicino all'autore implicito, nel romanzo giallo la voce che descrive il mercato rappresenta la voce corale e collettiva del “popolo” di Roma. Al polo opposto, nella descrizione del paesaggio osservato dalla terrazza dalla Señora, nella visione di Santa Maria Maggiore e del cielo tra i rami di Ingravallo, ma anche nel frammento finale poi escluso, il «momento rappresentativo» segue il «momento conoscitivo» del personaggio. Spiccano, infine, numerosi casi intermedi, in cui si scorge uno scarto tra i due giochi. Tre di questi sembrano oltremodo significativi: quando la voce narrante della *Cognizione* descrive per la prima volta il paesaggio dalla terrazza [CdD, 628-629], il significato simbolico attribuitogli sembra profilarsi solo quando a guardare è esplicitamente Gonzalo;⁴ al contrario, la verbalizzazione del male e del dolore

⁴ «Dal terrazzo la veduta spaziava perduto fino alle lontane colline, e poi più lontano forse, nel sole. Si spegneva ai tardi orizzonti: e agli ultimi fumi delle fabbriche, appena distinguibili nella foschia: posava alle ville e ai parchi, cespi verdissimi, antichi, tutt'attorno la mite e famigliare accomandita di quei piccoli laghi. / Eran livelli celesti, opachi, future torbiere, tra l'insorgere dei mille piacevoli incidenti d'una orografia serena, che aveva conosciuto il cammino delle Grazie. Terra vestita d'agosto, v'erano sparsi i nomi, i paesi. Ed era terra di gente e di popolo, vestita di lavoro. / Tanto il dottore che il figlio sostarono, si fecero al parapetto, chiamati da quella significazione di vita. *Tutto doveva continuare a svolgersi, e adempiersi: tutte le opere.* Il domani dalle bocchette d'oriente affacciandosi con dorati cigli avrebbe ritrovato le cose: come il fabbro, dove lo ha lasciato nella fucina, ivi si ripiglia il martello. Insaccato nelle spalle, intento a guardare, il figlio aveva le due mani alla balaustra di legno, le braccia divaricate ed aperte, come stanche ali. Guardava dolorosamente. «.... Mia madre è invecchiata....», disse. Poi con violenza: «....Sono anni.... sono disperato....». Pronunciò queste ultime parole come in un sogno: e l'ora da una torre lontana sembrò significare: “*gli atti sono tutti adempiuti*”». [CdD, 628-629, corsivi miei]

radicati nella campagna osservata da Pestalozzi (e *in seguito* solo percepiti sotto forma di uno sgomento) può essere soltanto il risultato dell'intromissione della voce narrante – non più corale, ma vicina ora all'autore implicito; inestricabile e più complessa è infine la compromissione dei punti di vista nell'alba "di Pestalozzi", dove tuttavia si può almeno rilevare che la fisionomia della voce narrante è ancora in sintonia con l'autore implicito e non rappresenta più la voce della collettività, denotando quindi un cambiamento rispetto ai primi capitoli del romanzo. La densa interpolazione di voci e prospettive emersa nell'analisi e qui sinteticamente ripercorsa da un lato si configura come la controprova della necessità di dedicare un discorso autonomo ai romanzi, dall'altro mostra come, in un'ottica narratologica, sia proprio questa modalità rappresentativa a rendere il paesaggio una strategia testuale senz'altro fondamentale per costruire il senso del testo e per riprodurre quella visione complessa della realtà propria della scrittura gaddiana.

Paesaggio, descrizione e costruzione romanzesca. Come emerso a più riprese, tra i meccanismi strutturali che ricorrono con frequenza nell'impianto narrativo, trasversale è la reiterazione di determinate sequenze paesaggistiche all'interno della diegesi. Già a partire dalla *Meccanica*, i paesaggi del fronte e del giardino sono descritti più volte e da prospettive diverse; lo stesso accade nella *Cognizione* sia per il connubio cicale-luce-suono, sia per il paesaggio osservato dalla terrazza e, nel *Pasticciaccio*, per l'immagine del cielo nuvoloso e per la campagna albana. Queste iterazioni fanno sistema con un analogo procedimento già messo in rilievo da Bertoni, per il quale «la topografia viene sottoposta a un processo di frantumazione, a un movimento centrifugo che sfalda, dissemina, atomizza l'unità della compagine descrittiva»; in tal modo Gadda mette «tra le mani del lettore una sorta di *puzzle* i cui tasselli devono essere pazientemente raccolti, riuniti, confrontati e connessi in un'immagine

globale».⁵ In maniera non dissimile, l'atto di osservare o immaginare un paesaggio ritorna appunto melodicamente in diversi snodi testuali: se da un punto di vista narratologico tale iterazione mostra nitidamente l'alternanza dei punti di vista cui soggiace la scrittura gaddiana e gli effetti che tale visione multiprospettica produce, da un punto di vista strutturale-compositivo il discorso si fa più complesso.

Si potrebbe anzitutto osservare che, proprio perché inserita in una macchina narrativa, la ripresa variata di una stessa veduta paesaggistica rafforza la coesione del romanzo – spesso preda di tendenze centrifughe – e amplifica il gioco di simmetrie interno al testo.⁶ D'altro canto, tale reiterato inserimento e la tessitura stilistica che lo caratterizza potrebbero dare credito all'idea che Gadda non sia un abile inventore di trame e che i suoi romanzi falliscano a fronte di una struttura eccessivamente lirica e frammentaria.⁷ Se certo l'incidenza del frammento e della prosa d'arte sulla scrittura gaddiana è indubitabile, tanto più sul piano stilistico, non si può dimenticare che è al romanzo e al problema dell'intreccio che Gadda guarda fin dal 1918 (si pensi agli appunti di *Retica*),⁸ e che quelle ormai proverbiali digressioni non

⁵ F. BERTONI, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, cit., p. 242.

⁶ Del resto, come ha mostrato Savettieri, il «sistema di temi nella *Cognizione del dolore* è ciò che realmente garantisce coesione al romanzo» e i motivi più volte iterati «sono funzionali all'espressione dei temi, nel senso che vengono convocati a significare, attraverso la reiterazione variata, alcune delle idee cardine del romanzo». C. SAVETTIERI, *La trama continua. Storia e forme del romanzo di Gadda*, Pisa, ETS, 2008, pp. 152, 154. Sulla costruzione per temi del «romanzo-sinfonia» cfr. anche R. DONNARUMMA, *Gadda. Romanzo e pastiche*, Pisa, ETS, 2001, pp. 45-63.

⁷ Molti critici hanno rilevato come la narratività dei testi gaddiani sia fortemente inibita e soggetta a divagazioni tali da far implodere l'intreccio narrativo. Cfr. almeno G. CONTINI, *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 18-19; P.V. MENGALDO, *Fu un vero narratore?*, in ID., *Giudizi di valore*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 116-119.

