

Guerra e narrazione autodiegetica nel primo Gadda

Mathijs Duyck

Il presente lavoro prende spunto dalla constatazione che, se il tema della guerra vissuta è onnipresente nella narrativa e nella saggistica gaddiana, la bibliografia dell'autore registra solo una sequenza narrativa finzionale dove il racconto bellico è sostenuto dall'autodiegesi, e dove si può peraltro condurre la voce narrante direttamente al reduce Carlo Emilio Gadda. Si tratta, ben inteso, dei cinque 'articoli di guerra' che costituiscono la prima sezione della raccolta solariana *Il castello di Udine* (1934). 'Articolo' è il termine usato per definire i testi dal personaggio curatore della raccolta, Feo Averrois, che aggiunge che i testi 'ebbero vincoli di rigorosa unità infino dalla gestazione' (RR I 830).¹

Dietro al riferimento alla stampa periodica si cela però una nuova problematica di genere: i cinque testi si caratterizzano per una diversa combinazione tra modi narrativi, lirici e saggistici, combinazione che venne interpretata dalla prima critica gaddiana come analoga alla costruzione della prosa d'arte. A dispetto della prima ricezione degli articoli, senz'altro condizionata dai paradigmi allora prevalenti, a nostro avviso non si tratta di testi lirici: la componente lirica è reale e importante ma subordinata a quella narrativa e destinata ad ambiti tematici ben circoscritti, come la paesaggistica, la morte dei commilitoni, la glorificazione della guerra e della nazione. Il termine 'racconto' o 'frammento narrativo', d'altro canto, si applica opportunamente solo agli ultimi tre testi della sequenza (*Dal castello di Udine verso i monti*, *Compagni di prigionia*, *Imagine di Calvi*), dato che nei primi due testi (*Elogio di alcuni valentuomini* e *Impossibilità di un diario di guerra*) domina un'impostazione saggistica.²

Questa particolare compresenza di modi saggistici, narrativi e lirici all'interno della sequenza di scritti di guerra va interpretata come un dato significativo nel processo creativo che porta dall'esperienza della guerra alla sua narrazione. In ciò che segue, si cercherà di ricostruire tale processo, a partire dalla struttura narrativa ravvisabile negli 'articoli di guerra' presi nel loro insieme e quindi attraverso i rapporti intertestuali che intrattengono con gli scritti gaddiani anteriori.

Come ben si sa, il percorso di scrittura di Gadda si avvia con la trascrizione della vita in guerra e in prigionia nei diari (1915-1919, pubblicati solo nel 1955), dopo di che l'autore apre e abbandona due grandi cantieri romanzeschi – del *Racconto italiano di ignoto del novecento* e de *La meccanica* –, stende un trattato filosofico, la *Meditazione*

¹ Tutte le citazioni de *Il castello di Udine* sono tratte da C.E. Gadda, *Romanzi e Racconti I*, a cura di D. Isella, Milano, Garzanti, 2007, d'ora in poi 'RR I', seguita dalla pagina.

² Si veda anche M. Duyck & M. Santi, 'Scrivere, assemblare, creare: percorsi macrotestuali ne 'Il castello di Udine' di Carlo Emilio Gadda', in: *Esperienze letterarie*, 38, 1 (2013), in stampa.

milanese (edito solo nel 1974), ed esordisce in *Solaria*, avviando una collaborazione che sfocia nella prima raccolta di narrativa breve *La Madonna dei filosofi* (Edizioni Solaria, 1931). Si tiene però a specificare che, per ragioni di spazio, in questa sede non sarà possibile valutare ogni opera in dettaglio; perciò un (troppo) breve excursus sui diari e sui progetti romanzeschi fungerà da premessa a un'indagine approfondita del nucleo intertestuale ritenuto più rilevante, cioè la *Meditazione milanese*.

Cominciando dai taccuini che formano il *Giornale di guerra e di prigionia* e che rappresentano la prima grande esperienza di scrittura di Gadda, stupisce notare, come ha fatto Guglielmo Gorni, che non si verifica una forte parentela intertestuale con gli articoli di guerra.³ Quantunque i due corpora condividano l'impostazione autodiegetica e la tematica bellica, l'incidenza del *Giornale* sugli articoli risulta essere quantitativamente e qualitativamente ridotta; nessuno dei frammenti narrativi dei taccuini – che si sarebbero potuti inserire senz'altro nella struttura tematica degli articoli – vengono ripresi o elaborati, mentre la descrizione delle indisposizioni mentali e fisiche dell'io, uno tra i temi maggiori del diario, sparisce quasi completamente nei testi brevi.⁴ Per di più, gli elementi testuali del *Castello* riconducibili ai taccuini di guerra – frasi brevi o parziali, pochi periodi interi – sembrano del tutto collaterali alla costruzione dei nessi che costituiscono la spina narrativa degli articoli.

