

GIULIA PEROSA

*Declinare il paesaggio di guerra: l'Altipiano di Asiago negli scritti di Carlo Emilio Gadda*

In

*Natura, società e letteratura*, Atti del XXII Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),  
a cura di A. Campana e F. Giunta,  
Roma, Adi editore, 2020  
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

GIULIA PEROSA

*Declinare il paesaggio di guerra: l'Altipiano di Asiago negli scritti di Carlo Emilio Gadda*

*Attraverso gli scorci paesaggistici del Giornale di guerra e di prigionia, della Meccanica e del Castello di Udine, si vuole qui ripercorrere l'evoluzione della tecnica descrittiva di Gadda. Analizzando le diverse modalità con cui il paesaggio bellico viene rappresentato, il saggio avanza una proposta interpretativa sulle possibili ragioni delle scelte stilistico-narrative gaddiane, con particolare riferimento alla funzione specifica assunta dal paesaggio di guerra nelle sue diverse declinazioni.*

La guerra di Gadda e le opere connesse con l'esperienza bellica sono state e sono oggetto di indagine di molteplici studi;<sup>1</sup> ciò non stupisce se si considera la portata epocale di tale evento e l'impatto che la partecipazione al conflitto mondiale ha avuto sulla vita e sull'opera dello scrittore. Manuela Bertone ha espresso in maniera sintetica, ma particolarmente efficace, l'incidenza di questa esperienza sulla poetica di Gadda: «la guerra – scrive appunto Bertone – non è solo un tema, è un modo di scrivere, è una situazione di scrittura, una curvatura del discorso, è un modo di essere-nella-scrittura che non riguarda solo le pagine specificamente dedicate a quell'evento, ma affiora nell'intera distesa testuale».<sup>2</sup>

Per quanto i contributi sul tema siano in continuo aumento, manca forse uno studio che prenda in esame le molteplici declinazioni del paesaggio bellico nei testi gaddiani: in quest'ottica, il presente contributo intende analizzare le diverse modalità con cui Gadda rappresenta e funzionalizza il paesaggio dell'Altipiano di Asiago.<sup>3</sup>

Prima di dare avvio all'analisi vera e propria, sembra utile circoscrivere l'estensione del termine paesaggio: l'uso della parola in numerosi campi disciplinari ha infatti acuito la densità semantica e l'ambiguità terminologica del concetto. Parlare di paesaggio letterario significa infatti parlare di un paesaggio di parole, con il quale l'autore ricrea lo spazio reale nel testo e gli affida funzioni specifiche: dal paesaggio come cornice dell'azione al paesaggio come correlativo oggettivo di stati d'animo o riflessioni. Per queste ragioni, osservare e (de)scrivere il paesaggio non è un atto di *mimesis* del reale, ma un atto interpretativo.

Ci atterremo dunque alla definizione proposta da Michael Jakob in *Paesaggio e letteratura*, secondo la quale il paesaggio

---

<sup>1</sup> A partire dai fondamentali G.C. ROSCIONI, *Il Duca di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda*, Milano, Mondadori, 1997, 120-168; G. Ungarelli (a cura di), *Le carte militari di Gadda*, Milano, Scheiwiller, 1994; 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, 149-175; M. GUGLIELMINETTI, *Gadda/Gaddus: diari, giornali e note autobiografiche di guerra*, in A. Andreini-M. Guglielminetti (a cura di), *La coscienza infelice. Carlo Emilio Gadda*, Milano, Guerrini e Associati, 1996, 127-139; M.A. TERZOLI, *L'anima si governa per alfabeti. Note su Gadda scrittore di guerra*, «Paragone. Letteratura», LIV (2003), 45-47, 98-120; per arrivare ai più recenti C. SAVETTIERI, *I «diari del tempo perduto» di Gadda*, in A. Dolfi et al. (a cura di), *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, Pisa, ETS, 2008, 385-393; N. SCAFFAI, *Diario, confessione, romanzo. Sul Giornale di guerra e di prigionia di Gadda*, in A. Dolfi et al. (a cura di), *Memorie...*, 395-402; G. CENATI, *La guerra del Gaddus*, «Enthymema», XII (2015), 1, 318-336; G. FANFANI, *I due Gadda alla guerra*, in S. Margherini (a cura di), *In trincea. Gli scrittori alla Grande Guerra*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Firenze 22-24 ottobre 2015, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2017, 393-418.

