

<b>Zeitschrift:</b>	Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata
<b>Herausgeber:</b>	Association suisse de littérature générale et comparée
<b>Band:</b>	- (2007)
<b>Heft:</b>	38: Literarische Landschaftsbilder = Images littéraires du paysage = Immagini letterarie del paesaggio = Images of literary landscapes
<b>Artikel:</b>	Stratigrafie del paesaggio : luoghi letterari, descrizioni geografiche, guide e mappe nella scrittura di Carlo Emilio Gadda
<b>Autor:</b>	Terzoli, Maria Antonietta
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-1006451">https://doi.org/10.5169/seals-1006451</a>

#### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 05.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

*Maria Antonietta Terzoli*

## Stratigrafie del paesaggio

Luoghi letterari, descrizioni geografiche,  
guide e mappe nella scrittura di  
Carlo Emilio Gadda

Ci siamo dati con immaginoso trasporto a questo esercizio di lettura, se pur soltanto d'alcuni fogli e tavole: e l'animo sillabava i suoi sogni, come d'un ragazzo 'appassionato di carte e di stampe' (C. E. Gadda)

L'interesse di Gadda per il paesaggio, naturale e culturale, è attestato da molti scritti, giornalistici e narrativi, dedicati a resoconti di viaggio e a descrizioni di luoghi naturali – monti e campagne, laghi e fiumi – nonché a descrizioni di città e monumenti. Queste pagine sono in parte raccolte in volumi dai titoli emblematici, come *I viaggi la morte* e *Le meraviglie d'Italia*: titolo, quest'ultimo, modellato sulla tradizione dei *Mirabilia* medievali e più ancora sul *De Magnibus urbis Mediolani* del milanese Bonvesin de la Riva.<sup>1</sup> Non ci sarebbe dunque che la difficoltà della scelta se volessimo analizzare a fondo, per quanto riguarda il tema che ci interessa, uno di questi scritti farciti di descrizioni di luoghi e di paesaggi. Qui però vorrei proporre piuttosto alcune riflessioni su come Gadda nella sua scrittura – narrativa e non – costruisce e rappresenta il paesaggio: vorrei vedere cioè a quali modelli ricorre, come li suggerisce al lettore e come li modifica, e se possibile per quale scopo e con quale funzione opera in queste descrizioni.

Il titolo proposto allude a diverse modalità di rappresentazione e vuole suggerire subito che nella scrittura di Gadda confluiscono – come modelli di descrizione – sia luoghi letterari, sia pagine di guide

<sup>1</sup> Cfr. L. Orlando, "Note ai testi", in C. E. Gadda, *Saggi giornali favole e altri scritti*, I, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Edizione delle Opere diretta da D. Isella, Milano, Garzanti, 1991 (SGF I), pp. 1229–50, in part. pp. 1233–34.

turistiche, accompagnate da carte geografiche e mappe. Lo scrittore fa cioè ricorso a una duplice rappresentazione verbale precedente: letteraria e tecnica. Se entrambi questi precedenti possono coesistere nella medesima pagina, mi pare però che per lo più siano utilizzati in maniera distinta. Non per ragioni puramente pratiche, ma – come cercherò di mostrare – per ragioni funzionali. Si dovrà aggiungere che in qualche caso lo scrittore utilizza (e indica al lettore) anche rappresentazioni figurative, sia pittoriche sia fotografiche, che pure vale la pena di prendere in considerazione. In questo intervento mi occuperò in particolare del caso in cui il paesaggio è descritto tramite riferimenti esplicativi o impliciti a precedenti letterari, parlando dell'altro tipo di ripresa – quella da guide turistiche e pagine tecniche – soprattutto in funzione contrastiva.

L'esempio per eccellenza del primo tipo è certamente quello della *Cognizione del dolore*, che rappresenta anche uno dei vertici narrativi di Gadda. Ricordo brevemente le tappe principali della sua storia editoriale: iniziata nei primi mesi del 1937 e pubblicata a puntate sulla rivista *Letteratura* tra il luglio 1938 e il marzo 1941, la *Cognizione* uscì in volume nel 1963, e fu ristampata poi, con sostanzioso incremento, nel 1970 e nel 1971.<sup>2</sup> Come è noto l'azione del romanzo – scritto in un italiano mescidato di spagnolo, dialetto milanese e splendide invenzioni verbali – si svolge in un Sud America fittizio e di maniera, esemplato sul luogo più familiare della villeggiatura milanese, la regione della Brianza a nord di Milano. L'intera topografia è adattata, tramite una sistematica variazione onomastica, a questa geografia immaginaria: Longone diventa Lukones, Erba si trasforma in Prado,

2 Ai sette “tratti” di *Letteratura*, nell’edizione in volume del 1963 (Torino, Einaudi) è aggiunta la poesia “Autunno”, e poi altri due “tratti” nel 1970 e nel 1971 (dove “Autunno” recupera la posizione finale che aveva nel 1963). Sulla cronologia di composizione e la storia editoriale si veda E. Manzotti, “Note ai testi”, in C. E. Gadda, *Romanzi e Racconti*, I, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti, Ed. cit., 1988 (RR I), pp. 851–880; *La cognizione del dolore* si legge alle pp. 565–772 (d’ora in avanti si indica con la sigla C, seguita dal numero di pagina). Per il commento si veda C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, Edizione critica commentata con un’appendice di frammenti inediti a cura di E. Manzotti, Torino, Einaudi, 1987. Di Manzotti si raccomanda anche il capitolo “Carlo Emilio Gadda”, in *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da E. Malato, IX, *Il Novecento*, Roma, Salerno Editrice, 2000, pp. 611–87, che fornisce un’ottima introduzione all’autore.

Canzo in Iglesia, Asso è Cabeza, Milano Pastrufazio, Como Novokomi. Anche i nomi dei luoghi naturali sono deformati nella stessa maniera: il monte Resegone diventa il Serruchón e il lago del Segrino diventa, con trasparente etimologia, il lago del Seegrün. Con questi luoghi, immortalati nel romanzo, Gadda ebbe un rapporto contraddittorio, insieme di amore e di dileggio, come si può vedere anche solo leggendo una dichiarazione d'autore, dettata all'inizio degli anni Sessanta a Angelo Guglielmi per un profilo biografico: “Nell'infanzia e giovinezza fino a tutto il 1924–25 ebbero importanza psichico-immaginativa per il Nostro le località di Milano, [...] la Brianza (Erba, Longone, Lago del Segrino). Suo padre costruì una fottuta casa di campagna a Longone nel '99-'900 e questa strampalata casa gli rimase appiccicata fino al 1937. Panorama stupendo sui laghi brianzoli, Monte Resegone”.<sup>3</sup> Vediamo dunque come è descritto questo “panorama stupendo” nelle prime pagine della *Cognizione*:

Il Serruchón, da cui prende nome l'arrondimiento 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 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.<sup>4</sup>

L'ambivalente rapporto con questo paesaggio naturale sembra iscritto nella sua stessa rappresentazione, che accosta il sublime e pauroso dell'alta montagna alla descrizione di un paesaggio idillico di colline, laghi e verdi piani: quasi metafora o emblema, come vedremo, del destino stesso dello scrittore. Una serie di elementi verbali, sostantivi e aggettivi, appartiene al lessico del *locus terribilis* – “erta”, “punte”, “feroce”, “cuspidi”, “parete altissima e grigia”, “cupi strapiombi”, “ fredde ombre”, “nere cime”, “geli”, “scheggiatura” – a cui corri-

<sup>3</sup> Cfr. *La Letteratura Italiana – I Contemporanei*, Como, Marzorati, 1963, pp. 1051 e sgg.; ora in C. E. Gadda, “Schede autobiografiche”, III, in Id., *Saggi giornali favole e altri scritti*, II, a cura di C. Vela, G. Gaspari, G. Pinotti, F. Gavazzeni, D. Isella, M. A. Terzoli, Ed. cit., 1992 (SGF II), pp. 873–76; la cit. è alle pp. 873–74.

