

PIERPAOLO PAVAROTTI, **Dei pomari e delle ville:**
annotazioni su Gadda poeta e il suo primo sonetto

«Brianza velenosa»

(*Una giornata uggiosa*, Mogol, 1980)

Due volte minore ha la pretesa di essere questo breve contributo al tema proposto per il numero corrente della rivista. Scontato in un primo tempo registrare come in Gadda l'attività specificamente poetica, considerando con questo la scrittura in versi più tradizionalmente intesa, sia rimasta occasionale e di minima ampiezza. Sono molteplici, del resto, gli esempi di un decorso simile della carriera letteraria: Pirandello (1880-1912), Moravia (ante 1929)¹, Calvino (periodo bellico)², per citarne alcuni, hanno cominciato in versi per passare presto alla prosa. Ma vi sono differenti fenomenologie nello stesso e in altri ambiti artistici. Bernardo Bertolucci, Nelo e Dino Risi hanno cominciato come poeti per poi approdare al cinema, Pasolini ha continuato a praticare diverse forme di scrittura assieme alla sceneggiatura e regia cinematografica. Leonard Cohen dopo apprezzati esordi poetici si è spostato verso la canzone d'autore, Francesco Guccini ha prima affiancato poi sostituito la propria attività cantautorale con la narrativa memorialistica e d'invenzione. Giganti come Shakespeare, Goethe, Hugo, Manzoni, Melville (col suo negletto *Clarel*), Borges hanno coltivato

¹ Moravia (2019) prima della pubblicazione in proprio de *Gli indifferenti*.

² *Cantacronache* (1995). Si tratta di versi da musicare risalenti alla prima coscienza resistenziale dell'autore.

parallelamente più generi letterari. Meno scontato sarebbe venire a capo di questa parziale soluzione di continuità, che lo accomuna peraltro ad un autore stilisticamente agli antipodi, quel Leonardo Sciascia³ col quale ha condiviso, oltre la reciproca stima, anche la pratica, non professionale ma apprezzata e intimamente gratificante, della scrittura d'arte⁴. Parziale si è scritto, infatti è sulla strada di una continuità sotto altre forme, un'eterogenesi dei generi, che è stata proposta una soluzione a tale problematica compositiva⁵. Da una parte contesto storico-culturale e formazione personale portavano il giovane Gadda all'espressione alta della lirica:

La cultura crociana, il privilegio dell'espressività del soggetto al centro di una dicibilità – cantabilità – del mondo, la selezione – d'en haut, come direbbe Contini, da Balzac – del lessico a sancire la distanza dal regime discorsivo quotidiano, sono i tratti caratteristici di una pratica letteraria come pratica aristocratica, elitaria, che gestisce uno strumento espressivo costituzionalmente estraneo ai processi della comunicazione quotidiana⁶.

Gadda stesso parla, in un'intervista spesso citata dai critici e che tornerà in queste pagine, dei suoi esordi poetici privati, rammentando una scioltezza d'espressione e una produzione quantitativamente notevole: «Molti i conati. Endecasillabi e prosa. Ottave infinite. Copiose terza rima. Ebbi rima facilissima, di tipo “estemporaneo”»⁷. Le espressioni 'conati' ed 'estemporaneo' sono quanto di più gaddiano si possa immaginare di ritrovar paradossalmente accoppiato nella medesima frase. Se da un lato il sostantivo richiama assieme sforzo e

³ *La Sicilia, il suo cuore* in OA I (1952). Le sciasciane *Favole della dittatura* (1950, sempre in OA I) si affiancano al gaddiano *Primo libro delle favole* (1952, sempre SGF II).

⁴ Longo (2018) e DG (2019) recentemente su Gadda. Nifosi (1999) e Spalanca (2012) su questo aspetto del cosiddetto 'dilettantismo' di Sciascia.

⁵ Patrizi (2017), pp. 189-191.

⁶ Patrizi (1917), p. 188.

⁷ Inchiesta nel settimanale «Epoca» (1954), pp. 6-7, riportata integralmente in *Poesie* (1993), p. 103 (da cui si cita d'ora in avanti).

sintomo, dall'altra l'aggettivo dice spontaneità e liberazione. Si sentono già espressi in prima persona gli ingredienti dell'impellenza e della laboriosità, in un originario appaiarsi di lirica e racconto che informerà gran parte delle sue opere e professioni. Lo sviluppo conseguente viene così descritto da due studiosi fedelissimi all'opera, e nel primo caso all'amicizia, dell'ingegnere:

la ragione più radicale del frammentismo narrativo risiede per definizione nella qualità lirica del temperamento. Gadda, che non soggiace al logos critico ma si percepisce altrettanto acutamente in modi istintivi, immediati e biologici, ha infatti voluto chiudere il suo racconto con versi ricavati da un fascicolo antichissimo di "Solaria"⁸.

Alle parole di Contini, suggello di un sodalizio intellettuale rimasto vivo fino alla morte di Gadda, faranno eco quelle, corroborate dalla verifica filologica dei materiali disponibili oltre vent'anni più tardi, della Terzoli:

il corpus delle poesie consente di verificare, quasi in forma sperimentale, la nascita, la persistenza e l'amplificazione del procedimento che, partendo dal verso si estende progressivamente alla prosa [...] che risulta, pertanto, farcita di moduli lirici e di frammenti desunti alla lettera da antichi scartafacci⁹.

L'impellenza del dire e l'ambizione a dire bene, a giustificare un'esistenza sin dalla giovinezza percepita come problematica, si dimostrano da una parte *primum mobile* di innumerevoli esordi e progetti, non limitabili dalla forma poesia, dall'altra coazione a non mai concludere il racconto. Il frammento lirico non può risolversi in sé, in una forma chiusa della tradizione poetica, ma non si può nemmeno adattare del tutto felicemente alla prassi narrativa del romanzo, o meglio, non la può esaurire. Il romanzo gaddiano allora si genera da una

⁸ Contini (1970), pp. 606-607.

⁹ Poesie (1993), p. VIII. Poco dopo (p. X) la Terzoli giustifica *in nuce* la nostra tesi: «Quasi che lo svelamento al lettore del proprio processo di scrittura possa costituire un compenso per il mancato scioglimento narrativo».

concrezione in equilibrio precario di frammento lirico (e divagazione) e tessitura narrativa, laddove il primo non potrebbe bastarsi nella forma poesia e la seconda ne viene continuamente minata pregiudicandone la chiusura.

Il corpus poetico, dunque, si presenta in tutto con venticinque componimenti, dodici editi Gadda vivente in varie sedi (per lo più in rivista), uno (*Viaggiatori meravigliosi* del 1921-22) pubblicato in parte da Isella nelle note¹⁰ al *Racconto italiano di ignoto del Novecento* e dodici scovati nelle carte d'archivio o usciti postumi e ripubblicati nell'esemplare edizione critica einaudiana¹¹. Nel 'canone' Terzoli vengono accolte anche tre traduzioni, una dalla *Apocalisse* (condotta sulla Vulgata)¹² e due dal poeta Edwin Arlington Robinson (1869-1935)¹³. In complesso la scrittura in versi, già definita occasionale e di minima ampiezza, si estende dal 1910 (forse 1909) al 1963, concentrandosi, e vieppiù rinnovandosi nella metrica, negli anni Dieci e Venti, rarefacendosi dagli anni Trenta (un testo) ai Quaranta (due) e Cinquanta (due), per concludersi col rifacimento di *Autunno* (1963). La quindicina di testi prodotti entro i Venti si innerva corposamente al primo consistente tentativo narrativo, il *Cahier* del 1924 appunto, come più episodicamente al *Giornale di guerra* chiuso il Capodanno del 1919. Due anni dopo l'esordio ufficiale con i primi racconti su «Solaria», ossatura primitiva de *La Madonna dei Filosofi* (1931), Gadda metterà tra parentesi l'attività in versi¹⁴.

