

«Quod superest».
Sul finale della
Cognizione del dolore

Carolina Rossi

1.

Il VII capitolo della *Cognizione del dolore* si apre con le battute che seguono all'allucinata evocazione da parte del figlio, Gonzalo, della «sara-banda famelica», la moltitudine indistinta degli *altri* che, a differenza sua, «come nave o gambero, [...] scivolano felicemente nel mondo».¹ Entra quindi nella stanza il peone José che, nell'ostentazione della propria miseria («una dimostrazione a carattere sindacale: rivendicativa d'una qualche ulteriore larghezza de' padroni in soccorso della miseria stessa», *CdD*, p. 705), innesca il «delirio insorgente della còllera» dello *hidalgo*. La rabbia del figlio, per contrasto all'indulgenza della madre, conflagra nel licenziamento del peone: un episodio di una violenza apparentemente ingiustificata che tuttavia si conferma come l'esito di una dinamica ricorrente nella *Cognizione* per cui l'insofferenza polemica di Gonzalo – una «impotente rabbia» che, «dàtole un pretesto, subito si liberava in parole, tumultuando, vane e turpi: in efferate minacce. Come urlo di demente dal fondo di un carcere» (*CdD*, p. 688) – si riversa su un coro di personaggi (come il peone e il vigilante notturno) che assume il ruolo di vero e proprio catalizzatore del delirio difensivo del protagonista, disperatamente intento a tutelare il proprio universo familiare-patrimoniale da qualsiasi forma di invasione o di inquinamento.

L'evidenza dell'episodio è tale per cui non può che sorprenderci il fatto che, a distanza di sole poche pagine, in apertura all'VIII capitolo, il peone si ripresenti a villa Pirobutirro e Gonzalo si comporti come se niente fosse accaduto. Un'incongruenza tutto sommato minima che, tuttavia, fatico a ricondurre a una disattenzione da parte dell'autore o ancora, come è stato

1 C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, in Id., *Romanzi e racconti I*, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti, Garzanti, Milano 1988, pp. 693-695; d'ora in avanti *CdD*.

scritto, a un «modo “locale” – per frammenti e per riscritture puntuali e autonome – di sviluppare il testo»,² in virtù del quale i capitoli della *Cognizione* «non riflettono unità di contenuto, ma rispondono piuttosto, in quanto porzioni o “tratti” di un continuum, alle esigenze pratiche della originaria pubblicazione in rivista».³ Questa lettura ha offuscato la percezione di un’anomalia che si configurerebbe altrimenti come indice di un preciso scarto narrativo. Certo le circostanze d’esordio del romanzo, pubblicato in sette puntate sulla rivista «Letteratura» (1938-1941), oltre a presupporre una circolazione dei testi secondo modalità ridotte e dilazionate, favoriscono l’idea secondo cui la consequenzialità tra gli eventi nella narrazione sia in fondo, nella *Cognizione*, una «componente d’importanza accessoria».⁴ Le sue stesse modalità di trasmissione non hanno potuto che avvalorare, nel tempo, questa lettura: estratti del romanzo verranno infatti integrati, sotto forma di racconti, alle raccolte *L’Adalgisa* (1943) e *Novelle dal ducato in fiamme* (1953), mentre l’indice delle edizioni in volume confermerà l’instabilità dei confini dell’opera accogliendo, a partire dal 1963 (anno della prima edizione in volume), una prefazione d’autore, una poesia e, da ultimo, due capitoli inediti che verranno inizialmente posposti alla poesia e quindi, in una ristampa successiva, fatti seguire ai capitoli precedenti senza soluzione di continuità.

Le irregolarità riscontrabili dalla messa in successione del capitolo VII con il capitolo VIII (il primo dei due inediti integrati solo tardivamente al romanzo) sono spiegabili sulla base della vicenda redazionale che, come è emerso da studi recenti, documenta l’esistenza di una prima redazione risalente al 1937.⁵ Questa redazione, mai portata a termine, verrà sottoposta, a partire dai primi mesi del 1938, a un’operazione di revisione capillare in occasione dell’avvio delle pubblicazioni su «Letteratura», in seguito alla quale verrà ommesso il finale originario in cui si assisteva alla

«Quod superest».
Sul finale
della *Cognizione*
del dolore

- 2 E. Manzotti, «*La cognizione del dolore*» di Carlo Emilio Gadda, in *Letteratura italiana Einaudi. Le Opere*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1996, vol. 4.2, *Il Novecento*, p. 241.
- 3 E. Manzotti, *Introduzione*, in C.E. Gadda, *La cognizione del dolore. Edizione critica commentata con un’appendice di frammenti inediti*, Einaudi, Torino 1987, p. xi.
- 4 Manzotti, «*La cognizione del dolore*» di Carlo Emilio Gadda, cit., p. 322. Sulle ragioni dell’«antinarratività della *Cognizione*» in Manzotti cfr. *ivi*, pp. 322-325, e Manzotti, *Introduzione*, cit., pp. xxiv e xxxiii.
- 5 Dell’esistenza di uno «stadio elaborativo anteriore» del testo dà già prova Manzotti («*La cognizione del dolore*» di Carlo Emilio Gadda, cit., p. 250; «*La cognizione del dolore*», *Parte seconda (I e II redazione)*, in «I quaderni dell’Ingegnere», 3, 2004, pp. 5-31) senza tuttavia riconoscere scarti significativi sul piano narrativo tra questa versione originaria e la versione definitiva approdata sulle pagine di «Letteratura». In un recente contributo («*La cognizione del dolore*»: nuove indagini filologiche e ipotesi genetiche, in «Strumenti critici», 2, 2019, pp. 221-239), Chiara Ornago ha fornito prove determinanti a favore dell’autonomia e della coerenza strutturale della prima redazione della *Cognizione* rispetto a quella definitiva, documentandone la consistenza a livello archivistico. Per un primo bilancio del confronto tra le due redazioni, rimando a C. Rossi, *I due tempi della «Cognizione». Dalla prima redazione alle pagine di «Letteratura»*, in «Italianistica», 3, 2021, pp. 69-87.

tragica aggressione ai danni della madre del protagonista. Questa conclusione verrà promossa a testo solo nel 1970 attraverso un'operazione editoriale che salda tra loro le due redazioni della *Cognizione*: la prima, inedita e arrestatasi allo stato di abbozzo, e quella definitiva apparsa su «Letteratura», che si interrompe, nonostante il «continua» posto in calce, con la pubblicazione della VII puntata. La diversificazione delle soluzioni narrative adottate dall'autore nella redazione per «Letteratura» rispetto alla prima redazione giustifica lo scarto che, a livello della trama, segna l'incongruenza tra il susseguirsi dell'episodio del licenziamento del peone alla fine del VII capitolo o "tratto" e la sua ricomparsa all'inizio dell'VIII. Quest'ultimo, infatti, insieme al IX che lo segue, appartiene alla redazione del 1937, nella quale il licenziamento del peone non sussisteva e lo sviluppo della trama rimaneva coerente.

Se «lavoro incompiuto» è definizione ricorrente per la *Cognizione*,⁶ l'opera attraversa nel corso di quasi tre decenni diversi gradi di incompiutezza. La stesura della prima redazione del 1937 si arresta a uno stadio progettuale ancora aperto e, come molte delle prove che la precedono, non porta a conclusione lo scioglimento della vicenda. Al termine della stesura originaria del VII tratto si trova un'annotazione, «Note del 1937», che prefigura lo svolgimento immaginato dall'autore: secondo questa nota, la vicenda si sarebbe dovuta concludere con la «minaccia» alla madre da parte del figlio e il «delitto», la cui responsabilità sarebbe dovuta ricadere però non su Gonzalo ma sul vigilante notturno.⁷ Per quanto riguarda la redazione di «Letteratura», i cui tratti verranno «ricomposti nella loro unità narrativa e restituiti alla stampa» in occasione dell'edizione in volume del 1963,⁸ anch'essa incompiuta, molti elementi della vecchia redazione verranno rielaborati, nella riscrittura, nel segno di un mutato progetto narrativo. Così la «minaccia» già evocata nella nota d'autore («Se ti trovo ancora una volta nel braco dei maiali, scannerò te e loro...», *CdD*, p. 737) e la fantasia omicida di Gonzalo («Si piazzava allora sul terrazzo, ritto, a gambe larghe sul terrazzo di casa sua, con la pistola a mitraglia [...] nella casa liberata! disinfettata!», *CdD*, p. 736), episodi entrambi presenti nell'VIII tratto dunque nel racconto originario, vengono a cadere nella redazione definitiva, che rifonda il problema della presunta colpevolezza del figlio su un piano non più solo allusivo ma dichiaratamente simbolico,

6 Vd. C.E. Gadda, *Lettere all'editore Einaudi (1939-1967)*, a cura di L. Orlando, in «I quaderni dell'ingegnere», 2, 2003, pp. 57-129: p. 69.

7 La tripartizione originaria è testimoniata da uno schema databile ai primi mesi del 1937 e riprodotto in Gadda, *La cognizione del dolore* [1987], cit., p. 539. Cfr. Ornago, «*La cognizione del dolore*»: nuove indagini filologiche, cit., p. 238 e Rossi, *I due tempi della «Cognizione»*, cit., p. 72.

8 C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, Einaudi, Torino 1963, risolto di sovracoperta.

integrando *ex novo* episodi come quello del sogno matricida di Gonzalo. Quando, nel 1970, per ovviare alla battuta d'arresto della VII puntata, il finale della prima redazione verrà fatto seguire al finale della redazione di «Letteratura», la *Cognizione* continuerà a essere considerata un romanzo incompiuto, anche se “ibrido” perché derivato dalla fusione di due diverse redazioni.