<sup>2</sup> M. BERTONE, *Gadda: la scrittura come «strazio del passato continuo»*, «Cahiers d'études italiennes», I (2004), 55-71: 56.

<sup>3</sup> In un'ampia e dettagliata panoramica sul paesaggio bellico Matteo Giancotti si è occupato anche degli scorci paesaggistici gaddiani; tuttavia, l'analisi dello studioso si concentra in particolare sul *Giornale di guerra e di prigionia* (con qualche incursione nei carteggi e ne *Il castello di Udine*) e non si sofferma sulle differenze descrittive tra le opere di Gadda. Cfr. M. GIANCOTTI, *Paesaggi del trauma*, Milano, Bompiani, 2017.

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.<sup>4</sup>

In ambito letterario tale definizione solleva alcune questioni legate all'istanza narrativa; lo rileva lo stesso Jakob 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».<sup>5</sup> Tale riflessione assume ancor più rilevanza nei testi narrativi di Gadda, dove la particolare voce narrante alterna diversi tipi di focalizzazioni in uno stesso testo.<sup>6</sup>

Veniamo dunque al paesaggio di guerra gaddiano. Le opere in cui le zone dell'Altipiano compaiono in modo significativo sono il *Giornale di guerra e di prigionia* – una serie di diari redatti tra il 1915 e il 1919, – *La meccanica* – il romanzo scritto tra il 1928 e il 1929 – e la prima sezione de *Il castello di Udine* – una raccolta di prose dei primissimi anni '30.<sup>7</sup>

Cominciamo dal *Giornale di guerra e di prigionia*: composto da sei quaderni o block-notes variamente intitolati, 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 recensione a *Guerra del '15* di Giani Stuparich: «un diario è fatto così, non c'è modo di integrare, non c'è tempo di elucubrare» [SD, 746], confermando quanto aveva sostenuto proprio nel *Giornale*, un «libro, – afferma Gadda – scritto tutto di prima mano, anche nei luoghi di bello stile o quasi» [GGP, 650]. L'intento realistico-documentario a cui soggiace la redazione dei diari è via via sempre più condizionato dall'«alternarsi di umori» [CdD, 653] dello scrittore, che non manca di far trasparire la propria soggettività nella minuziosa annotazione della quotidianità bellica; tale doppia inclinazione orienta anche la presenza e la fisionomia del paesaggio descritto.

È utile tenere a mente che gli scorci paesaggistici del *Giornale* si configurano come 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 dell'organizzazione dell'esercito italiano, resoconti sulle azioni dei soldati, ecc. Un'analisi della trasposizione del paesaggio bellico consente da un lato di rintracciare le premesse di quel «vivissimo [...] senso del paesaggio»

<sup>4</sup> M. JAKOB, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005, 14.

<sup>5</sup> Ivi, 44.

<sup>6</sup> La questione è resa ancor più complessa dal particolare rapporto che intercorre tra autore, narratore e personaggio nei testi gaddiani.

<sup>7</sup> I testi di Gadda sono citati dall'edizione Garzanti diretta da Dante Isella, con le seguenti abbreviazioni: CdU = *Il Castello di Udine*, in RR I = *Romanzi e racconti*, I, a cura di R. Rodondi-G. Lucchini-E. Manzotti, Milano, Garzanti, 1988; CdD = *La cognizione del dolore*, in RR I; P = *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in RR II = *Romanzi e racconti*, II, a cura di G. Pinotti-D. Isella-R. Rodondi, Milano, Garzanti, 1989; M = *La meccanica*, in RR II; SD = *Scritti dispersi*, in SGF I = *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, I, a cura di L. Orlando-C. Martignoni-D. Isella, Milano, Garzanti, 1991; GGP = *Giornale di guerra e di prigionia*, in SGF II = *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. Com'è ormai abitudine, si farà uso della citazione abbreviata anche per i seguenti carteggi: LAM = C.E. GADDA, *Lettere agli amici milanesi*, a cura di E. Sassi, Milano, il Saggiatore, 1983; SOL = G. Manacorda (a cura di), *Lettere a Solaria*, Roma, Editori Riuniti, 1979.

