

SUPPLEMENTI

Patrimonio culturale
e cittadinanza
*Patrimonio cultural y
ciudadanía*

ITALIA/ARGENTINA

202

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

eum



Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Supplementi 02, 2015

ISSN 2039-2362 (online)

© 2015 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore

Massimo Montella

Coordinatore editoriale

Mara Cerquetti

Coordinatore tecnico

Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale

Alessio Cavicchi, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Valeria Merola, Umberto Moscatelli, Enrico Nicosia, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Federico Valacchi

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola, Susanne Adina Meyer, Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen Vitale

Comitato scientifico

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani, Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon, Maurizio De Vita, Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon, Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer, Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M. Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,

Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Carlo Pongetti, Adriano Prosperi, Angelo R. Pupino, Bernardino Quattrococchi, Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo Sciuillo, Mislav Simunic, Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank Vermeulen, Stefano Vitali

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore

eum edizioni università di macerata, Centro direzionale, via Carducci 63/a - 62100 Macerata

tel (39) 733 258 6081

fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

info.ceum@unimc.it

Layout editors

Mara Cerquetti

Cinzia De Santis

Progetto grafico

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA

Rivista riconosciuta CUNSTA

Rivista riconosciuta SISMED

Patrimonio culturale e cittadinanza
Patrimonio cultural y ciudadanía
ITALIA/ARGENTINA



Patrimonio culturale e cittadinanza
Patrimonio cultural y ciudadanía
ITALIA/ARGENTINA

a cura di
Mara Cerquetti, Alejandro Patat, Amanda Salvioni

Paesaggio identitario: Carlo Emilio Gadda a bordo del “Conte Rosso”

Marco Carmello*

Abstract

L'articolo intende analizzare la relazione fra paesaggio e letteratura come meccanismo di scrittura. Si discute in particolare la seconda parte del *Castello di Udine* di Carlo Emilio Gadda, *Crociera Mediterranea*, come esempio ottimale di questa relazione. Lo scopo è quello di individuare e discutere da un punto di vista semiologico e culturale il legame che si istituisce fra letteratura e paesaggio successivamente alla Prima Guerra Mondiale.

The aim of this article is to analyze the relation between landscape and literature in literary writing. We choose the second section of Carlo Emilio Gadda *Il Castello di Udine*, titled *Crociera Mediterranea*, because of her exemplarity in showing the relation under discussion. Our purpose is to discuss from a semeiotic and cultural point of view the connection between literature and landscape after the First World War.

* Marco Carmello, linguista e filologo, Profesor interino, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Departamento de Filología Italiana, Ciudad Universitaria, 28040 Madrid, e-mail: macarmel@filol.ucm.es.

La relazione che, in ambito italiano, viene a stringersi fra il paesaggio, la sua testimonianza artistica e la sua conformazione naturale, da una parte, e la memoria storica identitaria dall'altra rappresenta un aspetto non indifferente della costruzione antropologica che segna la vicenda culturale della penisola.

A mo' di esempio, ed è, in questa sede, esempio non peregrino, basti ricordare l'opera più nota di Antonio Stoppani, quel *Bel Paese* che, con le sue 32 discussioni intorno al caminetto, aveva lo scopo preciso di far conoscere ai recentissimi italiani la loro "nuova" patria. La misura del successo che il libro, opera del più insigne fra i geologi ed i paleontologi italiani del tempo, ebbe fra il 1876, anno della sua prima edizione, e gli anni immediatamente precedenti la Prima Guerra Mondiale, è data dalla scelta fatta, nel 1906, da Egidio Galbani di battezzare proprio col titolo dell'opera dell'abate scienziato un formaggio nato allo scopo preciso di far guerra allo strapotere latteo-caseario dei francesi¹.

Dalla divulgazione scientifica alla produzione casearia, dunque, e si potrebbe aggiungere, ma veramente qui *parva non licet*, dalle "ossa frementi amor di patria" che animano la foscoliana Basilica di Santa Croce, fino alle prime tavole pubblicitarie con cui, agli inizi del '900, s'iniziava a propagandare il turismo interno ed esterno, la ricchezza, la varietà, l'antichità del paesaggio italico giocano un ruolo fondamentale nella creazione dell'identità italiana.

Due sembrano essere le ragioni per cui al patrimonio artistico naturale la cultura post-risorgimentale pare affidarsi nella sua definizione dello spazio condiviso: la prima è che solo in quest'ambito sembra essere positivamente risolto il grave problema della molteplicità; la seconda è che la lettura in termini monumentali, se non addirittura "patrimoniali", di questa varietà permette l'istituzione di un discorso sicuramente encomiastico, che sarebbe invece impossibile fare rimanendo ancorati alla dimensione puramente storica, o linguistica o culturale. Il "paesaggio" diventa così il segno più potente dell'eredità realizzata dall'Unità e, alle troppe incertezze della storia, ai dubbi complessi della lingua fa da contraltare la sicurezza serena della "geografia".

Se è all'interno di questo paesaggio, simultaneamente nazionale, romantico e positivista, che viene allevata l'intera generazione degli anni '90, quella nata proprio a ridosso del cambio di secolo, quella sulle cui spalle soprattutto ricadrà l'onere della guerra, bisogna però anche dire che la cesura del primo conflitto

¹ Persino l'etichetta di quel formaggio è indizio del forte legame politico che la cultura post-risorgimentale cercava di istituire fra patrimonio artistico e paesaggistico da una parte e senso dell'identità nazionale dall'altra. Su quell'etichetta era infatti, fino a poco più di un decennio fa, rappresentata una carta ferroviaria dell'Italia a cui si sovrapponeva, doveroso (e forse non richiesto) omaggio, l'effigie dello stesso Stoppani. Il richiamo nazionale, che passa attraverso l'unione fra la bellezza paesaggistica e l'esibizione della maggiore innovazione tecnologica dovuta all'unità nazionale, la costruzione cioè della rete ferroviaria nazionale che, in pochi decenni, aveva decuplicato il chilometraggio delle strade ferrate italiane, corrisponde ad un preciso programma onomastico/iconografico che intende conferire ad un prodotto "italiano" un'identità fortemente ed incontestabilmente "nazionale".

mondiale segna, fra l'altro, anche un cambio nella definizione del rapporto paesaggio/cultura.

La complessità e la molteplicità di questo cambio semiologico richiederebbero un'analisi vasta ed approfondita, quale non è possibile condurre in queste pagine. È però possibile proporre qui un sondaggio ristretto ad un aspetto particolare della costruzione culturale del paesaggio.

La scelta ricade dunque su alcune pagine apparse fra il primo ed il 24 agosto del 1931 sul quotidiano milanese «L'Ambrosiano»², a firma di Carlo Emilio Gadda, con cui lo scrittore offre un reportage della sua crociera mediterranea a bordo del piroscafo "Conte Rosso"³.

Gli articoli de «L'Ambrosiano», scritti *post factum* da Gadda⁴, confluiranno poi in quel vero e proprio collettore di "prose" che è *Il Castello di Udine*, secondo libro dell'autore, apparso nel maggio del 1934, di cui costituiscono la seconda parte: *Crociera Mediterranea*.