<sup>4</sup> C, p. 575.

spondono più scarsi elementi per la parte dell'idillio, o *locus amoenus*, su cui incombono: “dorare”, “brume”, “colline”, “velati laghi”. Altre parole sono tecnicismi propri del lessico alpino, che nel loro desueto impiego rafforzano il senso di distanza e estraneità anche linguistica del paesaggio descritto: “bocchette” (cioè avvallamenti di una cresta), “canaloni”, “crinale”. Fino a “portelli del vento”, che introduce nel paesaggio anche l'eco di un tecnicismo bellico, qui usato in senso metaforico e riferito alla violenza dei venti: se in gergo militare i portelli sono coperture di finta roccia che nascondono le aperture nelle fortificazioni di montagna, e nelle navi da guerra indicano le aperture da cui escono le bocche dei cannoni.

La similitudine utilizzata per la montagna, “quasi la groppa-minaccia del dinosauro”, rafforza il senso di cupa bellezza, ma introduce anche, con il rinvio a un animale possente ma estinto, un segnale di caducità nel tempo riferito addirittura all'elemento dominante dell'intero paesaggio. Tanto più che nell'immaginario gaddiano proprio lo scheletro di dinosauro è utilizzato – invece del tradizionale scheletro umano del classico apologeto dell'incontro tra i vivi e i morti – per indicare l'inevitabile trasformazione di stato che incombe su tutti i viventi (“Eravamo quello che siete, sarete quello che siamo”), in un'epigrafica favoletta degli anni Cinquanta: “Il dinosauro, fuggito dal Museo, incontrò la lucertola che ancora non vi abitava. Disse: ‘Oggi a me, domani a te’”<sup>5</sup>.

È interessante notare che proprio a questo monte, insieme splendido e terribile, che “incombe sull'idillio”, è delegato il ruolo di denominare l'intera regione (“Il Serruchón, da cui prende nome l'arrondimiento”), a differenza di quanto accade nella realtà geografica. Il nome è del resto chiamato in causa subito dopo per esplicitare un'importante parentela letteraria, quella con il lombardo Manzoni, rivendicata proprio a partire da un'analogia del paesaggio nei due romanzi: “Qualcosa di simile, per il nome e più per l'aspetto, al manzoniano Resegone”<sup>6</sup>. Questo riferimento esplicito a Manzoni il-

5 C. E. Gadda, *Il primo libro delle Favole*, in SGF II, pp. 11–84, la cit. è a p. 17 (Favola 20).

6 Lo scrittore applica un'analogia procedura a sé stesso, stabilendo ironicamente nelle sue schede autobiografiche (III e I) un legame col Manzoni in virtù di una presunta ascendenza biologica, “il Gadda ha nella sua ascendenza paterna il sangue dei Ripamonti (Manzoni, *Promessi Sposi*)” (*ibid.*, p. 873), e topografica:

lumina, a ritroso, la citazione implicita con cui si apre la descrizione, “Il Serruchón [...] è una lunga erta montana”, che riprende quasi alla lettera, e con identica scansione ritmica per la porzione implicata, il secondo verso dell’inno “Il Natale”, “Qual masso, che dal vertice / Di lunga erta montana” (vv. 1–2).<sup>7</sup> A questa poesia la pagina gaddiana deve forse anche la “*scheaggiatura del crinale*”, che sembra riecheggiare “lo *scheaggiato calle*” del v. 5, e qualche lontana suggestione per il tema del sole collegato all’opposizione tra cima della montagna e valle:

Qual masso, che dal vertice  
Di *lunga erta montana*,  
Abbandonato a l’impeto  
Di romorosa frana,  
Per lo *scheaggiato calle*,  
Precipitando a valle,  
Batte sul fondo e sta;

Là dove cadde, immobile  
Giace in sua lenta mole;  
Né per mutar di secoli  
Fia che riveggia il *sole*  
De la sua *cima* antica.<sup>8</sup>

Ma torniamo alla frase “Qualcosa di simile, per il nome e più per l’aspetto, al manzoniano Resegone”. L’indicazione fornita come semplice postilla esplicativa (ma la sua importanza è suggerita già dall’autonomia sintattica della frase nominale) apre in realtà l’ampio capitolo dei rapporti con Manzoni per un autore come Gadda che, tra l’altro, nel 1927 pubblica su *Solaria* un’“Apologia manzoniana”,<sup>9</sup> e anche tocca quello, non meno complesso, dell’ossessione geografico-letteraria che sta dietro ai luoghi dell’intero romanzo: capitolo non del tutto slegato dal primo e molto importante per la nostra riflessione

“I natali di Carlo Emilio Gadda si perdono nella notte dei tempi: le schede anagrafiche dicono Milano 14 novembre 1893 ore 6, via Alessandro Manzoni numero 3, terzo piano” (*ibid.*, p. 871).

<sup>7</sup> Il rinvio è segnalato da M. Gersbach, *Carlo Emilio Gadda – Wirklichkeit und Verzerrung*, Zürich, Keller, 1969, p. 97.

<sup>8</sup> “Il Natale”, vv. 1–12; cito da A. Manzoni, *Tutte le poesie, 1812–1872*, a cura di G. Lonardi, Commento e note di P. Azzolini, Venezia, Marsilio, 1987, II, pp. 70–73, la cit. è a p. 70. Mio il corsivo; così nel seguito salvo indicazione contraria.

<sup>9</sup> “Solaria”, a. II, n. 1, gennaio 1927, pp. 39–48; ora in SGF I, pp. 679–87.

sul paesaggio. Basti dire che in un'altra descrizione del medesimo paesaggio, visto questa volta dalla terrazza della villa padronale, il Serruchón è presentato proprio con le parole usate da Manzoni in apertura dei *Promessi Sposi*, addirittura citate tra virgolette nonostante l'evidente parodia e la modifica dei toponimi:

Tutto, dalla terrazza della villa, appariva fuggire ai destini come i rotolanti treni che già col primo trepestare del giorno si smarrivano sufolando nella brughiera – e dall'animo tenuamente rattristato sarebbero pututi 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 contrassegno (cioè l'andamento a sega) dalle altre Sierre di nome più oscuro e di forma più comune ...”, che, per essere nel Sudamerica, possono aspettarsi da un momento all'altro un tramonto, un bel tramonto secundum Carducci.<sup>10</sup>

Tralasciamo il rinvio letterario che chiude il passo, con un sarcastico sberleffo al Carducci della “Canzone di Legnano” (“Il sole / Ridea *calando dietro* il Resegone”),<sup>11</sup> colpevole di un errore geografico che infastidiva il lombardo Gadda quasi come una mancanza di rispetto storico. Accostiamo invece a questo frammento il passo manzoniano evocato con tanta insistenza dall'autore, per verificarne la vicinanza e insieme la deformazione parodica – e quindi in qualche modo l'appropriazione – nella sostituzione di “Pastrufazio” a “Milano”, di “riconosca” a “discerna”, e di “Sierre” a “monti”. I commenti ironico-esplicativi registrati tra parentesi – “(il Serruchón)” e “(cioè l'andamento a sega)” che sostituisce “in quella lunga e vasta giogaia” – si rivelano un ulteriore controcanto ironico, benché costruiti anch'essi a partire da elementi presenti nel testo di partenza:

La costiera, formata dal deposito di tre grossi torrenti, scende appoggiata a due monti contigui, l'uno detto di San Martino, l'altro, con voce lombarda, il *Resegone*, dai molti suoi cocuzzoli in fila, che in vero lo fanno somigliare a una sega: talché non è chi, al primo vederlo, purché sia di fronte, come per esempio di su le mura di Milano che guardano a settentrione, non lo discerna tosto, a un tal contrasse-

<sup>10</sup> C, pp. 721–22; cfr. anche il commento di Manzotti, in *La cognizione del dolore* cit., pp. 399–400 e 18–19, che dà conto della ricca intertestualità gaddiana.