⁸ Importanti da questo punto di vista sono le riflessioni di Donnarumma sulla coesistenza nei due grandi romanzi della struttura per trame e di quella sinfonica. Cfr. ID., *Disarticolazioni e sopravvivenze. La trama nel romanzo modernista italiano*, in «Allegoria», 77, a. XXX, 2018, pp. 41-67: 60-64. Più in generale rimangono fondamentali le considerazioni di Carla Benedetti in *Carlo Emilio Gadda e la gioia del*

rispondono ad altro che al tentativo di rappresentare – attraverso la «complicazione» e l'«accumulo»⁹ – le diverse pieghe, il groviglio della vicenda (e più in generale della realtà). La descrizione (paesaggistica) non si configura del resto solo come un evento digressivo, ovvero come una pausa a sé stante fuori dalla narrazione, quanto invece come uno dei motori della narrazione stessa, e, di conseguenza, come una strategia rivelatrice dei più profondi significati del testo. Per lo più, nella maggior parte dei casi, l'inserito descrittivo non risponde solo a una questione di marca referenziale o a un intento decorativo, ma genera una tensione cognitiva e conoscitiva: la “vicenda” procede non solo perché molto spesso a livello compositivo, di montaggio, gli inserti descrittivi vengono forzati in una direzione narrativa (le *narratized description* di Mosher), ma anche perché, a livello interpretativo, la loro fisionomia, la loro reiterazione nella struttura e il loro rapporto con la compagine testuale consentono al lettore di acquisire un'ulteriore chiave di lettura per meglio comprendere il significato dell'opera. La descrizione gaddiana è dunque sostanzialmente dinamica e il paesaggio è descritto in modo tale che la narrazione prosegua con esso e non si arresti in una pausa esclusivamente ornamentale. La descrizione è del resto la struttura entro la quale possono comparire più facilmente termini appartenenti al lessico specialistico (della botanica, dell'architettura, dell'ingegneria e così via) o livelli stilistici diversi, e si configura dunque come la tipologia testuale privilegiata per rendere conto (o rafforzare l'idea), anche da un punto di vista lessicale e compositivo, della complessità della realtà. A ciò si aggiunge il suo carattere “ibrido”, dal momento che la descrizione è al contempo unitaria e centrifuga.¹⁰

narrare, in P. Amalfitano (a cura di), *Le emozioni nel romanzo. Dal comico al patetico*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 191-207.

⁹ C. SAVETTIERI, *La trama continua. Storia e forme del romanzo di Gadda*, cit., p. 26.

¹⁰ Cfr. P. HAMON, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 47.

In tal senso, se si osserva la costruzione paesaggistica in relazione alla trama – anche quella meno complessa della *Cognizione* –, in relazione alla fisionomia della voce narrante e in relazione alla struttura tipologico-testuale che la veicola (appunto una descrizione narrativizzata) sembra innegabile la presenza di una proteiforme componente narrativa. La tendenza alla rifrazione prospettica, alla moltiplicazione e alla “narrativizzazione” cui è soggetto il paesaggio sembra contribuire, insomma, proprio al potenziale narrativo dell’opera.

Paesaggio e modalità compositive. Se si sposta lo sguardo alle modalità compositive del paesaggio nella pagina letteraria, meritano particolare attenzione sia l’eterogeneità delle fonti e dei modelli cui Gadda attinge più o meno consapevolmente, sia la ricorrenza di alcune tessere, sia il rapporto che la rappresentazione del paesaggio intrattiene con le arti visive. Tali modalità, che sono strettamente connesse con la concezione che Gadda ha del mondo e con le strategie di costruzione della realtà nella compagine testuale, rappresentano alcune delle tendenze tematico-stilistiche che si intrecciano lungo l’intero arco della sua carriera letteraria.

Per quanto concerne il primo aspetto,¹¹ l’analisi paesaggistica da un lato conferma e arricchisce i modelli già rilevati in generale per la scrittura gaddiana (da Dante a D’Annunzio, fino alle guide del Touring), dall’altro mette maggiormente in rilievo alcune inclinazioni compositive ricorrenti. Tra queste, la tendenza emersa con più frequenza nelle rappresentazioni del paesaggio è la descrizione analogica, eredità della tradizione simbolista: a cominciare dalle prime prove letterarie (già dalle “asinerie” del *Giornale*), la scrittura di Gadda si nutre di procedimenti analogici (in particolare

¹¹ Rimangono di monito le considerazioni di Manzotti in merito alla porosità della pagina di Gadda, scrittore «mimetico e onnivoro», e al conseguente rischio in cui si incorre quanto si tenta di ricostruire con precisione e certezza le fonti utilizzate (non solo di provenienza letteraria); cfr. E. MANZOTTI, *Gadda, il commento e le “fonti”*, in ID., *Scritti di linguistica, letteratura, didattica*, Genève, Slatkine, 2013, pp. 419-430.

metaforici); si riscontra infatti, per usare le parole dello stesso Gadda in merito al Simbolismo, «un modo di esprimere percezioni, sensazioni, stati d'animo, di raffigurare o rievocare immagini ed eventi, attraverso il meccanismo profondo (e intensamente partecipato) dell'analogia tra cosciente ed inconscio, tra registrazione razionale e pittura mediata» [SD, 1059]. Ciò gli consente, come ha già rilevato Roggia in merito alla descrizione dell'alba nel *Pasticciaccio*, «di innalzare il tasso lirico del testo, ma soprattutto» di «far convergere nella descrizione un numero indefinitamente ampio di ambiti del reale: più "porzioni di mondo" che si sovrappongono una all'altra»¹² e che dunque concorrono alla costruzione della realtà nel testo. Questa dinamica, d'altro canto, riflette sulla pagina una sorta di continua osmosi, di compenetrazione tra "io" e "mondo": la realtà in quanto tale non esisterebbe, se non sotto forma di un sempre mutevole e deformante compromesso conoscitivo con l'io. La costruzione paesaggistica rappresenta dunque un punto di osservazione privilegiato per mettere in relazione un tratto stilistico costitutivo (ma certo non esclusivo) della scrittura gaddiana e le ragioni che lo determinano. In tal senso, la descrizione del paesaggio si caratterizza frequentemente per un tessuto stilistico-lessicale identificabile con la quarta maniera gaddiana, una maniera «enfatica, tragica, "meravigliosa 600", simbolistica» che «si avvicina alla poesia» [RI, 396]. Tale maniera si nutre, nello specifico, di «una koinè carducciano-pascoliano-dannunziana che costituisce il serbatoio privilegiato dei prelievi letterari» di Gadda.¹³ Se spesso nella pagina dello scrittore gli aulicismi vengono impiegati in chiave ironico-grottesca (attraverso una divaricazione tra stile e materia), generalmente nella

¹² C.E. ROGGIA, *La rappresentazione e il tempo (su un aspetto particolare della descrizione letteraria)*, in S. Calligaro, A. Di Dio (a cura di), *Marco Praloran 1955-2011. Studi offerti dai colleghi delle università svizzere*, raccolti da S. Albonico, Pisa, ETS, 2013, pp. 319-331: 328.

¹³ P. ITALIA, *La parodia e il simbolo: la tradizione letteraria nell'«Adalgisa» di C.E. Gadda*, in «Studi Novecenteschi», XXIII, 51, 1996, pp. 7-46: 12.

descrizione paesaggistica l'armamentario linguistico di marca lirica (non solo aulicismi, ma anche un particolare uso dei nessi preposizionali, condensazione di figure retoriche, ecc.) è appunto teso in direzione simbolista. Del resto – per venire a un'altra delle costanti della pagina gaddiana –, molti elementi paesaggistici diventano *topoi* simbolici: le foglie portate via dal vento e le nuvole, così come il popolo degli alberi e le montagne, sono «dati» [MM, 721], «métaphores obsédantes»¹⁴ di un vocabolario paesaggistico impostato già nel *Racconto italiano* e poi riutilizzato ampiamente dallo scrittore. A ben vedere, tali elementi danno vita a situazioni paesaggistiche ricorsive, che diventano ipotiposi filosofiche: la campagna lavorata, con la sua fisionomia geometrica, dove uomo e natura vivono in armonia o, al suo opposto, il territorio, desolato, non curato dall'uomo, in cui pare possibile percepire il male del mondo; il malinconico tramonto serale intravisto tra le foglie rese dorate dai raggi del sole calante; le nuvole in moto nel cielo. Le pagine della *Meditazione milanese* offrono numerosi di questi esempi in cui elementi o scorci paesaggistici possono diventare un oggetto privilegiato per chiarire alcuni procedimenti filosofici: fondamentali, tra le molte, l'immagine del filosofo su una «mobile duna», o su una «savana [poi palude] deglutitrice», «o meglio [sulla] tolda di una nave trascinata dalla tempesta», «il 'bateau ivre' delle dissonanze umane, sul cui ponte, non che osservare e riferire, è difficile reggersi», o l'immagine dell'alpinista («salendo scuopre nuovi riferimenti della cerchia dei monti che lo circondano» e quella che gli pareva la vetta più alta dell'acrocoro si disvela come affatto secondaria e le distanze mutano e le valli profondano, e i cumuli bianchi delle nubi paiono cosa prossima e vera») [MM, 628],¹⁵ o, ancora, l'immagine del treno in una «fuggente pianura» [MM, 671], o la similitudine

¹⁴ G.C. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda*, Torino, Einaudi, 1995, p. 43.

