

# Tra permanenza e fluire del tempo

## Il paesaggio nella *Cognizione del dolore*

Giulia Perosa

### I. Premessa

Sempre più spesso, negli ultimi decenni, l'analisi della rappresentazione paesaggistica ha costituito una prospettiva di indagine privilegiata per l'esegesi del testo letterario. Se, infatti, per definizione, il paesaggio si configura come una porzione di spazio percepita e giudicata esteticamente dallo sguardo di un soggetto,<sup>1</sup> la costruzione letteraria del paesaggio rappresenta un ideale punto di osservazione da cui sondare e porre in relazione molteplici aspetti testuali.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Si segue qui la definizione proposta da Michael Jakob (cfr. M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005, p. 14), pur nella consapevolezza che la dimensione estetica non è di necessità istitutiva di un paesaggio. Secondo altri studiosi, tra cui Tim Ingold (cfr. almeno T. Ingold, *The Temporality of the Landscape*, «World Archaeology», 2, October 1993, pp. 152-174), è la dimensione antropologica e diacronica a costituirlo, e, anziché un soggetto, è una comunità a identificarlo.

<sup>2</sup> Come emergerà più chiaramente nelle pagine seguenti, la prospettiva di indagine qui adottata si salda in particolare agli studi di Franz Karl Stanzel. Mi riservo di affrontare in altra sede l'analisi del paesaggio gaddiano secondo una prospettiva diversa e, segnatamente, di considerare il ruolo del lettore nella costruzione dello spazio narrativo. In quest'ottica, i lavori di Marco Caracciolo offrono un'interessante prospettiva di indagine, in grado di spiegare, grazie all'interazione con le scienze cognitive, le modalità in cui lo spazio narrativo acquisisce forma (e senso) per il lettore. Nella prospettiva di Caracciolo, la comprensione dei riferimenti spaziali nel

Anzitutto, prendere in esame il paesaggio romanzesco implica una costante attenzione alla fisionomia dell'istanza narrativa e solleva dunque la necessità di chiedersi volta per volta chi parli e a chi appartenga il punto di vista di chi osserva, ma anche che tipo di relazione intercorra tra voce e focus prospettico. Il variare dell'istanza che regola il funzionamento della struttura romanzesca comporta infatti nuove forme e funzioni anche della dimensione paesaggistica: dimensione che ben si presta, allora, a scavare nell'interiorità di chi guarda e a comprendere così alcune tra le più profonde dinamiche che orientano la macchina narrativa. Non solo. Nella circostanza diegetica alcune tessere paesaggistiche non restituiscono un paesaggio compiuto, ma un intreccio di diverse percezioni sensoriali. Queste diverse tipologie di paesaggio vengono tradotte in costrutti testuali differenti, non sempre riconducibili alla descrizione *tout-court*; per tale ragione assumono rilievo emblematico ai fini ermeneutici (e sono funzionali a una miglior definizione della tecnica narrativa di un autore) non soltanto le rappresentazioni paesaggistiche veicolate da sequenze descrittive propriamente dette, ma anche l'inserzione di singoli elementi paesaggistici in tipologie testuali complesse, all'incrocio tra descrizione e narrazione.

Le ragioni che inducono a prendere in esame il paesaggio nella *Cognizione del dolore* afferiscono a piani di indagine diversi. Prima di tutto è lo stesso Gadda "proto-romanziero" (nel 1924) che elabora una propria teoria del punto di vista e si mostra dunque ben consapevole delle numerose pieghe prospettiche generate dalla modulazione dell'istanza narrativa. In secondo luogo è ancora Gadda che dichiara il proprio «vivissimo [...] senso del paesaggio» in un'intervista del 1969,<sup>3</sup> e l'intera sua opera testimonia questa inesauribile attenzione. Ancora, la questione diventa di interesse cruciale alla luce del fatto che, per quanto la *Cognizione* si caratterizzi per una «scenografia monocentrica, irresistibilmente statica e centripeta»,<sup>4</sup> nel romanzo l'interazione tra lo

---

testo – e la conseguente costruzione di senso – si lega infatti alla “proiezione immaginativa” del lettore dentro i mondi finzionali e ai diversi gradi di finzializzazione del suo corpo virtuale. Cfr. M. Caracciolo, *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2014, pp. 153-180.

<sup>3</sup> C.E. Gadda, «Per favore mi lasci nell'ombra». *Interviste 1950-1972*, a cura di C. Vela, Milano, Adelphi, 1993, p. 184.

<sup>4</sup> F. Bertoni, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Torino, Einaudi, 2001, p. 264.

spazio e lo sguardo dei diversi personaggi – ivi compreso il narratore – rivitalizza la dimensione paesaggistica rendendola dinamica e funzionale alla “verità” del testo.

Se molto è stato detto sulla corrispondenza tra la villa brianzola della famiglia Gadda e la casa del romanzo,<sup>5</sup> è forse utile tornare ancora una volta sullo spazio narrativo costituito dalla casa (e dintorni) e sul paesaggio visto dalla casa. Se, in altre parole, lo studio dello spazio della *Cognizione* è stato spesso orientato al confronto tra il luogo descritto e l’oggetto reale, con una prospettiva referenziale volta sia a verificare l’esattezza della traslazione autobiografia-finzione, sia a ricostruire il laboratorio di scrittura gaddiano, sembra necessario approfondire quei pochi, ma certo fondamentali contributi che hanno posto l’attenzione sulla funzione di questi luoghi, sul loro inserimento e sulla loro ripartizione nel contesto narrativo, nonché sui loro rapporti con la struttura del romanzo.<sup>6</sup>

Nel caso specifico della *Cognizione* – e in modo diverso rispetto al *Pasticciaccio* –, la coordinata che riveste un ruolo decisivo per la comprensione della funzione testuale del paesaggio è quella del tempo, intesa in modi diversi: a livello strutturale, il tempo della storia vs tempo del racconto;<sup>7</sup> a livello narrativo, il tempo delle vicende vs tempo interiore, interno ai personaggi; a livello tipologico-testuale, temporalità vs staticità (o, in altre parole, narrazione vs descrizione). Da questo punto di vista, Savettieri ha già efficacemente illustrato il funzionamento della dimensione temporale all’interno del romanzo e ha già indicato alcuni dei legami che intercorrono, per usare una formula gaddiana, tra i due «eccipienti primi» dell’«attività estetica»,<sup>8</sup> lo spazio e il tempo.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> Cfr. almeno P. Italia, *La casa della «Cognizione». Notizie dai documenti della famiglia Gadda*, in *Gadda e la Brianza. Nei luoghi della «Cognizione del dolore»*, a cura di M. Porro, Milano, Medusa, 2007, pp. 75-92; poi in C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, a cura di P. Italia, G. Pinotti, C. Vela, Milano, Adelphi, 2017, pp. 286-305.

