

INDICE

Premessa	3
Legenda	5
Avvertenze e criteri di edizione	6
Nota ai testi	12
PARTE PRIMA – FILOLOGIA	
Edizione	31
Paesaggio [I]	32
Commento variantistico	41
Paesaggio [III]	43
Commento variantistico	46
Balletto	47
Commento variantistico	52
Paternità	53
Commento variantistico	57
Esterno	59
Commento variantistico	64
Una generazione	65
Commento variantistico	70
Donne appassionate	71
Commento variantistico	76
Luna d'agosto	78
Commento variantistico	84
Terre bruciate	86
Commento variantistico	91
Poggio Reale	92
Commento variantistico	96
Paesaggio [VI]	97
Commento variantistico	101
Ordinamento	103
Tabella sinottica degli indici	119
Appendice	120
Lettere	121
Trascritti	150
Manoscritti	166
Variantistica giovanili	180

PARTE SECONDA – STORIA INTERNA DELLA POESIA DI PAVESE (1919-36)

Le poesie giovanili	186
Lavorare stanca	205
Epica	206
Etica	226
Tecnica	235
Pathos	245
Bibliografia	256

PREMESSA

Il primo libro di Pavese è ancora giovane e continua a leggersi, per forza propria e per il lavoro di chi ne cura nome e trasmissione, nelle molte patrie della cultura e nei luoghi, pochi, dove la sua vita è trascorsa, a Santo Stefano, a Torino. E ciò, nonostante una nascita avvenuta non sotto i migliori auspici: una storia editoriale dai tratti quasi paradossali, specie se si pensa al rigoroso ufficio einaudiano (a ragione ribadito ultimamente) di chi l'ha scritto. Un libro lungamente incubato e poi pubblicato di corsa, espulso a forza e con molti refusi da un editore che stava cessando i tipi, mentre l'autore scontava un confino (sappiamo quanto poco) politico; quasi del tutto ignorato, quindi aumentato e dato di nuovo alle stampe nell'ottobre di un anno passato poi alla storia per il settembre; un libro incompreso, e compreso, Pavese vivente, tra una poesia altra (forse a torto ritenuta, agonisticamente a questa, alta) e una successiva attenzione alla storia meglio corrisposta dalla prosa; infine inghiottito, Pavese suicida, da un'attrazione torbida del mercato dei miti per l'impura mistica del binomio amore-*Verrà la morte*.

Eppure *Lavorare stanca* è stato letto, tradotto, antologizzato (per la verità quasi solamente nelle sue parti estreme, iniziale e finale), e studiato, fors'anche perché ritenuto da chi l'ha scritto (in terza persona) «il suo libro più significativo»,¹ fino ai *Dialoghi con Leucò*. Un'opera ottuagenaria, la cui impronta resta viva e interroga con la calma forza di un'inattualità che la sta sedimentando in classico, ma che non le ha ancora garantito la dignità di un testo filologicamente certo.

A scoraggiarne i tentativi, la mole delle carte, la probabile incomplezza, e le vicissitudini (l'alluvione, i cambi di sede) che di questa selva d'inchiostro e carta da minuta hanno intricato la primitiva sistemazione autoriale. Merita alta stima, dunque, la pertinace volontà, lo sforzo di chi si è cimentato nel mettervi ordine: gli editori, i critici, i curatori di note ai testi, note insidiate da una rapida obsolescenza al variare dello stato e delle segnature d'archivio; la disposizione, infine, di una vetrina digitale, scrigno e meridiana di quanti vogliono oggi avvicinarsi – da studiosi, da curiosi – al sottobosco testuale pavesiano. Servizio più nobile poiché reso a una poesia che aspetta ancora di essere collocata, «isolata» come quando è uscita, fuori dalla corrente che «ha dato, in sostanza, il suo nome alla prima metà del Novecento».² Fuori, per riferimenti dialogici e radici, da un canone che impressiona pensare già oggi del secolo scorso. E che pure continua a dividere, inasprendo il confronto fra estimatori («pavesini» della prima e della seconda ora) a rischio partigianeria, e detrattori (in nome di una sedicente superiorità verso l'uomo, di una nebulosa estetica della ricezione o – in numero esiguo per la verità, ma di maggior peso – del merito della poesia): un riferimento come Mengaldo si augura ancora che «una quota fra noi superiore all'attuale riconosca il carattere fondamentalmente velleitario, e narcisistico [...], di *Lavorare stanca*».³

Un lavoro, dunque, andava fatto per scandagliare le premesse – e gli esiti in relazione alle premesse – di una poesia che ha dovuto fermentare a lungo, esaurendo varie tonalità espressive, per decantare le scorie di un'estenuata tradizione e assorbirne una nuova, producendo un sorprendente bagliore mattinale – e spontaneo, di un mattino ancor sporco di sonno – che dura ancora in chi s'accosti anche oggi a quei testi. Prima del mito, prima dell'irrazionale, prima di tutto il sapere dell'oltre – qui non assente, ma presentito – verso la prima edizione di *Lavorare stanca*.

Quasi 400 carte – recensite, collazionate, trascritte – e un migliaio di testimoni accessoriamente vagliati (prove giovanili, appunti, lettere), per restituire in tutto il suo nitore la voce sorgiva, il

¹ C. PAVESE, *Intervista alla radio*, in –, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1968, p. 266.

² V. COLETTI, *La diversità di 'Lavorare stanca'*, in C. Pavese, *Lavorare stanca*, Torino, Einaudi, 2001, p. V.

³ P. V. MENGALDO, *Tracce per la poesia del Novecento*, in –, *La tradizione del Novecento*, Carocci, Roma, 2017, p. 43. In questo e nei casi analoghi, segnalo tramite l'uso di uno o più caratteri corsivi (cfr. «riconosca») una modifica al testo originario da cui è tratta la citazione.

primo libro di Pavese. Dell'edizione, allestita nella sua interezza, si offre in queste pagine un saggio, un florilegio. I componimenti proposti sono definitivi, scelti per motivi ben precisi. Anzitutto di rappresentatività, dato che abbiamo voluto tener conto dei tre anni – dal 1933 al 1935 – nei quali il cuore dell'opera viene generato.

Nei *Paesaggi* (appunto, uno per ogni anno) è possibile cogliere la formazione di un rapporto tra ambiente e soggetto poetico che è fulcro del libro: il primo (anche cronologicamente), fondamentale per la scoperta dell'immagine, e l'ultimo (anche cronologicamente), finale d'opera nel 1936, assieme al terzo, che si vedrà avere una peculiare ragione etica e determina il nome del lotto (dei sei *Paesaggi*, poi degli otto della *ne varietur*). I tre finali mostrano i picchi della ricerca poetica di Pavese, le modulazioni di un sentire il reale che conferisce un accento di volta in volta diverso al messaggio del libro: c'è l'*explicit* di *Una generazione*, quello immaginato più a lungo in quel luogo, l'intermezzo di *Esterno*, l'unico di cui si abbia testimonianza in bozze certamente anteriori alla stampa, e quel *Paesaggio* [VI] scelto infine come sigillo della *princeps*. Sono poi ampiamente antologizzati i componimenti scritti durante il confino, nei quali, depurato dalle incertezze di una vena espressiva che cerca una strada, il succo poetico si offre concentrato e maturo già dalle prime stesure, aiutandoci a discernere gli elementi incidentali da quelli centrali nella ricerca poetica dell'autore: la fatica di un'espressione da progettare globalmente lascia spazio a una messa a punto che posa già su saldi principii. Due, infine, sono le liriche scelte tra le censurate del 1936, che mostrano con più evidenza come i testi in cui sono state lette non siano quelli progettati da Pavese per le Edizioni di Solaria – e quindi colpiti dalla forbice fascista – ma la versione predisposta dall'autore per Einaudi, con alcune differenze anche sostanziali.

La scelta di non discriminare tra edite e censurate, quindi di restaurare la *princeps* nella sua *facies* originaria è indispensabile corollario di quanto emerge nel capitolo specifico riservato all'ordinamento dei testi, effettuato incrociando lo studio degli indici con i dati che emergono dell'epistolario coevo. Nel confronto con queste testimonianze, attraverso le minute rinvenute in archivio, si sono resi necessari – e li proponiamo in appendice – alcuni emendamenti alla tradizione, che aggiungono qualcosa in termini di alfabeto epistolare dell'autore, ma nulla tolgono all'eccezionale lavoro fatto da Calvino, Mondo e Manacorda.

Osservata la giusta precedenza nei confronti dei testi, offriamo nella seconda parte i frutti ermeneutici del lavoro. Gli appunti, le osservazioni raccolte durante l'immersione nelle carte suggerivano un percorso di lettura, una storia interna alla poesia di Pavese, che abbiamo cercato di seguire fin dalle prime testimonianze – criticamente vagliate anche nella loro costituzione in *corpus* – per mostrare in un quadro coerente le linee portanti del travaglio autoriale, i movimenti di fondo che non potevano esser colti negli specifici *loci*, microscopicamente rilevati all'interno dei singoli componimenti. Se la poesia edita è un'istantanea – e la critica si è finora, per forza di cose, esercitata sull'edito (con rare incursioni, a volte non dichiarate, nel mondo sommerso) – noi abbiamo cercato di sviluppare una *living picture* che restituisse il movimento, la fisica della poesia pavesiana. Sondare il monolito cercando di isolare le forze che l'hanno aggregato, gli slanci di una tecnica poetica che cresce su una visione del mondo. Nello stato primordiale della materia, nelle contraddizioni, nei ripensamenti che come limatura di ferro su calamita rivelano il disporsi delle linee del campo magnetico, abbiamo cercato risposta ai nodi bibliografici – il non detto e il miticamente detto, il 'rapporto fantastico' e l'immagine – per saggiare sulla pagina la consistenza di forme (a partire da quella ancestrale città-campagna) sulla cui misura una polverosa vulgata ha in qualche caso costretto il poeta, e restituire infine l'empito sincero e vitale di un autore che non solletica il lettore compiacendolo d'inusitati accostamenti, ma lo scuote a stupirsi di un reale dove il corpo si fa mondo.

LEGENDA

LE = CESARE PAVESE, *Lettere 1924-44*, a c. di Lorenzo Mondo, Torino, Einaudi, 1966.

LG = WALT WHITMAN, *The complete poems*, edited with an introduction and notes by Francis Murphy, London, Penguin Books, 1996.

LSol = *Lettere a Solaria*, a c. di Giuliano Manacorda, Roma, Editori Riuniti, 1969.

MV = C. P., *Il mestiere di vivere*, edizione condotta sull'autografo, a c. di Marziano Guglielminetti e Laura Nay, Torino, Einaudi, 1990 (2000).

PO = C. P., *Le poesie*, a c. di Mariarosa Masoero, introduzione di Marziano Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1998.

POe = C. P., *Poesie edite e inedite*, a c. di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1962.

QC = C. P., *Il quaderno del confino*, a c. di M. Masoero, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010 .

SA = C. P., *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1968 (1990).

TL = C. P., *Interpretazione della poesia di Walt Whitman*, Torino, Einaudi, 2006.

Per i dati sulle occorrenze dei lemmi si è fatto uso di:

CPP = GIUSEPPE SAVOCA – ANTONIO SICHERA, *Concordanza delle poesie di Cesare Pavese. Concordanza, liste di frequenza, indici*, Olschki, Firenze, 1997.

VOC = G. SAVOCA (a c. di), *Vocabolario della poesia italiana del Novecento. Le concordanze delle poesie di Govoni, Corazzini, Gozzano, Moretti, Palazzeschi, Sbarbaro, Rebora, Ungaretti, Campana, Cardarelli, Saba, Montale, Pavese, Quasimodo, Pasolini, Turoldo*, Bologna, Zanichelli, 1995.

AVVERTENZE E CRITERI DI EDIZIONE

I testi sono preceduti da una sintetica nota che inquadra la data di composizione,¹ la segnatura d'archivio dei testimoni collazionati (manoscritti, dattiloscritti, bozze di stampa) e la consistenza di questi, la 'collocazione' del componimento nelle due edizioni a stampa ed eventuali titoli rifiutati. La configurazione grafica è stata omogeneizzata, assecondando la volontà di Pavese rintracciabile nei dattiloscritti e nelle bozze, per quanto non uniformemente attuata: è rientrato soltanto il primo verso di ogni componimento e non vi è linea bianca a separare i versi spezzati.²

È confermato l'apparato a piè di pagina di tipo negativo rispetto al testo della *princeps*, coadiuvato occasionalmente da una seconda fascia che documenti le divergenze con la seconda edizione. A parte qualche sporadica (e gustosa) nota in prosa, la calibratura viene effettuata da Pavese a partire da appunti in versi già definiti metricamente, blocchi testuali che – tendenzialmente, non in maniera forzata – rientrano anche nella misura della strofe poi edita. L'ingente mole di abbozzi ci ha portato a prediligere l'inserimento in apparato dei soli luoghi sicuramente riconducibili al testo a stampa. Si offre, tuttavia, in appendice la trascrizione degli appunti non integrati, ma sicuramente riferibili alla stesura del componimento.

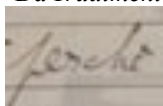
Per quanto concerne il modo della trascrizione, l'intento è stato di riprodurre con 'fedeltà fisica' la topografia dei manoscritti di Pavese. Il fitto lavoro dell'autore lo impone del resto come protagonista assoluto della pagina, con ciò esigendo dal curatore una rigorosa, e doverosa, sobrietà. Si è perciò optato per un buon grado di formalizzazione, riducendo al minimo (e solo per evitare oscurità o fraintendimenti) il livello discorsivo dell'apparato. In ciò ci sembra, del resto, di 'imitare' lo stesso autore ed il suo ampio – ancorché a quest'altezza fluido, non ancora irrigidito dalla quotidiana dimestichezza col lavoro editoriale – utilizzo di segni paragrafematici (parentesi, frecce, simboli di inversione, di fine strofe).

Allo stesso modo, si è preferito mantenere in apparato (uniformando solo in testo) le oscillazioni e le incertezze dell'*usus scribendi* pavesiano, come, in qualche caso, la mancanza di segni interpuntivi o l'utilizzo – raro per la verità, e specialmente nei manoscritti – di minuscole a seguito del punto fermo. Occorre da subito informare il lettore che Pavese scrive come gravi tutti gli accenti tonici,³ dunque la distinzione presente nei suoi scritti è frutto delle scelte di curatori o editori,⁴ in qualche caso⁵ sulla scorta della campagna correttoria verso la seconda edizione, condotta dall'autore in APIII.4. All'attuale convenzione ci terremo pure noi, conservando però in apparato l'*usus* pavesiano. Al proposito, si precisa che si è scelto di intervenire – come in altri casi di utilizzo

¹ Per la datazione dei componimenti abbiamo utilizzato, quando disponibili, quelle annotate da Pavese sui manoscritti; va detto che si tratta di date che spesso fissano il raggiungimento di una stesura soddisfacente del componimento, che non s'intende esser l'ultima (come è possibile vedere dai dattiloscritti).

² Così, come ad esempio in *Una generazione* (v. 25), potrà esservi occasionalmente discrepanza fra testo e avantesto.

³ Da *Tradimento*, FE 5I.17, c.4



⁴ Ad esempio, «caffè», «così», «falli», «giù», «laggiù», «lassù», «li», «Mari», «più», «quassù» passano tutti dall'accentazione grave della *princeps* a quella acuta della *ne varietur*. Sono acuti nell'edizione definitiva anche «brusio», «mormorio», «scalpiccio», «sciacquio» (ma non «ronzio»), che invece nella *princeps* non hanno accento grafico (tranne «scalpiccio», *sic*). Per evitare di appesantire inutilmente l'apparato segnaleremo tra le varianti a stampa soltanto quest'ultima fattispecie, non la prima.

⁵ PO pur avendo di mira «il testo della *princeps*» (Cfr. PO, *Nota ai testi*, p. XXIX) tende a seguire l'accentazione del 1943, ma non sistematicamente (cfr. *infra*, *Edizione di Paesaggio* [I], v. 20).

autoriale di segni paragrafematici⁶ – per sciogliere le sottolineature che indicano il corsivo nei titoli e in corpo. Non in apparato,⁷ per non ingenerare confusione col ‘corsivo di contesto’.⁸

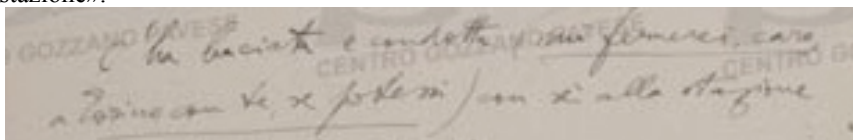
Proponiamo adesso una tabella riassuntiva dei segni adoperati.

Simbolo	Fenomeno
>	rientro rigo
[xyz]	cassatura
≤xyz≥	cassatura estesa
xyz	correzione
+	parola non finita
++	frase non finita
xyz	variante adiafora
^	aggiunta
...	non leggibile
/	fine verso
∞	stesso verso, linea differente
{xyz}	commento 'extradiegetico'
*	intervento del curatore

Prima di dettagliare tramite esempi l’effettivo funzionamento dei simboli, corre l’obbligo di segnalare il sistema di riferimento topografico: «sup., inf., dx., sx.», anche combinati tra loro (es. «sup./dx.» o «inf./sx.») indicano la collocazione delle correzioni rispetto al verso iniziale; quando preceduti da «m» («minf.», «msup.», etc.) significa che le correzioni si collocano ai margini (inferiore, superiore, etc.); quando preceduti da trattino («-inf.», «-dx.», etc.) si vuole segnalare che la posizione è da considerare in relazione all’ultima variante, non al verso iniziale.

⁶ Cfr. *infra*, esempio 7.

⁷ Da *Pensieri di Deola*, FE51.6, c.1: «l’ha baciata e condotta (mi fermerei, cara, / a Torino con te, se potessi) con sè alla stazione».



⁸ Cfr. *infra*, esempi 2, 3, 4.

2. FORMA E SOSTANZA

Limitare al minimo l'elemento discorsivo, perseguendo una sorta di impersonalità della curatela, può spesso ingenerare ambiguità o fraintendimenti. A tal fine si ritiene opportuno fare chiarezza sulla formalizzazione di alcuni aspetti del travaglio correttorio.

1) Osserviamo, ad esempio, da *Paesaggio I* (FE 5I.5, c.4v), il funzionamento del simbolo di cassatura estesa:

≤ Fanno [troppa] fatica a raccogliere l'uva, [e gli ortaggi]
molta *inf.*⁹

Come si nota dai tratti di penna che tagliano il foglio obliquamente da sinistra verso destra, si tratta di una lezione interamente cassata, facente parte di un periodo più ampio, rifiutato *in toto*. Per quanto riguarda le cassature 'locali', notiamo che la prima è corredata da variante in interlinea inferiore, mentre la seconda lascia in sospeso la virgola (il verso verrà poi completato in altro luogo, in seguito cassato del tutto).

2) *Mania di solitudine* (FE 5I.19 c.1r) ci permette di osservare l'utilizzo del trattino con funzione topografica:¹⁰

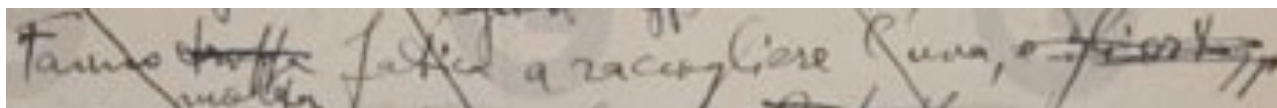
qualche [luce] [sfavilla] e che,¹¹
 [luce] [scintilla] *inf.*
 lume *sup.* già [splende] *inf.*
 brilla *-dx.*¹²

Si può, inoltre, apprezzare, nella trascrizione, l'utilizzo del corsivo allo scopo di contestualizzare la fase correttoria, ed evitare mislettture: a quell'altezza l'emistichio è «qualche luce scintilla», «luce» che in seguito verrà cassato e sostituito da «lume» in interlinea superiore.

Nell'esempio seguente, osserveremo la resa formale di una parola («Tutti») 'ricavata da' un'altra («Tutte») tramite correzione di una o più lettere;¹³ come da tabella, la ~~riga al mezzo~~ evidenzia il luogo dell'intervento; il rigo successivo documenta 'cosa' viene inserito in quel luogo; il carattere corsivo funge, come sopra, da contesto.

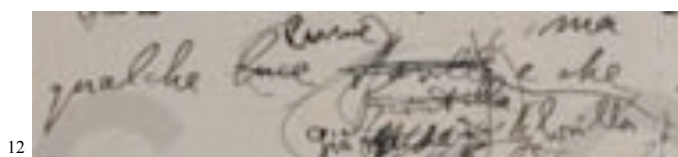
3) *Canzone di strada* (FE5I.4, c. 3r):

9



¹⁰ in neretto.

¹¹ Il «ma» che si legge in alto a destra è una variante in interlinea inferiore del verso precedente.



12

¹³ una parola ricavata tramite soppressione di una o più lettere verrà documentata solo come cassatura sulla *lectio* originaria.

Tutte queste [persone]
Tutti questi ubriachi sup.¹⁴

4) Allo stesso modo, in *Pensieri di Deola* (FE5I.6, c.9r):

[cogli] ~~scarponi~~
colle inf. scarpacce¹⁵

Oltre alla correzione (parola ‘ricavata da’ un’altra) viene documentata una cassatura, corredata dall’inserimento di una variante in interlinea inferiore; lo svolazzo tra la ‘e’ della preposizione articolata e la ‘s’ del sostantivo è un segno redazionale dell’autore, finalizzato ad isolare le varianti dal resto della lezione. Si noter  come, ancora una volta, in corsivo venga riportato il contesto. L’utilizzo di questo carattere ha anche la funzione di rendere immediatamente percepibile la differenza tra parola ‘ricavata da’ (v. casi precedenti) e parola ‘corretta (interamente) su’ un’altra, come nell’esempio successivo, caratterizzato dall’assenza del corsivo.

5) *Canzone di strada* (FE5I.4 c.2r):

s 
noi¹⁶

Un segno sicuramente atipico nella tradizione filologica   quello di ‘infinito’: «∞». Come sinteticamente esposto in tabella, la parola o gruppo di parole che lo seguono devono intendersi appartenenti allo stesso verso di quelle che lo precedono pur essendo state scritte dall’autore – spesso per mancanza di spazio – su una linea differente.

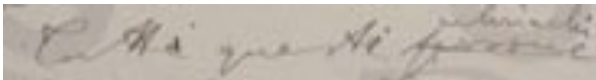
6) *Atlantic oil* (FE 5I.21, c.1r);

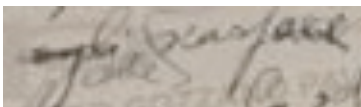
che viene gi  ∞ l’alba¹⁷

Visto che   sede privilegiata, se non indicata, l’interlinea si intende inferiore.

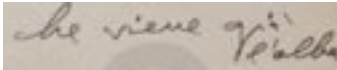
All’opposto, una barretta obliqua «/» segnala la fine del verso, quando per maggiore chiarezza o efficacia espositiva si   preferito trascenderne la lunghezza. Cos  accade nel caso di riformulazioni strutturali di un dato contesto o di interventi simultanei inerenti pi  versi legati tra loro.

7) *Grappa a settembre* (FE5I.50, c. 5r)

14 

15 

16 

17 

≤ Non si vede a quest'ora che donne. Le donne non ∞ [bevono] / e non [fumano], sanno soltanto [passare] nel sole
 fumano *inf.* / bevono *sup.* fermarsi *sup.* ≥¹⁸

L'asterisco «*» avverte il lettore che quanto legge nella trascrizione non è presente 'così com'è' nella pagina manoscritta. Generalmente sottolinea un intervento finalizzato ad esplicitare quanto formalizzato simbolicamente dall'autore. Ciò avviene nei casi – ricorrenti – dell'utilizzo da parte di Pavese di segni diacritici, redazionali ed editoriali, genericamente paragrafematici (in questo caso, inversione di segmenti; altrove anche frecce, asterischi, etc.).

8) *Ozio* (FE5I.14, c.1r):

[La] sera ~~ritorna~~
 alla Ritorna
 *Ritorna alla sera¹⁹

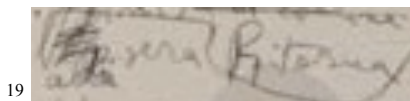
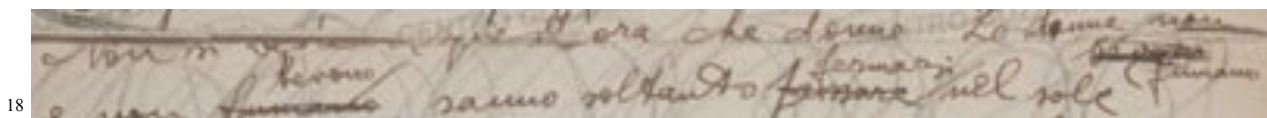
Come accennato in tabella, il simbolo «+» viene adoperato per sottolineare che una data parola è incompleta *ab origine*; ciò testimonia generalmente un ripensamento immediato, quando non un *lapsus*; se doppio, «++» indica invece che ad essere interrotta è una frase (l'ultima parola, dunque, potrebbe essere completa); in appendice, tra parentesi graffe «{}», invece, si è ritenuto di dar conto degli interventi dell'autore, per così dire 'extradiegetici' (commenti, annotazioni, etc.), non riguardanti l'elaborazione dei versi. Ovviamente è più facile trovare esempi di questo tipo in appendice piuttosto che in apparato. Nel caso seguente Pavese, sul verso di una carta su cui sta stendendo *Ozio*, appunta delle riflessioni sulla poetica whitmaniana:²⁰ ne osserviamo uno stralcio.

9) *Ozio* (FE5I.14, c.3v):

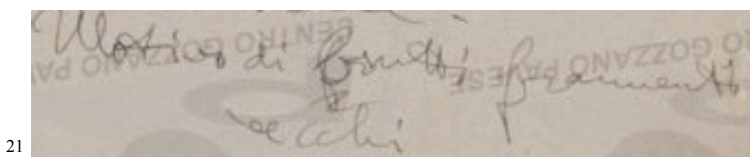
{Motivo di ~~fr~~+ brutti frammenti / vecchi}²¹

In questo caso l'autore dapprima scrive «fr» – ragionevolmente come anticipazione di «frammenti» – poi interrompe e corregge la «f» in «b» cassandone anche la coda con un tratto di penna a forma di «due», dopo aver ripassato la «r» in nesso al fine di completare la parola.

In casi sporadici Pavese concepisce simultaneamente due lezioni per uno stesso luogo, inserendole entrambe in interlinea, e legando, così, la ricostruzione di una gerarchia alla consultazione di testimoni successivi; altrove, pur essendo individuabile una successione cronologica, le due varianti coesistono. Nel primo caso entrambe le lezioni saranno incarcerate da



²⁰ Si tratta di appunti per un saggio su Whitman, apparso poi su «La cultura», nel settembre '33. Cfr. *infra*, *Nota ai testi*, *Ozio*.



due barrette verticali (|xyz|), diversamente solo quella successiva sarà segnalata come variante, essendo stata affiancata solo in un secondo momento alla lezione preesistente.

10) *Il tempo passa* (FE 5I.46, c.1r):

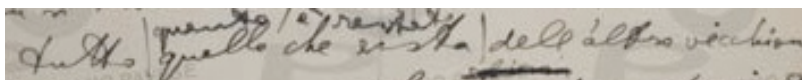
tutto quello che resta dell'altro vecchione
|quanto è restato|²²

Ci preme chiarire, infine, l'utilizzo della freccetta verso l'alto «^», già osservata nell'esempio 8. Questa ha il compito di segnalare il punto d'inserzione nel caso di aggiunta di parole successivamente alla stesura di una lezione. Ciò giova, secondo noi, a rendere pienamente perspicuo il fatto che la parola al rigo sottostante non si intenda 'al posto di' – come negli altri casi – ma 'assieme a'.

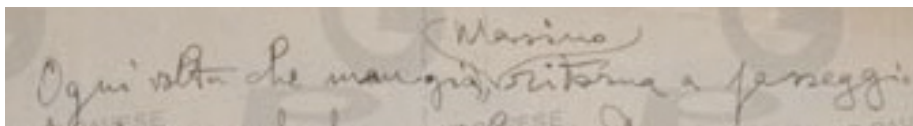
11) *Ozio* (FE5I.14, c.1r):

Ogni volta che mangia, ritorna a passeggio
^Masino *msup.*²³

22



23



NOTA AI TESTI

I MARI DEL SUD

Data di composizione: agosto-settembre 1930 (APIII.1, c. 1r: 7 settembre; ma APX.52, c. 55v: 24 agosto; e ancora FE5II.16, c. 1r: novembre 1930)

Dedica: *a Monti*

Edizioni a stampa: 1936; 1943 (prima poesia della prima sezione 'Antenati')

Manoscritti: APX.52 (c. 55v, solo stesura primi versi) APIII.1 (1r, 1v, 2r, 2v, 3r, 3v, 4r, 4v,^a 5r, 5v,^b 6r, 6v, 7r, 7v, 8r, 8v); AGP FE4 (autografo di *Ciau Masino*, da c. 47 a c. 51); FE5II.38 (1r, 1v, 2r, 2v)

Dattiloscritti: FE5II.16 (1r, 2r, 3r, 4r); FE5II.51 (1r, 2r)

Bozze di stampa: APIII.3 (cc. 1-6)

^a Incerto, dal momento che non sembra il retro della carta precedente.

^b Come sopra.

ANTENATI

Data di composizione: precedente al 9 febbraio 1932 (data apposta sull'indice di *Ciau Masino* e confermata dall'indice delle *Poesie del disamore*, APIII.7, c. 2)

Edizioni a stampa: 1936; 1943 (seconda poesia della prima sezione 'Antenati')

Manoscritti:^a AGP FE4 (autografo di *Ciau Masino*, cc. 211-212)

Dattiloscritti: FE5II.32 (1r, 2r); FE5II.53 (1r)

Bozze di stampa: APIII.3 (cc. 7-9)

^a Tuttora irreperibile quello parzialmente trascritto da Calvino in *Appendice* a POe, p. 230.

PAESAGGIO [I]

vedi nota singola in *Edizione*.

GENTE SPAESATA

Data di composizione: 1933 (Hyperpavese e Calvino, ma i testimoni non recano indicazione di data. In questo e nei casi analoghi riteniamo che i curatori dell'archivio e delle precedenti raccolte si siano affidati ad un indice con legenda di *Lavorare stanca*, databile al 1933, rinvenuto sul verso della minuta di *Città in campagna* – FE5I.22 –. Questo primo tentativo d'ordinamento autoriale include: *I mari del Sud*, *Il vino triste*, *Antenati*, *Tradimento*, *Fumatori di carta*, *Pensieri di Deola*, *Estate di San Martino*, *Paesaggio* [I], *Gente spaesata*, *Canzone di strada*, *Proprietari*, *Due sigarette*, *Ozio*, *Pensieri di Dina*, *Paesaggio* [II], *Una stagione*, *Il dio-caprone*, *Mania di solitudine*, *Atlantic oil*, *Crepuscolo di sabbiatori*)

Edizioni a stampa: 1936; 1943 (quarta poesia della prima sezione 'Antenati')

Manoscritti: FE5I.3 (1r, 1v, 2r, 2v, 3r, 3v, 4r, 4v)

Dattiloscritti: FE5II.15 (1r); FE5II.56 (1r)

Bozze di stampa: APIII.3 (cc. 12-13)

Titoli rifiutati: Piemontesi, Spaesati (quest'ultimo non cassato, poi corretto nel titolo definitivo; FE5I.3, c. 1r), Ritorno a casa (non cassato; FE5I.3, c. 2r)

PENSIERI DI DEOLA

Data di composizione: novembre 1932 (FE5I.6): la data viene apposta dall'autore in calce alla stesura più avanzata di questo testimone (c. 7v) «5-11 Nov.», corretto in «12 Nov.» (c. 8r); la prima indicazione di data, tuttavia, è di giorno 6 (c. 1r)

Edizioni a stampa: 1936; 1943 (tredicesima poesia della seconda sezione 'Dopo')

Manoscritti: FE5I.6 (1r, 2r, 3r, 4r, 4v, 5r, 5v, 6r, 6v, 7r, 7v, 8r, 9r)

Dattiloscritti: FE5II.55 (1r); FE5II.80 (1r)

Bozze di stampa: APIII.3 (cc. 14-15)

CANZONE DI STRADA

Data di composizione: precedente al settembre 1933 (la data è ricavabile da alcuni appunti a c. 2r che già Calvino accreditava al saggio *Interpretazione di Walt Whitman poeta*, apparso su «La cultura» del luglio-settembre 1933, poi in *Poesia del far poesia*, SA, pp. 127-48; effettivamente è possibile rintracciare gli sviluppi di questi appunti in particolare alle pp. 136-137, tuttavia, il riferimento al Nencioni non è presente lì, ma nella tesi di laurea, del quale l'articolo è in buona parte un adattamento)

Edizioni a stampa: 1936; non inclusa nell'edizione 1943 (assieme a *Ozio*, *Proprietari*, *Tradimento*, *Cattive compagnie*, *Disciplina antica*)

Manoscritti: FE5I.4 (1r, 1v, 2r, 2v, 3r, <3v>^a); APX.56 (61r)

Dattiloscritti: FE5II.31 (1r); FE5II.57 (1r)

Bozze di stampa: APIII.3 (cc. 16-17)

^a Vuota.

DUE SIGARETTE

Data di composizione: luglio 1933 (così Hyperpavese e Calvino; aggiungiamo che – in FE5I.1, c. 4r – Pavese ha scritto e cassato un incerto «Luglio 20», e poi, in margine inferiore «mercoledì-sabato»; la stesura dei primi testimoni sarebbe avvenuta, dunque, tra mercoledì 19 luglio e sabato 22 luglio 1933)

Edizioni a stampa: 1936; 1943 (quattordicesima poesia della seconda sezione 'Dopo')

Manoscritti: APX.57 (45r, 45v); FE5II.1 (1r, 1v, 2r, <2v>^a, 3r, <3v>^b, 4r, 4v)

Dattiloscritti: FE5II.68 (1r); FE5II.69 (1r); FE5II.5 (1r); FE5II.75 (1r)

Bozze di stampa: APIII.3 (cc. 18-19)

^a Vuota.

^b Vuota.

OZIO

Data di composizione: inverno 1932 (Calvino e Hyperpavese, ma i testimoni non recano indicazione di data; un appunto su Whitman – FE5I.14, c. 3v – può fungere da *ante quem* per quanto riguarda l'anno 1933)

Edizioni a stampa: 1936; non inclusa nell'edizione 1943

Manoscritti: FE5I.14 (1r, <1v>^a, 2r, <2v>^b, 3r, 3v, 4r, 4v)

Dattiloscritti: FE5II.36 (1r); FE5II.30 (1r); FE5II.59 (1r)

Bozze di stampa: APIII.3 (cc. 20-22)

Titoli rifiutati: La fabbrica chiusa (FE5I.14, c. 2r)

^a Vuota.

^b Vuota.

PROPRIETARI

Data di composizione: 12-16 febbraio 1933 (la data è apposta a penna dall'autore sul dattiloscritto in FE5II.14, c.1v; già nella prima carta del manoscritto era segnato «12 febbraio»)

Edizioni a stampa: 1936; non inclusa nell'edizione 1943

Manoscritti: FE5I.2 (1r, 1v, 2r, 2v, 3r, 3v, 4r, <4v>^a)

Dattiloscritti: FE5II.14 (1r, 1v); FE5II.58 (1r)

Bozze di stampa: APIII.3 (cc. 23-24)

^a Vuota.

PAESAGGIO [II]

Data di composizione: 1933 (Calvino e Hyperpavese, vedi *Gente spaesata*)

Edizioni a stampa: 1936; 1943 (sesta poesia della prima sezione 'Antenati')

Manoscritti: FE5I.16 (1r, 2r, 3r, 3v, 4r, 6r)

Dattiloscritti: FE5I.16 (c. 5r del faldone manoscritto); FE5II.81 (1r); FE5II.61 (1r)

Bozze di stampa: APIII.3 (cc. 25-26)

Titoli rifiutati: Invidia (FE5I.16, c. 6r)

PAESAGGIO [III]

vedi nota singola in *Edizione*.

UNA STAGIONE

Data di composizione: 1933 (Calvino e Hyperpavese, vedi *Gente spaesata*)

Edizioni a stampa: 1936; 1943 (prima poesia della quarta sezione 'Maternità')

Manoscritti: FE5I.17 (1r,^a 2r, 3r, 3v, 4r); APX.56 (c. 53r)^b

Dattiloscritti: FE5II.13 (1r); FE5II.62 (1r)

Bozze di stampa: APIII.3 (cc. 27-28)

^a È diverso dagli altri in quanto a dimensione, e (parziale) testimone di una stesura precedente.

^b Titolo del componimento e frammenti in pulito dei versi iniziali, cassati con due linee trasversali, in una versione successiva a quella di FE5I.17.

PENSIERI DI DINA

Data di composizione: 23-24 marzo 1933 (FE5I.15, c. 4r)

Edizioni a stampa: nessuna (censurata nella *princeps*, è edita da Calvino in POe, p. 46)

Manoscritti: FE5I.15 (1r, 2r, 3r, 4r, 4v, 5r, <5v>^a)

Dattiloscritti: FE5II.60 (1r); APIII.7 (14r)^b

Bozze di stampa: APIII.3 (cc. 29-30)

Titoli rifiutati: Mattinata (FE5I.15, c. 5r)

^a Vuota.

^b Fa parte del faldone *Estravaganti e Poesie del disamore*.

TRADIMENTO

Data di composizione: 25-30 giugno 1932 (FE5I.9, c. 9r)

Edizioni a stampa: 1936; non inclusa nell'edizione 1943

Manoscritti: FE5I.9 (1r, 1v, 2r, 2v, 3r, 4r, 5r, 6r, 7r, 8r, 9r); FE5II.66 (1r, 1v)

Dattiloscritti: FE5II.33 (1r); FE5II.54 (1r); FE5II.67 (1r, 2r)

Bozze di stampa: APIII.3 (cc. 31-32)

Titoli rifiutati: Gelosia (FE5I.9, c. 7r)

MANIA DI SOLITUDINE

Data di composizione: 27-29 maggio 1933 (FE5I.19, c. 3r)

Edizioni a stampa: 1936; 1943 (seconda poesia della seconda sezione 'Dopo')

Manoscritti: APX.57 (c. 46r)^a; FE5I.19 (1r, 2r, 3r, 4r)

Dattiloscritti: FE5II.12 (1r, <1v>^b); FE5II.63 (1r)

Bozze di stampa: APIII.3 (cc. 33-34)

^a Solo titolo e primo verso del componimento, in lapis.

^b Una nota manoscritta, cassata, sul verso insiste sui concetti di 'immagine', 'costruzione' e 'animati rapporti'.

IL DIO-CAPRONE

Data di composizione: 4-5 maggio <1933> (FE5I.18, c. 2)

Edizioni a stampa: 1943 (censurata nella *princeps*, è la quinta poesia della prima sezione 'Antenati')

Manoscritti: FE5I.18 (1r, 1v, 2r, 3r, 4r, 5r, 6r)

Dattiloscritti: FE5I.18 (7r); FE5II.39 (1r)

Bozze di stampa: APIII.3 (cc. 35-37)

IL TEMPO PASSA

Data di composizione: 1934 (Calvino e Hyperpavese, ma i testimoni non recano indicazione di data; la poesia è presente comunque in tutti gli indici successivi al 1933)

Edizioni a stampa: 1936; 1943 (prima poesia della terza sezione 'Città in campagna')

Manoscritti: FE5I.46 (1r, 2r)

Dattiloscritti: FE5II.77 (1r)

Bozze di stampa: APIII.3 (cc. 38-39)

GRAPPA A SETTEMBRE

Data di composizione: 1934 (Calvino e Hyperpavese, ma i testimoni non presentano indicazione di data; la poesia, tuttavia, è presente tra gli indici di *Lavorare stanca* solo a partire dalle bozze in APIII.3; è nominata in una nota del *Mestiere* del 16 dicembre 1935)

Edizioni a stampa: 1936; 1943 (tredicesima poesia della terza sezione 'Città in campagna')

Manoscritti: FE5I.50 (1r, <2r>^a, 3r, 4r, 5r)

Dattiloscritti: FE5II.24 (1r)

Bozze di stampa: APIII.3 (cc. 81-82)

^a Solo titolo e primo verso del componimento, in lapis.

ATLANTIC OIL

Data di composizione: 1933 (Calvino e Hyperpavese, vedi *Gente spaesata*)

Edizioni a stampa: 1936; 1943 (sedicesima poesia della terza sezione 'Città in campagna')

Manoscritti: FE5I.21 (1r, 1v, 2r, 3r, <3v>^a); APX.57 (cc. 26v, 27r, 27v)

Dattiloscritti: FE5II.64 (1r); FE5II.28 (1r)

Bozze di stampa: APIII.3 (cc. 40-41)

^a Contiene solo i numeri di una sottrazione in colonna: «398 – 360 = 38».

CITTÀ IN CAMPAGNA

Data di composizione: 1933 (Calvino e Hyperpavese; alla c.4v c'è l'indice con legenda di cui in *Paesaggio*)

Edizioni a stampa: 1936; 1943 (quarta poesia della terza sezione 'Città in campagna')

Manoscritti: FE5I.22 (1r, 2r, 3r, 4r, <4v>)

Dattiloscritti: FE5II.26 (1r, 1v); FE5II.35 (1r)

Bozze di stampa: APIII.3 (cc. 42-43)

GENTE CHE NON CAPISCE

Data di composizione: 29-31 luglio <1933>^a (FE5I.24, c.2r)

Edizioni a stampa: 1936; 1943 (seconda poesia della terza sezione 'Città in campagna')

Manoscritti: FE5I.7 (1r, 2r); FE5I.24 (1r, 2r, 3r, 4r)

Dattiloscritti: FE5II.29 (1r)

Bozze di stampa: APIII.3 (cc. 44-45)

Titoli rifiutati: Ritorni (FE5I.24, c. 1r)

^a Sono presenti anche dei numeri sul margine inferiore destro di c. 1r, ma non sembrano indicare una data.

CASA IN COSTRUZIONE

Data di composizione: 1933

Edizioni a stampa: 1936; 1943 (terza poesia della terza sezione 'Città in campagna')

Manoscritti: FE5I.25 (1r, 1v, 2r, 3r, 4r, 5r, 6r, 7r)

Dattiloscritti: FE5II.27 (1r, 2r, <2v>^a)

Bozze di stampa: APIII.3 (cc. 46-48)

^a La carta, in lapis, contiene una lista della spesa e dei conti, assieme ad un numero «25» capovolto.

CIVILTÀ ANTICA

Data di composizione: inverno 1934 (i testimoni non recano indicazione di data, ma la poesia compare per la prima volta nelle bozze in APIII.3)

Edizioni a stampa: 1936; 1943 (quinta poesia della terza sezione 'Città in campagna', col titolo di *Atavismo*)

Manoscritti: FE5I.51 (1r, 1v, 2r, <2v>^a, 3r, 4r^b, 5r)^c

Dattiloscritti: FE5II.94 (1r)

Bozze di stampa: APIII.3 (cc. 87-88)

Titoli rifiutati: Dopo il mare, Ritorno dal <mare> (FE5I.51, c.1v), Pensieri del <mare>, Pensieri d'una volta (FE5I.51, c.1r)^d

—
^a Vuota.

^b Di forma e dimensioni diverse.

^c Su «Hyperpavese» sotto il titolo di *Atavismo*.

^d La prima stesura del componimento è sul *verso* della carta (e quindi anche i titoli), tanto che *Civiltà antica*, non cassato, sul *recto*, ascende infine a testo.

CATTIVE COMPAGNIE

Data di composizione: Principio di ottobre 33 (FE5I.28, c. 5v)

Edizioni a stampa: 1936; non inclusa nell'edizione 1943

Manoscritti: FE5I.28 (1r, 2r, 3r, 4r, 5r, <5v>^a)

Dattiloscritti: FE5II.11 (1r)

Bozze di stampa: APIII.3 (cc. 49-50)^b

—
^a Solo la data.

^b In APX.58, cc. 55r-56r, è contenuta una bozza di stampa, rivista dall'autore, di questo componimento. Essa però è stata corretta sicuramente dopo la *princeps*, dato che, in lapis, nel margine superiore della pagina Pavese ha vergato: «[Via] sostituire con *Mattino*, ∞ *Estate*, ∞ *Notturmo*».

PIACERI NOTTURNI

Data di composizione: 1933 (Calvino e Hyperpavese, ma i testimoni non recano indicazione di data)

Edizioni a stampa: 1936; 1943 (seconda poesia della quarta sezione 'Maternità')

Manoscritti: FE5I.26 (1r, 1v, 2r, 3r, 4r)

Dattiloscritti: FE5II.4 (1r)

Bozze di stampa: APIII.3 (cc. 51-52)

BALLETTO

vedi nota singola in *Edizione*.

PATERNITÀ

vedi nota singola in *Edizione*.

DISCIPLINA ANTICA

Data di composizione: 1933 (Calvino e Hyperpavese, ma i testimoni non recano indicazione di data)

Edizioni a stampa: 1936; non inclusa nell'edizione 1943

Manoscritti: FE5I.34 (1r, 2r, 3r, 4r)

Dattiloscritti: FE5II.82 (1r)

Bozze di stampa: APIII.3 (cc. 57-58)

INDISCIPLINA

Data di composizione: 1933 (Calvino e Hyperpavese, ma i testimoni non recano indicazione di data)

Edizioni a stampa: 1936; 1943 (undicesima poesia della terza sezione 'Città in campagna')

Manoscritti: FE5I.35 (1r, 2r)^a

Dattiloscritti: FE5II.83 (1r)

Bozze di stampa: APIII.3 (cc. 59-60)

^a La prima stesura è già molto avanzata, dato che passa quasi interamente in Ds. Si ipotizza una fase precedente.

PAESAGGIO [V]

Data di composizione: 1934 (Calvino e Hyperpavese, ma i testimoni non recano indicazione di data)

Edizioni a stampa: 1936; 1943 (decima poesia della terza sezione 'Città in campagna')

Manoscritti: FE5I.43 (1r, 2r, <2v>, ^a 3r, 4r, 5r, <6r>^b)

Dattiloscritti: FE5II.19 (1 c., 1 file)^c

Bozze di stampa: APIII.3 (cc. 61-62)

^a Contiene note bibliografiche di letteratura latina e cristiana, insieme a un appunto riguardante la gestione contrattuale di una non meglio precisata unità abitativa.

^b Vuota.

^c In archivio viene erroneamente attribuito a *Paesaggio* [IV].

DISCIPLINA

Data di composizione: 1934 (Calvino e Hyperpavese, ma i testimoni non recano indicazione di data)

Edizioni a stampa: 1936; 1943 (nona poesia della terza sezione 'Città in campagna')

Manoscritti: FE5I.37 (1r, 2r, 2v, 3r, 4r)

Dattiloscritti: FE5II.23 (1r)^a

Bozze di stampa: APIII.3 (cc. 63-64)

^a Il titolo è scritto a penna nel margine destro superiore. Accanto, con altro strumento scrittorio, un numero («15»), probabilmente d'autore.

LEGNA VERDE

Data di composizione: 1934 (FE5I.38, c. 3v: appunti su *Sanctuary* di Faulkner per l'articolo – *Faulkner, cattivo allievo di Anderson* – apparso su «La Cultura» nell'aprile del 1934)^a

Edizioni a stampa: 1936; 1943 (quinta poesia della quinta sezione 'Legna verde')

Manoscritti: FE5I.38 (1r, 2r, 3r, <3v>, 4r, 5r)

Dattiloscritti: FE5II.22 (1r); FE5II.86 (1r)^b

Bozze di stampa: APIII.3 (cc. 65-66)

Titoli rifiutati: Scoraggiamento, Nessuna debolezza (non cassati: FE5I.38, c.1r)^c

^a Oggi in SA, pp. 149-151. Datazione analoga è proposta da Calvino (cfr. *Appendice* a POe, p. 239).

^b È una bozza di stampa della *princeps* che contiene parte della terza (a partire dal v. 17: «a quel suolo reale. Non serve pensare») e quarta strofe, con un intervento a penna dell'autore (una parentesi quadra aperta) a rientrare il primo verso dell'ultima strofe. L'indicazione non va a buon fine perché il componimento viene pubblicato così com'è. Identica correzione viene segnalata da Pavese nello stesso luogo (questa volta tramite l'apposizione di una freccia a sinistra) in APIII.4 c. 96, che raccoglie i materiali preparatori per la II edizione.

^c Dello stesso avviso è Calvino (*Appendice* a POe, p. 239). Anche se il loro statuto è più incerto, sia a livello semantico che morfologico (essendo praticamente contrari e senza alcun rapporto di derivazione), crediamo di non sbagliarci considerandole titolazioni rifiutate. Per quanto riguarda la sede (in *mdx.*, come di norma per le titolazioni in Pavese), osserviamo che pure nella *Cena triste* (FE5I.44, c.2), i titoli rifiutati sono scritti al di sotto di un blocco testuale che comprende una stesura iniziale, poi cassata, di alcuni versi.

RIVOLTA

Data di composizione: 1934 (Calvino e Hyperpavese, ma i testimoni non recano indicazione di data)

Edizioni a stampa: 1936; 1943 (quarta poesia della quinta sezione 'Legna verde')

Manoscritti: FE5I.42 (1r, 1v, 2r, <2v>^a)

Dattiloscritti: FE5II.48 (1r)

Bozze di stampa: APIII.3 (cc. 67-68)

^a Solo appunti in lapis e matita blu: probabilmente un indirizzo.

ESTERNO

vedi nota singola in *Edizione*.