Altrettanto problematica, si dimostra l'ipotesi di una canalizzazione intertestuale dell'esperienza bellica attraverso i progetti narrativi incompiuti degli anni Venti. Già il quadro postbellico del *Racconto italiano*, come quell'altro di *Novella seconda*, rivela che tali progetti costituiscono dei tentativi di una narrazione eterodiegetica 'convenzionale' in cui le tensioni sociali e l'esordio fascista fanno da sfondo a una trama ottocentesca, retta da ambizioni, amori e doveri, e che verrà abbandonata per la sua incapacità di riflettere la realtà come la concepisce l'autore. Anche se la guerra non è mai lontana e ogni personaggio in qualche modo ne risente, non diventa oggetto di narrazione.

Un discorso diverso merita *La meccanica*; questa volta la vicenda è ambientata nel periodo bellico, ma vengono seguiti dei non combattenti, Zoraide e Gildo, mentre del socialista Luigi, marito di Zoraide, viene narrata quasi l'intera vita, tranne la guerra che sta combattendo. Nei cinque capitoli stesi, la guerra costituisce un'aporia, un vuoto: il narratore eterodiegetico sembra farsi portavoce della mutevole opinione comune, come se l'intera città meneghina non degnasse neanche di un solo pensiero i soldati.

Nell'abbozzo dei tre ultimi capitoli, l'azione si sposta finalmente verso il fronte, ma si ferma laddove si fermano gli 'automobilisti di guerra', cioè a duemila metri dalla prima linea delle trincee. Il codice alto-sublime che pochi anni dopo caratterizzerà la narrazione autodiegetica del *Castello* viene qui destabilizzato da un tono ironico quasi continuo. È infatti difficile ignorare l'ironia con cui il narratore fa guadagnare la medaglia d'argento al valore militare al giovane automobilista Franco Velaschi, per l'azione gloriosa di aver issato un ferito sul proprio camion, e di aver sparso sangue per la patria (poco importa se fosse un'emorragia nasale causata dallo spavento e dal 'gran vino della sera innanzi').⁵

³ G. Gorni, 'Gadda, o il testamento del capitano', in: *Le lingue di Gadda. Atti del Convegno di Basilea 10-12 dicembre 1993*, a cura di M.A. Terzoli, Roma, Salerno, 1995, pp. 149-178, 156.

⁴ M. Bertone, Il romanzo come sistema. Molteplicità e differenza in C.E. Gadda, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 39; E. Carta, *Cicatrici della memoria: identità e corpo nella letteratura della Grande Guerra: Carlo Emilio Gadda e Blaise Cendrars*, Pisa, ETS, 2010, p. 41, 60.

⁵ C.E. Gadda, *La meccanica*, in: *Romanzi e racconti II*, cit., p. 572.

La guerra rappresentata ne *La meccanica*, è una esacerbata polemica sulla guerra di Gadda: è una guerra ridicolizzata, di imboscata con ben poco senso di dovere, una guerra di ottusi socialisti e ‘valorosi’ camionisti. La distanza – o anzi il distanziamento – che mantiene il narratore eterodiegetico dalla ‘vera’ guerra trova un suo corrispettivo nella ripetizione della distanza fisica che separa questi ‘eroi’ dal fronte (come detto sempre almeno due chilometri).⁶

L’autobiografismo di guerra acquista invece più rilevanza in un altro testo redatto nell’arco che va dalla guerra alla redazione del *Castello*. Il primo racconto autodiegetico che si propone esplicitamente di rielaborare l’esperienza bellica è da ritenersi *Manovre di artiglieria da campagna*, un testo composto di cui alcuni frammenti risalgono al *Racconto italiano* e che, dopo un’anticipazione su *La Fiera letteraria*, fu incluso ne *La Madonna dei filosofi*. Nel testo, l’osservazione da civile di un’esercitazione militare riporta l’io narrante, anonimo accompagnatore del nipote Carletto, alla guerra vissuta. La natura autobiografica del frammento viene esplicitata in una nota introduttiva a una stesura provvisoria del testo: ‘Si sente il colpo lontano delle granate e mi richiama la guerra’.⁷ Si constata come, quando Gadda narra la guerra dall’interno, la satira non trova più posto, non rimane che caos, morte e una necessità che trascende ogni volontà:

Le colonne rifornitrici si rompono, come tendini recisi dal coltello: i muli si spargono, le casse si sventrano, mani disperate si levano a difendere gli occhi e la fronte.