<sup>6</sup> Cfr. F. Bertoni, *La verità sospetta* cit., pp. 229-264; E. Manzotti, *Dalla terrazza, nelle sere d’estate*, in *Gadda e la Brianza* cit., pp. 1-26.

<sup>7</sup> Cfr. almeno G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 81-207.

<sup>8</sup> C.E. Gadda, *I viaggi e la morte*, in Id., *Saggi giornali favole e altri scritti*, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano, Garzanti, 2008, I, p. 561.

<sup>9</sup> C. Savettieri, *Il racconto del tempo nella «Cognizione del dolore»*, in «Italianistica», 2-3, maggio-dicembre 2002, pp. 237-252. Più di recente anche Giuseppe Stellardi è tornato sulla questione: G. Stellardi, «*Il tempo degli atti possibili*»: qualche riflessione sulle dimensioni della temporalità in letteratura, a

Può tuttavia rivelarsi utile rileggere tale rapporto da una prospettiva opposta, che mette al centro dell'analisi proprio la dimensione paesaggistico-spaziale. In questo cambio di visuale non perdono di valore le riflessioni di Savettieri – e, prima ancora, di Roscioni e di Manzotti – su uno dei principi costitutivi del romanzo: la reiterazione, «la ripetizione», cioè, «di motivi veri e propri, intesi come minime unità testuali» e la «reiterazione di interi episodi».<sup>10</sup> Tale strategia testuale si lega saldamente e in maniera congenita al tempo, e interessa – in modo diverso o forse di conseguenza – anche il paesaggio.

## II. Paesaggi, tempi e situazioni narrative

A livello strutturale, il paesaggio della *Cognizione* si colloca su un duplice piano: esso è cornice del racconto, appannaggio dell'occhio del narratore onnisciente, ma diventa anche, e più significativamente, paesaggio interiore, riflesso dello sguardo di un personaggio che osserva.

Se si considera invece il montaggio delle sequenze paesaggistiche, accanto alle descrizioni vere e proprie, in altre occasioni il paesaggio si frammenta, si sfalda in più microscopici elementi che tornano variamente combinati nell'intera compagine romanzesca.<sup>11</sup> Si riscontrano dunque brani di lunghezza variabile, la cui funzione e il cui significato all'interno della diegesi testuale sono di volta in volta marcati e definiti, oltre che dal tipo di paesaggio descritto, dalla diversa situazione narrativa (autorale o figurale)<sup>12</sup> e dal diverso modo in cui il tempo si intreccia alla descrizione.

Nell'incrociare i piani d'indagine appena richiamati, è interessante rilevare che i due brani più facilmente ascrivibili – per usare le categorie di Stanzel – alla persona, alla prospettiva e al modo autoriali compaiono

---

partire dalla «*Cognizione del dolore*», in *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni, III (Dall'Ottocento al Novecento)*, a cura di M.A. Terzoli, A. Asor Rosa, G. Inglese, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2010, pp. 231-248.

<sup>10</sup> C. Savettieri, *Il racconto del tempo* cit., p. 238.

<sup>11</sup> F. Bertoni, *La verità sospetta* cit., p. 242-244.

<sup>12</sup> Si usano qui e nel prosieguo dell'articolo le categorie elaborate da Stanzel (F.K. Stanzel, *A Theory of Narrative*, with a Preface by P. Hernadi, Cambridge, Cambridge University Press, 1984). Le opere di Stanzel non sono ancora state tradotte in italiano, ma una sintesi delle sue teorie, a cui ci si affida anche per la traduzione, si può leggere in P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2019, pp. 217-238.

nella prima sezione della prima parte, mentre se ne riscontrano pochissimi analoghi (comunque più brevi e meno decisivi) nelle pagine subito successive e soltanto uno nella seconda parte del romanzo. Si tratta di brani in cui emerge nitidamente la presenza di un narratore che sta “sopra” il mondo della storia, e che seleziona e deforma a proprio piacimento la materia narrativa; se tali tratti sono tipici della voce narrante gaddiana, in queste occasioni specifiche – e questo è il discrimine – la posizione da cui la realtà finzionale viene osservata è esplicitamente esterna alla vicenda narrata.

I due passi in questione si configurano come vere e proprie pause nella narrazione: per quanto, come si tenterà di mostrare, un certo tipo di temporalità sembri insinuarsi nella porzione testuale, l’effettivo sviluppo degli eventi è momentaneamente sospeso. A ciò concorrono anche la tipologia della voce narrante – che in questi passi si configura appunto come una sorta di “motore” esterno alla storia – nonché, e naturalmente la questione è correlata alla precedente, la stessa fisionomia dei due brani, che rappresentano, per ragioni differenti, il più riconoscibile prodotto della *vis* creativa gaddiana.

Nel primo passo il narratore presenta al lettore lo «splendido e terribile»<sup>13</sup> Serruchón:

Il Serruchón, da cui prende nome l’arrondissement 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 rintano fredde ombre nell’alba, e vi persistono, coi loro geli, per tutto il primo giro del mattino. Dietro nere cime il sole improvvisamente risfolgora: i suoi raggi si frangono sulla scheggiatura del crinale e se ne diffondono al di qua verso il Prado, scesi a dorare le brume della terra, di cui emergono colline, tra i velati laghi. Qualcosa di simile, per il nome e più per l’aspetto, al manzoniano Resegone. Ivi alcuna più ardita torre, (con mattutine campane), lacera il velo dorato delle nebbie; il vapore, un bioccolio bianco, dilunga in un filo; si smarrisce; sibila per lontani rimandi tra le colline, e rigiri: porta la

<sup>13</sup> M.A. Terzoli, *Stratigrafie del paesaggio. Luoghi letterari, descrizioni geografiche, guide e mappe nella scrittura di Carlo Emilio Gadda*, in «Colloquium Helveticum», 38, 2007, pp. 271-294: p. 274.

stipata, nera folla degli uomini poveri, che ne traboccano verso gli opifici e le fabbriche o, sul poco fiume, il maglio.<sup>14</sup>

Il brano si configura come un «segmento testuale autonomo [...] demarcato rispetto all'orizzonte diegetico circostante».<sup>15</sup> Gadda, infatti, incastona il passo all'interno del racconto dello «scandaletto rurale» di Lukones e sospende così per qualche istante la narrazione degli eventi.