¹⁰ *Cahier* (1983), 213 ora completo in *Poesie* (1993), 32-36 (testo), 59-60 (note), 114-117 (commento) e anche SVP (2009), p. 1263.

¹¹ *Poesie* (1993), pp. XXIX-XXXI: nella *Nota al testo* la curatrice è attentissima nel delimitare le condizioni di possibilità ed i confini filologici da porre al concetto di edizione critica nei riguardi del materiale gaddiano.

¹² *Poesie* (1993), *Un angelo mi portò nel deserto*, pp. 46 (testo). 94-95 (commento). 124-125 (note). Pubblicata postuma MS (1988), pp. 69-70.

¹³ *Poesie* (1993), *Il brindisi di mastro Monta* e *Molti sono i chiamati*, pp. 49-52 (testo). 97-99 (commento). 125-126 (note). Le due poesie erano già editate nella raccolta *Poesia straniera del Novecento* (1958), pp. 401-405.

¹⁴ *Poesie* (1993), p. XIX-XXIV; RR I (1989), p. 781. Sulla poesia pure Gorni (1973) e Fagioli (2002).

Testo e varianti: spunti di lettura per *Poi che sfuggendo ai tepidi tramonti*

Se la poesia tradizionalmente intesa resta produzione minore per l'ingegnere, allora lo è doppiamente la primissima composizione, sostanzialmente negletta dalla critica e assai lontana dalla notorietà acquisita (come coda della *Cognizione*) dai versi liberi di *Autunno* (*princeps* 1932). Della prima poesia di Gadda, il sonetto eponimo cui è dedicato questo paragrafo, si hanno tre versioni con minime varianti¹⁵: quella a testo, che corrisponde all'unica pubblicata, una ricavata da una lettera a Contini¹⁶ del 1946 e una dettata a Roscioni¹⁷ nel 1970.

«Epoca» 1954 (1910 / 1912 in Contini)	Varianti Contini C / Roscioni R
Poi che sfuggendo ai tepidi tramonti	Poi] Or CR
Vanì declive in nebbia la pianura	Vaní R // nebbie CR // pianura, R
Per i boschi e i pascoli de' monti	boschi] campi C
Senza grido né suono il dì s'oscura	s'oscura, R
Mute guardano l'erme in su le fronti	
De le ville il fornir de l'aratura	De le] Delle R // de l'] dell' R
E lunghi fuochi accender gli orizzonti	fochi C
Donde ogni volo ai mesti dì si fura	mesti] tristi CR // fura, R

¹⁵ *Poesie* (1993), pp. 3 (testo). 59-60 (commento). 103-104 (note filologiche). Si rinvia alla *Introduzione* di questa edizione ed al saggio in volume Terzoli (2009), 56-60. 66-80 per i raffronti e i cospicui debiti con la raccolta poetica di Ugo Betti (1892-1953), scrittore e giudice di cui Gadda fu amico al fronte e recensore in congedo, *Il re pensieroso* (1922).

¹⁶ Contini (1946), p. 229-231: «A tergo ti scrivo un mio sonetto (ridicolo) del 1912, alla fine del liceo: ottobre. Scritto a Longone al Segrino, per gentilissima [...] A Mina» (Firenze, 27/1/1946).

¹⁷ *Poesie* (1993), p. 104. Carte dell'archivio Roscioni: «prima della I guerra mondiale».

Nel pomario che al colle il pendio tardo	pomarii C // pendío R molti, R
Sparsa già tutto di sue fronde molli Poi che il greve suo dono ebbe diviso	
Del vespro dolce ne le luci io guardo I pomari deserti i tristi colli	Del] Nel R // ne le] nelle R deserti, R
Salutare il vostro ultimo sorriso	sorriso. R

Varianti. Le prima variante 'or' (v.1) a livello semantico è ininfluente ma raccoglie due indizi, uno a favore ed uno a sfavore: 1) la continuità con le forme tronche 'fornir-accender'; 2) la maggiore colloquialità del sintagma 'Ora che' (troncato per esigenze metriche) soprattutto in rapporto alla variante Roscioni, comunicata appunto oralmente all'amico, poi trascritta su una cartolina della Biennale di Venezia e conservata nel fondo dello studioso romano¹⁸. Non priva d'interesse la seconda variante, 'nebbie', poiché metterebbe in gioco i rapporti vocalici all'interno del secondo verso e, in misura minore, quelli di numero rispetto all'intera composizione. La finale -e stringerebbe il sostantivo al precedente «declive» mentre il singolare allenta l'abbrivio d'inizio in favore della seguente «pianura». Si noti poi che l'accoppiamento di singolare e plurale nel medesimo verso si ha già in chiusura di quartine, 'volo/dì' (v. 8) e con l'attacco dell'ultima terzina 'vespro/luci' (v.12). Una combinazione tuttavia minoritaria rispetto al generale accordo di numero all'interno dei singoli versi, che potrebbe avere dignità di testo. Meno intrigante risulta la terza variante ('campi'), solo in

¹⁸ *Poesie* (1993), p. 104. Discorso simile eppur meno stringente si potrebbe azzardare per la comunicazione epistolare con Contini.

Contini, spiegabile per attrazione con 'pianura' e, di fatto, già postillata dal testimone come altalenante opzione tra i due sostantivi¹⁹.

La variante 'fochi/fuochi' (v.7) è un aulicismo registrato da Contini, simile all'allotropo iniziale «tepidi», ed ha valore incerto. Peggiorativa la lezione 'tristi' (v.8), seppur tramandata da entrambi i testimoni alternativi, in quanto si ritiene normalizzazione ed attrazione del penultimo verso, nonché appesantimento della sequenza fonica per l'accumulo di dentali ('tristi dì'). La variante Contini 'pomarii', dannunziana, non concorda con la preposizione (v.9), quella ortografica Roscioni «pendío», come già «vaní» (v.2), è precisa correzione d'autore²⁰. Nell'ultima quartina le varianti preposizionali 'del/nel' e 'ne le/nelle' (v.10) sono di nessun valore semantico, la prima non muta la preponderante accezione temporale, la seconda è una normalizzazione. Si avrebbe invece un appiattimento del dettato sintattico formale con la lezione Roscioni.

Breve discorso a parte merita la punteggiatura. L'endecasillabo ininterrotto, con tanto di maiuscole ad inizio verso, non può che portare il lettore al non lontano (sei, forse quattro anni appena) e così dirompente *Porto Sepolto* ungarettiano (1916). Ancora l'autocommento viene in soccorso di questa intuizione: «ho lasciato il testo senza virgole, come usa Apollinaire»²¹. Superfluo commentare il corto circuito immediato tra Ungaretti ed il suo ispiratore e sodale francese. A questo proposito, sarà ancora Gadda stesso a suggerire alcune modifiche: «metterà il lettore o la stupenda lettrice una virgola gigante dopo "fura", un'altra abbastanza buona dopo "diviso"». Il riferimento di genere tradisce più di un conto aperto con l'universo femminile che non è il caso di riaprire in questa sede e che, d'altronde, altri hanno ben affrontato.