<sup>11</sup> XIII, vv. 9–10; cito da G. Carducci, *Poesie*, MDCCCL-MCM, Bologna, Zanichelli, 1908, pp. 1037–47; la cit. è a p. 1045.

gno, in quella lunga e vasta giogaia, dagli altri monti di nome più oscuro e di forma più comune.<sup>12</sup>

La prossimità geografico-linguistica con il grande precedente romanzenesco sembra autorizzare, in effetti, una sorta di riappropriazione del testo per una nuova, ma altrettanto legittima pronuncia (“sarebbero pututi venire alle labbra quei detti”). Lo stesso passo manzoniano riaffiora in un altro scritto gaddiano, uscito nel 1941 in rivista, intitolato “Paesaggio. Dalle specchiere dei laghi”. Il paesaggio descritto è di nuovo quello dell’alta Lombardia, in particolare della Brianza, in cui di nuovo domina il Resegone, questa volta non nominato in nessuna delle sue varianti onomastiche, ma indicato come *il monte* per antonomasia: “E il grigio e nero monte si spiccava su, feroce, come agugliata schiena d’un sauro, dalle specchiere serene dei laghi, di sopra agli sbrani della nebbia. ‘Talché non è chi, al primo vederlo, purché sia di fronte...’ Ero, ero, di fronte”.<sup>13</sup>

La descrizione, come si vede, riutilizza, modificandoli, molti elementi del primo passo della *Cognizione* citato all’inizio: “grigio e nero” / “grigia”, “nere cime”; “su” / “giù e su”; “feroce” / “feroce”; “schiena” / “groppa”; “laghi” / “laghi”; “nebbia” / “brume”. La somiglianza mette tuttavia in evidenza il diverso uso della fonte manzoniana. La differenza appare significativa: la frase è interrotta, come per atto di impazienza, e per giunta seguita da una sorta di risposta infastidita con l’iterazione identica della forma verbale (“*Ero, ero, di fronte*”), come a metterne in dubbio il valore di rassicurante verità. Occorre qui ricordare che per il protagonista maschile dei *Promessi Sposi*, Renzo Tramaglino – arrivato ormai in prossimità di Milano dopo la dolorosa separazione dall’amata e dal paese natale – la stessa montagna, vista da lontano, ha invece valore positivo e familiare. La sua forma particolare, che la rende riconoscibile fra tutte le altre, si carica in effetti di una nostalgia così forte che supera persino

<sup>12</sup> Cito da A. Manzoni, *I Promessi Sposi*. Testo critico della edizione definitiva del 1840, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1954, II, I, pp. 1–673; la cit. è a p. 7, cap. I.

<sup>13</sup> “Dalle specchiere dei laghi”, in *Beltempo*, Almanacco delle lettere e delle arti, Roma, Edizioni della Cometa, 1941, pp. 103–106; ora in SGF I, pp. 297–302; la cit. è a p. 299.

l'emozione suscitata dalla scoperta, in lontananza, della fabbrica del Duomo:

Renzo, salito per uno di que' valichi sul terreno più elevato, vide quella gran macchina del duomo sola sul piano, come se, non di mezzo a una città, ma sorgesse in un deserto; e si fermò su due piedi, dimenticando tutti i suoi guai, a contemplare anche da lontano quell'ottava maraviglia, di cui aveva tanto sentito parlare fin da bambino. Ma dopo qualche momento, voltandosi indietro, vide all'orizzonte quella cresta frastagliata di montagne, vide distinto e alto tra quelle il suo *Resegone*, si sentì tutto rimescolare il sangue, stette lì alquanto a guardar tristamente da quella parte, poi tristamente si voltò, e seguitò la sua strada.<sup>14</sup>

Per Gadda, al contrario, quella montagna – che pure è riconosciuta come segno di appartenenza (di nuovo: geografica e letteraria) e anzi esplicitamente indicata come entità totemica, con la folgorante definizione di “totem orografico” – non solo non appare rassicurante ma si qualifica esplicitamente come minaccia incombente: “Il totem orografico della manzoneria lombarda mi pareva levantarsi, gastigo ingente, da un fallimentare ammucchio di bozzoli: emerso dal vaporare delle filande, di tutte le bacinelle di Brianza”.<sup>15</sup> Per chi conosce le ossessioni dello scrittore è evidente il corto circuito memoriale di quel “fallimentare ammucchio di bozzoli”, che rinvia all'astioso e ossessivo rimprovero rivolto al padre per la grave perdita finanziaria legata al tentativo fallito di arricchirsi con la tradizionale industria della seta: a differenza, si può aggiungere a questo punto, non solo di altri più abili o fortunati conoscenti della famiglia Gadda, ma anche di quel semplice e incolto Renzo Tramaglino, di manzoniana memoria, che alla fine del romanzo diventa un agiato e rispettato proprietario di filanda.

Il *Resegone*, nella continua deformazione onomastica a cui è sottoposto da Gadda, assume addirittura un nome costruito a partire dalla congiunzione usata da Manzoni nella frase che ne descrive l'inconfondibile forma (“lo fanno somigliare a una sega: *talché* non è chi, al primo vederlo [...] non lo discerna tosto”): “Il *sauro Talchè* non avrebbe mai accentratò su cotali padri la nera parvenza delle sue cu-

<sup>14</sup> *I Promessi Sposi* cit., pp. 227–28, cap. XI. Si noti l'analogia di forme tra *Resegone* e Duomo, che sorgono entrambe isolate rispetto alle altre montagne o costruzioni e sembrano costituire i due termini reciproci di una similitudine implicita.

<sup>15</sup> “Dalle specchiere dei laghi” cit., SGF I, p. 299.

spidi, così come già fecero, sulla trireme alla fonda, le specchiere di fuoco d'oro del maligno Archimede".<sup>16</sup> E sembra inverare, quasi incarnandola in una sorta di personificazione, la similitudine animale che si è vista nel frammento già ricordato della *Cognizione* ("groppaminaccia del dinosauro"), qui caricata di un rischio mortale nel ricordo degli specchi infuocati di Archimede. Di fronte alla minaccia, l'idillio del paesaggio non può che soccombere, o almeno rivelarsi inefficace per l'autore: "Ma il dolce declino di quei colli non arrivò a mitigare la straordinaria severità, il diniego oltraggioso, con cui ogni parvenza del mondo soleva rimirarmi. Ero dunque in colpa, se pure contro mia scienza".

Il paesaggio della Brianza in versione idillica sembra invece apparire in un'altra descrizione fatta dal terrazzo della villa nella *Cognizione del dolore*:

Dal terrazzo la veduta spaziava perdutamente 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 accomàndita 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.<sup>17</sup>

In questo passo oltre alle consuete riprese manzoniane ("Dal terrazzo la veduta spaziava" riscrive "da qui la vista spazia" della descrizione che apre i *Promessi Sposi*, i paesi sparsi intorno ai laghi richiamano i manzoniani "paesetti posti sulle rive"),<sup>18</sup> andrà notata la personificazione dei piccoli laghi, raccolti in una "accomàndita", cioè, con tecnismo giuridico, in una "consociazione". L'idillio sembra qui dominante, segnalato dalla prevalenza lessicale di parole come "colline", "ville", "parchi", "cespi verdissimi", "piccoli laghi", "celesti", "piacevoli incidenti", "orografia serena" – e sembra confermato dall'ordine

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 301; così la successiva.

<sup>17</sup> C, pp. 628–29.

<sup>18</sup> *I Promessi Sposi*, cit., p. 8, cap. I.

razionale e operoso di una geografia ben organizzata: “v'erano sparsi i nomi, i paesi”, “era terra di gente e di popolo, vestita di lavoro”.<sup>19</sup>

Tuttavia almeno due elementi in apparenza neutri incrinano l'idillio. Il primo è l'indicazione relativa ai piccoli laghi, descritti come “livelli celesti, opachi, future torbiere”: qui l'ultimo termine insinua, benché dilatato nel tempo (future), il tema della loro inevitabile scomparsa e trasformazione, secondo uno schema concettuale analogo a quello visto sopra per l'immagine della montagna, comparata a un animale ormai estinto. Se così è, anche la dilazione è in realtà meno positiva di quel che a prima vista parrebbe: è semplicemente la traduzione in tempo indeterminato dell'indicazione temporale più precisa della favoletta già ricordata (“Oggi a me, domani a te”). L'altro elemento è implicito nel rinvio allusivo (“che aveva conosciuto il cammino delle *Grazie*”) a un illustre precedente letterario di quel paesaggio, le *Grazie* del Foscolo: autore, come è noto, oggetto di ammirazione e insieme dissacrazione estrema da parte di Gadda. Nel poema foscoliano per la terza sacerdotessa, Maddalena Bignami, sono evocate proprio le danze sul “molle clivo di Brianza”, dove il padre, Rocco Marliani, nei primissimi anni dell'Ottocento aveva fatto costruire dal Pollack la splendida villa Amalia. Il passo delle *Grazie* che si riferisce a questi luoghi è tuttavia segnato dal lutto:

Vaga e felice i balli e le fanciulle  
di nera treccia insigni e di sen colmo,  
sul molle clivo di Brianza un giorno  
guidar la vidi; oggi le vesti allegre

<sup>19</sup> Per questo uso metaforico di “vestire” (“terra [...] vestita di lavoro” e anche “terra vestita d’agosto”), non è da escludere l’eco di un verso delle *Grazie* foscoliane (evocate subito prima e, come mostrerò, ben presenti qui all’autore): “E tu che ardisci in terra / vestir d’eterna giovinezza il marmo” (*Inno Secondo*, vv. 46–47; considerata la complessa situazione testuale delle *Grazie*, cito dalla ristampa di un’edizione che Gadda poteva conoscere: U. Foscolo, *Prose e poesie. Ortis, Odi, Sonetti, Poesie varie, I Sepolcri, Le Grazie, Prose biografiche e critiche*, a cura di L. Russo, Firenze, Sansoni, 1947, pp. 193–239; la cit. è a p. 197; Gadda possedeva l’edizione del 1946: cfr. *La biblioteca di Don Gonzalo. Il Fondo Gadda alla Biblioteca del Burcardo*, a cura di A. Cortellessa e G. Patrizi, prefazione di W. Pedullà, 1. Catalogo, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 112–13). In questo paesaggio letterariamente così stratificato, per “i nomi, i paesi” Manzotti, in *La cognizione del dolore* cit., p. 160, ricorda il titolo proustiano “Noms de pays: le nom” della terza parte di “Du côté de chez Swann”.

obliò lenta e il suo vedovo coro.  
 E se alla Luna e all'etere stellato  
 più azzurro il scintillante Èupili ondeggia,  
 il guarda avvolta in lungo velo, e plora  
 col rosignol, finché l'Aurora il chiami  
 a men soave tacito lamento.  
 A lei da presso il piè volgete, o Grazie,  
 e nel mirarvi, o Dee, tornino i grandi  
 occhi fatali al lor natò sorriso.<sup>20</sup>

A un passato felice e pieno di luminose promesse si contrappone qui un cupo presente. Della donna evocata si descrive non tanto la bellezza e la giovinezza, quanto il momento del dolore: dopo la morte in guerra del fratello e il suicidio del suocero, a seguito di un gravissimo disastro finanziario, che aveva lasciato la famiglia della Bignami in gravi difficoltà economiche con bambini in tenera età. Sono tutti elementi che – come apparirà subito evidente a chiunque conosca la *Cognizione* e la bruciante materia autobiografica del libro – entrano in risonanza diretta con i temi del romanzo e con le più ricorrenti ossessioni gaddiane: il sempre deprecato fallimento dell'impresa familiare, la scomparsa del padre durante l'infanzia dei figli, e soprattutto il tragico destino del fratello morto in guerra.

Il riuso di precedenti letterari – del tipo che ho mostrato in questi casi – talora molto riconoscibili ma fissati in una rassicurante lontananza, consente all'autore di esorcizzare la coinvolgente prossimità topografica in cui si colloca l'azione del romanzo, di controllare l'emozione autobiografica e insieme registrare – in maniera quasi criptica nella sua sofisticata allusività – il nodo di irrisolte passioni che la agita. In altre parole: il ricorso a modelli illustri nella rappresentazione del paesaggio della Brianza serve anche a tenere sotto controllo, emotivamente, la descrizione di luoghi fin troppo familiari e connotati. Si potrebbe persino riconoscere, in questo travestimento culturale del paesaggio, uno strumento complementare all'altro tipo di travestimento utilizzato nella *Cognizione*, quello squisitamente verbale, che l'autore impiega per nascondere – quasi criptare – le denominazioni geografiche dei luoghi dove si svolge l'azione. Proprio in questi termini, del resto, era stato confessato a Contini in una lettera dell'aprile

20 *Le Grazie*, “Inno Terzo”, vv. 263–75, in U. Foscolo, *Prose e poesie* cit., pp. 239–62; la cit. è alle pp. 261–62.

1963, dopo la lettura dello splendido saggio dell'amico destinato alla prima edizione in volume del romanzo. Contini aveva sciolto il nome di Lukones nel suo corrispondente geografico, svelando la geografia nascosta dietro le deformazini onomastiche:<sup>21</sup> Gadda lo pregava di eliminare il toponimo reale sostituendolo con fantasiose perifrasi. Lo pregava cioè di occultare, a sua volta, i nomi e la riconoscibilità immediata di quei luoghi persino in un saggio critico, esigendo dall'esegeta una sorta di complicità assoluta nell'ossessione di censura dell'autore:

1<sup>a</sup> domanda o preghiera: sostituire o tacere il toponimo Longone al Segrino con le seguenti possibili varianti:

- a) Tour du Chagrin [Chagrin fu nome dato dai francesi, in anni napoleonico-preromantici; Cisalpina] La Torre (torracchio) ESISTE, in vista del Lago.
  - b) Torre del Lagoverde.
  - c) Lac du Chagrin.
- oppure T. di L.  
oppure spazio bianco con tre asterischi\*\*\*.<sup>22</sup>

In una lettera di pochi giorni dopo, Gadda dichiarava di aver scritto in quel modo nella “stolta speranza di ‘narrare intorbidando le acque’ per dépister il lettore dalla traccia della sua reale esistenza”.<sup>23</sup> E asseriva addirittura: “Carità e pudore filiale mi hanno frenato e distorto la

21 Cfr. G. Contini, “Saggio introduttivo”, in C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 5–28; in partic. p. 8: “La pressione dell'affetto-dileggio (ma il primo termine prepondera) fa sì che ai due estremi del suo arco, impaziente di simulazione, anzi incontinente, Gadda ostenti la dichiarazione dei suoi analoghi: martellando in limine che il Serruchón è ‘qualcosa di simile, per il nome e più per l'aspetto, al manzoniano Resegone’; ribadendo all'uscita, per chi non volesse darsene inteso, che le luci d'autunno ‘in quella regione del Maradagàl, così simile, per molti aspetti, alla nostra perduta Brianza, parevano le luci dei laghi di Brianza’”.

22 Lett. 70, in C. E. Gadda, *Lettere a Gianfranco Contini a cura del destinatario, 1934–1967*, Milano, Garzanti, 1988, pp. 102–103; la cit. è a p. 102.

23 Cfr. lett. 71, del 9 aprile 1963, *ibid.*, pp. 103–104; la cit. è a p. 103, le successive alle pp. 104 e 103. In proposito si veda anche di chi scrive, *Le immagini della memoria*, in AA.VV., *Le lingue di Gadda. Atti del Convegno di Basilea, 10–12 dicembre 1993*, a cura di M. A. Terzoli, Roma, Salerno Editrice, 1995, pp. 225–46, in partic. pp. 225–28; poi *on line* sul primo numero della rivista “The Edinburgh Journal of Gadda Studies”, September 2000, [www.arts.ed.ac.uk/italian/gadda](http://www.arts.ed.ac.uk/italian/gadda); in volume col titolo *La casa della Cognizione. Immagini della memoria gaddiana* (Milano, Effigie, 1993; Nuova ed. accr. 2005).

penna a una significazione impossibile, tale da rendere impossibile ogni vera esegési". Una così grave e riduttiva dichiarazione sulle ragioni del proprio stile – deformazione come occultamento di empietà private e municipali ("Non si tratta tanto di me quanto di ragioni familiari e di prudenza municipale: è ancora viva, con tutto il bagaglio de' suoi sentimenti 'forzosi' la mia sventurata sorella, viva, vecchia, sofferente come me") – trovava tuttavia una curiosa autorizzazione, di nuovo, nel comportamento tenuto dall'ammirato Manzoni nei confronti di luoghi e paesaggi descritti nei *Promessi Sposi*.