A partire dalla nota recensione continiana al *Castello*⁵, la natura sfuggente di questo secondo testo gaddiano, grazie a cui l'autore riceve il Bagutta venendo così definitivamente consacrato come appartenente al mondo delle lettere, è una ben nota *crux* della critica gaddiana. Sebbene il *Castello* possa essere riportato a quell'ambiente solariano da cui era uscita la prima prova autoriale di Gadda, non solo l'apporto solariano, che si limita alla sola pagina introduttiva, *Tendo al mio fine*, è, in queste pagine, molto minore di quanto non sia nell'opera d'esordio⁶, quella *Madonna dei Filosofi* che si era interamente forgiata nel circolo di «Solaria», ma addirittura, come nota Lucchini⁷ nella sua introduzione all'edizione separata apparsa nel 1988 per i tipi di Garzanti, non può essere

² Sul foglio milanese, fondato dal futurista Alberto Notari nel 1922, e diretto per lungo tempo da Giulio Benedetti, che mantenne la carica di direttore dal 1930 al 1943, quindi quasi fino alla fine della vita della testata («L'Ambrosiano» chiuse definitivamente il 18 gennaio del 1944), si vedano le notizie generali riportate in Ferretti 2010.

³ Pochi giorni prima della conclusione del 2014, proprio mentre stavo scrivendo quest'articolo, è uscito il saggio di Giovanni Palmieri *La fuga e il pellegrinaggio. Carlo Emilio Gadda e i viaggi* (Milano, Giorgio Pozzi Editore, 2014). Purtroppo non è stato qui possibile tenere conto del libro di Palmieri, che però analizza, alle pp. 83-127, questo stesso testo dal punto di vista del viaggio e non, come faccio qui, da quello del paesaggio.

⁴ Si consideri quanto dice Raffaella Rodondi nella *Nota al Castello di Udine* compresa nel primo volume dell'edizione Garzanti dell'*opera omnia* dell'autore (Rodondi 1988, pp. 803-827), secondo cui la crociera in realtà avvenne fra il 7 e il 26 luglio 1934 (Ivi, p. 806), anche se Gadda – ed è per noi un dato interessante – finge che gli scritti apparsi su «L'Ambrosiano» siano una reale corrispondenza di viaggio, rendendoli quindi simultanei all'avvenimento della crociera.

⁵ Si fa riferimento a Gianfranco Contini, *Primo approccio al Castello di Udine*. La critica apparve per la prima volta nel fascicolo del gennaio-febbraio 1934 di «Solaria» (pp. 517 e 519) col titolo *Carlo Emilio Gadda o del Pastiche*; il testo venne poi incluso, col titolo attuale, nella silloge *Esercizi di Lettura* (pp. 151-157), apparsa nel 1974 presso Einaudi.

⁶ Per tutte le notizie relative alla provenienza dei testi che compongono *Il Castello di Udine* rinvio a Rodondi 1988.

⁷ Mi riferisco alla *Presentazione* di Guido Lucchini al *Castello*, che si legge alle pp. 7-14 dell'edizione Garzanti del 1988, ed in particolare alle considerazioni che Lucchini svolge alle pp. 7-8.

ricondotto *tout court* alla prosa d'arte dei Cecchi e dei Barilli, che pure sembra essere l'unico orizzonte coevo possibile per questo non romanzo, non saggio che sembra non essere altro se non una raccolta del materiale fino ad allora pubblicato.

Non è però mia intenzione discutere del *Castello di Udine* come opera unitaria. Di fatto, come già ho detto, prenderò in considerazione la sola seconda parte della silloge gaddiana, entrando dunque dalla “porta di servizio”, sempre che si possa concordare con quanto Lucchini dice, nella citata introduzione, a proposito di queste pagine che sarebbero, secondo l'insigne studioso, «da ascrivere alla produzione minore dello scrittore, nella quale si collocano sia il giornalismo tecnico che gli scritti di viaggio e autobiografici, poi riuniti in *Le Meraviglie d'Italia*»⁸.

Eppure, proprio la minorità, almeno apparente, di questo reportage che si colloca, nell'economia generale del *Castello*, fra i ricordi di guerra della prima parte, eponima dell'intero volume, e la terza parte, massimamente miscellanea, che va sotto il titolo di *Polemiche e pace*, può offrire più di uno spunto sia per la retta comprensione del libro, e quindi per la sua giusta valutazione all'interno dell'opera gaddiana ed in relazione alla produzione coeva al *Castello*, sia per la definizione di quello che sembra essere uno dei tratti forti della produzione gaddiana: la relazione fra scrittura e paesaggio.

Prima però di procedere ad un'analisi del reportage gaddiano è bene fare alcune considerazioni preliminari.

Anzitutto, è ben nota la tendenza di Gadda a costruire sistemi intersemeiotici, oltre che intertestuali, fra letteratura ed arte, spesso con l'ausilio di una mescolazione fra linguaggi della prosa romanzesca e linguaggi invece tipici della trattatistica estetica e della storia dell'arte⁹. In realtà, e basti pensare a testi come *Teatro e Cinema*, che aprono e chiudono la *Madonna dei Filosofi*, oppure a *Un “concerto” di centoventi professori*, incluso nell'*Adalgisa*, la relazione di Gadda con le altre arti, la loro “inclusione” all'interno della pagina scritta, non si limita alla sola produzione pittorica o scultorea, ma sembra, lungo una linea di sperimentazione “linguistica”, che include non solo la lingua *stricto sensu*, ma anche l'intero campo semeiotico dell'“arte”, estendersi, almeno idealmente, a tutte le forme espressive possibili.

Che questa attenzione verso gli altri linguaggi semeiotici segni l'attenzione gaddiana verso il paesaggio è fatto scontato: di fatto il paesaggio gaddiano è sempre un paesaggio culturalizzato, “segnato” e complesso. Verrebbe da dire, rubando l'aggettivo da quel vero e proprio meccanismo di travestimento

⁸ Lucchini 1988, p. 13.

⁹ Mi limito a rimandare a due preziosi studi di Ezio Raimondi sul tema: Raimondi 1995, pp. 87-109, sulla relazione fra Gadda e Caravaggio, e Raimondi 2003, dedicato invece alla complessa trama del rapporto Gadda/Longhi.

paesaggistico che è *La Cognizione del Dolore*, che siamo in presenza di un paesaggio "perticato"¹⁰.

Quest'indagine del paesaggio trova una sua collocazione particolarmente adatta proprio nelle pagine di quel reportage che a sua volta, trasmigrando dalle pagine de «L'Ambrosiano», finisce a costituire la seconda parte, quella centrale, dell'architettura del *Castello*.

Avvicinandoci al testo che intendiamo brevemente commentare è bene partire da alcune notazioni, forse banali ma spesso non tenute in debito conto dalla critica.

La prima riguarda l'origine di queste pagine; più volte ho ripetuto che i cinque testi da cui *Crociera Mediterranea* è formata, ossia *Tirreno in crociera*, *Dal Golfo all'Etna*, *Tripolitania in torpedone*, *Sabbia di Tripoli*, *Approdo alle Zattere*, furono scritti, immediatamente dopo il rientro dalla crociera sul "Conte Rosso", per «L'Ambrosiano», su cui apparvero fra il 6 ed il 24 agosto del 1931. Si tratta di una delle prime collaborazioni di Gadda per quel quotidiano, cui collaborerà assiduamente durante tutti gli anni Trenta, nel quale l'ormai quasi quarantenne ingegnere era riuscito ad entrare grazie ad amici quali Riccardo Bacchelli e Bonaventura Tecchi e non senza l'intervento "famigliare" del cugino Piero Gadda Conti¹¹.

Ora l'occasione della pubblicazione di queste pagine non è irrilevante: «L'Ambrosiano», quotidiano milanese del pomeriggio, conserverà nell'arco della sua ventennale esistenza l'impronta innovativa, accompagnata da un'aderenza stretta alle posizioni politiche fasciste, impressagli dal suo fondatore, Umberto Notari¹². L'aderenza ad un fascismo visto come grande forza modernizzante del Paese sarà la linea distintiva de «L'Ambrosiano», e verrà riconfermata da Giulio Benedetti, direttore della testata a partire dal 1930 e fino alla sua chiusura.