LAVORARE STANCA^a

Data di composizione: 1934 (Calvino e Hyperpavese, ma i testimoni non recano indicazione di data)

Edizioni a stampa: 1936; 1943 (diciannovesima e ultima poesia della terza sezione 'Città in campagna')

Manoscritti: FE5I.48 (1r, 1v, 2r, 3r, 4r, 5r)

Dattiloscritti: FE5II.34 (1r)

Bozze di stampa: APIII.3 (cc. 83-84)

^a È quella che Calvino chiama *Lavorare stanca* [II] per non confonderla con un componimento dal medesimo titolo («I due, stesi sull'erba, vestiti, si guardano in faccia»), inedito vivente Pavese (poi, va da sé, pubblicato per primo da Calvino in POe, pp. 60-61).

RITRATTO D'AUTORE

Data di composizione: 1934 (Calvino e Hyperpavese, ma i testimoni non recano indicazione di data)

Dedica: *a Leone* (1936, 1943)

Edizioni a stampa: 1936; 1943 (dodicesima poesia della terza sezione 'Città in campagna')

Manoscritti: FE5I.45 (1r, 1v, 2r, 3r)

Dattiloscritti: FE5II.6 (1r)

Bozze di stampa: APIII.3 (cc. 69-70)

Titoli rifiutati: *Due vagabondi* (non cassato: FE5I.45, c. 1r), *L'azzurro d'estate* (non cassato: FE5I.45, c. 3r)

MEDITERRANEA

Data di composizione: 1934 (Calvino^a e Hyperpavese, ma i testimoni non recano indicazione di data)

Dedica: *a Leone*

Edizioni a stampa: 1936; 1943 (prima poesia della quinta sezione 'Paternità')

Manoscritti: FE5I.36 (1r, 2r, 3r)

Dattiloscritti: FE5II.25 (1r)

Bozze di stampa: APIII.3 (cc. 71-72)

Titoli rifiutati: Non ci si capisce, Terre lontane, Razza mediterranea, Mediterranei^b (FE5I.36, c. 2r)

^a Sulla base di un ricordo di Sturani – «l'amico che *parla poco* [...] – si riferisce a un viaggio a Firenze compiuto da P. e da lui nell'estate, a un negro che essi videro alla stazione di Pisa e a una sosta dei due amici a Camogli». POe, p. 238.

^b [Razza] ~~mediterranea~~
~~Mediterranei~~
~~Mediterranea~~

LA CENA TRISTE

Data di composizione: 1934 (Calvino e Hyperpavese, ma i testimoni non recano indicazione di data)

Edizioni a stampa: 1936; 1943 (terza poesia della quarta sezione 'Maternità')

Manoscritti: FE5I.44 (1r, 2r, 3r, 4r)

Dattiloscritti: FE5II.20 (1r)

Bozze di stampa: APIII.3 (cc. 73-74)

Titoli rifiutati: Gente af<famata>, Gente che ha fame^a (non cassato: FE5I.44, c. 2r)^b

^a Gente [af+]
che ha fame *inf.*

^b Anche nel dattiloscritto c'è un appunto a penna sopra al titolo, che potrebbe essere un titolo cassato.

PAESAGGIO [IV]

Data di composizione: 1934 (Calvino e Hyperpavese, ma i testimoni non recano indicazione di data)

Dedica: *a Tina*

Edizioni a stampa: 1936; 1943 (quarta poesia della quarta sezione 'Maternità')

Manoscritti: FE5I.41 (1r, 2r, 3r)

Dattiloscritti: nessuno

Bozze di stampa: APIII.3 (cc. 75-76)

MATERNITÀ

Data di composizione: 1934 (Calvino e Hyperpavese, ma i testimoni non recano indicazione di data)

Edizioni a stampa: 1936; 1943 (settima poesia della quarta sezione 'Maternità')

Manoscritti: FE5I.49 (1r, 2r, 2v, 3r, <3v>^a, 4r, <4v>^b)

Dattiloscritti: FE5II.17 (1r)

Bozze di stampa: APIII.3 (cc. 85-86)

Titoli rifiutati: Nudismo (non cassato: FE5II.17)

^a Vuota.

^b Vuota.

UNA GENERAZIONE

vedi nota singola in *Edizione*.

ULISSE

Data di composizione: 1935 (questa lirica e le altre che seguono sono assenti dalle bozze di stampa in APIII.3, e quindi sicuramente posteriori ad esse)

Edizioni a stampa: 1936; 1943 (ottava poesia della terza sezione 'Città in campagna')

Manoscritti: FE5I.58 (1r, 1v, 2r, 3r, 4r, <4v>^a)

Dattiloscritti: FE5II.76 (1r); FE5II.93 (che è copia del precedente)^b

^a Vuota, ad eccezione di alcuni numeri per un'addizione in colonna: «7+6+5+9=27».

^b Si intravedono alcuni segni a margine e dei versi sotto l'ultima strofe, troppo sbiaditi per formulare anche solo un'ipotesi di lettura.

ATAVISMO

Data di composizione: 1935 (vedi *Ulisse*)

Edizioni a stampa: 1936; 1943 (settima poesia della terza sezione 'Città in campagna', col titolo di *Civiltà antica*)

Manoscritti: FE5I.57^a (1r, 2r, 3r, 4r, <5r>^b); FE5II.92 (1r, 2r)

^a Su «Hyperpavese» sotto il titolo di *Civiltà antica*, e datato al 1934 anche se sui testimoni non vi è alcuna evidenza in proposito.

^b Vuota.

AVVENTURE

Data di composizione: 1935 (vedi *Ulisse*)

Edizioni a stampa: 1936; 1943 (sesta poesia della terza sezione 'Città in campagna')

Manoscritti: FE5I.54 (1r, 1v, 2r, 3r, 4r, 5r)

Dattiloscritti: FE5II.79 (1r); FE5II.91 (copia del precedente)^a

Titoli rifiutati: Risveglio, Avventura (non cassato, corretto nel titolo definitivo: FE5I.54, c.3r)

^a Vedi errore congiuntivo al v. 20: «ifradicia» per «infradicia».

DONNE APPASSIONATE

vedi nota singola in *Edizione*.

LUNA D'AGOSTO

vedi nota singola in *Edizione*.

TERRE BRUCIATE

vedi nota singola in *Edizione*.

POGGIO REALE

vedi nota singola in *Edizione*.

PAESAGGIO [VI]

vedi nota singola in *Edizione*.

Questa è l'ultima poesia di *Lavorare stanca*, pubblicato il 14 gennaio del 1936 per le Edizioni di Solaria.

PARTE PRIMA
FILOLOGIA

EDIZIONE DEI TESTI

PAESAGGIO [I]

Data di composizione: 1933 (indice in FE5I.22, c. 4v)

Dedica: *al Pollo*¹

Edizioni a stampa: 1936; 1943 (terza poesia della prima sezione 'Antenati')

Manoscritti: FE5I.5 (M1a:² cc. 1r, 1v, 2r, 2v; M1b: cc. 3v, 3r, 4r, 4v, 5r, 5v, 6v, 6r); FE5II.1 (M2: cc. 1r, 1v)

Dattiloscritti: FE5II.7 (D1; 1 c., 1 file); FE5II.74 (D2; 1 c., 1 file)

Bozze di stampa: APIII.3, cc. 10-11 (Bs)

Titoli rifiutati: La voce di Dio, All'aria aperta, L'eremita, I due eremiti, Gli eremiti (quest'ultimo non cassato; tutti in FE5I.5, c. 1r),³ La collina dell'eremita, Collina ai miei paesi, Egloga dei miei paesi (FE5I.5, c. 3r)⁴

¹ A partire da FE5II.1.

² Qui, ed in tutti gli altri casi, la lettera greca indica che il verso è redatto in altro luogo dello stesso testimone.

³**M1a** [La voce di Dio.]

[All'aria aperta] *mdx.*
[L'eremita] *msx.*
[I due] eremiti *inf.*
Gli *-sup.*

⁴**M1b** [La collina dell'eremita]

[Collina ai miei paesi] *mdx.*
[Egloga dei miei paesi] *msx.*
Paesaggio. *msx.*

Paesaggio [I]

Non è più coltivata quassù la collina. Ci sono le felci¹
e la roccia scoperta e la sterilità.²
Qui il lavoro non serve più a niente. La vetta è bruciata³
e la sola freschezza è il respiro. La grande fatica⁴
è salire quassù: l'eremita ci venne una volta⁵
e da allora è restato, a rifarsi le forze.⁶

IIed. 6 e da allora è restato a rifarsi le forze.

- ¹ **M1a** [Ci son quattro colline a strapiombo che fanno un ∞ grand'arco]
Non è più coltivata [quassù] la collina. Ci sono le felci
[lassù]
quassù *sup.*
M1b Non è più [coltivata] quassù la collina. Ci sono le felci
[lavorata] *sup.*
coltivata *inf.*
- ² **M1a** e la roccia scoperta e la sterilità.
Bs e la roccia scoperta e la sterilità, / Qui
- ³ **M1a** Qui il lavoro [non serve più a niente]. La [scena] è [brunastra]
[del resto non serve] *sup.* La terra *sup.* è rossastra *inf.*
non serve più a niente. *inf.*
M1b [Qui il lavoro non serve più a niente. La terra è rossastra]
[grotta è bruciata] *sup.*
[vetta] *inf.*
Qui il lavoro non serve più a niente. La vetta è bruciata *sup.*
- ⁴ **M1a** e la sola freschezza è [l'azzurro del cielo]. / [Il lavoro è salire fin qua]
[l'azzurro del vento] *inf.*
nel vento. La grande fatica *inf.*
α e la sola freschezza è [nel vento]. La grande fatica
[l'azzurro] *sup.*
[nel vento] -*dx.*
l'azzurro *inf.*
M1b [Qui] la sola freschezza è [l'azzurro]. La grande fatica
e *sx.* il respiro *sup.*
- ⁵ **M1a** è salire [fin qua]
quassù: l'eremita ci venne una volta *inf.*
- ⁶ **M1a** e d['] allora [ci stette], [a riprendere il fiato].
da [riposa] [e riprende la forza]. *sup.*
[ci vive] per [rifarsi forte] *inf.*
ci sta[va] -*dx.* per [rifarsi forza].
sta per riprendere ∞ forza -*inf.*
α e da allora [ci sta, per rifarsi la forza]
[ci passa la vita] a [riprendere il fiato] *inf.*
[ci passa i suoi giorni,] -*inf.*
[ci passa la vita] -*sup.*
[si stette a riposo] -*inf.sx.*
è rimasto *sup.* a rifarsi le forze. *dx.*
M1b e da allora è restato , a rifarsi le forze.
^ [per sempre] *sup.*

L'erecita si veste di pelle di capra⁷
 e ha un sentore muschioso di bestia e di pipa,⁸
 che ha impregnato la terra, i cespugli e la grotta.⁹
 Quando fuma la pipa in disparte nel sole,¹⁰
 se lo perdo non so rintracciarlo, perché è del colore¹¹
 delle felci bruciate. Ci salgono visitatori¹²

- 7 **M1a** L'erecita si veste di pelle di capra,
M1b L'erecita si veste di pelle di capra
- 8 **M1a** [e] ha i capelli rossigni e nemmeno trentanni / [e dev'essere stato in prigione]
 [e] *sup.* / e dev'essere stato in prigione.
trentanni. / Ma
α [e ha un odore muschioso di foll+]
 [e] *sup.* [di zolla e di bestia] *inf.*
 [di sole e di pipa] *sup.*
 [bestia] *-inf.*
β ≤ e ha un [odore] muschioso di bestia [che qui in mezzo al ∞ vento]
 sentore [che ormai s'è attaccato] *sup.* / [a ogni pietra e cespuglio]
 e di pipa *inf.* ≥
- M1b** e ha un sentore muschioso di bestia e di pipa
D2 e ha un sentore muschioso di bestia e di pipa,
- 9 **M1a** che [si esala da lui dai cespugli e dai sassi]
 ha impregnato [ogni cosa], i cespugli e la grotta *inf.*
 la terra *sup.*
M1b che ha impregnato la [terra], i cespugli e la grotta.
 le [pietre] *inf.*
 la terra *sup.*
M2 che ha impregnato la terra, [i cespugli] e la grotta.
 [le felci] *sup.*
 i cespugli *sup.*
- 10 **M1a** [Quando fuma la pipa nel sole, in silenzio]
 [in disparte] *sup.*
 [*in disparte, nel sole]
α Quando fuma la pipa in disparte nel sole
D1 Quando fuma la pipa in disparte nel sole,
- 11 **M1a** [se lo perdo, fatico a trovarlo, perché è del colore]
 [scoprirlo] *inf.*
 [scorg+] *-sx.*
 non so [mai vederlo] *sup.*
 [mai scorgerlo] *-sup.*
α se lo perdo, non so rintracciarlo, perché è del colore
M1b se lo perdo non so rintracciarlo, perché è del colore
- 12 **M1a** [delle rocce bruciate.] [Se lo fisso, per vincere il tempo]
 [Se lo fisso, per darmi un lavoro] *inf.*
α delle rocce bruciate. [La sera ci trova]
 [Facciamo gli sterchi] *inf.*
M1b della [terra] bruciata. [Depone gli sterchi]
 delle [rocce] *sup.* [bruciate]
 [nerastre] *sup.*
 felci [robuste] *sx.*
 bruciate *-inf.*
α Quando salgono visitatori e sudati e affannati
β [Qualche volta ei]
 [li] salgono visitatori
 Ci *sup.*
 *delle felci bruciate. Ci salgono visitatori
M2 [delle felci] bruciate. Ci salgono visitatori
 [dei cespugli] bruciati *sup.*
 delle felci bruciate *sx.*

che si accasciano sopra una pietra, sudati e affannati,¹³
 e lo trovano steso, con gli occhi nel cielo,¹⁴
 che respira profondo. Un lavoro l'ha fatto:¹⁵
 sopra il volto annerito ha lasciato infoltirsi la barba,¹⁶

¹³ **M1b** si abbandonano [contro la] ~~pietra~~, lo trovano steso / che respira profondo, con gli occhi nel cielo.
 sopra [le] *inf.* ~~pietre~~,
 sopra una *sup.* ~~pietra~~,
α che si lascian cadere su un sasso, sudati e affannati
β che si accasciano sopra una pietra, sudati e affannati,
 s'⁷
M2 che si accasciano sopra una pietra, sudati e affannati,

¹⁴ **M1b** e [ei] trovano [assorti a scavare] / che [prelude la vita dei sensi]
 [H] ~~intenti~~ *sup.* [alla respirazione] *inf.* / accompagna la pace *inf.*
 [lo] ~~intento~~ al respiro rituale *-inf.* / ^ [interiore] *sup.*
 H ~~intenti~~ / del senso *inf.*
 lo ~~intento~~ / del mondo *-inf.*
α e lo trovano steso, cogli occhi nel cielo
M2 e lo trovano steso, cogli occhi nel cielo,

¹⁵ **M1b** E un lavoro l'ha fatto: ha lasciato infoltirsi la barba / quattro peli rossicci sul volto nerastro
 [pochi] *sup.*
α che respira profondo. [Ha lasciato infoltirsi la barba:]
β *che respira profondo. Un lavoro l'ha fatto;
M2 [e il] ~~respiro~~ profondo. Un lavoro l'ha fatto:
 [che] *sx. respira*
 [e il] *-sup.*
 col *-inf.* ~~respiro~~
D1 che respira profondo. Un lavoro l'ha fatto:

¹⁶ **M1b** [ha lasciato ~~infoltirsi~~ la barba sul fosco]
 [s'è *msx.* fatta *sup.* ~~infoltire la barba sul volto annerito:~~] *sup.*
 [sulla faccia annerita portare la barba] *-sup*
 ha lasciato infoltirsi sul viso annerito la barba: *minf.*
 *ha lasciato ~~infoltirsi la barba sul viso annerito:~~
M2 ha lasciato infoltirsi la barba, [sul ~~viso~~ annerito:]
 [sul volto annerito:]
D1 sopra il volto annerito ha lasciato infoltirsi la barba,

pochi peli rossicci. E depone gli sterchi¹⁷
su uno spiazzo scoperto, a seccarsi nel sole.¹⁸

Coste e valli di questa collina son verdi e profonde.¹⁹
Tra le vigne i sentieri conducono su folli gruppi²⁰

IIed. 20 Tra le vigne i sentieri conducono sú folli gruppi

¹⁷ **M1a** delle rocce bruciate. [La sera ci trova]
[Facciamo gli sterchi] *inf.*

M1b [Facciamo] gli sterchi
[Lasciamo] *sup.*
Depone *-dx.*

α Sulle rocce bruciate. Depone gli sterchi
[Va a fare] *sup.*

β ≤ pochi peli rossicci ~~su~~ [volto] nerastro[, e] ~~depone~~ gli sterchi
sopra il fosco *sup.* . *Depone*
e *depone sup. ≥*

γ [~~pochi peli rossicci~~]. E depone gli sterchi
[qualche ~~pelo rossiccio~~] *sup.*
[pochi ~~peli rossicci~~] *sx.*
qualche pelo rossiccio *minf.*

M2 [qualche] ~~pelo rossiccio~~. E depone gli sterchi
pochi *peli rossicci*

¹⁸ **M1a** [su uno spiazzo alla vetta e si seccano al sole.]

M1b su uno spiazzo [alla vetta e si seccano] ~~al~~ sole.
scoperto a *inf.* seccarsi *sup.* nel

α su[+] uno spiazzo scoperto, a seccarsi nel sole.

β [su uno spiazzo scoperto a seccarsi nel sole.]

γ [su uno spiazzo scoperto, a seccarsi nel sole.]

δ su uno spiazzo scoperto, a seccarsi nel sole.

¹⁹ **M1b** [Fianchi] e valli di questa collina son tutto un rigoglio / di ~~raccolto~~ perchè l'eremita [l~~o~~] guarda dall'alto.
Coste *inf.* / *raccolti* [l~~e~~] |contempla| *inf.*

/ [l~~i~~]
/ le *sup.*

α Coste e valli di questa collina son tutte un rigoglio / di raccolti, perchè l'eremita le guarda dall'alto.

β Coste e valli di questa collina son [grandi] e [in rigoglio]
larghe profonde *sup.*

γ Coste e valli di questa collina son [larghe] e profonde.
verdi *sup.*

D1 > Coste e valli di questa collina son verdi e profonde.

Bs Coste e valli di questa collina son verdi e profonde.

²⁰ **M1b** [dai sentieri] ~~tra~~ vigne+
Tra ^le *sup.* vigne i sentieri conducono [qui] folli gruppi
su *sup.*

α Tra le vigne, i sentieri conducono su folli gruppi

M2 Tra le vigne i sentieri conducono su folli gruppi

di ragazze, vestite a colori violenti,²¹
 a far feste alla capra e gridare di là alla pianura.²²
 Qualche volta compaiono file di ceste di frutta,²³
 ma non salgono in cima: i villani le portano a casa²⁴
 sulla schiena, contorti, e riaffondano in mezzo alle foglie.²⁵
 Hanno troppo da fare e non vanno a veder l'eremita²⁶

-
- 21 **M1b** Colorati di vesti [leggere,] ne salgono [gruppi]
Colorate violente *sup.* [bande] *inf.*
Colorat[i] gruppi *dx.*
Colorat^e inf.
α ≤ Colorate di vesti violente ne salgono gruppi
 Colorati [^a] *sup.* ≥
β di ragazze[,] vestite a colori violenti,
 in
γ di ragazze, vestite in colori violenti
 a
M2 di ragazze, vestite a colori violenti,
- 22 **M1b** a far feste alla capra e [a guardare] di là la [pianura]
 osservare *inf.* [città] *sup.*
 [campagna] *inf.*
 pianura *-inf.*
α per far feste alla lupa e [osservare] di qua la pianura
 ammirare *sup.* *qui*
β [per] far feste alla capra e [ammirare] di qui [in] pianura
 a *inf.* *festa alle capre* gridare alla *sup.*
γ a far festa alla capra e gridare di [qua] alle pianure.
 per *feste* là *sup.* *alla pianura*
M2 a far feste alla capra e gridare di là alla pianura.
- 23 **M1b** Qualche volta ~~compaiono~~ gruppi di ~~este~~ di frutta
compaiono *ceste*
α Qualche volta compaiono [gruppi] di ceste di frutta
 file *sup.*
D2 Qualche volta compaiono file di ceste di frutta,
- 24 **M1b** ma non salgono in cima[,] i villani ~~li~~ portano a casa
 : *sup.* *le*
α ma non salgono in cima ; i villani le portano a casa
 :
- 25 **M1b** Lui non beve che latte e nessuno dei lavoratori / che [raccolgono l'uva e la frutta] lo viene a trovare.
 / s'ammazzano intorno alle viti *sup.*
α ≤ Non così i contadini, che zappano in mezzo alle vigne / delle ceste [coll+] con l[?]ossa contorte dai molti sudori.
 / della costa ≥
β ≤ Non così i contadini che zappano in mezzo alle vigne / colle braccia contorte [e la fronte caparbia].
 [e non guardano mai sulla ∞ vetta] *inf.*
 [e sollevano gli occhi alla vetta] *-inf.*
 dal molto sudore, *inf.* ≥
γ ~~e~~lle schiene contorte [e scompaiono] in mezzo alle ∞ foglie.
 sulle e riaffondano *inf.*
δ sulle schiene contorte e riaffondano in mezzo alle foglie.
 sulla schiena, contorti,
- 26 **M1b** [I] villani che salgono [e] scendono e zappano forte / [sono già troppo stanchi]
 / hanno troppo raccolto e non [possono andarlo a trovare.]
 i *dx.* , *inf.* / Hanno troppi [raccolti]
 / Hanno troppo da fare e non vanno a trovar l'eremita. *sup.*
 *Hanno troppo da fare e non vanno a trovar l'eremita / i villani che salgono, scendono e zappano forte.
α Hanno troppo da fare e non vanno a veder l'eremita

i villani, ma scendono, salgono e zappano forte.²⁷
 Quando han sete, tracannano vino: piantandosi in bocca²⁸
 la bottiglia, sollevano gli occhi alla vetta bruciata.²⁹

-
- ²⁷ **M1b** fanno molta fatica a raccogliere l'uva
 Fanno [^]zappare e *sup.*
α Fanno molta fatica a zappare e raccogliere l'uva,
β i villani [che] salgono scendono e zappano [forte]
 ma ~~zappano~~ [le vigne] *sup.*
 zappano forte *inf.*
- M2** i villani, ma salgono scendono e zappano forte
 **scendono salgono*
- D1** i villani, ma scendono, salgono e zappano forte.
- ²⁸ **M1b** ma si bevono il vino, e levando la faccia
α ma si bevono il vino e, levando la faccia
β ≤ [Loro] bevono [il] vino [e] levando alla faccia
 [e che] e *sup.*
 Loro *sx.* il *sx.* ≥
γ ≤ quando bevono il vino[,] levando alla [faccia]
 alle labbra *inf.* ≥
δ Loro bevono il vino e [levando] alla faccia
[^] [che scalda] *inf.* accostando *sup.*
 [nel] sole *inf.*
 al gran *-sx.*
ε [Loro bevono il] vino [al gran sole] e accostando alla faccia
 [Loro bevono il] [in sudore], *sup.*
 In sudore, tracannano *sup.*
- M2** [In sudore] tracannano vino: [accostando alla faccia]
 [Sul meriggio] *sup.* piantandosi ∞ in bocca *dx.*
 [Assetati] *-sx.*
 Quando han caldo *inf.*
- D1** Quando han [sonno] tracannano vino: piantandosi in bocca
 sete, *sup.*
- ²⁹ **M1b** col bicchiere [vi] vedono in alto la vetta bruciata
 travedono *sup.* [robusta] *inf.*
α al bicchiere, travedono in alto la vetta bruciata.
β ≤ la bottiglia [tra]vedono in alto la vetta bruciata.
 si vedono *sup.* ≥
γ ≤ la bottiglia [, dai fianchi la vetta] è nascosta.
 . [Dai fianchi la vetta]
 La cima del colle *inf.* ≥
δ la bottiglia, [travedono] in alto la vetta bruciata.
 non badano *sup.* alla
ε la bottiglia, non badano [in alto] alla vetta bruciata.
 [troppo] *inf.*
 molto *sup.*
- M2** la bottiglia, [non badano molto] alla vetta [lontana].
 sollevano gli occhi *sup.* bruciata *mdx.*

La mattina sul fresco son già di ritorno spossati³⁰
dal lavoro dell'alba e, se passa un pezzente,³¹
tutta l'acqua che i pozzi riversano in mezzo ai raccolti³²
è per lui che la beva. Sogghignano ai gruppi di donne³³

³⁰ **M1b** ≤ Hanno [troppo] da fare, [che quando] non [fanno più ∞ niente] / [si arrovellano intorno al pensiero di quel che faranno]
[tanto] *inf.* [che quando non zappano più] *sup.* / [si arrovellano intorno al pensiero di quel che faranno]
troppo *sup.* e finito un lavoro *inf.* / se ne cercano un altro. *inf.* ≥

α [Hanno troppo da fare e, finito un lavoro, / se ne cercano un altro].
[Hanno tanto da fare e, finito un lavoro, / ne cominciano un altro.] *sup.*
Il mattino, nell'aria freschissima fan colazione / senza dire una sola parola.
A/

M2 [Al mattino nell'aria freschissima fan colazione]
[La mattina nell'aria freschissima fan colazione]
La mattina sul fresco son già di ritorno [, cianciando] *inf.*
La mattina sul fresco [i villani] son già di ritorno *-inf.*
La mattina sul fresco son già di ritorno, ben stracchi *-dx.*

D1 La mattina sul fresco son già di ritorno spossati

³¹ **M1b** *se ne cercano un altro.* Se passa qualcuno che ∞ salga
α *senza dire una sola parola.* [Se passa qualcuno che salga]

β **senza dire una sola parola.* Se passa un pezzente

M2 [senza dire una sola parola.] [Se passa] [un] pezzente
[senza dire una sola parola. Se passa vecchi pezzenti] *sup.*
da [un] lavoro [e] [se passano i vecchi pezzenti] *-sup*
dal lavoro dell'alba [Se] un [vecchio] pezzente [affamato si ferma] *-sup.*
^ e se passa *-sup.*

D1 dal lavoro dell'alba e se passa un pezzente

D2 dal lavoro dell'alba e, se passa un pezzente,

³² **M1b** [Hanno] l'acqua [dai] pozzi [che] versano [sopra] i raccolti / Hanno [il] vino e hanno grano, ma basta che passi un pezzente
[Hanno] [dei] [che] [in mezzo] *ai inf.* [il] *sup.*
[Hanno] [che i] *sup.* [ri]versano [sopra] *ai*
[Hanno] che i *-dx.* *ri^versano inf.* in mezzo *sup.* *ai*
[ch]e anche *sup.*

*Hanno vino e hanno grano, ma basta che passi un pezzente / e anche l'acqua che i pozzi riversano in mezzo ai raccolti,

α Hanno vino [e], hanno grano: ma basta che passi un pezzente / e anche l'acqua che i pozzi riversano in mezzo ai raccolti

β ≤ Hanno il vino, [hanno il verde], ma basta che [passi un pezzente] / e anche l'acqua che i pozzi riversano in mezzo ai raccolti,
[hanno il grano] [passino i visitatori] *sup.*
passi qualcuno ∞ che sale ≥

γ ≤ Hanno troppo raccolto, ma basta che passi qualcuno che salga / e anche l'acqua che i pozzi riversano in mezzo ai raccolti, ≥

δ tutta l'acqua che i pozzi riversano in mezzo ai raccolti

³³ **M1b** l'ha bevuta la terra. Anche qui giunge il sole

α ≤ l'ha bevuta la terra. Anche qui giunge il sole: / [ma] tra ammassi di foglie che coprono frutta sudate
^gli *sup.* *frutte* ≥

β ≤ l'ha bevuta la terra. Sogghignano a [quelle] ragazze
molte *sup.* ≥

γ non gli negano l'acqua dai pozzi. Sogghignano ai gruppi

δ [non gli negano l'acqua dai pozzi.] Sogghignano [ai gruppi]
[vada a attingersi l'acqua dei pozzi.] *sup.* a quelle *sup.*

ε è per [loro da bere]. Sogghignano ai gruppi [in colore]
[quello] di donne *inf.*
[lui da sfamarsi] *inf.*
quello *inf.*

M2 [è per quello]. Sogghignano ai gruppi di donne

[è da bere per quello] *sup.*

[è per questo, da bere] *-sx.*

[quello,]

è per lui ∞ che la beva. *msx.*

o domandano quando, vestite di pelle di capra,³⁴
siederanno su tante colline a annerirsi nel sole.³⁵

IIed. 34 e domandano quando, vestite di pelle di capra,
35 sederanno su tante colline a annerirsi al sole.

³⁴ **M1b** L'eremita [le vuole] ~~vestire~~ di pelle di capra
vorrebbe *sup. vestirle*
α L'eremita le vuole [vestire] di pelle di capra,
[spogliare, e] coprire *inf.*
β ≤ [e le voglion vedere coperte di pelle di capra]
e [si chiedono] quando vestite di pelle di capra *inf.*
domandano *-inf* ≥
γ e domandano quando, vestite di pelli di capra,
δ e domandano quando, vestite di pelli di capra,
o
M2 e domandano quando, vestite di pelle di capra,
o

³⁵ **M1b** [e abbronzare nel sole] e ~~mandare~~ sulle [altre] colline
[e annerire di sole] *sup. mandarle su tante inf.*
[e] ~~rotolare~~ per terra *inf.*
~~rotolando~~ per terra *inf.*
rotolarle
α rotolare per terra e ~~mandar~~le su tante colline.
mandare
mandarle
β ≤ [saliranno su un'altra collina] a fumare la pipa.
[siederanno anche quelle nel sole] *inf.*
siederanno su tante colline *sup. ≥*
γ saliranno su tante colline a ~~annerirsi~~ nel sole.
annerire
annerirsi
δ [saliranno] su tante colline a annerirsi nel sole.
siederanno *sup.*

COMMENTO VARIANTISTICO

Che le «interminabili cincischiate ritorni pentimenti ghigni e ansietà»³⁶ che hanno accompagnato la stesura di *Paesaggio* non siano un'iperbole d'autore pare adesso inconfutabile.

Nella lirica, inizialmente – come in effetti riferiva anche Calvino,³⁷ citando un titolo cassato (*I due eremiti*) – erano previsti due ‘protagonisti’: l'eremita e un ragazzo. Il ragazzo era l'io lirico: nella *princeps* ne resta traccia unicamente in quel verso – prezioso per la scoperta dell'immagine³⁸ – che mostra la *blackness* dell'eremita, il suo ‘scioglimento’ nel paesaggio: «se lo perdo non so rintracciarlo, perché è del colore / delle felci bruciate». La focalizzazione progressiva sull'eremita, a discapito della figura del ragazzo, si determina in 12M1a, 14M1b e 17M1b.

L'eremita, in fase di progettazione, era molto giovane e doveva esser stato in prigione (c'è un'anticipazione dei versi di *Semplicità?*); o forse sua prigione era il mondo.³⁹

Di questa stesura, nel testo edito confluirà solamente «l'eremita si veste di pelle di capra» e il suo «sentore muschioso di bestia e di pipa» (7T, 8T), già all'origine mimetico («zolla», «sole»: 8M1a). Il carattere anche simbolico di quest'immagine viene esaltato dalla cassatura di «odore» in favore del più pregnante «sentore»: un lemma che si andrà definendo come collegato al remoto,⁴⁰ qualcosa che preesiste e va colto, 'sentito' dal soggetto.

Non tutti, infatti, hanno lo stesso grado di percezione: c'è chi ha il coraggio di lasciarsi la terra alle spalle ed ascendere – verrà compensato dalla freschezza del vento (da 4M1a a 4M1b) – e chi s'affanna senza posa, sotto il capestro del lavoro (26M1b).

Poi ci sono i «visitatori», che trovano l'eremita «steso, con gli occhi nel cielo, / che respira profondo». Il gesto di comunione – inizialmente «rituale» (14M1b), dunque in qualche misura artefatto – diventa spontaneo, attestazione immediata dell'appartenenza dell'eremita all'ordine della natura. È una 'virata' verso l'autenticità che afferisce insieme al piano semantico e a quello di tecnica poetica: la lievitazione di senso è una conseguenza. Allo stesso modo, la fatica di «salire quassù» che inizialmente era 'il racconto della storia' dell'eremita viene riassorbita dall'occhio stesso del personaggio, traspare dal suo modo di vedere la realtà. L'ambiguità tra l'io che *dice la* poesia e l'io che *dice in* poesia viene risolta a favore di quest'ultimo: anche la deissi ne risente (1M1a).⁴¹

La polarizzazione tra «alta e bassa collina»⁴² inserisce nella dinamica dell'ascesa inaugurata dai *Mari del Sud*, echi di paesaggi collinari già esplorati in poesia da Pavese. Di seguito osserviamo un estratto di [Sul fianco d'una collina],⁴³ lirica composta nell'agosto del 1927: «Sul fianco d'una collina / si stende un sentiero sassoso / dalle larghe curve che indugiano nell'ascesa lenta / alla vetta

³⁶ *Il mestiere di poeta*, PO, p. 110.

³⁷ Cfr. POe, p. 234: «il personaggio che narra vive con l'eremita».

³⁸ Cfr. *Il mestiere di poeta*, PO, p. 110.

³⁹ Cfr. *infra*, *Appendice di Paesaggio* [I], FE5I.5, cc. 1r e 2r.

⁴⁰ «sentore», sm 12 0,054: «scorre amaro un s. di foglie» (*Ulisse*); «C'è un s. e uno scatto nel corpo di lei» (*Paternità*); «Nelle sere di vento si spande un s. di linfe, / il s. che aveva da giovane il corpo» (*Una stagione*); «Il ricordo / nostro è un aspro s., la poca dolcezza» (*Piaceri notturni*); «Qualche volta alla riva dell'acqua un s.,» (*La cena triste*); «e il s. del mare correva le vie» (*Mediterranea*).

⁴¹ Qui ed altrove (3M1a, 9M2) osserviamo anche – altro tratto tipico di Pavese – il recupero della prima stesura.

⁴² *Il mestiere di poeta*, PO, p. 110.

⁴³ PO, p. 187. Questa lirica, a sua volta, pare debitrice delle atmosfere della leopardiana *Ginestra* (Cfr. G. LEOPARDI, *La ginestra*, in ID., *Canti*, Milano, Bur, 1998 (2009), pp. 579-94). Si veda l'incipit poi cassato (APX.61, c. 27 v): «Qui, sulla vetta riarsa del colle, / sparsa d'una breve erba disseccata...». A ciò si aggiungano, nel componimento, le 5 occorrenze di «infinito», di cui una «questo infinito» (Cfr. G. LEOPARDI, *L'infinito*, in ID., *Canti*, cit., pp. 303-06).

lontana. / [...] E nulla si muove / tranne il lieve respiro / che accarezza tutto d'intorno / e discende dal cielo. / Qui la vita è dei sogni. / Ed appena io vi giungo...». Ma il nostro eremita è già in vetta, e dal suo osservatorio privilegiato guarda, come un nume tutelare, il mondo degli altri,⁴⁴ caratterizzante è – per lui come già per il cugino dei *Mari* – la dimensione del silenzio (10 M1a),⁴⁵ e il suo sguardo feconda la terra. L'immagine viene poi rimossa dal corpo del componimento, per restare come atmosfera, sensazione (da 19M1b a 19T): non più detta, ma allusa dal suo contegno e dal rigoglio delle valli.

E qui siamo di fronte a un'apparente contraddizione, nodale per la comprensione della lirica. Nel testo edito, le coste «verdi e profonde» finiscono per essere antitetiche alla sterilità della vetta in *incipit* («Non è più coltivata...»). È un contrasto forte, segnalato anche dalla posizione speculare dei versi (entrambi a inizio strofe). Il rapporto tra fecondo e sterile – tra terra lavorata e incolta – risulterebbe dunque ambiguo, tenendo conto del significato accordato a questi termini dalla lingua d'uso. Ma in Pavese il lessico – l'abbiamo imparato – è «sottoposto ad un'intima tensione, ad una caratteristica ambivalenza»⁴⁶ e l'area semantica del lavoro ne è, fin dal titolo della raccolta, la più evidente cartina di tornasole.

I contadini – è vero – producono, mentre unica occupazione dell'eremita è quella dell'"inutile" «lasciarsi infoltire la barba». Il loro lavoro però – fisico più che mentale, motivo della cassatura di 30M1b – è innaturale (altrove leggiamo che «la zappa i villani la picchiano in terra / come sopra un nemico»)⁴⁷ perché esterno e orientato al possesso, all'aver piuttosto che all'essere⁴⁸ – e impedisce loro l'ascesa («Hanno troppo da fare e non vanno a veder l'eremita»). Spinti da questo tarlo interno sono costretti a muoversi senza posa (26M1b), 'dantescamente' dannati a una dimensione orizzontale e di fatica. Si registra anche la soppressione in *princeps* di «labbra» (28M1b γ), che, riferito ai contadini, sarà avvertito dall'autore come dettaglio troppo aereo. Si noti anche – tra 26M1b a 27M1b β – la radicalizzazione del contrasto tra i due mondi: la condizione dei villani da caratteristica intrinseca («i villani che») diventa esplicita opposizione alla via dell'eremita («i villani, ma»). L'unica forma d'ascesa loro concessa resta unicamente quella di sollevare «gli occhi alla vetta bruciata», ma il loro sguardo è di altra natura rispetto a quello fecondante dell'eremita: pura constatazione di lontananza («non badano troppo»), sancisce l'appartenenza a mondi diversi (28M1b e 29M1b).

Due note finali. Entrambe le strofe si chiudono con la parola «sole», presente fin dalle prime stesure (18M1a, 35M1b); come per il cugino dei *Mari del Sud* la stella viene rappresentata nella sua configurazione più terrena: il sole secca e annerisce, 'lavora' (anche su chi non lavora!). Analoga attenzione merita la 'lunga' alternanza in *clausola* tra «saliranno» e «siederanno» (35M1 β , γ, δ): se son «vestite di pelle di capra», le ragazze hanno già raggiunto la collina, dunque non hanno bisogno di salirvi, ma di 'sedersi' a riposare proprio come l'eremita.

⁴⁴ Esemplare in questo senso anche l'appunto di FE5I.5, c. 1r: «(finirlo collo ∞ sguardo al ∞ mondo, ∞ dalla vetta)». Per questa citazione, e le altre che seguono, cfr. *infra*, *Appendice di Paesaggio* [I].

⁴⁵ Si veda, oltre al già citato esempio di FE5I.5, c.2r, anche c.4r, cassato: «colle offerte delle anime pie, cammina in silenzio».

⁴⁶ Cfr. A. SICHERA, *Pavese*, pp. 38-39 e 42-43.

⁴⁷ *Legna verde*, PO, p. 45.

⁴⁸ Cfr. anche A. SICHERA, *Introduzione a Pavese*, p. XXVI. Si noti in proposito l'alimentazione 'essenziale' dell'eremita. Da FE5I.5, c.4v, cassato estesamente: «Lui non beve che latte e non morde che [il] legno / [della pipa]».

PAESAGGIO [III]

Data di composizione: 1934 (Calvino e Hyperpavese, ma i testimoni non recano indicazione di data)

Edizioni a stampa: 1936; 1943 (decima poesia della prima sezione 'Antenati')

Manoscritti: FE5I.53 (M1a: 1r, 2r, 3r, 2v; M1b: 4r, <4v>¹); FE5II.78 (M2: 1r)²

Dattiloscritti: FE5II.70 (D: 1r, <1v>³)

Bozze di stampa: APIII.3 (Bs: cc. 79-80)

Titoli rifiutati: L'uomo bianco, Un uomo bianco, Il bianco, Un bianco (quest'ultimo non cassato; FE5I.53, c. 1r), Paesaggio (V) (non cassato; FE5I.53, c.4 e FE5II.70, c. 1r)

¹ Sul verso di c. 4 vi è l'inizio e una parziale redazione della poesia *Il vino triste*, a penna.

² In archivio risulta catalogato come manoscritto di *Paesaggio* [III], ma non è visibile alcuna anteprima dell'immagine.

³ Il dattiloscritto è intitolato *Paesaggio (V)*. Sul verso è contenuto anche un manoscritto (successivo a quello in FE5I.53) della poesia *Il vino triste*, in lapis.

Paesaggio [III]

Tra la barba e il gran sole la faccia va ancora,¹
ma è la pelle del corpo, che biancheggia tremante²
fra le toppe. Non basta lo sporco a confonderla³
nella pioggia e nel sole. Villani anneriti⁴
l'han guardato una volta, ma l'occhiata perdura⁵
su quel corpo, cammini o si accasci al riposo.⁶

Nella notte le grandi campagne si fondono⁷
in un'ombra pesante, che sprofonda i filari⁸
e le piante: soltanto le mani conoscono i frutti.⁹

IIed. 3 tra le toppe. Non basta lo sporco a confonderla

-
- ¹ **M1a** Tra la barba e il gran sole la faccia [non stona],
va ancora *sup.*
Bs > Tra la barba e il gran sole la faccia va ancora,
- ² **M1a** ma è la barba del corpo che [appare] / [e tremante.]
[mostra tra i buchi] *inf.*
[appare tra i buchi] *sup.*
[mostra tra i buchi] *inf.*
[appare] tremante *-inf.* / fra [gli strappi]
[pare] / le toppe. *inf.*
[mostra] *-sup.* /
[appare] *-inf.* /
biancheggia *-dx.* /
- M1b** ma è la pelle del corpo, che biancheggia tremante
- ³ **M1a** fra le toppe. Non basta lo sporco a [annerirla.]
confonderla *inf.*
M1b fra le toppe. Non basta lo sporco a confonderla
- ⁴ **M1a** nel [gran sole++]
nella pioggia e nel sole. [I] ~~villani~~ anneriti
Villani
- ⁵ **M1a** l'han guardato una volta, ma l'occhiata [rimane]
perdura *inf.*
- ⁶ **M1a** su questo corpo, cammini o [riposi nel sole.]
si [atterri] al riposo. *inf.*
accasci *-inf.*
M1b su quel corpo, cammini o si accasci al riposo.
- ⁷ **M1a** Nella notte, le grandi campagne si fondono
M1b Nella notte le grandi campagne si fondono
- ⁸ **M1a** in un'ombra solenne che [nasconde] i filari
[congela] *sup.*
[cade ne] *-sx.*
sprofonda *inf.*
M1b in un'ombra pesante, che sprofonda i filari
- ⁹ **M1a** e le piante, e soltanto [toccando si trovano] i frutti.
le mani conoscono *inf.*
M1b e le piante [, e] soltanto le mani conoscono i frutti.
: *sx.*

L'uomo lacero pare un villano, nell'ombra,¹⁰
 ma rapisce ogni cosa e i cagnacci non sentono.¹¹
 Nella notte la terra non ha più padroni,¹²
 se non voci inumane. Il sudore non conta.¹³
 Ogni pianta ha un suo freddo sudore nell'ombra¹⁴
 e non c'è più che un campo, per nessuno e per tutti.¹⁵

Al mattino quest'uomo stracciato e tremante¹⁶
 sogna, steso ad un muro non suo, che i villani¹⁷
 lo rincorrono e vogliono morderlo, sotto un gran sole.¹⁸
 Ha una barba stillante di fredda rugiada¹⁹
 e tra i buchi la pelle. Compare un villano²⁰
 con la zappa sul collo, e s'asciuga la bocca.²¹
 Non si scosta nemmeno, ma scavalca quell'altro:²²
 un suo campo quest'oggi ha bisogno di forza.²³

Iled. 18 lo rincorrono e vogliono morderlo, sotto il gran sole.

¹⁰ M1a L'uomo lacero pare un villano, nell'ombra,

¹¹ M1a [che] rapisce ogni cosa e i cagnacci non sentono.
 ma *sup.*

¹² M1a Nella notte la terra non ha più padroni,

¹³ M1a se non voci inumane. Il [lavoro] non conta.
 sudore *inf.*

¹⁴ M1a Ogni pianta ha un suo freddo sudore nell'ombra

¹⁵ M1a e non c'è più che un campo per [tutti]
 nessuno e per tutti. *inf.*
 M1b e non c'è più che un campo, per nessuno e per tutti.

¹⁶ M1a Al mattino quest'uomo stracciato e tremante

¹⁷ M1a [dorme] steso [in un fosso,] non suo, che i [villani]
 sogna, *sup.* ad un muro *sup.* [cagnacci] *inf.*
 villani *-inf.*

¹⁸ M1a lo rincorrono e vogliono morderlo, sotto un gran sole.

¹⁹ M1a Ha [la] barba stillante di [un po' di] rugiada
 [una] *inf.* fredda *inf.*
 una *sup.*

²⁰ M1a e tra i buchi le [ma+]
 la pelle. Compare un villano

²¹ M1a con la zappa sul collo, e [una zucca]
 s'asciuga la bocca. *inf.*

²² M1a Non si scosta nemmeno, e scavalca quell'altro:
 ma

²³ M1a [le sue terre han bisogno di colpi di zappa]
 un suo campo quest'oggi ha bisogno di forza *sup.*
 M1b un suo campo quest'oggi ha bisogno di forza.

COMMENTO VARIANTISTICO

Dal titolo rifiutato alle prime stesure, l'origine del componimento si colloca in una commozione cromatica su cui cresce l'antagonismo tra uomo «bianco» (pallido, smorto) e «villani oscurati» (cfr. *Appendice*), poi gradualmente sfumato verso l'edizione (oltre al rifiuto del primo titolo, ad esempio la cassatura di 3M1a), ma non neutralizzato (ad esempio l'avversativa di 11M1a).

La corrispondenza tra corpo e piante sul crinale lavoro-sudore (13M1a) presiede alla ratifica ('fantastica') della legge morale dell'uomo lacero, del suo rifiuto della logica del possesso (anche il luogo in cui è steso è fin dall'origine «non suo»: 17M1a), che la notte ammantata di eroismo e mistero, ma il giorno restituisce nella materica miseria della sua carcassa (compattamente in apertura e in chiusura). Ridotto alla stregua di una cosa, il villano che compare sul finale «non si scosta nemmeno, ma scavalca quell'altro», preso dall'assolvimento del suo compito (23T).

A differenza di casi analoghi, l'autore lavora per eliminare i richiami ad altri componimenti: viene privilegiato un «muro» invece del «fosso» che è anche in *Esterno* (17M1a) e il gesto realistico del villano «che s'asciuga la bocca» (21M1a), al posto della zucca che avrebbe stabilito un legame (tutto sommato gratuito) col vecchione di *Il tempo passa*. Coerentemente, nell'ultimo verso, il campo «ha bisogno di forza» invece dei «colpi di zappa» che erano in *Legna verde* (23M1a): quest'ultima variante sembra togliere spessore alla lotta contro la terra che non è qui centrale, e conferire invece l'urgenza di un richiamo ineluttabile del villano alla 'mansione'.

Possiamo ipotizzare che questo inabissamento degli 'attivatori' serva a portare in primo piano il rapporto con *Paesaggio* [II], che verrà poi sottolineato anche dal numero: questa lirica, nonostante abbia per due volte (M1b e D) come titolo *Paesaggio* (V), è definitivamente certificata nella *ne varietur* come *Paesaggio* III (e tutti i *Paesaggi* successivi nasceranno già con questo nome). Diremmo quindi che è nell'inverno del '34 che Pavese trova il suo 'paesaggio', questo spazio di incontro tra il soggetto e realtà, e vi progetta un ruolo specifico nell'opera che sta costruendo. Nello stesso senso si può leggere la rimozione delle donne (cfr. *Appendice*), anch'esse assenti in *Paesaggio* [II]; per due volte l'autore prova ad integrarle nella prima stesura, salvo poi desistere.

Sottolineiamo infine l'immagine della «barba del corpo che appare tra i buchi» (e che anche in *Ritratto d'autore* «germoglia tra i buchi della maglia») come un 'debito' whitmaniano dal *Song of Myself* («curling grass, / It may be you transpire from the breasts of young men»: «erba ricciolina, / forse appari dai petti di giovani uomini», LG, p. 68) o da *Scented herbage of my breast* («profumata erba del mio petto», LG, p. 147).

BALLETTO

Data di composizione: 1933 (Calvino e Hyperpavese, ma i testimoni non recano indicazione di data)

Edizioni a stampa: 1943 (censurata nella *princeps*, è la quattordicesima poesia della terza sezione 'Città in campagna')

Manoscritti: FE5I.27 (Ma: 4r, 3r; Mb: 1r, 2r)

Dattiloscritti: FE5II.41 (D: 1r)

Bozze di stampa: APIII.3, cc. 53-54 (Bs)

Pavese comincia a scrivere il componimento in c. 4r, stendendo fino al v. 11. In c. 3r riprende da questo punto (cioè stendendo in pulito l'ultima parte cassata di c. 4r), e conclude una prima stesura del componimento (senza i vv. 14 e 15).

C. 1r è copia in pulito di c. 4r. In c. 2r sono riscritte con qualche variante le prime due strofe (inizialmente invertite, ma la soluzione non soddisfa l'autore, che quindi torna all'ordine originario) che erano già in c. 1r, assieme ad una stesura in pulito della terza, da c. 3r. Mancano gli ultimi 4 versi del componimento.

In D (con correzioni a penna nera), proprio gli ultimi 4 vv. hanno una linea a matita blu in *mdx*.

Balletto

E' un gigante che passa volgendosi appena,¹
quando attende una donna, e non sembra che attenda.²
Ma non fa mica apposta: lui fuma e la gente lo guarda.³

Ogni donna che va con quest'uomo è una bimba⁴
che si addossa a quel corpo ridendo, stupita⁵
della gente che guarda. Il gigante s'avvia⁶
e la donna è una parte di tutto il suo corpo,⁷

Iled. 1 > È un gigante che passa volgendosi appena,

¹ **Ma** ≤ [Era un uomo] che attende [una donna] e non sembra ∞ che attenda:
Un gigante *sup.* ≥

α È un gigante che [gira,] voltandosi appena-
guarda *sup.* appena,

Mb È un gigante che guar<da ri>volgendosi appena[,]

α *È un gigante che [guarda] volgendosi appena
passa *sup.*

D È un gigante che passa volgendosi appena,

² **Ma** [Quando] attende una donna [,] non sembra che attenda:
[Ora] *sup.* [:]
quando *msx.* e *sup.* attenda.