che Gadda si attribuirà in un'intervista del 1969<sup>8</sup> e dall'altro di meglio conoscere le tecniche descrittive dell'Ingegnere all'altezza della sua «prima importante prova di scrittura».<sup>9</sup>

Il primo impatto con il fronte viene registrato nel *Giornale di guerra per l'anno 1916*. In questo quaderno, che si apre con la vista «[del]le vampe delle [...] batterie, sui monti lontani» [GGP, 534], le descrizioni paesaggistiche risultano più numerose ed estese rispetto agli altri diari e in maniera analoga, nello stesso periodo – l'estate 1916 – gli scorci paesaggistici cominciano a essere oggetto di descrizione anche nel materiale epistolare. In questo senso, la frequenza e l'insistenza con cui gli occhi – e la penna – di Gadda si soffermano sul paesaggio sono indici dell'inaspettato sconvolgimento di fronte alla devastazione dell'ambiente naturale e antropico. Del resto, come è stato ampiamente notato, l'artiglieria messa in campo durante la Grande Guerra aveva trasformato in modo irreversibile il territorio, lasciando nello sgomento i soldati. Lo sottolinea, tra gli altri, Walter Benjamin che scrive:

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, in un campo di forze attraversato da micidiali correnti ed esplosioni, il minuto e fragile corpo dell'uomo.<sup>10</sup>

Da questo punto di vista, nel *Giornale di guerra per l'anno 1916* si riscontrano alcuni brani in cui emerge in maniera piuttosto trasparente il turbamento, o più in generale, lo stato d'animo di Gadda. Le scelte lessicali che caratterizzano tali descrizioni sono così 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» [GGP, 560, 581, 605], «pini stroncati», «massi proiettati» [LAM, 27]); un caso esemplare è rappresentato dalla descrizione del paese di Cesuna:

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»]

Per quanto l'uso insistente e cadenzato dei participi sembri restituire lo sgomento dell'autore,<sup>11</sup> la tecnica descrittiva utilizzata risponde a un'esigenza di realismo, esigenza strettamente connessa con la volontà di preservare tali immagini nella memoria.

D'altro canto, ciò che si riscontra nelle successive descrizioni è un continuo accostamento di distruzione e bellezza: i «bei prati», per esempio, «densi di magnifico foraggio e infiorati dell'estate, sono dilaniati dalla guerra» [GGP, 560]; la strada che porta da Treschè Conca a Campiello, «magnifica» e attorniata da una «bella valle», è caratterizzata «ovunque [dai] segni della guerra nelle case sventrate, nelle buche dei grossi calibri, nei reticolati in abbandono» [GGP, 563]; il «paesaggio forestale» di Boscon, del Lemerle, di Magnaboschi, della Val Canaglia è «stupendo», ma, aggiunge lo scrittore,

<sup>8</sup> C.E. GADDA, «Per favore mi lasci nell'ombra». *Interviste 1950-1972*, a cura di C. Vela, Milano, Adelphi, 1993, 184.

<sup>9</sup> M.A. TERZOLI, *L'anima...*, 101.

<sup>10</sup> W. BENJAMIN, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows* [1936], in ID., *Gesammelte Schriften*, II, 2, herausgegeben von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1977, 439 (trad. it. di R. Solmi, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskow*, in W. BENJAMIN, *Opere complete. Scritti 1934-1937*, VI, a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2004, 321).

<sup>11</sup> Si noti tuttavia che l'uso dei participi, e in particolare la ripresa della coppia «spezzati e sparsi» nella terna «spezzati, squinternati, sparsi», dà vita a un ricco gioco di allitterazioni.