Giornale dedicato soprattutto al pubblico della borghesia meneghina, testata più di "commento" che di cronaca, si inserirà nel panorama giornalistico milanese e nazionale soprattutto grazie ad una terza pagina di grande valore e fortemente innovativa per l'epoca. La testata può essere vista come rappresentante di un fascismo tipicamente milanese e nord-italiano, che, mantenendosi sostanzialmente freddo verso la "deriva romana" del regime, continua a vedere in Mussolini e nel PNF fattori fondamentali per l'ordine, lo sviluppo e la modernizzazione del Paese.

¹⁰ È tale, ossia «meticolosamente perticata», la Brianza nominata esplicitamente in chiusura al paragrafo iniziale della *Cognizione del dolore* (Gadda 1988, p. 571), quello stesso che situa la storia appunto nell'immaginario e caricaturale Maradagàl.

¹¹ Anche in questo caso per tutte le notizie si rimanda a Rodondi 1988, pp. 804-806.

¹² Avanguardista, fascista fin dall'inizio degli anni Venti, animatore culturale e creatore di importanti iniziative editoriali, fra cui la fondazione, insieme alla moglie Delia, della rivista «La Cucina Italiana», a tutt'oggi uno dei più diffusi mensili gastronomici italiani. Nel 1939 fu tra coloro che aggiunsero la propria firma al *Manifesto della razza*, apparso per la prima volta il 15 luglio del 1938, e nello stesso anno scrisse il *Panegirico della razza italiana* (Società Anonima Notari, Villasanta, Milano).

La conservazione di una linea modernizzante spiega anche perché la redazione del giornale diventasse una vera e propria palestra di giornalismo. Accanto a nomi “ufficiali” e consacrati dell’intellettualità fascista, come quello del compositore e direttore d’orchestra Aldo Lualdi, deputato del parlamento fascista a partire dal 1929 e fino alla fine del regime, uno fra i compositori italiani in assoluto più vicini al fascismo, o quello della poetessa lodigiana Ada Negri¹³, il giornale si serve però anche della collaborazione di intellettuali marginali rispetto al regime, e spesso di giovani o giovanissimi ai loro esordi.

Sulle pagine de «L’Ambrosiano» scrissero Riccardo Bacchelli, Elio Vittorini, Alfonso Gatto e Salvatore Quasimodo, la critica d’arte era affidata soprattutto a Carlo Carrà, la critica letteraria fu, per un certo periodo, responsabilità del giovane Guido Piovene, alla sua prima assunzione in pianta stabile in una redazione giornalistica; all’interno del quotidiano milanese iniziarono la loro carriera Gaetano Afeltra e Camilla Cederna.

È dunque in quest’ambiente ed a queste pagine che, dopo l’esperienza di «Solaria» negli anni Venti, approda Gadda, ed è qui che vedono per la prima volta la luce le pagine di *Crociera Mediterranea*.

La seconda considerazione, anch’essa banale ma non per questo irrilevante, riguarda la geografia della crociera. Il “Conte Rosso” parte da Genova (la partenza e la navigazione fino all’altezza della Toscana è descritta nella prima corrispondenza: *Tirreno in crociera*), prosegue quindi verso il Sud Italia (è la tappa descritta nella seconda parte: *Dal Golfo all’Etna*), quindi tocca le coste della Libia, dove il piroscafo fa uno scalo abbastanza lungo (la Libia è raccontata in ben due corrispondenze: *Tripolitania in torpedone* e *Sabbia di Tripoli*), per poi prendere il mare alla volta di Rodi, allora centro principale del cosiddetto Dodecanneso italiano, e da lì salpare, via Corfù e Zara, verso l’arrivo a Venezia.

La geografia del giro intorno allo stivale italiano è significativa in termini di attualità politica: di fatto ognuno dei punti toccati dal “Conte Rosso” coincide con un ben preciso tentativo di ampliamento e stabilizzazione del potere “italiano”, e quindi, secondo l’assimilazione della stampa dell’epoca, del potere fascista dentro e fuori i confini nazionali: il Sud anzitutto, quindi la “quarta sponda libica”, il Dodecanneso, la città provincia di Zara, annessa a seguito della guerra, e l’isola di Corfù, contro cui, fra l’agosto ed il settembre del 1923, si esercitò il primo atto di forza della politica estera mussoliniana¹⁴.

¹³ Il cui caso è decisamente più complesso rispetto a quello di Lualdi, anche in considerazione delle radici originariamente socialiste-umanitarie della poetessa, che poi, proprio negli anni della prima Guerra Mondiale, si era avvicinata alle posizioni interventiste di Mussolini – ma del Mussolini ancora socialista. Resta però il fatto che, dopo l’accettazione del premio Mussolini nel 1931, la sua voce viene vista come quella di un’intellettuale pienamente organica al regime. Organicità che sarà confermata dalla sua nomina, unica donna nella storia dell’istituzione, ad Accademico d’Italia nel 1940. Sulla Negri si veda Gorini Santoli 1955.

¹⁴ Si tratta della cosiddetta “Crisi di Corfù” a seguito del massacro di Giannina, in cui la

Insomma, il percorso del "Conte Rosso" è anche e soprattutto un percorso che pare tracciare una mappa dell'espansionismo italiano, in cui sono compresi punti di forza (Libia e Dodecanneso) di tale espansionismo e punti critici (Corfù, la costa adriatica della Jugoslavia, teatro del revanscismo nazionale per la "vittoria mutilata") di quella politica che di lì a poco più di un lustro si farà "imperiale".

Sulla scorta di queste due considerazioni possiamo iniziare ad accostarci al testo gaddiano, del quale analizzeremo soprattutto quattro passaggi: quello iniziale, quello dedicato all'Italia meridionale, il primo dei due dedicati alla Libia e quello dedicato al rientro a Venezia.

La crociera del "Conte Rosso" è un avvenimento turistico. La cosa non è, per noi, di poco conto, poiché proprio l'accurata contrapposizione fra la fitta trama erudita che l'autore intesse a partire dagli echi suscitati dal paesaggio da una parte e la vaghezza superficiale dei turisti dall'altra permette a Gadda di costruire quel meccanismo caricaturale di depotenziamento del senso che caratterizza il suo particolare modernismo¹⁵.

La costruzione di questa particolare polarità polemica permette a Gadda di ottenere due risultati importanti: anzitutto impone una risemantizzazione al tema del viaggio, quindi, come conseguenza, consente all'autore di evitare le secche della "pagina d'arte", del bozzetto di viaggio, dell'esotismo alla Pierre Loti¹⁶ ancora saldamente in voga al principio degli anni Trenta.

Verso quale direzione vada questa risemantizzazione può aiutarci a stabilirlo la chiusa del primo dei reportage gaddiani, *Tirreno in crociera*:

Un passeggero mi chiese invece come si chiamava una certa isoletta: gli risposi che si chiamava Giannutri: allora mi chiese come si chiamava un certo altro scoglio: guardingo ne dimandai all'ufficiale di coperta: l'ufficiale di coperta, con senso di perfetta ironia, ne dimandò a un laborioso mozzo, impegnato a lucidare il telaio d'ottone, già lucidissimo, d'un finestrino del ponte. E il marinaio c'illuminò tutti affermando che quello scoglio "a l'è un scògio".

squadra del generale Enrico Tellini, che aveva ricevuto l'incarico di determinare il confine conteso fra Albania meridionale e Grecia settentrionale, cadde vittima di un'imboscata. L'imboscata causò una forte tensione fra Italia e Grecia, con la conseguente occupazione di Corfù da parte italiana il 29 agosto del 1923. La crisi rientrò un mese dopo, quando il 27 settembre l'Italia ritirò le sue truppe a seguito dell'accettazione delle condizioni imposte al governo greco.