Osservando la strategia discorsiva, si può notare come l'atemporalità che caratterizza la prima parte del brano (fino a «portelli del vento») consenta di inserire il segmento tra le descrizioni (paesaggistiche) *tout court*, mentre la seconda parte – in maniera analoga a un famoso passo del *Pasticciaccio*<sup>16</sup> (almeno per spunto tematico, montaggio compositivo e riprese lessicali) – si situa in una zona a confine tra descrizione e narrazione, generando l'illusione che la macchina narrativa sia stata nuovamente messa in moto. Infatti, in sintonia con quanto ha rilevato Roggia in merito alla descrizione dell'alba nel paesaggio albano, anche in questo segmento testuale l'uso di verbi di movimento per descrivere il sorgere del sole («risfolgora», «frangono», «diffondono», «scesi») forza la staticità della descrizione e tende a narrativizzare la dimensione spaziale (si potrebbe forse usare, allora, con Harold F. Mosher, la categoria di *narratized description*).<sup>17</sup> D'altro canto, per quanto queste predicazioni, come quelle del *Pasticciaccio*, siano «intese come vere simultaneamente e non successivamente»,<sup>18</sup> la temporalità che si innesta nel brano della *Cognizione* è tipologicamente diversa da quella del romanzo giallo: non siamo di fronte – nonostante la prima impressione di lettura – a una descrizione in presa diretta, in cui la voce narrante riporta ciò che essa o il personaggio ha davanti agli occhi; si tratta piuttosto della messa in

<sup>14</sup> C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti, Milano, Garzanti, 2007, I, p. 575, d'ora in poi *CdD*.

<sup>15</sup> F. Bertoni, *La verità sospetta* cit., p. 233.

<sup>16</sup> Sul passo cfr. E. Manzotti, «Era l'alba, e più» (*C.E. Gadda, Pasticciaccio, VIII*), in «Per Leggere», 19, 2010, pp. 217-312; C.E. Roggia, *La rappresentazione e il tempo (su un aspetto particolare della descrizione letteraria)*, in *Marco Praloran 1955-2011. Studi offerti dai colleghi delle università svizzere*, raccolti da S. Albonico, a cura di S. Calligaro e A. Di Dio, Pisa, ETS, 2013, pp. 319-332.

<sup>17</sup> H.F. Mosher, Jr., *Toward a Poetics of "Descriptized" Narration*, in «Poetics Today», 3, Autumn 1991, pp. 425-445. Si muove in questa direzione anche l'uso di «improvvisa» nella prima parte e di «improvvisamente» nella seconda.

<sup>18</sup> Così Roggia per il passo del *Pasticciaccio*.

pagina della temporalità iterativa di un evento, l'alba, che si verifica ogni giorno. L'illusione che il narratore abbia ripreso in mano i fili del racconto e stia dunque proseguendo la narrazione è generata anche dall'uso non deittico del tempo presente, che appunto non qualifica un'azione contemporanea all'enunciazione, ma acronica e ripetitiva.

Da un'altra prospettiva, a livello tematico, permangono alcuni motivi ricorrenti dell'intera opera gaddiana, come appunto il *topos* del sorgere del sole – i cui moduli descrittivi sono caratterizzati da un afflato lirico (si confrontino il lessico e il procedere metaforico) –, ma anche le nuvole, le campane e il tragitto del treno che, in maniera analoga a quanto accade nella descrizione dell'alba, viene assorbito in una descrizione narrativizzata e che, in questo passo specifico, prefigura alcuni motivi semantici costitutivi del romanzo.

In parte simile, sia per la rappresentazione paesaggistica come pausa nella narrazione, sia per la presenza riconoscibile di un'istanza autoriale marcata – e cioè di un narratore che, nella costruzione della pagina, non cela il suo ruolo di “*world-maker*”<sup>19</sup> –, si presenta un altro celebre brano:

Di ville, di ville!; di villette otto locali doppi servissi; di principesche ville locali quaranta ampio terrazzo sui laghi veduta panoramica del Serruchón – orto, frutteto, garage, portineria, tennis, acqua potabile, vasca pozzonero oltre settecento ettolitri: – esposte mezzogiorno, o ponente, o levante, o levante-mezzogiorno, o mezzogiorno-ponente, protette d'olmi o d'antique ombre dei faggi avverso il tramontano e il pampero, ma non dai monsoni delle ipoteche, che spirano a tutt'andare anche sull'anfiteatro morenico del Serruchón e lungo le pioppaie del Prado; di ville! di villule!, di villoni ripieni, di villette isolate, di ville doppie, di case villerecce, di ville rustiche, di rustici delle ville, gli architetti pastrufaziani avevano ingioiellato, poco a poco un po' tutti, i vaghissimi e placidi colli delle pendici preandine, che, manco a dirlo, «digradano dolcemente»: alle miti bacinelle dei loro laghi. [...] Della gran parte di quelle ville, quando venivan fuori più «civettuole» che mai dalle robinie, o dal ridondante fogliame del banzavóis come da un bananeto delle Canarie, si sarebbe proprio potuto affermare, in caso di bisogno, e ad essere uno scrittore in gamba, che «occhieggiavano di tra il verzure dei colli». Noi ci contenteremo, dato che le verze non sono il nostro

<sup>19</sup> P. Giovannetti, *Il racconto* cit., p. 225.

forte, di segnalare come qualmente taluno de' più in vista fra quei politecnicali prodotti, col tetto tutto gronde, e le gronde tutte punte, a triangolacci settentrionali e glaciali, inalberasse pretese di chalet svizzero, pur seguitando a cuocere nella vastità del ferragosto americano: ma il legno dell'Oberland era però soltanto dipinto (sulla scialbatura serruchonese) e un po' troppo stinto, anche, dalle dacquate e dai monsoni. Altre villule, dov'è lo spigoluccio più in fuori, si dirizzavano su, belle belle, in una torricella pseudo-senese o pastrufazianamente normanna, con una lunga e nera stanga in coppa, per il parafulmine e la bandiera. Altre ancora si insignivano di cupolette e pinnacoli vari, di tipo russo o quasi, un po' come dei rapanelli o cipolle capovolti, a copertura embricata e bene spesso policroma, e cioè squamme d'un carnevalesco rettile, metà gialle e metà celesti. Cosicché tenevano della pagoda e della filanda, ed erano anche una via di mezzo fra l'Alhambra e il Kremlin.

Poiché tutto, tutto! era passato pel capo degli architetti pastrufaziani, salvo forse i connotati del Buon Gusto. Era passato l'umberto e il guglielmo e il neo-classico e il neo-neoclassico e l'impero e il secondo impero; il liberty, il floreale, il corinzio, il pompeiano, l'angioino, l'egizio-sommaruga e il coppedè-alessio; e i casinos di gesso caramellato di Biarritz e d'Ostenda, il P.L.M. e Fagnano Olona, Montecarlo, Indianòpolis, il Medioevo, cioè un Filippo Maria di buona bocca a braccetto col Califfo: e anche la Regina Vittoria (d'Inghilterra), per quanto stravaccata su di un'ottomana turca: (sic). E ora vi stava lavorando il funzionale novecento, con le sue funzionalissime scale a rompigamba, di marmo rosa: e occhi di bue da non dire, veri oblò del càssero, per la stireria e la cucina; col tinello detto office: (la qual parola esercitava un fascino inimmaginabile sui novelli Vignola di Terepattola). [...]