«Lémerle devastato, alberi secchi e stroncati (cannone), ramoscelli secchi e stroncati: (fucile).» [GGP, 605]. Emerge insomma una sorta di incredulità<sup>12</sup> nel constatare che il paesaggio possa essere così devastato dall'azione umana e tale incredulità trova spazio anche nei carteggi, come si ricava da un passo di una lettera a Maddalena Marchetti: «la valletta situata fra le tre montagne – nota Gadda – non ha più l'aspetto che la natura le aveva conferito: non ho mai visto un tale spettacolo di rovina.» [LAM, 28].<sup>13</sup>

Il divario tra l'armonia precedente e l'attuale *facies* spettrale del paesaggio sembra provocare una sorta di fascinazione per tale stato di rovina, per il quale l'autore usa più di una volta il termine «spettacolo». <sup>14</sup> Si legga a tal proposito questo passo, dove “paesaggio-idillio” e “paesaggio-distruzione” sono fusi in uno scenario pittoresco:

Un bel sole d'ottobre, pieno di bontà per le nostre anime intrizzite, 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 [*siz*], 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 battaglia, lo spasmodico dilaniamento dei 305 con cui i nemici lo catapultarono.– [GGP, 635-636]

Si noti il contrasto tra l'esattezza referenziale degli oronimi e l'aspetto “vaporoso” ed evocativo dello scenario descritto. Tali tratti danno vita a un brano – quasi un unicum del *Giornale* – non molto diverso da quelli delle opere letterarie successive.

All'iniziale sgomento provato nei confronti della devastazione naturale e antropica si affianca dunque una sorta di fascinazione per questi luoghi, nei quali il pittoresco «agisce per contrasto, per asimmetria, attraverso la sorpresa che suscita». <sup>15</sup> Il termine pittoresco è usato più di una volta dallo stesso scrittore nel *Giornale* e viene alternato – con uno spostamento semantico – al termine pittorico; il «villaggio delle retrovie» – scrive per esempio Gadda –, creato sulla «montagna disboscata dalla necessità dei soldati», genera «un disordine non scevro di una pittoresca spiritualità» [GGP, 581].

Scegliere il termine pittoresco – anche al netto delle implicazioni filosofiche – significa aver ricevuto una suggestione artistica dal paesaggio osservato; lo conferma l'impiego del termine pittorico: il 9 agosto 1916 Gadda registra la caduta sul Monte Barco di due shrapnels «con fumone giallo ambra e un fracasso bestiale» e commenta: «Perché ricordo il fumo giallo sul monte? Perché anche l'immagine esterna, pittorica dell'episodio possa esser risuscitata» [GGP, 584-585]. Il termine ricorre una seconda volta il 18 ottobre 1916:

Presi, colla mia macchina fotografica, delle fotografie sullo Zovetto e sul Lemerle [...].– Durante queste marce varî aspetti pittorici della guerra che mi piacerebbe poter ricordare: monti

<sup>12</sup> Di “incredulità” parla anche Giancotti, con un significato lievemente diverso, in riferimento a Soffici, Stuparich, D'Annunzio e Sbarbaro. Cfr. GIANCOTTI, *Paesaggi...*, 40-42.

<sup>13</sup> Nelle lettere agli amici milanesi Gadda assume un tono ben diverso, più ironico e borioso; si legga questo passo, la cui fisionomia anticipa le maniere del Gadda maggiore: «Immagina l'assorto e divino Gaddus in mezzo a sibili, ruggî, fischi, miagolii, ronzii d'ogni qualità: con palette, pallotte, spolette, palle, pallettoni cubici, pallottole, schegge, scagge, nespole, fiocchi, fumi gialli, fumi ambracei, bianchi, rossi, celesti, bianchi-e-rossi, metà shrapnel e metà granata; aerei: sotterranei: acquatici: artritici: così e così.» [LAM, 31]

<sup>14</sup> 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].

<sup>15</sup> M. JAKOB, *Il paesaggio*, Bologna, Il Mulino, 2009, 92.

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 mattinata 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 abbiám cooperato alla distruzione.– [GGP, 641]

Dal passo emerge la particolare sollecitazione estetica che il paesaggio sconvolto suscita nell'autore. 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 mediazione analoga caratterizzerà anche la rielaborazione degli scorci della *Meccanica* e del *Castello di Udine*, dove però, 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.