¹⁵ Sul modernismo gaddiano si veda in particolare Donnarumma 2006.

¹⁶ Che proprio questo modo di narrare il viaggio sia uno degli impliciti bersagli polemici di Gadda ce lo svela un passaggio di *Sabbia di Tripoli*, il secondo dei pezzi libici che qui non verrà preso in considerazione, in cui l'autore, descrivendo l'arrivo della comitiva al Grand Hotel di Homs, dopo la visita a Leptis Magna, scrive: «Dei servi mori-theobroma in guanti bianchi, tenuta kaki con alamari, fez rosso e occhi idiotizzati dal pandemonio, fecero del Pierre Loti di prima classe, mentre uno si ostinava a spiegare [...] che per lui ci voleva il brodo e non la pasta» (Gadda 1988, p. 199). Si noti come Gadda ricorra a tutti gli elementi tipici dell'esotismo di Loti per costruire una scena fortemente parodica di quel modello. La parodia è del resto la chiave di lettura precipua dell'intero brano cui, ironicamente, viene imposto un titolo che non stonerebbe nell'elenco delle opere dello stesso Loti.

Tradussi lo scoglio nella lingua delle persone precise e il dabben tedesco fu contento come una pasqua¹⁷.

Il passo è significativo per più di un motivo. Siamo infatti giunti alla fine di un itinerario lungo la costa toscana che ha permesso a Gadda di lanciarsi in una fitta trama di rievocazioni storico-letterarie, che passano da Napoleone a Dante attraverso la rievocazione degli Etruschi e della vicina Roma. Ora, se la lettura si interrompesse giusto prima di arrivare al passaggio citato, si potrebbe concludere che il rapporto di Gadda col paesaggio resti, dietro ai modi “moderni”, sostanzialmente in linea coll'intento post-risorgimentale di fare del paesaggio stesso una sorta di “arca” dell'identità italiana.

Eppure, il meccanismo s'incepta nel momento in cui, nel siparietto a quattro fra autore, turista tedesco, ufficiale di coperta e marinai, viene a galla quella che si potrebbe definire la semplice cosalità del paesaggio. Uno scoglio è solo un semplice scoglio, senza nome e, per tanto, senza alcuna capacità rievocativa. Lo scoglio non può essere inserito nella trama segnica del paesaggio anche se di quello stesso paesaggio è un elemento costitutivo.

La capacità di istituire e gradare quella polarità polemica in cui alla trama di senso del paesaggio si oppone l'insensatezza turistica passa dunque attraverso la possibilità di percepire i vuoti del paesaggio, dunque attraverso la possibilità di definire la trama storico-evocativa che al paesaggio si accompagna in maniera selettiva.

Non è più l'intero paesaggio a fungere da segno, non è la bellezza totalizzante dello Stoppani, quella del “bel paese”, a definire la sensatezza del patrimonio paesistico, ma è lo sguardo selettivo, oppure banalizzante, dell'osservatore a ricondurre l'ambiente ad una funzione di paesaggio, quasi di quinta.

Sta allo scrittore evitare che questa trasformazione dell'ambiente a paesaggio e quinta non implichi una perdita di significanza, come è per il turista tedesco, per cui Elba, Gorgona, Capraia, Giannutri ed un semplice scoglio si equivalgono nell'uguale assenza semantica del divertimento¹⁸ acquistato insieme ai biglietti per la crociera.

¹⁷ Gadda 1988, pp. 185-185. Tutti i passi sono tratti dall'edizione Garzanti dell'*opera omnia* di Gadda, il cui primo volume, *Romanzi e racconti I*, è del 1988. *Il Castello di Udine* si legge alle pp. 109-281.

¹⁸ “Divertimento” anzitutto in senso strettamente etimologico, ossia come l'esser posti su di un cammino non usuale, l'essere cioè spostati, dirottati rispetto alla linea prefissata del nostro procedere (appunto *dis-vertere* oppure *de-vertere*). Che tale sia il divertimento turistico lo sottolinea la chiusa di *Tirreno in crociera*, in cui la chiamata a cena da parte del maître di sala «uccisore della poesia» (Gadda 1988, p. 185) dissolve definitivamente la trama segnica di un paesaggio che era per i turisti già indifferenti nient'altro che lo sfondo delle loro vacanze: «Tutti bevvero avidamente il vento del mare, che spettinò le signore, le ragazze, e gli uomini spettinabili: e nessuno si preoccupò di Cecina, né di Corneto, né di Lord Byron, né di Miranda, né di che fine fecero lo Shelley od il Nievo» (*Ibidem*).

Lo scrittore passa così da potenziatore rispetto al panorama a selettore: sarà il suo occhio a definire esplicitamente una visione ironica, e perciò parziale, attraverso cui quinta ed eventi entreranno in contatto fra di loro allo scopo di ricreare un tessuto significativo.

La geografia conserva la sua linearità unitaria e rassicurante rispetto all'andirivieni del molteplice storico, ma quest'unità diventa evidentemente il frutto di un montaggio: è appena il caso di ricordare che, giusto all'inizio di *Tirreno in crociera*, Gadda risponde «la penultima volta»¹⁹ di essere intento alla lettura delle poesie di Giovanni Bertacchi, con una zampata d'ironia retrograda – la stessa ironia riservata in *Sabbia di Tripoli* a Loti –; dunque il Gran Lombardo ci dice che quel che non troveremo nelle sue pagine saranno quei “riflessi d'orizzonte”²⁰ che appunto animano la poesia del chiavennasco.

Che la visione di “montaggio” escludesse una relazione di idillio col panorama, che facesse dunque saltare la cornice della bella pagina ce lo conferma, giusto all'inizio della parte che più di tutte correva il rischio dell'oleografia stereotipata, quella cioè dedicata al Mezzogiorno italiano, l'*incipit* di *Dal Golfo all'Etna*:

Un inno, “in pectore”, da sciogliere alla riva di Posillipo, tra la Gaiòla e Marechiaro. Ma mi svegliai troppo tardi e già la nave approdava alla proda della luce e della serenità. Fulgido di mattutino splendore, il Golfo è stato cosa senza precedenti nella storia della nostra retina. Partènope ci condonò gli inni, nel canto eravamo preceduti: né un barbaro saprebbe levar nota che fosse degna di lei²¹.

L'approdo a Napoli, il momento sicuramente più critico per quanto riguarda l'oleografia dei luoghi comuni sul viaggio, viene abilmente disinnescato da Gadda secondo una ritmica in cui all'ostensione di tutti gli elementi che formano il *tópos* della “napoletanità” – Posillipo, Marechiaro, la serenità della luce mattutina, la bellezza della città a picco sul mare – corrisponde, in alternanza pressoché perfetta, la prosaicità della vita fisica: l'autore si sveglia troppo tardi, la bellezza paesaggistica del Golfo di Napoli è una questione ridotta alla ricezione ottica della retina. Conseguenza di tutto ciò è l'impossibilità di dar voce a quell'«inno in pectore» in cui, con notazione di sottile ironia, Gadda era già preceduto.

La stessa tecnica, la stessa alternanza che glissa fra aulicità della memoria paesaggistica e prosaicità bassa, a volte minima²², dei turisti anima l'intero

¹⁹ Ivi, p. 181.