La severità e l’ira terribile di un io non più nostro determina ora ogni attimo della conoscenza: la continuità legatrice delle rappresentazioni sembra smarrirsi: non esiste il volere, sola vigendo una necessità ignorata.⁸

Ciò che è rilevante ai fini della nostra analisi è che, come già emerge dal passo citato, le vicende belliche vengono descritte in termini che derivano dalla riflessione gnoseologica ed etica che Gadda svolge nella *Meditazione milanese* e infatti, come ci accingiamo a dimostrare, per comprendere gli articoli risulta assai più produttiva un’analisi intertestuale tra questi e la *Meditazione* e non con i diari.

Mappare le strategie intertestuali del racconto bellico: la *Meditazione milanese*

Il primo testo della sequenza, *Elogio di alcuni valentuomini*, si avvicina alla *Meditazione* per la dominante vena saggistica, nel senso che sviluppa una riflessione teorica sulla gestione della guerra, in una serie di ventitré paragrafi separati da spazi bianchi, che esplicitano l’assenza di una qualsiasi continuità narrativa.⁹ Questi frammenti brevi e isolati si compongono di un’idea chiave, una massima se vogliamo, che è preceduta o seguita da un’illustrazione storica. Se negli altri articoli di guerra il discorso gira intorno all’io narrante, questo dubbio elogio è quasi completamente impersonale, nel senso che la sintassi del testo si costruisce tramite le forme proprie all’impersonalità (infiniti, gerundi, verbi impersonali del dovere). Il testo pare perciò fungere, per forma e contenuto, da proemio agli articoli di guerra.

⁶ Si veda anche la nota introduttiva all’anticipazione di alcuni frammenti su *Solaria* 7-8 (1932): ‘Il suddetto romanzo è l’espressione della mia amarezza esasperata di italiano, di nazionalista, di soldato, per il “male” che precedette l’intervento e stagnò sulla guerra’, cit. in D. Isella, *Nota*, in: C.E. Gadda, *Romanzi e racconti II*, Milano, Garzanti, 2007, p. 1197.

⁷ C.E. Gadda, *Scritti vari e postumi*, Milano, Garzanti, 2009, p. 583.

⁸ C.E. Gadda, *La Madonna dei Filosofi*, in: Idem, *Romanzi e racconti I*, cit., p. 28.

⁹ Bertone, *Il romanzo come sistema*, cit., p. 108.

Almeno dodici di questi ventitré paragrafi si possono ricondurre alla *Meditazione*, tramite riprese letterali e concettuali, di cui riporteremo qui le più interessanti. Vediamo ad esempio la descrizione prescrittiva del comportamento del comandante:

Il capo deve dilatare la sua analisi di là dagli stretti confini delle cose tecniche: deve percepire l'al di là, deve curare di rappresentarsi le correlazioni complesse che invisibilmente legano il suo esercito al resto del mondo. (*Elogio*, RR I 131)

in guerra, i comandanti, i generali, ecc. mi apparvero non come persone, ma come non-persone. In essi la realtà lavorava, per essi si esprimeva [...]. Non vedevo il generale tale o il generale tal altro – ma relazioni logistiche, tattiche, ferroviarie, dinamiche, chimiche (esplosivi) ecc. e carrieristiche (promozioni-siluramenti) e politiche e sociali e culturali e storiche e vanità e sciocchezze e piccinerie (cioè infiniti complessi di relazioni) e testardaggini e ambizioni e valore e scemenza confluire, convergere come i pesci mille centripeti attorno al boccone. – Il generale non era quel fantoccio, con quel berretto, ma un nucleo o groviglio di relazioni attuali, un organo, non differente dall'occhio, buono o gramo.¹⁰

In questi passi Gadda applica al concetto del comandante la propria visione dell'uomo come groviglio, non 'pacco postale' unico e monolitico ma intersezione di un insieme di relazioni provvisorie, come 'sistema' non-finito e in continuo movimento. In quanto sistema-persona, il comandante è realtà e opera sulla realtà, poiché l'atto di conoscere cambia tanto il sistema conoscente, quanto i sistemi conosciuti.