¹⁵ L'idea, cioè, del «sistema della deformazione conoscitiva» come un «sistema montuoso», che «secondo i punti di osservazione si deforma all'occhio dell'esploratore» [MM, 748].

tra il «sentimento individuale» e la nube, «che press'a poco gravita intorno a una certa forma, pur deformandosi» [MM, 824]. Forse, però, l'immagine più emblematica è quella che apre la seconda stesura della *Meditazione*: «Quando le nuvole sorgono, come sogni, dai monti e dalle foreste: diademate di folgori le montagne attendono i battaglioni d'assalto [...]» [MM, 859], frutto di un ampliamento di un passo in appendice al *Racconto italiano* [RI, 601] e ripreso nella *Meccanica* [M, 582], a simboleggiare la produttività di tale immagine e la sua ampia disponibilità semantica. Non stupisce, d'altro canto, che nella pagina letteraria i procedimenti filosofici nutrano, all'opposto, la stessa costruzione del paesaggio: si pensi solo all'idea di bene come nucleo di relazioni, come centro (la città) e di male come periferia, come dissolvenza dei vincoli sociali (la campagna).

Ricorrente, d'altro canto, è anche la costruzione del paesaggio *sub specie* artistica. Come visto, le componenti che agiscono sono diverse: da un lato la prospettiva con cui Gadda guarda al paesaggio si fonda spesso su uno schema artistico (e più in generale culturale: si pensi, per fare due unici esempi, alle prose di viaggio di "Tirreno in crociera" o al riuso degli elementi paesaggistici montaliani in uno degli ultimi racconti analizzati), dall'altro il paesaggio impreciosito dall'arte (e in particolare dalle ville) è frequentemente oggetto di descrizione, dall'altro ancora Gadda si atteggia a pittore, imita cioè, nella descrizione, le pennellate della pittura o il peso degli edifici architettonici, e mette in scena scopertamente la dimensione poetica della scrittura. Nel suo complesso questo atteggiamento sembra fare sistema con l'idea di scrittura come visione.

A conti fatti e con un po' di approssimazione, per il tessuto stilistico del paesaggio Gadda sembra sfruttare la tradizione simbolista, mediata da D'Annunzio e costantemente intrecciata con una modalità compositiva che deve molto, quanto a lessico e struttura, a una "predisposizione" tecnico-specialistica (sia questa appartenente all'ambito ingegneresco, a quello

marino, a quello della critica d'arte e così via); la componente strutturale della costruzione paesaggistica, invece, (dallo sguardo in movimento, alla frammentazione, passando per la tensione narrativa della descrizione) risente di quel «terremoto epistemologico»¹⁶ che si verifica a cavallo dei due secoli; d'altro canto, le funzioni affidate al paesaggio nella narrazione riflettono tanto l'influenza naturalista – e in particolare zoliana –, quanto i diversi modelli filosofici cui Gadda guarda (da Leibniz a Freud), quanto, ancora, alcune particolari predisposizioni biografiche. Di nuovo ci si trova di fronte alla difficoltà di inserire, anche attraverso una specola paesaggistica, l'opera gaddiana in una determinata corrente letteraria: se i presupposti sono in parte analoghi a quelli degli ormai riconosciuti scrittori modernisti (sguardo alla tradizione ottocentesca, poi «parodiata» o «decostruita», rapporto complesso col pubblico, «impossibilità di conciliare la tensione alla totalità con la percezione di un mondo frantumato», «una ricerca di senso aperta, mai pacificata, e perciò spesso destinata ad arrestarsi sul non-detto» ecc.¹⁷), gli esiti effettivi vanno certo nella stessa direzione (frammentazione della realtà in punti di vista diversi, particolare statuto del narratore, presenza di personaggi che per lo più subiscono il quotidiano, e così via¹⁸), ma le strategie di rappresentazione del reale appaiono del tutto diverse, nella loro organica complessità, rispetto a quelle messe in atto da scrittori come Svevo, Tozzi o Pirandello.¹⁹

¹⁶ F. BERTONI, *Il romanzo*, in M. Tortora (a cura di), *Il modernismo italiano*, Roma, Carocci, 2018, pp. 15-38: 20.

¹⁷ Cfr. R. DONNARUMMA, *Gadda modernista*, Pisa, ETS, 2006, p. 16.

¹⁸ Cfr. ancora F. BERTONI, *Il romanzo*, cit., pp. 15-38.

¹⁹ Sulla questione rimangono fondamentali le riflessioni di Guido Guglielmi in *Gadda e la tradizione del romanzo*, in ID., *La prosa italiana del Novecento II*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 181-209.

BIBLIOGRAFIA

Opere e lettere di Gadda

Raccolte di opere

Il tempo e le opere. Saggi, note e divagazioni, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1982.

Romanzi e racconti, I, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti, D. Isella, Milano, Garzanti, [1988] 2007.

Romanzi e racconti, II, a cura di G. Pinotti, D. Isella, R. Rodondi, Milano, Garzanti, [1989] 2007.

Saggi giornali favole e altri scritti, I, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano, Garzanti, [1991] 2008.

Saggi giornali favole e altri scritti, II, a cura di C. Vela, G. Gaspari, G. Pinotti, F. Gavazzeni, D. Isella, M.A. Terzoli, Milano, Garzanti, [1992] 2008.

Scritti vari e postumi, a cura di A. Silvestri, C. Vela, D. Isella, P. Italia, G. Pinotti, Milano, Garzanti, [1993] 2009.

Disegni milanesi. San Giorgio in casa Brocchi. L'incendio di via Keplero. Un fulmine sul 220, a cura di D. Isella, P. Italia e G. Pinotti, Pistoia, Edizioni Can Bianco, 1995.

I Littoriali del Lavoro e altri scritti giornalistici 1932-1941, per cura di M. Bertone, Pisa, ETS, 2005.

Opere singole

La cognizione del dolore, Edizione critica commentata con un'appendice di frammenti inediti a cura di E. Manzotti, Torino, Einaudi, 1987.

Case ai coloni di Sicilia, in A. ANDREINI, *Studi e testi gaddiani*, Palermo, Sellerio, 1988, pp. 185-188.

Poesie, introduzione di M.A. Terzoli, Torino, Einaudi, 1993.

Un fulmine sul 220, a cura di D. Isella, Milano, Garzanti, 2000.

Il secondo libro della Poetica, a cura di D. Isella, in «I Quaderni dell'Ingegnere. Testi e studi gaddiani», 2, 2003, pp. 5-28.

Abbozzi di temi per tesi di laurea, a cura di R. Stracuzzi, in «I Quaderni dell'Ingegnere. Testi e studi gaddiani», 4, 2006, pp. 45-68.

Con Linati, a grande velocità, a cura di C. Vela, in «I Quaderni dell'Ingegnere. Testi e studi gaddiani», 6, n.s. 1, 2010, pp. 21-42.

Eros e Priapo, a cura di P. Italia, G. Pinotti, Milano, Adelphi, 2016.

La cognizione del dolore, a cura di P. Italia, G. Pinotti, C. Vela, Milano, Adelphi, 2017.

Quer pasticciaccio brutto de via Merulana, a cura di G. Pinotti, Milano, Adelphi, 2018.