Sulla base di questa precarietà strutturale sono state giustificate tanto la stravaganza della prosa gaddiana, quanto l'idea di uno scrittore indifferente alla logica del racconto, dedito alla continua alterazione degli schemi narrativi prestabiliti. Se gli esordi letterari di Gadda si conformano, per quanto riguarda ciò che viene dato alle stampe, alla raccolta di frammenti, di «pezzi di bravura (dove importa l'esser pezzo non meno che la bravura)»,⁹ è al romanzo che lo scrittore, sin da questi primi anni, si dedica «quasi senza soluzione di continuità, in un moltiplicarsi di appunti, abbozzi, progetti, forme finite e non, che testimoniano un impegno narrativo notevole, aperto, non pacificato e dunque, in senso lato, fortemente sperimentale».¹⁰ La ricerca di una dimensione narrativa emerge nelle note critiche e compositive che si addensano nei quaderni dello scrittore, tra cui il *cahier* per *Novella 2.^a*, racconto incompiuto di cui non si conserva che un abbozzo. Anticipando alcune delle soluzioni narrative adottate poi da Gadda nella *Cognizione*, il racconto, ispirato da un fatto di cronaca, ruota attorno a un assassinio su cui grava il sospetto di matricidio. Pur fondandosi sul modello del giallo, *Novella 2.^a* finisce col tradire questa convenzionalità prevedendo (anche se a un livello puramente progettuale) una soluzione aperta in cui la diretta responsabilità del delitto non riceve sanzione certa.

La riflessione condotta da Gadda sul racconto è emblematicamente condensata in questa nota del 1928 in cui considerazioni progettuali e stilistiche convivono con annotazioni di carattere pratico e compositivo:

Mio desiderio di essere romanzesco, interessante, Dumas, Conandoyliano [...]. In tal caso non basta lo schema tragico del processo (spscr. della tragedia) [...]. Occorre complicarla romanzescamente. La tragedia «matricidio» mi condurrebbe a fare della ossessione e dello psicologismo [...].

In questa novella io voglio movimento romanzesco, scherlockholmesismo, per diverse ragioni:

1.^o) interessare anche il grosso pubblico. E cioè arrivare al pubblico *fino* attraverso il *grosso* [...].

«Quod superest».
Sul finale
della *Cognizione*
del dolore

9 Così Contini introducendo la prima edizione del romanzo (*Saggio introduttivo*, ora in Id., *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Einaudi, Torino 1989, pp. 15-35: 19).

10 C. Savettieri, *La trama continua. Storia e forme del romanzo in Gadda*, ETS, Pisa 2008, p. 18.

2.°) Il pubblico ha diritto di essere divertito. [...] Bisogna dunque riportare in scena anche il romanzo romanzesco.

3.°) Non è detto che la vita sia sempre semplice, piana, piatta. Talora è complicatissima e romanzeschissima. [...]

4.°) Voglio fare sulla novella una prova per arrivare poi al romanzo [...].
*Dunque: complicazione del tema.*¹¹

Definito il nodo tematico («la tragedia “matricidio”» comune alla *Cognizione*), la «complicazione del tema» previene dai rischi dello psicologismo e dalla banalizzazione del racconto che sarebbe derivata da una via «sempre semplice, piana, piatta», nel segno di un lavoro letterario declinato in senso pienamente romanzesco e, per questo, «complicatissimo».

I progetti che precedono la stesura della *Cognizione* in questi primi anni di apprendistato letterario sono accomunati da una serie di motivi: nascono come forma breve e, procedendo per successive dilatazioni, si fanno «prova per arrivare poi al romanzo»; mantengono, come nel caso di *Novella 2.^a*, forme aperte e inconcluse, spesso fruite in maniera frammentaria quando non rimaste invece del tutto inedite. La maggior parte di queste prove romanzesche sono nate da un'ambizione unitaria e, come spesso in Gadda, si sono ridotte a un insieme di «pezzi» e di studi caratterizzati da un grado variabile di coesione. Tutte sono riconducibili a un comune denominatore che è quello del «finale a effetto»¹² che contempla – anche se, talvolta, a un livello solamente progettuale – un elemento di tensione, criminale o luttuoso. Così per *Racconto italiano di ignoto del Novecento* (1924), abbandonato nell'estate del 1925 e costituito per lo più da note progettuali e teoriche che interessano i problemi con cui Gadda si andava confrontando nel suo primo tentativo di scrittura di un romanzo, sappiamo che il racconto si sarebbe dovuto concludere con un delitto. I due progetti successivi, quello della *Meccanica* (1928) e di *Un fulmine sul 220* (1932), presentano caratteri simili: entrambi incompiuti, della *Meccanica* verrà recuperato il finale (sebbene questo non fosse stato condotto dall'autore allo stesso stadio di elaborazione dei capitoli precedenti) solo nel 1989, nel secondo volume dell'edizione delle *Opere di C.E. Gadda* diretta da Dante Isella, mentre il disegno del *Fulmine*, seppur pensato organicamente, verrà abbandonato dall'autore verso la metà degli anni Trenta per l'insorgere di altri interessi narrativi. Sia la *Meccanica* che il *Fulmine* ripropongono il dispositivo del colpo di scena finale: la morte di Luigi davanti all'amplesso di Zoraide e del suo amante nella *Meccanica* e la morte dei due amanti Bruno e Elsa nel *Fulmine*.

11 *Note ai testi*, in C.E. Gadda, *Romanzi e racconti II*, a cura di G. Pinotti, D. Isella, R. Rodondi, Garzanti, Milano 1989, pp. 1317-1318.

12 Savettieri, *La trama continua*, cit., p. 98.



Tanto Gadda si vuole impegnato nel complicare la trama, nel legare la materia del romanzo, nel giustificare le relazioni tra i personaggi, la loro consistenza psicologica e il loro punto di vista, quanto poi si sottrae all'idea di ridurre il senso complessivo del racconto al momento del finale, inteso come soglia arbitraria che un autore impone al suo testo. In tutti questi progetti avviati, la sua tendenza all'incompiuto trascende, almeno in parte, le ragioni accidentali o contestuali per cui, a un certo punto, la lavorazione viene abbandonata in tronco: la riflessione sul romanzo maturata sin dalla prima metà degli anni Venti con il *Racconto italiano* legittima anzi il non finito della *Cognizione* come l'esito di una precisa ricerca narrativa. In questo senso, la vulnerabilità dei confini del romanzo non è affatto un'anomalia, né il sintomo di un'incapacità nella pianificazione del racconto.

Come si vedrà, «lavoro incompiuto» è una definizione fuorviante per la *Cognizione*. Il solo confronto tra la prima redazione del 1937 e la redazione per «Letteratura» documenta esiti molto distanti: al di là delle circostanze produttive ed editoriali – rispetto alle quali viene spesso rimarcata la posizione regressiva e arrendevole dell'autore – che promuovono la pubblicazione della redazione definitiva, a cambiare è la percezione della funzione del finale. Per evitare di confondere «il non finito di un'opera compiuta, inerente a una strategia narrativa, con l'interruzione di un'opera dovuta a cause esterne»,¹³ sarebbe utile operare una distinzione preliminare e riconoscere nella prima redazione un testo *incompiuto*, mai portato a termine dall'autore, e nella redazione per «Letteratura» un testo intenzionalmente *non finito*. Il trattamento che, nel passaggio dalla prima redazione a quella per «Letteratura», Gadda riserva al romanzo dimostra una particolare progettualità a partire dalla quale credo sia possibile motivare l'incompiutezza della *Cognizione* sulla base di ragioni che esulano dalla biografia dell'autore. La predisposizione all'inconcluso, pur condizionata nei suoi esiti dalle problematiche derivanti dalla trasposizione di fatti e personaggi reali nella finzione del racconto, oltre che dalla complessa vicenda editoriale del romanzo e dalle note resistenze di Gadda a dinamiche di produzione e di promozione spesso coercitive, testimonia, almeno all'altezza della *Cognizione* di «Letteratura», una precisa intenzionalità, a conferma del fatto che l'opera non deve la propria forma alla resa dell'autore a contingenze extra-testuali ma è l'esito di una riflessione sul testo che coinvolge la sua diretta responsabilità.

«Quod superest».
Sul finale
della *Cognizione*
del dolore

13 G. Isotti Rosowsky, *Un percorso sul non finito in sette tempi*, in *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di A. Dolfi, Firenze University Press, Firenze 2015, p. 83.

2.

La prima redazione, testimone di una trama originaria piuttosto scarna, è organizzata attorno a una prima parte dedicata alla vicenda del vigilante Pedro Manganones e allo smascheramento della sua falsa identità, a cui segue direttamente l'incipit dell'attuale V capitolo del romanzo che introduce alla seconda parte del racconto, incentrata sul rapporto conflittuale tra Gonzalo e la madre. A queste pagine, che anticipano gran parte dei contenuti del romanzo che conosciamo, avrebbe fatto seguito una terza e ultima parte nella quale Gadda prevedeva di svolgere la conclusione tragica del delitto. Ma la stesura della prima redazione si arrestò prima che il racconto potesse essere portato a termine per l'insorgenza della necessità di una revisione in vista delle pubblicazioni su «Letteratura». Stando ai frammenti che conserviamo di questa originaria conclusione, al ritrovamento del corpo della vittima sarebbero dovute seguire alcune «pagine aggiunte per finale»¹⁴ in cui Gadda prospettava di motivare l'aggressione ai danni della madre con il rifiuto, da parte di Gonzalo, di abbozzarsi all'istituto di vigilanza notturna preposto alla difesa delle proprietà degli affiliati. L'aggressione sembra avere dunque un movente vendicativo e trova nel personaggio equivoco del Manganones il maggiore indiziato come colpevole, giustificando così l'attenzione rivolta, nella prima parte, alla sua vicenda che di fatto, prima di essere sottoposta a intensa rielaborazione, occupava gran parte del racconto originario.

La portata tragica del racconto è ribadita in una partitura per il finale della prima redazione in cui si legge che «in una scena terribile» la signora sarebbe stata «assalita dal Manganones» ma avrebbe creduto «nel delirio di essere stata uccisa dal figlio».¹⁵ Un dettaglio drammatico che Gadda aveva già considerato come possibile soluzione di *Novella 2.^a* e che attenua il grado di convenzionalità di un altro frammento relativo al finale della prima redazione della *Cognizione*, in cui ricalca invece più esplicitamente il modello del romanzo giallo. In questo *Frammento del finale* in cui si «narra quel ch'è accaduto a Lukones dopo la scoperta dell'aggressione nella villa Pirobutirro», al delitto veniva fatta seguire la raccolta delle prove («I fermi e le ricerche e i rilasci si susseguirono nei due o tre giorni seguenti: da Pastrufazio giunsero funzionari di speciale competenza»), la

14 L'appunto è riportato da E. Manzotti in *Note costruttive e «battute da interpolare»*, in Gadda, *La cognizione del dolore* [1987], cit., p. 539.