È quasi sconcertante, in effetti, scoprire che la confessione contenuta nella lettera a Contini ("fondandosi sulla stolta speranza di 'narrare intorbidando le acque' per *dépister il lettore dalla traccia della sua reale esistenza*") è quasi la parafrasi di una frase che si legge in una pagina di memorie manzoniane, in cui il figliastro dello scrittore, Stefano Stampa, ricorda una ricorrente dichiarazione dell'autore a proposito dei nomi di luogo taciuti e celati con un asterisco, precisando "d'aver sentito più volte il Manzoni ad affermare che le descrizioni di tutti quei luoghi marcati di un asterisco invece che dal nome, erano non solo immaginarie, ma fatte in modo e con l'intenzione di dérouter, di sviare il lettore dal poterli riconoscere come realmente esistenti".<sup>24</sup>

Gadda poteva certamente aver letto il libro di Stefano Stampa, uscito a Milano nel 1885, ma poteva anche aver trovato questa frase citata in un diffusissimo commento ai *Promessi Sposi* di Luigi Russo, edito per la prima volta nel settembre 1935 – pochi mesi prima dell'inizio della *Cognizione* – e poi ristampato più volte almeno fino alla fine degli anni Cinquanta: inutile dire che la nota, che riporta la dichiarazione dello Stampa, si trova proprio all'inizio del libro, subito dopo quella descrizione di paesaggio di cui abbiamo visto l'importanza nelle varie riscritture gaddiane.<sup>25</sup> Il riferimento va ben al di là dell'indicazione di una fonte. Suggerisce che il rapporto di Gadda con Manzoni, nella *Cognizione*, sembra funzionare anche sul piano per così dire operativo, portato però all'estremo: l'allievo nasconde non solo *alcuni* luoghi, come aveva fatto il maestro, ma deforma *tutti* i nomi geografici, rovesciando sistematicamente, in una sorta di geo-

<sup>24</sup> Cfr. S. Stampa, *Alessandro Manzoni, la sua famiglia, i suoi amici. Appunti e memorie*, Milano, Hoepli, 1885 e 1889, II, p. 169.

<sup>25</sup> Cfr. A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, commento critico di L. Russo, Firenze, La Nuova Italia, 1959, p. 11.

grafia degli antipodi, le descrizioni dei paesaggi che poteva leggere nei *Promessi Sposi*.

In un'indagine anche molto parziale delle modalità descrittive del paesaggio nella *Cognizione* non si può non ricordare come l'autore ricorra, talvolta, anche a immagini figurative, in particolare a immagini pittoriche. In altre occasioni ho avuto modo di mostrare come Gadda tenga presente, per le descrizioni di luoghi e personaggi, alcune fotografie di famiglia. Mediazione mnemonica per oggetti e persone perdute, il *corpus* delle fotografie funge in effetti da supporto alla descrizione, enfatizzando temi e motivi già selezionati dall'obiettivo. Notavo anche che nell'ultimo capitolo del romanzo lo scrittore sembra quasi svelare il procedimento utilizzato, chiedendo al lettore quasi una complicità di sguardo: quando descrive, attraverso lo sguardo degli abitanti di Lukones, accorsi dopo l'aggressione alla madre, una fotografia vicinissima a una delle foto reali del fratello: "Sul tavolo un libro aperto, una fotografia del fratello di lui, ragazzo dal volto sorridente, dopo tant'anni!: con una mano sul manubrio della mitragliatrice: era visibile, in parte, la struttura del velivolo. Uno degli intrusi indugiò a guardare la fotografia".<sup>26</sup> Nel caso del paesaggio il ricorso a un'immagine preesistente avviene, a volte, quando questo è descritto attraverso la percezione di un personaggio: come se costruendo la descrizione a partire da un quadro, cioè da un'immagine già vista da altri occhi, Gadda volesse rafforzare il carattere di contemplazione al secondo livello, fatta attraverso lo sguardo di un personaggio che non coincide con l'autore. È il caso, mi pare, di una descrizione del solito paesaggio di Brianza visto dalla terrazza della villa, ma descritto questa volta attraverso la percezione della madre, come indicano chiaramente i verbi "scorgeva" e "immaginava":

Dalla terrazza, nelle sere d'estate, ella scorgeva all'orizzonte lontano i fumi delle ville, che immaginava popolate, ognuna, della reggiora, 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'incedine: o erano rinvenuti dietro il padre con dondolanti buoi dal campo, ed egli reggeva e raffrenava pel timone il suo carro basso, a brevi sponde inclinate ed aperte con piccole ruote dagli assali unti e taciti, ricolmo dell'avere e del lavoro, dei fusti e dell'erbe: sul cui monte posavano come dimenticate le stanche falci, nell'ombre di sera.<sup>27</sup>

26 C, p. 750. Cfr. in proposito *Le immagini della memoria* cit., e in partic. pp. 239–40.

27 C, p. 679.

Mi pare di poter affermare che dietro questa descrizione – pur farcita di memorie letterarie<sup>28</sup> – ci siano anche due quadri di Bernardo Bellotto, che Gadda utilizza insieme, o forse contamina nella memoria, la *Veduta di Gazzada* (fig. 1) e la *Veduta di Villa Melzi alla Gazzada* (fig. 2), entrambi del 1744, conservati alla Pinacoteca di Brera (sala XXXV).



Fig. 1: Bernardo Bellotto, Veduta di Gazzada  
(Milano, Accademia di Belle Arti di Brera).

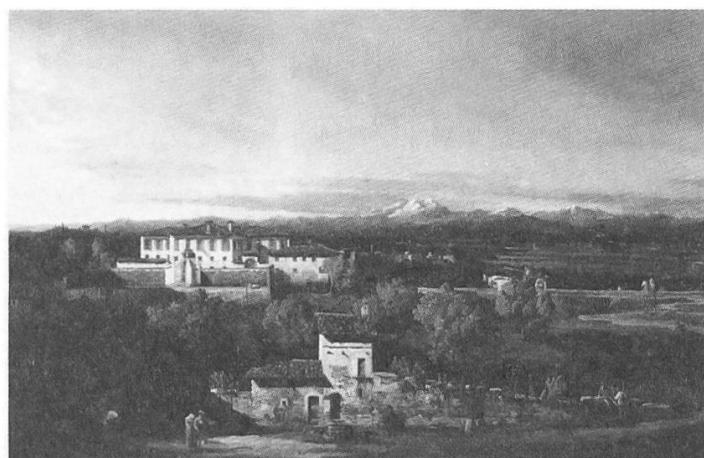
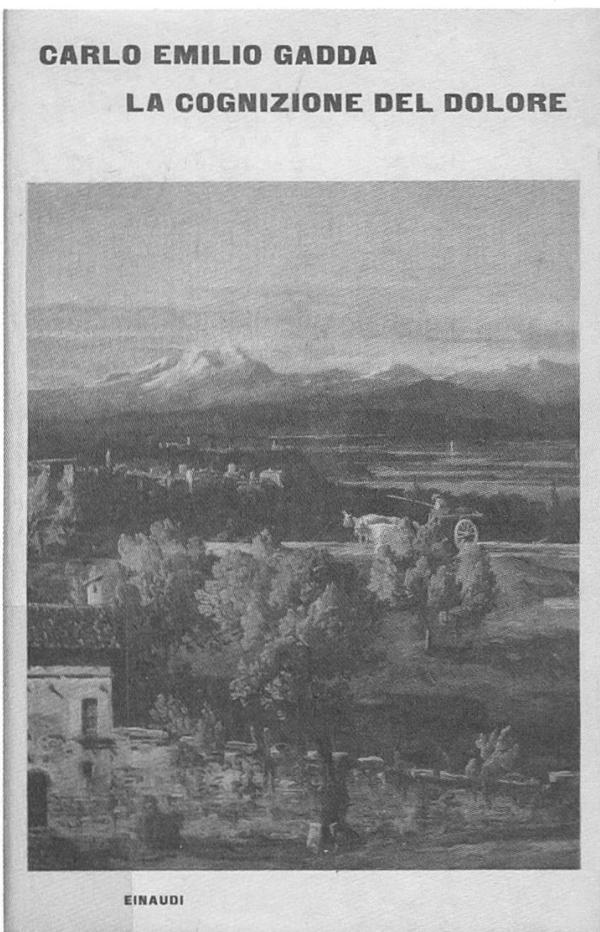


Fig. 2: Bernardo Bellotto, Veduta di Villa Melzi alla Gazzada (*ibid*).