Ma basti, con l'elenco delle escogitazioni funzionali. (CdD, pp. 584-586)

Nella lunga sequenza, il caratteristico procedimento combinatorio che contraddistingue la prosa gaddiana lascia trasparire con nitidezza la presenza dell'autore, da cui prende forma il narratore autoriale. Nel passo, la visione paesaggistica è infatti il bersaglio di una voce che non appartiene a un personaggio, ma non appartiene neanche a un narratore prossimo allo *storyworld* – come accadrà in alcuni brani trattati nelle prossime pagine –, e diventa piuttosto il prodotto di un *divertissement* polemico tipico di Gadda e del suo narratore (per quanto



anche Gonzalo potrebbe sposare la posizione che emerge dal brano). E tuttavia, a differenza del passo precedente, qualificabile come una descrizione paesaggistica *tout-court*, il lungo brano in questione si configura come un paesaggio “speciale”: non solo la sequenza è intermezzata da sezioni narrative, ma la notazione finale qualifica l’inserito come un elenco, un elenco in cui il rapporto che si instaura tra gli enti inventariati (case o parti delle case) non è topografico, ma paradigmatico; non si riscontra, infatti, una continuità spaziale tra gli elementi nominati e il lettore non ha contezza di ciò che si situa tra di loro (strade, fiumi, prati). Tale operazione dà vita a uno spazio saturo e la deformazione a cui è soggetto fa trasparire il giudizio causticamente negativo della realtà rappresentata. A livello tipologico il brano non rappresenta, quindi, una descrizione canonica: per quanto l’inserito sembri configurarsi come tale, la straordinaria abilità gaddiana di intrecciare e deformare «porzioni di mondo» differenti dà vita a un elenco di modalità costruttive che veicolano un’immagine paesaggistica fortemente deformata. A uno sguardo più attento, tale modalità compositiva gioca un ruolo costitutivo nell’intero sistema gaddiano, dove, come è noto, il procedere per accumulazioni e per associazioni rispecchia la complessità del reale e la complessità della sua percezione.<sup>20</sup>

Dunque ricapitolando si può osservare in primo luogo che in entrambi i brani «mentre il tempo del racconto si qualifica positivamente (è maggiore di zero), quello della storia ha *un valore uguale a zero*»;<sup>21</sup> e in seconda battuta che il narratore, inserendo una pausa nella narrazione, fa sentire la sua presenza sfruttando strategie testuali differenti: interventi in prima persona, posizionamento di un filtro lirico nella descrizione, giochi combinatori. Infine, andrà rilevato che la voce narrante, “onnipotente” ma non “invisibile” (per riprendere i termini di Flaubert), si colloca in una posizione “esterna” alla storia. La *Kreuzung* di piani d’analisi consente insomma di delimitare una prima forma paesaggistica e di definirne il ruolo all’interno dell’impianto romanzesco: attraverso tali lunghi inserti il narratore costruisce (e svela un po’ alla volta) il *setting* del romanzo, ponendo le fondamenta per lo sviluppo delle vicende. Tuttavia, se questa tipologia paesaggistica svolge una necessaria e imprescindibile funzione strutturale legata alla

<sup>20</sup> C.E. Roggia, *La rappresentazione e il tempo* cit., pp. 328-329.

<sup>21</sup> P. Giovannetti, *Il racconto* cit., p. 194.

cornice e alla collocazione spaziale della storia, non sembra d'altro canto intervenire, come si potrà invece rilevare per altre tipologie di paesaggio, nella composizione del significato, del senso più profondo del racconto. Con ciò non si vuole naturalmente sostenere che l'allestimento scenico non dialoghi o non abbia alcuna interferenza nella vicenda narrata, ma solo che la posizione della voce narrante pone questi inserti su un piano differente rispetto a quelli che verranno indagati successivamente.

Se si amplia allora lo sguardo alle altre rappresentazioni di paesaggio, risultano in parte diversi per situazione narrativa, temporalità e distribuzione all'interno del romanzo quei segmenti testuali caratterizzati dalla combinazione di elementi paesaggistici ricorrenti, non strettamente legati alla sola percezione visiva: la luce, gli alberi, le cicale.<sup>22</sup>

Rispetto alla tipologia precedente, questi brevi segmenti si pongono a un livello testuale differente e presentano caratteristiche diverse, a cominciare dalla loro collocazione all'interno della struttura romanzesca: tali inserti si riscontrano sistematicamente nell'intera compagine testuale e diventano – come la critica ha già rilevato – un «contrappunto paesaggistico» atto a scandire «ritmicamente la progressione degli eventi e l'esitante, dolorosa sedimentazione dei significati».<sup>23</sup>

Quanto alla situazione narrativa, tali scorci sono ancora espressione della voce e dello sguardo del narratore, ma chi parla sembra assumere una diversa distanza nella descrizione dell'inserto paesaggistico, una diversa localizzazione dello sguardo, non più aereo, né ancora identificabile con quello di un personaggio, ma comunque più prossimo allo spazio della vicenda, quasi partecipe.

Questa instabile combinazione di luce e suono avvolge la casa nell'«immensità chiara dell'estate» ed è così persistente e ossessiva che anche nei pensieri di uno dei personaggi, il dottore, prossimo

---

<sup>22</sup> Il meccanismo combinatorio con cui Gadda modula questi passi è stato dettagliatamente preso in esame da Manzotti ed è affine al *topos* ricorrente del passare delle nuvole. Cfr. E. Manzotti, «La cognizione del dolore» di Carlo Emilio Gadda, in *Letteratura italiana Einaudi. Le opere*, IV.II, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1996, pp. 131-139; e Id., *Carlo Emilio Gadda: un profilo*, in *Le ragioni del dolore. Carlo Emilio Gadda 1893-1993*, a cura di E. Manzotti, Lugano, Edizioni Cenobio, 1993, pp. 17-50.

<sup>23</sup> F. Bertoni, *La verità sospetta* cit., p. 242.

all'arrivo a casa Pirobutirro, la figura del protagonista si presenta «in una luce assurda» (*CdD*, p. 606). E tuttavia, per quanto tale dimensione paesaggistica sembri avvolgere pressoché costantemente la casa – acquisendo, come si vedrà, un rilievo semantico di non poco conto –, d'altro canto, in modo altrettanto significativo l'inserimento di questo stesso contrappunto nella compagine testuale scandisce alcuni specifici momenti del racconto.