Lettere e interviste

Le confessioni di Carlo Emilio Gadda, Milano, Pan, 1974.

Lettere a «Solaria», a cura di G. Manacorda, Roma, Editori Riuniti, 1979.

Lettere a una gentile signora, Milano, Adelphi, 1983.

Lettere agli amici milanesi, a cura di E. Sassi, Milano, il Saggiatore, 1983.

L'ingegner Fantasia. Lettere a Ugo Betti, a cura di G. Ungarelli, Milano, Rizzoli, 1984.

A un amico fraterno. Lettere a Bonaventura Tecchi, a cura di M. Carlino, Milano, Garzanti, 1984.

Lettere alla sorella 1920-1924, a cura di G. Colombo, C. Viganò, Milano, Archinto, 1987.

Lettere a Gianfranco Contini a cura del destinatario. 1934-1967, Milano, Garzanti, 1988.

Lettera a Guarnieri 5/2/1932, in «La Repubblica-Mercurio», 10/11/1990.

Gadda al microfono. L'ingegnere e la Rai, a cura di G. Ungarelli, Roma, Nuova Eri, 2001.

Lettere a Livio Garzanti (1953-1969), a cura di G. Pinotti, in «I Quaderni dell'Ingegnere. Testi e studi gaddiani», 4, 2006, pp. 71-183.

«*Per favore mi lasci nell'ombra*» *Interviste 1950-1972*, a cura di C. Vela, Milano, Adelphi, 2007.

Quaderno di Buenos Aires, in «I Quaderni dell'Ingegnere. Testi e studi gaddiani», a cura di D. Isella e C. Martignoni, 7, n.s. 2, 2011, pp. 5-84.

Lettere ad Antonio Semenza (1916-1917), a cura di A. Silvestri, ivi, pp. 111-138.

Altre opere citate

BALZAC H. DE, *Ursule Mirouët. La Comédie humaine*, III, Paris, Gallimard, 1976.

D'ANNUNZIO G., *Poema paradisiaco*, in ID., *Versi d'amore e di gloria*, I, a cura di A. Andreoli, N. Lorenzini, introduzione di L. Anceschi, Milano, Mondadori, 1982.

D'ANNUNZIO G., *Alcyone*, in ID., *Versi d'amore e di gloria*, II, a cura di A. Andreoli, N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 1984.

D'ANNUNZIO G., *L'innocente*, in ID., *Prose di romanzi*, I, a cura di A. Andreoli, introduzione di E. Raimondi, Milano, Mondadori, 1988.

LEOPARDI G., *Canti*, Introduzione, note e commenti di F. Bandini, Milano, Garzanti, 2012.

MANZONI A., *I promessi sposi*, a cura di F. De Cristofaro, G. Alfano, M. Palumbo, M. Viscardi, Milano, BUR, 2014.

MONTALE E., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 2011.

MUSSOLINI B., *Scritti e discorsi*, IV, Milano, Hoepli, 1934.

OMERO, *Odissea*, Vol. III, Libri IX-XII, a cura di A. Heubeck, traduzione di G.A. Privitera, Milano, Mondadori, 2015.

POZZA N., *Saranno idee d'arte e di poesia. Carteggi con Buzzati, Gadda, Montale e Parise*, a cura di P. Di Palmo, Vicenza, Neri Pozza, 2006.

Bibliografia critica

ABIGNENTE E., CATTANI F., DE CRISTOFARO F., MAFFEI G., OLIVIERI U.M., "*Le tre età del riso*", in *Iid.* (a cura di), *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, in «Between», VI.12, 2016, pp. 1-26.

ALFANO G., *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia*, Napoli, Liguori, 2010.

ALFANO G., *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Torino, Aragno, 2014.

AMIEL H., *Journal intime*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1978.

ASSUNTO R., *D'Annunzio critico di giardini*, in *Natura e arte nel paesaggio dannunziano*, Atti del Convegno internazionale di studi dannunziani (Pescara, 29-30 novembre 1980), Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1982, pp. 21-40.

ASSUNTO R., *Il paesaggio e l'estetica*, Palermo, Novecento, 1994.

BACHELARD G., *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 2011.

BACHTIN M., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.

BAGNOLI V., *Lo spazio del testo, paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*, Bologna, Pendragon, 2003.

BAL M., *Descrizioni, costruzioni di mondi e tempo della narrazione*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo. Le forme*, II, Torino, Einaudi, 2002, pp. 189-224.

BASILE B., *Il giardino*, in G.M. Anselmi (a cura di), *Luoghi della letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 213-221.

- BENJAMIN W., *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskow*, in ID., *Opere complete. Scritti 1934-1937*, VI, a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2004, pp. 335-342.
- BERTINETTO M., *Il verbo*, in L. Renzi, G. Salvi (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, II, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 13-161.
- BERTINETTO M., *Tempi verbali e narrativa italiana dell'Otto/Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003.
- BERTONE G., *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, Interlinea, 2000.
- BERTONE G., *Il paesaggio. Appunti per una ridefinizione*, in «Moderna», IX, 1, 2007, pp. 55-64.
- BERTONI F., *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007.
- BERTONI F., *Il romanzo*, in M. Tortora (a cura di), *Il modernismo italiano*, Roma, Carocci, 2018, pp. 15-38.
- BRANCHINI, *Trauma Studies: prospettive e problemi*, in «LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», II, 2013, pp. 389-402.
- CALVINO I., *Natura e storia del romanzo (1958)*, in ID., *Saggi (1945-1985)*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, I, 1995, pp. 28-51.
- CAMPORESI P., *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Milano, Garzanti, 1992.
- CARACCIOLO M., *The Reader's Virtual Body: Narrative Space and Its Reconstruction*, in «A Journal of Narrative Studies», 3, 2011, pp. 117-138.
- CARACCIOLO M., *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2014.
- CARROY J., *Nuits savantes. Une histoire des rêves (1800-1945)*, Paris, Éditions de l'ÉHÉSS, 2012.
- CARUTH C., *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1996.

- CASTELLANA R., *La novella dalla seconda metà dell'Ottocento al modernismo*, in E. Menetti (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, Roma, Carocci, 2019, pp. 193-218.
- COLLOT M., *Paysage et poésie. Du romantisme à nos jours*, Paris, Corti, 2005.
- COLLOT M., *La Pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, Arles, Actes Sud-ENSP, 2011.
- CONTARINI S., "Il Conciliatore" e la linea serpentina dell'umorismo, in G. Alfano, F. De Cristofaro (a cura di), *Il romanzo in Italia, II, L'Ottocento*, Roma, Carocci, 2018, pp. 73-87.
- CORTELLESA A., *Phantom, Mirage, fosforo imperial: Guerre virtuali e guerre reali nell'ultima poesia italiana*, in «Carte italiane», 2, 2-3, 2007, pp. 105-151.
- CORTELLESA A., *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella prima guerra mondiale*, Nuova edizione accresciuta, Firenze-Milano, Bompiani, 2018.
- COSGROVE D., *Social formation and symbolic landscape*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1998.
- DANIELE A., *Magnaboschi. Storie di guerra, di scrittori e d'altopiano*, Verona, Cierre, 2006.
- DONNARUMMA R., *Disarticolazioni e sopravvivenze. La trama nel romanzo modernista italiano*, in «Allegoria», 77, a. XXX, 2018, pp. 41-67.
- EJCHENBAUM B., *Teoria della prosa*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 231-247.
- FARINELLI F., *I segni del mondo: immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, Firenze, La Nuova Italia, 1992.
- FLUDERNIK M., *Towards a 'Natural' Narratology*, London-New York, Routledge, 1996.
- FOUCAULT M., *What is Enlightenment?*, in P. Rabinow (a cura di), *The Foucault reader*, New York, Pantheon Books, 1984, pp. 32-50.