La ripresa della forma verbale 'deve' denota la costruzione di un nesso tra teoria della conoscenza ed etica: la conoscenza è un dovere, è necessità e virtù, e chi è conscio dell'intricata interrelazione che costituisce il reale si trova meglio preparato per affrontare il conflitto. Due altri passi lo confermano esplicitamente: 'Bisogna avere una realtà dentro di sé, per costituire una realtà più grande e più fulgida. Ma il senso del reale è virtù a che si perviene con fatica durissima' (*Elogio*, RR I 131). 'Il vincitore è uno che ha meglio integrato la realtà, le relazioni logiche preesistenti' (SVP 659).

Se la 'cognizione' della realtà, intesa come profonda comprensione dell'interrelazione e della provvisorietà di tutto e del tutto, costituisce un imperativo etico, allora il rifiuto o l'incapacità di raggiungerla non può essere definito che in termini di 'male'. Nella *Meditazione*, in un capitolo intitolato *La dissoluzione dei miti*, Gadda nota come spesso astrazioni e semplificazioni operate sul reale ne ostacolano la comprensione. I miti sono appunto i 'pacchi postali', le idee fisse, le astrazioni con cui l'uomo tende a semplificare il mondo intorno a sé: 'Noi riscontriamo nella contemplazione del mondo dei fatti differenti che la natura mitologica, grossolana, inesperta del nostro cervello rozzo e contadinesco, ha arbitrariamente sottoposto a un nome solo' (SVP 678). Ma 'il parlare della guerra e della pace come di un mito, o come del terremoto, è cosa ripugnante in un uomo e in un cittadino' (*Elogio*, RR I 129):

In realtà il sentimento opera spontaneamente sintesi più vaste fra essere e divenire – che non siano le sintesi essere-divenire che la ragione opera per schemi e astrazioni, rivolgendosi a temi

¹⁰ C.E. Gadda, *Meditazione milanese*, in: Idem, *Scritti vari e postumi*, cit., p. 670; d'ora in poi 'SVP'. Mileschi ha rilevato questo specifico legame intertestuale e cita due passi corrisposti nel *Giornale* e nel *Pasticciaccio*. Se è condivisibile l'intertestualità con il *Pasticciaccio*, a nostro avviso il passo del *Giornale* non esprime la stessa idea di interrelazione. Cfr. C. Mileschi, "La guerra è cozzo di energie spirituali". Estetica e estetizzazione della guerra', in: *Bollettino '900*, 1 (2003), ripubblicato su *The Edinburgh Journal of Gadda Studies*, http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/war_writings/milesggp.php (25 feb. 2013).

determinati. Non esiste il soldato astratto, la guerra astratta, il morire per la patria astratto; ma tutto ciò è entrelacé col caldo, col sudore, con la sete, con la fame, con la famiglia, con la morosa, con il fango, con i pidocchî, col dolore fisiologico ecc. (SVP 798)

L'opposizione tra miti e comprensione torna in un altro paragrafo dell'*Elogio*, a proposito di Macchiavelli: 'Leggendo certe pagine del Principe non si riesce quasi a capire se sono verità o ferocia o spasimante ironia. Forse i tre termini sono uno solo, fuori dal minestrone dei miti. Navigare nella minestra, ma cercar di capire come è fatta' (*Elogio*, RR I 130). La lucida interpretazione del reale da parte del Segretario fiorentino rinvia a un altro passo della *Meditazione*, dove Gadda lo celebra come 'l'intelligentissimo e a me caro Niccolò Macchiavelli, di fronte a cui tanti altri sono dei meschini e zoppicanti e reumatizzati pasticcioni' e i di cui detrattori 'si ostinano a non vedere ciò ch'egli vide' (SVP 843).¹¹

Un ultimo accenno ai miti sembra rifarsi al noto aforisma di Prezzolini su furbi e fessi: 'Quando le locuzioni "far fesso", "non mi fai fesso", riusciranno incomprese, allora la diana sarà splendida, come i fulgori primi del giorno... il mito della furberia è un ignobile e turpe mito' (*Elogio*, RR I 132). Il legame tra conoscenza ed etica viene ribadito in una nota all'aggettivo 'ignobile': 'che si può e si deve ignorare. Contrario di nobilis = che si deve conoscere, che è noto a tutti, famoso. Ignobile e turpe = ignobile perché turpe' (*Elogio*, RR I 133).

Il rapporto reciproco tra il comandante e il soldato viene illustrato con l'immagine dell'amato proconsole delle Gallie: 'Bisogna che Cesare disponga della legione decima e che la decima sia adoperata da Cesare. Il sangue bisogna darlo, i soldati lo devono dare. Cesare lo deve impiegare bene' (*Elogio*, RR I 130). Se è vero che la scrittura complessiva gaddiana abbonda di riferimenti al generale romano, il rapporto qui evocato tra Cesare e la decima legione pare riformulare la medesima idea già espressa nella *Meditazione*: 'Esigere che sia dato a Cesare quel che Cesare giustamente chiede, ma riguardare con religioso rispetto a chi dà, e dà dopo la fatica, non dopo l'ozio: perché Cesare stesso non può essere Cesare senza la decima legione' (SVP 809).