Se dunque da un lato si riscontrano una tendenza realistica e la volontà di preservare il ricordo del paesaggio – intenzioni che sembrano essere rafforzate proprio dall'impressione straniante ma affascinante che Gadda ha nel vedere queste zone devastate – dall'altro il carattere “pittresco” o “pittorico” di tali zone le carica, nell'ottica dello scrittore, di una potenzialità evocativa: a poco a poco Gadda affida al paesaggio letterario la funzione di conservare e di resuscitare «gli aspetti pittorici della guerra». Da questa prospettiva, l'evoluzione delle descrizioni paesaggistiche mostra come, nel *Giornale*, l'interesse per il paesaggio diventi via via più denso a livello semantico, segnando così le premesse per il ruolo che svolgerà nelle opere successive.

Scritta di getto tra il '28 e il '29,<sup>16</sup> *La meccanica* è la prima prova narrativa pressoché compiuta di Gadda ed è anche la prima opera in cui lo scrittore rielabora l'esperienza del fronte. Come è noto, il paesaggio dell'Altipiano si inserisce all'interno del sistema di opposizioni<sup>17</sup> su cui viene costruito l'intero romanzo e funge da controparte per la città, per il giardino vagheggiato dalla protagonista femminile, Zoraide, e per il paesaggio “di pace” della pianura veneta. Gadda si serve degli scorci paesaggistici del *Giornale di guerra* per elaborare le descrizioni dell'Altipiano; lo conferma l'elenco del materiale documentario redatto dallo scrittore per la composizione del romanzo, dove annota: «*Altipiano dei Sette Comuni*: (miei ricordi di guerra, mio diario, poi sul posto: visione della pianura Vicentina.)» [RR II, 1187].

Le scelte effettuate per comporre la *Meccanica* si orientano verso una rielaborazione delle parti più vive e in qualche modo ancora irrisolte del *Giornale* – rabbia e delusione, ma anche messa a punto di determinate tecniche descrittive – con l'intento più o meno conscio di compensare postumamente quanto Gadda non poteva o non era riuscito a dire nei diari.<sup>18</sup> In questa prospettiva, il tessuto descrittivo del paesaggio si arricchisce di nuove armoniche e di significati più profondi. Lo scrittore si muove sostanzialmente in due direzioni: da un lato inserisce alcune delle immagini poetiche che diventeranno veri e propri *topoi* della sua opera, dall'altro deforma espressionisticamente le descrizioni, arricchendole di particolari cromatici e di stilemi letterari.

Si consideri per esempio questo passo, dove prende la parola il narratore:

<sup>16</sup> Un primo nucleo del romanzo risale al 1924. Sull'elaborazione della *Meccanica* cfr. *Nota al testo* [RR II, 1171-1226].

<sup>17</sup> Cfr. almeno G. ROMANO, *Il «disegno meditato»: modelli narrativi della Meccanica di Gadda*, «Rassegna della letteratura italiana», VIII (1992), 1, 179-198.

<sup>18</sup> Mi riallaccio alle considerazioni di Guglielmo Gorni in merito al *Castello di Udine*. Cfr. G. GORNI, *Gadda...*, 149-175.

[...] 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. [...] 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 cùmuli bianchi, o neri, e chiudiamo poi gli occhi 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. [M, 554-555]

Se la descrizione del paesaggio bellico affidata al *Giornale* lasciava trasparire una certa fascinazione per i luoghi devastati, al contrario nella *Meccanica*, pur insistendo sugli stessi particolari, Gadda deforma e carica in senso espressionistico i tratti del paesaggio mediante l'impiego di procedimenti analogici e l'arricchimento del tessuto simbolico del testo. Così facendo lo scrittore costruisce un inserto letterario che riproduce icasticamente la situazione di disorientamento sensoriale del fronte. Si intensificano innanzitutto i dettagli legati alle percezioni dell'udito e della vista: se nei diari 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 la scelta di affiancare a ogni elemento nominato particolari e pregnanti aggettivi: i sibili sono «atroci», gli ululati «celesti», gli schianti «irriproducibili», i pini «divelti» ecc. Si scorgono poi quelle che diventeranno le cifre caratteristiche dell'autore: le serie enumerative di oggetti, l'inversione di aggettivo e sostantivo, l'uso di onomatopee, l'inserimento di marche cromatiche. Non solo: la scelta di paragonare le rocce a «cubi di bianco calcàre» rappresenta una delle varie attestazioni del «geometrismo» gaddiano, di cui ha parlato Roscioni, necessario a «intendere la ragione costruttiva e la funzione delle cose». <sup>19</sup> Notevole, d'altro canto, per la sua letterarietà è la descrizione delle cime montuose: i «cocùzzoli» assumono i tratti del gigante mitologico Encelado e vengono così divinizzati; letteraria è anche la scelta di «panòplie», «divelto», l'accusativo alla greca «infarinati le mani aride».