- FRIEDRICH G., *Lo Spatial Turn nella "scienza della cultura" tedesca*, in «Paideutika. Quaderni di formazione e cultura», IX, 17, 2013, pp. 1-8.
- GENDRAT-CLAUDEL A., *Le paysage, "fenêtre ouverte" sur le roman. Le cas de l'Italie romantique*, Paris, PUPS, 2005.
- GENETTE G., *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 2006.
- GIACHERY E., *Metamorfosi dell'orto e altri scritti montaliani*, Roma, Bonacci Editore, 1985.
- GIAMMARCO M., *Sul limitare dell'Ombra. Il giardino dannunziano ne L'Innocente*, in «Italies», 8, 2004, pp. 259-274.
- GIANCOTTI M., *Paesaggi della disfatta: letteratura e trauma nei dintorni di Caporetto*, in «Studi Novecenteschi», XLII, 90, 2015, pp. 403-419.
- GIANCOTTI M., *Paesaggi del trauma*, Firenze-Milano, Bompiani, 2017.
- GIBELLI A., *L'officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- GIOVANNETTI P., *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2019.
- GONIN J., *Le jardin dans la poésie de Montale: Réalité et symbole*, in «Italies», 8, 2004, pp. 241-258.
- GROH D., GROH R., *Weltbild und Naturaneignung. Zur Kulturgeschichte der Natur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991.
- GROSZ E., *Bodies-Cities*, in B. Colomina (a cura di), *Sexuality & Space*, New York, Princeton Architectural Press, 1992, pp. 241-254.
- GUYOT A., *Le paysage au miroir des genres. Pour une confrontation poétique et stylistique des descriptions de nature*, in «Comp(a)raison», I, 1998, pp. 57-78.
- HAMON P., *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
- IACOLI G., *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma, Carocci, 2008.

- IACOLI G., *Paesaggio passeggio passages. Questioni per la comparatistica letteraria*, in Id. (a cura di), *Discipline del paesaggio. Un laboratorio per le scienze umane*, Milano, Mimesis, 2012, pp. 59-80.
- IACOLI G., *Il senso vivo delle poetiche. Teoria letteraria e paesaggio*, in S. Aru, M. Tanca (a cura di), *Convocare esperienze, immagini, narrazioni. Dare senso al paesaggio*, Milano, Mimesis, 2015, pp. 69-83.
- IACOLI G., *A verdi lettere. Idee e stili del paesaggio letterario*, Firenze, Cesati, 2017.
- INGOLD T., *The Temporality of the Landscape*, «World Archaeology», XXV, 2, October 1993, pp. 152-174.
- JAKOB M., *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005.
- JAKOB M., *Il paesaggio*, Bologna, il Mulino, 2009.
- JAMESON F., *Il postmoderno, ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007.
- KERN S., *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, il Mulino, 1999.
- KERN S., *The modernist novel: a critical introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
- LEED E.J., *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale*, Bologna, il Mulino, 1985.
- LESO E., *Osservazioni sulla lingua di Mussolini*, in F. Foresti (a cura di), *Credere, obbedire, combattere. Il regime linguistico nel Ventennio*, Bologna, Pendragon, 2003, pp. 83-128.
- LOTMAN J.M., *Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura*, in J.M. LOTMAN, B.A. USPENSKIJ, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975, pp. 145-181.
- LOTMAN J.M., *Il concetto di spazio geografico nei testi medievali russi*, ivi, pp. 183-192.
- LOTMAN J.M., *Il problema dello spazio artistico in Gogol'*, ivi, pp. 193-248.

- LUGNANI L., *Il tempo umano in letteratura*, in «Italianistica», 31, 2-3, 2002, pp. 163-180.
- LUKÁCS G., *Narrare o descrivere?*, in ID., *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1964, pp. 269-323.
- LUPERINI R., *Il trauma e il caso. Sulla tipologia della novella moderna*, in ID., *Autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori, 2006, pp. 163-176.
- MAIER-TOXLER K., «Voi, signora, siete per me un giardino chiuso». *Una poetica dannunziana tra sensualismo e estetismo*, in *Natura e arte nel paesaggio dannunziano*, cit., pp. 115-126.
- MAXIA S., *Letteratura e spazio. Introduzione*, in «Moderna», IX, 1, 2007, pp. 9-17.
- MAZZACURATI G., *Il fantasma di Yorik. Laurence Sterne e il romanzo sentimentale*, a cura di M. Palumbo, introduzione di M. Lavagetto, Napoli, Liguori, 2006, pp. 41-72.
- MAZZONI G., *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011.
- MENETTI E. *Generi e forme della narrativa breve italiana*, in Ead. (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, cit., pp. 13-34.
- MENGALDO P.V., *Il linguaggio della poesia ermetica*, in ID., *La tradizione del Novecento*, III serie, Torino, Einaudi, 1991, pp. 131-157.
- MENGALDO P.V., *Fu un vero narratore?*, in ID., *Giudizi di valore*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 116-119.
- MONTALE E., *Italo Svevo nel centenario della nascita. Celebrazione di Italo Svevo*, Trieste, Circolo della Cultura e delle Arti, 1963, in ID., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, II, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, pp. 2495-2523.
- MOSHER Jr. H.F., *Toward a Poetics of "Descriptized" Narration*, in «Poetics Today», vol. 12, 3, 1991, pp. 425-445.
- PASQUALI A., *Récit de voyage et autobiographie*, in «Annali d'Italianistica», vol. 14, *L'Odeporica / Hodoeporics: On Travel Literature*, 1996, pp. 71-88.

- PELLINI P., *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Roma, Artemide, 2016.
- PORTER HABBOT P., *Narrativity*, in P. Hühn, John Pier, W. Schmid, J. Schönert (a cura di), *Handbook of narratology*, Berlin-New York, de Gruyter, 2009, pp. 309-328 (poi ampliato in *The living handbook of narratology* – <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrativity>).
- RAIMONDI E., *Il romanzo senza idillio*, Torino, Einaudi, 1974.
- RIGONI STERN M., *Storie dall'Altipiano*, a cura di E. Affinati, Milano, Mondadori, 2003.
- ROGGIA C.E., *La rappresentazione e il tempo (su un aspetto particolare della descrizione letteraria)*, in S. Calligaro, A. Di Dio (a cura di), *Marco Praloran 1955-2011. Studi offerti dai colleghi delle università svizzere*, raccolti da S. Albonico, Pisa, ETS, 2013, pp. 319-331.
- ROHLFS G., *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll., Torino, Einaudi, 1969.
- RONCALLO A., *Variabili nella tipologia dei testi letterari: romanzo e racconto*, in L. Coveri (a cura di), *Linguistica testuale*, Atti del XV Convegno Internazionale di Studi (Genova-Santa Margherita Ligure, 8-10 maggio 1981), Roma, Bulzoni, 1984, pp. 153-166.
- RYAN M.L., *Cognitive Maps and the Construction of Narrative Space*, in D. Herman (a cura di), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Stanford (Ca), CSLI, 2003, pp. 214-242.
- RYAN M.L., *Space*, in P. Hühn, John Pier, W. Schmid, J. Schönert (a cura di), *Handbook of narratology*, cit., pp. 420-433 (poi ampliato in *The living handbook of narratology* – <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space>).
- SCAFFAI N., *Letteratura e ecologia*, Roma, Carocci, 2017.
- SCHACTER D.L., *The Seven Sins of Memory: How the Mind Forgets and Remembers*, Boston, Houghton Mifflin, 2000.