Una delle prime occasioni in cui il narratore introduce tale combinazione coincide con l'incontro tra il medico e la Battistina:

«... Quante storie!», brontolò il medico alzando una spalla: e gli prese a dondolare una gamba: «... ma se è un buonissimo diavolo! Voi donne chissà cosa capite.... cosa sognate....».

«... Glie lo giuro, signor dottore! le dico che quella donna, in quella casa, è più la pena che la vita....».

«... Ma sarà un momento.... una ventata di rabbia.... »: stava per avviarsi: «... come il vento, quando si sente sbattere tutti gli usci, tutt'a un tratto.... e poi se ne va, e non è nulla.... A furia di viver solo.... sprangato in camera, a leggere.... a fantasticare.... è quel che càpita ad un misantropo....».

Le cicale, risvegliate, scroziavano di fragore le inezie verdi sotto la dovizie di luce, tutto il cielo della estate crepitava di quello stridio senza termini, nell'unisono d'una vacanza assordante. Il medico aveva un'idea. La sua diagnosi era in corso di maturazione: o, forse, con cinque figliole che donna Carlotta gli aveva regalato, era già matura da un pezzo. «Vae soli!». (*CdD*, pp. 612-613)

Nel momento in cui il medico sta per svelare la “sua verità” riguardo alle ragioni per cui Gonzalo è preda di terribili accessi di rabbia, l'inserimento del frammento paesaggistico sospende per qualche istante il racconto: così facendo viene ritardata la rivelazione del medico – attesa pressappoco come un'acme narrativa – e viene simbolicamente costruita una dimensione di luce e suono per “accoglierne” la diagnosi (minata, tuttavia, dall'ironia del narratore).

Quasi eco variata del passo, qualche pagina dopo un analogo intreccio paesaggistico si inserisce nella narrazione e chiude la visita del dottore:

Nell'ascoltarlo dalla schiena quando era seduto sul letto e tutto inchinato in avanti, [...] gli fece dire parecchie volte trentatré, trentatré; ancora trentatré. [...]

Con questo, la visita ebbe termine.

Dalla finestra aperta la luce della campagna; screziata di quella infinita crepidine.

Il malato si ricomponeva, sceso dal letto; la sua figura inutile si riprendeva da un oltraggio non motivato nelle cose; il dottore, con un tono un po' mortificato, gli confessò che non riscontrava nulla di preoccupante: scosse il capo: nulla, assolutamente nulla. Prescrisse dei dadi di Sedobrol, dissolti ognuno in una tazza d'acqua tepida, un paio di volte al giorno, lontano dai pasti. [...] S'impazienti perché l'ingegnere gli fece un paio di domande come uno scemo; o era forse distratto. [...] Il bismuto, se credesse, poteva anche lasciarlo.

E le cicale, popolo dell'immenso di fuori, padrone della luce. (CdD, pp. 621-622)

La diagnosi del medico – molto diversa dalla diagnosi elaborata in precedenza e frutto di uno dei rari momenti in cui il dottore sembra assumere un atteggiamento deontologicamente corretto – è incastonata tra due contrappunti paesaggistici che si richiamano l'uno con l'altro. Simili nella situazione rappresentata e nella scelta di una sintassi nominale, i due segmenti presentano una diversa struttura tematica: il *focus* del narratore nel primo segmento si concentra sulla luce, di cui il suono delle cicale diventa quasi un attributo, e nel secondo, circolarmente, l'attenzione è posta proprio sulle cicale e la luce diviene un loro dominio. Non si tratta dunque di un semplice intercalare, né di una pausa decorativa, ma viceversa di un dispositivo testuale atto a contrappuntare alcuni precisi snodi narrativi.

A ciò concorre anche la già allusa questione della diversa fisionomia della voce narrante: in questi segmenti, per quanto non si realizzi una situazione narrativa figurale, il narratore sembra addentrarsi o perlomeno avvicinarsi allo *storyworld*, tanto da subire una minima «progressiva personificazione». <sup>24</sup> Questo avvicinamento è suggerito da alcune precise spie testuali: la percezione della luce «dalla finestra aperta» e la collocazione «di fuori» delle cicale posizionano la voce narrante all'interno della casa, quasi fosse accanto a Gonzalo e al medico.

Più complesso, invece, il discorso riguardo la dimensione temporale. Come nei precedenti casi, a livello di tipologia testuale siamo di fronte a

<sup>24</sup> P. Giovannetti, *Il racconto* cit., p. 231.

degli inserti descrittivi che interrompono il racconto degli eventi, inserti talvolta minimi e appunto intercalati da dialoghi o da sequenze narrative. A livello semantico-simbolico, invece, tale interruzione è operante fino a un certo punto: se appunto è effettiva quanto a tipologia discorsiva – e alcune scelte lessicali («infinita», «immenso» e, nel brano precedente, «senza termini»), nonché la sintassi nominale, concorrono in questo senso a veicolare un'idea di eterna staticità, di «persistenza» (*CdD*, p. 633) –, d'altro canto, a guardare l'intera struttura romanzesca, la ciclicità e l'iterazione di questi passi creano degli addentellati nelle diverse sezioni del romanzo, rafforzandone certamente la coesione interna – come ha già mostrato Savettieri –, ma fornendo anche un'ulteriore chiave di lettura per la *progressiva* comprensione delle vicende. In quest'ottica si noti, per ora in maniera cursoria perché se ne tratterà più diffusamente nell'ultimo paragrafo, che l'analogia tra il tempo “del protagonista” e il tempo “fuori dalla casa” – entrambi in qualche modo statici, continuamente identici a loro stessi – produce una serie di risponderne significative a livello interpretativo.

A stringere ancor più indissolubilmente il legame tra le cicale e il tempo è un periodo su cui la critica ha a lungo riflettuto: «La cicala, sull'olmo senz'ombra, friniva a tutto vapore verso il mezzogiorno, dilatava la immensa chiarezza dell'estate» (*CdD*, p. 606). Significative, da questo punto di vista, sono le considerazioni di Valentino Baldi, che ha ben rilevato come la «sperimentazione formale» lavori, in questo sintagma, «in parallelo a una gravidanza tematica»: se l'«immagine delle cicale» si fa «veicolo di un tempo alterato, immenso, spesso infinito» e a ciò «si accompagna anche la tematica della luce», d'altro canto le cicale sono anche insetti stagionali, silenti nei momenti d'ombra; ma in esse, allora, «convivono, senza contraddizione, la permanenza e la caducità». <sup>25</sup>

Da questo punto di vista, le cicale sembrano dunque esprimere il permanere della natura di là dal tempo, il continuo compiersi del processo di nascita e morte insito nel ciclo delle stagioni, il persistere, cioè, di un principio vitale estraneo all'uomo, che prescinde e trascende il tempo umano. Così come accade per i personaggi del *Pasticciaccio*, dove tale macrotema si leggerà ancora al verso con cui gli animali scandiscono ritmicamente il paesaggio della campagna romana, i

<sup>25</sup> V. Baldi, *Reale invisibile. Mimesi e interiorità nella narrativa di Pirandello e Gadda*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 127, 128, 134.

protagonisti del romanzo possono solo inserirsi passivamente nel ciclo naturale e percepirne lo scorrere, senza tuttavia comprenderne i meccanismi più profondi.