Mb quando attende una do<nn>a, e non sembra che attenda.

α *quando attende una donna, e non sembra che attenda.

³ **Ma** ≤ non lo fa mica apposta, lui fuma e passeggia / e la gente si scosta ≥

α [Non lo] fa mica apposta [,] lui[,] fuma e passeggia / e la gente si scosta.

[Non ci] [,] [:]

Ma *msx.* non *inf.* : *sup.*

Mb Ma non fa mica apposta, lui fuma e passeggia / e la gente si scosta. <L>a donna che giunge, / in ritardo, si ferma a guardare e poi continua.

α *Ma non fa mica apposta[,] lui fuma e la gente lo guarda.

apposta: sup.

D [Non lo] fa mica apposta: lui fuma e la gente lo guarda.

Ma non *inf.*

⁴ **Ma** Ogni donna che va [col gigante] è una [piccola donna,]
con quest'uomo *sup.* bimba *inf.*

⁵ **Ma** [che] si addossa a quel corpo ridendo, stupita
[e] *sx.*
che *sup.*

⁶ **Ma** [che la gente la veda++]
della gente che guarda. [<E> quest'uomo cammina]
Il gigante s'avvia *sup.*

Mb della gente che guarda. Il gigante si avvia

α della gente che guarda. Il gigante s'avvia

⁷ **Ma** [come fosse] la donna una parte [del corpo] / [che lo veste]
e *sup.* ^è *sup.* di [lui,] *inf.*
tutto il suo ∞ corpo -*dx.*

Mb e la donna è una parte di tutto il suo corpo,

solamente, più viva. La donna non conta,⁸
ogni sera è diversa, ma sempre una piccola⁹
che ridendo contiene il culetto che danza.¹⁰

Il gigante non vuole un culetto che danzi¹¹
per la strada, e pacato la porta a sedere¹²
ogni sera alla sfida e la donna non vuole.¹³
Alla sfida, la donna è stordita dagli urli¹⁴

Iled. **8** solamente più viva. La donna non conta,
12 per la strada, e pacato lo porta a sedersi
13 ogni sera alla sfida e la donna è contenta.

⁸ **Ma** solamente, più bella. La donna non conta,
|viva| *sup.*

Mb solamente, più viva. La donna non conta
a solamente, più viva. La donna non conta,

⁹ **Ma** ogni sera è diversa, ma [è] sempre [una giovane,]
|giorno| *sup.* [|la| giovane,] *sup.*
piccola *dx.*
una piccola *-sx./sup.*

Mb ogni giorno è diversa, ma sempre una piccola
a ogni sera è diversa, ma sempre una piccola

¹⁰ **Ma** che a fatica contiene il culetto che danza.
|ridendo| *inf.* |la danza dei seni| *inf.*

Mb che ridendo contiene il culetto che danza
a che ridendo contiene il culetto che danza.

D che ridendo contiene il culetto che danza.
Bs che ridendo contiene il culetto che danza.

¹¹ **Ma** ≤ Il gigante non [porta] [la] donna [alla] danza
vuole [una] che danzi *sup.*
[un culetto] *-sup.*
la donna *inf.* ≥

a Il gigante non vuole [il] culetto che danzi
un *inf.*
[la donna] *sup.*

¹² **Ma** ≤ per le strade, e la porta a sedere [in poltrona]
|al suo braccio| *inf.* [lo] *inf.* ^pacato *inf.* ≥

a per le strade, e la porta pacato a [sedersi],
lo sedere *sup.*

*per le strade, e pacato lo porta a sedere,

Mb per le strade, e pacato lo porta a sedere

D per la strada, e pacato lo porta a sedere

Bs per la strada, e pacato la porta a sedere

¹³ **Ma** ≤ [in poltrona] tra il fumo e i clamori, e sorride tra sè
|alla sfida| *sup./sx.* |da solo| *sup.*
|pensa ad altro| *-sup.* ≥

[ogni tanto alla sfida dei pugilatori]
che lo voglia o non voglia, a vedere la sfida
|se lei| *inf.* [-] *inf.* e

Mb ogni sera, alla sfida, e la donna non vuole.

D ogni sera alla sfida e la donna non vuole.

¹⁴ **Mb** Alla sfida, la donna è stordita dagli urli,

D Alla sfida, la donna è stordita dagli urli

e, guardando il gigante, ritorna bambina.¹⁵
 Dai due pugilatori si sentono i tonfi¹⁶
 dei saltelli e dei pugni, ma pare che danzino¹⁷
 così nudi allacciati, e la donna li fissa¹⁸
 con gli occhietti e si morde le labbra contenta.¹⁹
 Si abbandona al gigante e ritorna bambina:²⁰
 è un piacere appoggiarsi a una rupe che accoglie.²¹

Se la donna e il gigante si spogliano insieme²²
 – lo faranno più tardi – il gigante somiglia²³

Iled. 23 – lo faranno più tardi –, il gigante somiglia

- 15 **Mb** [ma] appoggiata al gigante [si sente] bambina.
 e *sup.* ritorna *sup.*
D e, [appoggiata al] gigante, ritorna bambina.
 guardando il *sup.*
- 16 **Ma** I [bei] pugilatori son sempre uno grande, / l'altro un *pø[co]* più [basso], e si sentono i tonfi
 due *sup.* / *po'* più [sottile], *sup.*
 / *poco* basso, *inf.*
Mb Dei due pugilatori si sentono i tonfi
 Dai
- 17 **Ma** dei saltelli e dei pugni, ma pare che danzino.
Mb dei saltelli e dei pugni, ma pare che danzino
- 18 **Ma** Hanno bei corpi nudi e la donna li [fissa]
 [mangia] *sup./dx.*
 fissa *-dx.*
Mb così nudi allacciati, e la donna li fissa
- 19 **Ma** con gli occhietti brillanti e si morde le labbra.
Mb con gli occhietti [brillanti] e si morde le labbra.
 levati *inf.*
D con gli occhietti e si morde le labbra contenta.
- 20 **Ma** Il gigante non [pare che]++
 muove e la donna dimena
Mb [Poi] si [stringe] al gigante calmandosi un poco,
 Si abbandona *sup.* |e ritorna bambina| *sup.*
D Si abbandona al gigante e ritorna bambina:
- 21 **Ma** tutto il corpo e si appoggia [al suo braccio] che pare [una rupe]
 [a quel braccio] *inf.* [di roccia] *inf.*
 a una [roccia] *-inf.*
 rupe *-dx.*
Mb è una pace appoggiarsi a una rupe che attende.
 |un piacere| *inf.* |accoglie| *inf.*
D è un piacere appoggiarsi a una rupe che accoglie.
- 22 **Ma** Se la donna e il gigante si spogliano insieme
- 23 **Ma** – lo faranno più tardi – [sempre ancora una rupe]
 il gigante [sarà] *inf.*
 [starà] *-dx.*
 somiglia *-inf.*

alla placidità di una rupe, una rupe bruciante,²⁴
e la bimba, a scaldarsi, si stringe a quel masso.²⁵

²⁴ **Ma** sempre ancora una rupe, una tiepida rupe
|come| *sup.*
D alla placidità di una rupe, una rupe bruciante,

²⁵ **Ma** e la donna a scaldarsi si stringerà a lui.
|stringe al suo corpo.| *inf.*
D e la bimba a scaldarsi si stringe [al suo corpo]
bimba, a scaldarsi, [a quella rupe] *inf.*
a quel masso. *mdx.*

COMMENTO VARIANTISTICO

Rispetto alla prima stesura del componimento guadagna centralità la mole del gigante rispetto alla donna-bimba, sia come generica presenza nel testo (cfr. *Appendice*), che come centro d'irradiazione prospettica (16Ma, 18Ma). Messa a fuoco l'immagine, la lirica può accendere i suoi indicatori semantici nel noto modo della ripetizione, che per un verso individua la donna come «parte del corpo» (il «culetto» dei vv. 10 e 11, fino al pronome «lo» del v. 12 che poi s'impone nella *ne varietur*) e per l'altro prefigura il suo ritorno nel grembo del gigante («ritorna bambina» di 15T e 20T) con un processo inverso alla partenogenesi da cui sembra originare *Paternità*.²⁶ Si può così giungere al senso profondo indicato in chiusura da 21Mb – con un «attende» che avrebbe richiamato 1Ma e 2Ma – ricalibrato più precisamente nella «rupe che accoglie» (e il lettore oggi sa che sarà poi la terra-donna «che attende / e non dice parola»²⁷). Nello stesso contesto va interpretato il lavoro di raffinamento compiuto dall'autore sui verbi per conferire al gigante solennità minerale: la sostituzione di «gira», «guarda» (1Maα) e «cammina» (6Ma) con «passa» e «s'avvia», e il passaggio dalla similitudine (21Ma) alla metafora (21Mb), che opera già dalla prima stesura del v. 23.

Il senso del titolo è così da cercare nel balletto dei pugili («che danzano / così nudi allacciati» richiama l'immagine di altri «corpi che danzavano», quelli delle «donne allaccianti», non a caso di *tango*, PO, p. 227) prodromico a quello tra uomo e donna, che è raggiunto, infatti, senza troppe esitazioni già in Ma (da 22 a 25). Il parallelismo, a livello di stesura, è più evidente: se la donna del gigante è «sempre una piccola» inizialmente anche i «pugilatori son sempre uno grande, / l'altro un poco più basso» (16Ma). La rimozione della 'legge' espressa in sentenza di 16Ma e lo smorzamento del desiderio sessuale della donna (ancora 16, poi 18 e 19Ma) sono entrambi funzionali all'emersione della figura e del punto di vista del gigante, il quale, fin dagli appunti, «pensa ad altro».

²⁶ Cfr. *infra*, *Appendice a Paternità*, FE5I.33, c. 3r.

²⁷ *Anche tu sei collina*, PO, p. 123.

PATERNITÀ

Data di composizione: 1933 (Calvino e Hyperpavese, ma i testimoni non recano indicazione di data)

Edizioni a stampa: 1943 (censurata nella *princeps*, è la quindicesima poesia della terza sezione 'Città in campagna')

Manoscritti: FE5I.33 (M1a: cc. 3r, 2r; M1b: c. 1r)

Dattiloscritti: FE5II.40 (D: 1r)¹

Bozze di stampa: APIII.3, cc. 55-56 (Bs)²

Titoli rifiutati: Fantasia paterna (non cassato: FE5I.33, c. 3r)

¹ In D, Pavese sottolinea con matita blu i seguenti versi: « e l'ha fatta una notte, godendo in un letto, bel nudo. »; « Quasi nuda è la giovane. E i giovani guardano »; « con sorriso e qualcuno vorrebbe esser nudo. »; « che ha goduto altri corpi. Anche i giovani un giorno »; « saran padri, e la donna è per tutti una sola. »; « tutti i corpi non sono che un corpo, uno solo »; « che si muove inchiodando gli sguardi di tutti. ». Questo processo, però, non ha esito nei testimoni successivi. Potrebbe esser stato un tentativo di evidenziare i luoghi sensibili per la censura.

² Le varianti del terzultimo verso, riportate da Calvino (*Appendice* a POe, p. 238), sono rinvenibili tra i materiali della II edizione, in APIII.4, c. 70. Per completezza le indichiamo in apparato con sigla Bs2. Le altre varianti di questo testimone, che invece confluiranno nell'einaudiana, sono inserite come di norma nella fascia evolutiva. Segnaliamo altresì che il titolo, stampato per un refuso senza accento, è corretto dall'autore in APIII.4, c. 69.

Paternità

Fantasia della donna che balla, e del vecchio¹
che è suo padre e una volta l'aveva nel sangue²
e l'ha fatta una notte, godendo in un letto, bel nudo.³
Lei s'affretta per giungere in tempo a svestirsi⁴
e ci sono altri vecchi che attendono. Tutti⁵
le divorano, quando lei salta a ballare, la forza⁶
delle gambe con gli occhi, ma i vecchi ci tremano.⁷
Quasi nuda è la giovane. E i giovani guardano⁸
con sorriso e qualcuno vorrebbe esser nudo.⁹

IIed. 4 Lei s'affretta per giungere in tempo a svestirsi,
9 con sorrisi, e qualcuno vorrebbe esser nudo.

¹ **M1a** Fantasia della donna che [balla], e del ∞ vecchio
[corre] *sup.*
balla -*sup.*
D > Fantasia della donna che balla, e del vecchio

² **M1a** che è suo padre e una volta l'aveva nel sangue[.] / Lei s'affretta per giungere in tempo a svestirsi.
che è suo padre e una volta l'aveva nel sangue

³ **M1a** e l'ha fatta una notte, godendo, da nudo.
|e la fece| *msx.* |in un letto, bel| *sup.*
M1b e l'ha fatta una notte, godendo in un letto, bel nudo.

⁴ **M1a** Lei s'affretta per giungere in tempo a svestirsi.
M1b Lei s'affretta per giungere in tempo a svestirsi

⁵ **M1a** [e poi scatta a ballare++]
e ci sono altri vecchi che [la guardano]
[l'] attendono [nuda] *inf.*
attendono. Tutti -*inf.*

⁶ **M1a** le divorano, quando lei salta a ballare, la forza

⁷ **M1a** delle gambe con gli occhi, ma i vecchi ci tremano.

⁸ **M1a** ≤ Qualche vecchio, magari, vorrebbe esser nudo.
|E qualcuno| *inf.* |saltare| *inf.* ≥
α ~~nudo~~ [come] la giovane. E i giovani guardano
^Quasi *msx.* nuda è *inf.*

⁹ **M1a** con sorriso (e) qualcuno vorrebbe esser [vecchio].
nudo *inf.*

M1b con sorriso e qualcuno vorrebbe esser nudo.

Sembran tutti suo padre i vecchioti entusiasti¹⁰
 e son tutti, malfermi, un avanzo di corpo¹¹
 che ha goduto altri corpi. Anche i giovani un giorno¹²
 saran padri, e la donna è per tutti una sola.¹³
 È accaduto in silenzio. Una gioia profonda¹⁴
 prende il buio davanti alla giovane viva:¹⁵
 tutti i corpi non sono che un corpo, uno solo¹⁶
 che si muove inchiodando gli sguardi di tutti.¹⁷

Questo sangue, che scorre le membra diritte¹⁸
 della giovane, è il sangue che gela nei vecchi;¹⁹
 e suo padre che fuma in silenzio, a scaldarsi,²⁰
 lui non salta, ma ha fatto la figlia che balla.²¹

IIed. 15 prende il buio davanti alla giovane viva.
 16 Tutti i corpi non sono che un corpo, uno solo

¹⁰ **M1a** Sembran tutti suo padre i vecchioti entusiasti(ci)
M1b Sembran tutti suo padre i vecchioti entusiasti

¹¹ **M1a** e hanno tutti, malfermo, un avanzo di corpo
 |sono| *msx.*
M1b e son tutti – malfermo – un avanzo di corpo
D e son tutti ~~malfermo~~ un avanzo di corpo
 , *malfermi*,

¹² **M1a** che ha goduto altri corpi. Anche i giovani un giorno

¹³ **M1a** saran padri, e la [carne] è per tutti una sola.
 [vita] *sup.*
 donna *inf.*

¹⁴ **M1a** È [una cosa che] ~~accade~~ in silenzio. ~~Non~~ [t'importa++]
accaduto *Una gioia sup. profonda inf.*
M1b [Sta] ~~accadendo~~ in silenzio. Una gioia profonda
 È *msx.* *accaduto*

¹⁵ **M1a** prende il buio davanti alla giovane viva:

¹⁶ **M1a** tutti i corpi non sono che un corpo, uno solo
Bs che si muove inchiodando gli sguardi di tutti. / tutti i corpi non sono che un corpo, uno solo

¹⁷ **M1a** che si muove [sover+]
 e sovrasta sugli occhi di tutti. *inf.*
 [inchiodando gli sguardi] *sup.*

¹⁸ **M1a** Questo sangue che forma le membra diritte
M1b Questo sangue, che scorre le membra diritte

¹⁹ **M1a** della giovane, è il sangue che gela nei vecchi;
M1b della giovane, è il sangue che gela [nel] nei vecchi;

²⁰ **M1a** e suo padre che fuma in silenzio, a scaldarsi,

²¹ **M1a** [nel tempo]
 [nella tampa++] *dx.*
 lui non salta, ma ha fatto [una] figlia che balli.
 la *sup.* balla.

C'è un sentore e uno scatto nel corpo di lei²²
 che è lo stesso nel vecchio, e nei vecchi. In silenzio²³
 fuma il padre e l'attende che torni a portargli da bere.²⁴
 Tutti attendono, giovani e vecchi, e la fissano,²⁵
 e ciascuno, bevendo da solo, ripenserà a lei.²⁶

IIed. 24 fuma il padre e l'attende che ritorni, vestita.

²² **M1a** C'è un [calore] e uno scatto nel corpo di lei
 accenno *inf.*

M1b C'è un sentore e uno scatto nel corpo di lei

²³ **M1a** che è lo stesso nel vecchio e nei vecchi. In silenzio

M1b che è lo stesso nel vecchio, e nei vecchi. In silenzio

²⁴ **M1a** fuma il padre e l'attende[,] che torni per dargli da ∞ bere.

M1b fuma il padre e l'attende che torni, [per] dargli da bere.

a |portargli| *sup.*

D fuma il padre e l'attende che torni a portargli da bere.

Bs2 fuma il padre e l'attende che torni [a portargli da bere].

[a pagargli *da bere*] *inf.*

[coi soldi] *-inf.*

[più ricca] *-inf.*

più *-sx.*

²⁵ **M1a** Tutti attendono, giovani e vecchi, e la fissano;

²⁶ **M1a** e ciascuno bevendo, da solo, ripenserà a lei.

M1b e ciascuno [se beve] da solo, [non] pensa [che] a lei.

[bevendo] ripenserà

[se beve] *inf.*

bevendo *sup.*

D e ciascuno, bevendo da solo, ripenserà a lei.

COMMENTO VARIANTISTICO

Il primo 'vagito' del componimento è una mitica partenogenesi che richiama la nascita di Atena²⁷ e offre qualche punto di contatto con una simile immagine della coeva (1933) *Indisciplina* («L'ubriaco si stringe a un compagno ubriaco, / che stasera è suo figlio, non nato da quelle»)²⁸. La derivazione paterna della donna è poi 'detta' nel testo edito («una volta l'aveva nel sangue»), ma tacendone lo sfondo mitico. D'altra parte, sarebbe forse risultato 'fuori luogo' nello scenario – in *princeps* da 'ricavare' – che sembra quello torbido di una casa d'appuntamenti (5M1a).

A connotare il quadro restano l'attesa e il guardare dei vecchi – un guardare che è mangiare con gli occhi («divorano»), nutrirsi della forza e degli scatti della donna –, mentre il desiderio di esser nudi (che era anch'esso dei vecchi: 8M1a) viene in *princeps* attribuito ai giovani.

Una delle significative tappe di crescita della tecnica poetica pavese è il passaggio – anche semanticamente rilevante – dal possedere all'essere: non si ha/possiede una cosa, ma si è quella cosa.²⁹ Terreno privilegiato di questa introiezione è – e non sorprende, per la funzione identitaria di cui diremo meglio nella sezione ermeneutica – il corpo. Qui (11M1a) i vecchi, appunto, non hanno un «avanzo di corpo», ma lo sono, e in ciò consiste la loro natura. Come corollario sta il 'tremare' (v. 7) che ne ha del 'malfermo' e dello *shock* degli eventi sul soggetto.

Ciò, tuttavia, non è proprio della vecchiaia – come potrebbe credersi – ma fa parte della ciclicità di fondo (i *revolving circles* che anticipano *Una generazione*) di un'esistenza umana, ridotta all'osso della sua fisica marcescibilità: «Anche i giovani un giorno saran padri / e la [carne] è per tutti una sola» (13M1a). L'idea, l'asse della lirica è ribadito ai vv. 18 e 19.

Sul finale della seconda strofe (vv. 15, 16, 17) Pavese interviene più volte a modificare la posizione dei versi (nei manoscritti) o i loro rapporti interpuntivi (tra le due edizioni a stampa). La scelta del punto fermo nella *ne varietur* (v. 15) risulta più vicina a un dire gnomico, coincidendo infine la frase col verso (*punctuation blanche et noire*). La scelta dei due punti nella *princeps* sembra invece implicare che a quell'altezza Pavese ragionasse ancora in termini 'grammaticali': giungerebbe, infatti, il verso successivo correttamente come spiegazione del precedente. Il progettato (16Bs, poi rifiutato) scambio di posizioni tra il v. 16 e il v. 17, invece, si deve all'equivalenza – tra la «giovane viva / che si muove inchiodando gli sguardi di tutti» e «tutti i corpi non sono che un corpo, uno solo / che si muove inchiodando gli sguardi di tutti» – inferita dallo *status* di 'legge' del v. 16, che proprio per questo motivo poteva anche fungere da *clausola*. Coerentemente con una più matura strategia di *understatement* del 'senso ultimo',³⁰ Pavese sceglie infine di 'mascherarlo' all'interno della strofe. Non a caso, simile trattamento si registra nel finale del componimento che risulta più sfumato rispetto al 'determinismo' di 26 M1b (che a sua volta correggeva un troppo scoperto calco morfologico dall'americano: «ciascuno bevendo, da solo»).

Un'osservazione conclusiva va dedicata al verso 24, molto tormentato fino alla *ne varietur*. La versione della *princeps* porta a compimento il travaglio dei manoscritti, restituendo l'idea di un rapporto filiale quantomeno 'distratto' (col padre intento alla sua occupazione di bere), in linea con lo svolgimento del componimento. Nel passaggio verso la seconda edizione (24Bs2), invece, viene messo in luce uno sfruttamento sessuale della figlia che finirebbe per ribaltare l'idea stessa di paternità: sappiamo tuttavia che il rapporto tra titolazione e componimento in Pavese non è raro si

²⁷ Cfr. *infra*, *Appendice a Paternità*, FE5I.33, c. 3r.

²⁸ PO, p. 41.

²⁹ Cfr. *infra*, *Tecnica*. Cfr. anche MV, nota del 15 settembre 1936, p. 45.

³⁰ Cfr. *infra*, *Tecnica*.

svolga in questi termini.³¹ La soluzione della *ne varietur* non è riportata neppure nel dattiloscritto per la II edizione (cfr. APIII.5, c. 71), ed in definitiva ci sembra venir fuori come un 'cedimento momentaneo' che nasconde la figura del padre sotto un velo di pietoso decoro. Anche metricamente il verso risulta piuttosto infelice, con l'inserzione di una sillaba («ritorni») che spezza la cadenza regolare dell'anapesto.³²

³¹ Cfr. A.M. MUTTERLE, *I titoli scambiati*, in –, *I fioretti del diavolo*, p. 2.

³² Da «fu|ma il| pà|dre e| l'at|tè|nde| che| tò|rni a| por|târ|gli| da| bè|re» (16 sillabe con ritmo anapestico regolare), a « fu| ma il| pà|dre e| l'at|tè|nde| che |ri|tò|rni,| ves|ti|ta» (14 sillabe, con una atona in più nel terzo piede).

ESTERNO

Data di composizione: prima del dicembre 1934 (questa è la data della contemporanea¹ *Il vino triste*, apposta da Pavese sul margine destro inferiore del dattiloscritto, appartenente al faldone delle *Poesie del disamore*, APIII.7 c.3)²

Edizioni a stampa: 1936; 1943 (prima poesia della quinta sezione 'Legna verde')

Manoscritti: FE5I.52 (M1a: 2r; M1b: 1r, 3r)³; FE5II.45 (M2: 1r, 1v) FE5I.59 (M3: cc. 1r, 1v);

Dattiloscritti: FE5II.71 (D1)

Bozze di stampa: APIII.3, cc. 89-90 (Bs)⁴

Dividiamo M1 in due momenti poiché c. 2 finisce con un appunto («Dov'è andato il ragazzo?») che prelude al successivo svolgimento del componimento, che avviene in c. 1 a partire dal secondo emistichio del v. 7 («Era un'alba bruciata»).

In c. 3 Pavese ristende gli ultimi cinque versi (da «dentro un fosso»), che però non aveva cassato in c. 1. Collochiamo qui c. 3, ma con riserva, dato che sembra parte di una stesura non giunta fino a noi (i testimoni successivi, M2 e M3, sono riprodotti su *recto* e *verso* in maniera analoga). L'incompletezza di c. 3 spiegherebbe anche le sfasature tra M1b ed M2 – sia a livello di senso che di scelte interpuntive (vv. 8, 22, 23, 24) – riguardanti, appunto, c. 1 ma non c. 3 (v. 29).

Segnaliamo, in bozze e nel testo di «Solaria», il v. 25, sicuro refuso, poiché in disaccordo con la lezione di tutti gli altri testimoni, e difatti rettificato dall'autore nella *ne varietur*.

¹ In FE5I.59 c. 1v, vi è la minuta dell'ultima strofe completa de *Il vino triste* [II].

² Una versione precedente, manoscritta, della stessa lirica è presente alle cc. 22-23 (sempre APIII.7, con copia alle cc. 38-39), e reca – come indicazione di data – 1935. Questo testimonia, del resto, che le date che Pavese stesso appone sui componimenti non sempre sono affidabili.

³ La c. 4r è vuota. Su c. 5r dello stesso faldone sono vergati alcuni appunti cassati (probabilmente appartenenti a *Paesaggio* [III]): «Questo vecchio è padrone di un campo di grano, / e di vigne che vogliono più di una schiena...»).

⁴ In APIII.4, c. 93 (materiali preparatori per la II edizione) segnaliamo la dedica del componimento a Massimo (Mila), cassata.

Esterno

Quel ragazzo scomparso al mattino, non torna.¹
Ha lasciato la pala, ancor fredda, all'uncino²
– era l'alba – nessuno ha voluto seguirlo:³
si è buttato su certe colline. Un ragazzo⁴
dell'età che comincia a staccare bestemmie,⁵
non sa fare discorsi. Nessuno⁶
ha voluto seguirlo. Era un'alba bruciata⁷
di febbraio, ogni tronco del colore del sangue⁸
aggrumato. Nessuno sentiva nell'aria⁹

-
- ¹ **M1a** Quel ragazzo scomparso al mattino, non torna.
|[^]mai più.|
M2 Quel ragazzo scomparso al mattino, non torna.
Bs > Quel ragazzo scomparso al mattino, non torna.
- ² **M1a** Ha lasciato [il rastrello sepolto nel fieno]
la pala ancor fredda **at** [mugnaio] *sup.*
all'uncino -sup.
M2 Ha lasciato la pala, ancor fredda, all'uncino;
M3 Ha lasciato la pala, ancor fredda, all'uncino
- ³ **M1a** – era l'alba – nessuno ha voluto seguirlo[,]
: *sup.*
- ⁴ **M1a** [e ha ripreso la strada di] certe colline. Un ragazzo
si è buttato su *inf.*
- ⁵ **M1a** dell'età che comincia a [staccare bestemmie]
[a guardare le donne] *sup.*
[fidarsi per strada] *sup.*
staccare bestemmie *-inf.*
M2 dell'età che comincia a staccare bestemmie,
- ⁶ **M1a** sa [anche] fare [un] **discorso** [ai compagni].
[^]non -sx. *discorsi.* ∞ Nessuno
- ⁷ **M1a** ha voluto seguirlo. [Il mattino trascorre++]
≤ Era un'alba bruciata ≥
M1b ha voluto seguirlo. Era un'alba bruciata
- ⁸ **M1a** ≤di [febbraio], [le piante] colore [del] sangue
gennaio *inf.* coi viali *sup.* di *inf.* ≥
M1b di [gennaio], [come vino colore del sangue]
febbraio *inf.*
a di febbraio, colore del sangue [rappreso] / [ogni tronco].
[^] ogni tronco *sup.* / aggrumato *sup.*
M2 di febbraio: ogni tronco, colore del sangue
M3 di febbraio, ogni tronco colore del sangue
- ⁹ **M1a** ≤[che è rappreso, dal g+ freddo]
[che era *rappreso*,] *sup.*
[già *rappreso*,] *inf.* ma corse da brividi [verdi] / (e) da umidezze [future]. Nessuno sentiva nell'aria
aggrumato, *sup.* [teneri] *sup.* / leggere *inf.*
verdi *-sup.* / |un umido dolce| *sup.* ≥
M1b ≤aggrumato nel freddo, ma brividi verdi / trascorrevano i tronchi ancor tutti stillanti / dalla notte ≥
a aggrumato. Nessuno sentiva nell'aria

quel ragazzo testardo? Dice un secco operaio,²¹
 che, va bene, la schiena si rompe al lavoro,²²
 ma mangiare si mangia. Si fuma persino.²³
 L'uomo è come una bestia, che vorrebbe far niente.²⁴

Son le bestie che sentono il tempo, e il ragazzo²⁵
 l'ha sentito dall'alba. E ci sono dei cani²⁶
 che finiscono marci in un fosso: la terra²⁷
 prende tutto. Chi sa se il ragazzo finisce²⁸

-
- 21 **M1b** quel ragazzo [dell'alba?] testardo? *inf.* {*fine strofe}
M2 quel ragazzo testardo? Dice un vecchio operaio,
Bs quel ragazzo testardo? Dice un secco operaio,
- 22 **M1b** Dice [il] vecchio operaio: / [non c'è tempo nemmeno di alzare la schiena / dal lavoro,]
 un *sup.* / ["Certamente] la schiena si [rompe] al lavoro["]
operaio, / che, va bene schianta *sup.*
M2 che – va bene – la schiena si rompe al lavoro,
M3 che, va bene, la schiena si schianta al lavoro,
Bs che, va bene, la schiena si rompe al lavoro,
- 23 **M1b** ma [almeno] si mangia . Si fuma persino.
mangia, ^ ogni tanto *sup.*
M2 ma [mangiare] si mangia . Si fuma persino:
 ^ogni tanto *sup.*
M3 ma mangiare si mangia. Si fuma persino.
- 24 **M1b** L'uomo è come una bestia, che vorrebbe far niente[.].
M2 l'uomo è come una bestia, che vorrebbe far niente.
M3 L'uomo è come una bestia, che vorrebbe far niente.
- 25 **M1b** Son le bestie che sentono il tempo e il ragazzo
M2 Son le bestie che sentono il tempo e il ragazzo
M3 Son le bestie che sentono il tempo, e il ragazzo
Bs Son bestie che sentono il tempo, e il ragazzo
- 26 **M1b** l'ha sentito dall'alba. E ci sono dei cani
- 27 **M1b** che finiscono marci in un fosso: la terra
- 28 **M1b** prende tutto. [Il ragazzo parlava a bestemmie / anche questo è da bestie.]
 Chi sa se il ragazzo finisce

lungo un fosso, affamato? E' scappato nell'alba²⁹
senza fare discorsi, con quattro bestemmie,³⁰
alto il naso nell'aria.³¹

Ci pensano tutti³²
aspettando il lavoro, come un gregge svogliato.³³

IIed. 29 dentro un fosso, affamato? È scappato nell'alba

²⁹ **M1b** [morto a terra o in prigione? Soltanto un ragazzo]
[steso *a terra o in prigione?* Soltanto un ragazzo] *sup.*
lungo un fosso, affamato? È scappato nell'alba *inf.*

α dentro un fosso, affamato? È scappato nell'alba

M3 lungo un fosso, affamato? È scappato nell'alba / [dopo quattro bestemmie: ci pensano tutti]

D1 lungo un fosso, affamato? È scappato nell'alba

³⁰ **M1b** dopo quattro bestemmie [e] ci pensano tutti,
: *sx.*

α senza fare discorsi, con quattro bestemmie,

³¹ **M1b** alto il naso a fiutare ÷
|nell'aria| . *inf.*

M2 alto il naso nell'aria.

³² **M1b** Ci pensano tutti

³³ **M1b** come un gregge svogliato, ritornando al lavoro

α come un gregge svogliato aspettando il lavoro
*aspettando il lavoro come un gregge svogliato.

M2 aspettando il lavoro, come un gregge svogliato.

COMMENTO VARIANTISTICO

Esterno, sulla cui titolazione l'autore non ha dubbi, mette a tema il rapporto fantastico tra il soggetto e la realtà, e quindi la condizione 'esterna' del ragazzo – la sua voluta marginalità – che, avvertita potentemente, lo spinge a saltar fuori dal «gregge svogliato» dei lavoratori. In questo senso, illumina pienamente anche il titolo dell'intera raccolta: il riferimento al lavoro come complesso di rapporti umani caratterizzati dalla legge dello sfruttamento economico e del possesso, che il ragazzo rifiuta. La sua temporanea collocazione a sigillo della raccolta (chiude le bozze in APIII.3) ci spinge a riflettere sulla differente portata semantica di una cifra di diversità orgogliosamente esibita, rispetto alla calibrata ricomposizione di *Paesaggio* [VI].

Con quest'ultimo componimento condivide anche l'ambientazione in un mattino che sappiamo esser momento in Pavese di autenticità e svelamento.³⁴ Questo contesto albale risulta, però, sapientemente dosato dall'autore che nel caso in questione preferisce una più 'solida' insistenza sul protagonista («ragazzo testardo») al gratuito riferimento mitico («ragazzo dell'alba»: genesi del v. 21).

Si segnala in apertura l'esitazione sul mestiere del ragazzo (2M1a), se contadino o muratore, poi risolta in favore del secondo. L'opzione ci sembra accrescere la portata universale del discorso: per un verso, il campagnolo che si ribella avrebbe forse portato il lettore ad immaginare un 'richiamo' del mondo cittadino; allo stesso tempo, ed in relazione alla vicina *Disciplina* (ma anche a *Legna verde e Rivolta*), quella del ragazzo si configura come 'un'alzata di testa' che la città non riesce a chinare.

Forte è la presenza di Whitman, sia nel ribaltamento degli attributi del pioniere (in appendice – FE5I.52, c. 2 – il «passo», il «collo») da cui origina la lirica, sia nel testo edito: la spia «brividi verdi» e la sentenza «la terra prende tutto» sono molto vicine alle atmosfere evocate da *This compost*³⁵ e da *Pensive on her dead gazing*.³⁶

A livello di tecnica poetica osserviamo in 12M1b il rifiuto della metonimia (e di un 'sovietico' *epos* operaio: 12M1a), in 13M1a una *lectio* raggiunta per assonanza con mantenimento sillabico (tepore > bel sole), in 14M1a il particolarissimo utilizzo di una domanda che funga da traccia per lo sviluppo del componimento.

Segnaliamo anche due piccole discontinuità nella ricerca pavesiana. La prima riguarda la direzione archetipica, visibile altrove nella rimozione della collocazione temporale, che qui permane, sebbene lungamente esitante tra gennaio e febbraio (v. 8M1); la seconda concerne il rifiuto del lessico più 'basso':³⁷ il lemma «bestemmie», cassato sistematicamente dai testi della raccolta³⁸ (come ai vv. 28 e 29), qui viene salvato come determinazione di tempo («dell'età che comincia a staccare bestemmie», v. 5) e caratterizzazione preverbale del ragazzo (da 28M1b a «senza fare discorsi, con quattro bestemmie») con positiva allusione all'imbestiamento (vv. 24, 25, 28, 29).

³⁴ Cfr. *infra*, *Pathos*.

³⁵ LG, p. 391: «It turns harmless and stainless on its axis, with such endless successions of disease'd corpses, / it distills such exquisite winds out of such infused fetor» (Gira inoffensiva e innocente sul suo asse, con un carico così infinito di corpi malati, / distilla venti così squisiti da tanto intriso fetore).

³⁶ LG, p. 507: «Absorb them well O my earth, she cried, I charge you lose not my sons, lose not an atom» (Assorbili bene, o mia Terra, piangeva, ti ordino di non disperdere i miei figli, di non perderne un solo atomo).

³⁷ Cfr. A. SICHERA, *Pavese*, cit., pp. 53-54.

³⁸ A fronte di una discreta presenza nei manoscritti, nell'intera poesia di Pavese abbiamo solo due ulteriori occorrenze di «bestemmia» e «bestemmiare», in componimenti 'arrabbiati' come *Ozio e Fumatori di carta*: il primo escluso dalla *ne varietur*, il secondo inserito (come *Esterno*) nella sezione 'politica'.

UNA GENERAZIONE

Data di composizione: 1934 (Calvino¹ e Hyperpavese; sul *verso* di c. 3 le 'Proposte per la biblioteca d'italiano', di pugno dell'autore, forniscono un *terminus post quem*: la pubblicazione dell'ultimo volume in ordine cronologico: A. Monti, *Quel quarantotto*, Ceschina, Milano, 1934)

Edizioni a stampa: 1936; 1943 (terza poesia della quinta sezione 'Legna verde')

Manoscritti: FE5I.39 (M: cc. 1r, 2r, 3r ,3v ,4r)

Dattiloscritti: FE5II.9 (D: c. 1r)

Bozze di stampa: APIII.3, cc. 77-78 (Bs)

¹ Calvino (POe, p. 240) avvisa anche che la lirica fu «scritta quasi certamente nelle stesse settimane della precedente» *Legna verde*, dato che «i fogli della minuta sono mescolati a fogli della minuta dell'articolo su Faulkner» uscito su «La cultura» nell'aprile del 1934.

Una generazione

Un ragazzo veniva a giocare nei prati¹
dove adesso s'allungano i corsi. Trovava nei prati²
ragazzotti anche scalzi e saltava di gioia.³
Era bello scalzarsi nell'erba con loro.⁴
Una sera di luci lontane echeggiavano spari,⁵
in città, e sopra il vento giungeva pauroso⁶
un clamore interrotto. Tacevano tutti.⁷
Le colline sgranavano punti di luce⁸
sulle coste, avvivati dal vento. La notte⁹
che oscurava, finiva per spegnere tutto¹⁰
e nel sonno duravano solo freschezze di vento.¹¹

-
- 1 **M** Un ragazzo veniva a giocare nei prati
|a morire| *msx.*
- 2 **M** dove adesso s'allungano i corsi. [Una sera era solo]
[Compagni ne aveva] *inf.*
Trovava nei prati *-inf.*
- 3 **M** ragazzotti anche scalzi ∞ e saltava di gioia.
- 4 **M** Era bello scalzarsi nell'erba con [gli altri.]
|loro.| *inf.*
- 5 **M** Una sera di luci lontane [echeggiava]
tuonavano colpi *inf.*
D Una sera di luci lontane echeggiavano spari
- 6 **M** in città e sopra il vento giungeva [a intervalli]
pauroso *inf.*
Bs in città, e sopra il vento giungeva pauroso.
- 7 **M** un clamore interrotto. Tacevano tutti.
- 8 **M** ≤ Le colline [mostravano] punti di luce
sgranavano *sup.* ≥
α le colline sgranavano punti di luce
Le
- 9 **M** ≤ avvivati [pareva] ~~da~~ buffi di vento / [che correvan su l'erba]
dai $\wedge \infty$ sull'erba. ≥
α avvivati [dai buffi di] vento. La notte
 \wedge sulle coste, *sup.* [dai buffi del]
dal *sx.*
- 10 **M** che [colava], finiva per spegnere tutto
[anneriva] *sup.*
oscurava *-dx.*
- 11 **M** e duravano nel [sogn+] [soltanto] freschezze di vento.
sonno solo [frescure] *inf.*
*e nel sonno duravano solo freschezze di vento.

(Domattina i ragazzi ritornano in giro¹²
e nessuno ricorda il clamore. In prigione¹³
c'è operai silenziosi e qualcuno è già morto.¹⁴
Nelle strade han coperto le macchie di sangue.¹⁵
La città di lontano si sveglia nel sole¹⁶
e la gente esce fuori. Si guardano in faccia).¹⁷
I ragazzi a quel tempo giravano in strada¹⁸
e guardavano in faccia le donne. Persino le donne¹⁹
non dicevano nulla e lasciavano fare.²⁰
I ragazzi pensavano al buio dei prati²¹

Iled. 18 I ragazzi pensavano al buio dei prati
19 e guardavano in faccia le donne. Perfino le donne

-
- 12 **M** Domattina i ragazzi ritornano [ai prati]
[al sole] *sup.*
[ai prati] *-sup.*
[in giro] *-sup.*
D > (Domattina i ragazzi ritornano in giro
Bs (Domattina i ragazzi ritornano in giro
- 13 **M** e nessuno ricorda i clamori.
il clamore [che vive] *dx.*
il clamore. In prigione *inf.*
- 14 **M** c'è operai [scalmanati e] qualcuno è già morto
silenziosi e *sup.*
D c'è operai silenziosi e qualcuno è già morto.
- 15 **M** Nelle strade [han coperto le] macchie di sangue
[ricoprano] *inf.*
han coperto le *sup.*
D Nelle strade han coperto le macchie di sangue.
- 16 **M** La città di lontano si sveglia nel sole
- 17 **M** e la gente riprende ad uscire. [Chi è vivo è ben vivo.]
[Chi è vivo ha vergogna.] *inf.*
Si guardano in faccia. *-inf.*
D e la gente esce fuori[?]. Si guardano in faccia.)
- 18 **M** ≤ Noi ragazzi giochiamo a girare per strada ≥
α [Molte sere accadeva.]
I ragazzi a quel tempo giravano in strada *inf.*
- 19 **M** ≤ e qualcuno già guarda le donne. [Stasera] nei prati
Di sera *inf.* ≥
α e guardavano dietro alle donne. Persino le donne
D e guardavano in faccia le donne. Persino le donne
- 20 **M** ≤ viene qualche bambina a strillare con noi / e a noi piace già farle strillare. ≥
α non dicevano nulla e lasciavano fare.
- 21 **M** I ragazzi pensavano ai [giochi] [la sera] nei prati
al buio *sup.* dei
D I ragazzi pensavano al buio dei prati
Bs I ragazzi pensavano al buio dei prati

In prigione ci sono gli stessi. E ci sono le donne²⁹
come allora, che fanno bambini e non dicono nulla.³⁰

²⁹ **M** Gli operai sono ancora in prigione. Ci sono le donne
[Moribondi son] *sup.*
|E quegli altri son sempre| *inf.*

D In prigione ci sono gli stessi. E ci sono le donne

³⁰ **M** come allora, che fanno bambini e non dicono nulla.

Q [Ma] nessuno lo sa che noi siamo cresciuti / [e] che abbiamo giocato in quei prati [operai] / e saputo che fino le donne sparavano allora
[se] *sup.* / [noi soli] *inf.* / |morivano| *inf.*
E -sx. / noi *sup.* [alla sera] -*inf.* /

D come allora, che fanno bambini e non dicono nulla.

COMMENTO VARIANTISTICO

In *Una generazione* è l'utilizzo stesso della lingua a veicolare l'idea di *revolving circles* che sta alla base del componimento, in una significativa concordanza tra forma e significato, che può darsi abbia pesato nella considerazione accordata dall'autore a questa sua prova.³¹

L'attacco delle tre strofe avvicina la poesia a una canzone, il cui tema viene iterato in *incipit* con variazione: («Un ragazzo veniva»; «Vanno ancora i ragazzi»). La distanza tra ieri e oggi è solo apparente. Ciò risalta dal testo edito, ma è testimoniato anche dalla genesi del componimento (si vedano i vv. 26M e v. 29M). In questo senso si colloca il 'rifiuto' del primo finale (30M: «nessuno lo sa che noi siamo cresciuti...»), che – pur mitigato dalla sostituzione di «Ma» con «E» – finiva per contraddire l'idea circolare, pure whitmaniana, di «One generation playing its part and passing on, / another generation playing its part and passing on its turn».³²

Nel passaggio a testo viene persa anche l'esplicita rivendicazione sociale (29M oltre al già citato 30M), ipotizziamo in nome di un discorso più universale, che comunque non impedirà all'autore di scegliere questa come lirica 'politica' all'indomani della Liberazione.³³

Marginalmente notiamo l'incertezza tra contrari a 1M, 2M («Una sera era solo» e «Compagni ne aveva») e 14M (operai «scalmanati» o «silenziosi»), ma si tratta di un fenomeno molto ampio nell'opera, che sarà affrontato in maniera specifica nel prosieguo del lavoro.

In 12M si osserva invece l'ascesa a testo del verbo «girare»³⁴ che finisce per sostituire, come azione caratteristica dei ragazzi, l'iniziale «giocare» (18M, 21M, 27M), tacendo ma non perdendo la leggerezza del «sole» e dei «prati». In *princeps*, la rete semantica verrà attivata dal v. 18.

Proprio dal v. 18, e fino al v. 22, osserviamo l'addensarsi di questo procedimento, che corrisponde ad un parallelo incremento dell'area semantica del ritorno. La ripetizione delle parole-chiave (ragazzi, donne, donne, ragazzi, bambina, bambine, ragazzi), come anche la frequenza della 'e' coordinante³⁵, diventano onde di un'eco che si tramanda da una generazione alla successiva. Nel gioco, in un gesto, il mistero dell'altro racchiude tutte le vite. Sulla stessa direzione osserviamo la variante di 18T, che nella 'definitiva' diventa esatta ripetizione del v. 21.

Nell'ideazione del «testo come discorso collettivo di coloro che possono dire "eravamo i ragazzi"»³⁶ possono avere influito suggestioni di *Spoon river* (27M e 28M) e dei *Songs of Innocence and Experience* di Blake (i prati, la notte, le voci dei bambini). Ad ogni modo, la circolarità è la ragione originaria del componimento, e la strada che viene seguita con più convinzione da Pavese, partendo da un poligono con molte facce nell'infinita approssimazione al cerchio.

³¹ *Una generazione* è stata per molto tempo la lirica conclusiva di *Lavorare stanca*; cfr. *infra*, *Tabella sinottica degli indici*.

³² *Starting from Paumanok*, LG, p. 51 (Una generazione recita la sua parte e passa, un'altra generazione recita la sua parte e passa a sua volta).

³³ Fu pubblicata su «l'Unità» di Torino il 13 maggio 1945. L. MESIANO, *cit.*, p. 9.

³⁴ Si tratta di un'area che ha un certo peso in *Lavorare stanca* (17 occorrenze con una frequenza relativa di 0,076; zero nelle raccolte successive), e tramite quest'opera nel Novecento poetico italiano (con lo stesso peso vi è solo il Palazzeschi dell'*Incendiario*).

³⁵ Cfr. V. COLETTI, *La diversità di 'Lavorare stanca'*, in C. Pavese, *Lavorare stanca*, Torino, Einaudi, 2001, pp. VII-IX.

³⁶ G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Lettura di 'Lavorare stanca'*, in *Il mestiere di scrivere. Cesare Pavese trent'anni dopo*. Atti del convegno (Santo Stefano Belbo, 13 dicembre 1980), Quaderni del Centro Studi Cesare Pavese, Comune di Santo Stefano Belbo, 1982, p. 57.

DONNE APPASSIONATE

Data di composizione: Brancaleone, agosto 1935 (FE5I.64, c. 1r)¹

Edizioni a stampa: 1936; 1943 (nona poesia della seconda sezione 'Dopo')

Manoscritti: FE5I.60 (M1a: cc. 1r, 2r, 3r, 4r; M1b: cc. 5r, 6r); FE5II.90 (M2: 1 c., 1 file)

Titoli rifiutati: Donne d'una volta (non cassato, a stampatello: FE5I.60, c. 5r)

¹ In un elenco di liriche del periodo calabro, *Donne appassionate* viene inserita tra le liriche composte in agosto, assieme a *Luna d'agosto* e *Terre bruciate*.