¹⁹ Contini (1946), p. 230: «forse "prati" quasi in endiade mentale. | forse "boschi"».

²⁰ *Poesie* (1993), p. 104.

²¹ *Poesie* (1993), p. 103.

Struttura. Il dispositivo metrico è quello del sonetto, con quattordici endecasillabi piani e schema rimario pascoliano ABAB ABAB CDE CDE, con assonanze in AD (o-i). La rima perfetta o inclusiva²² ‘monti-tramonti’ e quella ricca ‘fronti-orizzonti’ si concludono in un legame tematico tradizionale, così come le rime ricche ‘pianura-aratura’ e la paronomastica ‘molli-collì’. Antitetico a questi è il nesso ‘oscura-fura’, rafforzato dal comune sostantivo precedente («dì»), mentre ambiguo è quello ‘diviso-sorriso’ per più ordini di ragioni. Da una parte i frutti sono positivamente spartiti nel raccolto, dall’altra il frutteto si presenta spoglio. Il qualificativo ‘dolce’, che Gadda nell’autocommento vuole legato a ‘sorriso’ e non a ‘vespro’, depone a favore della prima immagine, mentre ‘ultimo’ a favore della seconda. Si realizza quindi un sottile alternarsi di parole-gancio di tonalità positiva e negativa, cui si sottrae soltanto la coppia ‘tardoguardo’ (rafforzata fonicamente dai rispettivi precedenti pendIO-IO).

Il componimento è racchiuso in un unico periodo sintattico, privo nella *princeps* di punteggiatura, un ambizioso e disuguale tentativo che ha solo parzialmente deluso lo stesso autore:

«Mi ero proposto di occupare il sonetto con un unico periodo sintattico, disdegnando l’enunciazione franta e per così dire disossata, non sorretta da un’impalcatura sintattica di tipo conforme: (scheletri dei grandi vertebrati nei musei) [...] Il sonetto si allunga un po’ artificialmente nelle subordinate (per tener fede al ripicco). Ma non è scemo del tutto»²³.

Il modello animale in parentesi ci riporta con forza all’esempio preclaro di poesia a periodo unico, la celebre *Anguilla* montaliana del 1948, di cui si può

²² Si rinvia alla Terzoli per un commento d’insieme sulle rime gaddiane, che nel sonetto in esame vengono licenziate con un sintetico: «non segnala particolari tensioni in sede di rima». Cfr. *Poesie* (1993), XIII-XIX (citazione p. XIV); Terzoli (2009), 32-62.

²³ «Epoca» (1954) citato in *Poesia* (1993), p. 103.

apprezzare la qualità notevolmente superiore²⁴. Ma sul giudizio in fondo benevolo dell'autore si può concordare.

Lessico. Certamente l'immaginario bucolico²⁵, tra agreste e silvano, brado e coltivato, si distende su questo primo sonetto per poi informare gran parte di tutto il corpus poetico gaddiano. I prestiti classici e contemporanei sono numerosi e vale la pena sistematizzarne, se non *in toto*, almeno in buona parte l'apparato, a partire dallo spoglio operato ancora una volta dalla Terzoli e secondo la scansione della composizione.

«Poi che» si ritrova *incipit* pure in *Poi che le nuvole sorgono* (1919-1921) e «Poi che le navi sono ferme nel porto», apertura della strofa Ib della citata *Viaggiatori meravigliosi*, cronologicamente appena successiva²⁶. In generale si registra come la poesia dell'autore sia fervida di «richiami, ritorni e riallacciamenti» per usare un'espressione dello stesso Gadda nei confronti di Betti e si costituisca in «carattere unitario»²⁷. Già rilevato il debito pascoliano di natura metrica, è riconosciuto anche quello lessicale con il calco allotropo sul «vanisce» de *La felicità* (v. 3) e «vaní» ne *Il tuono* (v. 6)²⁸. Nonché quello con D'Annunzio, rinvenibile nell'aulicismo «pomario»²⁹, e Carducci «Ai dí mesti d'autunno»³⁰.

«Dante e l'Ariosto i miei amori [...] Arieggia vagamente un
ipotetico impasto Carducci-Petrarca. «Pomario» fu parola,

²⁴ OV (1980), 254 (testo). 968 (commento).

²⁵ Si rinvia al paragrafo successivo il prestito di immagini agresti da Orazio e Virgilio.

²⁶ *Poesie* (1993), 28 [testo 14]. 32 [testo 17]. La curatrice dà nell'introduzione i rimandi al *Cahier: Poesie* (1993), VIII-IX. Sulla fortuità di inserti metrici nel *Giornale* si veda Matt (2015), pp. 355-356.

²⁷ *Poesie* (1993), p. VII.

²⁸ *Mirycae* (1911), pp. 131.190. Sul metro si veda il sonetto *Anniversario* (1890) in *idem*, p.43.

²⁹ In *Poesie* (1993), pp. 59-60 se ne registra la presenza *Nell'estate dei morti* (v.18: «pampinee, le pergole, pomarii») del *Poema Paradisiaco* e *Per la morte di un capolavoro* (v.10: «orti, orti conclusi, pomarii») di *Elettra*. Ancora un pregevole rimando montaliano, *Godi se il vento ch'entra nel pomario*, si leggerà nel 1924 *In limine* in OV (1980), pp. 5 (testo). 861-862 (commento). Come lo fu Ungaretti, anch'egli poeta di guerra e il maggiore, a quell'altezza non si poteva in qualche modo non essere anche dannunziani secondo la nota formula montaliana dell'attraversamento.

³⁰ *Nostri santi e nostri morti I*, richiamato in *Poesie* (1993), p. 59.

allora, dannunziana: (Carducci e molto D'Annunzio a memoria)»³¹.

Di tonalità dantesca suonano due verbi: «si fura» ('si nasconde, si sottrae'), che si legge in Purgatorio XXX, 104 («sì che notte né sonno a voi non fura»); «fornir», che si legge in Purgatorio XII, 132 («che non si può fornir per la veduta») ed ancora in Paradiso XXX, 18 («poca sarebbe a fornir questa vice»). Già rilevato l'altro possibile ascendente per quest'ultimo predicato, che potrebbe risalire al Leopardi del *Sabato del villaggio* (v. 37: «fornir l'opra»)³². Così come gli aulicismi ortografici (allora correnti) nei sintagmi preposizionali.

Si chiude con la rilevazione di una doppia anastrofe, di cui una incastona il qualificativo in posizione prolettica già visto meritevole di auto esegesi da parte dell'autore³³. Si tratta dei seguenti passi: «de le ville il fornir» (v.6); «del vespro dolce ne le luci io guardo» (v.12). La figura retorica è di per sé scelta di un registro alto, peraltro associata a due coppie di espressioni dal medesimo tono come 'de le + fornir' e 'vespro + ne le'.