È, infine, proprio lo sguardo dei due protagonisti a ritagliare un *frame* paesaggistico ancora diverso. Infatti, se la rappresentazione è ancora filtrata dalla voce del narratore, quest'ultimo in più di un'occasione rinuncia alla propria prospettiva visuale per assumere la focalizzazione di un personaggio: si viene così a creare una fluida oscillazione tra prospettive differenti, attraverso la quale la voce che racconta talvolta media la narrazione (il lettore ha cioè l'impressione di ascoltare una voce che racconta) e altre volte la riflette in una prospettiva fortemente soggettivizzata (i pensieri e le azioni sembrano realizzarsi nell'atto stesso della lettura).<sup>26</sup>

La prima descrizione paesaggistica è ancora appannaggio della voce narrante, che tuttavia sembra almeno condividere la visione con lo sguardo di Gonzalo e del medico, che escono sul terrazzo «da cui si guardava l'estate»:

Dal terrazzo la veduta spaziava perduto fino alle lontane colline, e poi più lontano forse, nel sole. Si spegneva ai tardi orizzonti: e agli ultimi fumi delle fabbriche, appena distinguibili nella foschia: posava alle ville e ai parchi, cespi verdissimi, antichi, tutt'attorno la mite e famigliare accomandita di quei piccoli laghi.

Eran livelli celesti, opachi, future torbiere, tra l'insorgere dei mille piacevoli incidenti d'una orografia serena, che aveva conosciuto il cammino delle Grazie. Terra vestita d'agosto, v'erano sparsi i nomi, i paesi. Ed era terra di gente e di popolo, vestita di lavoro. Tanto il dottore che il figlio sostarono, si fecero al parapetto, chiamati da quella significazione di vita. Tutto doveva continuare a svolgersi, e adempiersi: tutte le opere. Il domani dalle bocchette d'oriente affacciandosi con dorati cigli avrebbe ritrovato le cose: come il fabbro, dove lo ha lasciato nella fucina, ivi si ripiglia il martello. Insaccato nelle spalle, intento a guardare, il figlio aveva le due mani alla balastra di legno, le braccia divaricate ed aperte, come stanche ali. Guardava dolorosamente. «... Mia madre è invecchiata....», disse. Poi con violenza: «...Sono anni.... sono disperato....». Pronunciò queste ultime parole come

<sup>26</sup> Si usa ancora la terminologia proposta da Stanzel e in particolare si fa riferimento al concetto di *Mittelbarkeit*.

in un sogno: e l'ora da una torre lontana sembrò significare: «gli atti sono tutti adempiuti». (*CdD*, pp. 628-629)

La trama della descrizione, anche intessuta di alcuni echi letterari,<sup>27</sup> ha non poche affinità tematiche e stilistiche con alcune delle immagini paesaggistiche ricorrenti nelle *Meraviglie d'Italia* e negli *Anni* e riscontrabili anche in alcune prose non riunite in raccolte, come gli articoli di ambientazione siciliana. L'esito del lavoro umano sul paesaggio è, in effetti, uno dei *topoi* più frequenti dell'opera gaddiana e tuttavia, nel caso specifico del passo citato, la tessitura del brano – in maniera analoga a quanto accade per molte tessere paesaggistiche dei racconti – riduce il grado di ancoraggio referenziale, tipico degli elzeviri, e si caratterizza invece per un'atmosfera di indeterminatezza, quasi leopardiana. Significativa, da questo punto di vista, è la curvatura elegiaca a cui è sottoposta la visione paesaggistica: lo stesso paesaggio che nel secondo brano («Di ville, di ville!») era sottoposto a una caustica deformazione, si caratterizza ora per una forte intonazione lirica in direzione ermetico-simbolista (si consideri in particolare l'uso della preposizione 'a' e, più in generale, la libertà nell'uso dei nessi preposizionali).<sup>28</sup> L'armamentario linguistico di marca lirica di cui Gadda si serve per descrivere il paesaggio ben risponde alla funzione che questa visione assume nell'intera compagine testuale e ben si coniuga con la situazione narrativa del brano: la voce che racconta non sembra posizionarsi più “sopra” il mondo della storia, si sta via via avvicinando ai personaggi e quasi partecipa alla situazione emotiva della sequenza. D'altro canto, ciò che consente di guardare in maniera diversa (anche rispetto alle prose brevi) il segmento paesaggistico non è solo la mancata esplicitazione del suo referente, né il mero inserimento di tale tessera in una compagine romanzesca, ma la ripetizione di questo stesso paesaggio e ancor più la reiterazione dell'atto di osservare questo paesaggio nelle pagine successive.

Da questo punto di vista è significativo che, accostatosi al parapetto, alla visione di quel determinato scorcio – scorcio che, è necessario anticiparlo, diventerà poi un “correlativo” della deuteragonista –, Gonzalo vi associ dolorosamente proprio la condizione della madre: nei

<sup>27</sup> Si confronti il commento di Manzotti in C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, a cura di E. Manzotti, Torino, Einaudi, 1987, pp. 160-161.

<sup>28</sup> Cfr. P.V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica*, in Id., *La tradizione del Novecento*, III serie, Torino, Einaudi, 1991, pp. 131-157: pp. 138-140.

pensieri angosciati del protagonista, mentre il suo sguardo accoglie una «significazione di vita», simbolo di una progressione vitale del tempo, i rintocchi delle campane, quasi ominosi, sembrano segnalare simbolicamente l'impossibilità di riscatto per i due abitanti della casa.

Densa di echi leopardiani<sup>29</sup> – e con un'esplicita citazione dalla *Quiete* – è poi la successiva descrizione di questa vista paesaggistica, dove tuttavia, dopo un incipit strettamente legato al narratore, a guardare dalla terrazza è proprio la madre:

si fece, con nuovi urti di voce, a disserrar l'ante, i vetri. Rinfrancata, ella rivide chiarezza dolci e lontane del paese e nella dolce memoria le fiorirono quelle parole di sempre: «apre i balconi – apre terrazzi e logge la famiglia»: quasi che la società degli uomini ricostituita le riapparisse dopo notte lunga. [...]

Dalla terrazza, nelle sere d'estate, ella scorgeva all'orizzonte lontano i fumi delle ville, che immaginava popolate, ognuna, della 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'incudine [...].