Donne passionante

Le ragazze al crepuscolo scendono in acqua,¹
quando il mare svanisce, disteso. Nel bosco²
ogni foglia trasale, mentre emergono caute³
sulla sabbia e si siedono a riva. La schiuma⁴
fa i suoi giochi inquieti, lungo l'acqua remota.⁵

Le ragazze han paura delle alghe sepolte⁶
sotto le onde, che afferrano le gambe e le spalle:⁷
quant'è nudo, del corpo. Rimontano rapide a riva⁸

-
- ¹ **M1a** Le ragazze al crepuscolo scendono [al mare]
in acqua, *sup.*
M2 > Le ragazze al crepuscolo scendono in acqua,
- ² **M1a** [quando *il mare non ha più orizzonte*]
[mentre *il mare non ha più orizzonte*] *sup.*
[*il mare confonde il pallore nel cielo*] *inf.*
quando *inf.* il [fiume] [s'impregna di luce e trascorre] / [lento e tiepido] *-inf.*
il [fiume] [s'imbianca] [di luce e trascorre] [,] [indugiando]. Nel bosco -inf.
il mare s'imbianca disteso sup.
M1b quando il mare [s'imbianca], disteso. Nel bosco
svanisce sup.
- ³ **M1a** ogni foglia trasale, [mentre sbucano] caute
[quando *sbucano*] *inf.*
mentre emergono *sup.*
- ⁴ **M1a** sulla sabbia e si siedono a riva. [La schiuma]
[stendono] *inf.* *La schiuma *inf.*
- ⁵ **M1a** [La schiuma / fa il suo gioco inquieto e la sabbia] / [se ~~la~~ beve]
/ [se l'assorbe] *dx.*
[La schiuma / non tralascia il suo gioco inquieto e si sforza++] *inf.*
- ⁶ **M1a** Le ragazze han paura dell[e] alghe[,] sepolte
dell'
M1b Le ragazze han paura dell["]alghe sepolte
delle
M2 > Le ragazze han paura delle alghe sepolte
- ⁷ **M1a** sotto l'onde[,] che [sfiorano] [i piedi e] le gambe e le [braccia,]
[palpano] *inf.* spalle, *sup.*
afferrano *sup.*
M1b sotto le onde, che afferrano le gambe e le spalle[,]
: *sup.*
- ⁸ **M1a** [ogni parte scoperta]. [Ritornano subito] a riva
quant'è nudo, del corpo *sup.* ~~Rimontano~~ rapide *inf.*
Rinuotano
[Rimontano] *inf.*
M1b quant'è nudo, del corpo. [Rinuotano] rapide a riva
Rimontano sup.

e si chiamano a nome, guardandosi intorno.⁹
 Anche le ombre sul fondo del mare, nel buio,¹⁰
 sono enormi e si vedono muovere incerte,¹¹
 come attratte dai corpi che passano. Il bosco¹²
 è un rifugio tranquillo, nel sole calante,¹³
 più che il greto, ma piace alle scure ragazze¹⁴
 star sedute all'aperto, nel lenzuolo raccolto.¹⁵

Stanno tutte accosciate, serrando il lenzuolo¹⁶

-
- ⁹ **M1a** [e raccolgono a se le ginocchia.]
 [e raccolgono a sé le ginocchia.]
 e [si scrutano in volto infoschite,] *inf.*
 e [si scrutano in volto, ridendo abbronzate.] *dx.*
 e [si scrutano in volto, [sor]ridendo infoschite] *-inf.*
 [nel fosco] *-inf.*
 e si chiamano a [strilli e si guardano] intorno. *-sx.*
 nome, guardandosi *-inf.*
- ¹⁰ **M1a** [Pure] le ombre nel fondo del mare [son strane]
 Anche sul , nel buio, *inf.*
 [allo scuro] *-dx.*
- ¹¹ **M1a** sono [strane] e si vedono muovere incerte,
 enormi *sup.*
- ¹² **M1a** come [scosse] dai corpi che passano. Il bosco
 attratte *inf.*
- ¹³ **M1a** è un rifugio più fresco, nel sole cadente,
M1b è un rifugio [più fresco], nel sole [cadente], / che [la riva],
 tranquillo *sup.* calante *sup.* / più che il greto *sup.*
- ¹⁴ **M1a** che la [spiaggia, ma piace alle scure ragazze]
 [spiaggia, ma spiace alle scure ragazze]
 che la riva *inf.*
α *che la riva ma [s]piace alle scure ragazze
 piace
M1b più che il greto, ma piace alle scure ragazze
- ¹⁵ **M1a** ≤ [rivestire all'aperto la camicia del bagno].
 [indossare soltanto *inf.* la breve camicia] *sup.*
 [indossare soltanto la lieve camicia] *inf.*
 [poter stare all'aperto, con la lieve camicia] *minf.*
 [non mostrarsi all'aperto, con la lieve camicia] *sup.*
 [star sedute all'aperto, con la lieve camicia] *inf.* ≥
α [non mostrarsi] all'aperto, [nella lieve camicia]
 [non mostrarsi] [nella lunga camicia] *sup.*
 star sedute [nelle braccia del vento] *inf.*
 [fra le braccia del vento] *-inf.*
 [tra le braccia del vento] *-inf.*
 nel [lungo] lenzuolo *-inf.*
 ^raccolto. *-inf.*
- M1b** star sedute all'aperto, nel lenzuolo raccolto.
 [alla brezza] *inf.*
- M2** star sedute [alla brezza], nel lenzuolo raccolto.
 [all'aperto] *inf.*
- ¹⁶ **M1a** [Le camicie bagnate le nascondono appena, / e starebbero meglio++]
 Stanno tutte accosciate, [stringendo] il lenzuolo *inf.*
 serrando *-sup.*
- M2** > Stanno tutte accosciate, serrando il lenzuolo

alle gambe, e contemplanò il mare disteso¹⁷
 come un prato al crepuscolo. Oserebbe qualcuna¹⁸
 ora stendersi nuda in un prato? Dal mare¹⁹
 balzerebbero le alghe, che sfiorano i piedi,²⁰
 a ghermire e avvolgere il corpo tremante.²¹
 Ci son occhi nel mare, che traspiaiono a volte.²²

Quell'ignota straniera, che nuotava di notte²³

-
- 17 **M1a** alle gambe, e [scuotendo i capelli nel vento]
 [fissando] contemplanò il mare[,] *inf.*
 ^disteso -*inf.*
- 18 **M1a** [alla |pallida| luce,++]
 [nella *inf.* luce, fiorito] *dx.*
 come un prato [alla luce]. Oserebbe qualcuna *inf.*
 al crepuscolo *inf.*
- 19 **M1a** [di] [di]stendersi nuda in un prato? [Nel] mare
 [forse]stendersi E dal *sup.*
 ora -*sx.*
M1b ora stendersi nuda in un prato? [E] dal mare
 Dal
- 20 **M1a** [Nel] mare / [certo] le [erbe], che sfiorano i piedi, [godrebbero]
 / [tutte] alghe *sup.*
 E dal mare / [salirebbero] *inf.*
 / balzerebbero -*inf.*
M1b balzerebbero le alghe, che sfiorano i piedi,
- 21 **M1a** [godrebbero di baciare e afferrare quel corpo più audace] / [e calarlo nel fondo tra le ombre e le fosse.]
 [godrebbero di baciare e palpare l'audace] *sup.* / [e calarlo nel fondo tra il gelo dell'ombra] *inf.*
 / [e inghiottirla per sempre.]
a [godrebbero / di afferrare l'audace e inghiottirla per sempre]
 / [di avvolgere un corpo e sommergerlo] *inf.*
 [stan pronte] / a ghermire e sommergere il corpo tremante. -*inf.*
 |avvolgere| -*sup.*
 *balzerebbero le alghe, che sfiorano i piedi, / a ghermire e sommergere il corpo tremante
 |avvolgere|
- M1b** a ghermire e avvolgere il corpo tremante.
- 22 **M1a** Ci son occhi nel mare, che [cercano] i corpi.
 vedono *inf.*
 [fissano] -*inf.*
 [scrutano] -*inf.*
M1b Ci son occhi nel mare, che [vedono] i corpi].
 [travedono i corpi] *sup.*
 traspiaiono [al fondo] -*inf.*
 a volte -*inf.*
- 23 **M1a** Quella donna straniera, che nuotava di ∞ notte,
M1b Quella [donna] straniera, che nuotava di notte
 Quell'ignota *sup.*
M2 > Quell'ignota straniera, che nuotava di notte

sola e nuda, nel buio quando muta la luna,²⁴
 è scomparsa una notte e non torna mai più.²⁵
 Era grande e doveva esser bianca abbagliante²⁶
 perché gli occhi, dal fondo del mare, giungessero a lei.²⁷

²⁴ **M1a** nuda[,] [l'hanno veduta quei] tre pescatori
 nuda [e] sup. [l'hanno veduta quei] tre pescatori [e] dx.
nuda – tre pescatori l'han vista spogliarsi – inf.
M1b ≤ nuda [(]tre pescatori l'han vista spogliarsi[)]
due pescatori l'han vista spogliarsi sup.
e due pescatori l'han vista spogliarsi -sx. ≥

α [sola e nuda, è scomparsa]
 nuda [e sola], nel buio [tra i due quarti di ∞ luna],
 sola e nuda, sx. [quando muta la ∞ luna] sup.
 [che precede la ∞ luna] -sup.
 quando muta la luna -sup.

M2 sola e nuda, nel buio quando muta la luna,

²⁵ **M1a** ha lasciato le vesti alla riva e non [s'è vista] ∞ più
 torna mai inf.

M1b ≤ ha lasciato le vesti [(alla riva)] e non torna mai più.
 [è scomparsa una volta] e non torna mai più. inf. ≥
α è scomparsa una notte e non torna mai ∞ più.

²⁶ **M1a** Era [bella] e doveva esser bianca[, perchè, dentro ∞ il mare,]
 grande , un prodigio, inf.

M1b ≤ Era grande e doveva esser bianca [, un prodigio,]
 [ma nera] sup.
 *abbagliante inf. ≥
α Era grande e doveva esser bianca abbagliante

²⁷ **M1a** perchè gli occhi dal fondo del mare ∞ giungessero a lei.

M1b ≤ perchè gli occhi, dal fondo del mare, giungessero a lei.
perchè gli occhi, [dal buio (del fondo)], giungessero a lei. ≥

α perchè gli occhi, dal fondo (del mare), giungessero a lei.

M2 perchè gli occhi, dal fondo del mare, giungessero a lei.

COMMENTO VARIANTISTICO

Donne appassionate mostra una situazione lirica non infrequente nel primo *Lavorare stanca*, con la presenza dell'acqua (*Mari del Sud*, *Gente spaesata*, *Tradimento*, *Grappa a settembre*, ma anche *Terre bruciate*) e di corpi nudi (*Disciplina*, *Paesaggio [V]*, *Pensieri di Dina*). In una cornice rivierasca, l'incontro con un mare animato da misteriose presenze attrae e spaventa le ragazze. La sospensione è dilatata dall'*exemplum* finale: la 'notizia' – che giunge come in favola (fin dalla prima stesura: si veda la genesi dei vv. 24-26) – dell'«ignota straniera» 'rapita' dal mare.

La sezione 11 del *Song of Myself* sembra offrire più di qualche punto di contatto con l'idea di fondo del componimento: dalle «ragazze che scendono in acqua» – «Twenty-eight young men bathe by the shore / Twenty-eight young men and all so friendly»²⁸ – alla presenza marina che vede (e ama) non vista (v. 22): «came the twenty-ninth bather / The rest did not see her, but she saw them and loved them».²⁹ Di più, all'immagine delle alghe che afferrano i corpi (20 M1a, 20M1b) non sembra estranea l'«unseen hand [...] over their bodies»,³⁰ e le dita – «crooked inviting fingers»³¹ – del mare whitmaniano. Così come la donna, «che nuotava [...] / sola e nuda, [...] / grande [...] bianca abbagliante», ci pare debitrice del «beautiful gigantic swimmer swimming naked»³² di *The Sleepers*, che col suo «white body» coraggiosamente sfida il mare. «Audace», infatti, è lemma a frequenza zero in Pavese, ma qui ricorre (3 volte in apparato, sia come aggettivo che come sostantivo tra 21M1a e α) a designare il corpo del nuotatore che le alghe vogliono calare sul fondo. Così anche il nuotatore di *The sleepers* era un «courageous giant»,³³ «with courageous arms»³⁴ e «undaunted eyes»,³⁵ e pure il suo «brave corpse»³⁶ verrà inghiottito dal mare.

La dinamica di derivazione e occultamento del modello americano sembra confermata dall'esitazione tra mare e fiume (1M1a, 2M1a), poi risolta in favore dell'originario sfondo salmastro ma con la spia fluviale di «greto» (13M1b, 14M1b) che perviene al testo edito.

In relazione ai significati, si noti lo *shock* del contatto con le oscure presenze (anticipato dal 'trasalire' delle foglie del bosco) definirsi gradualmente come attrazione (12M1a), senza perdere – anzi incrementando – la sua primigenia forza di 'intrusione' nella sfera del soggetto (7M1a, 20M1a). Allo stesso modo, si definisce la semantica di 'enorme'³⁷ (10M1a, 11M1a), legata alla sfera del mostruoso (strano, bizzarro, *weird*).

²⁸ LG, p. 73 (Ventotto uomini si bagnano lungo la spiaggia / ventotto uomini a e tutti così amichevoli).

²⁹ *Ibidem* (E venne la ventinovesima bagnante / Gli altri non la videro, ma lei li vide e li amò). Ma «gli occhi nel mare che vedono i corpi» (22M1a) non sembrano distanti neanche dalle «sluggish existences» di *The world below the brine* (LG, p. 288), già frequentate all'altezza delle giovanili (*Un piccolo pesce rosso*, PO, p. 128. Cfr. *infra*, *Le poesie giovanili*): «Dumb swimmers there among the rocks, coral, / gluten, grass, rushes, and the aliment of the swimmers, / Sluggish existences grazing there suspended, or slowly crawling close to the bottom» (Muti nuotatori lì tra le rocce, il corallo, / il glutine, l'erba, i giunchi e l'alimento dei nuotatori, / lente esistenze si nutrono fluttuando laggiù, o strisciano sul fondo).

³⁰ *Song of Myself*, LG, p. 73 (mano invisibile [...] sui loro corpi).

³¹ *Ivi*, p. 84 (ricurve dita invitanti).

³² LG, p. 443 (bel nuotatore gigantesco che nuotava nudo).

³³ *Ibidem* (gigante coraggioso).

³⁴ *Ibidem* (braccia coraggiose).

³⁵ *Ibidem* (occhi indomiti).

³⁶ *Ibidem* (audace cadavere).

³⁷ Così sono anche «le case, / che si perdono enormi nel buio» di *Jazz melanconico*, PO, p. 271.

Osserviamo, in conclusione, la crescita della tecnica poetica pavesiana, sia nelle opzioni interpuntive (7M1b: i due punti, coerentemente alla funzione esplicativa) che lessicali: scelta l'immagine originaria del mare che «non ha più orizzonte» (2M1a), l'autore arriva gradualmente a condensarla nell'isosillabico «svanisce, disteso» (2M1b), raffinando ad un tempo («Nel bosco») l'incastro tra *plot* e misura metrica raggiunto attraverso «confonde il pallore nel cielo».

LUNA D'AGOSTO

Data di composizione: agosto 1935 (FE5I.64, c. 1r)¹

Edizioni a stampa: 1936; 1943 (ottava poesia della prima sezione 'Antenati')

Manoscritti: FE5I.62 (M1a: cc. 1r, 3r, 8r; M1b: cc. 2r,² 4r; M1c: cc. 5r, <6r>,³ 7r)⁴; FE5II.89 (M2a: c. 1r; M2b: c. 2r)

La tormentata stesura del componimento ci impone di far chiarezza sull'organizzazione dei testimoni. Sotto la segnatura di FE5I.62 annoveriamo 7 carte⁵ a righe vergate sul *recto* parallelamente al lato lungo, ed una – l'ottava – bianca e di dimensioni differenti. Al suo interno abbiamo isolato tre diverse fasi redazionali, che di seguito enucleiamo.

In un primo momento Pavese compone fino alla fine della terza strofe (v. 22), ad eccezione dei versi 14, 15, 16: nel dettaglio, c.1 termina con una stesura parziale del v. 8; passando per una redazione scritta e poi cassata (e abbandonata) in c. 2 (in apparato, 10M1aα), esso viene completato in c. 3, che si estende fino ad un luogo analogo al v. 13 del testo edito; c. 8 riprende da quest'altezza, sviluppando una stesura completa della terza strofe.

Nella seconda fase, Pavese sistema seconda e terza strofe integrando i versi 14, 15, 16 del testo edito: nel dettaglio, c. 2 è il laboratorio dove mette a punto le stesure di c. 3 e c. 8; in c. 4 riformula quanto lo aveva lasciato insoddisfatto (perciò cassato in c. 2), aggiungendo (ma in posizione diversa) una prima stesura di quelli che poi saranno i versi mancanti della seconda strofe.

Nella terza fase Pavese perviene alla stesura completa della lirica; nel dettaglio, c. 5 rappresenta una fase ulteriore di c. 4, nella quale seconda e terza strofe arrivano ad una configurazione ormai prossima alla *princeps*; c. 7 svolge invece la prima stesura dell'ultima strofe (anch'essa già piuttosto vicina al testo finale).

In FE5II.89 vi sono invece due successive copie in pulito dell'intero componimento.

Vi sono alcune differenze tra questa stesura manoscritta e la *princeps*, che vale la pena puntualizzare: la rimozione della virgola tra «ulivo» e «sperduto» nel v. 20 (che comunque restaura la lezione di 20M2a), ed il rientro solo del primo verso (che sostituisce quello al primo verso di ogni strofe dell'ultimo manoscritto). Segnaliamo, anche, nel testo di «Solaria», il v. 4 «con la pozza dell'acqua che non basta a specchiarsi.», sicuro refuso perché seguito dall'iniziale minuscola del v. 5.

¹ Nel già citato elenco di liriche del periodo calabro, *Luna d'agosto* viene inserita tra quelle composte in agosto, assieme a *Donne passionante* e *Terre bruciate*.

² Ma la nota iniziale di c. 2 fa parte della prima fase redazionale del componimento, che l'autore ha poi cassato per riformulare in c. 3.

³ In questa carta l'unica nota completa è un appunto cassato, che possiamo ipotizzare alla base dei versi conclusivi della terza strofe: «[Una doglia le lacera il ventre.]».

⁴ Hyperpavese informa erroneamente che anche una stesura di *Paesaggio* [VI] si troverebbe nello stesso faldone.

⁵ Ad onor del vero vi sono pure il *verso* di c. 3 (contenente parziale stesura di un'altra poesia) e di c. 4 (vuoto). La sesta carta è segnata erroneamente d'archivio come c. 5, per noi c. <6r>.

Luna d'agosto

Al di là delle gialle colline c'è il mare,¹
al di là delle nubi. Ma giornate tremende²
di colline ondeggianti e crepitanti nel cielo³
si frammettono prima del mare. Quassù c'è l'ulivo⁴
con la pozza dell'acqua che non basta a specchiarsi,⁵
e le stoppie, le stoppie, che non cessano mai.⁶

E si leva la luna. Il marito è disteso⁷
in un campo, col cranio spaccato dal sole⁸
– una sposa non può trascinare un cadavere⁹

-
- 1 **M1a** Al di là delle gialle colline c'è il mare,
M2a > Al di là delle gialle colline c'è il mare,
- 2 **M1a** al di là delle nubi. Ma giornate tremende
- 3 **M1a** di colline ondeggianti, crepitanti [nel vento]
[nel grano] *sup.*
[e roventi nel cielo] *dx.*
crepitanti nel cielo *inf.*
M2a di colline ondeggianti e crepitanti nel cielo,
|, *inf.*
M2b di colline ondeggianti e crepitanti nel cielo
- 4 **M1a** si frammettono prima del mare. [Al di là c'+]
[E] quassù c'è un ulivo
Quassù [un gran fico] *sup.*
M2a si frammettono prima del mare. Quassù c'è un [ulivo]
gran fico *sup.*
M2b si frammettono prima del mare. Quassù c'è [un gran fico]
l'ulivo *sup.*
- 5 **M1a** con la pozza dell'acqua che non basta a specchiarsi,
[il pozzo] *sup.*
[la fossa] *-sup.*
- 6 **M1a** e [poi] le stoppie, le stoppie, che non cessano mai.
- 7 **M1a** [Il marito è già morto]
E si leva la luna. Il marito [(è) già morto,]
[Poi] *sup.*
[Ma] *sx.*
α *E si leva la luna. Il marito è disteso sup.*
M2a > E si leva la luna. Il marito è disteso
- 8 **M1a** [sta disteso in un campo, la testa++]
[|sta| *inf.* |in collina| *inf.*] col cranio spaccato dal sole- *inf.*
[|è| *-dx.*] col cranio spaccato dal sole;
α in un campo *col cranio spaccato dal sole; sup.*
M2a in un campo, col cranio spaccato dal sole;
M2b in un campo, col cranio spaccato dal sole
- 9 **M1a** una [donna] non può trascinare un cadavere
sposa *inf.*
M2a una [donna] non può trascinare un cadavere
sposa *msx.*
M2b – una sposa non può trascinare un cadavere

come un sacco –. Si leva la luna, che getta un po' d'ombra¹⁰
sotto i rami contorti. La donna nell'ombra¹¹
leva un ghigno atterrito al faccione di sangue¹²
che coagula e inonda ogni piega dei colli.¹³

- ¹⁰ **M1a** come un sacco [, e da morti si sta bene dovunque]
come un sacco. [Da morti si sta bene dovunque] inf.
α ≤ come un sacco. Giungono soffi, alle spalle / della [donna], coi brividi del [grande] altipiano
dell'ulivo lungo sup. ≥
β come un sacco. Si leva la luna, che [fa un poco] ∞ d'ombra
getta un po' inf.
M1b come un sacco. Si leva la luna, che getta un po' d'ombra
[fa un po'] sup.
M2b come un sacco –. Si leva la luna, che getta un po' d'ombra
- ¹¹ **M1a** [fra il capanno e l'ulivo]. [Tutto il resto è scoperto.]
[sotto ulivo e capanno] inf.
[dietro ulivo e capanno] -inf. [Tra i vapori del caldo] inf. / [pesa enorme++]
sotto i rami d'ulivo -inf. La donna, nell'ombra, -inf.
[dall'] -inf.
M1b sotto i rami d'ulivo. La donna, nell'ombra,
[del fico] inf.
M2a sotto i rami d' [ulivo]. La donna nell'ombra
del fico sup.
M2b sotto i rami [del fico]. La donna nell'ombra
contorti sup.
- ¹² **M1a** [vede il riso maligno]
[guarda il] viso [maligno] sup.
leva un [riso maligno] [alla lampada enorme]
[ghigno atterrito] inf. [ai vapori che fuggono] inf.
|viso| [maligno] sup.
ghigno atterrito sup. [alla faccia di sangue] -inf.
alla lampada enorme sup.
M1b leva un ghigno atterrito al [faccione di sangue]
nell' orrore lunare sup.
M2a leva un ghigno atterrito al faccione di sangue
- ¹³ **M1a** ≤ [dall'enorme sogghigno di sangue]. Le nude colline / sbigottiscono [livide, [ch]e non hanno più grano]
[dall'enorme braciere di sangue] sup. [(^E)] sx. / [livide, e non hanno più il grano] sup.
rosseggiante di sangue -sup. / [colte senza il mare di grano] inf.
/ [colte senza il mare del grano]
/ sbigottiscono. -dx. ≥
α [Un te+]
sanguinosa. [Senz'ombra, le nude colline / sbigottiscono]
[Senz'ombre, le nude colline / sbigottiscono]
[Scoperte, le nude colline / sbigottiscono] inf.
M1b che coagula e [fruga] ogni ruga dei colli [,] / [mentre brividi lunghi tormentano ∞ il suolo] minf.
inonda sup. [,] / [mentre brividi lunghi tormentano ∞ l'aria] -sx.
[,] / [tutti nudi al suo sguardo.]
[,] / [tutti nudi dal suo sguardo.]
[,] / [tutti nudi allo sguardo.]
[,] / [tutti nudi.]
che coagula e inonda ogni ruga dei colli.
M2a che coagula e inonda ogni [ruga] dei colli.
[curva] sup.
piega mdx.

Non si muove il cadavere disteso nei campi¹⁴
 né la donna nell'ombra. Pure l'occhio di sangue¹⁵
 pare ammicchi a qualcuno e gli segni una strada.¹⁶

Vengon brividi lunghi per le nude colline¹⁷

- ¹⁴ **M1b** Non si leva il cadavere disteso nel campo
M1c Non si [leva] il cadavere [disteso] nel campo
 muove [lontano] *sup.*
 disteso *inf.*

M2a Non si muove il cadavere disteso ~~nel campo~~
~~in un campo~~
 nei campi

- ¹⁵ **M1b** nè la donna dall'ombra. Pure [il ghigno remoto]
 [Ma] la luna irritata *inf.*
M1c nè la donna dall'ombra. Pure, [il volto sanguigno]
 [il muso sanguigno] *sup.*
 [l'occhio sanguigno] -*dx.*
 [in alto ∞ la luna] -*dx. inf.*
 l'occhio di ∞ sangue -*inf.*
M2a nè la donna dall'ombra. Pure l'occhio di sangue

- ¹⁶ **M1b** pare ammicchi a qualcuno e lo segua in un viaggio.
M1c pare ammicchi a qualcuno e lo segua [in un viaggio].
 [rida] *inf.* [nel viaggio] *inf.*
 [in un viaggio] *sup.*
 in un viaggio. *inf.*
M2a pare ammicchi a qualcuno e [lo segua in un viaggio].
 gli [mostri] la strada
 [mostri una] *inf.*
 segni *sup.*
M2b pare ammicchi a qualcuno e gli segni [la] strada.
 [una] *mdx. inf.*
 [lo segua per strada] -*sup.*
 gli segni una strada. *sup.*

- ¹⁷ **M1a** [sbigottiscono. Non sbigottisce la donna]
 Giunge [una brezza] alle spalle, / [della viva] [con] [(un)] brivido [eolto] sul lungo altipiano,
 / [della donna] *sup.* [con] [(i)] *sup.* brividi [colti] ~~##~~ |grande| *sup.*
 / [della donn+] *inf.*
 ^Le *sx.* giungono [soffi] *sup.* alle spalle, / come *inf.* brividi usciti *sup.* dal
 [sbuffi] *inf.*
 soffi *sup. dx.*

M1b ≤ *tutti nudi*. Le giungono soffi alle spalle / come brividi usciti dal grande altipiano ≥

α tutti nudi. L'orrore lunare / sveglia brividi lunghi sul dorso dei colli[,] / [che] trascorrono senza un intoppo. Fuggire non vale.
 / e *sup.*

M1c [Corron] brividi lunghi [sul grande altipiano]
 Vengon per le tozze colline *inf.*

M2a > Vengon brividi lunghi per le nude colline
 [Corron] *msx.*

e una sagoma tenue che le morde le piante,²⁵
 e la doglia nel grembo. Rientra curva nell'ombra²⁶
 e si butta sui sassi e si morde la bocca.²⁷
 Sotto, scura la terra si bagna di sangue.²⁸

²⁵ **M1c** e [la] sagoma tenue che le morde le piante-
 una *inf.* piante,

M2a e una sagoma tenue che le morde le piante
 |gambe| *mdx.*

M2b e una sagoma tenue che le morde le piante,

²⁶ **M1c** e [un] [bisogno di url+]

e [una] doglia nel grembo. *inf.* Rientra allora nell'ombra
 poi la sup. |Striscia| sup. |curva| *inf.*

M2a poi la doglia nel grembo. Rientra curva nell'ombra

M2b [poi] la doglia nel grembo. Rientra curva nell'ombra

[e *poi*] *sx.*

e *sup.*

²⁷ **M1c** e si butta sui sassi e comincia a[d] [urlare]
 ululare *inf.*

M2a e si butta sui sassi [e comincia a ululare,]
 [e non osa ululare] *minf.*

e si morde la bocca *-inf.*

M2b e si butta sui sassi e si morde la bocca.

²⁸ **M1c** mentre, sotto, la terra si bagna di sangue.

|Dopo un poco| *inf.*

|Poco dopo| *-inf.*

M2a mentre, sotto, la terra si bagna di sangue.

|Sotto, scura la| *inf.*

M2b Sotto, scura la terra si bagna di sangue.

COMMENTO VARIANTISTICO

Luna d'agosto – uno dei componimenti più ellittici dell'opera, espressionistico, dai tratti anche *pulp* (il «cranio spaccato dal sole», l'apertura sulla sposa che trascina un cadavere...) – è, a dire del suo autore, «creazione di un mistero naturale intorno a un'angoscia umana».²⁹

Il primo verso – che vien fuori già definitivo nel sicuro ritmo anapestico – ci proietta subito, echeggiato dall'anafora del secondo, in un «al di là» liquido di mare e cielo. Anche l'ulivo-fico (lungamente concorrenti, v. genesi dei vv. 4 e 20) è stato brevemente 'al di là' (4M1a). Si osserva al contempo la funzione semanticamente strutturante della ripetizione³⁰ e il suo uso calcolato da parte dell'autore, col deittico «quassù» a stabilire i contorni di un mondo circostante che già sfuma in vertigine nella non frequente epanalessi del v. 6.

L'attacco della seconda strofe matura da un appunto, un'asciutta notazione irrelata (7M1a), poi disciolta in un sapiente 'campo lungo' che introduce subito la 'protagonista' (in memorabile anapesto: «E si leva la luna»), ma solo al terzo verso mostra l'uomo in effetti «già morto». La lunga alternanza (anche qui) donna-sposa premia infine quest'ultima per il parallelo con «marito»³¹ ma fors'anche per l'accostamento spaventoso – oggi filmico tra *corpse* e *bride*, eppur già letterario³² – tra il cromatismo del bianco evocato dal velo e quello del cadavere, nel pallore lunare. Anche qui è facilmente rintracciabile una fonte whitmaniana: «Look down fair moon and bathe this scene, / Pour softly down night's nimbus floods on faces ghastly, swollen, purple, / On the dead on their backs with arms toss'd wide, / Pour down your unstinted nimbus sacred moon».³³

La «malevolenza»³⁴ della donna nei confronti della luna lascia presto spazio al terrore (12M1a e 12M1b) del «ghigno» verso il «faccione di sangue», conservandone però il moto ascensionale («leva»). Tutte le stesure del v. 12 contemplano l'oscillazione tra il 'pedale' del sangue (12 e 13M1a), quello esplicitamente orrorifico (12M1b), e un'enormità («[lampada enorme]») che abbiamo già visto confinare col mostruoso: la versione della *princeps* riesce a fonderle tutte e tre, con l'accrescitivo «faccione» che si carica semanticamente dell'«enorme».

Il rifiuto di «orrore lunare» (da porre in relazione pure con il «giallo lunare, che ha orrore / di filtrare nei boschi» della *Cena triste*) ci porta al tentativo di riciclo dell'espressione in 21M1a – con un passaggio, che vedremo 'di sistema',³⁵ dal 'pensiero' al 'fatto', dalla legge al gesto: «[L'orrore lunare / ama troppo i cadaveri]» poi traluce da «l'ombra dell'albero / pare stia per contrarsi e inghiottire anche lei» (l'ombra scaturisce dalla luce della luna; «anche» presuppone abbia già inghiottito il cadavere) – prima di approdare al v. 23. Stabilito ciò, al «ghigno atterrito» della donna corrisponderebbe al v. 15 il «ghigno remoto» della luna, ma è una soluzione che Pavese intravede subito come manchevole: «remoto» è aggettivo che ben si attaglia ad altre sfere (infatti è subito incalzato dall'adiafora 'luna irritata'). La 'rete' cerca allora un punto d'attivazione su «volto

²⁹ MV, p. 20, nota del 24 novembre 1935. Una simile prospettiva è rintracciabile in *Mito*, componimento scritto nello stesso periodo, ma pubblicato solamente nella seconda edizione dell'opera.

³⁰ Cfr. *infra*, *Tecnica*.

³¹ Così anche C. SENSI, *Cantieri pavesiani*, in «Filologia e Critica», Roma, III, 1992, n. 17, p. 383.

³² La suggestione alla base del film di Tim Burton del 2005 proverrebbe da un'antica fiaba popolare ebreo-russa del XIX secolo (con tutta probabilità ignota a Pavese): [https://en.wikipedia.org/wiki/Corpse_Bride].

³³ «Volgi il tuo sguardo, limpida luna, e inonda questa scena / E dolce versa i fiotti del notturno tuo nimbo su volti orribili, tumefatti, violacei / Sopra i morti che giacciono supini, le braccia spalancate, / Versa l'immenso nimbo, sacra luna». FE, Einaudi, p. 403. In corsivo nel testo, l'accostamento tra luna e cadavere.

³⁴ C. SENSI, *Cantieri pavesiani*, cit., p. 385.

³⁵ Cfr. *infra*, *Tecnica*.

sanguigno» (15M1c), che prelude alla soddisfacente stabilizzazione sul sangue, semanticamente molto più produttivo.

Giungiamo così alla complicata elaborazione dei rapporti tra seconda e terza strofe: Pavese vi impiega 5 carte delle 8 del primo faldone di testimoni. Il nodo è il legame tra la nudità e il brivido dell'essere scoperti, che opera, ma con una declinazione leggermente diversa (soggetto è l'uomo, non la natura), in *Civiltà antica* e *Donne passionate*. La suggestione si affaccia molto presto: già in 11M1a la luna «getta un po' d'ombra / [fra il capanno e l'ulivo. Tutto il resto è scoperto]», ma poi in 13M1a l'immagine si colora emotivamente: «Le nude colline / sbigottiscono» (poi con la glossa esplicativa «Senz'ombra» o «Scoperte»). La vera e propria messa a punto, però, è in un passo³⁶ di c. 4r: l'orrore di sangue e di luna convergono, conservando al momento il 'toccare' e 'sfiorare' (ma poi, in continuità 'scoprire' e 'svelare' in alternativa a 'frugare') che sarà di altre «ombre», «sul fondo del mare», in *Donne passionate*. E di *Donne passionate* c'è anche la spia «filtravano caute», come le ragazze che «[sbucano] > emergono caute»,³⁷ trasalendo le foglie del bosco.

Vediamo così, come il riciclo di formule non avvenga nel testo in maniera deterministica, ma 'logicamente', per 'coerenza interna', attuandosi come graduale scoperta di rapporti che lo stesso autore intuisce e sviluppa penetrando nelle immagini del testo che va componendo. In questo modo possiamo avere l'«occhio di sangue» di 15M1c e il sedimentarsi del rapporto tra nudità e brividi (v. 17 e sua genesi), nel 'guardare' della luna dentro il 'corpo scoperto' della terra (cassato dal v. 13, ma recuperato in *princeps* attraverso 17M2a – «nude colline» – scongiurando la forzatura antropomorfa di «ruga dei colli» fra 13M1b e 13M2a). Ancora i brividi sono il soggetto del v. 19, che in *princeps* risulta invece ambiguo (nulla vieterebbe di pensare all'uomo e alla donna). Qui occorre riflettere, del resto, sulla persistenza dell'atmosfera liquida accennata all'inizio («le stoppie»): è tipicamente pavesiano il parallelo tra 'erba' e 'acqua' (valga per tutte ancora *Donne passionate* col «mare disteso / come un prato al crepuscolo»), assorbito adesso dal «mare del grano» (19M1c) e altrove dal «mare di luna» (21M1c).

«Fuggire non vale» avverte la sentenza, poi rifiutata di 19M1b α , la cui ineluttabilità non si regge più sull'inerte cadavere («Non si muove il cadavere») trapiantato in seconda strofe, ma sul «fruscio della brezza» che assedia la sposa. Il finale del componimento può così determinarsi, partendo dalla «doglia» già appuntata in c. <6r>, in un tentativo di metamorfosi ferina (27M1c e M2a), licantropia per un'angoscia poi a stento trattenuta («si morde la bocca»), ma gocciante nella chiusa a impastare sangue e terra, *humus* primordiale di vita e morte.

³⁶ Cfr. *infra*, Appendice a *Luna d'agosto*, FE5I.62, c. 4r.

³⁷ Cfr. *supra*, Edizione di *Donne passionate*, 3M1a. L'unica altra occorrenza di «cauto» in LS è in *Atlantic oil*: «Sotto l'alba tracorrono caute e non s'ode rumore».

TERRE BRUCIATE

Data di composizione: agosto 1935 (FE5I.64, c. 1r)¹

Edizioni a stampa: 1936; 1943 (decima poesia della seconda sezione 'Dopo')

Manoscritti: FE5I.64 (M1: 2r², 2v³, 3r, 3v, 4r, 4v, 5r, 5v, 6r)⁴; FE5I.61 (M2: 1r, 2r, <2v>⁵, 3r, <3v>⁶); FE5II.88 (M3: 1r)

Titoli rifiutati: Terra d'esilio (FE5I.64, c. 2v)

Qualche delucidazione su M1: nelle carte iniziali (3r, 3v, 4r) è vergata la stesura dei primi 17 vv. (fino a «disperato s'annoia sulla roccia rossastra»), che potrebbero essere definitivi, dato che la *muca* del verso finale – isolata, in c. 4v, ed accompagnata dalla dicitura «(Fine)» – è verosimilmente raggiunta proprio a seguito dell'immagine del «filare di fichi». L'esitazione tra la viva descrizione delle donne di Torino e la conclusione gnomica d'ambientazione marina comporta un supplemento di lavoro per 'chiudere' il componimento, che prende le mosse dalla cassatura sul finale di c. 4r, ma è testimoniato soprattutto da c. 5r. Alla fine di questa parziale redazione, un'inversione dei due segmenti produce l'ordine definitivo: c. 5v e 6r passano dall'ordine cronologico di composizione («1», «2») a quello poetico («β», «α»). Successivamente anche il segmento «Lo ascolto» – che, cassato, ancora in M2 precede «Sento il mare...» – introdurrà i 3 versi conclusivi.

¹ Nel già citato elenco di liriche del confino, *Terre bruciate* viene inserita tra le liriche composte in agosto, assieme a *Donne appassionate* e *Luna d'agosto*.

² Appunti di composizione (vedi *Appendice*).

³ Appunti e titolo.

⁴ Le carte del cosiddetto 'taccuino del confino' sono vergate da Pavese, con rare eccezioni, su entrambi i lati (*recto* e *verso*). Forniamo di seguito un indice ordinato del taccuino, avvertendo che anche se i titoli delle poesie sono scritti spesso sul *verso* della pagina precedente, noi le abbiamo segnate a partire dall'effettiva stesura del componimento: appunti di *Poggio Reale* (da c. 2r); *Terre bruciate* (da c. 3r); *Paesaggio* [VI] (da c. 7r); *Parole del politico* (da c. 10r); *Poggio Reale* (da c. 12r); *Altri tempi* (da c. 13v); *Poetica* (da c. 17r); *Mito* (da c. 20); *Semplicità* (da c. 23r); *Un ricordo* (da c. 28r); *Paternità* [II] (da c. 31v); *Alter ego* (da c. 35v); *U steddazzu* (da c. 39r); *Tolleranza* (da c. 42v); *U steddazzu* (parte II: cc. 45v e 46r); fogli bianchi da 46v a 48r.

⁵ Solo una sottrazione in colonna: «987-575=412».

⁶ Vuota.

Terre bruciate

Parla il giovane smilzo che è stato a Torino.¹
Il gran mare si stende, nascosto da rocce,²
e dà in cielo un azzurro slavato. Rilucano gli occhi³
di ciascuno che ascolta.⁴

A Torino si arriva di sera⁵
e si vedono subito per la strada le donne⁶
maliziose, vestite per gli occhi, che camminano sole.⁷
Là, ciascuna lavora per la veste che indossa,⁸
ma l'adatta a ogni luce. Ci sono colori⁹
da mattino, colori per uscire nei viali,¹⁰

-
- ¹ **M1** Parla il giovane smilzo che è stato a Torino.
M2 >Parla il giovane smilzo che è stato a Torino.
- ² **M1** [E] ~~il~~ gran mare si stende, nascosto [dagli alberi],
Il da rocce, *sup.*
- ³ **M1** e dà ~~in~~ cielo un azzurro slavato. Rilucano gli occhi
al
|in| *inf.*
M2 e dà in cielo un azzurro slavato. Rilucano gli occhi
- ⁴ **M1** di ciascuno che ascolta.
- ⁵ **M1** ≤A Torino si arriva la ∞ sera ≥
α A Torino si arriva la sera
|di| *inf.*
M2 A Torino si arriva di sera
- ⁶ **M1** ≤e si vedono subito per strada le donne++
^la *inf.* ≥
α e [s'incontrano++]
si vedono subito per la strada le donne
- ⁷ **M1** maliziose, vestite per tutti che camminano sole.
|gli occhi| *sup*
M2 maliziose, vestite per gli occhi, che camminano sole.
- ⁸ **M1** Là ciascuna lavora per ~~le vesti~~ che [porta].
la veste, indossa *sup.*
M2 Là ciascuna lavora per la veste che indossa
M3 Là, ciascuna lavora per la veste che indossa,
- ⁹ **M1** e di un nulla trasforma lei stessa. Ci sono ∞ colori
M2 e, di un nulla, trasforma lei stessa. Ci sono colori
|ma l'adatta a ogni luce.| *sup.*
M3 ma l'adatta a ogni luce. Ci sono colori
- ¹⁰ **M1** per i viali, colori per uscire [la notte,]
[al mattino,] *sup.*
al mattino, *inf.*
M2 [per i viali], colori per uscire [al mattino],
da mattino nei viali, *sup.*

per piacere di notte. Le donne, che aspettano¹¹
 e si sentono sole, conoscono a fondo la vita.¹²
 Sono libere. A loro non rifiutano nulla.¹³

Sento il mare che batte e ribatte spossato alla riva.¹⁴
 Vedo gli occhi profondi di questi ragazzi¹⁵
 lampeggiare. A due passi il filare di fichi¹⁶
 disperato s'annoia sulla roccia rossastra.¹⁷
 Ce ne sono di libere che fumano sole.¹⁸

-
- ¹¹ **M1** ≤A Torino, la gente [ha da fare]. Le donne *ei* aspettano
 [lavora] *inf.* che
 [ha da fare] *sup.* ≥
α per piacere a ogni uomo. Le donne, che ∞ aspettano
M2 per piacere **a** [ogni uomo]. Le donne, che aspettano
 di notte *sup.*
- ¹² **M1** ≤e si sentono sole [e |conoscono a fondo la vita|
 [e |passeggiano i viali|] *inf.*
 [e vivono tutta una vita] *-inf.*
 [si vivono tutta una vita]
sole; [si vivono] a fondo la vita. *-inf.*
 conoscono *-sx.* ≥
α e si sentono sole, conoscono a fondo la vita.
- ¹³ **M1** ≤Sono libere. [~~Noi~~] le sappiamo [domare] [talvolta.]
 [~~Noi~~] le [possiamo] *inf.* [domare]
 [E noi] sedurre *inf.*
 Noi *inf.* |piegare| *-inf.*
 [E] *Noi -sx.* ≥
α Sono libere. A noi non rifiutano nulla.
M2 Sono libere. A [noi] non rifiutano nulla.
 loro *sup.*
- ¹⁴ **M1** Lo ascolto. / Sento il mare che [triste] ribatte la stessa ∞ canzone.
 grigio *inf.*
M2 [(Lo ascolto)] / Sento il mare che, grigio, ribatte la stessa canzone.
M3 >Sento il mare che, [grigio, ribatte la stessa canzone,]
 [solo, *ribatte la stessa canzone,*] *sup.*
 [cade spossato sul greto] *-sup.*
 batte e ribatte spossato ~~la~~ riva. *-sup.*
 [ˆal]la
- ¹⁵ **M1** [Vedo] gli occhi profondi di questi ragazzi[.]
 [Vedo] / [scintillare alle svelte parole]
 [Dentro] *sup.* / [è un sorriso che approva] *inf.*
 [Vedo] *inf.msx.* / [è un sorriso che approva]
 [Vedo] *sup.dx.* / [c'è un sogghigno]. *-inf.*
 Dentro *-dx.* / [c'è un' attesa] *-sup.*
 / [c'è un sogghigno] *-inf.*
 / [scintillare] un sogghigno *-inf.*
 / [scintillare] *-inf.*
M2 ~~Dentro~~ gli occhi profondi di questi ragazzi / [un sogghigno].
 Vedo / lampeggiare. *sup.*
- ¹⁶ **M1** un sogghigno. A due passi il filare di fichi
M2 lampeggiare. A due passi il filare di fichi
- ¹⁷ **M1** disperato s'annoia sulla roccia rossastra.
- ¹⁸ **M1** Ce ne sono di [magre e slanciate], che fumano ∞ sole.
 libere *sup.*
M2 >Ce ne sono di libere, che fumano sole.

Lo ascolto.²⁷

Ho fissato le occhiaie del giovane smilzo²⁸

tutte intente. Han veduto anche loro una volta quel verde.²⁹

Fumerò a notte buia, ignorando anche il mare.³⁰

-
- ²⁷ **M1** [Rovescio la pipa]
[Mi cade la pipa] *inf.*
[Ora tace anche il ∞ mare] *sup.*
[Ora tace il ∞ mare]
[Ora tace anche il ∞ mare] *-sup.*
Continuo *-sup.* a parlare. *-inf.*

- parlare,*
M2 [E continua a parlare ∞ ,] / [io ricerco le oc+]
[E continua a parlare ∞ ,] / [io ricerco] le occhiaie del giovane smilzo *inf.*
[Crediamo ogni cosa;] *sup.* / ~~hə~~ fissato *sup.*
[Crediamolo pure.] / Ho
~~hə~~ ascolto *sx.sup.*

Lo

- M3** Lo ascolto.

- ²⁸ **M1** [-] [rivedo] le [palpebre fosche] del giovane smilzo
io [ritrovo] occhiaie *sup.*
ricerco *-sup.*

- M2** Ho fissato le occhiaie del giovane smilzo

- ²⁹ **M1** [sempre] intente[, le occhiaie che han veduto ∞ i miei viali.]
tutte *inf.* [rivedono i miei viali.] *inf.*
Rivedono [i miei] viali [e le ∞ donne.] *inf.*
[^certo] *inf.* quei *sup.* viali. *dx.*
pure *-inf.*

- M2** tutte intente. [Rivedono pure] quei [viali.]
[Rivedono forse] *sup.* quel verde *dx.*
Han veduto anche loro *inf.*

^ una volta *dx.*

*[a suo tempo] *-inf.*

- M3** tutte intente. Han veduto anche loro una volta quel verde.

- ³⁰ **M1** ≤ Sempre il mare ribatte la stessa canzone / Fumeremo la pipa, ignorando anche il mare. ≥

α Fumere[mo la pipa], ignorando anche ∞ il mare.
Fumerò tutto solo *inf.*

- M2** Fumerò tutto solo, ignorando anche il mare.
|Fumerò a notte buia, ignorando ogni cosa.| *sup.*

- M3** Fumerò a notte buia, ignorando anche il mare.

COMMENTO VARIANTISTICO

Alla base del componimento, scopertamente calabro, vi era una più spiccata caratterizzazione della terra come luogo d'esilio (v. il titolo rifiutato), contro un'«alta Italia» a cui si torna attraverso le parole del «giovane smilzo».

Gli appunti di stesura insistono su una differenza collocata soprattutto nella percezione delle donne di Torino, raccontate dalla voce agli ascoltatori di «Bassa Italia».³¹ Nello svolgimento, tuttavia, i punti di vista iniziano a mescolarsi: il narratore, che sembra nascere come proiezione autoriale (27M1), si va determinando come terza persona lirica (27M2), e allora l'io (che pure persiste nel testo ai vv. 14, 15 e nel finale: vv. 27, 28, 30), tende invece a sfumare dentro un 'noi' che ascolta (da 24M1 fino a un: «Noi piacciamo di più, siamo uomini maschi»³²), salvo rivendicare in altri luoghi di esser stato (se non nato) a Torino (23M1, 24M1, fino a 29M1: «i miei viali»).

Nel testo edito questa fluidità è ben disciplinata in una struttura compatta: i 4 versi finali pareggiano quelli in apertura e chiudono la 'cornice' del racconto, che risulta così iniziato da un lui che parla, e filtrato a metà componimento da un io che ascolta e ritorna poi nel finale. Anche in questo modo spieghiamo il grande travaglio nella redazione di 27T, prima che l'autore decida di 'riciclare' «Lo ascolto».

Molto importante è, ad ogni modo, il luminoso (3M1, 15M1, 16M1) ritratto delle donne di Torino, cui l'autore tiene al punto da rimettere in discussione la compiutezza del componimento, precocemente raggiunta, come detto, con la *sententia* finale. Esse vengono caratterizzate primariamente attraverso giovinezza e spontaneità (20M1, 25M1), e possiedono tratti del pioniere whitmaniano: sono «brune, vive, slanciate» (25M1), vivono in strada (26M1), luogo di elezione del pioniere e del ragazzo, e vengono arditamente paragonate a «maschi» (24M1). Sono a tutti gli effetti «donne-ragazzo»³³.

³¹ FE5I.64, c. 2r: cfr. *infra*, *Appendice a Terre bruciate*.

³² Cfr. *infra*, *Appendice a Terre bruciate*.

³³ Cfr. *infra*, *Ermeneutica*.

POGGIO REALE

Data di composizione: da maggio al 15 settembre 1935 (FE5I.64, cc. 1r,¹ 13r²)

Edizioni a stampa: 1936; 1943 (sesta poesia della quinta sezione 'Legna verde')

Manoscritti: APIX.2 (7v, 8r); FE5I.64 (M1: 2r,³ 12r, 12v, 13r); FE5II.47 (M2: 1r)

Titoli rifiutati: P. R. (non cassato: FE5I.64, c. 12r)⁴

La versione della poesia presente nelle *Lettere* (da APIX.2, cc. 7v, 8r) – a parte pochi versi in comune (ed anche quelli non immuni da varianti, come ad esempio il v. 2) – è sostanzialmente estranea alla redazione del componimento. Per questo motivo non è stato possibile integrarla in apparato. La trascriviamo in appendice con valore documentario, poiché composta «a memoria».

I vv. 7 e 12 risultano differenti da quelli registrati in apparato perché – non essendo testimoniati da precedenti redazioni – sono evidentemente raggiunti solo all'altezza della *princeps*.

¹ Nel già citato elenco di liriche del confino, *Poggio Reale* viene inserita tra le liriche composte in settembre, ma reca tra parentesi l'indicazione («mag.»). Una versione della lirica – «composta a memoria», dunque, con numerose differenze da quella pubblicata in *princeps* – fu, infatti, inviata da Pavese dalle Carceri Nuove il 29 maggio 1935 (per Calvino, POe, p. 245, da Regina Coeli). LE, p. 383. In Hyperpavese sotto la segnatura APIX.2 (cc. 7v, 8r).

² La data («15 se.») è vergata dall'autore in fondo alla prima stesura completa della lirica nel Taccuino.

³ Una stesura dei primi 2 versi.

⁴ È evidentemente acronimo di *Poggio Reale*.

Poggio Reale

Una breve finestra nel cielo tranquillo¹
calma il cuore; qualcuno c'è morto contento.²
Fuori, sono le piante e le nubi, la terra³
e anche il cielo. Ne giunge quassù il mormorio:⁴
i clamori di tutta la vita.⁵

La vuota finestra⁶
non rivela che, sotto le piante, ci sono colline⁷
e che un fiume serpeggia lontano, scoperto.⁸
L'acqua è limpida come il respiro del vento,⁹
ma nessuno ci bada.¹⁰

Il ed. 4 e anche il cielo. Ne giunge quassù il mormorio:

- 1 **M1** Una breve finestra nel cielo tranquillo
M2 > Una breve finestra nel cielo tranquillo
- 2 **M1** calma il cuore; qualcuno c'è morto contento.
- 3 **M1** Fuori, sono le piante e le nubi; la terra
nubi,
M2 Fuori, stanno le piante e le nubi, la terra
|sono| *inf.*
- 4 **M1** e anche il cielo [, ma nulla ++]
cielo. [Le cose si guardano, ∞ limpide] *dx.* / [come il quadro d'azzurro.]
[Le cose traspiscono limpide] *sup.* / [come il quadro d'azzurro.]
Ne giunge quassù [un mormorio.] *inf.* / [I] clamori
[come |un'|eco.] *-inf.* / [I]
[come [|l|]'eco.] *-sup.* / [I]
[come l'eco.] / [I]
un mormorio: *sup.* / i *sx.*
- M2** e anche il cielo. Ne giunge quassù il mormorio:
- 5 **M1** i clamori di tutte le [cose si fanno brusio] / [nella vuota finestra.]
tutta la vita. inf.
M2 i clamori di tutta la vita.
- 6 **M1** La vuota finestra
- 7 **M1** non rivela che, in mezzo alle piante, ci sono ∞ colline
- 8 **M1** e che un fiume serpeggia lontano-
lontano, scoperto. dx.
- 9 **M1** L'acqua è limpida [come l'azzurra ∞ finestra]
come inf. il respiro del vento sup.
M2 L'acqua è limpida come il respiro del vento
[un] [di] *inf.*
- 10 **M1** ≤[M]a i viandanti non sanno.
e i viandanti non sanno. ≥
[e] nessuno ci pensa.
ma inf.
M2 ma nessuno ci bada.