Spigolature. Si vogliono qui trattare alcuni *scolia* localizzati soprattutto nella seconda metà del sonetto, alcuni dei quali possono vantare un lampo di auto esegesi gaddiana. Il verbo 'fura' (v.8) chiude un verso di non univoca comprensione. Si trova infatti in combinazione con il termine 'volo' passibile di più accezioni, suppostamente naturalistica (il volo di qualsiasi uccello) o figurata (il volo dei pensieri). Con maggior probabilità Gadda indica, rappresentando metonimicamente il primo senso (volo per uccello), il perdersi delle speranze e delle ambizioni del secondo che i tristi giorni autunnali portano con sé. Quello che comunemente si intende con l'espressione «a la tarde de la vida», citazione

³¹ «Epoca» (1954) citato in *Poesia* (1993), p. 103.

³² *Poesie* (1993), p. 59.

³³ «Epoca» (1954) citato in *Poesie* (1993), p. 103: «Dolce» si riferisce a «sorriso» non a «vespro» (*sic* sul virgolettato).

tronca della massima di Juan de la Cruz. Considerando la giovane età dell'autore all'epoca della composizione (17-19 anni), si ha un'ulteriore prova dell'incipiente inquietudine esistenziale, poi della conclamata nevrosi, di cui soffrì Gadda. Il participio «diviso» significa «distribuito fra gli uomini» ci ragguaglia Gadda, impiegando il senso classico del verbo³⁴. Il pronome 'vostro' origina forse da corruzione testuale, per cui è ambigua l'appartenenza del 'sorriso'. Che è 'ultimo' (v.14) per «la prossima fine della villeggiatura» notifica Gadda; forse egli guarda i villeggianti salutarlo col sorriso³⁵. E questo conduce al paragrafo seguente, verso altre fonti ed approdi.

Echi di uno scenario: irregolare idillio d'esordio fra dramma e melanconia

Il sonetto può sintetizzarsi in «[...] immagini bucoliche, colte da un ideale osservatore che ne segue il lento dispiegarsi», e presenta una speciale «mescidanza del registro di un sublime tradizionale, e quello di una sensibilità pre-pascoliana per una natura vivida e terrigna». Sono parole di uno dei pochi critici che, oltre a Gorni ed alla sua citata allieva Terzoli, si è dedicato alla poesia di Gadda e che si è già incontrato più volte in queste pagine, ma non solo per questo meritano un approfondimento³⁶. Per tornare sull'idea dell'osservatore ideale e quindi all'io lirico che guarda la scena mentre la descrive (v.12: «io guardo»), è di nuovo utile un passo dell'autocommento gaddiano.

L'enunciato comporta una visualizzazione: il poeta è, idealmente, sopra un'altura o un poggio o una costa donde veda la pianura discendente verso Milano: per esempio Invernigo. Così può accadere che la pianura discenda verso le nebbie mentre

³⁴ Epoca» (1954) citato in *Poesie* (1993), p. 60.103 (*sic* sul virgolettato).

³⁵ *Poesie* (1993), p. 60.103.

³⁶ Patrizi (2017), pp. 191-192.

*il cielo, sopra la Ca' Merlata poniamo, si accende nei fuochi della sera*³⁷.

Da una parte l'ottica letteraria è inizialmente classica, bucolica latina, che segue nelle passioni Dante e Ariosto: «Più tardi Orazio e Virgilio. Di Orazio ho molte liriche a memoria, come del resto di tanti lirici»³⁸. Un primo regesto delle fonti è indicato dalla Terzoli e, se altro si potrebbe trovare, ci si limita per ora a riunire quei passi. Partendo da Virgilio, in riferimento ai 'boschi e pascoli' (v.3): «*silvas saltusque*» (*Georgiche* III, 40), che si ritrova simile «*in saltus [...] atque in pascua*» (*Georgiche* III, 323) e perfettamente inverso in «*saltus silvasque*» (*Georgiche* IV, 53). E passando a Orazio, in riferimento al 'greve suo dono' (v. 11): «*tuis hic omnia plena / muneribus, tibi pampineo gravidus autumnus / floret ager*» (*Odi* XVIII, 14)³⁹. Da cui il senso distributivo applicato da Gadda al participio 'diviso' nell'auto esegesi citata. La solida formazione liceale («una licenza liceale che mi fa onore»)⁴⁰ è messa a buon frutto dall'ingegnere.

Dall'altra l'ottica si rivolge ancora a un contemporaneo, di nuovo alla lirica di ambientazione naturalistica di Pascoli. Non solo il Cantore di Barga ha fornito all'esordiente poeta brianzolo uno schema rimario, ma in quei sonetti hanno riverberato nell'animo del giovane lettore alcuni temi chiave del futuro grande scrittore. Il primo modello rispondente al sonetto, già citato, si incontra presto

³⁷ «Epoca» (1954) citato in *Poesie* (1993), p. 59.103. Questo passo potrebbe far qualche luce sull'analisi delle varianti 'nebbie' e 'fuochi' al paragrafo precedente. Considerata la comunicazione orale, concessa sia con l'intervista al settimanale sia a Roscioni, e quella scritta per lettera dopo 35 anni a Contini si possono considerare tali forme come, equipollente la prima, e normalizzazione rispetto all'arcaismo degli anni liceali la seconda. Forma, peraltro, ai primi del Novecento ancora invalsa nella lingua scritta non poetica, ma che più tardi doveva suonare desueta al di fuori della poesia. Gadda stesso lamenta nell'inchiesta di «Epoca» di non aver rielaborato il sonetto: «La breve lirica fu erogata di getto e messa su carta senza ripentimenti, senza, ahimè!, varianti: a Longone, in Brianza, nella nostra casa di campagna» *Poesie* (1993), p. 103.

³⁸ *Poesie* (1993), p. 103.

³⁹ *Poesie* (1993), pp. 59-60.

⁴⁰ Roscioni (1997), p. 95.

nella raccolta pascoliana, *Anniversario* (sezione *Ricordi*), e non rientra nelle segnalazioni della Terzoli. Vi compaiono passaggi assai vicino al sonetto in esame: «l'ultimo tuo pianto» (v.3), «il lor sorriso» (v.10), «io le guardo - o mia sola erma famiglia» (v.11). La curatrice segnala invece due sonetti della sezione *Colloquio* (1892-1893) ma in realtà quelli che contemplano lo schema rimario citato sono ben tre sui cinque totali, il primo, il secondo ed il quinto, ed hanno anch'essi come sfondo un paesaggio agreste nonché, come *leitmotiv* in varia misura svolto, due temi gaddiani per antonomasia: il tedio di vivere e la perdita madre. Ci si limita per economia di trattazione ad alcuni rimandi⁴¹:

*Brulli i pioppi nell'aria di viola / sorgono sopra i lecci,
sfavillando [...] Io devo dirti cosa da molti anni / chiusa dentro.
E non piangere. La vita / che tu mi desti – o madre, tu! – non
l'amo (Colloquio I, vv. 1-2.12-14)*

*Dai sogni, oh! brevi, della gioia desto / io mi ritrovo a piangere
infinita- / mente con te: morire! così presto! / partire, o madre,
come sei partita! (Colloquio II, vv. 5-8)*

*Ma sì: la vita mia (non piangere!) ora / non è poi tanto sola e
tanto nera: / cantò la cinciallegra in su l'aurora, / cantava a
mezzodì la capinera (Colloquio V, vv.1-4)*

Salvo la timida apertura nell'ultimo tempo, tutto potrebbe esser sottoscritto da Gadda, o meglio, dal Gadda in buona che rimpiange il tempo con la madre e che vuole risarcirla di tante sfuriate, peraltro non proprio infondate⁴².