Prole rustica venuta senza numero dal lavoro al fuoco, a un cucchiaino: alle povere scodelle slabbrate che ne rimeritavano il giorno.

Bagliori lontanissimi, canti, le arrivavano dal di fuori della casa. Come se alcuna reggiora avesse disposto il suo rame ad asciugare nell'aia, a riverberare, splendendo, il tramonto. Forse per un saluto a lei, la signora!, che un tempo, come loro, era stata donna, sposa, e madre. [...]

Prole rustica, leva del perenne pane: crecessero, amassero. Si considerava alla fine della sua vicenda. Il sacrificio era stato consumato. Nella purità; di cui Dio solo è conoscenza. Si compiaceva che altri ed altre avessero a poter raccogliere il senso vitale della favola, illusi ancora, nel loro caldo sangue, a crederla verità necessaria. Dall'orizzonte lontano esalavano i fumi delle ville. Di lei nessuno avrebbe più recato lo spirito, o il sangue, nei giorni vuoti.

Ma Gonzalo? Oh, il bel nome della vita! una continuità che s'adempie. Di nuovo le sembrò, dal terrazzo, di scorgere la curva del mondo: la sfera dei lumi, a rivolgersi; tra brume color

---

<sup>29</sup> Sull'intertestualità leopardiana cfr. ancora C. Savettieri, *Il racconto del tempo* cit., pp. 245-247.



pervinca disparivano incontro al sopore della notte. Sul mondo portatore di frumenti, e d'un canto, le quiete luminarie di mezza estate. Le sembrò di assistervi ancora, dalla terrazza di sua vita, oh! ancora, per un attimo, di far parte della calma sera. [...] Si sentì ripresa nell'evento, nel flusso antico della possibilità, della continuazione: come tutti, vicina a tutti. Col pensiero, coi figli, donandosi aveva superato la tenebra: doni delle opere e delle speranze verso la santità del futuro. La sua consumata fatica la riportava nel cammino delle anime. Aveva imparato, insegnato. Tardi rintocchi: e il lento lucignolo delle viglie si era bevuto il silenzio. Lungo gli interrigi s'insinuava l'alba: nobili paragrafi! ed ella, nel sonno, ne ridiceva la sentenza. (CdD, pp. 678-681)

Il passo si dispone lungo un *continuum* autoriale-figurale all'interno del quale il lettore ascolta la voce del narratore che racconta – e alcune spie testuali esplicitano la sua presenza (la madre «scorgeva», «si considerava» e così via) –, ma si trova spesso di fronte a una presentazione immediata dei pensieri o della visione del personaggio, spesso veicolata – o, ancora con Stanzel, riflessa – attraverso l'indiretto libero. È in particolare in queste seconde occasioni che emerge più nitidamente il significato (o la funzione) di questo specifico paesaggio nella semantica del testo: la visione di una vita “altra” fuori dalla casa – dimensione vitale già sperimentata dalla Señora e forse conclusasi troppo presto – desta nella donna un sentimento nostalgico-partecipativo tale da generare l'impressione di poter essere nuovamente reinserita nel flusso vitale, di poter far parte della dimensione temporale esterna rispetto alla casa, di «far parte – appunto – della calma sera»; ed è in particolare l'improvviso ricordo di Gonzalo a illuminare tale sensazione. La terrazza dell'abitazione si trasforma così a livello metaforico nella «terrazza di sua vita» (forse altra eco leopardiana, questa volta dal *Sabato del villaggio*, 47: «alla festa di tua vita»), in cui viene franto il senso di solitudine e di fissità e viene per qualche istante prospettata la speranza di un domani fulgido e vitale, «come tutti, vicina a tutti». Dunque, in un flusso a doppio senso, il paesaggio «delle opere» rievoca una condizione di vita passata e la riattualizza temporaneamente nella percezione della madre – che sente appunto di «aver superato la tenebra» col «pensiero, coi figli» e con «i doni delle opere e delle speranze» –, ma diventa al contempo proiezione emotiva di stagioni consapevolmente impossibili: un passato già compiuto e un futuro ormai irrealizzabile. Illuminante da questo

# L'ospite ingrato

punto di vista è la sfasatura che si crea tra le diverse dimensioni temporali della sequenza; il brano sembra infatti poter essere suddiviso in tre sezioni: se il primo paragrafo costituisce un prosieguo della narrazione (dominato dall'uso del passato remoto), il paragrafo successivo, in cui prevale l'uso dell'imperfetto, fornisce una cornice iterativa all'evento: durante le sere d'estate la madre era solita uscire in terrazza e guardare il paesaggio ravvivato dal vociio e dalle figure di coloro che ancora possono "progredire" nella vita; la sezione successiva – segnalata anche da uno stacco grafico – riporta alla dimensione temporale della narrazione vera e propria («*Di nuovo* le sembrò»).

Ma l'illusione di poter ancora far parte del fluire vitale si spegne progressivamente nelle pagine successive. Nel guardare l'orizzonte dalla terrazza muta a poco a poco l'aspetto del paesaggio: gli ultimi fumi vengono esalati dai camini e, al posto delle cicale, il fischio del treno scandisce simbolicamente l'atmosfera serale:

Nel cielo si erano dissipati i vapori, e i fumi, su dalla strozza de' camini, di sotto pentola, delle povere cene della gente. S'erano dissolti come una bontà della terra: incontro alla stella vespérale, per l'aria azzurrina del settembre: su, su, dov'è la bionda luce, dai camini neri; che si adergono con vigore di torri al di là dell'ombre e delle inazzurrate colline, dietro alberi, sopra i colmigni lontani delle ville.

Aveva udito il rotolare del treno.... il fischio d'arrivo.... Avrebbe voluto che qualcuno le fosse vicino, all'avvicinarsi della oscurità. Ma il suo figliolo non appariva se non raramente sul limitare di casa. (*CdD*, p. 684)

La madre, dal terrazzo, lo vide allontanarsi e discendere lungo il sentiero dei campi, dal terrazzo dove era rimasta. Lo salutava mentalmente, chiamandolo, chiamandolo, col nome che gli aveva dato, lontana dolcezza degli anni. Quando più vigorosi e verdi infoltivano gli ippocastani, sui viali dei bastioni spagnoli.

Poi i fumi delle ville esalarono dai colmigni, al limite del lontano occidente. Mezz'ora dopo il treno sibilò rotolando sulla torbiera: come su di un mondo sordo, perduto, già lambito da lingue di tenebra. (*CdD*, p. 737)

In due momenti differenti, il progressivo approssimarsi del buio si lega (e poi spegne) alla speranza di una vita condivisa: il fischio del treno attiva il desiderio di avere vicino Gonzalo, che ritornerà effettivamente

nella casa profilandosi però come una «figura [...] nera nel vano della porta-finestra» (*CdD*, p. 685); nel brano successivo a testimonianza della solitudine della madre, il sibilo del treno segna acusticamente la partenza del figlio ed è – in maniera simbolicamente ominosa – simultaneo all’arrivo delle tenebre.