L'uomo steso nel prato potrebbe sentirla²²
 nel respiro dell'erba. Ma non muove lo sguardo,²³
 l'erba sola si muove. Dev'essere morto.²⁴

IIed. 22 L'uomo steso nel prato dovrebbe sentirla

²² **M1** [Il] viandante disteso potrebbe vederla
 Quel *sup.* ^nel prato *sup.* sentirla

M2 L'uomo steso sul prato potrebbe [sentirla]
 [[trovarla]] *sup.*
 sentirla *inf.*

²³ **M1** tra il ronzio [delle cose]. [[Ma]] dev'essere morto.
 [di quel prato] *inf.* [[E]] dev'essere morto.
 delle cose *-inf.* [[Ma]]
 Dev'

M2 nel respiro dell'erba. Ma non muove lo sguardo[.] / L'erba
 sguardo, dx. / l'erba

²⁴ **M2** l'erba sola [lo tocca]. Dev'essere morto
 si muove *inf.*
 [[e dev'essere morto. L'erba sola si muove]] *-inf.*

COMMENTO VARIANTISTICO

Punto di partenza del componimento è la carceraria «breve finestra nel cielo tranquillo» (verso già definitivo in appunti),²⁵ quasi leopardiana siepe che permette una visione parziale, discreta (4M1, 5M1) e perciò «limpida» delle cose del mondo. Gli elementi – «le piante e le nubi, la terra / e anche il cielo» – sono colti dall'intelligenza con un 'sentimento' globale (7T-9T), che si contrappone da subito all'ignoranza-indifferenza degli altri (non «sanno», non «ci badano»: genesi del v. 10): «i viandanti» (10M1), pur essendo nel mondo invece che dietro una finestra, «non sanno», non sperimentano questa fantastica unità del reale.

Dopo un primo sguardo sul mondo, a metà del componimento «una nube» riempie la (non più) «vuota finestra» (v. 6 e 11M1), ribadendo – con il suo occhio panico che osserva ma sempre non visto (da 13M1 a 16M1) – l'unisono scorrere del tutto. Nonostante infine scompaia («è vuoto l'azzurro»), l'evento – non più detto né meccanicamente legato allo «strido / di un uccello» (la cassatura di 20M1) – non impedisce all'immaginazione di seguirla anche fuori portata di sguardo, quando «tocca le piante o discende nel fiume» (21T) collegando l'uomo dietro la finestra con quello «disteso nel prato» (a sostegno, la cassatura di «viandante» da 22M1), che «potrebbe/dovrebbe» accorgersi della nube, ma poiché non risponde «dev'essere morto».

La conoscenza, il sapere dell'uomo di fronte al reale è ancora una volta fisico: gli elementi sono parti del corpo (8M1), e così il richiamo 'paesaggistico'²⁶ del «respiro del vento», replicato poi nel v. 23; così anche il viandante del finale – che non sente/non vede (genesì del v. 22) benché si trovi in un'ideale condizione di assorbimento («disteso» appunto «nel respiro dell'erba») – «dev'essere morto».

Gli elementi che abbiamo isolato (la finestra, il cielo immobile, limpido, che «ricopre ogni cosa», la nube, il viandante che «non sa», l'uomo disteso che «non vede») si ritrovano esattamente nella versione della poesia che Pavese compone a memoria dal carcere,²⁷ a differenza di altri che, a dispetto delle apparenze, risultano infine incidentali.²⁸

²⁵ Cfr. *infra*, *Appendice a Poggio Reale*.

²⁶ Cfr. *infra*, *Edizione di Paesaggio [I]*, 4M1a e M1b.

²⁷ Cfr. *infra*, *Appendice a Poggio Reale*.

²⁸ Cfr. *infra*, *Tecnica*.

PAESAGGIO [VI]

Data di composizione: settembre 1935 (FE5I.64, c.1r)¹

Edizioni a stampa: 1936; 1943 (seconda poesia della sesta ed ultima sezione 'Paternità')

Manoscritti: FE5I.64 (M1: cc. 7r, 7v, 8r, 8v, 9r); FE5II.87 (M2: 1 c., 1 file)

Questa è l'ultima poesia di *Lavorare stanca*, pubblicato il 14 gennaio del 1936 per le Edizioni di Solaria.

¹ Nel già citato elenco di liriche del confino, *Paesaggio* [VI] viene inserita tra le liriche composte in settembre, assieme a *Poggio Reale*, e ad altri componimenti non inclusi nella *princeps*: *Parole del politico*, *Altri tempi*, *Poetica*.

Paesaggio [VI]

Quest'è il giorno che salgono le nebbie dal fiume¹
nella bella città, in mezzo a prati e colline,²
e la sfumano come un ricordo. I vapori confondono³
ogni verde, ma ancora le donne dai vivi colori⁴
vi camminano. Vanno nella bianca penombra⁵
sorridenti: per strada può accadere ogni cosa.⁶
Può accadere che l'aria ubriachi.⁷

Il mattino⁸

si sarà spalancato in un largo silenzio⁹
attutendo ogni voce. Persino il pezzente,¹⁰
che non ha una città né una casa, l'avrà respirato,¹¹
come aspira il bicchiere di grappa a digiuno.¹²

IIed. 10 attutendo ogni voce. Perfino il pezzente,

¹ M1 Quest'è il giorno che salgono le nebbie dal ∞ fiume

² M1 nella [grande] città, in mezzo a prati e ∞ colline,
bella *sup.*

³ M1 e la sfumano come un ricordo
[[^], e la strappano ∞ via.] *dx.*
. I vapori ∞ [incupiscono]
confondono *inf.*

⁴ M1 ogni verde, [e ogni spigolo schietto.]
ma sempre le donne dai ∞ vivi colori *inf.*
[ancora] -*sup.*

⁵ M1 vi camminano. Vanno nella [luce ∞ velata]
[bianca] penombra *inf.*
chiara -*inf.*

M2 vi camminano. Vanno nella [chiara] penombra
bianca *sup.*

⁶ M1 sorridenti: [nei viali] può accadere ogni ∞ cosa.
per strada *sup.*

⁷ M1 [Oggi] ~~accade~~ che l'aria ~~ubriaca~~.
Può *accadere* *ubriachi inf.*

⁸ M1 Il mattino

⁹ M1 si sarà spalancato in un largo silenzio

¹⁰ M1 attutendo ogni voce. Persino il ∞ pezzente,

¹¹ M1 che non ha una città nè [la] casa, ∞ l'avrà ∞ respirato
una *sup.*

¹² M1 come aspira il bicchiere d[a] grappa ∞ a digiuno.
~~de~~[lla] *sup.*
di

Val la pena aver fame o esser stato tradito¹³
dalla bocca più dolce, pur di uscire a quel cielo¹⁴
ritrovando al respiro i ricordi più lievi.¹⁵

Ogni via, ogni spigolo schietto di casa¹⁶
nella nebbia, conserva un antico tremore;¹⁷
chi lo sente non può abbandonarsi. Non può¹⁸
abbandonare la sua ebbrezza tranquilla, composta di cose¹⁹
dalla vita pregnante, scoperte a riscontro²⁰

Il ed. 17 nella nebbia, conserva un antico tremore:
19 la sua ebbrezza tranquilla, composta di cose

¹³ M1 Val la pena aver fame, [esser soli ∞ nel mondo,] / [ma uscì fuori, levando le nari a ∞ quel ∞ cielo.]
Val la pena aver fame, *o esser stato tradito inf.

¹⁴ M1 dalla bocca più [cara], pur di uscire ∞ a quel ∞ cielo,
[dolce] sup.
dolce inf.

M2 dalla bocca più dolce, pur di uscire a quel cielo
[cara] inf.

¹⁵ M1 ≤ e levarsi la fronte
e levarsi la fronte e le nari dx. ≥

α [e godersi i più tristi ricordi]

β ≤ e lavarsi al respiro ogni triste ∞ ricordo.

|trovarvi| -inf.

|sentirvi| -inf.

|sentire| ≥

γ ≤ ritrovando al respiro i più [vani] ∞ ricordi.
e^ inf. ritrovarvi amari sup.

*i ricordi più amari.

[ogni amaro ∞ ricordo] inf.

[i ricordi ∞ anche ∞ vani] -inf. ≥

δ ritrovarvi al respiro [ogni dolce] ricordo
ritrovando [ogni amaro] inf. ricordo

[i più] sup. [dolci] ricordi

^i sx. ricordi più lievi inf.

¹⁶ M1 Ogni via, [e] ogni spigolo schietto ∞ di casa

¹⁷ M1 nella nebbia, [mantiene] un antico ∞ [pensiero];
conserva sorriso inf.

M2 nella nebbia, conserva un antico [sorriso];
tremore sup.

¹⁸ M1 chi ne sente non può abbandonarsi[,] ∞ non può abbandonare
lo . dx. Non

¹⁹ M1 la sua ebbrezza tranquilla composta ∞ d[’infanzia]
di cose sup.

²⁰ M1 [giovanezza e di gioia], scoperte ∞ a riscontro
[giovanezza di gioia] , scoperte ∞ a riscontro
[giovanezza e di vita] , scoperte ∞ a riscontro sup.
dalla vita pregnante , scoperte ∞ a riscontro -sup.

d'una casa o d'un albero, d'un pensiero improvviso.²¹
 Anche i grossi cavalli, che saranno passati²²
 tra la nebbia nell'alba, parleranno d'allora.²³

O magari un ragazzo scappato di casa²⁴
 torna proprio quest'oggi, che sale la nebbia²⁵
 sopra il fiume, e dimentica tutta la vita,²⁶
 le miserie, la fame e le fedi tradite,²⁷
 per fermarsi su un angolo, bevendo il mattino.²⁸
 Val la pena tornare, magari diverso.²⁹

21 **M1** d'una casa[,] d'un albero, di un pensiero ∞ improvviso.
 o *sup.* d'

22 **M1** Anche i grossi cavalli che ∞ saranno ∞ passati

23 **M1** ~~nelle nebbie~~ dell'alba, parleranno ∞ d'allora.

nella nebbia

|tra la| |nell'| *sup.*

M2 tra la nebbia nell'alba, parleranno d[i] allora.
 d' dx.

24 **M1** [E] magari un ragazzo scappato di ∞ casa
 O *sup.dx.*

25 **M1** torna proprio quest'oggi, che sale ∞ la nebbia

26 **M1** su |dai prati| e dimentica tutta la ∞ vita,
 |dall'acqua|, *inf.*

M2 [su dai prati], e dimentica tutta la vita,
 [sotto il sole] *sup.*
 sopra il fiume *inf.*

27 **M1** le [ricchezze] [e] la fame [e] le fedi ∞ tradite
 [ricchezze] [o] *sup.*

[,] *inf.* [,] *inf.*

miserie *sup.* [e] *-inf.*

, -sx. e *-inf.*

M2 le miserie, [e] la fame e le fedi tradite,

28 **M1** per fermarsi [su un] angolo [e] ∞ bere [la nebbia]
 a quell' *inf.* bevendo il mattino. *inf.*

M2 per fermarsi su un angolo, bevendo il mattino.

29 **M1** ≤ Val la pena scappare, per [sapere al ∞ ritorno]
 capire *sup.* al ∞ ritorno]
 la nebbia *inf.* ≥

α Val la pena tornare, magari ∞ [mutati].
 magari [mutato]
 diverso *inf.*

COMMENTO VARIANTISTICO

A confronto con componimenti più antichi si nota subito la raggiunta facilità di scrittura di Pavese, che ha ormai un saldo abbrivio (già in 1M1) con uno dei suoi versi caratteristici³⁰ ribaltato quasi a specchio in 2T³¹ (e già in 2M1 l'unica esitazione è isosillabica).

Nella prima stesura (5M1) l'atmosfera da evento che segna il ritorno del ragazzo era espressa con tratti più didascalici: la «luce velata» propria delle fiabe acquista i tratti ossimorici di una «chiara penombra» che evidenzia una maggiore personalizzazione dell'immagine.

L'indefinita illuminazione non ci impedisce di cogliere il bagliore americano che emana da 7M1: nella sezione 2 del *Song of Myself* Whitman scriveva «houses and rooms are full of perfumes [...], / I breathe the fragrance myself and know it and like it, / The distillation would intoxicate me also»,³² quasi «Può accadere che [l'aria] ubriachi». Nella distanza tra la certezza («oggi accade...») e la possibilità («può accadere...»), inoltre, Pavese sembra sfumare il quadro per accrescere la *suspense* che precede l'evento: il ritorno del ragazzo.

Dopo due tentativi (13M1 e 15M1) notiamo la soppressione del lemma «nari» (che occorrerà solo una volta nella raccolta, in *Cena triste*: «solamente, gli treman le nari») di tono aulico. La preferenza infine accordata a «uscire a quel cielo» abbassa il registro, essenzializza l'immagine, e allo stesso tempo mira più in alto verso il dantesco e liberatorio «uscimmo a riveder le stelle» (*If. XXXIV*, 139).

Ancora la ricerca di essenzialità e la crescente consapevolezza di un vocabolario proprio paiono guidare le varianti di 19M1 e 20M1: la cassatura del *tricolon* 'infanzia-giovanezza-gioia(vita)' in rapporto allo 'scoprire' di 20T. La scoperta è già giovinezza ed infanzia, come Pavese stesso aveva ribadito nel *Mestiere di poeta*, scritto qualche mese prima (novembre 1934) proprio a proposito di *Lavorare stanca*: «la composizione della raccolta è durata tre anni. Tre anni di giovinezza e di scoperte». ³³ Anche in *Ulisse* le due aree semantiche sono sovrapposte, sigillate come al solito da un eloquente 'tacere': «il ragazzo comincia a esser giovane e scopre / ogni giorno qualcosa e non parla a nessuno».

Arriviamo così ai versi-chiave di questo *Paesaggio* e di tutto *Lavorare stanca* (1936). L'ultima strofe riporta in primo piano il ragazzo, che finora è solo 'corpo sottinteso' di questo componimento (ma soggetto che vede e sente). Senza esitazione scappato di casa e sbarbarianamente smemorato,³⁴ egli torna per «fermarsi su un angolo³⁵ e bere la nebbia» (28M1). Va notato l'utilizzo metaforico del verbo 'bere', originario e caratteristico di Pavese con pochissimi precedenti nella letteratura

³⁰ Settenario (sdrucciolo) + senario: «Quest'è il giorno che salgono | le nebbie dal fiume»

³¹ «nella bella città, | in mezzo a prati e colline,»

³² LG, p. 63: «Case e stanze son piene di profumi [...], / Respiro la fragranza da me, la riconosco e mi piace / Il distillato potrebbe anche ubriacarmi». La traduzione è di servizio.

³³ *Il mestiere di poeta*, PO, p. 105.

³⁴ Cfr. C. SBARBARO, *Talora nell'arsura della via*, in –, *Pianissimo*, p. 81: «tutte le cose buone della terra / che bastavano un giorno a smemorarmi...». L'immagine, anche leopardiana, è di lunga durata in Pavese, e ricorre in un analogo contesto di corporea assimilazione della natura. Cfr. *Mal di mestiere*, SA, p. 287: «Fermo davanti a una campagna, smemorato, a un cielo chiaro, a un corso d'acqua, a un bosco [...]. Io non esisto: esiste il campo, esiste il cielo. Esistono i miei sensi, spalancati come bocche a divorare l'oggetto». Il corsivo è nostro.

³⁵ A. SICHERA (*Pavese*, cit., p. 33) ha già indicato – in *A Boston ballad, By the roadside*, LG, p. 292 – il modello whitmaniano di quest'immagine: «To get betimes in Boston town I rose this morning early, / Here's a good place at the corner, I must stand and see the show» («Per arrivare in tempo alla città di Boston, presto mi alzai stamane, / Ecco un buon posto all'angolo, devo fermarmi qui a vedere lo spettacolo»).

italiana, di cui forse uno solamente decisivo.³⁶ Altrove nel testo leggiamo ancora: «persino il pezzente / [...] l'avrà respirato <il mattino, ndr> / come aspira il bicchiere di grappa a digiuno»; respirare come bere: un'immagine simile è in *Grappa a settembre* (FE 5I.50, c. 1: «l'aria, cruda di nebbia, si beve a sorsate»), ma pure *Deola* «fuma pacata e respira il mattino».³⁷ Tutta quest'area insiste su una pienezza del sentire che è aurorale assimilazione/appropriazione del mondo.

La cassatura di «nebbia» (che comunque si attesta a 4 occorrenze in tutto il componimento) da 28M1 porta Pavese a 'riciclarla' in 29M1: «sapere al ritorno» diventa «capire la nebbia» rinsaldando il legame tra *sapio* e *capio* di cui abbiamo detto (e diremo).³⁸ Il passaggio ulteriore, significativo, togliendo centralità al simbolo 'attaccato' sopra (riduttivamente: la nebbia = Torino, dunque capire la nebbia = capire la città), fa sì che lo spessore semico venga fuori dalla struttura propria che il vocabolario poetico di Pavese sta acquisendo. «Val la pena tornare, magari diverso» – pur avendo un solo referente esplicito in 25T – acquista di senso in relazione all'intera opera, finendo per (ri) comprendere l'abisso esperienziale aperto dalle questioni dei *Mari del Sud*, dal 'ritorno primo' del cugino. Il nucleo del componimento e il messaggio del libro possono stagliarsi così, nel «mattino», in tutta la loro evidenza e senza impalcature posticce.

³⁶ Ancora C. SBARBARO, *L'alleata*, v. 12: «bevendo tormento e piacere», e vv. 47-48: «bevendo nell'aria | l'odore dell'erba calpesta». Il precedente più immediato ci sembra però quello di *Piccolo, quando un canto d'ubriachi* (da *Pianissimo*): «a bere il canto come un vino forte». Prima di Pavese ne osserviamo tracce pure in Govoni (*Ne l'ex convento del Corpus Domini*, v. 20: «bevono gli ultimi raggi di sole») e in Rebora (*Scienza vince natura*, v. 7: FL35 «È fior che beve l'aria e la profuma»). I dati sono ricavati da VOC, p. 139.

³⁷ Pavese stesso nell'appendice al secondo *Lavorare stanca*, riflettendo sull'«evocazione di figure tutte solitarie ma fantasticamente vive in quanto saldate al loro breve mondo per mezzo dell'*immagine interna*», si sofferma in particolare su questa zona: «Nell'ultimo *Paesaggio* della nebbia, l'aria inebria, il pezzente la respira come respira la grappa, il ragazzo beve il mattino. Tale è tutta la vita fantastica di *Lavorare stanca*». PO, p. 117.

³⁸ Cfr. *infra*, *Tecnica*.

ORDINAMENTO

GLI INDICI DI *LAVORARE STANCA*

Gli indici¹ che precedono la *princeps* di *Lavorare stanca* sono:

☐ **FE5I.22, c. 4v**: manoscritto sul retro della minuta di *Città in campagna*, 1933; è un indice con legenda, che contiene la divisione delle liriche in 5 gruppi (Campagna, Campagna-città, Fiume, Calma stoica lavoro, Sansòssi); 20 poesie

☐ **FE5II.7bis**: manoscritto indicato erroneamente su Hyperpavese come «indice di "Lavorare stanca" (edizione Solaria, 1936)»; 36 poesie

☐ **FE5II.8, c.1v**: manoscritto sul retro del dattiloscritto di *Crepuscolo di sabbiatori*, contiene una partizione delle liriche in 3 gruppi (senza donne, donne sane, donne erotiche);² già Leva³ ha il gran merito di individuare e trascriverne tre stesure (che in realtà sono quattro,⁴ e chiameremo a, b, c, d) rispettivamente di 34 (le prime due), 36 e 41 poesie

☐ quello ricavabile dalle bozze di stampa in **APIII.3**; 41 poesie

Riguardo ai rapporti cronologici che esistono fra i testimoni, le uniche esitazioni sono poste dalle coppie di indici omologhi: cioè FE5II.8c con FE5II.7bis, e FE5II.8d con le bozze di stampa in APIII.3.

Il primo nodo è presto sciolto, dato che FE5II.7bis è copia in pulito della terza stesura dell'indice in FE5II.8.

I rapporti tra FE5II.8d e le bozze di stampa richiedono invece un approfondimento ulteriore, anche in rapporto alla tradizione. Secondo Leva, infatti, i «tre ordinamenti successivi» di FE5II.8 sono poi «superati dalle bozze»,⁵ mentre per Mutterle la terza stesura di FE5.B VIII.bis (la quarta per noi: FE5II.8d, *ndr*) è il documento «più vicino alla stampa»⁶ (senza troppo soffermarvisi dato che, proprio per questo, lo «interessa meno»). Diciamo subito che è Mutterle ad avere, con tutta evidenza, ragione.⁷ Pesa su Leva qualche imprecisione nell'ordinamento dei *Paesaggi*, che lo porta a soprassedere⁸ sui numerosi tratti in comune tra l'ultima stesura di FE5II.8 ed addirittura la *princeps*: ad esempio la serie identica delle prime 15 poesie fino a *Mania di solitudine*, e la

¹ Sugli indici del primo *Lavorare stanca* si sono spesi in particolare: M. LEVA, *Sul primo "Lavorare stanca"*, in *Studi di letteratura offerti a Dante Isella*, Napoli, Bibliopolis, 1983, pp. 537-51; A.M. MUTTERLE, *Una forma virtuale di 'Lavorare stanca'*, in – *I fioretti del diavolo. Nuovi studi su Cesare Pavese*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003, pp. 13-27; J.M. LUCIA MEGÍAS, *Pavese antes de Pavese: apuntes de crítica genética (hacia el texto de Lavorare stanca)*, in «Cuadernos de Filología Italiana», Volumen Extraordinario, 2011, pp. 219- 232; M. BONFIGLIO, *Le carte del primo Lavorare stanca*, Tesi di Dottorato (Studi Filologici e Letterati, Ciclo XXVII), Università degli Studi di Cagliari, pp. 214-32.

² Pavese individua con una x blu i componimenti appartenenti alla prima categoria e con un trattino rosso quelli della seconda; i restanti appartengono alla terza. Questa divisione è preceduta da un'altra, a blocchi, che l'autore opera apponendo una parentesi aperta a sinistra delle poesie. Entrambe vengono fornite in dettaglio nella trascrizione della carta. Cfr. *infra*.

³ Cfr. M. LEVA, *Sul primo «Lavorare stanca»*, pp. 538-39.

⁴ Le prime due a matita, poi penna nera, poi matita rossa (la stessa usata per assegnare poi le categorie alle liriche).

⁵ *Ivi*, pp. 537-38.

⁶ Cfr. A.M. MUTTERLE, *Una forma virtuale di 'Lavorare stanca'*, cit., p. 13.

⁷ È il rapporto tra i testi, ovvero la 'finitezza' degli ordinamenti a dirlo, come vedremo nel corso del capitolo.

⁸ «Il terzo ordinamento sembra essere uno scavalcamento poi rientrato di quello delle bozze, che è più prossimo a 2.B (FE5II.b, *ndr*)». M. LEVA, *cit.*, p. 547 in nota.

saldatura della linea *Ritratto d'autore, Mediterranea, La cena triste, Paesaggio* [IV], *Maternità, Una generazione* avvenuta a quest'altezza ma non ancora operante in bozze.

Allo stesso modo viene sottovalutata⁹ la contiguità tra l'indice ricavabile dalle bozze e la terza stesura di FE5II.8: i due ordinamenti, infatti, sono pressoché identici¹⁰ a parte l'aggiunta delle nuove poesie in bozze. E ciò spiegherebbe anche l'esistenza di FE5II.7bis, come detto, copia in pulito di questa stesura.

Pure il denso e affascinante saggio di Mutterle presenta alcune criticità, mitigate in verità dall'*excusatio* preliminare per la mancata «ricognizione diretta delle carte».¹¹ Restano valide le conclusioni,¹² e numerose intuizioni (valgano per tutte quelle sulla risemantizzazione e sulle riprese linguistiche come tensione centripeta del Pavese poeta),¹³ ma è contestabile il fatto che – pur avendo ravvisato nell'ultima stesura di FE5II.8 il documento più vicino alla stampa – il critico conduca i suoi raffronti tra l'indice delle bozze e quello della *princeps*. Questo pare un corollario della identificazione iniziale delle bozze con le stesse di cui parla Pavese per la tiratura *sibi et paucis*.¹⁴ Ma è un fatto tutto da dimostrare: essa avviene sulla base dell'ultima poesia *Una generazione*, tuttavia – è bene ricordarlo – *Una generazione* chiude tutte le stesure di FE5II.8, con la terza poi ricopiata (per quale motivo se non in vista di una stampa?) in pulito. Oltretutto, assumendo questa posizione, Mutterle finisce per trascurare uno stato dell'indice che è più tardo (per sua stessa ammissione), e – a quanto ci è dato sapere – libero da costrizioni estrinseche (in questo testimone sono comprese anche le liriche poi censurate).

Prima di osservare nel dettaglio le variazioni tra gli indici, ci pare opportuno motivare le imprecisioni che abbiamo riscontrato in Leva, affrontando la questione delle liriche chiamate *Paesaggio*.

Paesaggio: per nome e per numero

Com'è noto, Pavese non appose alcun numero romano per distinguere in indice le sei liriche intitolate *Paesaggio* che troviamo nell'edizione del 1936. Lo farà solo nel 1943, aprendo un fronte problematico, data la numerazione evidentemente «irregolare».¹⁵

Eluderemo la discussione su *Paesaggio VII* e *VIII*, che compaiono solamente nella *ne varietur*, e che – come osservato anche da Mutterle¹⁶ – risultano tra loro sequenzialmente ordinate.

In verità, nemmeno i primi due *Paesaggi* presentano alcuna questione, dato che sono facilmente individuabili nell'indice del 1933, ed anche nei successivi conservano una posizione analoga.

⁹ Cfr. *supra*, nota precedente.

¹⁰ Unica differenza la soppressione di *Dopo*, come vedremo in seguito.

¹¹ A.M. MUTTERLE, *I titoli scambiati*, in – *I fioretti del diavolo*, cit., p. 1 nota 1.

¹² Cfr. A.M. MUTTERLE, *Una forma virtuale di 'Lavorare stanca'*, in – *I fioretti del diavolo*, cit., p. 27.

¹³ Cfr. *ivi*, pp. 15, 21, 22, 25. Il germe di quest'idea, tra l'altro è antico e personalissimo. Cfr. A. M. MUTTERLE, *Appunti sulla lingua di Pavese lirico*, in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana, 1966, p. 283.

¹⁴ La lettera di Pavese a Carocci del 4 maggio 1935, subito dopo l'arresto, in cui l'autore di *Lavorare stanca* chiede «una tiratura di queste bozze come sono ora». *Lettere a Solaria*, a c. di G. Manacorda, Editori Riuniti, Roma, 1979, p. 581.

¹⁵ Cfr. A.M. MUTTERLE, *I titoli scambiati*, cit., p. 5.

¹⁶ *Ibidem*.

Inoltre, nel tormentato indice in FE5II.8 il *Paesaggio* [I] conserva la dedica («al Pollo») che sarà poi nella *princeps*.

Un'altra dedica («a Tina»), sempre in FE5II.8, ci aiuta a distinguere *Paesaggio* [IV] che comparirebbe, seguendo Leva,¹⁷ per la prima volta nella terza stesura dell'indice (per noi, FE5II.8d), occupando il posto che nella stesura precedente era di *Paesaggio* [III], ma sarà poi definitivamente¹⁸ suo.

Ne deriva che *Paesaggio* [III] andrebbe al posto di *Paesaggio* [V], con quest'ultima che risalirebbe al seguito di *Paesaggio* [II] (cioè dove in *princeps* sarà collocato *Paesaggio* [III]). Il tutto, invero, sarebbe poi nuovamente rimesso in discussione nelle bozze – *Paesaggio* [V] tornerebbe al 'suo' posto, ma *Paesaggio* [III] andrebbe in fondo – e rimodulato ancora nella *princeps*.

Sinteticamente:

FE5II.8a (= FE5II.8b) = FE5II.8c: (I, II) V, III;

FE5II.8d: (I, II) V, III, IV;

APIII.3: (I, II) V, IV, III;¹⁹

princeps: (I, II) III, V, IV.²⁰

La via proposta ci pare impervia e dall'esito incerto. Inoltre, sarebbe quantomeno inusuale che una lirica di 'nuovo inserimento' (nel caso specifico, *Paesaggio* [IV]), a quest'altezza guadagni già la collocazione che avrà poi in stampa.

Dato che non abbiamo indicazioni diverse, niente impedisce di supporre che i *Paesaggi* presenti nelle prime tre stesure siano invece, nell'ordine I, II, V, IV. Ciò implicherebbe – e le indicazioni cronologiche ci confortano²¹ – che il *Paesaggio* V inserito nella quarta stesura, sia in realtà *Paesaggio* [III]; si consideri che il dattiloscritto di *Paesaggio* [III] – in FE5II.70 – reca come titolo (poi rifiutato) proprio *Paesaggio* (V).²² In questo caso, il componimento occuperebbe il posto che avrà in *princeps*, dopo – appunto – esser stato in penultima posizione (come 'nuovo inserimento') nelle bozze in APIII.3, che precedono.

La linearità che ne deriva si può apprezzare in sintesi:

FE5II.8a (= FE5II.8b) = FE5II.8c: (I, II) V, IV;

APIII.3: (I, II) V, IV, III;

FE5II.8d = *princeps*:²³ (I, II) III, V, IV.

Adesso possiamo osservare le singole stesure degli indici.

¹⁷ Cfr. M. LEVA, *cit.*, p. 538.

¹⁸ Si intenda in relazione all'edizione del 1936.

¹⁹ Nell'indice riportato da LEVA (*cit.*, p. 542) sono validi i numeri di carta (aggiungendone uno, dato che la numerazione d'archivio comincia oggi coi *Mari del sud* da c.2), ma vengono erroneamente invertiti *Paesaggio* [III] e *Paesaggio* [IV]: quest'ultima – come è possibile constatare in APIII.3, cc. 75-76 – precede la prima che si trova invece in APIII.3, cc. 79-80.

²⁰ oltre a *Paesaggio* [VI] a chiudere la raccolta.

²¹ Anche per Calvino *Paesaggio* [III] è l'ultimo ad esser stato composto dei primi cinque *Paesaggio*. Cfr., *Appendice a POe*, pp. 234-243.

²² Ciò lumeggerebbe anche un tentativo – poi abortito – da parte dell'autore, di ordinare cronologicamente questi componimenti.

²³ Ad esclusione, ovviamente di *Paesaggio* [VI], inserito com'è noto, direttamente nell'edizione del 1936.

Lavorare stanca

- x I mari del sud
 - Il vino triste
 - x Antenati
 - || Tradimento
 - ²⁴ Fumatori di carta
 - Pensieri di Deola
 - Estate di San Martino
 - x Paesaggio [I]
 - Gente spaesata
 - ∫ Canzone di strada
 - Proprietari
 - ∫ Due sigarette
 - Ozio
 - || Pensieri di Dina
 - x Paesaggio [II]
 - Una stagione
 - x Il dio caprone
 - Mania di solitudine
 - Atlantic oil
 - || Crepuscolo di sabbiatori
- x Campagna
 - Campagna-città
 - || Fiume
 - Calma stoica lavoro
 - ∫ Sansossi

²⁴ in realtà è un circoletto vuoto

FE5II.8a, c.1v¹

I mari del Sud (ded. al Prof)
Antenati

Tradimento

Pensieri di Deola

Paesaggio [I] (ded. al Pollo)

Gente spaesata

Canzone di strada

Proprietari

Due sigarette

Ozio

Pensieri di Dina

Paesaggio [II]

Una stagione

Il dio-caprone

Mania di solitudine

Atlantic oil

Città in campagna

Gente che non capisce

Casa in costruzione

Cattive compagnie

Piaceri notturni

Balletto

Paternità²

Disciplina antica

Indisciplina
Mediterranea
Disciplina

Legna verde

Dopo

Paesaggio [V]

Rivolta

Paesaggio [IV]³

I morti han fame

Una generazione

¹ In questa e nelle altre stesure della presente carta, ho replicato i blocchi di poesie lasciando uno spazio vuoto alla fine. Le liriche isolate si devono considerare irrelate.

² La prima ad essere composta: già nelle bozze di «Solaria», poi eliminata dalla censura. Non mettiamo [I] per non appesantire la lettura, dato che non si può confonderla con la *Paternità* del 1935.

³ Per Leva, come detto, è *Paesaggio* [III].

FE5II.8b, c.1v

I mari del Sud (ded. al Prof) Antenati	Indisciplina Paesaggio [V] Disciplina Legna verde Rivolta
Paesaggio [I] (ded. al Pollo) Gente spaesata Pensieri di Deola Canzone di strada Due sigarette Ozio	Mediterranea I morti han fame ¹ Paesaggio (a Tina) [IV] Dopo
Proprietari Paesaggio [II]	Una generazione
Una stagione Pensieri di Dina Tradimento	
Mania di solitudine	
Il dio-caprone	
Atlantic oil Città in campagna Gente che non capisce Casa in costruzione	
Cattive compagnie	
Piaceri notturni Balletto Paternità Disciplina antica	

¹ Secondo LEVA, *cit.*, p. 538: «(i.e. Gente che c'è stata)». Non abbiamo evidenze che *I morti han fame* sia un titolo poi rifiutato di *Gente che c'è stata* (altro titolo rifiutato: *Gente che ha fatto la guerra*: FE5I.32, e poi in Ds FE5II.85), eppure non ci sentiamo di escluderlo dato che il margine superiore della minuta è oggi strappato (FE5I.32, c. 1). Ad ogni modo, muovendoci nel campo delle ipotesi, la dinamica allusa dal titolo sembra più congruente con *La cena triste*: «quest'ansia inesausta / di contatti e sapori che macera i morti». Il componimento, infatti, recava in minuta come titoli rifiutati *Gente af<famata>* e *Gente che ha fame* (FE5I.44, c. 2). Si consideri anche che *La cena triste* è presente a partire dalla stesura successiva, proprio soprascritta a questa.

FE5II.7 bis = FE5II.8c, c.1v

I mari del Sud¹
Antenati
Paesaggio [I]
Gente spaesata
Pensieri di Deola
Canzone di strada
Due sigarette
Ozio
Proprietari
Paesaggio [II]
Una stagione
Pensieri di Dina
Tradimento
Mania di solitudine
Il dio-caprone
Il tempo passa
Atlantic oil
Città in campagna
Gente che non capisce
Casa in costruzione
Cattive compagnie
Piaceri notturni
Balletto
Paternità
Disciplina antica
Indisciplina
Paesaggio [V]
Disciplina
Legna verde
Rivolta
Ritratto d'autore
Mediterranea
La cena triste
Paesaggio [IV]
Dopo
Una generazione

¹ Non ci sono le dediche perché trascrivo la copia in pulito di FE5II.7bis, che ne è mancante.

APIII.3

I mari del Sud (*a Monti*)
Antenati
Paesaggio (*al Pollo*) [I]
Gente spaesata
Pensieri di Deola
Canzone di strada
Due sigarette
Ozio
Proprietari
Paesaggio [II]
Una stagione
Pensieri di Dina
Tradimento
Mania di solitudine
Il dio-caprone
Il tempo passa
Atlantic oil
Città in campagna¹
Gente che non capisce
Casa in costruzione
Cattive compagnie
Piaceri notturni
Balletto
Paternità
Disciplina antica
Indisciplina
Paesaggio [V]
Disciplina
Legna verde
Rivolta
Ritratto d'autore (*a Leone*)
Mediterranea
La cena triste
Paesaggio (*a Tina*) [IV]
Una generazione
Paesaggio [III]
Grappa a settembre
Lavorare stanca
Maternità
Civiltà antica
Esterno

¹ In bozze manca l'accento sulla *a*.

FE5II.8d, c.1v¹

I Mari del Sud (ded. al Prof)

Antenati

Paesaggio (ded. al Pollo) [I]

Gente spaesata

Pensieri di Deola

Canzone di strada

Due sigarette

Ozio

Proprietari

Paesaggio [II]

Paesaggio [III]

Una stagione

Pensieri di Dina

Tradimento

Mania di solitudine

Il dio-caprone

Il tempo passa

Atlantic oil

Città in campagna

Gente che non capisce

Casa in costruzione

Grappa a settembre

Cattive compagnie

Piaceri notturni

Balletto

Paternità

Disciplina antica

Indisciplina

Paesaggio [V]

Disciplina

Lavorare stanca

Legna verde

Esterno

Rivolta

Civiltà antica

Ritratto d'autore

Mediterranea

La cena triste

Paesaggio (a Tina) [IV]

Maternità

Una generazione

Lavorare stanca

¹ Di seguito fornisco la divisione in gruppi tematici sul discrimine muliebre:

a) x blu, senza donne, 15 liriche: *I mari del Sud*, *Antenati*, *Paesaggio [I]*, *Proprietari*, *Paesaggio [II]*, *Paesaggio [III]*, *Il tempo passa*, *Città in campagna*, *Gente che non capisce*, *Indisciplina*, *Paesaggio [V]*, *Disciplina*, *Legna verde*, *Esterno*, *Rivolta*;

b) trattino rosso, donne sane, 10 liriche: *Gente spaesata*, *Pensieri di Deola*, *Due sigarette*, *Dopo*, *Il dio-caprone*, *Atlantic oil*, *Casa in costruzione*, *Lavorare stanca*, *Civiltà antica*, *Paesaggio [IV]*;

c) nessun segno, donne erotiche, 16 liriche: *Canzone di strada*, *Una stagione*, *Pensieri di Dina*, *Tradimento*, *Mania di solitudine*, *Grappa a settembre*, *Cattive compagnie*, *Piaceri notturni*, *Balletto*, *Paternità*, *Disciplina antica*, *Ritratto d'autore*, *Mediterranea*, *La cena triste*, *Maternità*, *Una generazione*.

ORDINAMENTO

Le stesure degli indici risultano, dunque, così ordinate:

- FE5I.22 (20 poesie)
- FE5II.8a (34 poesie)
- FE5II.8b (34 poesie)
- FE5II.8c = FE5II.7bis (36 poesie)
- APIII.3 (41 poesie)
- FE5II.8d (41 poesie)
- princeps* (45 poesie)

Forniamo di seguito un sintetico resoconto dei movimenti messi in atto da Pavese nella definizione dell'ordinamento della *princeps*, che ci permetterà di cogliere l'alternanza tra momenti di aggiunta di nuove poesie e momenti di sistemazione dell'ordine. Una coerenza quasi 'geometrica' che viene meno solo nel finale, tra l'ultima stesura di FE5II.8 e la *princeps*,¹ quando – possiamo ipotizzare a causa della censura o nell'imminenza dell'effettiva pubblicazione – l'aggiunta di nuove poesie non impedirà a Pavese di procedere ad una lieve ricalibratura dell'indice. Possiamo osservare anche che – tranne in un caso² – l'inserimento di nuove poesie su un indice già esistente avviene in coda all'ultima (che è, per buona parte di tempo, *Una generazione*).

MOVIOLA: COSA ACCADE IN OGNI PASSAGGIO DI TESTIMONE

1. Da FE5I.22 a FE5II.8a

Rifiutate (4)

Il vino triste, Fumatori di carta, Estate di san Martino, Crepuscolo di sabbiatori;

Aggiunte (18)

Città in campagna, Gente che non capisce, Casa in costruzione, Cattive compagnie, Piaceri notturni, Balletto, Paternità [I], Disciplina antica, Indisciplina, Mediterranea [1934], Disciplina, Legna verde, Dopo, Paesaggio [V], Rivolta, Paesaggio [IV], I morti han fame,³ Una generazione.

Spostate

Nessuna

¹ Possiamo ipotizzare, al momento con pari probabilità, a causa della censura o dell'imminenza della pubblicazione. Del resto, una parziale 'trasgressione' a questo ordine si verifica pure nel passaggio tra FE5II.8b e (FE5.II8c, ovvero) la copia in pulito di FE5II.7bis (le bozze perdute?): l'inserimento in posizione pressoché definitiva di *Il tempo passa* e *Ritratto d'autore*.

² Il passaggio da FE5II.8b a FE5II.8c = FE5II.7bis. Cfr. *supra*, nota precedente.

³ Come detto, non possiamo sapere se *I morti han fame* fosse un titolo poi rifiutato di *Gente che c'è stata* (altro titolo rifiutato: *Gente che ha fatto la guerra*: FE5I.32, e poi in Ds FE5II.85), dato che il margine superiore della minuta è strappato (FE5I.32, c. 1). Tuttavia, la dinamica allusa dal titolo pare congruente con «quest'ansia inesausta / di contatti e sapori che macera i morti», operante in *La cena triste*.

2. Da 5II.8a a 5II.8b

Rifiutate
Nessuna

Aggiunte
Nessuna

Spostate

Sale *Paesaggio* [I] (insieme a *Gente spaesata*) a formare il blocco con *Mari del sud* e *Antenati*; salgono *Due sigarette* e *Ozio* a saldarsi con *Canzone di strada* (che le precede); *Proprietari* scivola in fondo al terzetto e si salda con *Paesaggio* [II]: così sarà in *princeps*;

Una stagione (è ancora dopo *Paesaggio* [II]) si trova seguita da *Pensieri di Dina* e *Tradimento* (che era la terza, ed al cui posto è salito *Paesaggio* [I]).

C'è l'inversione tra *Mania di solitudine* e *Il dio-caprone*.

Anche *Paesaggio* [V] viene invertito con *Mediterranea*. Prima di questa, e dopo *Legna verde*, 'risale' *Rivolta*. Cambia l'ordine tra *Paesaggio* [IV] (che adesso segue *Mediterranea*) e *I morti han fame*. Prende così forma quel gruppo di 10 poesie,⁴ da *Cattive compagnie* a *Rivolta*, che arriverà immutato fino alla *princeps* (ad eccezione della successiva rimozione per censura di *Balletto* e *Paternità*).

In penultima posizione 'scende' *Dopo*, a chiudere con *Una generazione*.

3. Da 5II.8b a 5II.8c (=FE5II.7bis)

Rifiutate
Nessuna⁵

Aggiunte (2)
Il tempo passa, *Ritratto d'autore*

Spostate
Nessuna

Anche se abbiamo preferito qui riportare quattro redazioni⁶ (proprio per evidenziare lo scarto tra momenti/strumenti di scrittura), questa sembra molto vicina, anche cronologicamente, alla precedente, consistendo, in ultima analisi, solo di due 'chirurgiche' aggiunte.

4. Da 5II.8c (=FE5II.7bis) a APIII.3

Rifiutate (1)
Dopo

⁴ Manca solo *Ritratto d'autore*, che verrà inserito a stretto giro di posta.

⁵ Supponiamo qui (cfr. *supra*) che *La cena triste* (soprascritto) sia il titolo, poi definitivo di *I morti han fame*.

⁶ Dello stesso avviso anche BONFIGLIO, *cit.*, p. 223.

Aggiunte (6)
in coda a *Una generazione: Paesaggio* [III], *Grappa a settembre*, *Lavorare stanca II*, *Maternità*,
Civiltà antica, *Esterno*

Spostate
Nessuna

5. Da APIII.3 a 5II.8d

Rifiutate
Nessuna

Aggiunte
Nessuna

Spostate

Praticamente tutte le nuove di APIII.3 (che erano in chiusura).

Paesaggio [III] viene saldato con *Paesaggio* [II] andando al posto di *Una stagione* (che scivola di una posizione), e si ordina il trittico come in *princeps*.

Grappa a settembre risale dalla quart'ultima posizione di bozze: considerando APIII.3 > FE5II.8d > *princeps* osserviamo una risalita costante.

Lavorare stanca ed *Esterno* vanno ad occupare un posto analogo alla *princeps*, non uguale: l'ordine attuale è *Lavorare stanca*, *Legna verde*, *Esterno*, *Rivolta*, seguite da *Civiltà antica*, anch'essa 'risalita' dalla penultima posizione di bozze.

Maternità si salda con *Una generazione* in chiusura (precedute da *Paesaggio* [IV] come in *princeps*).

6. Da 5II.8d a *princeps*

Rifiutate = censurate (4)

Pensieri di Dina, *Il dio caprone*, *Balletto*, *Paternità*

Aggiunte (8)

(anche qui, in coda a *Una generazione*) le liriche cosiddette 'del confino'⁷: *Ulisse*, *Atavismo*, *Avventure*, *Donne appassionate*, *Luna d'agosto*, *Terre bruciate*, *Poggio Reale*, *Paesaggio* [VI]

Spostate

Va ridimensionato l'impatto della censura sull'indice della *princeps*: nessuno spostamento va direttamente a compensare le censurate.⁸

⁷ a parte *Atavismo*.

⁸ Cfr. A.M. MUTTERLE, *Una forma virtuale di 'Lavorare stanca'*, cit., pp. 23-26. L'assunto che affiora tra le righe è che gli spostamenti rispetto alle bozze di APIII.3 siano 'obbligati' dall'intromissione censoria. Anche Leva parla di «ferite inferte dalla censura nel corpo vivo del libro [...] a malapena incerottate». Cfr. M. LEVA, cit., p. 548. A maggior vigore di quanto affermo si consideri anche che gli spostamenti più notevoli avvengono proprio a ridosso delle 'irrelate' di cui all'indice FE5II.8d.

Scivola *Tradimento* al posto di *Pensieri di Dina e Il tempo passa* al posto del *Dio-caprone*; *Grappa a settembre* si salda con queste continuando la 'risalita' che avevamo già visto.⁹ Al suo posto, dopo *Casa in costruzione*, va *Civiltà antica*, che non viene «ripescata dal penultimo posto»,¹⁰ ma continua anch'essa la sua 'risalita' alla ricerca della collocazione ritenuta dall'autore più confacente.

Nessuno spostamento neanche nella zona di *Balletto e Paternità: Disciplina antica* viene così a trovarsi di seguito a *Piaceri notturni*.

Vengono ordinate *Legna verde, Rivolta, Esterno, Lavorare stanca*.

Le altre seguono invariate.

CRONOLOGIA DEGLI INDICI ATTRAVERSO LE LETTERE

1. Da FE5I.22 a FE5II.8a (luglio 1933 - aprile 1934)

Il primo indice, sul retro della minuta di *Città in campagna* – a tener per buone le date che Pavese appone sui manoscritti – è definito nell'estate del 1933: dopo la fine di maggio (data di composizione di *Mania di solitudine*) e prima della fine di luglio (data di composizione di *Gente che non capisce*, in indice a partire da FE5II.8a).

Questa *facies* dell'opera è testimoniata dal manoscritto che Ginzburg dà a Carocci, di cui nella cartolina da Viareggio del 21 luglio 1933.¹¹

Nella lettera del 30 marzo 1934, le «circa trenta poesie» in mano a Carocci sono già quelle dell'ordinamento in FE5II.8a (34 poesie, finisce con *Una generazione*).

Il 5 aprile Carocci restituisce il manoscritto a Pavese perché proceda «con tutto comodo metterlo in ordine».¹²

2. Da 5II.8a a 5II.8c (=FE5II.7bis) (aprile - ottobre 1934)¹³

Nei quasi quattro mesi intercorsi tra la ricezione del manoscritto e la lettera del 30 luglio, «il ms. riordinato» con «*Legna verde, Rivolta e Una generazione*» inviato da Pavese a Carocci avrebbe già la configurazione che ipotizziamo essere quella dell'indice in pulito (FE5II.7bis=FE5II.8c).¹⁴ Esso risulterebbe ancora 'in vigore' il 13 di ottobre, quando l'editore annuncia che «è finalmente in tipografia in via di composizione e quanto prima riceverai le bozze di stampa».¹⁵

⁹ Sicuramente il legame con *Il tempo passa* è rappresentato dal «bere e l'ubriachezza», come notava Mutterle, ma lo spostamento di *Grappa a settembre* è costante negli ultimi tre testimoni e non sembra collegato in modo coatto alla «sparizione del *Dio-caprone*» (A.M. Mutterle, *Una forma virtuale di 'Lavorare stanca'*, cit., p. 24).

¹⁰ Cfr. A.M. MUTTERLE, *Una forma virtuale di 'Lavorare stanca'*, cit., p. 25.

¹¹ LE, p. 370.

¹² LSol, p. 499.

¹³ Tra fine novembre e il 4 dicembre finisce questa fase con l'invio del *Mestiere di poeta*.

¹⁴ Aggiunte, quindi, *Il tempo passa* e *Ritratto d'autore* (annunciato nella lettera del 16 ottobre 1934).

¹⁵ LSol, p. 530.

3. Da 5II.8c (=FE5II.7bis) ad APIII.3 (ottobre 1934 - febbraio 1935)

La lettera riaccende il furore creativo di Pavese, che il 16 ottobre preannuncia a Carocci la sua intenzione di aggiungere «tre o quattro poesie recenti»¹⁶ e di «dedicarne una»¹⁷ a Leone Ginzburg (*Ritratto d'autore*). Il testo della lettera sembra confermarci nell'ipotesi che quest'ultima sia esclusa dal novero di quelle che Pavese chiede di aggiungere, e che sia quindi già in indice. Il 18, Carocci – insieme con la notizia del manoscritto «interamente composto»¹⁸ – lo rassicura in proposito: «puoi benissimo aggiungere le poesie che vuoi»¹⁹.