Su questa stessa linea si situano anche i passi che raccontano la morte – o le fasi che precedono la morte – di due personaggi. Nel passo in cui viene narrata la morte di Gildo – avvenuta durante un tentativo di diserzione –, il paesaggio sembra corrispondere all'evento raccontato: le nuvole si configurano 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 s'era oscurato, nubi nel meriggio. Ma sulla rotondità calva del monte color cenere, fra cùmuli neri del cielo, apparvero presso la Croce di legno due figure color terra, [...] Gildo si levò nel terrore [...], guardava terrorizzato all'indietro come se lo perseguisse la maledizione di Dio, volle correre, correre. Ma corse più di lui la mitraglia. [...]

Fagotto deambulante verso il nulla, il margine dell'altipiano funebre non lo varcò. [M, 580-581]

<sup>19</sup> G.C. ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita*, Torino, Einaudi, 1995, 8, 10.

La fenomenologia apocalittica con cui viene descritta la morte di Gildo potrebbe rappresentare 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 ha sostenuto Gorni a proposito di una scrittura «di risarcimento» per le prose di guerra del *Castello* – che la letteratura svolga un effetto terapeutico per lo scrittore, o perlomeno, che gli scritti di guerra si prestino a compensare letterariamente alcuni nodi irrisolti dell’esperienza bellica.

Immagini simili a quelle impiegate per Gildo, ma in tono minore, sono invece usate per descrivere il complicarsi delle condizioni di un altro personaggio, Luigi:

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.

[...] Ad un banco di sasso, emergente tra le felci ed il muschio, parve quel povero fagotto appoggiarsi [...]. Vomito 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. [M, 582]

La fisionomia del brano non differisce da quella del passo precedente: il paesaggio acquisisce gli stessi tratti spettrali, diventando così simmetrico alla situazione narrata. Ad aprire il passo sono ancora le nuvole e a chiuderlo si stagliano di nuovo le catene montuose, ancora una volta cornice funebre dell’evento. Anche Luigi, come Gildo, è paragonato a un «fagotto»: l’immagine verrà ripresa anche in una delle cinque prose di guerra del *Castello di Udine, Compagni di prigionia*, dove sarà impiegata per rappresentare lo stesso Gadda prigioniero [cfr. *infra*]. Oltre a tali riprese intertestuali – tipiche del *modus operandi* gaddiano – sono notevoli alcune delle scelte stilistiche effettuate per elaborare la penultima proposizione: la densità semantica, il lessico marcatamente lirico-poetico e il ricorso a strumenti analogici opacizzano il significato dell’enunciato a tal punto da rendere difficile la stessa comprensione del testo.

Non solo. I due passi attestano le nuove scelte compositive dello scrittore: da un lato fanno la loro comparsa le nuvole – tra le immagini poetiche più pregnanti dell’opera di Gadda –, le quali – lo si legge in una lettera di Gadda a Carocci proprio del ’28, anno di composizione della *Meccanica* – si configurano come «simbolo poetico generale». <sup>20</sup> D’altro canto in ogni descrizione paesaggistica, Gadda specifica una o più indicazioni cromatiche, tese a intensificare il carattere simbolico di quel determinato paesaggio e a rafforzare l’opposizione con gli altri scorci.