²⁰ *Riflessi d'orizzonti* (1921) è il titolo della terza raccolta poetica di Bertacchi, che aveva esordito nel 1895 con *Il canzoniere delle Alpi*. Dopo quattro raccolte in lingua – alle due citate vanno aggiunte *Alle sorgenti* (1906) ed *Il perenne domani* (1929) – Bertacchi passerà alla poesia in dialetto chiavennasco.

²¹ Gadda 1988, p. 186.

²² Mi pare esemplare a riguardo il breve episodio in cui i turisti, dopo aver obbligato il conducente del pullman a toglierne la capote, devono subire sulle loro terga gli effetti del sole siciliano che ha arroventato i sedili del mezzo in sosta (Gadda 1988, p. 189), che farà commentare all'autore, alla nota 16: «Clienti»: – così aveva definito l'autore, nel testo, coloro che esigevano si

pezzo, coll'effetto di un disinnescamento perfettamente riuscito di tutte le marche che segnavano quei paesaggi meridionali in cui l'accumulo delle molte memorie di viaggio aveva agito trasformando i segni identitari di quello stesso paesaggio in una immagine standardizzata, superficiale, da cartolina.

Dal divario così ottenuto fra esposizione degli elementi che formano il *tópos*²³ paesaggistico da una parte e trivialità del comportamento antropico dall'altra, Gadda ottiene una duplice neutralizzazione: quella del contesto di viaggio, poiché la descrizione fortemente parodica dei turisti annulla l'occasione da cui nascono le pagine scritte per «L'Ambrosiano», invitando i lettori del quotidiano ad una complicità con l'autore certamente dannosa per gli imbarcati sul «Conte Rosso» ma altrettanto sicuramente utile alla seconda mossa, quella che annulla la rappresentazione stereotipa dei luoghi descritti, ossia il portato pregiudiziale del lettore stesso verso quei luoghi.

La descrizione gaddiana del paesaggio, con l'esibizione di erudizione, di memoria storica, soprattutto antica e classicheggiante, obbedisce dunque ad un intento dissolutorio rispetto alle aspettative dei lettori, intento da cui però non riemerge direttamente una sorta di paesaggio «purificato»²⁴. Dalla pagina gaddiana il lettore ricava piuttosto un'indicazione in assenza; eliminata la patina dell'oleografia, tacitata l'insensatezza dell'uso turistico, da clienti, di un paesaggio che – terzo e fondamentale elemento dell'operazione gaddiana – viene riportato alle sue possibili coordinate storiche, ciò che al lettore resta non è una descrizione ma un reticolo che gli consente di ripercorrere il percorso autoriale recuperando così la traccia del paesaggio stesso.

Una descrizione dunque paradossalmente antidescrittiva²⁵, che recupera l'oggetto distruggendone il contesto dato e ricollocandolo in una sorta di terra incognita in cui però tutte le valenze della memoria identitaria ed accumulante del paesaggio si rinsaldano ritornando in circolo in maniera rinnovata e condivisibile.

È proprio questo recupero del tratto identitario a far problema quando si oltrepassi la linea di confine e, lasciato il paesaggio italiano, si approdi a

togliesse la capote – «nota la dura parola, a rifar l'animo di alcuni che si considerano tali, e tali soltanto. «...un modo tutto speciale...»» – Gadda si riferisce qui ancora una volta al testo, in cui è descritto l'effetto con cui il Sole siculo ricorda l'inopportunità della rimozione della capote – «cioè bruciandogli il culo» (Gadda 1988, p. 212).

²³ Per la Sicilia tali elementi sono soprattutto legati all'antichità delle vestigia magnogreche a Siracusa e negli immediati dintorni della città, oltre che alla presenza del barocco entro il perimetro della città ed alla commistione architettonica che parte dal tempio dorico per arrivare alla facciata barocca distintiva del cattedrale siracusana (cfr. Gadda 1988, pp. 188-190).

²⁴ Cosa che avrebbe riportato pienamente Gadda alla prosa d'arte, alla bella pagina di un Cecchi, ad esempio.

²⁵ Sulla descrizione e sul suo uso nel «primo» Gadda, quindi anche nel *Castello*, rimando a Cenati 2010, in particolare al capitolo 8, *Fenomenologia della descrizione* (pp. 83-89); devo però avvertire che le pagine di Cenati affrontano il problema da un punto di vista più generale di quello qui imposto dall'analisi della relazione fra autore e patrimonio paesaggistico.

quello delle "colonie". Qui il rapporto col paesaggio si fa fortemente discrasico, diventando un campo di tensione piuttosto che di definizione per l'identità dell'autore e, anche se in maniera molto meno evidente, dei suoi lettori.

Una premessa ed una considerazione sono necessarie a riguardo.

La premessa riguarda la difficile questione della posizione politica di Gadda²⁶ e del contesto politico generale in cui questi scritti appaiono. Le politiche di stretto controllo sulla stampa quotidiana messe in atto dal regime comportano infatti il problema, per questi, come per molti altri scritti, di stabilire quanto di ciò che si scrive – soprattutto quando riguardi argomenti particolarmente sensibili, come la presenza coloniale dell'Italia in Libia ed in Grecia – sia da considerarsi "autentico" e quanto invece sia frutto di un'autocensura preventiva, di una dissimulazione, più o meno onesta.

A questo problema generale si aggiunge, come già dicevo, quello della posizione politica dell'autore, problema ulteriormente amplificato dalla sede di pubblicazione, quell'«Ambrosiano» che rappresentando la componente modernizzatrice del fascismo poteva essere particolarmente vicino alla razionalità ordinatrice del conservatore Ingegner Gadda.

La "parte coloniale" del reportage dal "Conte Rosso" rientra dunque nel novero di quei testi degli anni '30 su cui pesa l'ipoteca dell'ambiguità politica, ipoteca che non verrà discussa in questa sede ma che dovrà essere tenuta presente.

A questa premessa si aggiunge, come dicevo, la considerazione che l'effetto di annullamento dell'oggettività paesaggistica propria dell'espressionismo frammentista di Gadda – insomma quella descrizione paradossalmente antidescrittiva di cui parlavamo – si traduce, al di fuori della cornice propriamente italiana, non tanto in un recupero del tratto unitarizzante del paesaggio quanto piuttosto nella creazione di un dispositivo a spazio vuoto. Il paesaggio diventa così un significante non ancora segnalato; il paesaggio conserva chiaramente tutte quelle caratteristiche che permettono all'occhio autoriale di istituire quella complessa relazione fra elemento antropico ed oleografia del panorama di cui dicevamo poc'anzi, continua cioè ad essere "significante", ma, allo stesso tempo, si apre alla possibilità di essere ri-segnalizzato in modo affatto indipendente rispetto al recupero di un tratto unitarizzante.

Escluso il travestimento esotizzante della prosa alla Loti, contro cui Gadda, come abbiamo visto, si schiera, il paesaggio resta così in balia dei due movimenti della prosa gaddiana: il travestimento e la riscrittura.

Al primo tipo di strategia non è indifferente *Tripolitania in torpedone*, in cui già l'*incipit* richiama una delle ossessioni più tipiche del Gadda "milanese", quella per la bruttezza architettonica di certa architettura di troppo facile costruzione²⁷.

²⁶ Riguardo a ciò rimando soprattutto a Stellardi 2006 (pp. 135-143) e ad Hainsworth 1997.