Quando l'attenzione di Gadda si sposta dai comandanti ai soldati, sembrano importare la disciplina e il senso di dovere, piuttosto che la lucida comprensione delle relazioni reali. Si constata come la seguente 'tirata' contro gli imboscati viene ripresa letteralmente dall'opera filosofica:

Le scarpe hanno da essere di cuoio stagionato e cucite forte: i soldati ingrassarle e portarle da bravi soldati. 'Signor tenente, mi fanno male i piedi', via!, non è una proposizione elegante. E neanche dire: '... Sciupiamo la roba, così la guerra finirà presto...'. La guerra può finir male anche sulle corna dei cani, e contro ogni lor previsione: e anche chi sciupa la roba, o butta il fucile, nell'idea di fare un dispetto al governo. Voltolarsi ciechi nella propria bassezza tira il castigo, forse anche più che delinquere. (*Elogio*, RR I 129)

Il critico: 'Conosco un popolo in cui era diffuso questo apoftegma: "Sciupiamo il più possibile calzoni e scarpe e fucili, cosicché la guerra finirà presto perché il governo non avrà più potere di continuarla." Ciò per parte degli umili, che secondo alcuni saranno i primi, per ciò solo che sono umili, anche quando si abbrutiscono più di quanto comporterebbe la loro umiltà.'

¹¹ Sul rapporto tra Gadda e Macchiavelli, si veda la voce 'Gadda e Macchiavelli' della *Pocket Gadda Encyclopaedia*, di Gian Mario Anselmi e Nicola Bonazzi
<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/walks/pge/machiavellianselmibonazzi.php> (25 feb. 2013).

Per gli umili rispondo: Tale scienza sociologica e tali fantasmi e relazioni inesistenti sono stati e saranno scontati da quel popolo con somma di dolori e privazioni quadrupli di quello che sarebbe costato il dovere dell'avarizia. (SVP 684-685)

Possiamo quindi concludere, in merito all'*Elogio*, che il testo sviluppa un ragionamento impersonale e discontinuo sulla gestione della guerra che ha funzione introduttiva rispetto agli articoli di guerra e che si costruisce sull'esperienza diretta interpretata attraverso gli schemi della teoria della conoscenza gaddiana.

Passiamo al secondo articolo: *Impossibilità di un diario di guerra*, dichiara l'impossibilità di un diario – di fatto però esistente – tanto che come Gorni ha suggerito andrebbe interpretato come 'impubblicabilità', in senso etimologico, cioè 'impossibilità di rendere pubblico', ossia impossibilità andrebbe inteso come incomunicabilità.¹² Infatti, il lettore si accorge rapidamente che il nucleo del testo non è la possibilità del diario ma la narrabilità della guerra.¹³ Si stabilisce quindi un discorso argomentativo sulle ragioni e sulla necessità della guerra e della sua narrazione.

A nostro avviso, in quest'incipit in cui Gadda giustifica il proprio discorso si può individuare anche l'intenzione narrativa che caratterizza il resto della sequenza: 'Queste cose le scrivo perché possano arrivare dentro l'anima, un giorno!, di qualcheduno, che abbia lume di memoria e di cognizione e, se Iddio voglia, capacità di giusta elezione' (RR I 134). Il concetto centrale di cognizione risulta qui correlata alla memoria, che costituisce il registro attraverso il quale si svolge la narrazione gaddiana.¹⁴ La distanza temporale che separa l'io dagli eventi vissuti, condizione preliminare del ricordo, ne consente l'approfondimento, la possibilità di coglierne il vero significato, di situarli nella concezione della realtà come groviglio. La terza nozione, la 'giusta elezione', fa appello alla perspicacia del lettore, che in base ai concetti offerti dall'autore deve operare la 'giusta' scelta. Anche qui troviamo un antecedente nella *Meditazione*, in un capitolo a proposito della metodologia, dove Gadda sostiene che la conoscenza precede sempre il metodo: 'un metodo è già conoscenza ed è ragione elettiva; presume nozioni, occlude una elaborazione critica' (SVP 859).