A dicembre del 1934, nel fitto scambio che concerne anche la redazione del *Mestiere di poeta*,²⁰ le bozze corrette (inviate il 21 da Pavese, ricevute il 31 da Carocci) risultano «aumentate».²¹

Se si trattasse dell'indice testimoniato da APIII.3, come affermato da alcuni²², occorrerebbe considerare che le «tre o quattro poesie»²³ di ottobre sono nel frattempo diventante sei. Il testimone si chiude, infatti, con sei poesie composte nel tardo 1934 che – verosimilmente, secondo il meccanismo noto – Pavese avrebbe aggiunto in seguito a *Una generazione*. Sarebbero queste, dunque le «impaginate»²⁴ che l'autore lamenta di non aver ancora ricevuto il 2 di febbraio.²⁵

4. Da APIII.3 a FE5II.8d (marzo - agosto 1935)

Non c'è conferma diretta della ricezione di APIII.3, eppure la questione sembra sciolta dal momento che già l'1 marzo Pavese invia all'editore le bozze «corrette»²⁶ (non aumentate infatti), che dovrebbero ricalcare l'indice di FE5II.8d (ultima poesia, *Una generazione*). La *facies* dell'opera sarebbe così coerente con le informazioni del 22 aprile.²⁷

Nel frattempo gli eventi precipitano (le notizie dalla Prefettura sono «peggio di quello che pensavo»)²⁸ portando Pavese a richiedere una tiratura *sibi et paucis*, che sappiamo – anch'essa indirettamente²⁹ – esser stata accordata da Carocci.

¹⁶ LSol, p. 531.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ LSol, p. 532.

¹⁹ LSol, p. 532.

²⁰ Cfr. LSol, pp. 544-552, 574, 578, 584.

²¹ LSol, p. 563.

²² È la posizione di BONFIGLIO, *cit.*, p. 224, sulla base di MEGIAS, *cit.*, p. 221. Va ricordato che le bozze di dicembre sono «in colonna» (lettera del 5 febbraio), dunque non assimilabili ad APIII.3 nella sua materialità.

²³ LSol, p. 531.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Cfr. LSol, pp. 562-63.

²⁶ LSol, p. 567.

²⁷ LSol, pp. 578-79.

²⁸ LSol, p. 568.

²⁹ Lettera del 21 agosto 1935, LSol, p. 588: « Il tipografo non riesce più a trovare le bozze "definitive", fra le tante che sono state fatte. Siccome tu ne hai avute una ventina di copie (integrali) dovresti mandare a Parenti una di quelle, tagliando ciò che va tolto. Servirà a Parenti come bozze di stampa, sulla quale fare la tiratura»

Ne deriva che le poesie di cui Pavese lamenta l'assenza nella lettera del 17 giugno,³⁰ sarebbero *Ulisse*, *Atavismo* e *Avventure*. Mentre, per quanto riguarda il 17 agosto³¹ dovremmo pensare – con un po' più di fatica³² – a *Il vino triste* [II], *La pace che regna* e *Creazione*, comunque inedite Pavese vivo.

D'altro canto, l'incertezza che aveva espresso l'autore nella lettera alla sorella del 25 maggio – «se sono arrivate da Firenze bozze da correggere o un pacco di una decina o più di bozze che io avevo chiesto all'editore»³³ – è fugata da un passaggio della lettera di Carocci del 21 agosto – «il tipografo non riesce più a trovare le bozze "definitive", fra le tante che sono state fatte. Siccome tu ne hai avute una ventina di copie (integrali) [...]»³⁴ – che porta un'immediata (e reiterata)³⁵ richiesta di queste alla sorella.

5. Da FE5II.8d a *princeps* (fine agosto - 10 ottobre 1935)

Dal 16 (24)³⁶ settembre, ricevute le copie integrali dalla sorella, il libro perde le censurate ed acquista le ultime otto liriche, frutto del periodo calabro (e della gentilezza della signorina Nicchio³⁷). Il 10 di ottobre le bozze definitive³⁸ sono in mano a Carocci. Pavese lo saprà «con sollievo»³⁹ il 24 dello stesso mese, e riceverà il libro a Brancaleone il 24 di gennaio del 1936⁴⁰ (dieci giorni dopo la stampa).

³⁰ Il 17 giugno scrive «benché manchino parecchie che volevo aggiungere, e certe volessi ancora tagliare» (LE, p. 390).

³¹ Il 17 agosto: «Mi sono rimaste in tasca certe poesie di quest'inverno: una intitolata *Dopo*» (LE, pp. 425-26). A quest'altezza, in effetti, Pavese ha già 'epurato' *Dopo*, ma non è chiaro quali siano le liriche dell'inverno '34 di cui si parla.

³² Del 1934 (ma non dell'inverno) sono: *Mediterranea*, *Disciplina*, *Legna verde*, *Una generazione*, *Paesaggio* [IV], *Rivolta*, *Paesaggio* [V], che sono già in indice da FE5II.8a; poi abbiamo *Dopo*, esclusa; *Ritratto d'autore* e *Il tempo passa* sono già in indice (da FE5II.8c). Si potrebbe pensare a *Lavorare stanca*, *Maternità*, *Grappa a settembre*, *Esterno*, *Paesaggio* [III] e *Civiltà antica* (del '35, secondo l'indice della *ne varietur*, ma in effetti dell'inverno '34), composte proprio nel periodo considerato. Queste liriche, tuttavia, appartengono già ad APIII.3, aggiunte al seguito di *Una generazione*. Non crediamo sia plausibile datare APIII.3 all'agosto del 1935.

³³ LE, p. 381.

³⁴ LSol, p. 588.

³⁵ Cfr. LE, pp. 424, 428, 432. Come controprova evidenziamo la mancanza della lettera che Maria Sini avrebbe spedito a Carocci nel caso in cui le bozze del 25 maggio fossero state quelle da correggere: «metti da parte e rispondi che non posso correggere e che l'editore soprassieda» (LE, p. 381).

³⁶ Così anche in QC, p. 37. Forse è la data in cui Pavese ha inviato la lettera, dopo aver ricevuto (il 16 settembre) le bozze e le liriche richieste alla sorella.

³⁷ Per quanto riguarda *Atavismo* e *Civiltà antica*: Cfr. LE, pp. 404 e 425-26.

³⁸ Una copia delle definitive, come è possibile verificare dall'esatta corrispondenza degli *errata* contenuti nelle lettere di gennaio 1936, è stata successivamente smembrata dall'autore in vista della preparazione della *ne varietur*. È oggi ricavabile dalle bozze di stampa che compongono il fondo eterogeneo APIII.4.

³⁹ LSol, p. 595; LE, p. 454.

⁴⁰ Cfr. LSol, pp. 604-05 e LE, p. 496.

Proponiamo di seguito una tabella sinottica degli indici, così da rendere agevole la visualizzazione dei fenomeni descritti.

Il componimento ~~barrato~~ sarà cancellato dall'indice successivo.

Il componimento *corsivo* è un nuovo inserimento.

FESl.22 (21 luglio 1933)	FESlI.8a (30 marzo 1934)	FESlI.8b	FESlI.7bis = FESlI.8c (30 luglio 1934)	APIII.3 (dicembre 1934 - febbraio 1935)	FESlI.8d (marzo - agosto 1935)	Edizione 1936 (10 ottobre 1935)
I mari del sud	I mari del Sud (ded. al Prof)	I mari del Sud	I mari del Sud	I mari del Sud (<i>a Monti</i>)	I mari del Sud	I mari del Sud (<i>a Monti</i>)
Il vino triste	Antenati	Antenati	Antenati	Antenati	Antenati	Antenati
Antenati	Tradimento	Paesaggio [I]	Paesaggio [I]	Paesaggio (<i>al Pollo</i>) [I]	Paesaggio [I]	Paesaggio (<i>al Pollo</i>) [I]
Tradimento	Pensieri di Deola	Gente spaesata	Gente spaesata	Gente spaesata	Gente spaesata	Gente spaesata
Fumatori di carta	Paesaggio (ded. al Pollo) [I]	Pensieri di Deola	Pensieri di Deola	Pensieri di Deola	Pensieri di Deola	Pensieri di Deola
Pensieri di Deola	Gente spaesata	Canzone di strada	Canzone di strada	Canzone di strada	Canzone di strada	Canzone di strada
Estate di san Martino	Canzone di strada	Due sigarette	Due sigarette	Due sigarette	Due sigarette	Due sigarette
Paesaggio [I]	Proprietari	Ozio	Ozio	Ozio	Ozio	Ozio
Gente spaesata	Due sigarette	Proprietari	Proprietari	Proprietari	Proprietari	Proprietari
Canzone di strada	Ozio	Paesaggio [II]	Paesaggio [II]	Paesaggio [II]	Paesaggio [II]	Paesaggio [II]
Proprietari	Pensieri di Dina	Una stagione	Una stagione	Una stagione	Paesaggio [III]	Paesaggio [III]
Due sigarette	Paesaggio [II]	Pensieri di Dina	Pensieri di Dina	Pensieri di Dina	Una stagione	Una stagione
Ozio	Una stagione	Tradimento	Tradimento	Tradimento	Pensieri di Dina	Tradimento
Pensieri di Dina	Il dio-caprone	Mania di solitudine	Mania di solitudine	Mania di solitudine	Tradimento	Mania di solitudine
Paesaggio [II]	Mania di solitudine	Il dio-caprone	Il dio-caprone	Il dio-caprone	Mania di solitudine	Il tempo passa
Una stagione	Atlantic oil	Atlantic oil	<i>Il tempo passa</i>	Il tempo passa	Il dio-caprone	Grappa a settembre
Il dio-caprone	<i>Città in campagna</i>	Città in campagna	Atlantic oil	Atlantic oil	Il tempo passa	Atlantic oil
Mania di solitudine	<i>Gente che non capisce</i>	Gente che non capisce	Città in campagna	Città in campagna	Atlantic oil	Città in campagna
Atlantic oil	<i>Casa in costruzione</i>	Casa in costruzione	Gente che non capisce	Gente che non capisce	Città in campagna	Gente che non capisce
Crepuscolo di sabbia	<i>Cattive compagnie</i>	Cattive compagnie	Casa in costruzione	Casa in costruzione	Gente che non capisce	Casa in costruzione
	<i>Piaceri notturni</i>	Piaceri notturni	Cattive compagnie	Cattive compagnie	Casa in costruzione	Civiltà antica
	<i>Balletto</i>	Balletto	Piaceri notturni	Piaceri notturni	Grappa a settembre	Cattive compagnie
	<i>Paternità</i>	Paternità	Balletto	Balletto	Cattive compagnie	Piaceri notturni
	<i>Disciplina antica</i>	Disciplina antica	Paternità	Paternità	Piaceri notturni	Disciplina antica
	<i>Indisciplina</i>	Indisciplina	Disciplina antica	Disciplina antica	Balletto	Indisciplina
	<i>Mediterranea</i>	Paesaggio [V]	Indisciplina	Indisciplina	Paternità	Paesaggio [V]
	<i>Disciplina</i>	Disciplina	Paesaggio [V]	Paesaggio [V]	Disciplina antica	Disciplina
	<i>Legna verde</i>	Legna verde	Disciplina	Disciplina	Indisciplina	Legna verde
	<i>Dopo</i>	Rivolta	Legna verde	Legna verde	Paesaggio [V]	Rivolta
	<i>Paesaggio [V]</i>	Mediterranea	Rivolta	Rivolta	Disciplina	Esterno
	<i>Rivolta</i>	I morti han fame	<i>Ritratto d'autore</i>	Ritratto d'autore (<i>a Leone</i>)	Lavorare stanca	Lavorare stanca
	<i>Paesaggio [IV]</i>	Paesaggio (<i>a Tina</i>) [IV]	Mediterranea	Mediterranea	Legna verde	Ritratto d'autore (<i>a Leone</i>)
	<i>I morti han fame</i>	Dopo	La cena triste	La cena triste	Esterno	Mediterranea
	<i>Una generazione</i>	Una generazione	Paesaggio [IV]	Paesaggio (<i>a Tina</i>) [IV]	Rivolta	La cena triste
			Dopo	Una generazione	Civiltà antica	Paesaggio (<i>a Tina</i>) [IV]
			Una generazione	<i>Paesaggio [III]</i>	Ritratto d'autore	Maternità
				<i>Grappa a settembre</i>	Mediterranea	Una generazione
				<i>Lavorare stanca</i>	La cena triste	<i>Ulisse</i>
				<i>Maternità</i>	Paesaggio [IV]	<i>Atavismo</i>
				<i>Civiltà antica</i>	Maternità	<i>Avventure</i>
				<i>Esterno</i>	Una generazione	<i>Donne appassionate</i>
						<i>Luna d'agosto</i>
						<i>Terre bruciate</i>
						<i>Poggio Reale</i>
						<i>Paesaggio [VI]</i>

APPENDICE

LETTERE

Forniamo adesso una scelta dell'epistolario pavesiano nel periodo attorno a *Lavorare stanca*, ricostruito ed ordinato attraverso le fonti bibliografiche ed archivistiche.

Nei casi in cui è stato possibile consultare l'originale (o le minute originali) abbiamo riportato in nota eventuali cassature, 'sapide' autocensure pavesiane, o segnalato sporadici casi di non allineamento tra la lezione autoriale e quella trascritta dal curatore.¹

9 luglio 1932, da Leo Ferrero a Carocci
(LSol, p. 380)

«ti mando queste "poesie"² che mi sono mandate da quel Leone Ginzburg di Torino che scrisse sui russi nel Baretti. Sono, dice, di un noto critico piemontese che non dice il suo nome. Rispondigli quello che vuoi; per me, è indifferente».

3 settembre 1932, da Leone Ginzburg a Carocci
(LSol, p. 381)

«Egregio Signore –

Avevo mandato a Leo Ferrero le poesie d'un mio amico – *I mari del sud, Antenati, Il vino triste*³ – sperando che Solaria le potesse pubblicare. Tempo fa Ferrero mi scrisse che quelle poesie, che piacevano a lui e a me, non avevano incontrato, nella redazione della rivista; sicché era difficile che fossero stampate. Lo pregai allora di farmi riavere le poesie, ma fino a oggi non ho ricevuto nulla. Poiché Ferrero è a Parigi [...] mi permetto di ripetere a lei la mia richiesta.

21 luglio 1933, da Ginzburg a Pavese⁴
(LE, p. 370, in nota)

«Cesarito bello, ho veduto Carocci con ritardo, per questo non t'ho scritto subito. Gli ho consegnato il ms., sul quale mi riferirà forse domenica. Comunque, mi ha dichiarato che "Solaria" è già disposta fin da ora a pubblicare il volume».

17 ottobre 1933, da Leone Ginzburg a Carocci
(LSol, p. 448)

Un anno dopo la confidenza è molto maggiore («Caro Carocci»), e Leone scrive da carta intestata della «R. Università di Torino. Facoltà di Lettere e Filosofia»; in mezzo ad altri argomenti – tra cui la proposta di un numero unico di *Solaria* per onorare Leo Ferrero, nell'agosto di quell'anno tragicamente scomparso nel New Mexico e la presentazione di Natalia Levi («mi pare uno scrittore») – Leone Ginzburg scrive:

¹ Le lettere di Pavese sono pubblicate in: LE (C. PAVESE, *Lettere 1924-44*, a c. di Lorenzo Mondo, Torino, Einaudi, 1966); LSol (C. PAVESE, *Lettere a Solaria*, a c. di Giuliano Manacorda, Roma, Editori Riuniti, 1969). Il «Quaderno del confino» è in Hyperpavese APIX.1, pubblicato a cura di M. Masoero: QC (C. PAVESE, *Il quaderno del confino*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2010). Le «Lettere del confino» sono nell'archivio Hyperpavese sotto la segnatura APIX.2.

² Notare le virgolette con cui Ferrero prende le distanze.

³ Sono le prime tre poesie del primo indice (FE5I.22, c. 4v).

⁴ Si tratta di una cartolina, che Leone avrebbe spedito da Viareggio.

«A quando Pavese? Si può già concretare il volume?».

Carocci risponde il giorno dopo: si parla di Ferrero, ma nessun cenno a Pavese.

19 febbraio 1934, da Leone Ginzburg⁵ a Carocci
(LSol, 478-79)

«Vedo che le edizioni di Solaria pubblicano tanti libri. Quando verrà la volta delle poesie di Pavese? Dopo quell'annuncio sulla rivista, l'autore è tanto più impaziente di sapere qualcosa. Ricòrdati, comunque, che la raccolta⁶ che hai tu è l'unica copia che Pavese possieda, e non è, naturalmente, definitiva: per comporre in modo soddisfacente la fisionomia del volume Pavese accetta suggerimenti da tutti, da te per primo: salvo, si sa, a non tenerne conto».

Ci sono poi riferimenti agli altri argomenti 'caldi': Giulio Einaudi («peccato che non abbiate potuto poi combinare») e Natalia Levi (per la pubblicazione della novella *I bambini*, che uscirà nel numero di gennaio-febbraio).⁷

La risposta di Carocci (LSol, pp. 486-87) è del 5 marzo («ho tardato a risponderti nella speranza di farti una sorpresa: mandarti nella lettera le bozze del racconto di Natalia Levi»). Ancora una volta gli argomenti sono vari – tra cui il riconoscimento dell'occasione mancata di collaborazione con Giulio Einaudi («peccato non si potesse combinare nulla [...], saprai già perché»), e la confessione della necessità di un ripensamento di «Solaria» («sta diventando una rivista inutile») – ma nessun accenno a Pavese.

10 marzo 1934, da Leone Ginzburg a Carocci
(LSol, pp. 488-89)

«quello che mi dici sulle poesie di Pavese mi rincresce un poco: a luglio non potevamo prevedere, è vero, le esigenze del signor Bemporad; ma sembrava proprio che tu avresti trovato il modo di eludere la condizione delle prenotazioni. Come vuoi che Pavese si metta in giro a cercare acquirenti per le sue poesie? Avesse già pubblicato qualcosa, nel campo creativo, la gente aderirebbe magari con una certa spontaneità; così, invece, a parte qualche amico, bisognerebbe prendere la gente per il collo, e costringerla a crederci sulla parola. Io sono convinto che il libro, così poco ungarrettiano, andrebbe: è proprio obbligatorio piegarsi alle esigenze del così detto *fiuto* di chi non se ne intende?».

18 marzo 1934, da Pavese a Carocci⁸
(LSol, p. 494)

«Egregio Signore,

so che Lei ha voluto interessarsi di certe mie poesie e pensare addirittura alla pubblicazione. Ultimamente il mio amico Ginzburg mi disse che senza sottoscrizione non se ne faceva nulla [...]. In questo caso non se ne fa nulla delle poesie; e questo non per falsa modestia od orgoglio, ma semplicemente perché mi spiace andar seccando gli amici e raccogliere l'obolo onde consacrarmi

⁵ In mezzo ci sarà la mediazione dello stesso per un tentativo, poi abortito, di collaborazione tra Giulio Einaudi e Carocci.

⁶ Si parla, però, di «raccolta», anche se i riferimenti precedenti erano solamente alle tre poesie.

⁷ LE, p. 479, in nota.

⁸ È la prima lettera che Pavese scrive a Carocci.

poeta. Vuol dire che tornerà un'occasione un giorno o l'altro. Si aggiunga poi che mi hanno preso certi scrupoli sul valore dei miei versi e vorrei ripensarci».

27 marzo 1934, da Carocci a Pavese
(LE, pp. 370-71; LSol, pp. 496-97)

«Caro Pavese, scusi se Le rispondo con ritardo⁹ [...].

Ho voluto parlare con Parenti (gerente delle Edizioni di Solaria) perché mi rincresceva molto rinunciare a pubblicare le Sue poesie. So anche io che il richiedere prenotazioni all'autore è una cosa assai poco simpatica. Non lo avrei voluto fare, e non l'ho fatto che per la necessità in cui si trova Solaria, e la sua assoluta mancanza di mezzi. Ora ho insistito con Parenti, facendogli anche presente che si tratta di un volume molto piccolo e di poca spesa. Ha promesso di darmi una risposta fra qualche giorno. Vuol dire che per trovare prenotazioni ci daremo un po' d'attorno noi, e non dispero di trovarne».

30 marzo 1934, da Pavese a Carocci
(LE, p. 370-71; LSol, p. 497)

«Caro Carocci [...],

le mie poesie in Sue mani non sono rivedute né tutte definitivamente pubblicabili. Ho poi altri pezzi ulteriori, il tutto – antichi e nuovi – fanno circa trenta poesie. Se si facesse la pubblicazione dovrei riavere le Sue per rivedere e integrare».

5 aprile 1934, da Carocci a Pavese
(LSol, pp. 499-500)

«le accludo il manoscritto delle Sue poesie perché lei possa con tutto comodo metterlo in ordine. Parenti sarebbe d'avviso di stampare il volumetto alla ripresa d'autunno. Lei è d'accordo? In estate potrebbe consegnare il manoscritto completo. In quel periodo la tipografia ha poco da fare (in questo momento è sovraccarica) e potrà curare la stampa con tranquillità [...]. Lei non avrebbe nessun impegno di procurarci sottoscrizioni. Potrebbe invece fornirci indirizzi di persone alle quali mandare, noi come editori, le cartoline di prenotazione».

Qui c'è anche la richiesta, infine non soddisfatta, di un articolo per «Solaria».

17 aprile 1934, da Pavese a Carocci
(LSol, p. 501)

«Caro Carocci, ho avuto le poesie e sono d'accordo per il progetto.

La ringrazio dell'invito a scrivere su Solaria, ma siccome sono molto ignorante io gli argomenti per i miei articoli non li trovo troppo presto e, una volta trovati, debbo fare un lungo lavoro di preparazione. Non dico quindi di no, ma mi prendo tempo».

Anche le altre volte che si tornerà sull'argomento 'articolo', lo scambio di battute tra Carocci e Pavese sarà dello stesso tono.

⁹ Il ritardo è valutabile in relazione al tempo medio di risposta immediata tra i due dalle sedi ordinarie (cioè escluso il confino per Pavese), che è di 3 giorni.

30 maggio 1934, da Pavese a Carocci
(LSol, p. 514)

Abbiamo notizia di un premio letterario a cui Pavese potrebbe partecipare, su invito di Carocci (di cui non c'è traccia nell'epistolario), e per il quale invia delle poesie all'editore:

«*ho messo insieme quasi a caso qualche poesia che ti accludo. Fa tu [...]. (N. B. Comunque vada desidererei riavere le poesie.)*».

L'idea infine non si concretizza – 30 luglio (LSol, pp. 518-19) – ma Pavese non sembra dispiaciuto:

«Non sai che piacere a sentire che non mi hai presentato».

Contestualmente si torna a parlare del libro:

«Scrivimi poi con comodo se siete sempre dell'idea di stamparmi, visto che siamo nell'estate, e la stagione s'avvicina. Io, per me, son pieno di dubbi ora che siamo al punto. Ma una volta bisogna pur uscire e le poesie, checché se ne dica, si fanno per pubblicarle».

30 luglio 1934, da Pavese a Carocci¹⁰
(LSol, pp. 521-22)

Non c'è alcuna risposta di Carocci in mezzo, ma a distanza di due mesi, Pavese torna a scrivergli del libro:

«Caro Carocci, ecco finalmente il ms. riordinato e tutto. Il titolo, come vedi, ha da essere *Lavorare stanca*, motto dell'autore, e, mi pare, nuovo come titolo di versi, in Italia. L'ordine delle poesie è supergiù cronologico, tranne qualche spostamento per chiarire certi filoni d'ispirazione. C'è *Legna verde*, *Rivolta* e *Una generazione* (specialmente questa) che non so quanto siano opportune: se tu nella tua esperienza temessi il peggio, avvertimi e vedremo di condannarle, col cuore sanguinante. Fammi sapere anche se eventualmente potrei ogni tanto, finché il libro non sia impaginato, mandare qualche poesia che mi venisse fatta. Vorrei l'indice in principio e un preventivo di quando potrà uscire il volume.

E, senza complimenti, se hai cambiato idea dimmelo e non cacciarti in questa rovinosa speculazione [...]. Scrivimi per prima di sabato, ché mi farai piacere e vedi di assicurarmi che correggerò le bozze in colonna e quelle in pagina».

1 settembre 1934, da Pavese a Carocci¹¹
(LSol, p. 526)

«niente di nuovo?».

¹⁰ La lettera è segnalata anche da M. Guglielminetti, in *Introduzione* a PO, p. VII.

¹¹ Su carta intestata «La Cultura».

13 ottobre 1934, da Carocci a Pavese
(LSol, p. 530)

«scusa il lunghissimo silenzio. Il manoscritto è finalmente in tipografia in via di composizione e quanto prima riceverai le bozze di stampa».

16 ottobre 1934, da Pavese a Carocci
(LSol, pp. 531-32)

«finalmente ho ricevuto le notizie e sono tranquillo. Non pare, ma un po' di tremarella la sento. Dimmi, insieme alle bozze, se potrò aggiungere eventualmente tre o quattro poesie recenti, o no. Pensa ancora se sia il caso di abolire l'ultima, *Una generazione*. Ho intenzione di dedicarne una a *Leone Ginzburg*,¹² dimmi se ti va [...]. Niente trafiletto nella cart. reclame. Spero che nemmeno da parte vostra usiate scriver nulla. Io per me scriverei: *Pavese - Lavorare stanca - Poesie - Volete leggerle?*

Mi lusingo che una copia gratuita per me ci sarà; se non è nelle consuetudini, mandami pure la cartolina che sottoscriverò per mio conto, in perfetta disciplina».

Ancora a proposito dell'articolo richiestogli da Carocci, aggiunge:

«Mi sanguina il cuore di non esser pronto a compiacerti per *Solaria*. Mi fate un simile favore, di stampare i miei versi, e io non sono capace di mettere insieme una prosaccia. Può parere persino una posa, ma ti assicuro che non so onestamente di che cosa parlare. Avrai veduto anche che sulla *Cultura* non scrivo niente. Comunque, farò un ultimo sforzo, e se qualcosa arriva, sarà per voi».

18 ottobre 1934, da Carocci a Pavese
(LSol, p. 532)

«il ms. è già interamente composto; stanno facendo una prima correzione tipografica e poi ti manderanno le bozze. Puoi benissimo aggiungere le poesie che vuoi.

Per la presentazione delle bozze alla Prefettura per il nulla osta (giacché in via di cortesia hanno accettato di rivederci le bozze invece che il libro già stampato) vuol dire che aspetteremo anche queste nuove poesie.

Non credo che sia il caso di mettere la dedica; o se mai semplicemente «a Leone»; oppure meglio le iniziali. La rivista è stata sequestrata recentemente ed è seguita molto attentamente. Meglio evitare motivi di nuove seccature [...].

Penso che *Solaria* potrebbe provvedere a mettere a tua disposizione una 60ina di copie da servire per il Srv. Stampa, di cui sceglieremo d'accordo i nomi, e 5 copie per te. Dimmi il tuo parere. Dirò a Parenti di minutare il contratto.

Mandami quando puoi uno scritto per *Solaria*».

13 novembre 1934, da Pavese a Carocci
(LSol, p. 533)

«siete morti tutti? Fammi solo sapere a che punto siamo. Non è mica il ritardo, è saper niente che mi pesa. O ti sei una volta tanto definitivamente pentito? Fammi saper qualcosa».

¹² *Ritratto d'autore*. Aggiunta, infatti, a partire dall'indice successivo (FE5II.8c)

4 dicembre 1934, da Pavese a Carocci
(LSol, p. 544)

«ti mando uno scritto¹³ che piglia due piccioni con una fava. Serve per Solaria ed è il discorso sulle mie poesie. Anzitutto giudica se va e se da voi è pubblicabile, e poi prendi nota che *non lo voglio assolutamente*¹⁴ unito al vol. delle poesie, ma solo sulla rivista e almeno 15 giorni dopo uscite le poesie.

A proposito delle quali credo che Parenti mi stia pigliando in giro, perché continuo a non ricevere nulla. Scusa se protesto ancora quando debbo tutto a voi; ma la ragione è che quando si stampa un volume di versi – il che non capita tutti i giorni – si sta in orgasmo e io, dalla metà di ottobre che si parlava di imminenza, ho ormai due mesi di logorio nei nervi.

Ripeto, dico questo scusandomi, ma ognitanto mi prendono paure strane (perduto il ms., cambiato idea, mancati i fondi, ecc.) che danno gli ultimi strattoni ai miei nervi. Ti chiedo, proprio come un favore, di dirmi una data che serva a tenermi tranquillo. La massima delle mie paure è poi che il libro venga pubbl. senza le mie correzioni e tagli e aggiunte e tutto».

7 dicembre 1934, da Carocci a Pavese
(LSol, p. 545)

«l'idea di pubblicare in Solaria uno scritto su un libro che esce nelle edizioni della rivista, ti confesso che non mi piace [...]. Perché piuttosto non metteresti quello scritto come prefazione? intendiamoci, può darsi che lo scritto non si adatti, a cosa letta.

Le poesie sono composte da tempo [...]. Le correzioni tipografiche sono pronte, ma ancora non le hanno messe a posto. Lo faranno a giorni e ti manderanno le bozze sulle quali potrai fare aggiunte e correzioni a tuo gradimento.

Stai tranquillissimo: il libro uscirà. Forse con dell'altro ritardo, involontario; ma uscirà».

9 dicembre 1934, da Pavese a Carocci
(LSol, p. 546)

«va benissimo. Sono tranquillo.

In questo caso, visto che io non voglio fare una prefaz. che avrebbe l'aria di un manifesto, approfitto di una crisi spirituale che mi è intervenuta e non ne faccio niente, dello scritto.

Grazie e con tuo comodo rimandami il dattiloscritto».

21 dicembre 1934, da Pavese a Carocci
(LSol, p. 551)

«ecco le bozze corrette come più chiaramente ho saputo. Siccome c'è un tipo di correzioni – certi *enjambements* anche tipografici – della cui chiarezza non sono certissimo, *ti sarei molto grato se io potessi rivedere per un giorno o due anche le bozze impaginate.*

Ci tengo perché un erroretto di questi, o peggio, uno di ortografia fa presto a sfuggire o a nascere durante la correzione tipografica e allora la poesia ne viene tutta deturpata [...].

Ho premesso l'indice rifatto. Ci tengo che sia in principio e non in fondo al volume.

¹³ È *Il mestiere di poeta*, PO, pp. 105-13.

¹⁴ Evidentemente, all'altezza della seconda edizione l'autore avrà mutato opinione. Anche se, come scrive in un passaggio, perché «considera conclusa [...] l'esperienza di *Lavorare stanca*». PO, p. 105.

Ho ripensato secondo il tuo consiglio a quel discorso del mio *Mestiere di poeta* e sono più che mai deciso a non farne nulla. Non penso più quelle cose, o meglio, non sono più convinto del modo come le ho esposte».

31 dicembre 1934, da Carocci a Pavese
(LSol, p. 552)

«ebbi la tua del 21. Ho passato a Parenti le bozze corrette, avvertendolo di mandarti le nuove bozze impaginate: è bene che tu le riveda.

Siamo d'accordo per lo scritto. Te lo accludo. Però io lo avrei visto volentieri come prefazione o spiegazione, nel libro».

2 febbraio 1935, da Pavese a Carocci
(LSol, pp. 562-63)

«aprofitto dell'indirizzo nuovo per chieder notizie delle impaginate di *Lavorare stanca*. Le riceverò un giorno o l'altro, in modo da non pensare mai più a quest'opera?».

Manca la risposta di Carocci, anche se il periodo non fa parte del buco in corrispondenza segnalato in *Introduzione* da Manacorda (per il periodo che ci riguarda: estate 1932, e tra gennaio e maggio del 1936).¹⁵

5 febbraio 1935, da Pavese a Carocci
(LSol, p. 563)

«credo Parenti si sbagli. Forse lui parla di *bozze impaginate*, che mi ha mandato e *io non ho* ricevuto. Perché, quanto alle¹⁶ *prime bozze in colonna*, è roba di dicembre, che io ho corretto, aumentato e spedito a te il 22 dic. e tu mi hai risposto di averglieste trasmesse. Ho sott'occhi la tua lettera (31 dic.).

Spero che si tratti delle nuove impaginate, altrimenti sto fresco. Appura e dimmi qualcosa».

1 marzo 1935, da Pavese a Carocci
(LSol, p. 567)

«ecco finalmente le bozze corrette. Accusamene ricevuta perché non stia in pensiero. Ho usata tutta la mia diligenza spero che il libro verrà bene. Se il Prefetto avrà qualcosa da dire su qualche poesia, non farete altro che tagliarla via. Raccomando ancora una volta di mettere l'indice in principio del volume e vorrei che tu, fatta la correzione, confrontassi i versi rielaborati perché qualche errore salta sempre fuori di nuovo».

Rircorda anche a Carocci di spedire una copia gratuita dell'opera a «L. Ginz. [...] Civitavecchia, Casa di Pena».

¹⁵ G. MANACORDA, *Introduzione* a LSol, p. LII.

¹⁶ «alla» nel testo.

7 marzo 1935, da Carocci a Pavese
(LSol, p. 568)

«le cose in Prefettura sono andate ancora peggio di quello che pensavo. La stupidità di quei poliziotti di fronte alla poesia è una cosa umiliante. Ti accludo le bozze con i segni fatti dal censore. Ho fatto un elenco delle pagine incriminate, e ti accludo anche questo. Vedi tu se è possibile fare dei tagli e così non eliminare interamente le poesie in cui ci sono delle parole segnate [...]. Come vedi si tratterebbe di 7¹⁷ poesie.

Rimandami le bozze appena possibile».

11 marzo 1935, da Pavese a Carocci
(LSol, p. 568)

La risposta di Pavese è quasi immediata, considerando il lavoro da fare. Si dice disposto a perdere *Pensieri di Dina*, *Cattive compagnie* e *Paternità*, ma non accetta di fare modifiche su *Una stagione*, *Balletto* e *Una generazione*, anche a rischio di cancellarle per intero; soprattutto, non vuole in alcun modo rinunciare al *Dio Caprone*: è addirittura di disposto a perder le altre pur di salvare questa integra (e ciononostante si piega pure a modificarne un verso, pentendosi immediatamente).

«Le riserve moralistiche colpiscono tre poesie che già mi andavano poco a genio. Via dunque i *Pensieri di Dina* (p. 31), le *Cattive Compagnie* (p. 52) e *Paternità* (p. 58). È un servizio reso all'arte. Le cancello io stesso dalle bozze. (Però le *Catt. Compagnie* sono innocenti come l'acqua).

Nelle altre, *Una stagione* (p. 29), *Balletto* (p. 56) e *Una generazione* (p. 89), modificazioni non ne voglio né so farne. tengo specialmente a *Una generazione* perché conclude il libro. Puoi fare presente a quei tali, poi, che *Una stagione* non è affatto antidemografica, ma incita semmai a generare. Ma siccome credo che in genere questi appunti della Prefettura valgano come consigli all'edit. piuttosto che come vere e proprie intimazioni, sarei dell'idea che tu tentassi di far passare le tre suddette. Una volta stampato il libro, nessuno credo vorrà notare il *culetto* (grazioso) o le *ragazze che piangono* (ingenua tristezza). Se non ti va, però, sei autorizzato a cancellare le tre poesie (Mutilare, no).

Resta il *Dio Caprone* (p. 36). Qui, niente da fare.

Lo considero il mio capolavoro. E ci voleva tutto l'insatirimento di un censore per vedere nel drizzarsi della bestia un simbolo dell'erezione. Ho corretto sulle bozze, *hanno peli là sotto in sono bestie là sotto*. Se non fosse che mi stampate gratuitamente e spese ne avete già fatte, direi senz'altro: non si fa più il libro. Così come stiamo, non oso dirlo, ma lo penso. Non prendo quindi decisioni: vedi tu, se è possibile, di salvare le poesie con parole («la fecondità delle nostre campagne» «il sano tono folcloristico» «il caprone-toro, simbolo del Piemonte (l'ha detto anche il Capo del Governo)», ecc.). Se nemmeno rinunciando a tutte le altre, non puoi salvare *integro* il *Dio-caprone*, informami a volta di corriere. Decideremo in un secondo tempo».

14 marzo 1935, da Pavese a Carocci
(LSol, p. 569)

«tu che frequenti poeti, saprai che tipi sono. Non dormo di notte al pensiero che ho mutato *hanno peli là sotto in sono bestie là sotto*. Per favore, cancella subito la correzione e rimetti come stava già stampato, coi peli e tutto. È nel *Dio-Caprone*. Al diavolo i censori!».

¹⁷ Come traspare dalla successiva risposta di Pavese, si tratta di: *Una stagione*, *Pensieri di Dina*, *Il dio-caprone*, *Cattive compagnie*, *Balletto*, *Paternità* e *Una generazione*.

Carocci risponde immediatamente, confermando la ricezione delle bozze e rivelandogli un tentativo di aggirare l'ufficio fiorentino chiedendo un esame delle bozze all'Ufficio centrale, attraverso una sua conoscenza – Adriano Grande, cui scrive il giorno stesso – presso il Sottosegretariato per la Stampa e Propaganda. Di seguito, i passaggi salienti delle due lettere.

14 marzo 1935, da Carocci a Pavese
(LSol, pp. 569-70)

«Sta bene; non fo la correzione nel dio caprone. L'ho cancellata dalle bozze [...]. Ti terrò informato appena avrò notizie.

La mia impressione è che le altre passeranno, ma il dio caprone, no»

14 marzo 1935, da Carocci ad Adriano Grande (Sottosegretariato per Stampa e Propaganda)
(LSol, p. 570)

«Va inoltre tenuto presente che il volume sarà stampato in 500 esemplari, distribuito a pochissime librerie, e tutto ciò dato il suo carattere non certo "popolare"».

5 aprile 1935, da Pavese a Carocci
(LSol, p. 573)

«non so più niente della mia moralità. Si sta decidendo qualcosa? Einaudi mi ha detto che eri tutto infuriato: non me la prendo io, vuoi prendertela tu?

Ma certo che se ci bocciano il *Caprone* me la prenderò anch'io».

8 aprile 1935, da Adriano Grande a Carocci
(LSol, p. 574)

«Rigorose disposizioni sono state impartite ai censori: e il giudizio fiorentino *qui non sarà mutato*.¹⁸

Ad ogni modo, siccome non è cosa che dipende regolarmente da me (anzi, io me ne impiccio il meno che posso) prova a seguire la via regolare, secondo <che, ndr> usano gli altri editori. Manda le bozze di tutto il libro, al Sottosegretariato.

Scusami, se non posso far di più. A me la poesia del tuo autore non piace: ma non la censurerei».

22 aprile 1935, da Carocci a Pavese
(LSol, pp. 578-79)

L'editore mette Pavese a parte della lettera ricevuta da Roma.

«Che ne dici? che vuoi fare? Vuoi che proviamo a mandare le bozze a Roma? si rischia di perdere del tempo inutilmente. O saresti disposto a rinunciare alle poesie incriminate? Quest'ultima soluzione vorrebbe dire soprattutto rinunciare al Dio caprone; e invece si potrebbe lasciare l'ultima poesia;¹⁹ mentre mandando tutto a Roma ci sarebbe il rischio di vederci togliere anche quest'ultima».

¹⁸ L'allusione dantesca è in corsivo nel testo.

¹⁹ *Una generazione*.

Quattro giorni dopo (26 aprile, LSol, pp. 579-80), Pavese risponde che Massimo Mila sarà a Firenze nel brevissimo («due o tre giorni») e «tratterà da mio plenipotenziario ogni cosa».

4 maggio 1935, da Pavese a Carocci
(LSol, p. 581)

«ho sentito Mila. Sono per il tentativo di stampar bozze senza *Pensieri di Dina - Cative compagnie* e *Paternità* e presentarle un'altra volta ai censori, sperando che il *Dio Caprone* passi. Se non passa, pazienza, stampa pure senza *Dio Caprone*.

Però vorrei un favore. Stampami, se si può, un quindici o venti copie di bozze come sono ora (con *Dina*, *Compagnie* e *Paternità*) e fammele avere. Gli amici ed io teniamo alla rarità bibliografica. Naturalmente sono disposto a pagare queste copie.

In forma di bozze resteranno cosa privata e voi non correrete pericolo perché non ci sarà nome di editore».

16 maggio 1935, da Pavese alla sorella Maria
Torino, Carceri Nuove
(LE, p. 377)

«Se scrive Carocci da Firenze per le mie poesie, informatemi al più presto [...]. Non mettetemi niente in aria nella mia camera. Lasciate i libri e i fogli tutti al loro posto, altrimenti non capirò poi più niente [...]. Voi giocate al lotto 15-5-35, la data del mio arresto, nella ruota di Torino...».

18 maggio 1935, da Pavese alla sorella Maria
(LE, p. 379)

«Mi raccomando ancora una volta: niente ordine nella mia camera. Metteteci sopra un giornale e non toccate più, neanche con questa scusa, per curiosare; perché ci sono lettere non adatte a persone morigerate».

25 maggio 1935, da Pavese alla sorella Maria
(LE, p. 381)

«Non ho capito da quel che dici tu, se sono arrivate da Firenze bozze da correggere o un pacco di una decina o più di bozze che io avevo chiesto all'editore per rilegarle a mano e regalarle agli intimi. In questo secondo caso, mettile in disparte e conservale gelosamente *senza farle leggere ai curiosi*, perché ci tengo ad esser fuori quando saranno note. Nel primo caso, metti da parte e rispondi che non posso correggere e che l'editore soprassedà».

29 maggio 1935, da Pavese alla sorella Maria
(LE, p. 383)

[dal testo della lettera mancano tre righe e mezzo, cancellate dalla censura]

«Scrivo qui una poesia che, per non perdere l'abitudine, ho composto, a memoria. Tu, mettila da parte e me la darai quando sarò uscito».²⁰

²⁰ È la lettera con *Poggio Reale* (cfr. *infra*, *Appendice di Poggio Reale*).

1 giugno 1935, da Pavese alla sorella Maria²¹

(LE, p. 385)

«Le poesie che hai, tienile in ordine, che non vadano perdute. Hai fatto bene a darne una copia a Sturani».

6 giugno 1935, da Carocci a Pavese

(LSol, p. 584)

«come ti scrissi il 22 aprile, avevo sollecitato Grande [...]».

Poi son tornato a parlarne al Comm. Malavasi (già direttore del Resto del Carlino) che è il nuovo capo dell'Ufficio Stampa della Prefettura di Firenze. Egli mi disse che le poesie gli parevano molto notevoli e che avrebbe scritto in tale senso al Sottosegretariato proponendole per la pubblicazione, ma segnalando le due poesie «Il dio caprone» e «Balletto» come quelle per le quali era incerto [...]. Il Sottosegretariato ha risposto qualche giorno fà autorizzando la pubblicazione ma chiedendo che vengano tolte quelle due poesie. Che cosa si deve fare? La Prefettura mi ha sollecitato per una risposta, e il tipografo anche. Dovresti dare disposizioni al più presto».

8 giugno 1935, da Pavese alla sorella Maria

Roma, Regina Coeli

(LE, p. 387)

«Io continuo ad ignorare di quale accusa si tratti, ma spero che ben presto saprò qualcosa. Ad ogni modo non c'è da spaventarsi perché in coscienza sono sempre tranquillo e tutto si risolverà con un grande disturbo portato alle mie lezioni e alla pubblicazione delle mie poesie. Tu, se qualcuno mi scrive, tienimi informato [...]. Dalla finestra entra un bel riflesso azzurro-arancione, caratteristico di Roma, che farebbe ridere un morto».

14 giugno 1935, da Pavese alla sorella Maria

(LE, p. 388)

«*Importante*: A Carocci (Alberto - Via Maggio 13 - Firenze) rispondi per espresso dicendogli che proceda a stampare e vendere il libro; soltanto, se è ancora in tempo, tolga dal volume l'ultima poesia *Una generazione*²² che, più ci penso, meno mi piace. Gliel'avrei scritto io stesso, ma non facevo i conti col funzionario che mi ha messo dentro. Questa poesia fa parte di un ciclo che, essendo in prigione, non ho potuto finire e così leviamo anche lei [...]. Io più penso alla mia situazione e più sono convinto che la terra è una valle di lacrime: il più grande poeta vivente d'Italia, e forse d'Europa dov'è? A Regina Coeli. Cose dell'altro mondo».

17 giugno 1935, da Pavese alla sorella Maria

(LE, p. 390)

«A me una cosa secca, tra l'altro, in questa mia avventura: che non ho potuto rivedere con calma le mie poesie, come mi ripromettevo, e farne un'edizione decente.

²¹ Ci sembra strano che nella lettera del 5 giugno (LE, p. 386), l'ultima dalle Nuove, Pavese ripeta quasi esattamente una frase («La pipa l'ho comperata io qui e di fuori non può venire»), che aveva scritto già in questa lettera: «La pipa l'ho comperata io, qui. Da fuori non può venire».

²² Così Mondo in nota (LE, p. 388): «Pavese temeva che la poesia, di chiaro contenuto politico, potesse aggravare ulteriormente la sua posizione».

Ma speriamo che, benché manchino parecchie che volevo aggiungere, e certe volessi ancora tagliare (mai lunghe vanno le poesie) venga fuori lo stesso una cosa sopportabile».

21 giugno 1935, da Pavese alla sorella Maria
(LE, p. 392)

«L'altro ieri sono stato a fare il bagno, ma siccome qui fa molto caldo, puzzo già di nuovo come un caprone. L'isolamento in cella fa diventare come bestie, sotto tutti gli aspetti [...]. Sono trattato molto bene, ma sono le cure che si hanno per il tacchino di Natale [...]. E tenetemi informato delle mie poesie».

24 giugno 1935, da Pavese alla sorella Maria
(LE, p. 393)

«Delle poesie ti ho già scritto, soltanto bada che Carocci sta a Firenze, non a Milano».

24 giugno 1935, da Maria Sini-Pavese a «Carrocci» (sic!)
(LSol, pp. 584-85)

Maria scrive all'editore in vece del fratello, confermandone le volontà riguardo al libro (come da lettera di Cesare a Maria del 14 giugno), e cercando anche il suo aiuto («Sarei anzi a pregarLa se Lei potesse fare qualche cosa per lui, oppure conoscendo qualche persona influente a Roma potesse ottenere che se ne occupi»).

28 giugno 1935, da Pavese alla sorella Maria
(LE, p. 395)

«Io aspetto sempre notizie delle mie poesie [...]. L'ultima mia di cui mi avete parlato era dell'8. E poi? Ho chiesto soldi, ho dato le istruzioni per il mio libro, ecc. Scrivetemi quali altre mie lettere avete ricevuto dopo e a quale rispondete».

1 luglio 1935, da Pavese alla sorella Maria
(LE, p. 397)

«Ho scritto anche all'11; non avete ricevuto?».²³

2 luglio 1935, da Carocci a Maria Sini-Pavese
(LSol, pp. 585-86)

Carocci risponde alla lettera del 24 giugno scusandosi per il ritardo («essendo stato fuori di Firenze») e rimandando la pubblicazione del libro per ragioni editoriali: «siamo ormai in piena estate e non conviene assolutamente pubblicare il volume fino alla ripresa autunnale: passerebbe inosservato».

²³ Non abbiamo notizie di questa lettera.

5 luglio 1935, da Pavese alla sorella Maria
(LE, pp. 399-400)

«Continuo a godere salute e credo che ingrasserò. I polli, per ottenere quest'effetto, si chiudono nella stia; gli uomini in prigione [...]. Del caldo è meglio non parlarne. Parliamo piuttosto delle voci femminili che mi hanno cercato al telefono. Amerei sapere chi sono, e naturalmente congratularmi con loro, che pongono il loro interesse in un rottame umano come me.

Non parlatemi più di andare in barca in Po, perché mi viene la schiuma alle labbra. Tant'acqua che mi aspetta là, e qui tanto sudore!

[...] Ho chiesto di comperare la Bibbia, che è sempre un gran libro, e soprattutto molto lungo, il che mi assicura materia da occuparmi per molto tempo.

Ho un solo rimpianto (tra i molti): di non poter far poesie. Ma vuol dire che accumulerò il materiale per quando sarò restituito alla società».

8 luglio 1935, da Pavese alla sorella Maria
(LE, p. 401)

«Medito sulla vastità del mio ingegno. Io, che non ero mai stato in prigione e nemmeno pensavo di venirci, ho scritto a suo tempo una poesia <Legna verde>²⁴ dove si descrivono i sentimenti di un uomo in prigione con la massima fedeltà. Cosa vuol dire l'intuizione! Ed è dimostrabile che la poesia io l'abbia scritta prima di venirci perché risale all'altr'anno e si trova tra le bozze del volume.²⁵ Vero è che ne avevo scritta anche una sulla gioia²⁶ che si prova a uscir di prigione, ma questo sentimento non l'ho ancora potuto controllare. Speriamo presto».

12 luglio 1935, da Pavese alla sorella Maria
(LE, pp. 402-03)

«Ho ricevuto la tua lunghissima del 3 e ti ripeto che è inutile che tu venga a Roma, anche perché al tuo arrivo io potrei già essere partito per altra destinazione.

Di' a Carocci che è una canaglia a ritirarsi così davanti alla sventura.²⁷

[...] Io qui ho finalmente ricevuto diversi libri che avevo chiesto di comperare, tra cui la Bibbia completa, dove studio a memoria per ingannare i minuti la genealogia dei patriarchi. Finita questa, studierò i Salmi di Davide. Poi chiederò di entrare in convento, se mi vorranno.

Una grande novità: non ci sono più ciliege per frutta, ma pesche. Hanno un odore di vigna e di miele, che riempie la cella e rallegra le papille.

In fondo, se potessi sposarmi, non chiederei di più [...].

Una volta la mia pelle sapeva un buon odore di frutta esotica, ora puzza di tabacco, di sudore, di animalità, che è un piacere».

²⁴ Così anche Mondo in nota: LE, p. 401.

²⁵ Infatti è in APIII.3, cc. 65-66 (è in indici a partire da FE5II.8a).

²⁶ Più che di *Semplicità* (che sarà composta solo nel dicembre di quest'anno) o di *Una generazione* (che sembra un po' forzata), potrebbe trattarsi di *Canzone di strada*: «pensare al mattino / che si tornerà a uscir di prigione nel fresco del sole [...]. / Troveremo ben noi l'ubriaco che ride da solo perché è uscito anche lui di prigione stanotte, / e con lui, strepitando e cantando, faremo il mattino».