²⁷ Mi riferisco soprattutto ad alcuni brani apparsi nelle *Meraviglie d'Italia*, terzo libro

Il bersaglio della polemica è, in questo caso, la moderna chiesa cattedrale di Tripoli, quel Duomo: «Gnucco, duro da digerire e ottocentesco come un santuario pieno di miracoli, con pretese romane o bizantinoidi, questo pezzo duro di Duomo mi mise i nervi. Potevano costruirlo a Lissone»²⁸, un Duomo che continuamente rimanda al paesaggio brianteo ben noto all'autore, in continuo contrasto col resto del paesaggio cittadino, le cui forme: «molto più accoglienti verso il bevitore di due giorni d'Africa. “Sì, sì, calmati, sei proprio a Tripoli!” abbadavano a dire»²⁹ al contrario della chiesa che «diceva “Garbagnate, Garbagnate!”»³⁰.

Del resto lo stesso riferimento, anche se indebolito, è subito dopo ricalcato nella visita al muro di cinta che racchiude Tripoli, opera di una fantomatica «Impresa Citterio Carlo fu Luigi»³¹, ma la visita al muro di cinta apre alla parte centrale del brano, che viene giocato su di una dialettica a tre: la presenza dei turisti da una parte, quella degli arabi e dei coloni italiani dall'altra, che trova la sua acme nell'arrivo al mercato di Suk-el-Giuma, ed infine quella della presenza ordinatrice dell'autorità italiana, che definisce sia i rapporti di tipo antropico – nella figura del Regio Commissario e del maresciallo dei Reali Carabinieri che garantiscono ordine e rigore al variopinto folklore locale³² – sia le relazioni inscritte nel paesaggio libico.

dell'autore apparso nel 1939 per i tipi di Parenti nella collana *Collezione di “Letteratura”*, che era la rivista succeduta a «Solaria». Ancora una volta il libro è intessuto da una raccolta di scritti “giornalistici”, apparsi soprattutto su «L'Ambrosiano» e sulla torinese «Gazzetta del Popolo». I brani a cui mi riferisco sono soprattutto *Pianta di Milano – Decoro dei Palazzi* e *Ville verso l'Adda*. La raccolta si legge oggi nel terzo volume dell'edizione garzantiana: *Saggi, Giornali, Favole e altri scritti I*, apparso nel 1991. I due brani citati sono rispettivamente alle pp. 57-60 (*Pianta di Milano – Decoro dei Palazzi*) e 52-56 (*Ville verso l'Adda*). Per le notizie relative alle *Meraviglie d'Italia* rimando alla nota di Liliana Orlando (Gadda 1991, pp. 1231-1250).

²⁸ Gadda 1988, p. 192.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*, con cambio di toponimo ad indicare con l'alternanza Lissone/Garbagnate (toponimo, fra l'altro, quanto mai generico, essendoci fra Milano e l'alta Lombardia ben più di un solo Garbagnate) l'indistinguibilità e quindi l'intercambiabilità fra questo Duomo e l'intero paesaggio brianzolo, lo stesso che, travestito alla sud-americana, farà da sfondo imprescindibile alla *Cognizione del dolore*.

³¹ *Ibidem*: anche in questo caso il nome è oltremodo generico, essendo Citterio un cognome tipico della zona brianzola, cognome però ben noto a tutti gli italiani grazie alla ditta alimentare Luigi Citterio e Figli, nota produttrice di salami ed insaccati vari.

³² «Pignòlo come sempre, io sentii il fiore della gratitudine fiorir su dal mio animo, germogliando verso il Regio Commissario e il maresciallo dei Reali Carabinieri, per l'ordine, la nettezza, la disciplina dentro cui avevano incorniciato il folklore» (Gadda 1988, p. 195). Del resto la polarità antropica, tutta sbilanciata a favore dell'“opera civilizzatrice” degli italiani è ulteriormente rimarcata dal cameo della figlia del regio Commissario: la ragazza che sembra a Gadda: «una bella pianta d'Italia nel giardino del dovere» (Ivi, p. 196). Non sarà a questo punto fuor di luogo far notare che il 1931 è anche l'anno in cui in Cirenaica viene impiccato Omar-al Mukhtâr e Rodolfo Graziani, a costo di 100.000 morti fra la popolazione locale, “risolve” la rivolta delle tribù locali; certo, nel secolo XX di tutto ciò in Italia non se ne sapeva nulla.

Ora, è interessante notare come in tutto il brano gli elementi paesaggistici si limitino sostanzialmente alle poche pennellate di colore su Tripoli per poi concentrarsi – già col duomo “brianzolo” della capitale coloniale – sugli elementi di ordine introdotti dall’opera italiana, soprattutto dalla costruzione di strade³³ – qui si tratta del viale di circonvallazione di Tripoli e della strada che porta a Suk-el Giuma – e sull’istituzione di regolari servizi di collegamento fra Tripoli ed i sobborghi.

Proprio quest’elemento ci riporta al travestimento. Dice infatti Gadda:

Se non fossero i baracani, le facce e una impressionante penuria di mosche, direi che navighiamo fra Desio e Seregno, puntando su Incino-Erba. Con un po’ più di mosche, la Tripolitania potrebbe anche scambiarsi per una Brianza onoraria³⁴.

L’autore rincara poi la dose nella nota che accompagna questo passaggio: «i Brianzoli protesteranno, ma sta di fatto che ci sono più mosche a Longone che a Tripoli» (Gadda 1988, p. 214).

Il paesaggio della Tripolitania quindi riemerge solo ed esclusivamente quando è possibile usarlo in funzione parodica e distorsiva rispetto a quello italiano, o, meglio ancora, rispetto a quello brianzolo in cui si racchiudono le vicende autobiografiche dell’autore – non è un caso, nella nota d’autore, la menzione di Longone, dove era la villa di campagna dei Gadda, quella villa che sarà allo stesso tempo scenario e vero e proprio protagonista della *Cognizione del dolore* –, venendo invece completamente ignorato, a favore degli elementi antropici, quando non sia riattivabile nella sua funzione di doppio parodico, ed apocalitticamente rivelatore, rispetto al paesaggio noto.

Tripolitania in torpedone presenta una particolarità rispetto agli altri cinque pezzi, è di fatto l’unico nel cui paesaggio non sia presente alcun resto storico. Di fatto il paesaggio di *Tripolitania in torpedone* non è riconducibile ad un segno identitario, che Gadda individua soprattutto nella presenza di una storia comune, quella antico-romana, capace di ricondurre l’ignoto del paesaggio alieno al noto dell’originario. Non era quindi possibile che si attivasse in questo caso il processo della riscrittura, che richiede, contrariamente al travestimento parodico, la presenza di un ponte comune; mentre infatti alla parodia del travestimento è necessaria un’alterità radicale, al processo di riscrittura non può mancare il “cavallo di Troia” di una soglia d’accesso.

Nel caso di *Sabbia di Tripoli* la soglia è rappresentata dalla visita alle rovine romane di Leptis Magna, che pure ha uno spazio relativamente breve nell’economia del testo, altrimenti giocato, come *Tripolitania in Torpedone*,

³³ Lo stesso tema ritornerà nell’ultimo reportage, *Approdo alle Zàttère*, riguardo a Rodi, soprattutto poi nel paragone polemico fra le strade «larghe e buone, opera di mano italiana» (Gadda 1988, p. 203) di Rodi e quelle «sconquassa-budelle di Corfù» (*Ibidem*).

³⁴ Ivi, p. 196.

tutto sul senso di ordine che la presenza antropica italiana impone allo spazio geografico alieno³⁵.

Tralascio però una più approfondita analisi di *Sabbia di Tripoli* a favore dell'ultimo reportage gaddiano fra quelli che compongono *Crociera nel mediterraneo: Approdo alle Zàttere*.