15 *Ivi*, p. 563. Ulteriore dettaglio che accomuna la prima redazione della *Cognizione* alle note preparatorie per il finale di *Novella 2.^a*: se in un primo momento il figlio doveva essere solo testimone del delitto della madre («Il ragazzo sciagurato, corrotto, vittima non ha ucciso la madre, ma ha solo presenziato, nell'impossibilità di aiutarla, alla uccisione di lei», *Note ai testi*, cit., p. 1318), in un altro appunto Gadda prospetta la «scena tragica della madre morente che sente il figlio di là e lo chiama: non capisce. Crede che suo figlio sia complice. Muore» (*ivi*, p. 1325).



ricostruzione della vicenda («alcune signore in villa furono interrogate, che conoscevano la madre») e l'identificazione del colpevole.¹⁶

Rispetto a quanto originariamente prospettato dall'autore, la redazione della *Cognizione* di «Letteratura» si limita a prefigurare l'epilogo tragico su un piano simbolico e non risolve le tensioni del rapporto tra il figlio e la madre con l'evidenza della morte di quest'ultima. Il fatto che, a un certo momento, l'urgenza di revisione e di riscrittura sia venuta a mancare e che il romanzo si sia stabilizzato in una forma apparentemente incompiuta denoterebbe il prevalere, sull'aspetto progettuale, di ragioni riconducibili al trauma della morte della madre. Questo «il primo germe della *Cognizione*» (l'annotazione è di Gianfranco Contini, apposta a una lettera di Gadda del 26 maggio 1936):¹⁷ lo scioglimento dei legami con gli affetti e i luoghi familiari tanto presenti nella geografia del romanzo avrebbe comportato l'insorgere dell'esigenza narrativa in quanto «desperato tentativo di fare i conti con la mia adolescenza».¹⁸ Esigenza che, se fondata sui motivi dell'autoanalisi e della confessione letteraria, risulta, d'altra parte, invalidata dal livello di corrispondenza con l'esperienza personale dell'autore: la «naturale ritrosia di fronte ad una materia così autobiografica» che, tra l'altro, «si sarebbe venuta sempre più chiarendo con i due capitoli finali»,¹⁹ motiverebbe la scelta di privare il romanzo della sua conclusione.

In un recente studio sulla prima redazione della *Cognizione* è stata avanzata l'ipotesi per cui Gadda avrebbe scritto solo in un secondo momento la sequenza introduttiva relativa alla vicenda del Manganones per tentare di «risolvere e distanziare in un racconto composito e deviante la tormentosa componente autobiografica»,²⁰ motivando così la revisione del romanzo sulla base della sua natura confidenziale. L'insorgere di «sentimenti di colpa connaturati ad uno stretto e tormentoso rapporto con la madre e col passato»²¹ avrebbe quindi indotto l'autore a rielaborare

«Quod superest».
Sul finale
della *Cognizione*
del dolore

16 Gadda, *La cognizione del dolore* [1987], cit., p. 474. Manzotti, nella sua edizione, riproduce il *Frammento del finale* non tra le *Note costruttive* ma in calce alla conclusione del IX e ultimo tratto: una soluzione contaminatoria derivatagli da una concezione errata della vicenda compositiva del romanzo, che orienta la percezione del finale secondo una direttiva prevista dall'autore solo all'altezza del 1937 in forma di abbozzo e poi superata.

17 G. Contini, C.E. Gadda, *Carteggio 1934-1963*, a cura di D. Isella, G. Contini, G. Ungarelli, Garzanti, Milano 2009, p. 107.

18 G. Contini, *Gadda, dalla Brianza con dolore*, in «Il Corriere della Sera», 3 gennaio 1988, p. 2.

19 E. Flores, *Materiali per la lettura della nuova edizione della «Cognizione del dolore»*, in *Accessioni gaddiane*, Liguori, Napoli 1973, p. 44. Flores, come buona parte della critica in questi anni, esprime le sue perplessità sull'esclusione dei due capitoli finali dall'edizione del 1963 considerata la loro «connessione strettissima [...] con tutto il già pubblicato» (*ivi*, p. 14) e riconduce le ragioni di questa omissione al loro carattere di confessione autobiografica.

20 Ornago, «*La cognizione del dolore*»: nuove indagini filologiche, cit., p. 239.

21 *Nota al testo*, in Gadda, *Romanzi e racconti I*, cit., p. 853.

il nucleo tragico del finale in cui si sarebbe dovuto assistere alla morte della madre del protagonista. Ma fino a che punto è possibile accogliere questa lettura del romanzo? Se consideriamo il trattamento che Gadda impartisce alla trama a partire dal 1938, le remore auto-censorie non appaiono più del tutto ammissibili e siamo costretti a considerare la riscrittura della *Cognizione* non più come un tentativo di distanziamento dalla matrice più intima e più intollerabile del romanzo, ma come un esito di quel «desiderio di essere romanzesco» espresso anni prima in occasione della lavorazione per *Novella 2.^a*

La revisione per «Letteratura» rappresenta per l'autore il pretesto per mettere alla prova le proprie aspirazioni romanzesche. Da una prima analisi dei materiali che, a seguito di questa revisione, vennero a far parte del romanzo è possibile rilevare come, rispetto alla matrice autobiografica che contrassegna la prima redazione (in cui l'immaginativa dell'autore è geograficamente e topologicamente condizionata dalla prossimità del dato biografico),²² nella riscrittura Gadda introduce una componente che trascende il corrispettivo autobiografico della narrazione e che insiste invece su una dimensione figurale, evocativa, assente o comunque certo ridotta nella versione precedente. L'espansione testimonia l'exasperazione dello scarto tra la realtà dei fatti rappresentati e la percezione distorta che ne ha il protagonista, vittima e carnefice di ragionamenti capziosi che, pur basandosi su dati fattuali, ne desumono proiezioni falsate e allucinatorie.

Nell'evoluzione del personaggio di Gonzalo si riscontrano alcuni dei motivi portanti della revisione, derivati a Gadda da un crescente interesse per la psichiatria. Se nella prima redazione «quello che Sérieux, Capgras, e altri psichiatri contemporanei, hanno efficacemente chiamato “delirio interpretativo”»²³ (*CdD*, p. 650) veniva descritto come una reazione indotta (e quindi giustificata) in Gonzalo dalle durezze educative subite nell'infanzia da parte dei genitori e dei pedagoghi, nella revisione lo «spunto per lo sviluppo psichiatrico della pazzia» di Gonzalo assume una diversa connotazione. L'entrata in scena del personaggio – di cui Gadda si preoccupa, in un appunto intitolato *Temi da studiare o approfondire*, di «studiare e insistere» la «puerilità psichica» e la «nevrastenia»²⁴ – viene

22 Vd. Manzotti, «*La cognizione del dolore*». *Parte seconda*, cit., p. 5 e p. 25, e P. Italia, G. Pinotti, C. Vela, *Nota al testo*, in C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, Adelphi, Milano 2017, pp. 298-301. Nel passaggio dalla prima redazione a quella definitiva tutti i nomi di persona, generalmente riconducibili alla storia personale dell'autore, vengono ispanizzati (p. es. Giuseppe → José) a dimostrazione del distanziamento dalla dimensione autoreferenziale che aveva animato l'esigenza narrativa originaria.

23 Il riferimento agli psichiatri francesi Sérieux e Capgras deriva a Gadda dalla lettura dell'articolo *Le délir imaginaire de Don Quichotte* («Le temps», 13 aprile 1939), per cui cfr. Rossi, *I due tempi della «Cognizione»*, cit., pp. 82-83.

24 Gadda, *Note costruttive*, cit., p. 546.



anticipata rispetto alla prima redazione: originariamente assente da tutta la prima parte del racconto, Gonzalo si presenta qui per la prima volta già alla fine del II tratto in dialogo con il medico di Lukones. Un primo referto delle sue nevrosi ci è offerto da questo episodio che fornisce al protagonista l'occasione per una vera e propria confessione, come si legge in una nota dedicata ai *Temi che ancora si devono introdurre*:

Preoccupazione per la salute della mamma. È la ragione inconscia per cui aveva chiamato il dottore; però non appare. Citare il sogno della mamma morta sul terrazzo. // *La ragione vera ma inconscia per cui il figlio aveva chiamato il dottore è l'angoscia per lo stato di salute della madre*. Egli dice che ha male qui e male là e il dottore non gli trova nulla o come al solito. – Poi però larvatamente appare, come nell'oscurità, il racconto del sogno sul terrazzo la figura nera della madre.²⁵

«Quod superest».
Sul finale
della *Cognizione*
del dolore

Siamo in un luogo emblematico del testo della *Cognizione*, fondativo della relazione «incerta, ambigua tra una *reale intenzione* = realtà storica [e la] *mania di persecuzione* = isteria storica»²⁶ su cui si incentra il delirio del protagonista. Il racconto dello «spaventoso sogno» (*CdD*, p. 632), che non sussiste nella prima redazione, esplicita la portata tragica del romanzo nella messa a testo di due pulsioni: quella isterica, in cui si condensano le aspirazioni vendicative del figlio nei confronti della madre, e quella raziocinante, da cui derivano il rimorso preventivo e la rimozione. In questa scena del matricidio onirico si condensa la violenza della rivalsa di Gonzalo su un'infanzia che gli era stata inflitta come una colpa. Un episodio che assume una funzione strutturale nel racconto e che concorre al riequilibrio della trama: infatti, rispetto alla versione precedente, che prevedeva solo la scena dedicata alla madre in apertura all'attuale V capitolo («Vagava, sola, nella casa. Ed erano quei muri, quel rame, tutto ciò che le era rimasto?», *CdD*, p. 673), il racconto del sogno offre il pretesto per accedere all'interiorità del figlio, originariamente assente da tutta la prima parte.

L'episodio, inserito *ex novo* in questa occasione, assorbe alcuni dei motivi più sinistri della prima redazione come la fantasia omicida di Gonzalo:

Saliva nel solaio. Da una cassa, drappeggiata di ragnateli grassi, dischiocava il coperchio. [...] Al fondo, al fondo, sepolta sotto la letteratura e la polvere, ci doveva pur essere [...]. Eccola! Estraeva dall'astuccio la leggera mitraglia, ne riprovava a vuoto il congegno [...]. Si piazzava allora sul terrazzo, ritto, a gambe larghe sul terrazzo di casa sua, con la pistola a mitraglia, come tenes-

²⁵ *Ivi*, p. 548.