Nelle opere successive questi scenari naturali malinconici per quanto floridi, in bilico tra il mitologico minore (erme) e il melanconico, si sono imposti spesso. Si rendono qui tre esempi perspicui, senza pretesa di completezza: *La passeggiata autunnale*, *Preghiera*, *Cognizione del dolore*.

⁴¹ *Myrica* (1911), 227.228.229. Non a caso Pascoli condivide col Nostro un incandescente 'romanzo familiare', capace di influire profondamente e a lungo su vita e opere del poeta.

⁴² Roscioni (1997), pp. 296-298.

La prima opera chiamata in causa è, di fatto, anche la prima prova narrativa compiuta. Risale alla settimana del 22-30 agosto 1918 nel campo di prigionia di Celle-Lagher (Amburgo), a meno di tre mesi dall'armistizio con l'Austria, e tale è rimasto, senza revisione del manoscritto, anche nella tardiva pubblicazione in rivista⁴³. L'assenza di annotazioni nel *Giornale* in quel lasso di tempo fa fede dell'impegno improvviso e intenso profuso nella scrittura del racconto.

*Un'aria fine e fredda e un po' di nebbia tra cielo e aria sui prati
avevano suggerito d'entrare nella baita deserta [...] In breve salì
dal camino un bel fuoco di sterpi, di fieno, di roba resinosa e secca
[...] Nella luce strana, fatta di bagliori e di brace e d'un po' di
giorno e di quel mortorio della candela⁴⁴.*

Torna la compresenza degli elementi naturali, dei quattro elementi, benché manchi l'acqua, presente subito dopo il primo taglio e sostituita dalla nebbia, e il fuoco sia acceso nel camino e non nel riverbero del tramonto. E colpisce il contrasto della vivezza del fuoco di sterpi con «quel mortorio» prodotto dalla cera. Si rivede del sonetto l'ambivalenza tra sorrisi (dei giovani 'signorini riuniti') e malinconia (del giorno che cala), quasi che la presenza della nebbia fosse ad intermediare i due stati d'animo.

*[...] al di là del muro, al di là dei prati, della montagna, della
foresta, della nebbia, Nerina rivide e seguì quel ragazzo.
Quello non la salutava composto, il suo gesto non aveva stile, la
sua parola non aveva fermezza; ad ogni incontro un viso di
brace, come i bambini [...] Anni andati: Nerina rivedeva il
ragazzo allontanarsi in certe fredde sere, dopo esser passato per
dove un saluto gli fosse possibile; allontanarsi verso i monti che
non han carità⁴⁵.*

⁴³ «Letteratura», 61, (gennaio-febbraio 1963), pp. 5-25. Notizia bibliografica in RR II (2011), pp. 1269, 1296.

⁴⁴ RR I (1989), pp. 927-928. Si tratta dell'incipit e di altri passi iniziali.

⁴⁵ RR I (1989), pp. 928-929.

Alla maestosità dell'ambientazione consueta, colta in un climax, fa riscontro la figura allontanante del contadino Stefano, contiguo ma irrimediabilmente lontano, robusto ma impacciato («si fura»), timido da diventar rosso, cioè tratti dell'identità d'autore. Di nuovo gli elementi naturali, che passano da una caratterizzazione neutra a negativa. E quel saluto rubato.

Poi l'apoteosi di una sospirata riunione familiare («senza grido né suono»), trasfigurata negli occhi del giovane grazie all'abilità *in fieri* dello scrittore:

Nerina, Marco, la mamma erano arridenti divinità nel primo cielo dell'alba, e quando i culmini più alti fiammeggiano e c'è ancora nel settentrione una stella; erano le forme d'umanità popolanti la terra inventata dalle speranze e dai sogni quando la luce lascia le valli e le cime si fanno di viola; i suoni del lavoro tacciono, i fiumi si sentono andare⁴⁶.

Pare proprio che il brano riprenda e completi il sonetto, ancorché albeggi e non tramonti se non nel torno di una riga, con una tonalità positiva che dà più ampio seguito a una delle possibilità latenti, la più felice, nel finale della poesia. Se là è indicato da Gadda il momento del ritorno in pianura dei villeggianti, qui al loro posto, socialmente distanti ma più intimi all'esperienza della giovinezza, stanno padroni e padroncini. Sono «la ricchezza, il dominio, il piacere» a non consentire una definitiva unione con gli 'amici del maniero'.

La brevissima *Preghiera*, inserita al secondo posto nella sottosezione *Studi Imperfetti* de *La Madonna dei Filosofi* (1931), probabilmente già parte degli altri brevi racconti pubblicati su «Solaria» nel giugno 1926, è datata 5 settembre 1924 e anticipata nel *Cahier*, a ridosso di *Certezza*, al terzo posto in raccolta⁴⁷.

Ma come voi vivete nella luce ed io mi dissolvo nell'ombra, così capisco bene che è certo impossibile che possa la mia miseria comunque sovvenire alla vostra fulgidità [...] quando nel mezzogiorno ogni pianta si beve la calda luce, sento che colpe e

⁴⁶ RR I (1989), p. 931.

⁴⁷ RR I (1989), pp. 38 (testo); 781-783, 785, 796 (note).

*vergogne sono con me [...] Vi sono monti lontani, terribili: ed ecco le nuvole sorgono, come sogni, o come pensieri, dai monti e dalle foreste*⁴⁸.

Si tratta di una vera e propria preghiera ai caduti della Grande Guerra, della cui schiera il tenente in congedo (capitano dal 1920)⁴⁹ si rammarica di non far parte. La dicotomia morale e metafisica ombra/luce presiede alla presenza del panorama alpino immaginario, che si palesa alla memoria sotto forma di sogno (incubo) o (doloroso) pensiero. La luce è prerogativa dei soli che hanno avuto l'onore di una morte bella, mentre la nebbia del sonetto torna sotto forma di ombra nella preghiera a sfaldare l'esistenza dell'orante. Nel confronto tra la «fulgidità» dei morti e l'ombrosità dell'io lirico rende, come nella poesia, impossibile ogni volo ma soltanto un lento inevitabile scivolare nel tramonto.

Il romanzo capolavoro *La cognizione del dolore* gode ormai di una bibliografia sterminata cui si rinvia per i rilievi filologico-editoriali (soprattutto Isella e Manzotti), limitando al minimo lo schizzo di una vicenda così complessa. L'opera è stata pubblicata inizialmente su «Letteratura» nel triennio 1938-1941, poi una prima volta in volume con Einaudi nel 1963 ed una seconda nel 1970, ampliata di due tratti allora inediti⁵⁰. Un mirabile brano riprende l'atmosfera del sonetto quasi punto per punto, tanto da sembrarne una riscrittura e meritare la citazione integrale nonostante la relativa lunghezza:

Dopo alcuni giorni tersi, limpidissimi, la mamma pareva serena. Scorgendolo, il volto stanco, le si contraeva in un sorriso, ma la luce di quel sorriso era spenta in un attimo, come al subito cadere d'uno sforzo. Il trascorrere della settimana avvicinò le luci d'autunno, avvolgendone i monti, le ville. In quella regione del Maradagàl, così simile, per molti aspetti, alla nostra perduta Brianza, parevano le luci dei laghi di Brianza. Un tenue, dorato velo di tristezza lungo l'andare della collina, dal platano all'olmo: quando ne frulla via, svolando, un passero: e le chiome

⁴⁸ RR I (1989), p. 38.