Lo scrittore aveva sottolineato l’importanza delle sfumature cromatiche proprio a proposito dell’Altipiano di Asiago nel *Giornale di guerra per l’anno 1916*, dove, come accennato, le aveva definite funzionali a resuscitare «l’immagine esterna, pittorica dell’episodio» [GGP, 585]. Eppure nelle descrizioni di tali luoghi affidate al diario i colori sono rari e, quando si riscontrano, la loro presenza soggiace principalmente a un intento realistico. Diversamente, le pagine della *Meccanica* si arricchiscono di numerose sfumature cromatiche: in alcuni casi «l’obbedienza quasi fotografica» <sup>21</sup> alla descrizione degli ambienti rende convenzionale la scelta dei colori anche nelle pagine narrative, tuttavia, più

<sup>20</sup> SOL, 103. In effetti, nota Federico Bertoni, è come se le nuvole gaddiane possedessero «una plasmabilità semantica pressoché infinita a cui la scrittura può affidare immagini, metafore, analogie, sensazioni, idee, concetti, visioni del mondo». F. BERTONI, *Nuvole*, in «EJGS», 2, 2002.

<sup>21</sup> R. RINALDI, *Colori*, in «EJGS», 1, 2008.



frequentemente si scorgono slanci espressionistici e deformanti, volti a rendere esplicito il significato intrinseco dell'oggetto descritto o la situazione emotiva da esso generata.

Se da un lato nelle descrizioni 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»<sup>22</sup> –, dall'altro le scelte descrittive di Gadda dimostrano come il paesaggio assolve la particolare funzione di restituire icasticamente la pittoresca infernalità dell'esperienza al fronte. Come visto, nel *Giornale* Gadda aveva espresso il desiderio di poter restituire i «vari aspetti pittorici della guerra» attraverso la descrizione del paesaggio devastato [GGP, 641]. Questo proposito, rimasto lì inesaudito, viene realizzato invece nella *Meccanica*, dove significativamente l'insistenza e l'esattezza toponomastica del *Giornale* diventano proprie del narratore del romanzo e, come sopra rilevato, la rappresentazione dello spazio si arricchisce di nuove armoniche e di un'aura simbolica. In questo modo, nella finzione romanzesca, allo spazio dell'Altipiano viene affidato il ruolo di restituire i tratti caotici e infernali della guerra: il paesaggio bellico viene funzionalizzato a istanze narrative, viene forzato a tal punto da acquisire vita autonoma e da diventare allusivo del destino del singolo.

Allo spazio dell'Altipiano fa da controcanto quello della pianura vicentina. Di segno opposto quanto a lessico, colori e immagini, quest'ultimo sembra veicolare gli aspetti pittorici della “pace”:

Il tenente [...] 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 [...]. L'Astico, un filo azzurro, era [...] 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 meridiani 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]

Simili toni idillici sono usati anche per caratterizzare la città di Vicenza, dove Zoraide potrà essere riaccolta e «ribenedetta» dal «cielo sereno de' suoi colli, e [dal]le madonne e [da]i tempietti e [da]i ruscelli de' suoi pittori» [M, 494]. Significativamente Gadda si serve della mediazione artistica per rappresentare l'armonia della pianura veneta, mettendo così in atto un'operazione letteraria di cui si servirà anche nelle opere maggiori.

Gettiamo ora uno sguardo al *Castello di Udine*. Da una prospettiva genetico-narratologica le cinque prose di guerra del *Castello* rivelano punti di contatto sia con il *Giornale*, 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 contenutistico, così come accadeva nella *Meccanica*, anche per le descrizioni paesaggistiche delle prose di guerra del *Castello* Gadda riprende gli elementi naturali registrati nel *Giornale*; da un punto di vista formale, le scelte effettuate per rielaborare il paesaggio del fronte nel *Castello* si allineano grosso modo a quelle del romanzo. È tuttavia necessario premettere che, nonostante la fisionomia simile, la funzione affidata al paesaggio di guerra nel volume del '34

---

<sup>22</sup> F. BERTONI, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Torino, Einaudi, 2001, 230.