28 Come mostra il commento di Manzotti, in *La cognizione del dolore* cit., pp. 277–78.



*Fig. 3: Sovraccoperta della prima edizione della Cognizione del dolore (Torino, Einaudi, 1963).*

Dal primo, gremito di personaggi umili dediti a varie occupazioni, sembrano derivare a Gadda suggestioni per la reggiora col marito alla stalla, i figli e le ragazze che tornano dalla filanda. E i fumi delle ville possono richiamare quelli che escono dai camini di alcune case. Al secondo dipinto, che rappresenta la Villa Melzi d'Eril e la campagna circostante, rinvia la scena del contadino che torna a casa reggendo un carro ricolmo, dalle sponde inclinate e aperte, trainato dai buoi: esattamente come nel quadro, dove si scorgono anche, dietro di lui, due figure più piccole che potrebbero aver suggerito l'immagine dei garzoni “rinvenuti dietro il padre con dondolanti buoi dal campo”. Il rinvio a questo quadro mi pare autorizzato anche dalla sovraccoperta della prima edizione del romanzo, dove è riprodotto proprio un particolare che contiene questa scena (fig. 3), benché nel risvolto di copertina sia indicato il titolo dell'altro dipinto (“*Veduta della Gazzada* di Bernardo Bellotto”). La scelta del quadro, che rappresenta un paesaggio non direttamente implicato con la storia narrata ma molto simile e geograficamente prossimo, sembra di nuovo allontanare in

una più rassicurante distanza la materia bruciante del libro, sviando il lettore verso altri luoghi, attigli e simili, ma non esattamente coincidenti con quelli della memoria familiare.<sup>29</sup>

Di questo secondo dipinto si danno in Gadda almeno altre due descrizioni – in polemica con gli abusi edilizi di fine Ottocento e primo Novecento – che mostrano come talvolta lo scrittore contempli il paesaggio lombardo attraverso una mediazione pittorica. La prima descrizione si legge in una pagina delle *Meraviglie d'Italia*, dove Gadda sembra confondere Bellotto con lo zio di lui, Giovanni Antonio Canal, a partire dalla denominazione comune di Canaletto che li designò a lungo entrambi: “E ombrata di querci e di ombrosissimi faggi, e forse castani, la pitturò il Canaletto nella sua minima tela ‘Cassina della Gazzada presso a Varese’, ch’è una dolcezza vederla, tra le altre buone cose della raccolta braidense”.<sup>30</sup> L’altra si trova all’inizio della sarcastica prosa intitolata “Viaggi di Gulliver, cioè del Gaddus”:

E tante ne accozzarono e così tipicamente capimagistrali e lombarde, che quella collina e quel primo dolce monte che vide messer Antonio vinigiano, detto nel comune el Canaletto e che si intitola *La cassina della Gazzada presso a Varese* dove la modestia dolce dell’edificio è circonfusa di carezzevoli chiome di castani e di azzurrissima luce dei monti, ne venne un siffatto accampamento di pitaleschi orrori che Lombardia mi par voglia oggi dire itterizia.<sup>31</sup>

Per concludere queste riflessioni sul paesaggio in Gadda, quasi a conferma contrastiva di quanto abbiamo fin qui osservato, occorre almeno menzionare l’altra modalità di rappresentazione a cui ho accennato all’inizio: a partire da descrizioni per così dire oggettive, tecniche, di guide con mappe e cartine. L’esempio più interessante mi pare si possa trovare in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, ambientato a Roma e nella campagna dei colli romani. Pubblicato su *Letteratura* nel 1946, poi con sostanzioso incremento e notevoli va-

29 Nella continua oscillazione tra occultamento e esibizione, questa immagine sarà poi eliminata: la quinta edizione della *Cognizione* (Einaudi, 1971) reca infatti in sovraccoperta la fotografia della casa di Longone, con alcune figure sul viale: cfr. in proposito M. A. Terzoli, *Le immagini della memoria* cit., pp. 225–28.

30 “Libello”, in *Le meraviglie d’Italia* cit., SGF I, pp. 87–96; la cit. è a p. 88.

31 “Viaggi di Gulliver, cioè del Gaddus”, in C. E. Gadda, *Romanzi e racconti*, a cura di G. Pinotti, D. Isella, R. Rodondi, Ed. cit., 1989 (RR II), pp. 953–66; la cit. è alle pp. 955–56.

rianti in volume presso Garzanti nel 1957, l'incompiuto *Pasticciaccio* – che ha conosciuto anche molteplici adattamenti cinematografici e teatrali –<sup>32</sup> rappresenta certo uno dei momenti più alti della narrativa italiana. Dove la materia non è così implicata con la biografia e la geografia emotiva dell'autore, per descrivere il paesaggio egli può ricorrere anche alla minuziosa precisione delle guide turistiche del Touring Club Italiano, con l'indicazione di nomi e luoghi precisi, rispettati in una rigorosa planimetria oltre che nella loro esatta denominazione. Sono allora le mappe e le cartine a essere evocate nella descrizione, addirittura menzionate come similitudini. Così accade per esempio nel capitolo ottavo, quando il brigadiere Pestalozzi scorge Roma in lontananza:

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'orologione spiaccicato a terra, che la catena dell'acquedotto claudio legasse ... congiungesse ... alle misteriose fonti del sogno.<sup>33</sup>

Andranno subito notati elementi come il fumo, le macchie dei pini, le cupole e le torri, che – come si è visto in altre rappresentazioni paesaggistiche di Gadda – congiungono architettura e luogo naturale. Altri elementi, come “chiara” e “dolcemente”, appaiono marche ricorrenti nelle descrizioni ‘positive’ dei paesaggi gaddiani: segnali dell'idillio che abbiamo visto per esempio in frasi come “il dolce declino di quei colli” (“Dalle specchiere dei laghi”), “ch'è una dolcezza vederla” (“Libello”), “quella collina e quel primo dolce monte”, “la modestia dolce dell'edificio è circonfusa di carezzevoli chiome di castani” (“Viaggi di Gulliver”). Così si rivela una costante stilistica in queste descrizioni il passaggio repentino da termini astratti a oggetti

32 Oltre a un ‘trattamento’ dell'autore stesso (*Il palazzo degli ori*, postumo 1983), si dovranno ricordare almeno il film di Pietro Germi (*Un maledetto imbroglio*, 1959) e l'adattamento teatrale di Luca Ronconi (1996).

33 *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, RR II, pp. 11–276; la cit. è a p. 191 (cap. VIII).

concreti o viceversa: “prossimità chiara d’infiniti penzieri e palazzi”, o anche, “che la catena dell’acquedotto claudio legasse … congiungesse … alle misteriose fonti del sogno”.

La personificazione dei venti di tramontana e di scirocco è un esempio di animazione del paesaggio che pure si è già notato (si ricordi il Resegone comparato a un animale), ma qui introduce una valenza classica – penso ai venti che ritardano o consentono i viaggi per mare nei poemi antichi – congiunta, come spesso nella scrittura gaddiana, a un controcanto quotidiano e al limite della dissacrazione (“con la cialtroneria abituale”). In questa contemplazione, fatta attraverso gli occhi di un personaggio, si conferma anche il ricorso a elementi desunti da precedenti figurativi, che si è visto per la *Cognizione* nell’uso implicito dei quadri del Bellotto per descrivere il paesaggio contemplato dalla madre. In questo passo il rinvio alla pittura è invece esplicito, con la menzione, in forma di similitudine ellittica, se non di un quadro preciso almeno di un pittore, il romano Toti Scialoja: “Altrove cinerina, altrove tutta rosa e bianca, veli da cresima: uno zucchero in una haute pâte, in un mattutino di Scialoja”.