²⁶ *Ivi*, p. 541.

se un bel mandolino, da grattarlo! [...] La canna del mandolino infilava la sala. Oh! che bella romanza, che manduline, checcanzuna, che marecchiarre, nella casa liberata! disinfettata! (CdD, p. 736)

A questa narrazione allucinata segue, alla fine dell'VIII capitolo, la minaccia che il figlio rivolge alla madre, colpevole di aver accolto in casa un consesso di villani postulanti. La violenza di questi episodi – oltre quella, ancor più esplicita, del delitto finale – viene condensata, nella riscrittura, su un piano allusivo (nella redazione per «Letteratura» sarà la Battistina a riferire indirettamente al medico dell'episodio della minaccia) e simbolico («sognare», per Gonzalo, «è fiume profondo» che dissolve il pensiero cosciente: la madre viene quindi assassinata solo nelle sue fantasie).

Anche la «figura di tenebra» evocata nel sogno – «nera», «velata» e tuttavia perfettamente riconoscibile: «Conoscevo, sapevo chi era. Non poteva essere altro...» (CdD, p. 633) – rielabora il motivo dell'«ombra, nera e muta, ch'era apparsa sul terrazzo» ai due cugini nel finale della prima redazione (CdD, p. 742). L'apparizione conserva, anche in questo caso, un carattere fantasmatico e visionario («gli parve, al Bruno, e poi all'Ermenegildo, o sognarono, di udir dei passi»; «i passi parevano discendere, o era un'allucinazione», CdD, p. 743) che richiama un motivo antico dell'immaginario dell'autore. Come ha dimostrato Baldi, Gadda attinge da un preciso repertorio figurale la cui genesi risale a soluzioni tematiche e stilistiche che l'autore andava già vagliando «all'altezza di *Un fulmine sul 220*, ma ci sono elementi che rimandano alle atmosfere cupe di alcuni brani della *Madonna dei filosofi*, così come del *Racconto italiano e Dejanira Classis (Novella 2.^a)*». Questi rilievi mettono in discussione, ancora una volta, l'idea del romanzo come reazione “terapeutica” al trauma, dimostrando come gli interessi che hanno animato la redazione della *Cognizione* fossero attivi in Gadda «già quattro anni prima della morte di Adele». ²⁷

L'opacità del confine tra «realtà» e «isteria» e, quindi, tra la rappresentazione del delitto e la sua evocazione per allusioni e riferimenti impliciti, è resa esponenziale da questa «forza nera, ineluttabile» che, sorta dal figlio, si abbatte sulla madre «come l'oltraggio che non ha ricostituzione nelle cose» (CdD, p. 633), a dimostrazione del fatto che, nella *Cognizione*, «ogni oltraggio è morte» (CdD, p. 598) e, al di là di ogni responsabilità effettiva, «ogni imagine è già l'attuato orrore, è il male, il termine, il limite che ci esclude da Dio». ²⁸ Il racconto viene rielaborato, nel corso della revi-

27 V. Baldi, *Come frantumi di mondi. Teoria della prosa e logica delle emozioni in Gadda*, Quodlibet, Macerata 2019, p. 92.

28 Gadda, *Note costruttive*, cit., p. 570.



sione, su questo piano evocativo e figurale. La consistenza tematica degli episodi integrati alla nuova redazione non fa che confermare le ragioni narrative alla base di questa serie di simmetrie con le quali Gadda intende prefigurare, anche se su un piano puramente allusivo, l'oltraggio estremo del matricidio.

Un'essenziale testimonianza del carattere di questa revisione ci è fornita, oltre che dalla consistenza delle aggiunte sul piano della trama, dall'insieme delle note costruttive che orientano Gadda nella riscrittura. Sin dal *Racconto italiano*, il momento compositivo è accompagnato in Gadda da un proliferare di schemi, sinossi, abbozzi, liste di temi e di personaggi, indici e riferimenti alle fonti che costituisce il corrispettivo materiale di un momento riflessivo, progettuale e critico che presiede all'esercizio della scrittura. Ricorrono, tra le note riconducibili all'operazione di riscrittura avviata nel 1938, riferimenti alla «trama», al «tema», ai «dialoghi», alle «scene», alle «immagini» del romanzo. Lo stato complessivo delle note suggerisce, come argomenta Savettieri,²⁹ almeno una duplice accezione: quella del tema in quanto «argomento», quindi «l'idea astratta da esprimere attraverso la narrazione» come, ad esempio, il «tema amletico» della *Cognizione*; e quella del tema come «motivo» ricorrente (la «nota martellante dell'avarizia del figlio» o il *Leitmotiv* delle «bòccole» della madre).³⁰ Infine, ci sono note in cui Gadda scandisce interi episodi tramite la messa in sequenza dei punti centrali sui quali si sviluppa la narrazione come, ad esempio, nel *Programma estensione*³¹ che segue il racconto del sogno. Qui Gadda pianifica gli sviluppi del racconto preoccupandosi di ricongiungere la linea tematica del sogno, elaborata in occasione della revisione del «vecchio testo»,³² alla trama originaria che invece, focalizzata sul caso del vigilante, si concludeva con il «racconto dell'ospedale militare» e la rivelazione della sua vera identità.

In queste note di carattere più diegetico l'interesse dell'autore è rivolto al mantenimento di un certo indice di coerenza tra gli eventi della trama. Il carattere relazionale della narrazione – la «materia legata» che Gadda postula in apertura alla *Meditazione milanese*³³ – è documentato dal fatto che la riflessione dell'autore sulla nuova scansione dell'intreccio dialoga con alcune formule (la «gelosia» e la «rabbia» di Gonzalo, l'«angoscia per lo stato di salute della madre», l'«angustia del muro» quindi il delirio

«Quod superest».
Sul finale
della *Cognizione*
del dolore

29 Savettieri, *La trama continua*, cit., p. 154.

30 Gadda, *Note costruttive*, cit., pp. 556, 548, 543 e 611.

31 *Ivi*, p. 550.

32 Così Gadda è solito definire la prima redazione della *Cognizione*, a differenza del «manoscritto definitivo» inviato a Bonsanti per «Letteratura».

33 C.E. Gadda, *Meditazione milanese*, in Id., *Scritti vari e postumi*, a cura di A. Silvestri, C. Vela, D. Isella, P. Italia, G. Pinotti, Garzanti, Milano 1993, p. 623.

difensivo dell'unità ambientale minima e personale della casa in reazione alla minaccia di effrazione) che ricorrono da una nota all'altra, dando prova di una stesura premeditata, certo non riconducibile a una semplice esigenza di occultamento degli esiti originari del racconto.

In questo fitto sistema di interdipendenza una delle formule più ricorrenti è quella del «mito-prassi per cui gli esterni miravano realmente a una presa di possesso» e dell'ossessione di Gonzalo per la «spoliazione [...] da parte della folla»: l'«idea fissa» dei brillanti, «ricchezza tipicamente familiare-ereditaria» che ha il «valore simbolico» di «salvare la continuità della famiglia». Un valore «psicologicamente derivato», come si legge in un'altra nota, «dal concetto di salvare qualcosa in un animo abituato al naufragio». L'integrità del personaggio di Gonzalo si misura costantemente con il rischio di non riuscire a «salvare» alcunché. Una condizione che «si salda, si complica, si avvera, e si catastrofizza»³⁴ nell'apprensione per il muro di cinta che circonda la casa, nel quale risiede l'estremo tentativo di preservazione di un universo familiare ormai decaduto nella sua funzione protettiva e affettiva. Il muro, «simbolo più che munizione del privato possesso» (*CdD*, p. 712), è oggetto di tendenziose congetture da parte di Gonzalo, il quale, nel suo delirio ossessivo, sembra già preannunciare al medico il momento in cui «l'assassino [...] scavalcherà il muro, o il cancello» della casa (*CdD*, p. 646).

La ricorrenza di questi motivi nell'immaginario del protagonista è tale da innescare un principio di ambiguità per cui chi legge è portato a misurarsi con la stessa dialettica tra «prassi» e «immagine» che affligge Gonzalo: quella secondo cui «ogni prassi è un'immagine e non perverte dell'immutabile se non quanto la considerazione d'una faccia può pervertire del poliedro».³⁵ Il «crescendo ossessivo» è declinato secondo il paradosso per cui le psicosi del figlio possono essere «un dato di fatto anziché una semplice ossessione»:³⁶ sul conflitto dinamico tra le due posizioni, quella fattuale e quella ossessiva-deformante, Gadda fonda, a mio avviso, l'intera revisione del romanzo. La rivolta polemica di Gonzalo è infatti spesso riconducibile a fatti che hanno consistenza reale all'interno della trama (indicativo il caso della triade «peone – vigile – nipotino» eletta a «bersaglio della gelosia del figlio»,³⁷ dunque funzionale all'innescare del suo delirio di sterminio). Lo scontro, tuttavia, si consuma su un piano

34 Gadda, *Note costruttive*, cit., p. 555.

35 *Ivi*, p. 568.

36 *Ivi*, pp. 559 e 561.

37 *Ibidem*. Ma cfr. anche *ivi*, p. 552: «utilizzare il pezzo scritto, il pezzo vecchio, com'è, circa, ma con le seguenti aggiunte tematiche – irritazione contro il peone – contro la guardia – contro il nipotino del colonnello».



allucinato e perverso in cui l'«ossessione» si impone sul «dato di fatto» perché, come si legge in una nota compositiva, l'animo di Gonzalo «si perde nell'immaginare, non nel compiere» e proprio «l'esser venuto tra le immagini»³⁸ è l'antefatto alla sua «rovina».