Già nel titolo è chiara la direttrice di lettura spaziale che Gadda intende dare la suo testo: l'*Approdo alle Zàttere* rappresenta il rientro, per prima cosa il rientro dallo spazio incognito o poco cognito della “quarta sponda libica” a quello invece già facilmente segnabile dell'Europa mediterranea, quindi, all'interno di questo ritrovato spazio, il rientro dallo spazio estraneo a quello italiano, e segnatamente veneziano, che si trova così ad essere in posizione semanticamente – oltre che ideologicamente – preminente, quasi che tutta la marcia di avvicinamento allo spazio italiano avvenga nel segno «dogale» di «porpora e oro»³⁶ con cui si conclude l'approdo alle Zàttere veneziane.

Non meraviglia quindi che il brano qui analizzato si apra con un duplice movimento: anzitutto con l'odore resinoso delle pinete di Rodi che giunge alla nave, dando così al Nostro il destro per rievocare i riti apollinei legati all'isola, riti che a loro volta permettono la rievocazione di Rodi antica come luogo dell'apprendistato di Cesare che, come moltissimi altri membri dell'aristocrazia romana di età tardo-repubblicana, frequentò la prestigiosa scuola di retorica rodiense³⁷.

Questa rievocazione forte, che rappresenta uno stacco netto rispetto alla Libia appena lasciata, segna il rientro dell'autore nel mondo in cui il paesaggio è passibile di farsi storia attraverso quel processo di individuazione e selezione degli echi che ho cercato di descrivere parlando del paesaggio italiano.

La rievocazione storica, che accompagna tutto il tratto testuale dedicato a Rodi, con la rievocazione dei Cavalieri Ospitalieri, che permette all'autore sia di rimarcare lo stacco col mondo musulmano da cui il “Conte Rosso” arriva sia, fatto per noi più importante, di introdurre nuovamente, questa volta però in ambito europeo, agganciandolo quindi ad un ben preciso orizzonte culturale e storico, il tema dell'operosità italiana che si declina qui, a Rodi, non solo nel senso di un'ergonomia dello spazio – esattamente come succedeva in Tripolitania –, ma anche in quello di una salvaguardia e di un recupero della memoria storica inscritta nei luoghi³⁸.

Le opere di rifacimento dei bastioni e dell'antico ospedale, con la sua conseguente trasformazione in museo, rappresentano dunque l'apporto positivo degli italiani al ristabilimento di quella verità storica che il luogo nascondeva al di sotto delle tracce di precedenti invasioni – quelle turche, in questo caso – ed è

³⁵ È in realtà una delle chiavi di lettura del brano, che inizia con la descrizione dell'opera di bonifica delle zone aride tentata a varie riprese dai coloni italiani.

³⁶ Gadda 1988, p. 209.

³⁷ Si veda soprattutto Gadda 1988, pp. 202-203.

³⁸ Si veda Gadda 1988, pp. 203-205, e per le opere di recupero soprattutto le pp. 204-205.

precisamente quest'apporto che la traccia segnata dei luoghi riporta in maniera che riverberi precisamente nella descrizione gaddiana.

Questa descrizione, che precede l'allontanamento da Rodi alla volta di Corfù – allontanamento marcato da una partita di calcio fra l'equipaggio del "Conte Rosso" e quello della nave inglese "Royal Sovereign" che prelude ad una breve *ekfrasis* di tipo parodico relativa alle partite di pallone e di caccia celebrate qui e nella nativa Lombardia³⁹ – prepara il confronto polemico con la situazione di Corfù, già introdotto dalla constatazione della scadente qualità stradale dell'isola adriatica in confronto con quella egea⁴⁰.

Il confronto con Corfù, segnato dalla volontà di greci e slavi – questi ultimi assolutamente assenti dalla storia dell'isola, ma qui inseriti, prima del breve, fuggevole, approdo a Zara "italiana", che rappresenta, nella descrizione datane da Gadda, un vero opificio di conservazione del patrimonio opposto alla sua cancellazione appena oltre lo stretto confine della città – di cancellare la presenza veneta, asportando i leoni marciani che adornano gli edifici di costruzione veneziana⁴¹, riporta il lettore a quel senso di positività della linea panoramica, intesa come linea di inclusione collettivizzante ed identitaria, da cui eravamo partiti.

Ma il cortocircuito che la breve pagina dedicata a Corfù, patria natale dell'odiatissimo (da Gadda) Foscolo, merita una particolare attenzione. Non si può cancellare una presenza, quella veneta ed italiana, che riempie interamente di sé l'isola adriatica:

Ma né gli alti bastioni, a Corfù, li possono così facilmente grattare, né i profondi fossati così facilmente riempire: perché il loro disfare è impotente a demolire quel che la Repubblica ha costruito. Oltre che il greco, parlano il veneto. Vendono delle collanine e delle cartoline gialle d'una trentina d'anni. Conservano scrupolosamente il mobilio del Kaiser [...]. Il cipresso e l'olivo nella fulgida luce, l'Epiro di là dallo stretto. E, in città, case che paion nostre, come d'un Veneto ottocentesco e pedrocchiano, con presagio d'acquate pieno di estrema poesia: al limite quasi d'un disperato abbandono. Il Foscolo. Poi, se non fosse stata la luce, a una scogliera coronata di cipressi, l'Isola dei Morti, di Böcklin. Ma, poi, il romantico mi parve troppo zelante, m'ero troppo incantato alla sua isola, ai suoi cipressi, alla sua morte. Allora, nel grottesco de' miei dispiaceri vani, dopo la deformazione, il suo significato: l'Isola dei Morti di De Chirico⁴².

È questo un passo cruciale per la sua densità e per la sua capacità di svelare pienamente i meccanismi della relazione che Gadda intrattiene col paesaggio.

³⁹ Si veda Gadda 1988, pp. 205-206. Non mi soffermo ulteriormente sulla questione, non essendo qui direttamente attinente.

⁴⁰ Si veda Gadda 1988, p. 203.

⁴¹ «Dai disertati dominî, il greco e lo slavo scalpellarono via con ogni cura il Leone, ammicchiando leoni mùtili nella profondità de' fossati: un serraglio di Leoni» (Gadda 1988, p. 206).

⁴² Ivi, pp. 206-207.

Non solo qui ritroviamo il negativo esatto dell'opera italiana che avevamo visto in positivo a Corfù; anzitutto si noti come sia Italiani che Greci «grattino» le mura dei rispettivi bastioni, ma mentre l'opera italiana rappresenta un positivo recupero della memoria nascosta sotto l'incrostazione dell'invasione turca, quella dei Greci è negativa, grottesca nel suo tentativo di falsificare ciò che non può cancellare, ossia la traccia positiva della presenza italiana, che viene lasciata languire nell'abbandono, a scapito della conservazione, e quindi, sembra suggerire Gadda, del tentativo di adozione, di un patrimonio alieno, estraneo, quello rappresentato dalla mobilia del Kaiser Guglielmo II.

Nella descrizione gaddiana Corfù appare dunque come una terra in cui si intende annullare la traccia del paesaggio, una terra ridotta a mera vendita turistica di collanine e vecchie cartoline, e perciò una terra priva di un suo paesaggio; il paesaggio corfiota è infatti recuperabile solo attraverso lo sguardo del suo descrittore e solo attraverso la traccia di interpretazione artistica che l'osservatore/scrittore impone a quella che altrimenti sarebbe solo una landa insensata, senza nome, appunto uno scoglio.

Lo sguardo del Gadda è qui l'esatto opposto simmetrico di quello del turista tedesco che avevamo visto, all'inizio della navigazione lungo la costa toscana, contento di sapere che uno scoglio è appunto solo uno scoglio⁴³. Qui l'occhio dell'osservatore porta il senso, restituisce cioè all'isola il suo nome, la sua storia – o, almeno, tale mi sembra essere l'ambizione dell'autore.