La necessità di ripensare l'esperienza della guerra attraverso il sistema filosofico si esplicita poi poco avanti nel testo:

Ho dunque facilmente riconosciuto anche alla guerra, e già conoscevo per altra esperienza d'altri disumani dolori, che certi fatti bruti, materia, necessità, causa, dite come volete, sono essi a volte i discriminanti delle cose reali più che non quelli (pensiero, volere) i quali pertengono alla attività dell'apice nostro e dovrebbero prepararci il dabben futuro, il dabben premio e la dabben vittorizzazione, secondo l'aspettazione dei più nobili cuori, e dei cervelli più sciocchi. (*Impossibilità*, RR I 135)

La conoscenza della 'realtà' della guerra nei suoi fatti 'bruti' e nella sua necessità, cioè la cognizione della guerra come sistema reale, come sistema provvisorio e incompiuto in stretta interdipendenza con tutti gli altri sistemi della realtà, pare essere la condizione vincolante che precede la rievocazione e quindi il racconto. Non può essere un caso se, pochi paragrafi dopo quest'affermazione, un primo passo narrativo irrompe nel testo argomentativo, laddove Gadda ricorda una missione sull'Adamello: 'E mi sono accasciato

¹² Gorni, 'Il testamento del capitano', cit., p.153.

¹³ A. Cortellessa, 'Il duca di Sant'Aquila e la guerra degli altri. Carlo Emilio Gadda recensore di guerra', in: *Paragone*, n. 548-550 (1995), p. 119.

¹⁴ Bertone, *Il romanzo come sistema*, cit., p. 71.

sul ghiaccio, come un vecchio mulo sfinito. Questo mi accadde una notte, sull'Adamello, aprile '16: nella vedretta della Lobbia' (RR I 138). Il frammento memorialistico, lungo ben due pagine, apre la sequenza al racconto. È molto indicativo lo spazio bianco con cui si chiude il passo, poiché nell'intero testo se ne registrano solo due e l'altro chiude i primi tre paragrafi del testo, definiti nelle note come 'prologo' (RR I 144).

Dopo l'inserimento del frammento narrativo riprende il discorso argomentativo, che si va però gradualmente dissolvendo. Ormai si è sul sentiero della narrazione e della violenta retorica non si trova più traccia nell'explicit lirico-narrativo, che stabilisce una serie di coordinate del racconto bellico gaddiano:

Qualcuno si ammalò, a furia di guerra. Mi ammalai anch'io, a furia di scatolette. In genere curavano di più la tenuta, e questo trovo che è un sintomo di lucidezza, nelle distrette del male. Alcuni avevano una catenella d'oro al polso e morirono come fanciulli, sognando il Natale; avevano nel viso una luce, un sorriso: e l'angoscia mi riconduce pei vani sentieri della memoria, ma tutto tace, intorno, e tutto si oscura.

Ripenso altri volti, straziati o dissanguati in una lassitudine senza conforto: altri, di colpiti al cuore, che parvero continuare nella morte la serena dignità della vita. Inutilmente ripenso!

Allora, nel rovinio tragico della pietraia, distesi un telo sui sacrificati: il sasso non dava tomba, o corona. (RR I 144)

La conoscenza dell'intricato sistema-guerra vissuto nella sua immediatezza, la cognizione della realtà e quindi della verità insita nella guerra provoca un'incrinatura nel discorso argomentativo e rompe la crosta di una piaga da cui nasce il racconto. Il motore narrativo è la reminiscenza, un processo doloroso e necessario, poiché significa che il narratore deve tornare ai campi di battaglia lasciati dall'autore, sostituendo alla necessità diaristica l'intenzionalità narrativa e finzionale derivante dall'atto della cognizione. Per il narratore, la guerra diventa materia plasmabile, cui si può attingere per costruire nessi, personaggi, per suscitare emozioni, insomma, per creare 'storie', per narrare e narrarsi.

Come risulta dal passo, i ricordi non si lasciano cogliere al volo (si veda l'antitesi tra la luce dei visi morti e l'oscurità della memoria) e chi li vuole riportare alla realtà è obbligato a riconoscere la loro inanità, oltre alla propria. Tra le fondamentali componenti del racconto gaddiano si annoverano l'autoironia e la satira, che si scaglia qui contro i regolamenti militari, come si deduce dalla nota alle 'scatolette': 'I regolamenti militari vietano l'iterato uso di carne in scatola. Il Ns. si ritrovò in condizioni da dover contravvenire a questa norma e cadde gravemente malato (1916, dicembre)' (RR I 146). La costruzione di nessi narrativi avviene tramite l'associazione di immagini e giochi di parola: dalla 'malattia a furia di guerra', il narratore arriva alla propria malattia 'a furia di scatolette', narrata poi dal curatore nella nota. Il registro della memoria gestisce tanto il racconto quanto il canto e la descrizione delle salme dei compagni, qui svolto in modo lirico, costituisce un motivo ricorrente, chiudendo anche il terzo e il quinto testo della sequenza.