Le recriminazioni filiali si caricano nel corso della revisione di un valore predittivo tale per cui la morte, il limite ultimo della narrazione, si consuma su un piano testuale che va ben oltre la dimostrabilità di ogni presunta o comprovata colpevolezza. L'icona funerea del sogno si sostituisce al «volto ingiuriato» del finale della prima redazione e attiva un dispositivo tragico per cui, nel sancire l'inevitabilità dell'oltraggio estremo, ogni sua effettiva rappresentazione appare superflua. Del resto, se la signora rimarrà a tutti gli effetti in vita fino all'ultima pagina del romanzo, la sua incolumità è messa in discussione sin dalla sua prima fantasmatica apparizione: così le «pupille cieche» (*CdD*, p. 685), le «mani rigide, quasi inerti» (*CdD*, p. 709), il viso «pallido» (*CdD*, p. 711), i «labbrini esangui» (*CdD*, p. 683) segnano il graduale asservimento della sua persona (ormai non «più persona, ma ombra») al «sentiero aspettato dei cipressi» (*CdD*, p. 683).

Già Bertoni faceva notare come l'autore avesse «disseminato nel testo ripetuti, quasi ossessivi indizi che predeterminano lo sviluppo» del racconto e lo avesse fatto «su tutti i piani della struttura testuale e dell'impianto rappresentativo».³⁹ Quello che Bertoni non poteva supporre è che la maggior parte di questi «ossessivi indizi», volti all'esplicitazione di quanto il ritrovamento del corpo della vittima avrebbe confermato solo su un piano fattuale, risalgono alla revisione a cui l'autore sottopose il romanzo tra il 1938 e il 1941: revisione frutto di un preciso disegno autoriale che, rispetto alle prove precedenti, rielabora quanto gli deriva da un immaginario convenzionale aderente al modello del giallo nel segno del romanzo psicologico. A ben vedere, sono queste le tracce testuali che concorreranno a definire l'unica conclusione che Gadda premeditadamente redige e promuove a testo: quella del VII ed ultimo tratto della *Cognizione* pubblicata su «Letteratura».

3.

Con il venire meno dell'episodio dell'aggressione decade il problema della responsabilità materiale del delitto: la morte nella *Cognizione* è tutto ciò che non può essere conosciuto, attuato, ma che viene semplicemente

«Quod superest».
Sul finale
della *Cognizione*
del dolore

³⁸ *Ivi*, p. 570.

³⁹ F. Bertoni, *I sogni filiali di un matricida*, in *Nel paese dei sogni*, a cura di V. Pietrantonio, F. Vittorini, Le Monnier, Firenze 2003, p. 149.

pensato, e in quanto tale «arriva per nulla, circonfusa di silenzio, come una tacita, ultima combinazione del pensiero» (*CdD*, p. 607). La costruzione di senso affidata al lettore non può che orientarsi allora sulle torbide «combinazioni del pensiero» del protagonista, sul «carattere delirante e meramente immaginario della sua vendetta»: ⁴⁰ una vendetta che si consuma «in un secondo ordine del reale, in quella “trama spaventosa e vera” che corre, non vista, dietro un’accozzaglia confusa di gesti, presenze empiriche, atti». ⁴¹ L’esibizione del corpo della madre nell’ultimo dei due tratti aggiunti all’edizione del 1970 non aggiunge che dimostrazioni postume a un quadro narrativo che Gadda, almeno fino al 1941, mostra di predisporre scientemente, mentre le operazioni editoriali condotte in occasione dell’allestimento delle diverse edizioni del romanzo hanno avuto l’effetto di negare il carattere conclusivo del VII tratto con cui terminava la versione di «Letteratura». A dimostrazione di questa precisa volontà di chiusura, i manoscritti dell’ultima puntata inviata a Bonsanti per la rivista non documentano una lavorazione abbandonata in tronco ma, al contrario, l’ultimo paragrafo è eccezionalmente testimoniato in tre versioni distinte, con varianti minime, anche se diffuse, che danno prova della particolare attenzione riservata dall’autore a questo luogo del testo. Non a caso, l’intestazione apposta alla cartelletta contenente questi manoscritti recita: «La cognizione del dolore (*ultimo tratto*)». ⁴²

Proprio nelle ultime pagine di questo capitolo torna la preoccupazione di Gonzalo per il muro di cinta che «dava a ogni intruso facoltà di pervenire direttamente sul terrazzo» (*CdD*, p. 712). La reiterazione del richiamo testuale al muro concorre ad attivare una trama simbolica di tipo “predittivo”. Così il profilo del «ragazzo agile» che avrebbe potuto «ingroppare e scavalcar facilmente» il muro «con poca spellatura di ginocchi» si sovrappone, nel delirio di Gonzalo, a quello del potenziale assassino. «Già è stato allegato agli atti il mappale della tristezza», si legge a poche pagine dalla fine, già «è stata disegnata, in tutti i particolari, la scena della violenza» (*CdD*, p. 712).

L’imminenza dell’effrazione e della violenza si esaurisce nell’atmosfera sospesa degli ultimi paragrafi del VII capitolo con l’immagine di un’umanità vitale e operosa la cui prassi quotidiana è turbata solo dal rintocco dell’«ora buia o splendente». Lo stesso rintocco che, dalla torre, aveva scandito, nel colloquio tra il medico e il figlio, il «decreto inappellabile di Lukones»:

40 Gadda, *Note costruttive*, cit., p. 569.

41 Bertoni, *I sogni filiali di un matricida*, cit., p. 23.

42 Per una più ampia argomentazione rimando a Rossi, *I due tempi della «Cognizione»*, cit., pp. 75-76.

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. [...] e l'ora da una torre lontana sembrò significare: "gli atti sono tutti adempiuti". Una anticipazione straordinaria, come una beffa crudele [...] e sarebbe scoccata l'ora vera, la verità grave: il decreto inappellabile di Lukones. (*CdD*, p. 629)

Se il destino dei personaggi ci rimane ignoto, la «rosa delle causali»⁴³ al termine delle pubblicazioni su «Letteratura» è già stata dichiaratamente predisposta: la mancata violenza del finale si risolve in quello che Manzotti definisce uno schema binario di «premonizione/catastrofe»⁴⁴ in base al quale la rappresentazione convenzionale e disciplinata dei fatti aderisce necessariamente a un sistema di corrispondenza con la componente allucinatoria e, allo stesso tempo, predittiva del romanzo per cui «la cosa o l'atto pensato è più vero dell'accaduta o dell'eseguito».⁴⁵

Alla luce di questi riscontri, la scelta di Gadda di privare la *Cognizione* di «Letteratura» dei capitoli aggiuntivi si presenta come l'esito di una precisa strategia narrativa, spesso debilitata dalla critica sulla base dell'idea di un'incompiutezza connaturata invece al carattere frammentario dell'opera e all'impossibilità, da parte di Gadda, di concepire o privilegiare la "finitezza" di un sistema rispetto alle sue possibilità di rappresentazione. Ma l'incompiutezza del romanzo sarebbe anche stata favorita, secondo queste ricostruzioni, dal crescente distacco dell'autore rispetto a una materia avvertita come troppo legata ai dati immediati della sua esperienza personale. Le ragioni di questa insofferenza appaiono ben sintetizzate in una lettera scritta retrospettivamente da Gadda a Walter Binni nel 1946, citata nella *Nota al testo* della recente edizione Adelphi della *Cognizione*:

La seconda parte del lavoro [sulla *Cognizione*], già redatta, merita qualche elaborazione e revisione: che mi avrebbe impegnato troppo profondamente in un tempo in cui lo strazio esterno (per il mio paese, per la mia gente) veniva a sovrapporsi alla voce di una sofferenza morale inutilmente "mia". Quando ho capito che l'orrore stava per divenire l'unica forma del nostro conoscere e del nostro vivere, non ho più trovato in me la forza di concedere alle sottili trame del racconto l'impegno di uno scrupolo espressivo che non mi pareva consentito dalla sofferenza comune.⁴⁶

«Quod superest».
Sul finale
della *Cognizione*
del dolore

43 C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in Id., *Romanzi e racconti II*, cit., p. 17.

44 Manzotti, «*La cognizione del dolore*» di Carlo Emilio Gadda, cit., p. 248.

45 Gadda, *Note costruttive*, cit., p. 570.

46 Italia, Pinotti, Vela, *Nota al testo*, cit., p. 273.

Il riferimento alla «sofferenza comune» ricorre anche nel saggio preposto da Gadda all'edizione del 1963, dove si legge che la *Cognizione* deve considerarsi come «un'opera che circostanze di fatto esterne alla volontà consapevole, al meditato disegno di lavoro, e però alla responsabilità morale dell'autore» hanno impedito di «condurre a compimento», di «chiudere»: «le calamità catastrofizzanti che l'Europa conobbe dal 1939 al 1945 [...] avevano a un tal segno sconturbato l'animo dello scrivente da ostacolarli [...] ogni sorta di prosa» (*CdD*, pp. 759-765). È, d'altro canto, una «sofferenza» anche «inutilmente "mia"» quella per cui, come scrive Gadda all'amica Lucia Rodocanachi nel 1941, «non soltanto la possibilità di composizione [...] ma anche la sistemazione, translitterazione e ricopiatura delle pagine già scritte diventa una... impossibilità». ⁴⁷

Su questa «impossibilità» Contini fonda la propria concezione di una scrittura umorale in cui tanto i motivi della ricerca stilistica quanto i motivi di carattere psicologico avvalorano «quanto di risentimento, di passione e di nevrasenia covi dietro al fatto del "pastiche"» gaddiano. ⁴⁸ La giustapposizione di matrice proustiana tra amore filiale e pulsioni distruttive, resa esplicita nonostante le rimostranze dell'autore nel celebre *Saggio introduttivo* al romanzo del 1963, insiste sulle «proiezioni autobiografiche» i cui «eccessi, censurati dalla coscienza comune con riguardo ai terzi, trovano plausibilità solo nell'incredibile ma irrefutabile esperienza del soggetto». ⁴⁹

L'idea di una lavorazione abbandonata per «riguardo ai terzi», ma soprattutto perché procedere avrebbe «fatto saltare la precaria ma rassicurante paratia della nevrosi», ⁵⁰ è contestata dall'organicità di intenti documentata dalla revisione in cui incorse il romanzo tra il 1938 e il 1941. Sottraendosi alla convenzionalità di un meccanismo di chiusura tradizionalmente inteso, Gadda misura nel finale della *Cognizione* di «Letteratura» la tenuta della propria strategia narrativa: «presunto maestro dell'incompiuto, sapeva maneggiare perfettamente quello che Frank Kermode ha chiamato "il senso della fine"». ⁵¹ Sin dai suoi esordi, in un contesto di generale destituzione dell'importanza della forma narrativa, Gadda ambisce all'articolazione di un intreccio che «non sia di casi stiracchiati, ma

47 «La Musa, specie la triste, ha dei fading insormontabili: zone di silenzio o di notte della volontà inchiostatrice in cui non soltanto la possibilità di composizione (come dicevano i romantici) ma anche la sistemazione, translitterazione e ricopiatura delle pagine già scritte diventa una... impossibilità. E le ragioni dell'impossibile lei le può immaginare» (C.E. Gadda, *Lettere a una gentile signora*, a cura di G. Marcenaro, Adelphi, Milano 1983, p. 129).