²⁷ Ma Pavese si sbaglia, come si evince dalle lettere di Carocci (sia quella del 2 luglio alla sorella, che quella del 21 agosto allo stesso Pavese)

15 luglio 1935, da Pavese alla sorella Maria
(LE, p. 404)

«Piuttosto datemi notizie sulle voci femminili che mi cercano a telefono. È l'unica consolazione che ho.

Raccomanda alla signorina Nicchio di non smarrire le mie poesie che aveva in lettura, specialmente una, intitolata *Atavismo* di cui l'unica copia si trova da lei. Tengo più a quello che alla mia libertà (si dice per scherzo)».²⁸

26 luglio 1935, da Pavese alla sorella Maria
(LE, p. 410)

«Io a Milano ci sono stato nella mia vita due o tre ore per parlare con l'editr. Treves nel 1932».

29 luglio 1935, da Pavese alla sorella Maria
(LE, p. 413)

«A seguire i vostri consigli, e l'avvenire e la carriera e la pace ecc., ho fatto una prima cosa contro la mia coscienza,²⁹ che si è tirata dietro il presente stato [...].

Farò i miei tre anni e, se mi seccherò troppo nel decorso dei medesimi, c'è sempre il rimedio del legno di fico,³⁰ a portata di mano. Di soldi ho ancora 400 L. e presto avrò il sussidio di 5 L. al giorno. Quanto alla tassa del celibato, se non vuoi pagarla, c'è il rimedio di sentire se qualche mia conoscenza mi vuole sposare [...].

Scrivimi di quella mia poesia *Atavismo*, di cui ti chiedevo. Stai in contatto con Carocci per sentire se nell'autunno, sarà il caso di farci autorizzare a stampare [...]; e poi salutami in ordine decrescente tutti gli amici, compreso quel coniglio di Monti che non si è fatto vivo mai».

7 agosto 1935, da Pavese a Carocci («v. Maggio 13» *mdx.*)³¹
Brancaleone
(LE, p. 420; QC, p. 7)

«Mia sorella mi ha scritto che il mio libro aveva incontrata l'approvazione dell'Ufficio Stampa, ma poi che volevi rimandare la pubbl. in ottobre. Credo che ormai le ragioni che ti facevano dilazionare non abbiano più peso;³² ti sarei grato se volessi ritornare sull'argomento e scrivermene qualcosa. Penso che il volume nella sua forma definitiva, con l'esclusione cioè di *Una generazione*, potrebbe ora uscire, semplicemente passandone le < 2 corretto in 4 >³³ bozze al Ministero

²⁸ *Atavismo*, infatti, compare solo nell'indice della *princeps*, ma non in bozze. Il testimone di cui parla P. potrebbe essere la bella copia manoscritta di FE5II.92.

²⁹ Per Mondo (LE, p. 413, in nota) si tratta dell'iscrizione al PNF, in virtù della quale P. non avrebbe avuto problemi ad assumere la direzione della «Cultura»: perciò il fatto di essere iscritto avrebbe provocato il presente stato di cattività.

³⁰ Considerata la data (29 luglio) e l'albero evocato (ribadito dal «rimedio» successivo di qualche rigo) l'immagine potrebbe essere in relazione con la composizione di *Luna d'agosto*, e dei suoi «rami contorti». Tra gli alberi dell'Eden – ricordiamo che proprio in questi giorni sta sicuramente leggendo la Bibbia – il fico è l'unico albero menzionato per nome (*Gen 3,7*), in virtù delle sue foglie, precario «rimedio» contro la nudità totale di Adamo ed Eva.

³¹ QC, p. 7.

³² Mondo (LE, p. 420) annota: «Pavese crede che Carocci abbia dilazionato la pubblicazione di *Lavorare stanca* per timore di conseguenze politiche, dato l'arresto dell'autore». Vedremo che non è così.

³³ QC, p. 7.

dell'Interno per l'autorizzazione. Non posso quindi che raccomandarmi alla tua buona volontà. Saluti».

9 agosto 1935, da Pavese alla sorella Maria
(LE, pp. 422-23)

«Che qui siano sporchi è una leggenda. Sono cotti dal sole [...]. La spiaggia è sul³⁴ Mar Jonio, che somiglia a tutti gli altri e vale quasi il Po».

16 agosto 1935, da Pavese alla sorella Maria
(LE, p. 424)

«mandami *immediatamente* per pacco postale (arriva più presto) le mie due poesie *Atavismo* e *Civiltà antica*. Le ha la Signorina. Per avere materia di fare il pacco, uniscici un kg di carta bianca senza righe, da minute, che qui non si trova. *Immediatamente*, capisci? *E per pacco postale*.

Ho ricevuto i libri inglesi³⁵ e le bozze e ho fretta, molta fretta».

19 agosto 1935, da Pavese alla sorella Maria
(LE, pp. 425-26)

«ho ricevuto le vostre del 10 e del 12 e una cartolina di Nicchio [...]. Una volta facevo il bagno, ora mi è venuta per l'acqua salata una nevralgia in un orecchio e non posso più sommergermi. Anche questo divertimento se n'è andato [...].

Mi sono rimaste in tasca certe poesie di quest'inverno: una intitolata *Dopo* è la mia sola compagnia, perché non penso ad altro. Ma questo a voi non interessa».

20 agosto 1935, da Pavese alla sorella Maria
(LE, p. 427)

«mi ha fatto più piacere il dizionario di latino,³⁶ che non il pranzo di ieri al Roma (erano 5 giorni che vivevo a latte e fichidindia)»

21 agosto 1935, da Carocci a Pavese
(LSol, p. 588)

«Il motivo del rinvio della stampa non è quello che mi sembra tu immagini. Non sarebbe un motivo [...]. Sarebbe stata una pubblicazione perduta, intendo agli effetti della critica. Perciò il libro è fermo in tipografia; e vorrei pubblicarlo ai primi di ottobre. Credo che mi darai ragione.

Non so perché tu voglia escludere *Una Generazione*, che era stata passata tanto dall'Ufficio Stampa della Prefettura quanto dal Ministero. Ripensaci. E sappimi dire la tua decisione definitiva. È inutile concedere di più di quello che viene chiesto.

³⁴ da *nel* (correggendo solo la 's'). QC, p. 14.

³⁵ Lettera del 5 agosto (LE, pp. 417-18): Shakespeare (*Tragedie, Commedie, Sonetti*), Stevenson (*In the South Seas*) Symonds (*Sketches in Italy*). I libri di cui alla lettera del 9 agosto (LE, p. 423) – Kipling (*Il Libro della giungla* – 1 e 2), Ben Johnson (*Plays*) – arriveranno il 27 agosto.

³⁶ Chiesto con lettera del 5 agosto.

Il tipografo non riesce più a trovare le bozze "definitive", fra le tante che sono state fatte. Siccome tu ne hai avute una ventina di copie (integrali) dovresti mandare a Parenti una di quelle, tagliando ciò che va tolto. Servirà a Parenti come bozze di stampa, sulla quale fare la tiratura. Provvvedi presto, prima che puoi»

Ciò spiega la lettera che segue alla sorella.

24 agosto 1935, da Pavese alla sorella Maria (cartolina)
(LE, p. 428)

«mandami *subito* una copia delle bozze delle mie poesie, che hai in casa, perché io devo correggerle e mandarle all'editore, essendo state autorizzate dal ministero».

24 agosto 1935, da Pavese alla sorella Maria (lettera)
(LE, p. 429)

«ho ricevuto la cassetta tutta in ordine. Nelle pipe siete incompetenti».

25 agosto 1935, da Pavese a Carocci
(LE, p. 431; LSol, pp. 590-91)

«sappimi dire al più presto, se correttele dovrò inviare io le bozze al Ministero dell'Interno per l'autorizzazione (che dato il mio stato è necessaria) o se, mandandole a voi per far più presto, penserete voi alle formalità. Credo che io stesso dovrò fare una domanda, no?».

27 agosto 1935, da Pavese alla sorella Maria
(LE, p. 432)

«ho ricevuto i libri e la cassetta del liquore,³⁷ in ordine. Ringrazia chi ti ha aiutato ed accluso *Fantasia*.³⁸ Questo e i carciofini sono stati la cosa più notevole.

Ricòrdati di mandarmi la copia delle bozze, che c'è fretta».

5 settembre 1935, da Carocci a Pavese
(LSol, pp. 591)

«la tua cartolina mi è giunta solamente avanti ieri [...]. Per quanto riguarda i nostri obblighi di Editori, noi non abbiamo nessun dovere di sottoporre nuovamente le bozze né al Ministero né alla Prefettura.

Per quanto riguarda te, io non sò davvero dirti se tu abbia bisogno di qualche speciale autorizzazione. Se così fosse, è bene che provveda tu stesso a ottenerla [...]. Ti consiglio però di informarti perché io non credo che ti occorra nessuna autorizzazione.

Attendo che tu mi faccia avere le bozze definitive perché il tipografo possa incominciare la stampa».

³⁷ Richiesta con lettera del 9 agosto.

³⁸ Potrebbe essere *Paternità*, per il suo titolo rifiutato *Fantasia paterna*? Va ricordato che nella lettera dell'11 marzo, tuttavia, Pavese si riferisce alla lirica già col suo titolo definitivo.

11 settembre 1935, da Pavese a Monti
(LE, p. 435)

«Le sa come io odî il mare; mi piace nuotare, però mi serviva molto meglio il Po. Ma a parte il nuotare, che del resto è già finito, trovo indegno della gravità di uno spirito contemplativo quel perenne giochetto delle onde sulla riva e quel basso orizzonte odor di pesce [...]. Così ci rivedremo al mio ritorno che, le ripeto, avverrà finiti i tre anni, a meno che qualche mattina non mi scappi la mano, annodandomi la cravatta. Nel qual caso la saluto fin d'ora».

16 settembre 1935, da Pavese alla sorella Maria
(LE, p. 437)

«mandami SUBITO *Atavismo* e *Civiltà antica* per pacco postale con 1 kg carta. SUBITO. Ricevuto libri inglesi e bozze».³⁹

16 settembre (24 settembre) 1935, da Pavese a Carocci
(LE, p. 439; LSol, pp. 591-92)

«ecco, se Dio vuole, le bozze definitive di *Lavorare stanca*. Ho tenuto conto del Ministero Stampa e cancello, come vedi, *Il Dio caprone* (piangendo), *Pensieri di Dina*, *Balletto* e *Paternità*. Così il volume potrà ormai servire da libro di preghiere anche per una vergine.

*Ho numerato le pagine delle bozze perché tu possa controllare se il tipografo avrà fatto le correzioni delle pagine 13, 20, 26, 38, 48, 61, 66, 67, 70 e 77.*⁴⁰

Con la solita protervia, non so resistere alla tentazione di accludere altre otto poesie,⁴¹ frutto di questi ultimi tempi di calma. Se vedi possibile la cosa, falle unire in coda alle altre, vale a dire dopo *Una generazione*, nell'ordine con cui sono numerate. Ma se ciò potesse ritardare di troppo la comunicazione, usa allora della tua discrezione. Sono, come puoi vedere, tutte poesie assolutamente innocenti, che non mutano per nulla il tono ascetico della raccolta e servono solo a rimpolpare il volumetto troppo smagrito dai tagli richiesti da Prefettura e Ministero.

Se ti va di farle unire al resto, *dovrai occuparti tu stesso della correzione della bozza*, non essendo conveniente perdere altri due mesi se non più in scambi postali.

Ti prego molto di quest'ultimo favore. Ma in nessun caso non abbiate un'altra volta l'abilità di smarrirmi queste bozze o di menarmele ancora per le lunghe. Pensa che dall'estate del '34 queste poesie pendono. E che, esclusa la torre di Pisa, sempre tutto quanto pende un giorno può cadere.

Per la questione, che ti dicevo, dell'autorizzazione richiesta dalla mia posizione, mi è stato qui al Municipio spiegato che passando questo mio plico sotto la Censura, io risulterò automaticamente autorizzato.

Auguri, quindi, e manda pure le cartoline di sottoscrizione. Appena ricevuta⁴² questa mia con le bozze, mandami un cenno di intelligenza.

P.S. Ricordati *l'indice in testa al volume*».

³⁹ Identica richiesta esattamente un mese prima.

⁴⁰ Irreperibili (come le altre 20 copie di cui alla lettera del 21 agosto).

⁴¹ Mondo elenca (LE, p. 440, in nota) i titoli, ormai risaputi, aggiunti dopo *Una generazione*: da *Ulisse* a *Paesaggio* [VI].

⁴² È una correzione di «ricevute le bozze», trascritto da Mondo (LE, p. 439).

17 settembre 1935, a T.<ina>⁴³
(LE, p. 441)

24 settembre 1935, da Pavese alla sorella Maria
(LE, p. 445)

«Ho ricevuto anche il pacco postale, tra cui il libro inglese *Autobiography of a Suicide* che non so chi me lo mandi. Gradirei sapere [...]. Con Carocci corrispondo io».

2 ottobre 1935, da Pavese alla sorella Maria
(LE, pp. 447-48)

«Mi ha fatto molto piacere il libro inglese, benché dal titolo un poco lugubre, tanto da parere una provocazione [...]. I *Promessi Sposi* regalali alla signorina, cui piacciono molto. Le poesie le ho corrette e spedite. Aspetto che Carocci mi scriva di averle ricevute. Se usciranno, ne riceverà certo una copia anche lei. Ma dille che di tutte vale qualcosa solo quella intitolata *Dopo*».

23 ottobre 1935, da Pavese alla sorella Maria
(LE, p. 453)

«... ho bastonato un cane. Io ridevo.
Non solo, ma faccio anche le poesie.
Mai però come *Dopo*».

10 ottobre 1935, da Carocci a Pavese
(LSol, pp. 593-94)

«la Prefettura di Firenze mi ha cortesemente recapitato le bozze del tuo volume coi nuovi manoscritti e la tua lettera. Sono rimasto d'accordo col funzionario che è venuto a portarmi il tutto, che avrei subito fatto comporre le nuove poesie e dipoi nuovamente presentate le bozze così complete alla Prefettura per l'approvazione. Naturalmente da queste bozze complete, il tipografo provvederà a togliere quelle come richiesto dal Ministero a correggere gli errori e a numerare le pagine.

Non starò a rimandarti di nuovo le bozze, per evitare perdite di tempo».

24 ottobre 1935, da Pavese a Carocci
(LE, p. 454; LSol, p. 595)

«ho tirato un sospiro di sollievo a sapere che (10 ottobre) per tramite della Prefettura di Firenze le bozze sono finalmente nelle tue mani. A quest'ora anche le nuove otto poesie saranno composte e approvate dall'Ufficio competente. Che destino che il mio libro dovesse trovare tanti e così solleciti lettori tra i regî funzionari! Credo che ormai, a Firenze e a Roma, lo sappiano a memoria. (A Roma, tra l'altro, alloggiando io all'Albergo della Madonna,⁴⁴ un funzionario me ne tesseva, tra il serio e il faceto, un commovente elogio) [...].

⁴³ La minuta tormentatissima, di cui parla Mondo (LE, p. 441, in nota) è in QC, pp. 31-32.

⁴⁴ Regina Coeli...

Ti raccomando ancora – e scusa la mia sedulità, ma siamo poeti – le correzioni fatte e le eventuali da fare alle nuove bozze. Se occorressero altri tagli per uscire, taglia pure senza perdere tempo ad avvertirmi. E appena il libro esiste, una copia a Brancaleone!».

29 ottobre 1935, da Pavese a Monti
(LE, p. 455)

«Del mare ho fatto la mia sputacchiera. Lo costeggio e mi ci spurgo, provocandolo a drizzare le corna e inabissare tutto il continente. Ma lui, carogna, mi lecca i piedi».

29 ottobre 1935, da Pavese alla sorella Maria
(LE, p. 458)

«Sento di Frassinelli. Se c'è G. de Benedetti consulente è finita anche lì; non riuscirò più a far niente. Da tempo G. De Benedetti non mi poteva soffrire e trovava che al mondo ero di troppo».⁴⁵

31 ottobre 1935, da Carocci a Pavese
(LSol, p. 596)

«le nuove poesie, ottenuto il nulla osta della Prefettura, sono composte e corrette. Ora tutte le bozze sono in mano di Parenti che stamperà appena possibile; credo prestissimo».

Contestualmente Carocci dà notizia a Pavese di averlo incluso nella prossima *Antologia di Solaria*, con *I mari del Sud*.

2 novembre 1935, da Pavese a Sturani
(LE, p. 459)

«... in questo paese dove tutti, parlando tra uomini, accennano goderecciamente all'Alta Italia».⁴⁶

5 novembre 1935, da Pavese alla sorella Maria
(LE, p. 460)

accludendo il sunto di *Autobiography of a Suicide*.

«Leggetevi, se avete voglia, *Spoon River Anthology* e troverete le stesse cose dette 20 anni prima da un poeta vero.

Io qui faccio una vita che somiglia un poco a quella dell'autore del libro che vi ho descritto. Purché non finisca allo stesso modo».

⁴⁵ Sono trascritte le tre righe omesse di cui dà notizia Mondo in nota.

⁴⁶ È un chiaro riferimento a *Terre bruciate* (si possono vedere gli appunti di composizione nel taccuino del Confino: FE51.64, cc. 2r-2v). Di seguito, il passaggio omissso con garbo da Mondo, e poi trascritto con qualche imprecisione da Masoero in QC, *Introduzione*, p. XV: «Altra tua infrazione al tatto: non sta bene, perchè tu hai una moglie a portata, chiedere all'amico in esilio se la sega ha ancora denti. È malvagio e brutale» (QC, pp. 73-74).

5 novembre 1935, da Pavese a Ruata
(LE, pp. 462-63)

«... tengo uno zibaldone». ⁴⁷

11 novembre 1935, da Pavese a Carocci
(LE, p. 464; LSol, p. 597)

«Per le prenotazioni, ti mandai una quarantina di indirizzi nell'inverno scorso, ed ora non saprei proprio come rifare quell'elenco messo insieme con molte ricerche [...]. Grazie della scelta per l'Antologia. Se tu fossi me, avresti però pensato al *Dio Caprone*».

Segue breve nota bio-bibliografica («Ha atteso alla composizione di *Lavorare stanca* fin dal 1930 [...]») per «accompagnare la poesia *Mari del Sud* nell'*Antologia di Solaria* che uscirà, a cura di Alberto Carocci, nel 1937». ⁴⁸

19 novembre 1935, da Pavese alla sorella Maria
(LE, p. 467)

«Inoltre, siccome il letto alla sera è incredibilmente umido, bisogna scaldare due mattoni e metterceli dentro. Altrimenti ci si sveglia coperti di muffa e capelvenere».

Qui in minuta, segue, cassato:

«E pensare che basterebbero le chiappe di una donna⁴⁹ [...]. La lettera è molto allegra, ma io no».

27 novembre 1935, da Pavese a Sturani
(LE, pp. 470-71)

«Io faccio poesie senza gusto e senz'appetito, e m'accorgo che il mestiere di poeta non serve nemmeno a ammazzare il tempo, perché l'interesse al lavoro viene rarissimo, e troppe sono le ore che è necessario stare tetramente concentrati su un'idea che non c'è. Era già brutto a Torino questo, pensiamo qui.

Il mare, già così antipatico d'estate, d'inverno è poi innominabile: alla riva, tutto giallo di sabbia smossa; al largo, un verde tenerello che fa rabbia. E pensare che è quello d'Ulisse: figurarsi gli altri [...].

Avrai saputo anche tu che Pinelli ha fatto rappresentare una sconciissima commedia intitolata la *Pulce d'Oro*. Io l'avevo letta e l'avevo trovata nel solito suo stile, ma divertente. E sporca, sporca, peggio del *Tutto banda*. Così va il mondo. Non può uscire il *Dio-Caprone* tutto pieno di castissime risoluzioni e rappresentano siffatte sessualità. Farebbe meglio ad adoperare il credito di cui gode, per farmi tornare a casa. Ma lui pensa a far figli e commedie: due operazioni cui attende esercitando i medesimi organi. E tanto basti».

⁴⁷ Il riferimento, leopardiano, a MV.

⁴⁸ Così Mondo (LE, p. 464, in nota).

⁴⁹ QC, p. 85.

30 novembre 1935, da Carocci a Pavese
(LSol, p. 600)

«scusa se rispondo con ritardo alla tua dell'11 (ricevuta, come sempre, con grande ritardo) [...]. Parenti, sebbene lo abbia sollecitato, non ha ancora stampato il volume. Abbi pazienza, come tocca a averne a tutti gli scrittori con tutti gli editori, e specialmente a tutti quelli che pubblicano libri col nostro ineffabile signor Parenti (è una cara persona, ma purtroppo è più un tipografo che un editore).

Volevi che includessi nell'Antologia il *Dio Caprone* ma scherzi? per farmi fermare la pubblicazione dell'antologia?»

Dà poi notizia di aver fatto mandare i due pacchi di cartoline prenotazione (uno per Maria e uno per Monti).

È dell'8 dicembre la ricevuta da parte di Monti (p. 600): «grazie, di gran cuore, per tutto quello che voi fate per il mio, più che scolaro, figliuolo».

12 dicembre 1935, da Pavese a Monti
(LE, p. 475)

«Ha una bella mania, di segnare le date coi Santi! [...].
Per il resto va come un guanto (rotto)».⁵⁰

15 dicembre 1935, da Pavese a Sturani
(LE, p. 477)

«Mi consigli di lavorare? Non ho bisogno di consigli. Quattro mesi, quattordici poesie,⁵¹ di cui sette <capolavori, *cassato in minuta*>⁵² superiori a ogni elogio [...].

Sento da te, da tuo suocero, e da mia sorella che sono arrivate le cartoline prenotazione di *Lavorare*. Speriamo bene. Ma non sono ancora convinto che il libro esca. Quando un uomo scrive le più belle poesie del secolo, il calvario ha da essere più lungo».

15 dicembre 1935, da Pavese a Monti
(LE, p. 479)

«Sento che ha ricevuto le cartoline prenotazione. Mi son permesso di far così perché pare che l'Editore abbia perduto la lista di acquirenti che gli mandai un anno fa. E lei per la réclame dei libri (veramente, dei Suoi) è un vero Barnum.

Bisogna sapere che le ultime cinque poesie del volume sono state scritte fra agosto e settembre.⁵³ Però non creda che il libro esca presto. Per esempio: mi scrive Carocci "sono stato assente e Parenti (il tipografo) ne ha approfittato per dimenticarsi delle tue poesie". Costui batte Frassinelli. Avrei fatto più presto con l'amanuense.

⁵⁰ In minuta, nello stesso luogo, è cassato «"niente di nuovo sul fronte occidentale"» (QC, p. 103).

⁵¹ Il numero di poesie e il lasso di tempo (da agosto a dicembre) corrispondono all'elenco vergato dall'autore in apertura del Taccuino (FE51.64, c.1r), ad eccezione di '*U steddazzu*, di gennaio, quindi a quest'altezza non ancora composta: «*Donne appassionate; Luna d'agosto; Terre bruciate; Paesaggio; Parole del politico; Poggio Reale; Altri tempi; Poetica; Mito; Semplicità; Un ricordo; Paternità; L'istinto; Tolleranza*».

⁵² QC, p. 106.

⁵³ *Donne appassionate, Luna d'agosto, Terre bruciate, Poggio Reale, Paesaggio* [VI].

Carocci stampa un'antologia degli scrittori di Solaria – dove Lei potrà leggere i *Mari del Sud* (scelta sua) e la mia biografia (!) (esclusi gli ultimi capitoli)!». ⁵⁴

16 dicembre 1935, da Pavese alla sorella Maria
(LE, p. 481)

«Le cartoline, credo, sono state spedite – una a testa – a ogni persona segnata nella lista che la signorina conosce e mandai all'Editore al principio dell'anno. A te ne ho fatto mandare un pacco – come a Monti – perché, con l'aiuto della suddetta, troviate altri acquirenti. Basta firmare e indirizzare e impostare: arriverà (fra qualche anno)⁵⁵ il libro contro assegno. Appena avrò ricevuto io qualche copia del libro, ve ne manderò una per compensare la signorina di questi mali di pancia che si prende. Ma il gusto di leggere *Dopo* non ve lo levate, perché nel volume non c'è».

17 dicembre 1935, da Pavese a Irma Sini
(LE, p. 482)

«Godo a sentire che è ansiosa di leggere il mio libro.⁵⁶ Io mi sento nella situazione di quegli autori che nell'imminenza della pubblicazione spargevano la notizia della loro morte immatura. Non c'è niente di più bello che sparire dalla circolazione quando si stampano delle poesie: non fosse che per creanza tutti sentono il dovere di dirne bene e di comperarle. Anzi Lei che è tanto gentile dovrebbe fare una cosa. Girare nei salotti con trenta cartoline di prenotazione e, quando languisca la conversazione, azzardare,⁵⁷ sorridendo, sulla cartolina, "È il libro di un giovane, bellissimo ingegno, attualmente (un sospiro)...". E chiedere distratta "Vuol firmare?"

Noti che non parlo per avidità: io non ci guadagno un soldo. Tutti i diritti li ha l'editore. Ma si tratta appunto di premiare chi ha avuto tanta abnegazione da stamparmi».

C'è un foglio strappato (QC, pp. 119-20), con data del 18 dicembre

26 dicembre 1935, da Pavese alla sorella Maria
(LE, pp. 485-86)

Le due righe di autocensura (di cui Mondo in nota, p. 486) risparmiano alla sorella ulteriori recriminazioni sul tono di quelle già espresse nel primo paragrafo:⁵⁸ «Che poi, però, rimproveri me in questa situazione di essere insopportabilmente [...]»; anch'esse si chiudono su un riferimento biblico: i versi «27, 28, 29 del canto VII dell'*Ecclesiaste*».⁵⁹

Sul finale di lettera Mondo omette – per ragioni di *privacy* – il nome della «signorina» <Agata>.

⁵⁴ In minuta, cassato (QC, pp. 112-13): «che tentazione di accludervi gli ultimi capitoli!».

⁵⁵ È chiaramente una battuta di spirito!

⁵⁶ Cassato, in minuta: «*Godo a sentire che* [non dorme la notte nell'attesa del mio libro] è *ansiosa di leggere il mio libro*. [Mai quanto me]». QC, p. 116.

⁵⁷ Cassato, in minuta: «dire». Tutto il periodo in questione viene elaborato organizzandone i blocchi in modo da risultare infine molto fluido e godibile, da 'romanzieri'.

⁵⁸ Da «che a voi e ai miei conoscenti secchi sentirmi ruggire e meditare malignità [...]» fino al riferimento al «*libro di Giobbe* nel Vecchio Testamento».

⁵⁹ QC, p. 127.

27 dicembre 1935, da Pavese a Carocci
(LE, p. 488; LSol, p. 602)

«rispondo alle tue del 30 novembre e del 17 dicembre.⁶⁰ Sento da Torino che molti hanno ricevuto la cartolina, e mia sorella e Monti il pacco da distribuire. Promettono grandi cose e spero che presto riceverai le prime sottoscrizioni.

Mi attacco disperatamente alla tua [spe+]⁶¹ promessa di stamparmi dopo Natale. Anche per la decenza, ora che la gente ha ricevuto l'avviso. In caso, sono pronto a pagare una parte della carta (parlo sul serio). Ma ora, che non ho altre consolazioni, non differirmi più quest'ultima.

Io mi annoio molto e ritorno al greco, traducendo tutto il giorno Omero e Platone. Ho trovato dappoco molte delle edizioni Solaria che mi facesti mandare; gli unici scrittori⁶² mi sono parsi Nannetti e Carocci, che (arrossisco) non conoscevo ancora.

Quest'ultimo tu – se hai letto le mie poesie – vedrai che mi piace anche per una certa similarità di vena⁶³ (il *paradiso* dell'*infanzia* e dell'*adolescenza*, visto non al lattemiele o ai raggi X, ma nella sua interezza e meraviglia umane). Insomma non solo ti rubo tempo e fatica, ma anche poesia».

27 dicembre 1935, da Pavese alla sorella Maria
(LE, pp. 489-91)

«questa è la lettera della serenità [...].

Persino le donne che, a vedermi steso in un campo come un morto [...].⁶⁴

In margine ai versi di Ibico, Pavese aggiungeva in minuta «(tradotto io)».⁶⁵

«Rocce gialle o rosse, verdechiaro di fichindiani e agavi, rosa di leandri e geranî, a fasci dappertutto, nei campi e lungo la ferrata, e colline spelacchiate brunoliva [...]. Ricordo che, in mancanza di meglio, io, valendomi della mia efebica prestanta fisica,⁶⁶ quest'estate mi denudavo – quant'è permesso dai regolamenti – il "candido fiore del corpo" sulla riva del mare e componevo, così, ellenici quadri, che i geranî della spiaggia non dimenticheranno tanto presto [...].

Diceva Saffo:

"Tramontata è la luna
e le Pleiadi, è mezza
notte, è passata l'ora:
giaccio sola nel letto".

Io invece giaccio in compagnia di certi grilli, che l'umidità della stanza produce per generazione spontanea e il letto tenta al calduccio.

⁶⁰ Perduta. Così anche Manacorda (LSol, p. 602, in nota).

⁶¹ QC, p. 137.

⁶² Sostituisce «di polso», cassato in minuta. QC, p. 138.

⁶³ Sostituisce «mondo poetico», cassato in minuta. QC, p. 138.

⁶⁴ Un'immagine simile è in *Luna d'agosto*. La somiglianza traspare maggiormente in minuta. QC, p. 129 (le lettera a Maria e a Carocci sono invertite in APIX.1):

«[seduto] in un campo come un [morto]
disteso *inf.* [sacco] *sup.*
un morto *inf.*».

⁶⁵ QC, p. 130.

⁶⁶ In minuta (QC, p. 132), la frase era – cassata – subito dopo la descrizione della campagna calabra: «Io, valendomi della mia [greca] mediterranea bellezza fisica...».

I grilli mi fanno ricordare che oggi mi ha scritto Carocci dicendomi che *non si trova la carta* per stampare *Lavorare stanca*.⁶⁷ Mi pareva che le cose andassero troppo lisce! Ciò mi ha rinfocolato il furore contro i sanzionisti e, se non fosse che l'asma non mi lascia fare duecento metri di strada senza creparmi, senz'altro avrei steso domanda per prendere parte alla guerra, come voi mi consigliate nella cartolina del 12 dicembre. Comunque, non mancherà l'occasione, se guarirò.

Le cartoline sono da dar a tutti e a chiunque, e da far impostare subito, perché ormai ho capito che, se Carocci non riceve buon numero di sottoscrizioni che gli coprano le spese, non inizia la stampa. Promette di cominciare dopo Natale, ma io non gli credo».

5 gennaio 1936, da Pavese a Luigi Sini
(LE, pp. 492-93)

«Sento che lavori come un cane in ufficio. val la pena essere un integerrimo cittadino come sei tu, per menare lo stesso una vita che ti riduce il fisico come un merluzzo e il morale come una cella [...]?»

Tu sei proprio uno di quei mortali per cui è fatto *Lavorare stanca*. Compralo, leggilo e vi imparerai i vari modi – tutti onesti, bada bene – di darsi bel tempo e fregare il capo-ufficio. Ma vedi che stupido.⁶⁸ Dimenticavo che sei proprio tu il capo-ufficio».

Sempre in minuta, dopo la chiusa della lettera (di cui Mondo in nota, p. 493), cassato:

«Se non ci fosse una provvidenziale legge sul turpiloquio, saprei bene che cosa rispondervi».⁶⁹

16 gennaio 1936, da Pavese alla sorella Maria
(LE, pp. 494-95)

«È circa un mese e mezzo che non riesco più a far poesie, e questa è la più grande disgrazia che mi potesse capitare».

Questa lettera è parziale rifacimento di una minuta – poi, con tutta probabilità, non inviata⁷⁰ – del giorno prima, dal tono molto corrosivo.

È cassata anche l'etimologia 'isidorea' di «castrare», trascritta da Masoero in QC, *Introduzione*, p. XIII.

24 gennaio 1936, da Pavese a Carocci
(LE, p. 496; LSol, pp. 604-05)

«ricevo cartolina 8 e – prodigio di celerità – il pacco di *Lavorare stanca*. Lacrime, tripudio, auspici, bicchierata: tutto da solo [...].

Comunque, ecco qua: tranquilla certezza di essere degno del grave onore,⁷¹ raffinata compiacenza dell'ampio frontespizio e delle bianche pagine immense del testo, gratitudine [...].

⁶⁷ Non c'è traccia di una lettera di Carocci del 27 dicembre. È vero che Pavese scrive all'editore in quella data: Cfr. LSol, pp. 602-03.

⁶⁸ In minuta, cassato: «Vedi che bestia!». QC, p. 141.

⁶⁹ QC, p. 142.

⁷⁰ È assente anche da APIX.2. Si può leggere in QC, pp. 143-44.

⁷¹ Non avendo visto l'originale, ma sulla base della minuta (QC, p. 150), emendiamo Mondo che scrive «grave onere» (LE, p. 496). Così anche Manacorda (LSol, p. 605), che infatti trascrive da Mondo.

Dall'altra parte: nostalgia del *Dio Caprone*, lieve sospetto di aver fatto una sciocchezza, senso di vuoto,⁷² nausea verso ogni carta stampata. Credo che tutto ciò sia definito e catalogato da secoli, e quindi smetto».

Pavese poi indica tre *errata corrige* alle pp. 90, 95 e 104 del volume.⁷³

25 gennaio 1936, da Pavese alla sorella Maria
(LE, p. 497)

«Un uomo che ha scritto poesie come le mie, può ammattire in pace».

28 gennaio 1936, da Pavese a Parenti⁷⁴
(LE, p. 498)

«Quanto alla faccenda dell'indice, ci tenevo sì a vederlo in testa al volume, ma ora che è fatta, pazienza».

28 gennaio 1936, da Pavese a Carocci
(LE, p. 499; LSol, pp. 605-06)

«ricevo la tua del 17 gennaio⁷⁵ dove mi parli dell'indice. Io avevo notato la cosa, ma nemmeno te ne parlai nella mia del 24 c.m., stimando inutile recriminare l'inosservanza di una semplice – dopotutto – mania (esterofila per giunta).⁷⁶

Piuttosto vorrei chiederti se non sia il caso di unire un foglietto volante di *errata*. Oltre ai tre errori segnalati nella suddetta, altri due ne saltaron fuori in una medesima p. (103) *mezzi per mezzo* (riga 2) e *splancato per spalancato* (riga 8).⁷⁷ Non sono cose gravi – chiunque le corregge – ma danno, insieme a quelli di prima più seccanti, un'aria un po' sciatta proprio alle ultime pagine del libro. Dammi tu un consiglio: se credi bene (tenendo anche presenti le consuetudini della collana) unire un foglio *volante* di errata. Io sarei d'accordo. Se ti va, ordina, senza perdere tempo a scrivermi; altrimenti, sia come non detto [...].

La questione dei critici è spinosa. Io – non lo dico per darmi arie – non ne conosco, quasi nemmeno di nome. Di più – non lo dico per darmi arie – trovo impertinente seccare una persona con un libro di versi p. r. Che cosa vuoi quindi che ti consigli? Non ho obblighi e non speranze con nessuno. Manda tu, che te ne intendi, a chi vuoi.

E non irritarti se trovi che esagero con la parte del "puro folle"».

⁷² A quest'altezza, cassato in minuta: «a [sentire] vedere che il proprio spirito vada ormai "per la terra", disinteresse per quei quattro giochetti». QC, p. 151.

⁷³ Si tratta rispettivamente delle liriche: *Ulisse* («che, chi resta s'accorgge di non farci più nulla»), *Donne appassionate* («quand'è nudo, del corpo. Rimontano rapide a riva»), *Paesaggio* [VI] («d'una casa od un'albero, d'un pensiero improvviso»). L'autore li ribadisce anche nella lettera alla sorella del giorno successivo (LE, p. 497).

⁷⁴ È il tipografo a cui è intestata l'accomandita. In minuta: «Casa Editrice Solaria, v. XX Sett. 28 - Firenze» (QC, p. 154).

⁷⁵ Come avvisa il curatore (LSol, p. 605), «manca la velina nell'Archivio Carocci».

⁷⁶ Ad ogni modo, per non guastarsi l'entusiasmo del libro, o forse per concentrare l'attenzione del lettore sulla parte che segue, P. non sottolinea di averlo già fatto presente a Carocci nella lettera del 16 settembre.

⁷⁷ Si tratta sempre di *Paesaggio* [VI].

C'è una minuta dell'11 febbraio, il cui contenuto è simile alla lettera poi inviata alla sorella nello stesso giorno, ma il cui tono sembra sottintendere un destinatario diverso:⁷⁸

«Da tempo non riesco più a fare poesie. Come elogio funebre, eccone una, di qualche mese, che voglio intitolare al 25 febr. Recitata con voce sorda è una meraviglia. Forse era più giusto dedicare questa che non il Paesaggio. Questa è davvero *Dopo*».

11 febbraio 1936, da Pavese alla sorella Maria
(LE, p. 503)

«saprete che da parecchio tempo non arrivo più a fare poesie. La serenità della mia vita (c'era qualcuno che si esprimeva così) è crepata. Tuttavia si avvicina il 25 febbraio e un ricordo ci vuole.⁷⁹ Anche questa poesia si potrebbe intitolare *Dopo*. Potrete farla recitare da Cesarina alla Signorina sua maestra col nuovo titolo di *L'idillio del cacciatore*».⁸⁰

15 febbraio 1936, da Pavese alla sorella Maria
(LE, pp. 504-05)

«Che le mie poesie facciano furore lo temevo da tempo⁸¹ e mi dispiace disperatamente. Cosa può valere un libro, quando i "collegi" di qua,⁸² i "collegi" di là,⁸³ i "giornalisti", i cani e i porci della letteratura insomma, ci trovano dentro "uno squisito sentimento di artista e osservatore"?⁸⁴

[...] Le mie poesie, causa l'impossibilità di correggere le ultime bozze, sono piene di errori [...].

Consola Sturani, che è avvilito di fronte ai miei trionfi, e digli che preferirei essere, come lui, a letto con la moglie, piuttosto che aver scritto questo libro, che pure terrà duro,⁸⁵ quando di tutti i miei coetanei⁸⁶ nessuno sentirà più nemmeno la puzza. E digli che lui è l'unico che ci capisca qualcosa⁸⁷ (C'è poi anche l'unica).⁸⁸ Ed anche Monti ringrazialo molto delle buone intenzioni; digli però che è caduto in un errore che da un prof. come lui non mi sarei mai aspettato: ha confuso biografia con estetica, e loda certe poesie per ragioni documentarie, non per merito poetico.

Spero a quest'ora abbiate già ricevuto con baci la copia di *Lavorare stanca* spedita il 24 gennaio».

⁷⁸ Con tutta probabilità Tina-Agata.

⁷⁹ Mondo (LE, p. 503) annota che il «25 febbraio era il compleanno della "signorina" (cfr. la lettera del 29 febbraio)».

⁸⁰ Mondo (*ibidem*) annota: «la poesia che Pavese accludeva alla lettera era forse *L'istinto*, il cui crudo realismo spiegherebbe la battuta ironica. Tuttavia, in fondo al foglio di minuta (QC, p. 165) c'è scritto, inequivocabilmente *Semplicità*, che è dell'ottobre 1935.

⁸¹ Cassato, in minuta: «lo sapevo già prima» (QC, p. 166).

⁸² Cassato, in minuta: «di Aldo» (*ibidem*).

⁸³ Cassato, in minuta: «di Luisa», poi «della sig. Sturani» (*ibidem*).

⁸⁴ In minuta, la prima stesura: «lo trovano interessante?» (*ibidem*).

⁸⁵ In minuta, cassato: «vincerà i secoli», poi «sarà ancora al mondo» (QC, p. 168).

⁸⁶ Cassato, in minuta: «contemporanei» (*ibidem*).

⁸⁷ Cassato, in minuta: «E digli che ha buoni gusti» (QC, p. 169).

⁸⁸ Mondo (LE, p. 505) avvisa in nota: «la "signorina"».

21 febbraio 1936

« – domanda di condono – ». ⁸⁹

23 febbraio 1936, da Pavese a Carocci
(LE, p. 508; LSol, pp. 607-08)

Ripete ancora gli errori segnalati nella stampa di *Lavorare stanca*, di cui al 24 gennaio, poi:

«vorrei vedere una delle copie di lusso in carta doppio guinea, pagandola si capisce. Se si può, mandamela contro assegno».

29 febbraio 1936, da Pavese alla sorella Maria
(LE, p. 512)

«Il libro (*Lavorare stanca*) del⁹⁰ 24 gennaio era indirizzato a Lei. Non le chiedo che una cartolina con la firma. Il 25 febbraio⁹¹ è stato il suo compleanno».

2 marzo 1936, da Pavese alla sorella Maria
(LE, p. 513)

«Quando un uomo invece di scrivere poesie, scrive lettere, è finito». ⁹²

⁸⁹ QC, p. 170. Poi, chiudendo la lettera a Maria del 25-28 febbraio (ma in lapis, nella linea inferiore, è scritto «1 marzo»: APIX.2, c. 88r), suggerisce: «il giorno 21 febbraio ho fatto un'altra domanda di condono. Bisognerebbe spingerle» (LE, p. 511).

⁹⁰ Emendiamo Mondo (LE, p. 512) che scrive «dal», sulla base dell'originale: APIX.2, c. 89r.

⁹¹ 25 febbraio 1934: dal libro di TINA PIZZARDO, *Senza pensarci due volte*, Il Mulino, Bologna, 1996: «Il 25 febbraio era domenica, ma non ero andata in montagna e non c'ero andata per distaccarmi da Henek. Quel pomeriggio mia sorella e Nina erano fuori, ci troviamo soli io e Pavese. Siamo nella mia camera-studio, dove ricevo allievi e amici, io semisdraiata sul divano-letto, lui ai miei piedi, su uno sgabello. Il discorso scorre facile e divertente come le altre volte. Qualcosa che ho detto gli piace tanto che mi guarda ridente, incantato e subito si butta giù, nasconde il viso nelle mie mani. Indugia e io devo afferrargli il ciuffo per tirarlo su. Ancora ridente dice: "Ho paura che sto innamorandomi di lei". E io sullo stesso tono: "Credevo lo fosse già. E in agosto c'è mancato poco che capitasse a me". Gli racconto che per tutta la gita al Gran Paradiso ho continuato a pensare a lui come... come a un dio. "Come a un dio" (m'è venuto così, per scherzo) dà avvio al dialogo tenero e malizioso di due troppo sagaci per cedere al frusto linguaggio delle solite schermaglie amorose. Un dialogo felice, spiritoso, punteggiato – per scherzo! – di qualche leggero rapido bacio. Quando verso le sette ci lasciamo con l'intesa di rivederci di lì a due ore, io mi sento rinata: un uomo forte, deciso, sicuro di sé che non chiederà mai il mio conforto, la mia guida, la mia energia come gli altri tutti, amici, amiche, innamorati. Dopo la canina adorazione dei miei soliti flirt ho trovato un mio pari, pensavo. Scambio di baci, ma anche di sincere spietate confidenze, buone per analizzare e distruggere lo strano e malinconico mio legame con Henek. La sera chiacchieriamo per strade buie (dove lui cerca di baciarmi, e questo mi sembra infantile oltre che scandaloso), poi in un caffè dove si resta fino a tardi; per le cose che è andato dicendo per tutta la sera comincio a sentirmi un po' meno sicura, gli chiedo: "Quanti anni hai?". Ne ha ventisei. Che io ne abbia trentuno lui lo sapeva: "Nel vero amore la differenza d'età non conta", enuncia. Vero amore? Io pensavo a una sorta di scanzonato flirt. Sono stata lì per dirglielo, no, avrei fatto la figura della stupida, "vero amore" valeva quanto quel "Con passione" sul libro, di qualche giorno prima. Però non ero più tanto sicura di dirgli: "Tu lo avrai già capito, se c'è un pasticcio da starci alla larga io mi ci butto a capofitto, poi per uscirne son dolori". E dirgli (senza fare il nome) di Henek, dirgli: "Mi aggrappo a te per salvarmi, giuro che sarà un salvataggio piacevole per tutti e due". Aiuto lui me ne dà lo stesso, riflettevo, per il vivo interesse che ha per me, perché mi è affine, mi è pari e posso star con lui quanto voglio senza mai annoiarmi, senza più pensare all'altro. Me la sbroglierò da sola, come ho sempre fatto. Non ero delusa, ero esaltata di lui e, s'intende, del nuovo pasticcio in cui m'ero cacciata».

⁹² Cassato, in minuta: «ben preso» (QC, p. 183). L'attacco ricorda singolarmente quello del 10 aprile, in MV, p. 31: «Quando un uomo è nel mio stato non gli resta che fare l'esame di coscienza».

3 marzo 1936, da Pavese alla sorella Maria
(LE, p. 515)

«Voi chiedete maggiori notizie. E fate gli offesi. Ma a levarmi da una tortura di ogni attimo con un biglietto di mano di <Agata>,⁹³ non ci pensate nemmeno.

Che la poesia fosse bella è l'ultima cosa cui ho pensato mandandola».

12 marzo 1936, da Pavese alla sorella Maria
(LE, p. 517)

«Quando la finirete di far finta di non ricevere che chiedo notizie, notizie, notizie, e una cartolina firmata di <Agata>?». ⁹⁴

Trascriviamo anche alcuni brani della lettera che segue, molto importante perché Pavese spiega piuttosto liberamente la sua chiave di *Lavorare stanca*:

8 giugno 1936, da Pavese a Giuseppe Cassano
(LE, pp. 520-23)

«Io La stupirò forse, ma Le debbo confessare che sono tra i critici del mio libro il più convinto di una sua tara morale, e di una debolezza, di un'insufficienza umana tali che me lo rendono odioso ormai anche all'olfatto. Ma i libri sono come i figli – parlo senz'esperienza –: si conoscono solo una volta fatti, quando insomma non si è più a tempo a farli meglio. Occorrerà se si vuole riparare farne degli altri.

Questo voglio dirLe. A parte i giudizi particolari su *Deola* e sul *Ritratto d'autore* – credo fermamente la prima poesia un umano atto di tenerezza verso quella disgraziata, e nella seconda so importanti non solo gli odori e la barba, ma anche la meraviglia estiva dell'immobilità e dell'indolenza [...]. Il fatto è che di vigore etico nei miei carmi non ce n'è molto.

Se fossi, o valesse la pena di essere, un polemista potrei controbattere molte asserzioni Sue: la donna usata come macchina? e la poesia intitolata appunto *Lavorare stanca*? La madre disprezzata dal figlio porco? e *Proprietari*? L'insofferenza poetica del lavoro? e *I Mari del Sud*? [...]

In poche parole, l'*idea* della mie poesie, astratta di volta in volta per decantazione, non anticipata in tesi, era questa: rappresentare un mondo (in cui l'autore entrasse come un semplice personaggio e non con la prepotente sicumera del lirico che *si* canta), un mondo di giovani che vivono contenti e meravigliati delle cose reali, che si muovono con mattutina spensieratezza tra gli uomini, che non rifiutano di fare una risata o una nuotata o una bevuta o anche, perché no?, una chiavata, ma che soprattutto amano i gesti semplici e netti, le situazioni chiare, il riposo dopo la fatica, la fatica dopo il riposo. Quanto alle donne, i miei giovani non sono più adolescenti, quindi niente fanciulle angelicate; non sono ancora *virgi*, niente quindi coppie responsabili e lavoro costruttivo e complesso. Le donne nel mio libro si chiamano *compagne*: ciò vuol dire che non sono soltanto strumenti occasionali e che non sono ancora spose. Sono camerati della vita, sovente graditi (*Maternità*) e sovente scocciatori (*Tradimento*). Che poi io abbia affermato (*Antenati*) le donne non contare in famiglia, non vuol dire che io insegni a insultare la propria madre, ma soltanto significa che in un momento particolare della sua esperienza il mio protagonista giovinetto si attacca disperatamente al senso di forza e di virilità che gli spira dalla tradizione paesana, e idealizza un poco il sacrosanto misoginismo di ogni piemontese, che per quanto '900 stima sempre un po' la moglie alla Shakespeare un "*gracious silence*".

⁹³ QC, p. 183.

⁹⁴ QC, p. 185.

Questa era dunque la mia intenzione etica nella composizione di *Lavorare stanca*: un paesaggio e delle figure, segnate con semplicità e con forza e, se possibile, con arguzia, a indicare la virtù loro propria di solido ottimismo, di attaccamento giovanile alla vita e alle cose, di pronto sorriso. A questo scopo facevo concorrere lo stile, disadorno e schietto, rapido e maschio, e il verso, che cercavo di spogliare da ogni fronzolo e colare sostanzioso e sostenuto [...].

E per bruciare l'ultima cartuccia, le dirò che Ella sbaglia supponendo che nei salotti mondani e letterari applaudano alle mie poesie. C'è appunto troppo odore di sterco e di vino e di sudore e troppa voluta semplicità e chiarezza nelle mie situazioni perché io possa piacere *veramente* a quella gente».

5 settembre 1936, da Pavese (Via Lamarmora, 35, Torino) a Carocci
(LSol, pp. 610-11)

«mi sembra un secolo che non ti scrivo. Ho dovuto attendere a rimettermi in carreggiata sinora e mi rimaneva ben poco gusto per la cosa letteraria.

Non che ora sia a posto – sono disoccupatissimo – ma insomma mi ci sono abituato. Mandami qualche notizia di te e della casa, della defunta e del libro, al cui titolo vorrei ora far precedere una negativa per accordarlo al mio nuovo sentire. Tutte le volte che ho potuto ho procurato qualche compratore al suddetto; non molti, ma buoni.

Che cosa se ne dice in giro? Io, dopo l'Italia Letteraria (chi era quel signore?),⁹⁵ non ho più trovato chi lo nominasse.

Qui me ne parla qualcuno a voce, concludendo sempre "Perché non tenta la prosa? Lei c'è nato" [...].