⁴⁹ Ungarelli (1994), p. 43.

⁵⁰ RR I (1989), p. 851.

*degli antichi alberi, pensose consolatrici, davanti ai cancelli delle
ville disabitate dimettono la loro stanca foglia*⁵¹.

Un breve passaggio riprende invece un termine particolare del sonetto ('declive'), in italiano un aulicismo, in spagnolo un sostantivo comune dotato anche di senso figurato etico-economico ('declino'): «Sicché, davanti al lato della casa e nel versante del colle que los toscanos llaman a bacìo, es decir en el declive de la colina hacia el Norte (en España), o hacia el Sur antártico (en Maradagàl)»⁵². Più vicino al tono sarcastico di queste righe (si legga tutto il paragrafo) e con tutt'altro registro rispetto al primo brano, si rinvengono alcune spie per un procedimento indiziario che riporta dal romanzo al sonetto.

*A ogni eruzione del suono gli si vedeva il pomo d'Adamo andar
giù e su per il collo, con la prestezza di un ascensore in un
albergo di Manhattan. Abbandonatosi a una agitazione
sussultoria delle spalle e del capo, celebrò la sua bravura di
fuochista, lamentò i danni dello spietato uragano, e l'umido, e il
settembre, e quanto son care la legna al dì d'oggi, e un bel fuoco
(sic) fa bene alle ossa [...] Il contadino uscì dopo qualche conato
di parola: che sfociò a sussulti del pomo (d'Adamo), e a una breve
concitazione di suoni rauchi, indistinti, come d'un muto che
avesse tentato di protestare*⁵³.

La catena 'pomo' > 'fuochista' > 'settembre' > 'fuoco' > 'conato' > 'pomo (d'Adamo)' > 'suoni' > 'muto' è in alcuni passaggi eccentrica ('pomo d'Adamo' per 'pomario') ma, considerando lo sviluppo dello stile espressionista gaddiano, non contiene che riferimenti compatibili col sonetto ed in un caso, 'conato', con l'intervista che ne accompagna la pubblicazione. Anche la parabola comportamentale del peone nella sequenza interessata, dalla concitata pretenziosa logorrea all'ammutolarsi, finisce per somigliare all'immagine poetica

⁵¹ Tratto II, capitolo VII in RR I (1989), p. 710.

⁵² RR I (1989), p. 712.

⁵³ RR I (1989), pp. 708-709.

complessiva e finale: un paesaggio quieto e muto, con un timido sorriso verso (panorama dall'altura) e forse dall'orizzonte (partenza dei villeggianti).

Un ulteriore passo verso la perversione della materia è rappresentato dalla qualità del frutto più prezioso del podere, le 'pere butirro', che «rincoglionivano a loro conto», soggette ad una maturazione autunnale repentina, imprevedibile. I frutti del pomario «divisi» per la popolazione degenerano qui in oggetti abbandonati in decomposizione, 'greve dono' negato, ad appesantire le chiome laddove nel sonetto si ammiravano le 'fronde molli' ormai operosamente liberate. Si perverte anche il *côté* umano, dalla «aratura» al ladrocinio:

«ora, da antica data erano i patti che il villico avesse a poter raccogliere "pro domo sua" tutto il raccolto del terreno (mandorle e pere butirro escluse [...]) che però il peone anche troppo mattiniero soleva bacchiare e perticare nottetempo»⁵⁴.

E ciò basti per composizione e fortuna letteraria di questo scenario bucolico.

Dal Parini al Maradagàl tutte ville: un topos tra aspirazione e disperazione

«[...] erme», nei parchi, non ignote alle grandi ville di Lombardia: uniche e solitarie, non affollate come al Pincio [...] L'enunciato comporta una localizzazione [...]»⁵⁵.

Si riprende da qualche parola precedente il passo della nota intervista ad evidenziare in testa l'oggetto d'interesse di questo paragrafo. Nella descrizione di un paesaggio reale possibile in cui inserire il sonetto, Gadda tenta a tratti di divagare dall'aspetto autobiografico («idealmente [...] per esempio a Invernigo. Così può accadere [...] poniamo») ma non gli riesce; infatti, prima di quel

⁵⁴ RR I (1989), pp. 706-707.

⁵⁵ «Epoca» in *Poesie* (1993), p. 59.

maldestramente distanziante «idealmente» pone un inequivocabile «il poeta è». Un oggetto incandescente, dunque, che ha una paternità letteraria prossima al sonetto, ma soprattutto un destino narrativo fondamentale nella prosa gaddiana. Se infatti si possono rintracciare nelle *Laudi*, come ha già fatto la Terzoli, discendenze dannunziane (a completare la triade con Carducci e Pascoli) e gozzaniane⁵⁶ assai vicine al lessico ed all'immagine del sonetto⁵⁷, gli eruttivi affioramenti nel romanzo sono eminente legione.

Non mancano studi sulle condizioni socio-storiche di sfondo al cronotopo Longone/Maradagàl⁵⁸, per limitarci alla *Cognizione*, né materiali archivistici sull'autore, perciò si possono citare i passi del romanzo con un solido fondamento biografico⁵⁹. In sintesi, estrema la villa di Longone si potrebbe definire per fasi cronologiche: simbolo improvvido del transeunte benessere per lo sfortunato padre, occasione di gioco fantasioso e spensierato nelle vacanze estive dei primi anni, impegno e impedimento finanziario nell'età giovanile e adulta, feticcio del culto vedovile, fardello di cui liberarsi in un amen alla morte della madre stessa, ossessione della memoria e nella scrittura fino all'ultimo respiro. Una formula dell'amato Orazio (*Carmina* I, 12, 43) cade giusto a rimarcare la quasi pernicioso sobrietà imposta dalla madre vedova ai figli:

⁵⁶ *Maia*, sezione *Laus vitae* XVII, 106-108: «L'erma è bifronte [...] che ti guarda»; *Il castello di Agliè*, 76-79: «E l'erme antiche memori [...] guatano immote». Riferimenti precisi in *Poesie* (1993), p. 59.

⁵⁷ Ancora un'ultima puntata montaliana. Si ritrovano le 'erme osservanti' in Montale (*Bellosguardo*), nel secondo tempo del trittico di 'Bellosguardo' (*Le occasioni*), *Derelitte sul poggio* del 1939: «E scende la cuna, tra logge / ed erme: l'accordo commuove / le lapidi che hanno veduto / le immagini grandi, l'onore, / l'amore inflessibile, il giuoco / la fedeltà che non muta» (vv. 27-32) in OV (1980), pp. 156-157 (testo), 916-917 (commento). A proposito di lapidi, logge ed erme («erme fibre» in Ungaretti) Montale registra che vi sono nella proprietà di Bellosguardo diverse lapidi di personaggi eccellenti (Galilei, Foscolo, scrittori stranieri), «portici con colonne e statue a mezzo busto»: Pavarotti (2019), pp. 103-105, 127. Infine, sul rapporto Montale-Gadda, entrambi accomunati biograficamente da un'infanzia agiata e felice ed un prosieguito più tribolato, si può leggere la trascrizione di una conversazione in Luperini (1987).