48 G. Contini, *Primo approccio al «Castello di Udine»*, in Id., *Quarant'anni di amicizia*, cit., p. 3.

49 G. Contini, *Saggio introduttivo*, in Gadda, *La cognizione del dolore* [1963], cit., p. 15.

50 *Ivi*, p. 18.

51 F. Bertoni, «*Life's but a walking shadow*». *L'ombra del tragico nella «Cognizione»*, in «*Edinburgh Journal of Gadda Studies*», 9, 2011.



risponda all'«istinto delle combinazioni», cioè al profondo e oscuro dissolversi della realtà in elementi». ⁵²

L'inclinazione a registrare ogni aspetto del reale tende a far sì che la narrazione trascenda i modelli di rappresentazione convenzionali, strutturalmente delimitati da soglie interne al testo che introducono e congedano dalla storia. Gadda decostruisce il giallo della prima *Cognizione* perché impegnato in una riscrittura fondata sulla convinzione per cui «tutti i sistemi, anche i più compatti e grandiosi, recano in sé una intima angoscia»: ogni «sforzo conoscitivo» (e narrativo), in questo senso, ha in sé un punto di contraddizione, è limitato da un «errore (o più errori)». ⁵³ Così facendo, reagisce a un meccanismo di chiusura che, tradizionalmente, vorrebbe far coincidere la fine del romanzo con la fine del processo deduttivo-investigativo demandato – in senso «conandoyliano» e «scherlockholmesiano» – non tanto all'eroe-detective, quanto allo sguardo selettivo del lettore. La scelta di trasgredire ogni termine definitivo, oltre a inserirsi in un preciso sistema filosofico che gli deriva dalla *Meditazione milanese*, non denota una incapacità alla narrazione ma una forma di resistenza dell'autore a ogni dispositivo del racconto che aspiri alla soluzione banalizzante e consolatoria della sintesi, del termine ultimo che nulla lasci in sospeso fuori di sé.

Io intendo alludere, oltre che a queste contraddizioni, anche alle posizioni fittizie con cui la ragione cerca di tamponare le falle del sistema che essa ama di rappresentare come chiuso; mentre è in realtà apertissimo e indeterminato. Ed alludo altresì alla indeterminatezza derivante dalla impossibile chiusura d'un sistema: qualcosa rimane sempre di inspiegato: qualcosa di cui ci si chiede perché [...]. E in certo senso solo un sistema che abbia coscienza della impossibilità di questa 'chiusura ermetica' è valido in quanto sistema. ⁵⁴

L'indeterminatezza derivante dalla sospensione di un verdetto definitivo sulla scansione degli eventi della trama, per quanto giustificata da precise considerazioni letterarie e filosofiche, rimane una questione non pacificata. Rispetto alla soglia incipitaria del racconto, altrettanto convenzionale e arbitraria, gli *explicit* rappresentano per Gadda il luogo più vulnerabile del testo e si inseriscono in un complesso di intenzioni molto più ampio rispetto a quello tradizionalmente autoriale. Per questo motivo, il punto di collisione tra finito e non finito è stato spesso risolto nella soluzione consolatoria di un'incompiutezza dovuta a contingenze ester-

«Quod superest».
Sul finale
della *Cognizione*
del dolore

52 C.E. Gadda, *Racconto italiano di ignoto del novecento*, in Id., *Scritti vari e postumi*, cit., p. 460.

53 Gadda, *Meditazione milanese*, cit., pp. 740-741.

54 *Ivi*, p. 741.

ne alla diretta responsabilità dell'autore e, in particolare, all'azione degli interessi attivi nel campo letterario che hanno contribuito, nel tempo, a regolare le circostanze di lettura dell'opera, orientandone le procedure di ricezione e di interpretazione. I due sistemi di influenza – quello autoriale e quello extra-autoriale – non impediscono però alla *Cognizione* di godere dell'apparente paradosso per cui l'assenza di una risoluzione che deriva da questa struttura aperta e inconclusa non compromette e anzi ne favorisce la coerenza interna: «fine e finalità narrative» nella *Cognizione* «non coincidono». ⁵⁵ È proprio la consapevolezza di scrivere giocando su questo paradosso che permetterà a Gadda di scegliere deliberatamente, a partire dal 1938, di pubblicarla così com'era stata scritta, «sia pure come “opera incompiuta”». ⁵⁶

Carolina Rossi

4.

Della necessità di una risoluzione tardiva della trama della *Cognizione* vollero dar conto coloro che parteciparono all'allestimento delle sue riedizioni: una mediazione non puramente funzionale alla pubblicazione ma “trasformativa” perché criticamente orientata. L'itinerario del finale della *Cognizione* risenti particolarmente di questa mediazione se consideriamo che, già prima del 1970, frammenti inediti del romanzo avevano conosciuto una discreta diffusione, per lo più estranea alla diretta volontà dell'autore, ad opera delle iniziative di Pietro Citati e di Gian Carlo Roscioni. ⁵⁷ L'integrazione del finale fu peraltro da subito problematica: se nell'edizione del 1970 i due tratti sono aggiunti dopo la poesia, costituendosi come una sorta di appendice al romanzo, nelle riedizioni successive l'ordine degli addendi nell'indice cambia ancora fino a stabilizzarsi nella versione definitiva che fa seguire i due capitoli ai precedenti e relega il resto dei materiali in appendice. Questa soluzione presuppone una continuità narrativa non scontata vista la disomogeneità delle due redazioni, ulteriormente complicata dallo statuto eterogeneo dei contributi che figurano ai margini dell'edizione.

55 Isotti Rosowsky, *Un percorso sul non finito in sette tempi*, cit., p. 84.

56 Gadda, *Lettere all'editore Einaudi*, cit., p. 106.

57 Il contenuto di questi manoscritti era già noto in casa Einaudi: nel 1963, a soli pochi mesi di distanza dalla prima edizione del romanzo, Citati pubblicava sul «Menabò» di Calvino e Vittorini un saggio (*Il male invisibile*, in «Il Menabò», 6, pp. 12-41) che presentava alcune trascrizioni dai manoscritti inediti, ammettendo di aver potuto accedere alla consultazione degli stessi grazie «alla gentilezza dell'editore Einaudi». Nel 1969 anche Roscioni avrebbe fornito, in un saggio dedicato alla *Cognizione* (*La conclusione della «Cognizione del dolore»*, in «Paragone», 238, 1969, pp. 86-99), nuove trascrizioni inedite.

Il regime ambiguo sul quale si è costituita la tradizione del romanzo dialoga con l'orizzonte di attesa entro cui si inserisce. Quando nel 1955 Gadda invia il manoscritto della *Cognizione* a Einaudi, il campo di forze con cui si relaziona è certo più ampio e strutturato rispetto a quello in cui aveva esordito come scrittore, oltre che animato da interessi completamente diversi. Einaudi riconosce in Gadda un narratore che, come si legge nella quarta di copertina della prima edizione del romanzo, «si inserisce con pieno diritto tra gli scrittori più grandi e innovatori del nostro secolo: Proust, Joyce, Musil». A cambiare è l'orizzonte dei possibili letterari: le circostanze d'esordio della *Cognizione* facevano riferimento a una fascia di pubblico circoscritta, familiare con la forma – aderente all'esperienza solariana e, prima ancora, vociana e rondista – della narrazione breve a carattere lirico. Nel contesto di produzione letteraria degli anni Trenta, il fatto che il romanzo non fosse finito non rappresentava un fattore discriminante. Il pubblico gaddiano, almeno fino al 1939, basava la propria considerazione dello scrittore su raccolte dall'aspetto composito rispetto alle quali un'opera priva di «connettivo narrativo»⁵⁸ come la *Cognizione* di «Letteratura» non doveva risultare così singolare nel sistema di valori dominante al tempo. Gadda, d'altra parte, seppur frustrato dalla propria condizione di nuovo entrante, è consapevole dell'originalità della propria scrittura e non nasconde la propria eterodossia, pur manifestando una certa apprensione per quanto l'*establishment* letterario avrebbe potuto recriminargli. La prima pubblicazione della *Cognizione* si inserisce in un contesto di continua negoziazione tra la sua intima aspirazione romanzesca e l'insieme delle pratiche critiche e editoriali che favorivano invece la forma del frammento, della raccolta di prose.

Grazie alla resa complessiva dei suoi tratti, la *Cognizione* del 1963 assume invece un'inedita continuità narrativa dettata dalla capitolazione. Il romanzo, in occasione della sua prima pubblicazione in volume, viene però presentato al vasto e colto pubblico einaudiano secondo i criteri della ricerca espressionista e sperimentale definiti nel *Saggio introduttivo* di Contini, il quale riconosce nell'«incompiutezza» un carattere intrinseco e strutturale, «compendiabile nella definizione di *frammento* narrativo» la cui ragione risiede, per Contini, nella «qualità lirica del temperamento» gaddiano.⁵⁹ La portata programmatica di questa introduzione realizza un duplice intento: ribadire l'autorità continiana in casa Einaudi (Contini,

«Quod superest».
Sul finale
della *Cognizione*
del dolore

58 Manzotti, *Introduzione*, cit., p. xxvi: «La potatura del connettivo narrativo conferisce alla *Cognizione* il già notato carattere di frammentarietà [...] e può esser vista come una delle ragioni della tante volte osservata ripugnanza gaddiana per gli epiloghi».