Emblematico in entrambi i passi è il movimento verticale rappresentato dal salire del fumo nell’approssimarsi della sera:<sup>30</sup> simbolo di una vita che prosegue, di una dimensione familiare non più possibile per i due protagonisti, si contrappone all’unico tipo di movimento compiuto dalla madre all’interno del romanzo, la discesa al cimitero e la discesa delle scale per proteggersi dal vento.<sup>31</sup>

### III. La rappresentazione paesaggistica e la “verità” del testo

A conti fatti, si potrebbe constatare allora, sulla linea di quanto ha sostenuto Mieke Bal in merito alla descrizione,<sup>32</sup> che in queste due ultime tipologie, certo diverse tra loro, la descrizione paesaggistica non si configura solo come un evento digressivo, come una pausa a sé stante fuori dalla narrazione, quanto invece come «il motore della narrazione», come una strategia rivelatrice dei più profondi significati del racconto. In questi casi, infatti, l’inserito paesaggistico non risponde a «una mera questione di marca referenziale», ma genera «una tensione cognitiva e conoscitiva»:<sup>33</sup> la vicenda procede non solo perché talvolta a livello compositivo, di montaggio, gli inserti descrittivi vengono forzati in una direzione narrativa, ma anche perché, a livello interpretativo, la loro fisionomia, le interferenze temporali e la loro reiterazione consentono al lettore di acquisire un’ulteriore chiave di lettura per meglio comprendere il più profondo significato del romanzo. Alla staticità ricorsiva esemplificata dal paesaggio sonoro e luminoso che avvolge la

<sup>30</sup> Il tono elegiaco che si riverbera nel brano si nutre anche dell’allusione a due famosi versi virgiliani: «et iam summa procul villarum culmina fumant, / maioresque cadunt altis de montibus umbrae», *Buc*, 1, 82-83.

<sup>31</sup> A proposito del movimento discenditivo che prelude alla morte cfr. G.C. Roscioni, *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda*, Torino, Einaudi, 1995, p. 49, n. 95.

<sup>32</sup> M. Bal, *Descrizioni, costruzioni di mondi e tempo della narrazione*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, II, *Le forme*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 189-224.

<sup>33</sup> F. Tomasi, *Spazio (urbano) e narrativa: qualche considerazione*, in *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea*, a cura di D. Papotti e F. Tomasi, Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, Peter Lang, 2014, pp. 13-24: p. 20.

casa si affianca (o fa da controcanto) l'altro motivo paesaggistico ricorrente, quello appunto della terra «delle opere», più volte osservato in lontananza dalla madre dal terrazzo. Quest'ultima visione paesaggistica, sebbene sembri statica nella sua iterazione e nella sua identità tematica, rappresenta l'esito di una progressione vitale: è il paesaggio delle opere, opere attraverso cui «gli uomini si riappropriano del tempo, si inseriscono nel ciclo, illudendosi della persistenza; e solo nell'orizzonte della persistenza possono e riescono ad agire».<sup>34</sup> Entrambe le tipologie ben si prestano allora a rappresentare e a far trasparire in maniera più cristallina per analogia o per contrasto le diverse "staticità" di chi abita la casa.

Ma torniamo allora un ultimo istante – in maniera forse meccanica, ma funzionale alla comprensione del discorso – alle diverse dimensioni temporali che si intrecciano in queste due scene paesaggistiche. In entrambe le sequenze il tempo della storia è un tempo sostanzialmente ciclico: da un lato al variare della luce il crepitio delle cicale avvolge la casa in una ritmata alternanza suono-silenzio, dall'altro il tempo delle stagioni scandisce il paesaggio del lavoro. A guardare meglio, invece, il tempo del racconto – vale a dire il modo in cui tali passi si inseriscono nel romanzo –, le due tipologie descrittive vengono analogamente reiterate nella compagine testuale (in particolare nella seconda parte), ma tale iterazione acquisisce un significato diverso se guardata rispetto al tempo interiore dei personaggi.<sup>35</sup> Se l'ossessiva staticità del paesaggio di luce ben rispecchia l'immobilità di chi abita la casa, in particolare la fissità di Gonzalo, e al contempo si pone in maniera contrastiva rispetto all'ombra e al silenzio (che si vorrebbero) propri della villa, per un altro verso la progressione simbolica del paesaggio del lavoro fa da controcanto, questa volta per contrasto, all'immobilità della madre, ma rappresenta, per analogia, sia la sua condizione passata sia il suo disilluso desiderio di far nuovamente parte del fluire vitale. Non è forse un caso, allora, che nelle ultimissime righe del romanzo, quando il dottore invita i presenti a uscire dalla stanza in cui la madre giace tra la vita e la morte, lo scorcio paesaggistico che si presenta alla finestra sia ancora proiezione simbolico-emotiva della situazione interna alla casa (e in particolare della condizione di un personaggio):

<sup>34</sup> C. Savettieri, *Il racconto del tempo* cit., pp. 244.

<sup>35</sup> Cfr. ancora *ivi*, pp. 237-252.

Si udiva il residuo d'acqua e alcool dalle pezzuole strizzate ricadere gocciolando in una bacinella. E alle stecche delle persiane già l'alba. Il gallo, improvvisamente, la suscitò dai monti lontani, perentorio ed ignaro, come ogni volta. La invitava ad accedere e ad elencare i gelsi, nella solitudine della campagna apparita. (*CdD*, p. 755)

Mentre il tempo interno alla casa viene angosciosamente scandito dal gocciolare delle pezzuole e sembra approssimarsi alla fine, all'esterno il tempo e il mondo della natura continuano il loro corso: si fa l'alba. La madre non vaga più nella casa, non cerca «il sentiero misterioso che l'avrebbe condotta ad incontrare qualcuno» (*CdD*, p. 674), è immobile. Quasi circolarmente, il suo senso di «solitudine postrema» (*CdD*, p. 676) diviene attributo proprio della campagna, in una sorta di corrispondenza affine a quella rilevata in uno dei brani precedenti; paesaggio e personaggio paiono mostrare ancora la loro interdipendenza, sia per contrapposizione – il paesaggio fuori dalla casa prosegue nel suo fluire vitale, a differenza della madre, immobile –, sia per parallelismo – la solitudine della Señora è ora della campagna. D'altro canto, in quest'ultima sequenza sembra quasi avverarsi quanto temuto proprio dalla madre durante l'incombere dell'uragano: ai «chiari mattini della speranza» ha fatto seguito «il male», che è risorto «ancora, ancora e sempre» (*CdD*, p. 674).