⁵⁸ Dicuonzo (2013).

⁵⁹ Roscioni (1997), pp. 70-78, 296-297.

«la saeva paupertas, la crudele povertà che al dire del poeta formò di sé i padri e i fondatori della patria distrusse in me viceversa ogni attitudine a sopravvivere [...] Mia madre credette a quel potere sovrumano di sopportazione ch'io non ebbi, salvo in guerra, e non ho e non voglio avere [...] la povertà mi ha umiliato di fronte al ceto civile borghese al quale la mia famiglia apparteneva, almeno nominalmente»⁶⁰.

Dalle austere aule del prestigioso Liceo-Ginnasio Parini, nome tutelare della borghesia colta milanese, differenziatasi in accenni dell'intervista per rigore estetico da quella capitolina, alle soglie sudamericane delle valli maradagalesi le ville sono prima l'ultimo lembo di memorie felici per l'allievo poetante, poi il ricettacolo dell'io nevrotico narrante. Qualche saggio dallo stesso tratto del romanzo utilizzato in precedenza sulla ripresa/ribaltamento delle ville nel sonetto basterà per fondarne la rilevanza.

La mamma, beninteso, indulgeva alla rivendicazione villereccia, come al solito: tutto ciò che nasceva dalla Villa, o dalla Idea-Villa, era manifestazione e modo dell'Essere, sacro foruncolo sul collo della Bestia-Essere. Anche il sentore⁶¹.

I giovanili studi filosofici, altra Incompiuta personale, fanno capolino nella dizione platonica dell'ontologia abitativa e sono viatico alla pur sempre inevitabile marcescenza animata (animalizzata) di un noumeno invisibile alla sorte. Scendendo gradatamente nelle categorie, dalla metafisica alla sociologia, dalle improprie maiuscole ontologizzanti alle sarcastiche metonimie paesaggistiche ('bacinelle') torna il villico profittatore ereditato per una distorta gestione paterna della benevolenza signorile, minaccia pendente al lignaggio familiare nonché alle finanze domestiche. I discreti villeggianti, allusi nell'intervista autoe segetica sul sonetto, diventano queruli cantori del silenzio e del panorama già inventariati nei versi adolescenziali.

⁶⁰ Roscioni (1997), p. 81.

⁶¹ RR I (1989), p. 706.

[...] un buon alloggio; che il marchese padre aveva incorporato nella Villa, e protetto di un unico ed egualitario Tetto, parificando in principio e in fatto l'abitazione dei contadini con l'abitazione dei signori, nonché marchesi e padroni [...] non cessavano poi di violoncellare e flautare, pieni d'un entusiasmo coglione, la salubrità, la placidità, l'ossigeno, la poca spesa di quella beata villeggiatura, di quei colli tanto dolcemente acclivi alla rispettiva Enrichetta, o Maria Giuseppa, dalle cilestri bacinelle dei laghi⁶².

Il ragionato catalogo immobiliare dell'incontenibile delirio nevrotico di Gonzalo era già esploso nelle prime pagine:

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 [...] 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, a poco a poco un po' tutti i vaghissimi e placidi colli delle pendici preandine, che, manco a dirlo, «digradano dolcemente» [...] Della gran parte di quelle ville [...] si sarebbe potuto affermare, in caso di bisogno, e ad essere uno scrittore in gamba, che «occhieggiavano di tra il verzicare dei colli»⁶³.

Della rassegna edile pedemontana, che porta il nucleo immaginativo originario del sonetto all'implosione per accumulazione tipologica, si sottolinea – oltre alla costante coerenza panoramica – l'(auto)ironico passaggio sulla scrittura di mestiere. Non solo invettiva contro la sempre ritornante retorica tardo-romantica, ma pure – si ha qualche ragione di ritenere a questo punto – tardivo omaggio al suo manierato apprendistato lirico prebellico.

⁶² RR I (1989), p. 707.

⁶³ RR I (1989), pp. 584-585.

Conclusion

Ormai è il momento di chiudere queste pagine. Il lavoro è originato da un'esigenza maturata in anni di letture gaddiane, riservate prima al *Giornale di guerra* poi alla produzione minore e quindi ai capolavori narrativi. Restava inesplorata la poesia dell'ingegnere. Venendo dopo un'ampia, benché non completa, lettura della prosa era giocoforza ascoltarne – si vorrebbe talora scrivere 'subirne' – i rimandi. Si è ritenuto così opportuno muoversi anche in questo ambito. Si è dunque optato per un approccio sia diacronico, con la sistematizzazione delle fonti prossime e remote, sia prolettico, con alcuni prelievi, non esaustivi ma ci si augura probanti, dalla prosa narrativa giovanile e matura. In alcuni punti ci si è concessi alcuni rinvenimenti ungarettiani e montaliani, per la pregnanza letteraria e per due rispettive influenti coincidenze biografiche: la perdita prematura del padre e la figura forte della madre, un'infanzia felice e agiata ed un successivo periodo più difficile.

Resta un enorme lavoro da fare. Si pensa ad un approfondimento del rapporto con Pascoli, da spingersi ben oltre quanto si è riusciti a fare in questa sede. Non soltanto in direzione della prima poesia ma di tutta la produzione in versi. Da qui la necessità di approfondire l'intero *corpus* sulla scorta del magistero filologico e critico della Terzoli e, nel caso di *Autunno*, ancor prima di Gorni. Si tratta di poesie piuttosto complicate a livello di tradizione testuale, lo sforzo condotto sinora sulle varianti non è che un inizio. Per riequilibrare il livello di studi sulla poesia con quello ormai raggiunto sulla prosa gaddiana, la redazione di una concordanza lessicale al corpus poetico risulta ormai indispensabile. Si spera di poter far fronte a tale compito in futuro, magari per integrare in sede editoriale la magistrale edizione critica ad oggi quasi introvabile.

Pier Paolo Pavarotti

Liceo Mario Allegretti – Vignola (Mo)

pierpaolo.pavarotti@iisparadisi.istruzioneer.it

Riferimenti bibliografici

Cahier (1983)

Carlo Emilio Gadda, *Racconto di italiano ignoto del Novecento (Cahiers d'étude)*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi, 1983.

Cantacronache (1995)

Jona Emilio, Michele Straniero, *Cantacronache - Un'avventura politico-musicale degli anni cinquanta*, Torino, Crel, 1995.

Contini (1946)

Gianfranco Contini & Carlo Emilio Gadda, *Carteggio 1934-1963. Con 63 lettere inedite*, a cura di Dante Isella - Gianfranco Contini - Giulio Ungarelli, Milano, Garzanti, 2009.

Contini (1970)

Gianfranco Contini, *Introduzione a "La cognizione del dolore"*, in Idem, *Varianti ed altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970.

CU (1993)

Giuseppe Savoca (a cura di), *Concordanza delle poesie di Giuseppe Ungaretti*, Firenze, Leo S. Olschki, 1993.