- SETTIS S., *Giorgione in Sicilia. Sulla data e la composizione della Pala di Castelfranco*, in ID., *Artisti e committenti fra Quattro e Cinquecento*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 129-211.
- SIMMEL G., *Philosophie der Landschaft*, in «Die Gùldenammer. Norddeutsche Monatshefte», 3, 1912-1913, pp. 635-644, trad. it, *Filosofia del paesaggio*, in M. Sassatelli (a cura di), *Saggi sul paesaggio*, Roma, Armando, 2006, pp. 53-68.
- SOJA E.W., *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Cambridge (Ma)-Oxford, Blackwell, 1996.
- SORRENTINO F. (a cura di), *Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma, Armando Editore, 2010.
- SPUNTA M., *Il paesaggio e l'estetica: considerazioni sulla teoria recente*, in P. Chirumbolo, L. Pucci (a cura di), *Bel Paese? The Representation of Landscape in Contemporary Italian Literature and Cinema*, Lampeter, Edwin Mellen Press, 2013, pp. 21-51.
- STANZEL F.K., *A Theory of Narrative*, with a Preface by P. Hernadi, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- THACKER A., *Moving through modernity. Space and geography in Modernism*, Manchester-New York, Manchester University Press, 2003.
- TODOROV T., *Poetica della prosa*, Roma-Napoli, Edizioni Theoria, 1989.
- TOMASI F., *Spazio (urbano) e narrativa: qualche considerazione*, in D. Papotti, F. Tomasi (a cura di), *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea*, Bruxelles-Bern-Berlin-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien, Peter Lang, 2014, pp. 13-24.
- TORTORA M., «I nostri simili» e la novella solariana, in D. Picamus (a cura di), *Il tempo fa crescere tutto ciò che non distrugge. L'opera di Pier Quarantotti Gambini nei suoi aspetti letterari ed editoriali*, Atti delle giornate di

- studio (Trieste, 15-16 aprile 2010), Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2011, pp. 41-49.
- TORTORA M., *Geografie del modernismo*, in M. Tortora, S. Sgavicchia (a cura di), *Geografie della modernità letteraria*, Atti del Convegno internazionale della Mod (Perugia, 10-13 giugno 2015), vol. 1, Pisa, ETS, 2017, pp. 165-180.
- TORTORA M., *La novella*, in Id. (a cura di), *Il modernismo italiano*, cit., pp. 39-64.
- TORTORA M., *Città e campagna*, in G. Alfano, F. De Cristofaro (a cura di), *Il romanzo in Italia, I, Forme, poetiche, questioni*, Roma, Carocci, 2018, pp. 307-320.
- TURRI E., *Semiologia del paesaggio italiano*, Milano, Longanesi, 1990.
- TURRI E., *Antropologia del paesaggio*, Venezia, Marsilio, 2008.
- VIOLI P., *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Milano, Bompiani, 2014.
- WESTPHAL B., *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, Roma, Armando Editore, 2009.
- WINTER J., *Remembering War: the Great War between Memory and History in the Twentieth Century*, New Haven-London, Yale University Press, 2006.

Bibliografia critica gaddiana

- AGOSTI S., *Una lettura del Pasticciaccio*, in ID., *Gadda ossia quando il linguaggio non va in vacanza*, Milano, Il Saggiatore, 2016, pp. 11-34.
- ALFANO G., *Percorsi orizzontali e vettori verticali. Lo spazio nel Pasticciaccio*, in ID., *Paesaggi, mappe, tracciati. Cinque studi su Letteratura e Geografia*, cit., pp. 71-90.
- AMIGONI F., *La più semplice macchina. Lettura freudiana del "Pasticciaccio"*, Bologna, il Mulino, 1995.
- ANTONELLO P., *Il mondo come sistema di relazioni: il pasticciccio gnoseologico dell'ingegnere Carlo Emilio Gadda*, in ID., *Il «ménage» a quattro. Scienza,*

- filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005, pp. 22-78.
- ARBASINO A., *L'ingegnere in blu*, Milano, Adelphi, 2008.
- BALDI G., «Narratologia della storia» e «narratologia del discorso»: appunti per una rassegna e una discussione, in «Lettere italiane», 1, 1988, pp. 113-139; rivisto e ampliato in BALDI G., *Narratologia e critica. Teoria ed esperimenti di lettura da Manzoni a Gadda*, Napoli, Liguori 2003, pp. 3-35.
- BALDI V., *Reale invisibile. Mimesi e interiorità nella narrativa di Pirandello e Gadda*, Venezia, Marsilio, 2010.
- BALDI V., *Come frantumi di mondi. Teoria della prosa e logica delle emozioni in Gadda*, Macerata, Quodlibet, 2019.
- BARSELLA S., *Lavoro*, «The Edinburgh Journal of Gadda Studies» 2, 2002.
- BENEDETTI C., *Una trappola di parole. Lettura del «Pasticciaccio»*, Pisa, ETS, 1980.
- BENEDETTI C., *La storia naturale in Gadda*, in «Italies – Narrativa», 7, Paris, Université Paris X-Nanterre, 1995, pp. 71-89 (ora anche in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 2000).
- BENEDETTI C., *Carlo Emilio Gadda e la gioia del narrare*, in P. Amalfitano (a cura di), *Le emozioni nel romanzo. Dal comico al patetico*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 191-207.
- BERTONE M., *Il romanzo come sistema. Molteplicità e differenza in C.E. Gadda*, Roma, Editori Riuniti, 1993.
- BERTONE M., *Gadda: la scrittura come «strazio del passato continuo»*, in «Cahiers d'études italiennes», I, 2004, pp. 55-71.
- BERTONI F., *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Torino, Einaudi, 2001.
- BERTONI F., *Nuvole*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 2, 2002.

- BIGNAMINI M., *"Don Ciccio rammemorò subito". Su un possibile palinsesto autobiografico nel secondo capitolo del Pasticciaccio*, in «Strumenti critici», XXIII, 3, 2008, pp. 339-364.
- BONIFACINO G., *Il viaggiatore e la morte. Malinconie abruzzesi di Gadda pubblicista odeporico*, in ID., *Allegorie malinconiche. Studi su Pirandello e Gadda*, Bari, Palomar, 2006, pp. 83-107.
- BONIFACINO G., *Verso il «mondo capovolto». Gadda «migrante», dall'Argentina al Maradagàl*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 5, 2007.
- BORALI A., *'La diffusa 'erotia' della vita'. Lo schema del Capitolo II.º di "Eros e Priapo"*, in «Studi e problemi di critica testuale», 96, 2018, pp. 169-222.
- CALVINO I., *Il Pasticciaccio*, in ID., *Saggi (1945-1985)*, cit., pp. 1076-1084.
- CENATI G., *Frammenti e meraviglie. Gadda e i generi della prosa breve*, Milano, Unicopli, 2010.
- CENATI G., *Disegni, bizze e fulmini. I racconti di Carlo Emilio Gadda*, Pisa, ETS, 2010.
- CENATI G., *La guerra del Gaddus. Il Giornale di guerra e di prigionia di Carlo Emilio Gadda*, in «Enthymema», XII, 2015, pp. 318-336.
- CONTINI G., *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Torino, Einaudi, 1989.
- CORTELLESA A., *I capitoli postumi della "Meccanica" di Carlo Emilio Gadda: due tracce avantestuali*, in «Studi Novecenteschi», XX, 1993, pp. 93-111.
- DE MICHELIS I., *Tra il 'quid' e il 'quod'. Metamorfosi narrative di Carlo Emilio Gadda*, Pisa, ETS, 2009.
- DOMBROSKI R., *Gadda e il barocco*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.
- DONNARUMMA R., *Gadda. Romanzo e pastiche*, Pisa, ETS, 2001.
- DONNARUMMA R., *Funzione Gadda: storia di un equivoco*, in C. Savettieri, C. Benedetti, L. Lugnani (a cura di), *Gadda. Meditazione e racconto*, Pisa, ETS, 2004, pp. 137-158.