Da qui l'attivarsi di una marca di risignificazione artistica, una marca duplice per l'esattezza, che ci dice come l'occhio dell'autore sia il vero facitore del paesaggio riuscendo a sovrapporre all'ambiente la chiave di lettura ecdotica corretta.

È interessante notare come il passaggio da Böcklin a De Chirico avvenga in base ad un canone di misura: Böcklin è « troppo », l'iconografia del suo dipinto, estremamente popolare agli inizi del '900⁴⁴, scivola cioè verso quell'oleografia che viene accuratamente evitata dall'autore, rischiando di disperdere il portato di senso che il paesaggio corfiota deve tornare a significare. Ecco allora spiegato perché dalla chiave interpretativa di Böcklin si giunge a quella di De Chirico⁴⁵.

Il richiamo a De Chirico, che rende ancor più corposo l'impasto segnico che si stringe attorno all'isola, data la duplice natura di italo-greco che accomuna la biografia di De Chirico a quella del citato Foscolo, è anche il richiamo alla

⁴³ Ivi, p. 185.

⁴⁴ Non è dato sapere, poiché Gadda non lo specifica, a quale delle cinque versioni dipinte fra il 1881 ed il 1886 si riferisca l'autore. Del resto, poiché in questo caso il discorso è, per dirla con Rudolph Wittkower (cfr. Wittkower 1987), iconologico e non propriamente pittorico, e poiché le cinque versioni della *Toteninsel* del pittore tedesco conservano tutte la stessa iconologia, non è così essenziale sapere con precisione quale versione serbasse Gadda nella memoria oculare della sua retina.

⁴⁵ Sul quale l'influenza dello svizzero tedesco Böcklin è cosa ben nota (cfr. Steiner 1998, pp. 42-44).

risignificazione che il patrimonio storico mitico, di cui il restituito paesaggio corfiota ritorna ad essere portatore, assume all'interno della poetica del pittore metafisico.

Dopo la deformità grottesca del malessere "storico" provato da Gadda in presenza di quello che gli pare un tentativo di cancellazione del patrimonio storico/culturale di Corfù, il recupero avviene solo in quella lontananza straniante che, essendo capace di depurare il portato storico dalla sua eccessività oleografica, sa anche riattivare il segno paesaggistico nel senso di una rideterminazione del suo tratto unitario.

È quel tratto unitario che, passando attraverso l'esperienza intensamente storica della brevissima visita a Zara⁴⁶, viene concretamente e pienamente ritrovato ed attivato dalla dogale Venezia⁴⁷ che, attraverso la porpora del suo passato, ci reintroduce nello spazio definitivamente recuperato alla fine della vera e propria circumnavigazione dell'Italia compiuta da Gadda a bordo del "Conte Rosso".

Era mia intenzione analizzare, in queste poche pagine, un caso particolare di quella relazione che entro la cultura italiana viene a crearsi fra letteratura e paesaggio ricercando, nel caso specifico di un autore, come lo spazio paesaggistico influisse sulla scrittura e sull'intento poetologico che ispirano la produzione artistica.

La scelta è ricaduta, ritengo non a caso, su queste pagine gaddiane sia perché offrono, a mio giudizio, un non indifferente spunto di analisi ai meccanismi di risignificazione della relazione col patrimonio culturale, antropico e paesaggistico in atto in Italia dopo la Prima Guerra Mondiale, sia perché la relazione di Carlo Emilio Gadda col paesaggio italiano e straniero risulta ricca, complessa, contraddittoria e quindi offre, proprio per la sua complessa dialettica interna, non pochi spunti per un'utile analisi dei temi che ho qui trattato.

Il cambio di sguardo, da descrittivo ad "espressivo", si potrebbe genericamente dire, il tipo di risignificazione che l'autore cerca di attivare contro l'incipiente imporsi dell'omologazione turistica, i complessi problemi di relazione comportati dal paesaggio, dal proprio e dall'altrui paesaggio, hanno permesso di accennare ad un ventaglio di questioni ampio e, mi sembra, interessante.

Lascio la definizione degli spunti qui contenuti allo sviluppo di future analisi.

⁴⁶ Gadda 1988, pp. 207-208.

⁴⁷ Le pagine che descrivono l'approdo veneziano sono intertestualmente richiamate in un'altra "corrispondenza dal mare", *Sul Neptunia*, poi compresa nella *Meraviglie d'Italia*, nella quale Gadda scrive: «Già celebrai, dall'alto del "Conte Rosso", Venezia veduta dalla marina: e rimando alle mie pagine del dolce passato» (Gadda 1991, p. 82).

Riferimenti bibliografici / References

- Cenati G. (2010), *Frammenti e meraviglie. Gadda e i generi della prosa breve*, Milano: Edizioni Unicopli.
- Contini G.F. (1974), *Esercizi di Lettura*, Torino: Einaudi.
- Donnarumma R. (2006), *Gadda modernista*, Pisa: ETS.
- Ferretti G.C. (2010), *Storia dell'informazione letteraria in Italia*, Milano: Feltrinelli.
- Gadda C.E. (1988), *Opere di Carlo Emilio Gadda – Romanzi e Racconti I*, a cura di C. Isella, Milano: Garzanti.
- Gadda C.E. (1991), *Opere di Carlo Emilio Gadda – Saggi Giornali Favole e altri scritti I*, a cura di C. Isella, Milano: Garzanti.
- Gorini Santoli A. (1955), *Invito alla lettura di Ada Negri*, Milano: Mursia.
- Hainsworth P. (1997), *Fascism and Anti-Fascism in Gadda*, in *Carlo Emilio Gadda. Contemporary Perspectives*, a cura di M. Bertone, R.S. Dombroski, Toronto – Buffalo – London: University of Toronto, pp. 221-241.
- Lucchini G. (1988), *Introduzione*, in C. E. Gadda, *Il Castello di Udine*, Milano: Garzanti, pp. 7-14.
- Orlando L. (1991), *Nota a “Le meraviglie d’Italia”*, in C.E. Gadda, *Opere di Carlo Emilio Gadda – Saggi Giornali Favole e altri scritti I*, a cura di C. Isella, Milano: Garzanti, pp. 1231-1250.
- Palmieri G. (2014), *La fuga e il pellegrinaggio. Carlo Emilio Gadda e i viaggi*, Milano: Giorgio Pozzi Editore.
- Raimondi E. (1995), *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna: Il Mulino.
- Raimondi E. (2003), *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Milano: Mondadori.
- Rodondi R. (1988), *Nota al Castello di Udine*, in Gadda 1988, pp. 803-827.
- Steiner J. (1998), *Tre marinai*, in *De Chirico. La metafisica del Mediterraneo*, a cura di J. De Sanna, Milano: Rizzoli, pp. 41-50.
- Stellardi G. (2006), *Gadda: miseria e grandezza della letteratura*, Firenze: Franco Cesati Editore.
- Stoppani Antonio (1995), *Il Bel Paese*, Pordenone: Studio tesi.
- Wittkower R. (1987), *Allegoria e migrazione dei simboli*, introduzione di G. Romano e traduzione di M. Ciccuto, Torino: Einaudi.

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor
Massimo Montella

Texts by

Daniel Alejandro Capano, Marco Carmello,
Gennaro Carotenuto, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari,
Daniel Clemente Del Percio, Patrizia Dragoni, Alejandro Patat,
Amanda Salvioni, Claudia Fernández Speier, Lucia Strappini,
Luis Eduardo Tosoni, Luciana Zollo.

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

eum edizioni università di macerata

ISSN 2039-2362