Tutta la geografia del romanzo, minuziosamente realistica, sembra d’altra parte riprendere l’ordinamento topografico e le modalità descrittive – “verbalizzanti” direbbe Gadda –<sup>34</sup> delle guide del Touring Club Italiano, in particolare di quelle pubblicate negli anni Venti e firmate dal lombardo Luigi Bertarelli. In uno studio specifico e in un futuro commento al romanzo (che Manzotti ed io stiamo progettando) si potrà mostrare puntualmente questa dipendenza. Qui basti dire che i luoghi e i paesi dei Colli romani, e anche i minimi agglomerati di case menzionati nel romanzo, sono esattamente quelli registrati sulla prima carta geografica pieghevole inserita all’inizio del volume *Roma e dintorni* – quarto di quelli dedicati all’*Italia Centrale* – pubblicato dal Bertarelli a Milano nel 1925 (fig. 4).<sup>35</sup> La carta, con al centro Roma, registra tra l’altro i luoghi di Ciampino, Tor ser Paolo, le Frattocchie, il Torraccio e i Due Santi, il Ponte di Santa Fumia, Casal Abbruciato, il Ponte del Divino Amore e la Pavona, Zolforata e Pratica di Mare,

<sup>34</sup> Cfr. *Quer pasticciacco* cit., RR II, p. 267: “con dei sussulti impreveduti a certe zane, a certe cunette non ancora verbalizzate dal Touring”.

<sup>35</sup> L. Bertarelli, *Guida d’Italia del Touring Club Italiano. Italia Centrale*, IV, *Roma e dintorni*, con 8 carte geografiche, 5 piante di città, 59 piante di edifici e 4 schemi, Milano, 1925; la carta si trova tra p. 10 e p. 11.

Ca' dei Francesi, Falcognana, Cecchina, Albano, Zagarolo, Marino e Ariccia, Santa Palomba, Campoleone, Rocca di Papa e così via: tutti nomi che direttamente o indirettamente rinviano a episodi e percorsi del *Pasticciacco*, come può riconoscere un lettore attento.

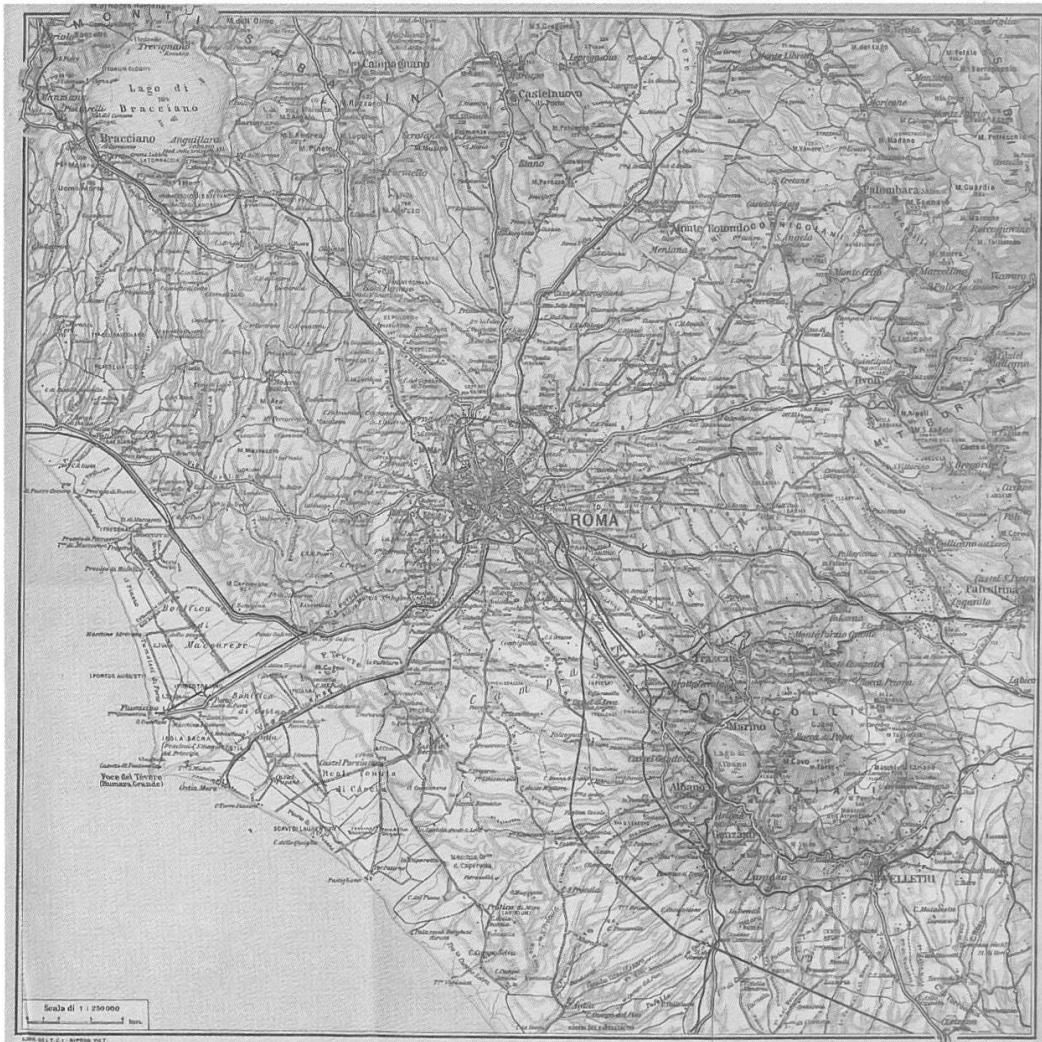


Fig. 4: Carta geografica pieghevole, in L. Bertarelli, Guida d'Itália del Touring Club Italiano. Itália Centrale, IV, Roma e dintorni, con 8 carte geografiche, 5 piante di città, 59 piante di edifici e 4 schemi, Milano, 1925 (tra p. 10 e p. 11).

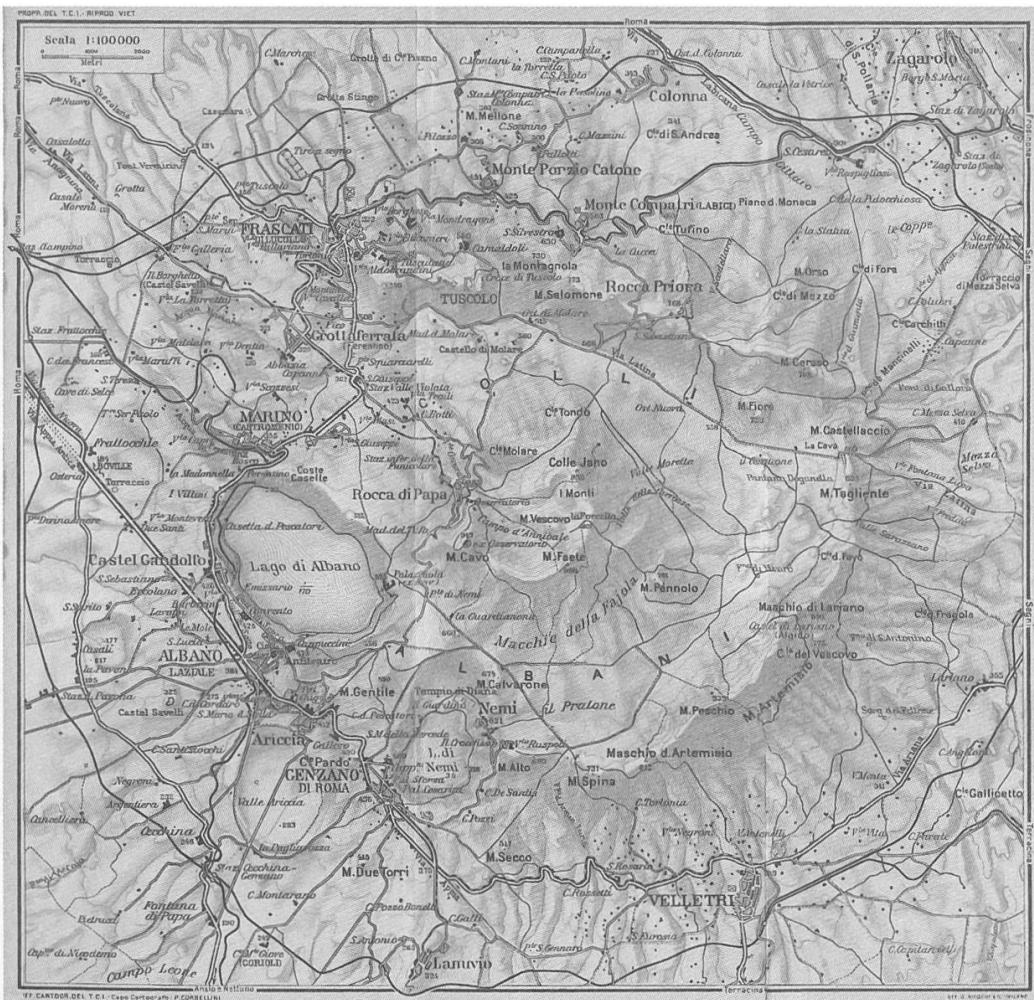


Fig. 5: Carta geografica pieghevole, in L. Bertarelli, Guida d'Italia del Touring Club Italiano. Italia Centrale, IV, Roma e dintorni cit. (tra p. 768 e p. 769).