- DONNARUMMA R., *Gadda modernista*, Pisa, ETS, 2006.
- DUYCK M., *Raccolte di narrativa breve nel Novecento italiano. Studio di problemi teorici e analisi di un caso: Carlo Emilio Gadda*, Gent, Universiteit Gent. Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, 2014 [Tesi di dottorato].
- DUYCK M., *La brodaglia e le pentole. Le raccolte "solariane" di Gadda: verso uno studio della politestualità narrativa*, Louvain, PUL, 2018.
- FASANO A., «Così Tripoli mi apparve». *Il paesaggio libico in due reportages di Carlo Emilio Gadda*, in S. Sgavicchia, M. Tortora (a cura di), *Geografie della modernità letteraria*, vol. 1, cit., pp. 387-393.
- FERRARI C., *The Rethoric of Violence and Sacrifice in Fascist Italy. Mussolini, Gadda, Vittorini*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2013.
- GERVASI P., *La cognizione di Priapo. Procedimenti caricaturali in Eros e Priapo di Carlo Emilio Gadda*, in E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U.M. Olivieri (a cura di), *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, cit., pp. 1-36.
- GIOANOLA E., *Carlo Emilio Gadda: topazi e altre gioie familiari*, Milano, Jaka-Book, 2004.
- GODIOLI A., *Novella, Pointe, Modernismo. San Giorgio in casa Brocchi di Carlo Emilio Gadda (1931)*, in «Moderna», XII, 2, 2010, pp. 97-105.
- GODIOLI A., «*La scemenza del mondo*». *Riso e romanzo nel primo Gadda*, Pisa, ETS, 2011.
- GORNI G., *Lettura di Autunno. (Dalla Cognizione di Carlo Emilio Gadda)*, in «Strumenti critici», 21-22, 1973, pp. 291-325.
- GORNI G., *Gadda, o il testamento del capitano*, in M.A. Terzoli (a cura di), *Le lingue di Gadda*, Atti del Convegno di Basilea (10-12 dicembre 1993), Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 149-175.
- GRIGNANI M.A., *L'Argentina di Gadda fra biografia e straniamento*, in «Il confronto letterario, Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature

- Straniere Moderne dell'Università di Pavia», 15, n. 29, 1998, pp. 57-73.
- GUGLIELMI G., *Gadda e la tradizione del romanzo*, in ID., *La prosa italiana del Novecento II*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 181-209.
- GUGLIELMINETTI M., *Gadda/Gaddus: diari, giornali e note autobiografiche di guerra*, in «Versants», 25, 1994, pp. 81-96.
- GÜNTERT G., *Satira sociale e male di vivere: i Disegni milanesi di Carlo Emilio Gadda*, in «Esperienze Letterarie», 2, 2014, pp. 25-44.
- HAINSWORTH P., *Fascism and anti-fascism in Gadda*, in M. Bertone, R. Dombroski (a cura di), *Carlo Emilio Gadda. Contemporary perspectives*, Toronto-Buffalo-London, Toronto University Press, 1997, pp. 221-241.
- ITALIA P., *La parodia e il simbolo: la tradizione letteraria nell'«Adalgisa» di C.E. Gadda*, in «Studi Novecenteschi», XXIII, 51, 1996, pp. 7-46.
- ITALIA P., *L'Adalgisa*, «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 1, 2002.
- ITALIA P., *La casa della Cognizione*, in M. Porro (a cura di), *Gadda e la Brianza. Nei luoghi della Cognizione del dolore*, Milano, Medusa, 2007, pp. 75-92.
- LINATI C., *Un umorista*, in «L'Ambrosiano», 8 maggio 1931, p. 3.
- LIPPARINI M., *Le metafore del vero. Percezione e deformazione figurativa in Carlo Emilio Gadda*, Pisa, Pacini, 1994.
- LONGO F., «Leggi: e te tu vedrai». *Gadda e le arti visive*, Alessandria, Edizione dell'Orso, 2018.
- LUCCHINI G., *Gadda lettore di Freud*, in «Paragone», XXXVII, 1987, pp. 59-76.
- LUGNANI L., *Racconto ed esperienza umana del tempo*, «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 1, 2001.
- LUGNANI L., «Pezzi di bravura» e discorsività narrativa (sul VI tratto della Cognizione), in C. Savettieri, C. Benedetti, L. Lugnani (a cura di), *Gadda. Meditazione e racconto*, cit., pp. 43-66.

- LUPERINI R., *Carlo Emilio Gadda, ovvero della grandezza e della miseria della letteratura*, in ID., *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura contemporanea*, II, Torino, Loescher, pp. 487-515.
- MANZOTTI E., *Carlo Emilio Gadda: un profilo*, in Id. (a cura di), *Le ragioni del dolore. Carlo Emilio Gadda 1893-1993*, Lugano, Edizioni Cenobio, 1993, pp. 17-50. Ora in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 5, 2007.
- MANZOTTI E., «*La cognizione del dolore*» di Carlo Emilio Gadda, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana Einaudi. Le opere*, IV.II, Torino, Einaudi, 1996, pp. 131-139.
- MANZOTTI E., *Carlo Emilio Gadda*, in E. Malato (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, IX, Il Novecento, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 611-687.
- MANZOTTI E., *Gadda, il commento e le "fonti"*, in S. Cudré-Mauroux, A. Ganzoni, C. Jäger-Trees (a cura di), *Vom Umgang mit literarischen Quellen*, Genève-Berne, Éditions Slatkine – Archives littéraires suisses, 2002, pp. 99-121. Ora in E. MANZOTTI, *Scritti di linguistica, letteratura, didattica*, Genève, Slatkine, 2013, pp. 419-430.
- MANZOTTI E., *Dalla terrazza, nelle sere d'estate*, in *Gadda e la Brianza*, cit., pp. 1-26.
- MANZOTTI E., «*Era l'alba, e più*» (C.E. Gadda, *Pasticciaccio*, VIII), «Per Leggere», X, 19, 2010, pp. 217-312.
- MARTIGNONI C., *Leggere "L'Adalgisa" arretrando a "Un fulmine sul 220"*, in «I Quaderni dell'Ingegnere. Testi e studi gaddiani», 5, 2007, pp. 159-183.
- MATT L., *La «vasta caciara del sinfoniale»: il caleidoscopio delle voci nel Pasticciaccio*, in M.A. Terzoli, C. Veronese, V. Vitale (a cura di), *Un meraviglioso ordigno. Paradigmi e modelli nel Pasticciaccio di Gadda*, Roma, Carocci, 2013, pp. 225-247.

- MILESCHI C., «*La guerra è cozzo di energie spirituali*»: estetica ed estetizzazione della guerra in Carlo Emilio Gadda, in «*Bollettino 900*», I, 2003, (<http://www2.unibo.it/boll900/numeri/2003-i/Mileschi.html>).
- MORRA E., *La cupola di madreperla. Scialoja, Pasolini e una tessera iconografica per il Pasticciaccio*, in «*Lettere italiane*», 2, 2016, pp. 306-334.
- MUZZIOLI F., *La torre di Babele*, in M. Carlino, A. Mastropasqua, F. Muzzioli (a cura di), *Gadda: progettualità e scrittura*, con un inedito di Carlo Emilio Gadda; premessa di Giuliano Manacorda, Roma, Editori Riuniti, 1987, pp. 189-199.
- ODDENINO G., *Gadda o la creatività del non finito*, in G. Barberi Squarotti (a cura di), *Metamorfosi della novella*, Foggia, Bastoni, 1985, pp. 367-90.
- ORLANDO L., *Dalle Meraviglie d'Italia a Verso la Certosa*, in «*The Edinburgh Journal of Gadda Studies*», 6, 2007.
- PALMIERI G., *La fuga e il pellegrinaggio. Carlo Emilio Gadda e i viaggi*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2014.
- PANCRAZI P., *Le meraviglie di Carlo Emilio Gadda*, in «*Corriere della sera*», 2 settembre 1939, p. 3, ora in ID., *Ragguagli di Parnaso. Dal Carducci agli scrittori d'oggi*, III, a cura di C. Galimberti, Milano-Roma, Ricciardi, 1967, pp. 164-168.
- PANIZZA G., *Da due sorelle a due cugine: alle origini del Pasticciaccio*, in «*Strumenti critici*», XXIII, 3, 2008, pp. 365-837.
- PINOTTI G., *Liliana e il suo boja?*, in «*Nuova rivista di letteratura italiana*», 6, 1-2, 2003, pp. 349-365.
- PINOTTI G., *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 (ora anche in «*The Edinburgh Journal of Gadda Studies*»).
- PINOTTI G., *Su Elsa, Liliana, e la confraternita dei melanconici*, in «*I Quaderni dell'Ingegnere*», 8, n.s. 4, 2013, pp. 271-282 (ora anche in «*The Edinburgh Journal of Gadda Studies*» 7, 2011).