differisce sia da quella del *Giornale* sia, in parte, da quella della *Meccanica*. Ciò si deve innanzitutto al diverso genere letterario di tali prose: 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, come vedremo a breve, per quanto si riscontrino gli stessi tratti espressionistici e deformanti che avevano caratterizzato le descrizioni della *Meccanica*, è diverso il punto di vista da cui viene guardato il paesaggio. Non di minore rilevanza per la fisionomia dell'opera (e del paesaggio) – sono le ragioni che muovono Gadda a scrivere le prose del *Castello* – ma anche, come visto, *La meccanica* –, e cioè la necessità di ripensare e dare un senso alla propria esperienza bellica e il bisogno di compensare postumamente ciò che era rimasto irrealizzato nel *Giornale*.<sup>23</sup> In questo senso, si scorge un nucleo palpitante che anima sia la scrittura del diario sia quella del *Castello*: lo slancio patriottico che aveva spinto Gadda ad arruolarsi nel '15 e che pervade il *Giornale*, riaffiora, seppur attenuato, anche nelle prose degli anni '30. Simile è anche la fisionomia della voce narrante: diversamente da quanto accade nella *Meccanica*, dove la finzione letteraria impedisce una completa identificazione tra narratore e autore, nel *Giornale* e, con le dovute differenze, nel *Castello*, la distanza tra la voce che interviene nel tessuto testuale e l'autore è minima.

D'altro canto, come avviene nel romanzo del '28, Gadda deforma in direzione espressionistica gli scorci paesaggistici nel tentativo di rappresentare icasticamente il carattere infernale del fronte; ciò che cambia tuttavia è la prospettiva da cui viene manipolato il paesaggio: chi prende scopertamente parola nel *Castello* è il reduce nostalgico che ha vissuto in guerra «alcune ore delle migliori di [...] vita» [CdU, 142] e che si serve del paesaggio 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 [...] era un suono unico e fuso nella notte, dallo Zovetto al Lèmerle [...]. Crateri infernali divelsero la foresta funebre: 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, *Dal castello di Udine verso i monti*, dove pare ripresentarsi – seppure con motivazioni diverse – quello stato di fascinazione di fronte al paesaggio sconvolto che aveva caratterizzato molte delle descrizioni del *Giornale*:

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 [...]: raggiunti, a volte, dall'orror giallo e feroce delle cose furibonde.

---

<sup>23</sup> Cfr. G. GORNI, *Gadda...*, 149-175.

E le strade salivano e salivano a riallacciarsi lungo le gioaie dei monti: e le groppe apparivano aride e fruste nella cenere antelucana: qualche sostegno de' fili telefonici, sulla cenere 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. [CdU, 150-151]

Si noti innanzitutto che, in un processo di riuso 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 «diadematî di fólgori» richiamano le Alpi «diademate di gigantesche faville» della *Meccanica*, così come la «cenere del monte» richiama il «monte color cenere» [M, 582, 580].

Per un altro verso, per rappresentare il carattere infernale del paesaggio Gadda si serve di due canti dell'*Inferno* dantesco, il XXI e il XXII, ma anche – e dichiaratamente – delle illustrazioni della *Divina Commedia* di Gustave Dorè. L'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, la presenza del diavolo Barbariccia e la ripresa intertestuale del verbo «arroncigliarli» si devono proprio alla lettura dei due canti, dove «arroncigliare» [*Inf.* XXI, 75; XXII, 35], probabile neologismo dantesco, si riferisce proprio all'azione dei diavoli che afferrano con l'uncino i dannati. 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. In questo senso è notevole la posizione che assume l'io narrante: il reduce sogna 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, impossibilitato a partecipare all'impresa anche nella dimensione onirica. 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.

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, 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, rinvoltate ne' tetri mantelli. [...] 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 e 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]

A conti fatti, nei testi gaddiani il paesaggio bellico assume significati e funzioni di notevole rilevanza. Inizialmente fonte di fascinazione straniante e di sollecitazioni estetiche nei diari, esso viene in seguito piegato a specifiche istanze e funzioni narrative nel processo di riscrittura della *Meccanica* e del *Castello*: il paesaggio dell'Altipiano di Asiago diventa così cronotopo letterario di un particolare momento esistenziale. In modo analogo, frammenti di altri luoghi bellici continueranno a emergere a lungo in testi che con la guerra non hanno – almeno apparentemente – nulla a che fare,<sup>24</sup> testimoniando così la pregnanza semantica ed esistenziale del paesaggio del trauma.

---

<sup>24</sup> Esemplare è un passo del *Pasticciaccio*: «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] Cfr. a tal proposito L. LUGNANI, *Racconto ed esperienza umana del tempo*, in «EJGS», 1, 2001.