È quasi superfluo dire, a questo punto, che l'ultima carta inserita nella guida è proprio quella, ingrandita, dei Colli Albani (fig. 5):<sup>36</sup> del luogo, cioè, dove si svolge gran parte dell'indagine sui due delitti. Anche le informazioni sulle strade da percorrere, fornite ai personaggi, rispettano con precisione la planimetria della cartina del Touring e sembrano far tesoro delle modalità descrittive della stessa guida. Le conferme testuali sarebbero molte, puntualmente verificabili nelle tante descrizioni di paesaggi e itinerari disseminate nel romanzo. E la spiegazione del percorso fornita al commissario Ingravallo nell'ultimo capitolo dall'ometto "che doveva esser pratico di quella zona" sembra

36 Ibid., tra p. 768 e p. 769.

quasi registrare nel romanzo il debito dell'autore nei confronti delle informazioni ricavate da queste guide.<sup>37</sup>

Ma qui si aprirebbe un altro capitolo, sull'uso delle guide e delle descrizioni topografiche nel *Pasticciaccio* (e in altre pagine gaddiane), che si dovrà indagare in altra sede e in maniera sistematica: un capitolo certo interessante nel caso di uno scrittore che sulla rivista del Touring, *Le Vie d'Italia*, non mancò di pubblicare vari articoli, confermando indirettamente la permeabilità, per lui, tra scrittura narrativa e scrittura tecnica.<sup>38</sup> Per il nostro discorso basterà dire che lo sguardo su Roma e la campagna romana è mediato, per il lombardo Gadda, dallo sguardo del suo connazionale Luigi Bertarelli, il “Gran Maestro del Touring Club Italiano, sive, pro italica lingua, Turistica Consociazione Italiana”, evocato con gratitudine mista a irritazione proprio alla fine della prima redazione del romanzo:

Oppure, a metà le Frattocchie, doveva spegnere: al passaggio dell'Appia, o a Ca' Francesi, a Tor Ser Paolo, alla stazione di Ciampino: incurante altre volte a' più perentori enunciati: *Svolta pericolosa! Passaggio a livello! Cunetta!* o a' loro simboli venuti di Milano. I milanesi, il Luigi Vittorio, avevanoperseminato l'Italia del seme raro de' loro ammonimenti, dei loro “cartelli stradali”. [...] presi a pretesto i più innocui, i più sonnacchiosi livelli, ogni curva, ogni bifurcazione, ogni cunetta, come dicano loro, ogni zanella. Il memento tecnico del Bertarelli, del Vitorî, del Lüis, a quegli anni [...]. Poi, presso a Ciampino o alla Palomba, levava gli occhi: su, su: carovane bianche di nuvole fuggendo a mezzo aprile nel cielo da nullo reale perseguitate, anche loro, però c'era chi s'incaricava di uncinarle: ed erano le vette argentate delle antenne, come punte di pettine di carda un'ovatta: nel velo del precipite, niveo gregge si sdrucivano da una perpetua deformabilità, poi si richiudevano in una irraggiungibile alternazione di presagi, col vento alto, freddi sbrani di azzurro.<sup>39</sup>

<sup>37</sup> Si veda in particolare *Quer pasticciaccio* cit., RR II, pp. 266–69: pagine che nel futuro commento saranno sottoposte a puntuale indagine in tal senso.

<sup>38</sup> Per esempio sui numeri XLIV, 10 (ottobre 1938), ora in C. E. Gadda, *I Littoriali del Lavoro e altri scritti giornalistici, 1932–1941*, per cura di M. Bertone, Pisa, ETS, 2005 (LL), pp. 77–81; XLIV, 12 (dicembre 1938), ora in C. E. Gadda, *Scritti vari e postumi*, I, a cura di A. Silvestri, C. Vela, D. Isella, P. Italia, G. Pinotti, Ed. cit., 1993 (SVP), pp. 136–45; XLV, 11 (novembre 1939), ora in LL, pp. 83–108; XLV, 12 (dicembre 1939), ora in SVP, pp. 156–70; XLVI, 3 (marzo 1940), ora in SVP, pp. 171–77 (da questo articolo, che è una recensione all'*Atlante Fisico-Economico* del Touring, è tratta la citazione in epigrafe, p. 177); XLVII, 3 (marzo 1941), ora in LL, pp. 121–31.

<sup>39</sup> C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (redazione di “Letteratura”), RR II, pp. 277–460; la cit. è alle pp. 459–60 (cap. V).

Con questa pagina, che descrive le scorribande in moto del maresciallo dei carabinieri di Albano, “‘entusiasta del Touring’, di cui, come ‘socio vitalizio’, aveva a memoria l’inno”, l’autore chiudeva emblematicamente la narrazione, suggellandola con una splendida descrizione del paesaggio romano. La contemplazione, attraverso gli occhi dell’esuberante “centauro-saetta della via Ardeatina”, era accompagnata dal ritornello dell’inno del Touring di Giovanni Bertacchi, “quel ritornello così caro a tutti i cuori de’ soci vitalizi motociclisti: *Avanti, avanti, via!*”, che Santarella “andava lungamente canticchiando e assaporando d’anima”,<sup>40</sup> e che Gadda poteva leggere, epigraficamente isolato, in apertura del primo dei volumetti del Touring dedicati all’Italia centrale:<sup>41</sup>

O SACRA TERRA NOSTRA,  
MADRE BENIGNA E CARA,  
LA TUA BELTÀ CI MOSTRA,  
LA VITA TUA C’IMPARA;  
GUIDA IL TUO AMOR CI SIA,  
AVANTI, AVANTI, VIA!

40 *Ibid.*, p. 460.

41 Cfr. L. Bertarelli, *Italia Centrale, I, Territorio a est e a sud della linea ferroviaria Firenze-Arezzo-Perugia-Foligno-Terni-Roma*, Milano, 1924, p. 3.

## Abstract

Bei Carlo Emilio Gadda finden sich Reiseberichte, Stadt- und Landschaftsbeschreibungen. Im Beitrag werden Überlegungen vorgestellt, wie Gadda die Landschaft darstellt, auf welche Modelle er zurückgreift, wie er diese verändert und mit welcher Funktion er sie in der Beschreibung wirken lässt. In seinen Schriften fliessen literarische Orte als Beschreibungsmodelle sowie Seiten aus Reiseführern zusammen, die von geografischen Karten und Landkarten begleitet werden. Es handelt sich um eine doppelte Darstellung, eine literarische und technische, die auf verschiedene Weise verwendet wird: nicht nur aus praktischen, sondern auch aus funktionellen Gründen. Im Roman *La Cognizione del dolore* (1963) erlaubt es das Wiederverwenden von literarischen Vorlagen dem Autor, sich von der geografischen Nähe zu entfernen, und er kann ausserdem das Spektrum jener ungelösten Leidenschaften in der geradezu kryptischen Art seiner raffinierten Anspielung registrieren, die die Emotion auslösen. Kontrastiv wird auch eine andere Art der Landschaftsdarstellung erwähnt: Die Verwendung von objektiven und technischen Beschreibungen aus Reiseführern, mit Karten und Plänen. Der interessanteste Fall findet sich im Roman *Quer Pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957), der in und um Rom spielt. Wo die Materie nicht mit der Biografie des Autors verwickelt ist, können die Landschaftsbeschreibungen auf die Genauigkeit der Reiseführer zurückgreifen, mit genauen Namen und Orten, die in einer präzisen Planimetrie respektiert werden.