59 Contini, *Saggio introduttivo*, cit., p. 19.

dal 1952, dirigeva la prestigiosa collana «Nuova raccolta di classici italiani annotati» fondata da Santorre Debenedetti) e sancire l'*einaudizzazione* (o meglio la *continizzazione*) di Gadda. Se consideriamo il catalogo einaudiano di questi stessi anni, infatti, i romanzi pubblicati dall'editore torinese rispondono, seppur nella varietà delle prospettive adottate dai diversi autori (Natalia Ginzburg, Italo Calvino, Primo Levi), a criteri tematici lontani dalla lettura anti-tradizionale e anti-narrativa conferita alla *Cognizione* dal paratesto continiano.

Le ristampe successive al 1970, nell'annettere il finale inedito e nel confinare il resto dei materiali (tra cui l'introduzione continiana) in appendice, conferiscono alla *Cognizione* un carattere narrativo più convenzionale. Sin dal 1942, del resto, con i primi contatti tra Gadda e Giulio Einaudi e l'invito a collaborare alla collana «Narratori contemporanei», l'interesse della casa editrice appare rivolto al versante della narrativa, tanto che alla proposta di Gadda di ripubblicare il *Castello di Udine* Einaudi solleva qualche perplessità: «*Il castello di Udine* è una bellissima cosa e dico senz'altro di sì. Vorrei però insistere perché trovaste modo di ridurre ad unità il volume (è norma dei miei Narratori presentare *un* racconto)» e non la «estrosa variegatura» di una raccolta come il *Castello*.⁶⁰ Le negoziazioni con l'editore riprendono nel 1952 quando Vittorini propone a Gadda di pubblicare la *Cognizione* nella collana dei «Gettoni»: la proposta è accolta con entusiasmo dall'autore che, tuttavia, ribadisce di «non poter ultimare» il romanzo e di voler pubblicare solo «la parte finita». ⁶¹ Ancora nel 1959 – dopo aver variamente ventilato l'eventualità di aggiungere, previa revisione, le pagine finali del romanzo – Gadda scrive all'editore:

Per quanto riguarda la “Cognizione”, il lavoro di ripulitura è a metà [...]. La prego vivamente di volerlo attendere: il testo consegnatole nel 1955 *richiede* le correzioni di cui sopra. Sconsiglio l'aggiunta del tratto manoscritto, inferiore *per qualità e senso*, oltretché frammentario cioè separato dal corpo della narrazione.⁶²

Una testimonianza significativa, per quanto ambigua, delle motivazioni che avevano indotto l'autore a sconsigliare l'aggiunta del finale risiede nel saggio premesso all'edizione del 1963. In questa prefazione, *L'Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore*, Gadda sembra

60 La collana dei «Narratori contemporanei», inaugurata nel 1941, aveva già pubblicato volumi di Stuparich, Ginzburg e Pavese e si prefiggeva, come scrive Einaudi a Gadda nel 1942, di «rappresentare quanto di meglio va tentando la giovane prosa narrativa italiana» (la lettera è citata in Gadda, *Lettere all'editore Einaudi*, cit., pp. 62-63).

61 C.E. Gadda, lettera a G. Einaudi del 4 marzo 1959, *ivi*, p. 71 e p. 69.

62 C.E. Gadda, lettera a G. Einaudi del 9 marzo 1959, *ivi*, pp. 101-102, corsivo mio.

sostenere l'idea di un'incompiutezza accidentale per cui la *Cognizione* sarebbe ciò che rimane, «*quod superest*», di un progetto nato in forma unitaria che, di fatto, circostanze esterne, «storiche e personali» (*CdD*, p. 759), hanno impedito di portare a termine. Quando Gadda scrive questa prefazione come una sorta di giustificazione *ex post* dello stato del testo, il grado di incompiutezza della *Cognizione* era probabilmente reso esponenziale per l'editore dal fatto che inizialmente gli si fosse prospettata la possibilità di pubblicare il romanzo provvisto di un finale inedito, per cui ogni altra soluzione che non lo prevedesse doveva sembrare a quel punto avvilente. Nonostante i carteggi testimonino la sua volontà di veder pubblicata la *Cognizione* «come "opera incompiuta"», Gadda deve quindi in qualche modo scagionarsi per far fronte alle crescenti pressioni a cui era sottoposto.

Grazie al risolutivo intervento di Gian Carlo Roscioni, il «lavoro di ripulitura» è portato a termine e la *Cognizione* viene pubblicata «senza l'aggiunta del tratto manoscritto» nel 1963. È, per la redazione Einaudi, l'«anno gaddiano». ⁶³ Con questa edizione si impone una svolta decisiva alla fortuna dell'opera: vincitrice di «quella sorta di Nobel del romanzo moderno che era allora il "Prix international de littérature", il cosiddetto Premio Formentor"», ⁶⁴ la *Cognizione* gode da subito di un buon successo editoriale (45.000 le copie vendute solo nel 1963) ed è accolta da una nutrita serie di interventi critici e di traduzioni all'estero. Con l'imporsi della presenza di Roscioni, il coinvolgimento dell'autore rispetto alle sorti del romanzo sembra farsi sempre più problematico, tanto da poter annoverare l'edizione del 1970 nei cosiddetti volumi "obbligativi". ⁶⁵

Rispetto all'edizione del 1963, declinata nel senso di una ricerca espressionista che «tiene meno del romanzo tradizionale [...] che del *poème en prose*», ⁶⁶ nell'edizione del 1970 il peso della curatela di Roscioni sarà determinante nel presentare la *Cognizione* come opera dal temperamento

«Quod superest».
Sul finale
della *Cognizione*
del dolore

63 *Ivi*, p. 112, e G. Einaudi, lettera a G. Contini del 12 febbraio 1963, in *Lettere per una nuova cultura. Gianfranco Contini e la casa editrice Einaudi (1937-1989)*, a cura di M. Villano, Sismel, Firenze 2019, p. 267: «tutto indica che il '63 sarà l'anno gaddiano. Garzanti pubblica i *Racconti*, noi (come sai) ristampiamo la *Madonna dei filosofi* e l'*Adalgisa*. Ma il razzo più alto e luminoso sarà la *Cognizione*. Ed io credo si possa fare di questo libro il punto di forza per un tentativo in direzione del Prix des Edeiteurs».

64 G.C. Roscioni, *Protagonismo e precarietà dei personaggi di Gadda*, in *La trama nel romanzo del '900*, a cura di L. Pietromarchi, Bulzoni, Roma 2002, p. 131.

65 Negli stessi anni Gadda cedeva a Garzanti i diritti per *I Luigi di Francia* (1964), *La meccanica* (1970) e *Novella 2.^a* (1971) come risarcimento per il successo einaudiano della *Cognizione*, mentre Einaudi, in risposta, metteva a punto un'azzardata operazione editoriale con la pubblicazione di *Le meraviglie d'Italia-Gli anni* (1964).

66 Contini, *Saggio introduttivo*, cit., p. 19.

più narrativo che lirico.⁶⁷ Seppur distante dai termini proposti nel *Saggio introduttivo* del 1963, Roscioni riconosce, con Contini, la «disposizione» di Gadda «a registrare in una cronaca minuta gli incidenti della vita quotidiana, con lo spirito – si direbbe – di chi accumuli elementi di prova da esibire in un futuro, inevitabile processo».⁶⁸ La sovrapposizione del referente reale alla trasposizione romanzesca nella topografia brianzola-madagalese della *Cognizione* è tale, nella percezione critica di Roscioni, da indurlo a interrogarsi se ci si trovi di fronte a un «romanzo» o a una «autobiografia».⁶⁹ D'altronde, prosegue nella *Nota*, «il gusto dell'autoritratto, lo studio dei modi in cui si manifesta la propria presenza fisica nel mondo hanno da sempre accompagnato in Gadda l'esercizio della scrittura», tanto da poter «affermare senza timore di incorrere in esagerazione che buona parte dei suoi scritti anteriori al 1938 [...] è stata redatta in funzione di questa “tragica autobiografia”».⁷⁰ In quest'ottica, proprio l'insorgenza di ragioni tanto personali avrebbe fatto sì che l'opera rimanesse «incompiuta, non solo per la mancanza del progettato “finale”, ma anche perché la materia del romanzo è di quelle che strabordano da ogni testo e che nessun *trattamento* esaurisce».⁷¹

Di questo «progettato “finale”» ci è fornita una sintesi nel risvolto di copertina dell'edizione del 1963, secondo cui

nella non scritta conclusione Gonzalo doveva infine separarsi dalla madre che, rimasta sola, si lasciava persuadere ad accettare la protezione del “Nistitúo” [un'organizzazione di vigilanza notturna]; finché una notte la villa della “signora” veniva assalita proprio dalle guardie della “vigilancia para la noche” alle quali ella aveva affidato la sua desolata solitudine. Nell'assalto la madre trovava la morte: mentre atroce le si insinuava nell'animo il sospetto che ad organizzare l'aggressione fosse stato proprio il “tristo figlio” Gonzalo.⁷²

Le contraddizioni tra questa conclusione e quanto testimoniato dai due tratti finali che conosciamo sono evidenti: non sussiste, a livello della trama, il fatto che la madre si fosse infine accordata con il vigilante per la custodia della casa, né l'identità dell'aggressore (o degli aggressori) viene mai rivelata, così come non viene esplicitato il terribile sospetto che grava

67 Indicativa una lettera di Roscioni del 16 febbraio 1963, a pochi mesi dalla stampa della prima edizione, in cui commenta l'iniziativa di Contini nel promuovere a testo la poesia *Autunno*: «ha detto che aiuta molto la comprensione del romanzo... e che lui stesso intende spiegare nella prefazione il rapporto fra poesia e romanzo [...]. Mi è parsa – e mi pare – un'idea molto, molto bislacca, ma non ho potuto che prendere atto di quanto mi diceva» (in L. Mangoni, *Pensare i libri: la casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 730).

68 G. Roscioni, *Nota introduttiva*, in C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, Einaudi, Torino 1971, p. xii.

69 *Ibidem*.

70 *Ibidem*.

71 *Ivi*, p. xix.

72 Gadda, *La cognizione del dolore* [1963], cit.

sul figlio. Con tutta probabilità Roscioni aveva avuto modo di consultare le note costruttive relative alla redazione del finale della versione originaria che prevedeva la conclusione tragica del delitto e, nel riconoscere in questo finale la legittima prosecuzione dei tratti precedenti, ne aveva liberamente tratto quelli che, secondo la sua ricostruzione, sarebbero dovuti essere gli esiti del romanzo. Queste note sono, non a caso, parte integrante dei materiali ad oggi conservati nel Fondo gaddiano che lo stesso Roscioni ha depositato presso la Biblioteca Trivulziana di Milano ed erano già state in parte trascritte, sempre da Roscioni, in un suo saggio del 1969 dedicato alla conclusione della *Cognizione*.