La dissoluzione dell'argomentazione attraverso la narrazione si verifica progressivamente nel terzo testo, *Dal Castello di Udine verso i monti*, centrale non solo geometricamente all'interno della sequenza. Di nuovo ci si ritrova davanti un titolo di capitale importanza, che da un lato contiene in sé il concetto chiave che funziona da titolo della sequenza e della raccolta, glossato dal narratore come 'un'immagine-sintesi di tutta la patria, quasi un amuleto dello spirito' (RR I 155), e dall'altro riassume il movimento narrativo che si attua nella sequenza dei tre racconti, cioè il passaggio

tragico dalla guerra alla prigionia (i monti austriaci e tedeschi), attraverso la cattura, che costituisce una dolorosa aporia che, seguendo la cronologia dei racconti, avviene proprio tra il terzo e il quarto racconto.

Il terzo racconto si articola in tre parti, che a loro volta si costruiscono come una serie di evocazioni incatenate, di associazioni di immagini comiche e tragiche che servono da veicolo per la catena di fatti bellici e in cui si possono inserire intermezzi lirici. Così, nella prima parte, la scritta 'Alt! Taglio Capelli!' e la descrizione dell' 'umile fante' che rifiuta di farsi rapare la testa portano il narratore all' offensiva di Caporetto: 'Il guaio vero è stato che l' "Alt" della sandalina di Caporetto non fece nessuna impressione a von Below, il quale arrivò invece da Santa Lucia' (RR I 148). Il preludio alla disfatta, che non viene narrata, si condensa nell' immagine della 'testa di ponte': 'L' unico difetto è questo, secondo me: che la testa di ponte, per suggestione grammaticale e fonetica, induce la testa dello stratega all' idea d' un sol ponte, d' un ponte al singolare. E la suggestione delle parole è tutto, specie dopo due anni di guerra: ma un ponte è troppo poco, anche dopo due anni di guerra' (RR I 149). Al gioco linguistico si connette un' evocazione di un caporale fattorino che brontola sulla scarsità delle teste di ponte, ultima immagine comica cui segue la narrazione tragica dei fatti che precedono direttamente la cattura, e con cui si chiude la prima parte del racconto:

La prima cosa che successe fu che il ponte di Caporetto saltò per aria, anzi lo fecero brillare, come si dice nella brillante prosa tecnica: e ciò fu quando su, nelle nuvole eccelse, dei reparti senza ordini stavano ancora attendendo a piè fermo di compiere il resto del loro dovere. I telefoni parevano i nervi paralizzati d' una baldracca fradicia. L' ottusa cecità della nebbia pareva il simbolo d' una ottusità più sporca e più cieca. Dalla valle salirono cupi boati, l' aggiustamento! poi, ore e ore, un fragore unico e fuso: poi ci fu solo il silenzio. Orribile delirare della memoria! (RR I 149)

Nella seconda parte del racconto si instaura un' analessi che riporta l' azione all' agosto del 1917. Qui due intermezzi lirici si intercalano tra tre blocchi narrativi, individuabili nel mancato appuntamento col fratello, il ricordo del Politecnico e il racconto di una licenza-premio. Nella terza parte, che comincia con le parole 'Conobbi i forti e i bravi', il narratore ricorda due soldati, di cui la morte dell' ultimo chiude il racconto.

I due racconti di prigionia che concludono la sequenza sono formalmente più regolari e danno prova di una più compiuta narratività. *Compagni di prigionia* allaccia tra loro tre episodi narrativi sulla vita a Cellelager, cominciando dal racconto della vita nella baracca 15, con tutti i personaggi ivi presenti. Il secondo episodio narra la scoperta dell' attività poetica di Betti da parte dell' io e il conforto recato dalle sue poesie. L' ultimo passo presenta l' amico Tecchi e introduce il motivo delle passeggiate compiute dal narratore in una specie di delirio, che lo riporta ai monti italiani, dove i commilitoni continuano a lottare.