- PINOTTI G., *Ingravola in campagna. Un inedito finale (imperfetto) del Pasticciaccio*, in «Strumenti critici», XXXI, 2, 2016, pp. 199-212.
- REBAUDENGO M., *Paesaggio di forme, forme di paesaggio nell'opera di C.E. Gadda*, University of Connecticut, 1997 [Tesi di dottorato].
- REBAUDENGO M., *I giardini dell'Ingegnere*, «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 4, 2004.
- RINALDI R., *Colori*, «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 1, 2008.
- ROGGIA C.E., «*Quasi*»: una scheda per il finale del *Pasticciaccio*, in «Per leggere. I generi della lettura», XIV, 27, 2014, pp. 199-206.
- ROGGIA C.E., *Il diavolo, la campagna: alcune osservazioni sul male nel «Pasticciaccio»*, in «Strumenti critici», XXXI, 1, 2016, pp. 25-50.
- ROMANO G., *Il «disegno meditato»: modelli narrativi della Meccanica di Gadda*, in «Rassegna della letteratura italiana», 96, s. 8, n. 1-2, 1992, pp. 179-198.
- ROSCIONI G.C., *Gadda cerca casa*, in «La Repubblica», 13 agosto 1993.
- ROSCIONI G.C., *Gadda umorista*, in «Strumenti critici», IX, 2, 1994, pp. 147-162.
- ROSCIONI G.C., *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda*, Torino, Einaudi, 1995.
- ROSCIONI G.C., *Il duca di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda*, Milano, Mondadori, 1997.
- SANTOVETTI O., *Digression: A Narrative Strategy in the Italian Novel*, Bruxelles-Bern-Berlin-Frankfurt am Main-NewYork-Oxford-Wien, Peter Lang, 2007.
- SAVETTIERI C., *Incipit sub specie aeternitatis*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 1, 2001.
- SAVETTIERI C., *Il racconto del tempo nella Cognizione del dolore*, in «Italianistica», XXXI, 2-3, 2002, pp. 237-252.
- SAVETTIERI C., *Il Mirabilia Italiae di Carlo Emilio Gadda*, in F. Gioviale (a cura di), *La parola 'quotidiana'. Itinerari di confine tra letteratura e giornalismo*, Firenze, Leo Olschki Editore, 2004, pp. 143-154.

- SAVETTIERI C., *Le forme dell'esperienza. Alcune note su un libro virtuale di Gadda*, in C. Savettieri, C. Benedetti, L. Lugnani (a cura di), *Gadda. Meditazione e racconto*, cit., pp. 85-104.
- SAVETTIERI C., *La trama continua. Storia e forme del romanzo in Gadda*, Pisa, ETS, 2008.
- SAVETTIERI C., *Il Ventennio di Gadda*, in R. Luperini, P. Cataldi (a cura di), *Scrittori italiani tra fascismo e antifascismo*, Pisa, Pacini, 2009, pp. 1-33.
- SAVETTIERI C., *Self-Reflection and Ambivalence in Gadda's L'Adalgisa*, in «The italianist», 35, 3, 2015, pp. 412-425.
- SAVETTIERI C., *Su un commento al «Pasticciaccio» di Gadda*, in «Allegoria» 74, a. XXVIII, 2016, pp. 194-200.
- SAVETTIERI C., *Il Pasticciaccio e la logica simmetrica*, in «Allegoria», 81, a. XXXII, 2020, pp. 28-60.
- SILVESTRI A., *Il politecnico, professori, ingegneri, architetti*, in «I Quaderni dell'Ingegnere. Testi e studi gaddiani», 4, 2006, pp. 287-302.
- STELLARDI G., «*Il tempo degli atti possibili*»: qualche riflessione sulle dimensioni della temporalità in letteratura, a partire dalla Cognizione del dolore, in M.A. Terzoli, A. Asor Rosa, G. Inglese (a cura di), *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni, III (Dall'Ottocento al Novecento)*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2010, pp. 229-246.
- STELLARDI G., *La città che dispare dell'Adalgisa*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 7, 2011.
- STELLARDI G., *Fragments of (Urban) Space and (Human) Time: Gadda's Poetics (with Baudelaire and Benjamin)*, in G. Bonsaver, B. Richardson, G. Stellardi (a cura di), *Cultural Reception, Translation and Transformation from Medieval to Modern Italy. Essays in Honour of Martin McLaughlin*, Cambridge, Legenda, 2017, pp. 410-423.
- STRACUZZI R., *Gadda al vaglio della critica (1931-1943)*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 6, 2007.

- TERZOLI M.A., *Le immagini della memoria*, in Ead. (a cura di), *Le lingue di Gadda*, cit., pp. 225-246.
- TERZOLI M.A., *L'anima si governa per alfabeti*, in «Paragone. Letteratura», LIV, 2003, pp. 98-120.
- TERZOLI M.A., *Stratigrafie del paesaggio: luoghi letterari, descrizioni geografiche, guide e mappe nella scrittura di Carlo Emilio Gadda*, in «Colloquium Helveticum», 38, 2007, pp. 271-294.
- TERZOLI M.A., *Commento a Quer pasticciaccio brutto de via Merulana di Carlo Emilio Gadda*, con la collaborazione di V. Vitale, Roma, Carocci, 2015.
- UNGARELLI G., *Restauro di un testo novecentesco (Le Meraviglie d'Italia di C.E. Gadda)*, in «Letteratura moderna e contemporanea», I, 1980, pp. 47-85.
- VELA C., *Favole inedite di Carlo Emilio Gadda*, in *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Napoli, Bibliopolis, 1983, pp. 597-614.
- VELA C., «"Ho dato alle stampe": Sì, "Ho dato alle stampe"». *Edito e inedito in Gadda e per Gadda*, in M. Marchi, C. Vela (a cura di), *Meraviglie di Gadda. Seminario di studi sulle carte dello scrittore*, Pisa, Pacini, 2014, pp. 3-17.
- VEZZOSI A., *La peste a Milano. Iconografie dell'Otto-Novecento in «San Giorgio in casa Brocchi»*, in «I Quaderni dell'Ingegnere. Testi e studi gaddiani», 8, n.s. 4, 2013, pp. 283-310.
- WIESER D., «D'un fraterno lutto» (*Appunti per una lettura freudiana di Gadda*), in M.A. Terzoli (a cura di), *Le lingue di Gadda*, cit., pp. 81-148.
- ZAMPESE L., *Il Veneto di Gadda*, in G. Fioroni, M. Sabbatini (a cura di), *Miscellanea di studi in onore di Giovanni Bardazzi*, Lecce, Pensa Multimedia, 2018, pp. 567-584.
- ZOLLINO A., *Il vate e l'ingegnere. D'Annunzio in Gadda*, Pisa, ETS, 1998.
- ZUBLENA P., *Lutto*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 2, 2002.