Roscioni intervenne in prima persona rispetto all'interesse, da parte della casa editrice, di pubblicare il finale inedito del romanzo favorendo, tra l'altro, una prima traduzione inglese della *Cognizione* che presenterà abbastanza sorprendentemente e con un anno di anticipo rispetto all'edizione italiana i due tratti conclusivi tradotti direttamente dai manoscritti originali.⁷³ I manoscritti erano arrivati alla redazione della casa editrice solo un anno prima, nel 1968, probabilmente grazie all'intervento dello stesso Roscioni o di Pietro Citati che già nel 1958 aveva prospettato a Einaudi la possibilità dell'aggiunta di un tratto manoscritto inedito.⁷⁴ L'8 maggio del 1968 Daniele Ponchiroli, storico collaboratore Einaudi, scrive a Contini: «Ho in mano la continuazione della *Cognizione del dolore* (e fine), che il C.E.G. non lascia però pubblicare se non defunto. Vorrebbe per caso una fotocopia segreta?». Nel settembre del 1969, alle soglie della riedizione del romanzo in cui comparirà, a differenza di quanto prospettato da Ponchiroli, «la continuazione [...] (e fine)», Contini risponde: «Bellissimi i paralipomeni della *Cognizione*, che non spostano però i termini della mia nota».⁷⁵

La nuova edizione conferma due caratteri essenziali del profilo pubblico dello scrittore: il «gusto dell'autoritratto» e la «tendenza all'autoanalisi». Sulla base di questa concezione del romanzo come «confessione letteraria» o «referto», Roscioni, nel suo saggio del 1969, arriva a imputare a Gadda un'impossibilità alla narrazione *tout court*, affermando che «la scelta e lo svolgimento dei soggetti» nella *Cognizione* «rivelano, il più delle volte, una veramente singolare *incapacità* d'invenzione da parte dell'autore».⁷⁶ Que-

«Quod superest».
Sul finale
della *Cognizione*
del dolore

73 C.E. Gadda, *Acquainted with Grief*, eng. trans. by W. Weaver, Peter Owen, New York, Braziller and London 1969, p. 169: «The translation has therefore been made from the manuscript, which the author was unwilling or unable to re-read». La *Nota del traduttore* che precede la terza parte inedita del romanzo è evidentemente una traduzione della *Nota dell'editore* dell'edizione Einaudi del 1970. Le coincidenze tra l'*Introduzione* a questa edizione e il saggio di Roscioni sulla *Cognizione* sono tali da lasciar presupporre che Roscioni stesso abbia fornito al traduttore le riproduzioni dei manoscritti e i suoi appunti personali.

74 Gadda, *Lettere all'editore Einaudi*, p. 100.

75 *Lettere per una nuova cultura*, cit., pp. 357 e 360.

76 Roscioni, *La conclusione della «Cognizione del dolore»*, cit., p. 94, corsivo mio.

sta «incapacità d'invenzione» giustifica, secondo Roscioni, lo «“sviluppo *apparentemente* disordinato”» della scrittura, il cui obiettivo ultimo di

“organare il groviglio conoscitivo”, si traduce allora in un disordine preterintenzionale [...]. Gadda vede, cioè, pericolitare le impalcature ch'egli destina a reggere gli arzigogolati stucchi delle 'digressioni', e l'edificio della sua prosa si sfigura nel moltiplicarsi delle sovrastrutture [...] che, si direbbe al di fuori di ogni controllo del progettista, il materiale stesso produce».⁷⁷

La tesi per cui Gadda, «stilisticamente così ricco e moderno, narrativamente non lo sia [...], limitandosi così spesso», come afferma Pier Vincenzo Mengaldo, «a dilatare e giustapporre “poemetti in prosa”»,⁷⁸ ha contribuito nel tempo ad avvalorare l'idea di un esercizio narrativo “debole”, fondato sulla rielaborazione del dato esperienziale, biografico. D'altra parte, molti contributi della critica negli ultimi anni hanno insistito sulla natura fondamentalmente narrativa dell'opera gaddiana.⁷⁹ Certo è che le «impalcature» gaddiane si saldano, almeno all'altezza della revisione del romanzo per «Letteratura», in una dimensione progettuale ben definita. L'«eclissarsi delle strutture narrative» denunciato da Manzotti in apertura alla sua edizione critica del 1987, «il loro essere sommerse da materiali apparentemente irrilevanti, il loro abdicare a porsi come principio regolatore di un 'progresso' narrativo»,⁸⁰ non tiene conto di questa progettualità e non riconosce il valore conferito da Gadda alla revisione. Appare comunque poco credibile che, nello stesso momento in cui il racconto del sogno matricida di Gonzalo rientrava nella redazione da pubblicarsi sulle pagine di «Letteratura», Gadda si preoccupasse realmente di «disinnescare l'ordigno»⁸¹ e di censurare il delitto con cui il racconto si sarebbe dovuto concludere. Di fatto, se avesse voluto edulcorare la portata tragica romanzo, non avrebbe rielaborato la trama in funzione di una tale interdipendenza (e sovrapposizione) tra il dato reale e l'ossessione allucinatoria e deformante all'origine delle aspirazioni vendicative e omicide di Gonzalo nei confronti della madre.

77 G.C. Roscioni, *La disarmonia prestabilita. Studio su Gadda*, Einaudi, Torino 1995, p. 88.

78 P.V. Mengaldo, *Fu un vero narratore?*, in Id., *Giudizi di valore*, Einaudi, Torino 1999, p. 119.

79 Vd. R. Donnarumma, *Gadda modernista*, ETS, Pisa 2006; C. Benedetti, *Gadda e la gioia del narrare*, in *Le emozioni nel romanzo. Dal comico al patetico*, a cura di P. Amalfitano, Bulzoni, Roma 2004, pp. 191-207; C. Savettieri, *Il senso di Gadda per il romanzo*, in *Gadda. Interpreti a confronto*, a cura di F. Pedriali, Franco Cesati, Firenze 2020, pp. 123-136.

80 Manzotti, *Introduzione*, cit., pp. xxiii-xxiv.

81 G.C. Roscioni, *Terre emerse: il problema degli indici di Gadda*, in *Le lingue di Gadda*, a cura di M.A. Terzoli, Salerno, Roma 1995, p. 38: «La decisione di associare un testo all'altro ha [...] in un caso come quello di *Autunno* e della *Cognizione del dolore*, un interesse più psicologico-biografico che letterario: essa rispecchia, di fatto, la preoccupazione dell'autore di spostare l'occhio e l'attenzione del lettore dalla ribalta su cui sono state appena enunciate impietose, quasi intollerabili verità, alla mite e un po' manierata dolcezza del fondale. È un Gadda, questo, che reinterpreta se stesso, cercando di disinnescare l'ordigno apprestato tanti anni prima».



A pochi anni di distanza dalla pubblicazione dell'ultimo tratto della *Cognizione* su «Letteratura», Gadda scriverà il celebre incipit del *Pasticciaccio* fissando le premesse per una scrittura in cui «cose, oggetti, eventi non [...] valgono per sé, chiusi nell'involucro di una loro pelle individua, sfericamente contornati nei loro apparenti confini (Spinoza direbbe modi)» ma «in una aspettazione, in una attesa di ciò che seguirà, o in un richiamo di quanto li ha preceduti e determinati»: ⁸² una logica che dialoga esplicitamente con le riflessioni preliminari alla revisione della *Cognizione*. In quest'ottica, risultano tanto più significative le recenti acquisizioni sulla storia compositiva del *Pasticciaccio* ⁸³ che dimostrano come l'autore, sin dai primi anni che lo videro impegnato nella redazione del romanzo, avesse ben chiaro in mente su chi far ricadere la colpa dell'assassinio di Lilliana Balducci. In entrambi i casi Gadda dà prova di un saldo esercizio di controllo sulla materia che andava organizzando narrativamente in gradi sempre maggiori di complessità dell'intreccio.

Nel 1966 motiverà l'incompiutezza del *Pasticciaccio* con queste parole:

Il nodo si scioglie ad un tratto, chiude bruscamente il racconto. Dilungarmi nei come e nei perché ritenni vano borbottio, strascinamento pedantesco, e comunque postumo ai fini della narrazione. Smorzerebbe in tentennamento l'urto repentino, a non dire il trauma, della inattesa chiusura. ⁸⁴

Nella *Cognizione* il «nodo» non si scioglie: la sostituzione della realtà psichica del personaggio alla realtà esterna del dato reale prevale su qualsiasi finalità, su qualsiasi principio di causa e di effetto. Eppure, la mancata risoluzione dell'intreccio (forse anche qui uno «strascinamento pedantesco, [...] postumo ai fini della narrazione») non preclude all'opera un proprio indice di coerenza. Vale per Gadda quanto afferma Kermode: «noi non chiediamo ai libri di procedere verso la fine esattamente nei modi che abbiamo immaginato». ⁸⁵ Così «ciascuna scienza pone da sé i suoi termini, belli, lindi, certi, finiti, ben pettinati, indiscutibili, senza perplessità, senza angosce, senza nuvolaglie filosofiche», ma chi pensa di avere a che fare «con la totalità», chi aspira a un verdetto definitivo, a un orizzonte di senso entro cui collocare tutti gli elementi del sistema, «giunge sempre ad un punto ove è forza confessare 'Hic nequeam consistere'». ⁸⁶

«Quod superest».
Sul finale
della *Cognizione*
del dolore

82 C.E. Gadda, *Un'opinione sul neorealismo*, in Id., *Saggi giornali favole e altri scritti I*, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Garzanti, Milano 1991, p. 629.

83 G. Pinotti, *Nota al testo*, in C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Adelphi, Milano 2018, pp. 320-326.

84 C.E. Gadda, *Incantazione e paura*, in Id., *Saggi giornali favole e altri scritti I*, cit., p. 1215.

85 F. Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, trad. it. di G. Montefoschi, il Saggiatore, Milano 2020, p. 28.

86 Gadda, *Meditazione milanese*, cit., p. 740.