Il brano lirico che chiude il quarto racconto: 'Camminavo e camminavo, fagotto di cenci, sulla strada buia dell' eternità' (RR I 165) assicura la connessione all' ultimo racconto, *Imagine di Calvi*, di cui l' incipit riprende il motivo del camminare: 'Trascinai verso dove sapevo le scarpe senza più suola, e, dentro, i piedi gelati' (RR I 167). L' azione si sposta al lager di Rastatt e i temi dominanti sono la fame e la prostrazione morale. Il racconto si costruisce nuovamente come una serie di episodi: dalla disperata ricerca di cibo tra le immondizie all' analessi delle 'violente liti nel treno, nel campo e nelle casematte' (RR I 168). Dopo la descrizione della fame si impone come tema

l'inerzia morale della prigionia, che nuovamente sfocia in quello delle passeggiate. Come nel racconto precedente, le passeggiate suscitano il ricordo della vita bellica, che si concretizza in due ricordi distinti, cioè l'azione kamikaze della battaglione Val d'Intelvi, ordinata e guidata dal colonnello Giordana, e la rievocazione del primo incontro col tenente Calvi, emblema dell'eroismo alpino. Il racconto si chiude con il ricordo del secondo e ultimo incontro con un Calvi moribondo.

La sequenzialità dei cinque articoli, di cui tre sono veri e propri racconti, spinge il lettore a ricostruire il processo che porta alla narrazione della guerra vissuta dal narratore autodiegetico. Prima di poter raccontare e leggere la guerra come una 'storia', infatti, l'esperienza va afferrata cognitivamente, lettore e autore devono pertanto raggiungere una profonda comprensione del funzionamento della guerra in quanto sistema, cioè in quanto insieme di relazioni dipendenti da tutti gli altri sistemi che compongono la realtà presente, passata e futura. Attraverso la costruzione e l'ordinamento dei cinque testi, la lettura sequenziale ricostruisce e scioglie il problematico processo creativo che conduce alla narrazione della guerra, portando il lettore da una riflessione teorica sul concetto della guerra al problema della sua narrabilità. All'interno della discussione sulle ragioni e le irragioni della guerra, scatta un primo lampo narrativo, provocato dalla crescente conoscenza – e quindi deformazione – del sistema-guerra. Con la conoscenza si fortifica la tenuta narrativa dei testi, che a partire dal terzo articolo si presentano come vere e proprie narrazioni.

In conclusione, questa serie di cinque testi esemplifica in modo singolare e immediato come la narrativa gaddiana più che un risultato sia un processo in atto, che si ripete ad ogni lettura. L'interazione tra microstruttura (racconto) e macrostruttura (sequenza) narrativa individuata nella prima sequenza de *Il castello di Udine* pare ben diversa da quella tra capitolo e struttura romanzesca incompiuta, che si attesta nei due capolavori romanzeschi di Gadda. Perciò, la giusta rivalutazione della narratività gaddiana, che finora tende a incentrarsi sulla forma romanzo, dovrà anche fare i conti con la forma raccolta, in cui Gadda riconosce uno strumento idoneo a riconfigurare testi già esistenti in una nuova opera composita. La potenzialità semantica e semiotica della raccolta di narrativa breve, in cui le componenti testuali mantengono la loro autonomia e nel contempo contribuiscono a un sovrasenso proprio della raccolta, si potrebbe rivelare più congeniale all'Ingegner di quanto non si sia creduta finora.

Parole chiave

Gadda, guerra, racconto, narratività, Novecento

Mathijs Duyck è dottorando in italianistica presso l'Università di Gand (Belgio), dove prepara una tesi sulla forma della raccolta di narrativa breve in Gadda. Oltre che su Gadda, ha pubblicato studi sulla teoria dei generi e su autori come Boccaccio, Svevo, Flaubert e Swift.

Blandijnberg 2
9000 Gent (Belgio)
Mathijs.Duyck@UGent.be

SUMMARY

'The Severity and the Terrible Ire of an "I" that is no longer ours...' War and Autodiegetic Narration in Early Gadda

The experience of the Great War is a vital element in Carlo Emilio Gadda's literary apprenticeship. Although the autobiographical theme of war permeates practically all of Gadda's writing, it is interesting to note how the author in his fiction effectuates a process of distantiation. An important exception to this tendency are a series of 'war articles' which were first published in the newspaper *L'Ambrosiano*, and which later formed the first part of the short story collection *Il castello di Udine* (1934). This sequence of five short texts presents an autodiegetic narrator which can be identified with Gadda, and who develops a highly varied discourse on the war he fought, oscillating between essayistic, lyrical and narrative modes.

The paper intends to individuate the essential components of Gadda's autodiegetic war fiction through an intertextual analysis of the author's early works. The surprising intertextual relations between the war articles and the philosophical treatise *Meditazione milanese* will lead to a reflection on the relation between war experience, gnoseology, ethics and narration of war.