Dicuonzo (2013)

Angelo R. Dicuonzo, *L'acheronte della mala suerte. Sociostoria del dolore nella «Cognizione» gaddiana*, in «Intersezioni», XXXIII, (I-2013), pp. 81-112.

DG (2019)

Carlo Emilio Gadda, *Divagazioni e garbuglio. Saggi dispersi*, a cura di Liliana Orlando, Milano, Adelphi, 2019.

«Epoca» (1954)

Carlo Emilio Gadda, *Parlano del loro primo scritto alcuni fra i più noti autori di oggi*, in «Epoca», anno V, n. 206, 12 settembre 1954, pp. 6-7.

Fagioli (2002)

Catia Fagioli, *Una «chiave antilirica» di interpretazione. La poesia «Autunno» nella «Cognizione del dolore»*, in «Allegoria», XIV, 40-41 (2002), pp. 21-52.

Gorni (1973)

Guglielmo Gorni, *Lettura di 'Autunno' (Dalla 'Cognizione' di Carlo Emilio Gadda)*, in «Strumenti critici», XXI-XXII (1973), pp. 291-325 (recensione di Piera Schiavo in «Studi Novecenteschi», IV (11-1975), p. 226).

Il re pensieroso (1922)

Enrico Betti, *Il re pensieroso*, Milano, Treves, 1922.

Italia (2017)

Paola Italia, *Come lavorava Gadda*, Roma, Carocci, 2017.

Longo (2018)

Caterina Longo, *Leggi: e te tu vedrai. Gadda e le arti visive*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018.

Luperini (1987)

Romano Luperini, *Il fascismo e la "Repubblica delle Lettere": storia e simboli nelle "Occasioni" e nella "Cognizione del dolore"*, in «Rivista di Studi Italiani», 2, (1987), pp. 41-50.

Manzotti (1987)

Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore*, edizione critica e commentata a cura di Achille Manzotti, Torino, Einaudi, 1987.

Manzotti (2014)

Emilio Manzotti, *Sempre sulle meraviglie di C.E. Gadda. Qualche nota per concludere*, in Monica Marchi-Claudio Vela (a cura di), *Meraviglie di Gadda. Seminario di studi sulle carte dello scrittore*, Pacini, Pisa – Roma, 2014, pp. 217-232.

Matt (2015)

Luigi Matt, *Nascita di uno scrittore: note linguistico-stilistiche sul 'Giornale di guerra e di prigionia' di Carlo Emilio Gadda*, in Rita Fresu (a cura di) "Questa guerra non è mica la guerra mia": *scritture, contesti, linguaggi durante la Grande guerra*, Roma, Il Cubo, 2015, pp. 339-357.

Moravia (2019)

Alberto Moravia, *Poesia*, a cura di Alessandra Grandelis, Milano, Bompiani, 2019.

MS (1988)

Carlo Emilio Gadda, *I miti del somaro*, a cura di Andrea Andreini, Milano, Scheiwiller, 1988.

Myrica (1911)

Giovanni Pascoli, *Myrica*, edizione critica a cura di Giuseppe Nava, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1974.

Nifosì (1999)

Paolo Nifosì, *La bella pittura. Leonardo Sciascia e le arti figurative*, Comiso, Salarchi Immagini, 1999.

OA I (1950)

Leonardo Sciascia, *La Sicilia, il suo cuore* (1950), in *Opere I* (Narrativa, Teatro, Poesia), a cura di Paolo Squillaciotti, Milano, Adelphi, 2012.

OV (1980)

Eugenio Montale, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1980.

Patrizi (2014)

Giorgio Patrizi, *Gadda*, Roma, Salerno Editrice, 2017.

Pavarotti (2019)

Pier Paolo Pavarotti, *Questione di fibra: percorso critico s'una traccia della poesia novecentesca (Ungaretti soprattutto)*, in «Otto-Novecento», XLIII (1-2019), pp. 63-131.

Poesia straniera del Novecento (1958)

Attilio Bertolucci (a cura di), *Poesia straniera del Novecento*, Milano, Garzanti, 1958

Poesie (1993)

Carlo Emilio Gadda, *Poesie*, edizione critica a cura di Maria Antonietta Terzoli, Milano, Einaudi, 1993.

PP (1898)

Gabriele D'Annunzio, *Poema Paradisiaco*, Milano, Treves, 1898.

Roscioni (1997)

Gian Carlo Roscioni, *Il duca di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda*, Milano Mondadori, 1997.

RR I (1989)

Carlo Emilio Gadda, *Pregiera e La cognizione del dolore*, in *Opere di Carlo Emilio Gadda. Romanzi e Racconti I*, a cura di Dante Isella ed Emilio Manzotti, Milano, Garzanti, 2007 (1989¹), vol. I, pp. 37 e 569-772 (testi), 781-801, 851-880 (note).

RR II (2011)

Carlo Emilio Gadda, *La passeggiata autunnale*, in *Opere di Carlo Emilio Gadda. Romanzi e Racconti II*, a cura di Dante Isella, Milano, Garzanti, 2011 (1989¹), vol. II, pp. 927-952 (testo) e 1269 (note).

SGF I (1992)

Carlo Emilio Gadda, *Saggi*, in *Opere di Carlo Emilio Gadda. Saggi Giornali Favole e altri scritti I*, a cura di Dante Isella, Milano, Garzanti, 2008 (1991¹), vol. III, pp. 669-1226.

SGF II (1992)

Carlo Emilio Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia, Poesie, Saggi* in *Opere di Carlo Emilio Gadda. Saggi Giornali Favole e altri scritti II*, a cura di Dante Isella e Maria Antonietta Terzoli, Milano, Garzanti, 2008 (1992¹), vol. IV, pp. 437-867 (testo).1103-1128 (note); 879-897 (testi) 1135-1139 (note).

Spalanca (2012)

Lavinia Spalanca, *Leonardo Sciascia. La tentazione dell'arte*, Caltanissetta, Sciascia, 2012.

Spezzani (1966)

Pietro Spezzani, *Per una storia del linguaggio di Ungaretti fino a «Sentimento del Tempo»*, in Gianfranco Folena (a cura di), *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana, 1966.

SVP (2009)

Carlo Emilio Gadda, *Scritti vari e postumi*, a cura di Dante Isella, Milano, Garzanti, 2009.

Terzoli (2009)

Maria Antonietta Terzoli, *Alle sponde del tempo consunto*, Pavia, Effigie, 2009.

Ungarelli (1994)

Giulio Ungarelli, *Le carte militari di Gadda*, Milano, Scheiwiller, 1994.

*Moving from the very first poem of Gadda, a sonnet of his youth, this short paper has three aims: deepening the variants' analysis, structure, and comprehension of the text itself; collecting and widening the catalogue of his ancient and modern sources; showing some disseminations along the whole prose production of the writer (namely his earliest story *La passeggiata autunnale*, one of his first published works *Preghieria*, his worldwide known masterpiece *La cognizione del dolore*). The essay has been conducted on the masterful critical edition of Gadda's poems by Maria Antonietta Terzoli and it owes a big debt to her work, as well as to some other scholars as Roscioni, Isella and Manzotti. A lot of work about Gadda's poetry is still to be done, and to this aim a lexical concordance is insofar extremely necessary.*

Parole-chiave: Gadda; *Cognizione del dolore*; poesia; metrica; varianti