Io, tutto sommato, sono avvilito di aver stampato. Quando avrai un momento libero, mi farai un piacere aprendomi i tuoi sentimenti su *Lavorare Stanca*, che non ho mai compreso bene perché tu abbia pubblicato».

⁹⁵ Il riferimento è alla recensione a firma A.B., «relativa a *Lavorare stanca* all'interno della rubrica *Rassegna dei libri*, in «L'Italia Letteraria», Roma, XII, n.s., 22 marzo 1936, n. 9, p. 4». Da Mesiano, che segnala l'articolo a p. X (*Introduzione*) e a p. 202: «Quarantasei poesie di ritmo ampio e severo, nate da una vena lirica larga e originale. A prima vista si direbbe che l'autore abbia saputo tradurre in una nuova formula lo stato d'animo satanico e crepuscolare del *poète maudit*. Ma, a scavare a fondo, si scopre una personalità che appare nuova nella scarna, abulica, inefficace generazione dei novissimi poeti».

TRASCritti

Paesaggio [I]

FE 5I.5, c. 1r

[L'erecita ha i capelli rossicci e si veste di pelle di capra]

[L'erecita – vestito di pelle di capra –]

[ha i capelli rossicci e si nutre di latte] perchè solo se [abbiamo] la forza [possiamo] ∞ parlare.
[*ha due capre e si nutre di latte*] *inf.* [perchè so+] *inf.* avete *inf.* potete *sup.*

[L'erecita ha promesso di scendere ancora nel mondo,]

[quando avrà riposato]
[*e quando avrà riposato*] *sx.*
[perché un giorno farà] [un] [gran lavoro] *sup.*
un *-inf.*

{finirlo collo ∞ sguardo al ∞ mondo, ∞ dalla vetta}

[...]

Ma dev'essere stato in prigione. [Per lui] tutto il mondo
Perchè *sup.*

è una [sola] prigione [,] [~~da~~ cui] [l'erecita] [può uscire]
nera *sup.* [,] [~~da~~ cui] [l'erecita] [è fugg+] *inf.*
[,] [~~di~~ cui] [l'erecita] [è un evaso.] *-dx.*
: e nei giorni di nebbia *inf.*

[l'erecita si sente rinchiuso]
[si chiude a pregare] *inf.*
ogni uomo [ha il dovere di] *-inf.* fare orazione / [nella grotta]
[va a] ~~chiudersi~~ *-inf.*
dovrebbe *rinchiudersi, -inf.* e fare orazione / che col corpo si liberi l'anima *-inf.*

[È anche stato in prigione]
[Però è stato] in prigione, e in prigione ∞ torniamo *inf.*
Ma è cresciuto *inf.*

FE 5I.5, c. 1v

l'erecita ci venne una volta ∞ ci si mise a [giacer<e>]
sedere *inf.* e d'all.<ora> non ∞ scese mai più

ed è stato in galera, la triste galera ∞ che mantiene gli uomini

FE 5I.5, c. 2r

≤ [L'erecita si veste di pelle di capra:]

[e nei giorni di sole nessuno lo vede.]

e [racconta che è stato in galera trent'anni].
[prigione] *sup.*
[galera] *inf.*
e [dev'essere stato in galera ai suoi tempi] *sup.*

Perchè il mondo è una sola galera da cui ci si salva
col distacco e l'altezza ed è bene, se tutti s'affannano,
che qualcuno dall'alto li stia a contemplare
 ∞ in silenzio
che qualcuno |in silenzio| li stia a contemplare

**L'eremita si veste di pelle di capra*
[e non degna uno sguardo].

[e ha un odore muschiato di foll+]
[e] sup. [di zolla e di bestia] inf.
[di sole e di pipa] sup.
[bestia] -inf.

[e talvolta di fumo – perché noi si fuma,]
[e talvolta di fumo – perché noi si fuma ∞ la pipa –] dx.

[e le volte che fuma la pipa] \geq

[...]

\leq [Fumando così a mezzogiorno] -inf.
[al meriggio] -inf.

[si confonde con tutte le pietre che++] \geq

FE 5I.5, c. 2v

\leq [Nei giorni di pioggia++]
[Alle ++] inf.
Dei giorni, scompare nell'antro -inf.

[dove fa le orazioni]
suo rifugio – [e vi fa fienile] inf.
[e si stende su un mucchio di ∞ foglie] -inf.

chiude gli occhi e borbotta una lunga preghiera.

L'eremita si veste di pelle di capra
[... ..] inf. \geq

[...]

\leq Un lavoro l'ha fatto: ha lasciato [infoltirsi] la barba

[– quattro peli rossicci sul volto nerastro] \geq

\leq Le giornate di pioggia ci chiudono dentro alla grotta

Quando vengono i visitatori ci trovano assorti

a scavare in silenzio nelle anime nostre. \geq

FE 5I.5, c. 3v

{Spazio} msx.
Alla sera scendiamo

e lo sento parlare

Mi ha mandato a ∞ spendere le ∞ elemosine

[Un lavoro l'ha fatto: ha lasciato ~~infoltire~~ la ∞ barba,]
[infoltirsi]

[i quattro peli rossicci sul volto nerastro.]

È per [comodo] ai visitatori ha tracciato un sentiero
Ma l'uso *sup.* dei

[dando calci alle pietre]
[che la pioggia cancella], e lui [passa la vita] a rifare
[torna] *sup.*
passa il mattino *inf.*

Quando arriva [che piove]
la pioggia *dx.*

{Spazio}

[...]

≤ Non risponde mai nulla. Ci salgono visitatori / che si lascian cadere su un sasso sudati e affannati.
[Qui ci salgono visitatori, sudati e affannati, / che si lascian cadere su un sasso] *mdx.*

e lo trovano steso cogli occhi nel cielo ≥

FE 5I.5, c. 3r

≤ *Depone gli sterchi*

su uno spiazzo scoperto a seccarsi nel sole.

Se ci salgono visitatori, e sudati e affannati

s'abbandonano sopra una pietra, lo trovano steso

[{Spazio}] *msx.*
che respira profondo, cogli occhi nel cielo.

Ma un lavoro l'ha fatto: ha lasciato infoltirsi la barba

pochi peli rossicci, sul volto nerastro ≥

FE 5I.5, c. 4r

≤ Quando scende con me ~~nella~~ [valle] a ~~comprare~~ [il] tabacco
nel paese *comprarsi sup.*

colle offerte delle anime pie, cammina in silenzio ≥

[colorate di vesti leggere]

Io che scendo in città per [comprargli il] tabacco / [colle offerte delle anime pie] conosco ragazze
[colle offerte dei visitatori] *inf.*

**Io che scendo in città per tabacco conosco ragazze*

che mi sbirciano lungo le [vie] e [son tutte le stesse].
[strade] *sup.* poi [chinano gli occhi.] *inf.*
vie *-sup.* fissano avanti. *-inf.*

[...]

≤ L'eremita dà occhiate dall'alto ~~at+~~ ai raccolti
[conosce] *inf.* i
[protegge] *sup.*

se ne cercano un altro. ≤ Se passa qualcuno che salga
 [Sogghignano] *inf.*
 [Le loro donnette] *-inf.*

dan da bere alle belle passanti e sogghignano ∞ forte
 |a chi sale| *inf.* ≥

≤ Finalmente [distende] la notte. C'è i grilli
 si posa *sup.*

una brezza ~~possente~~, e un profumo di tutta la terra.
pungente,

Più nessuno distingue le felci e le rocce

[della vetta], dai grappoli [densi] che [pendono] a valle.
solitarie sup. d'uva *inf.* colano *sup.*

L'eremita riposa. Riposano donne e villani

* *L'eremita riposa. Riposano donne e villani*
Più nessuno distingue le felci e le rocce
solitarie, dai grappoli d'uva che colano a valle. ≥³

≤ La mattina nel fresco son già di ritorno
 da un lavoro e se passano vecchi pezzenti
 tutta...
 è da bere. ≥

³ L'immagine alla base questo notturno è molto prossima a *Paesaggio* [II].

≤ Smorto è sempre, quest'uomo. Magari ha paura
che i villani tralascino una volta [il lavoro]
il lavoro *sup.*
e gli calino addosso con quei pugni pesanti
a fiaccargli la pelle. Se avessero tempo
i villani l'avrebbero già insanguinato ≥
L'uomo [smorto] passando un cespuglio o una casa
bianco *sup.*
gli par sempre che sbuchi [il villano nascosto]
con quei pugni pesanti *inf.*
un villano nascosto. Se lo lasciano stare
è soltanto perchè non han tempo. Le donne
[che l'han visto lo dicono ai mariti oscurati]
– che hanno tempo – gli lasciano dire qualcosa. *inf.*

≤ Quando passa dinanzi a un <ce>spuglio o una casa
gli par sempre che sbuchi <c>on quei pugni pesanti
un villano severo. Se lo lasciano stare,
è soltanto perchè non han tempo. Le donne
che hanno tempo, [lo cacciano via per paura.]
[nemmeno lo lasciano stare] *inf.*
hanno sempre un cagnaccio alla porta, *-inf.*
che annusandolo ringhia. ≥

si sofferma a guardare e poi corre, in ritardo.
 |in ritardo, si ferma a guardare, [e] poi corre.| *inf.*
 |ma| *corre. sup.*

[...]

≤ e la gente si scosta. La donna [cammina piccina]
 [s' affretta *piccina*] *inf.*
 cammina *sup.*

e tra poco sarà accanto a lui.
 ^ ~~tra~~ la gente *msx.sup.*
 fra
 |attraverso una piazza e sarà presto qui.| *inf.* ≥

[...]

e la gente si scosta. La donna [si ferma]
 che viene *inf.*
 |che giunge| *sup.*

si sofferma [a guardare una giostra⁴] e [riprende] a passetti
 per fare in ritardo *sup.* [lo prende] *sup.*
 [lo incontra] *inf.*
 poi corre *sup./mdx.*
 |pensa ad altro| *-sup.*

{in *msx.*, all'altezza di «pensa ad altro»: appunti}
 ≤ la donna ∞ interessata ∞ ai boxi ∞ (bambina) lui ∞ pensa ad altro ∞ Escono. ∞ — ∞ Il suo corpo, ∞ il di lei ≥

{dopo un segmento orizzontale al centro, lungo un terzo di foglio, per separarlo da quanto precede}
 [in un luogo di] luce discreta, e [poi] pensa ad altro.
 dove [filtri] una *sup.* qui lui *sup.*
 [pesi] *-sup.*
 posi *-sx./sup.*

⁴ incerto.

≤ Dal suo corpo – pensando – si stacca una giovane
|donna| *sup.*

che cammina per giungere in tempo a svestirsi ≥

Una generazione

FE5I.39, c. 1r

I ragazzi che vanno a giocare sui prati

non importano: ~~Abbiamo~~ giocato anche noi,
: *abbiamo*

*certe sere di luci lontane.

≤ e sui nostri si stendono corsi. Era un gioco rischioso / qualche volta avevamo paura, in città si moriva
|s'allungano| ^i *inf.* Avevamo paura *inf.* / nelle [sere] *inf.*
|ora giungono| -*inf.* pause dei giochi le luci lontane. -*inf.* ≥

FE5I.39, c. 2r

[Un r++)]

FE5I.39, c. 3r

[Ma] nessuno lo sa che noi siamo cresciuti
[se] *sup.*
E -*sx.*

[e] che abbiamo giocato in quei prati [operai]
noi *sup.* [noi soli] *inf.*
[alla sera] -*inf.*

e saputo che fino le donne sparavano allora
|morivano| *inf.*

FE5I.39, c. 4r

≤ i clamori nel vento. Eravamo padroni / [di quei prati]
padroni.

Ma nessuno sapeva che saremmo cresciuti. ≥

[...]

[È nessuno sapeva che saremmo cresciuti.]
[Ma *nessuno sapeva che saremmo cresciuti.*]

{nella metà inferiore della pagina, il margine destro usuale diventa superiore, quello sinistro diventa inferiore. È una stesura di *Dopo*. Tre grandi strappi funestano la carta, ma non sembrano aver corrotto il testo, comunque incerto perché scritto in lapis}

≤ La collina distesa coprirsi di ∞ pioggia

La collina giù in fondo alla via / si [è] bagna[ta] di ∞ pioggia

come tutte le cose: la [nostra]
breve *inf.* ∞ finestra

è riempita di verde più scuro e più nudo
del |profondo| *inf.*

La collina è distesa[,] la pioggia scende⁵ ∞ giù in silenzio:

[come fosse spossata]
[si lacera in ∞ nebbie] *inf.*

[sulla]
[sul verde] *dx.*
[della terra] *inf.* ≥

⁵ Meno probabile, «sempre».

≅ Il bosco
è un rifugio tranquillo, nel sole calante,
più che il mare, ma _____ ≅

Strade dritte in pianura, fiancheggiate ~~di~~ pali.
dai

La pianura coperta da qualche cespuglio.

(Poi ~~dei~~ gelsi a filari. Poi da prati e da prati.)
dai

Lunghi fasci di fili che [lega+] segnano i pali.
|allacciano| *inf.*

(E nel fondo la [bella] città)
sola *inf.*

3) *tutti nudi*. * {fine strofe} [Un tempo], nel mare del grano/ [affondavano i raggi]
Altre volte *sup.*

[si celava] ogni cosa ; e la luce e la tenebra
scompariva *inf.* ,

vi filtravano [morbide;] ≤ [adesso] l'orrore sanguigno
caute. *inf.* L'orrore lunare *inf.*

tocca adesso ogni sasso e distende il deserto.
[sfiora] *sup.* |come fosse il deserto.| *inf.*

|mostra adesso che tutto è scoperto.| *inf.*

fruga adesso ogni colle
|scopre| *inf.*
|svela adesso| -dx. ≥

* {inizio strofe}
[Una doglia le lacera il ventre.]
S⁷⁺

⁶ Ma non si riferisce alla stesura di questa poesia.

⁷ è accennata.

Terre bruciate

FE 5I.64, c. 2r

≤ C'è la vigna matura ~~sulla~~ [terra]
sulle zolle *inf.* nerastre,
c'è la macchia, più chiara, del verde ∞ canneto,
e montagne lontane. C'è i colori ∞ e gli odori
dell'infanzia, ma troppe montagne ≥

Il gran mare si stende, nascosto ∞ dagli alberi,

e [scintilla+]
risplende *inf.*
^ scintilla, respira *dx.*

Fumeremo la pipa, ignorando anche il ∞ mare.

{appunti}
[il+]

Alt. It. vista da lui

Ascoltatori – Bassa Italia.

Alt. It. vista da me

FE 5I.64, c. 2v

Ci son donne lassù ~~Le...~~
che

.....

e i giovani ascoltano

e intorno i fichi e il

mare e io

penso a lassù.

penso a lassù

{nella parte *dx.* della pagina}
Ci son donne lassù

... e i g. ascoltano ...

... e i fichi e il mare

[Terra d'esilio]
Terre bruciate *inf.*

≤ A Tor. la gente ha da fare.⁸

Ma gli uomini tirano via. Ciascuna

trasforma la foggia e il colore

e [ogni giorno] rinnova [d'un nulla].

[ogni giorno] *inf.*

e [di un nulla] *rinnova ogni giorno -msx.*

e *rinnova* di un ∞ nulla [ogni giorno] *-dx.*

* |e rinnova di foggia ogni giorno| *msup.*

* |e ogni giorno trasforma| *-inf.* ≥

≤ A Torino gli uomini non le sanno [pigliare];
trattare *sup.*

han da fare altre cose. Noi viviamo per loro,

noi diciamo le cose che piacciono a loro,

Noi piacciamo di più, siamo uomini maschi ≥

≤ A Torino gli uomini non le sanno trattare.

Sono donne che vogliono la vera passione ≥

≤ È una bella una bella città fatta di ombre e di strade tranquille e di forti ragazze. ≥

⁸ È corretto su «fame» (forse è un lapsus).

Una breve finestra nel cielo tranquillo
calma il cuore; qualcuno c'è morto contento.

Una breve finestra nel cielo tranquillo
calma il cuore: qualcuno c'è morto contento.
Non si può avere nuvole e piante, la vetta
e anche il cielo; ogni cosa ha da far la sua vita.
Si può dare un'occhiata tranquilla, sapendo
che quel cielo ricopre ogni cosa.

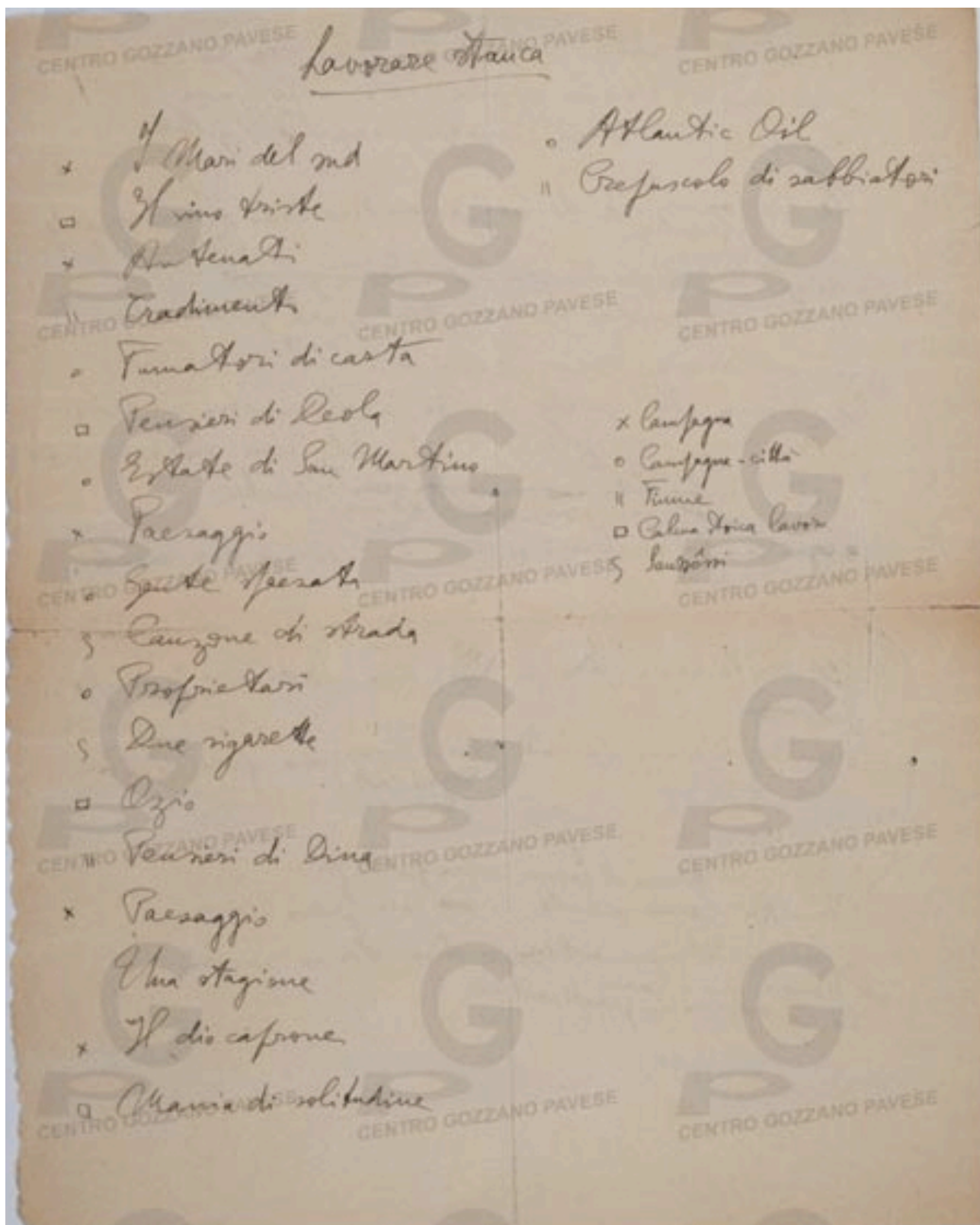
I rumori

della vita vi salgono. L'immobile cielo
vede l'acqua tra i sassi, le case stupite,
le colline e le piante, e raccoglie ogni cosa
nel quadrato leggero.

Compare la nube

soda e lieta di quella sua sorte: non vuole spostarsi.
Forse a terra cammina un viandante, che vede la nube
e non sa com'è chiaro quel cielo. D'intorno
sono immobili gli alberi e le grandi colline
e il torrente.

S'involta uno strido di rondine,
ma non tocca quel cielo. Forse un uomo disteso
dentro l'erba, occhi schiusi, ne gode la vita.
Ma quell'uomo non vede altra cosa. Dev'essere morto.



I. Indici di *Lavorare stanca*: FE51.22, c. 4v

Indice - 706 / 14

I Mari del Sud
Autentici
Paesaggio
Gente sparsa
Pensieri di Deola
Canzone di strada
Due sigarette
Izjo
Proprietari
Paesaggio
Una stagione
Pensieri di Dina
Eradimenti
Marie di solitudine
Il dio-caprone
Il tempo passa
Atlantic Oil
Citta in campagna
Gente che non capisce
Case in costruzione
Cattive compagnie

Piacere no' tutti
Balletto
Palermitta
Disciplina antica
Indisciplina
Paesaggio
Disciplina
Segna verde
Rivolta
Pitture d'autore
Mediterranea
La cena triste
Paesaggio
Dopo
Una generazione

FES. 714

II. Indici di *Lavorare stanca*: FE5II.7bis

Smorto è sempre, qu'ed'omo. Magari ha paura
che i villani trala scuo ma volta ~~la cosa~~ ~~il lavoro~~
e gli calino addosso con quei pugni pesanti;
o fiaccargli la fell. Se avessero tempo
i villani l'avrebbero già insanguinato.

L'omo bianco ~~potrebbe~~ facendo un consiglio o una cosa
gli far sempre chet stuchi; il villano ne so sto
un villano ne so sto con quei pugni pesanti
è soltanto perché non lo lasciano stare
~~che l'han visto~~ han tempo. E come
che hanno tempo - gli lasciano dire qual cosa

FE 51. 53/2

DONNE D'UNA VOLTA

Le ragazze al crepuscolo^{supprime} prendono in acqua,
quando il mare ~~si~~ ^{si} ~~bianca~~, disteso. Nel bosco
ogni foglia frasale, mentre emergono canute
nella sabbia e si vedono a riva. La solitudine.
La i moi giochi inquieti, lungo l'acqua remota.

e ragazze han paura delle alghe se polte
sotto le onde, che afferrano le gambe e le spalle;
quando è umido, del corpo. ~~Per~~ ^{Rimangono} ~~si~~ ^{si} ~~spinte~~ a riva
e si chiamano a nome, guardandosi intorno.

Inche le ombre nel fondo del mare, nel buio,
sono uomini e si vedono muovere inerte,
come attratte dai corpi che faranno. Il bosco
è un rifugio ^{tranquillo} ~~più~~ ~~sereno~~, nel sole ^{calante} ~~cadente~~,
che ~~il~~ ^{il} ~~questo~~, ma piace alle scure ragazze
star vedute all'aperto, nel lenzuolo raccolto.
alla brezza

Stanno tutte associate, vedendo il lenzuolo
alle gambe, e contemplan il mare di best
come un prato al crepuscolo. O sarebbe qualcuno
ora stendere una in un prato? Dal mare
balzerebbero le alghe, che sfiorano i piedi,

Vanno lungo quel fiume e ne fanno
della piccola nave. #

Ora è suoto l'azzurro
della breve fine tra: si si timba l'azzurro
di un uccello, e la nave è suinfona
che spezza il ronzio della vite.

Quella
come tocca le piante come è cava nave
off quel di che nel pila come è cava nave
vanderwilde di che nel pila come è cava nave
tra il ronzio: della nave è mese uost.
~~tra il ronzio~~
delle cose

FE 51
15201.

XIII. Manoscritto di Poggio Reale: FE51.64, c. 13r

Magari un ragazzo raffato di
casa

6.19
Torna proprio que d'oggi, che sale
in dai prati e dimentica tutta la
dall'acqua, e dimentica tutta la
vita,

~~la miserie~~
~~la miserie~~ e la fame e le fedi
per fermarsi in un angolo
a quell' ~~per vedere~~ ~~il mabbino.~~

Val la pena raffare, per ~~capire~~ ~~al~~
ritorno

Val la pena tornare, magari ~~la nebbia~~
~~diverso~~

FE SI. 64/3

VARIANTISTICA GIOVANILI

Nelle tabelle che seguono segnaliamo alcune incongruenze tra la versione accreditata dai testimoni e quella pubblicata in PO (pp. 149-272), avvertendo che la curatrice tendenzialmente normalizza – ma non sempre¹ – alcuni *usi* pavesiani (come il caso degli accenti tonici,² o i puntini di reticenza che il giovane autore scrive spesso in numero superiore ai tre canonici), e che per brevità non vengono segnalate le correzioni dei refusi.

Conserviamo la segnalazione dell'integrazione con parentesi quadre solo nella colonna di PO. Per le trascrizioni valgono invece i simboli che abbiamo segnalato in legenda.

Riassumiamo, per comodità del lettore, il testimone adoperato di volta in volta dall'editore.


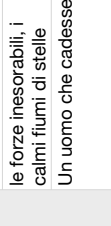





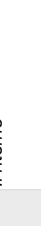

<i>Sfoghi</i>	FE3.1 (manoscritto)
<i>Rinascita</i>	FE3.3 (dattiloscritto)
<i>Le febbri della decadenza</i>	FE3.8 (dattiloscritto)
<i>Blues della grande città</i>	FE3.13 (manoscritto)

¹ A titolo esemplificativo segnaliamo il componimento 16° di *Sfoghi*. La versione manoscritta del v. 6 «l'ardore, la speranza tutto....tutto....» diventa «l'ardore, la speranza...tutto...tutto» (PO, p. 169): sono normalizzati i puntini di reticenza, ma non viene inserito lo spazio bianco mancante. Ancora, nella prosa conclusiva di *Rinascita*, *Ma perché prendersela tanto coi poveri suicidi* (PO, p. 209) il «sè stesso» del dattiloscritto diventa «se stesso», ma in [Ogni notte, tornando dalla vita] (PO, p. 251, da FE 3.8, c. 33) ciò non avviene, ed abbiamo la compresenza tra «sé stessa» (v. 13) e «se stessa» (v. 27).

² Cfr. *supra*, *Avvertenze e criteri di edizione*, p. 1.

Titolo (numero componimento)	FE3.1 (manoscritto di <i>Stoghi</i>)	PO (pp. 147-172)	FE3.3 (dattiloscritto di <i>Rinascita</i>)	Osservazioni
Copertina	<i>W/iej Stoghi</i> Pavese	<i>Stoghi</i>		
1°	perdici tra le piante ad ascoltare	perdici tra le piante ad ascoltare		
4°	[onde innalzarmi cassato] a riamare la vita? (con cui rialzarmi sup. [per innalzarmi] inf.)	con cui rialzarmi a riamare la vita?		Masoero segnala la seconda in nota (PO, p. 155). Ma per il testimone sono equivalenti: (entrambe in interlinea)
5°	Per un'attrice di cinematografo, giovanissima, straniera, lontana	Per un'attrice di cinematografo, giovanissima, straniera, lontana.		
6° – III	sul cupo azzurro in alto e sopra i mon<ti>	sul cupo azzurro in alto e sopra i mont[i].		
6° – IV	d'un rosso tenue l'immenso orizzont<e>	d'un rosso tenue l'immenso orizzonte.		
7°	tento di collegare in forma d'ar<te> quando più riardo e più deliro, oh, allora	tento di collegare in forma d'arte.] quando più riardo e più deliro, oh, allora	tento di collegare in forma d'arte, quando più riardo e più deliro, oh, allora	La curatrice ipotizza la virgola sulla base del testimone dattiloscritto. Tuttavia, dato che nel verso successivo una virgola viene soppressa, non riteniamo di esser sicuri nell'indicarla.
8°	le tormentano, freddi, senza posa	le tormentano, freddi, senza posa.		
12°	triste nei lunghi giorni... eppure a tra<tti>	triste nei lunghi giorni... eppure a trat[ti]		
15°	perdutoamente in alto; negli incendi di nubi...	perdutoamente in alto, negli incendi di nubi...	perdutoamente in alto negli incendi di nubi.	Anche se la virgola sembra più corretta, c'è un puntino sopra in Ms. In Ds sono assenti sia la punteggiatura che l'accento circonflesso sulla i.
16° croce a mattia blu (selezione)?	uomini han già sofferto quel che soffro ora e son morti oscuri, senza sorgere	uomini han già sofferto quel ch'io soffro ora e son morti oscuri, senza sorgere	uomini han già sofferto quel ch'io soffro ora, e son morti oscuri, senza sorgere	
[17°] > senza numero	la mia anima gonfia in quest'istante<,>	la mia anima gonfia in quest'istante,	la mia anima gonfia in questo istante,	
croce a mattia blu (selezione)?	il suo struggimento doloroso in cui si fondon tutte le speranze	il suo struggimento doloroso in cui si fondon tutte le speranze	il suo struggimento doloroso, in cui si fondon tutte le speranze,	

Titolo (numero componimento)	FE3.3 (dattiloscritto di <i>Rinascita</i>)	PO (pp. 173-209)	Note
[I'm all alone] Manoscritto (non segnalato)	how I moan places to places all I got is just a lot of sorrow and despair. thus B. C. P.	how I mean place to place all I got is just a lot of sorrow and despair. thus B. C. P.	normalizza si, perchè e ché, così, più, sé, finché
[A] lento vacillare stanco croce uncinata; titolo cassato; numero 'il'	quasi in un-<o> stupore di spasimo, mi scuotono il petto da schiantarlo,	quasi in uno stupore di spasimo, mi scuotono il petto a schiantarlo,	Sul dattiloscritto è «un»; si dovrebbe segnalare l'integrazione. Il segno che è forse sembrata cassatura della «d» è in realtà l'aggiunta di uno spazio tra «petto» e «da». È «da» anche sul manoscritto (APX.34, c. 4v).
[Sul fianco d'una collina] La poesia è pubblicata, nella stessa versione, in <i>Pavese giovane</i> , pp. 20-22, ma con titolo <i>Nei sogni</i> , che è quello del manoscritto (APX. 34, c. 6).	proteso sul cielo alto, azzurro, Guardarla negli occhi, negli occhi profondi,	proteso sul cielo, alto, azzurro, Guardarla negli occhi, negli occhi profondi	«e contorco febbrile, da distruggermi» in [O ballerina ballerina bruna], PO, p. 202 (v. 8).
[T] son caduto accanto	da desiderer immensi....."	da desiderer immensi...»	La curatrice normalizza i puntini di reticenza. Osserviamo che l'autocitazione di Pavese è 'a memoria', non combaciando perfettamente con il componimento in questione, che recita: «Senza una donna da serrarmi al cuore! / Mai l'ebbi e mai l'avrò. Solo, stremato / da desiderer immensi...». Qui invece: «Senza una donna da serrarmi al cuore / mai l'avrò. Solo; stremato / da desiderer immensi di passione».
[Le tue mani pallide]	> di estasi, che tu non leggerai, più.	di estasi, che tu non leggerai più.	Il segno a penna a sinistra della virgola dovrebbe essere la soppressione di uno spazio.
[La rosa che mi hai data è tanto triste] La data [10 settembre 1927] è corretta in laps su un'iniziale «4 SETT. '27».E hai cercato lenire	> ... E hai cercato lenire	La curatrice normalizza i puntini di reticenza ed opera un rientro del verso non presente in Ds.
[O ballerina ballerina bruna] [Penso, bambina, quando accanto a te] titolo e numero cassati	levati in alto in alto al[d]dosso a te. per sempre, in[n]anzi a te.	levati in alto in alto adosso a te. per sempre, inanzi a te.	Emendato sulla scorta del Ms (APX.32, c. 15) e dell' <i>usus pavesiano</i> . Emendato sulla scorta del MS (APX.34, c. 23). Inoltre, già nella copertina delle Febbri (FE3.8) leggiamo «innanzi!».

Titolo (numero componimento)	FE 3.13 (manoscritto di <i>Blues della grande città</i>)	PO (pp. 261-272)	Note
[Un poeta è passato] (titolo cassato <i>mdx.</i> + no <i>msx.</i>)	infrangendosi in scoppi	infrangendosi in scoppi	
[Luci mute ingioiellano la notte] titolo cassato in <i>mdx.</i> [Un attimo]	le forze inesorabili, i calmi fiumi di stelle Un uomo che cadesse tra le stelle	le forze inesorabili, calmi fiumi di stelle > Un uomo che cadesse tra le stelle	
lungo tutto il <i>msx.</i> a fianco della poesia: ≤ Pausa < CRESCENDO > luce ≥	> Luci bianche, nei viali di vertigine, > I ricordi vilissimi	Gli spazi vuoti tra le strofe sono introdotti dalla curatrice e non presenti nel Ms. Pavese stacca solo l'ultima strofe: «Negli aloni di luce...»	
[La nausea da bordello]	> Ed il cielo è [ofuscato], scomparso. abbagliato <i>inf.</i> <i>La nausea da bordello</i>	Ed il cielo è abbagliato, scomparso. <i>La nausea da bordello</i> –	Si segnala nell'edizione delle <i>Poesie</i> l'aggiunta accidentale di uno spazio tra <i>abbagliato</i> , e <i>scomparso</i> . Il trattino basso pare segnalare, come in numerosi luoghi di <i>Lavorare stanca</i> , il raggiungimento della titolazione definitiva per Pavese
[Il ritorno –]	e tutto intorno ci urtano, [Il ritorno –]	e tutti intorno ci urtano, <i>Il ritorno</i> –	
[Questa città mi ha vinto, come un mare] a metà corpo della poesia in <i>mdx.</i> «Sturm und Drang»	è passato, passato su di noi c. 11	è passato e passato su di noi PO, p. 268	
Altre due versioni manoscritte della poesia sono conservate nel faldone. In ordine di stesura: c. 17, c. 15r e 15v.	A solo, di saxofono	A solo, di saxofono –	
[Jazz melanconico]	Jazz melanconico	Jazz melanconico –	
Un'altra versione manoscritta della poesia è conservata nel faldone, alle cc. 10r-10v (in questa è presente il rientro del verso che la curatrice erroneamente trascrive)	Ascoltare nel cuore La gran città schiacciata dalle nubi.] Ma il verde e il grigio che son pioggia e fango	> Ascoltare nel cuore La gran città schiacciata dalle nubi, > Ma il verde e il grigio che son pioggia e fango	
[La gran città schiacciata dalle nubi]	Ma il verde e il grigio che son pioggia e fango	> Ma il verde e il grigio che son pioggia e fango	

STORIA INTERNA
DELLA POESIA DI PAVESE
(1919-1936)

LE POESIE GIOVANILI (1919-1929)

La composizione di *Lavorare stanca* è il «punto d'arrivo»¹ di un lungo apprendistato poetico, che, come *Vita Nova*,² Pavese fa partire dal suo «primo tentativo poetico [...], una canzonetta politica uscitami di corpo a undici anni»,³ due quartine che riportiamo in nota.⁴

Non pretendiamo di indagare globalmente la produzione giovanile dell'autore santostefanese, ma riteniamo utile dedicare un introito ai tentativi di raccolta che precedono *Lavorare stanca* – discriminandoli da altre poesie a vario titolo estravaganti – perché riteniamo che questo specifico terreno possa restituire un'immagine dell'antica tensione unitaria e del travagliato rodaggio compiuto da Pavese prima di approdare al suo esordio solariano. Prendendo le mosse dal vaglio della tradizione testuale di questi *iuvenilia* abbiamo cercato di rilevarne gli aspetti tecnici, insieme a temi, lemmi e immagini: l'*humus* da cui miracolosamente germoglierà la vigorosa erba di *Lavorare stanca*.

LE EDIZIONI

Prima di essere riunite e sistematizzate nell'edizione delle *Poesie* curata da Mariarosa Masoero, le giovanili di Pavese sono radunate frammentariamente e con successive integrazioni – ne dà notizia la stessa Masoero⁵ – da Lajolo⁶ e poi da Mondo,⁷ Emanuelli,⁸ Leva,⁹ Alterocca.¹⁰ Né Calvino – che, ordinandole cronologicamente, partiva proprio dai *Mari del Sud* – né i curatori di altre sillogi pavesiane, dunque, avevano proposto assieme al Pavese maturo le liriche giovanili, che fino al 1998 saranno oggetto di pubblicazioni dedicate o succosa guarnizione di saggi critici.

¹ M. MILA, *Prefazione* a C. Pavese, *Le poesie*, Torino, Einaudi, 1969, p. VII. A proposito dei *Mari del Sud*.

² E il riferimento a Dante è d'autore, dato che il suo nome ritorna nelle pagine immediatamente successive al componimento citato: «che pure per parecchi anni ho sperato di soppiantare Dante» (APX.16, c. 4).

³ APX.16, c. 1.

⁴ *Ibidem*: «Trotzky e Lenin van morti / perché hanno tutti i torti / sulla rivoluzion scoppiata / causa l'ignoranza dell'armata. // I Soviet distrutti vanno / perché non dàn che danno / alla disgraziata Intesa / che gode i frutti della contesa». Già pubblicata da M. Guglielminetti, «*La letteratura è una difesa contro le offese della vita*». *Attraverso* Il mestiere di vivere, MV, p. XXXIII.

⁵ Cfr. *Nota ai testi*, in PO, pp. XLV-XLVI. Ma in proposito si veda soprattutto L. MESIANO, *Cesare Pavese di carta e di parole*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2007, pp. 10-13.

⁶ D. LAJOLO, *Il vizio assurdo. Storia di Cesare Pavese*, Il Saggiatore, Milano, 1960, pp. 59-60, 64-67, 75-76, 85-88.

⁷ L. MONDO, *Fra Gozzano e Whitman: le origini di Pavese*, in «Sigma», Dicembre 1964, pp. 3-21. Lo stesso Mondo ripubblica poi nelle *Lettere* le otto poesie trascritte da Lajolo, che erano contenute in missive inviate da Pavese stesso all'amico Sturani.

⁸ C. PAVESE, *8 poesie inedite e quattro lettere a un'amica (1928-1929)*, con uno scritto di Enrico Emanuelli (mille copie numerate da 1 a 1000), Milano, All'insegna del pesce d'oro-Scheiwiller, 1964.

⁹ M. LEVA, *Due poesie inedite*, in «Strumenti critici», 11, febbraio 1970, pp. 61-64.

¹⁰ B. ALTEROCCA, *Pavese dopo un quarto di secolo*, Sei, Torino, 1974, pp. 33-35, 63.

Gli sparsi contributi di cui si è dato conto sono stati portati a frutto a più riprese da Masoero,¹¹ e sistematizzati poi nell'edizione delle *Poesie* che si pone come riferimento per gli studi sulla lirica di Pavese. A questa dunque ci volgiamo, al fine di verificare sugli autografi l'attendibilità delle trascrizioni, valutare l'esattezza delle scelte compiute (non necessariamente dichiarate) dalla curatrice e tracciare le linee di sviluppo della poetica pavesiana a partire dai suoi primi vagiti.¹²

SFOGHI

[*Miei*] *Sfoghi*¹³ è il titolo apposto da Pavese, con firma leggibile, sul foglio bianco a righe che contiene il faldone delle liriche, conservato nell'Archivio con segnatura FE 3.1. Conformemente al manoscritto, la raccolta¹⁴ è divisa in due parti – «I. Finché il mio sforzo fu di imitare altri», «II. Dacché il mio sforzo è di rendere me stesso con arte mia»¹⁵ – ma i margini temporali si intersecano, dal momento che l'ultima poesia della prima parte è scritta successivamente alla prima della seconda (rispettivamente novembre 1923 e aprile 1924, stando alle date che Pavese stesso vi appone in calce).

Già a livello formale è lampante la distanza del giovane poeta dal Pavese maturo, distanza rintracciabile nell'utilizzo di forme chiuse o strutturalmente molto bilanciate: si veda il sonetto *Beata Beatrix* (con rime ABBA BAAB e le due terzine finali a specchio CDE EDC)¹⁶ o le due quartine rimate e iterate con variazione di [Oh, vagare con lei la sera scura]; anche nella seconda sezione, per quanto siano evidenti i 'conati autonomistici' del giovane poeta persiste una tensione centripeta, poggiante su iterazioni di sintagmi,¹⁷ parole,¹⁸ o strutture sintattiche (soprattutto interrogative ed esclamative retoriche),¹⁹ anche in liriche composte praticamente da una sola unità frasale (in specie le prime, veri e propri frammenti). Proprio l'episodicità della vocazione, insieme alla precoce esigenza di solidità strutturale, impediscono per il momento al giovane Cesare di

¹¹ Il primo atto è una *plaque* in mille copie inviata agli amici di Giulio Einaudi editore: C. PAVESE, *Poesie giovanili (1923-1930)*, a cura di A. Dughera e M. Masoero, Torino, Einaudi, 1989. Il volume, poi rimpolpato con l'aggiunta di *Ciau Masino* e di due lettere 'assonanti' inviate da Pavese a Sturani nel '32, sarà pubblicato in occasione del quarantennio della morte di Pavese e distribuito come supplemento per i lettori ed abbonati de «l'Unità»: Pavese *giovane*, Torino, Einaudi, 1990. Una *recensio* dei materiali poetici dell'officina pavesiana, in vista della pubblicazione delle giovanili è in M. MASOERO, *Approssimazioni successive. Materiali per l'edizione delle poesie giovanili*, in *Sulle colline libere*, Guerini e Associati, Milano, 1995, pp. 65-95 («Quaderni del Centro Studi Cesare Pavese»).

¹² Corre l'obbligo di segnalare, sulla questione, SANDRA CAVALIERE, *Gli scritti giovanili di Cesare Pavese*, 2007, tesi di dottorato. Il lavoro, pur soffermandosi principalmente sulla prosa e sulla corrispondenza-tenzone poetica con l'amico Sturani, risulta comunque di qualche interesse nel tentativo di dettagliare gli slanci decadenti e titanici che hanno animato i primi tentativi letterari dell'autore.

¹³ «Miei» verosimilmente scritto dopo, e poi cassato, dato che non c'è la correzione da minuscola in maiuscola della «S» di «Sfoghi», che invece ci si attenderebbe se Pavese avesse concepito inizialmente il titolo come «Miei sfoghi». Come indicato in legenda, segnaliamo le cassature con parentesi quadre aperte e chiuse. Solo riguardo ai numeri di componimento (es. *Paesaggio* [I]) o ai titoli attribuiti dal curatore (es. [Sul fianco d'una collina]) assumono il significato ormai invalso.

¹⁴ Naturalmente quando ci si riferisce in questa sede a raccolta è sempre sottinteso che si parli di 'progetto di raccolta', dato che Pavese in vita non ha pubblicato niente che precedesse *Lavorare stanca*.

¹⁵ Sui manoscritti: «I. Finché il mio sforzo fu di imitare altri», «II. Dacché il mio sforzo è di rendere me stesso con arte mia».

¹⁶ Inusuale, ma attestato. Cfr. in proposito S. ORLANDO, *Manuale di metrica italiana*, Milano, Bompiani, 1993, p. 188.

¹⁷ Cfr. ad esempio PO, p. 152.

¹⁸ Cfr. PO, p. 153.

¹⁹ Cfr. ad esempio PO, p. 155.

cimentarsi in lunghi componimenti che la sua arte ancora incerta non riuscirebbe a tenere insieme. L'esigenza unitaria è testimoniata, ad esempio, dai cinque componimenti (momenti) raggruppati sotto il titolo *D'estate*, commozioni paesaggistiche (chiaramente santostefanesi) filtrate da un io che è occhio, volto, orecchio, in armonia col pacifico scorrere della natura.

Questo della natura si configura già come un polo sicuramente positivo per il soggetto – l'io che sovrintende a tutte le poesie, anche a quelle che hanno al centro un paesaggio – : «Le vigne tutte non hanno più un grappolo [...] / io cammino pensoso»,²⁰ «Mi ondeggia ancora innanzi agli occhi il ramo»,²¹ «Molli le rame s'agitano in alto [...] / odo lontano»,²² e così via.²³

Gli ultimi due esempi ci consentono, tangenzialmente, di introdurre una delle caratteristiche importanti di questa prima stagione:²⁴ le oscillazioni morfologiche e di registro. Si sarà notata infatti l'alternanza tra «le rame» e «il ramo». La forma femminile – che si vuole toscana sebbene attestata nel Novecento in Corazzini e Montale (3 occorrenze totali, 2 negli *Ossi*, editi nello stesso periodo di questi tentativi di Pavese)²⁵ – è un *hapax* nella poesia pavese, che successivamente preferirà il maschile. Allo stesso modo abbiamo una folta presenza di parole riconducibili ad un registro aulico e letterario: i danteschi «plaga» e «sillabe» (per «parole», cassato in manoscritto),²⁶ «meriggio», gli avverbi «lungi» e «dove», gli aggettivi «efimero», «alabastrino», «vanenti» in riferimento a 'colli' (ma già a quest'altezza incalzato dalla *lectio* alternativa «velati»),²⁷ i verbi «acqueta» e «s'acqueta», e «spirare» per 'morire'.

Tutti questi lemmi, ben attestati nelle giovanili, sono ad occorrenza zero nelle poesie del Pavese maturo. L'autore opta quindi, ed in maniera sempre più decisa, per un abbassamento del registro. A quest'altezza, tuttavia, la preferenza, anche in senso morfosintattico, è accordata proprio alle forme del letterario. Si registrano le frequenti apocopi poetiche («corron»,²⁸ «s'ammassan»,²⁹ «risorger»,³⁰ «pe 'l cielo azzurro»³¹ e «pe' i sensi»³²) il pronome «ella», le innumerevoli invocazioni e interrogazioni retoriche, le inversioni («nulla nella vita c'è che valga»).³³ È presente anche qualche

²⁰ PO, p. 154. Si noti anche il debito petrarchesco dell'immagine.

²¹ PO, p. 157.

²² PO, p. 157.

²³ Eccezion fatta per il secondo esempio, una tecnica simile (ma più scaltrita) è notata da Bàrberi proprio in relazione ai *Paesaggi di Lavorare stanca*. Cfr. G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Lettura di 'Lavorare stanca'*, in *Il mestiere di scrivere. Cesare Pavese trent'anni dopo*. Atti del convegno (Santo Stefano Belbo, 13 dicembre 1980), Quaderni del Centro Studi Cesare Pavese, Comune di Santo Stefano Belbo, 1982, p. 40. Filmicamente si potrebbe rappresentare come il campo lungo iniziale di *Django* (S. CORBUCCI, 1966), gradualmente 'contaminato' dal protagonista (che entra in scena trascinando una bara).

²⁴ Ma che, come vedremo nel corso della trattazione, appartengono anche al Pavese maturo.

²⁵ VOC, p. 817.

²⁶ FE 3.1 c. 5v.

²⁷ Masoero segnala in nota: PO, p. 158.

²⁸ PO, p. 154.

²⁹ PO, p. 158

³⁰ PO, p. 157.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ PO, p. 170.

fonte scoperta, non dissimulata, contrariamente agli usi del Pavese maturo. Abbiamo già intravisto Dante e Petrarca, ma registriamo anche Leopardi,³⁴ ad esempio nell'*enjambement* «infinito / dolore» di *Beata Beatrix*,³⁵ o nel notturno lunare del componimento 10: «Alberi scuri m'avvolgono intorno / e azzurrina risplende nel ciel pallido / la luna che sui colli, tutti boschi, / getta il suo lume come un velo lieve»;³⁶ un altro indizio della persistenza leopardiana è l'incertezza tra «m'avvolgono» (in corpo) e «mi chiudono» (in interlinea superiore) segnalata in nota da Masoero.³⁷

Accanto a questa tradizione se ne intravede un'altra, primonovecentesca, che emerge nella scelta di parole come «struggere» e «struggimento», «ardere», «gonfiare (l'anima o il petto)»³⁸ utilizzato nel senso del patetico³⁹ e nella scelta di temi come la consunzione d'amore,⁴⁰ la disperata attesa/ricerca della donna, il titanismo e la confusione tra vita e arte⁴¹ che sono riconducibili sicuramente alla frequentazione dei poeti decadenti.

Ancora a livello formale registriamo le oscillazioni di «dinanzi» e «dinnanzi», «susurro» ma «sussultante», «o» e «oh» (vocativi), «angosce» ma «caccierà», «incendî» e «angosciosamente» ma «quieta», e però «pigolio» e «cinguettio».⁴²

DA SFOGHI A RINASCITA: I COMPONENTI TRASMIGRATI

Nell'edizione delle *Poesie* di Pavese, dopo *Sfoghi*, sono collocate le liriche di *Rinascita*, aperte da un componimento in lingua inglese.

³⁴ La presenza di Leopardi in Pavese è oggetto dell'importante contributo di M. RUSI, *Le malvage analisi. Sulla memoria leopardiana di Cesare Pavese*, Ravenna, Longo, 1988. Anticipiamo qui alcuni luoghi 'leopardiani' rinvenuti tra i manoscritti di *Lavorare stanca*:

– da *Gente che non capisce* (FE5I.7, c.1r):
 [e spaziando dal treno] / pensa, al ritmo monotono, [viali infiniti di case]
 e fissando dal treno *inf.* / |finge| netti profili di case *inf.*
 |spaziando| -*sup.*

– da *Pensieri di Dina* (FE5I.15, c.5r):
 e cercare con gli occhi socchiusi le grandi colline / che sormontano i pioppi [e mi chiudono il fondo]

³⁵ PO, p. 151.

³⁶ PO, p. 163. Fin troppo facile accostarlo a *Alla luna* per il colle, la selva, e la luminosità velata.

³⁷ PO, p. 163.

³⁸ PO, p. 151, 160, 170.

³⁹ L'uso è attestato, ad esempio, in Sbarbaro: «Il mio cuore si gonfia per te, Terra» (C. SBARBARO, *Pianissimo*, Venezia, Marsilio, 2001, p. 65). Diversa sfumatura semantica avrà il verbo in *Lavorare stanca*. Si veda ad esempio il *Dio Caprone*: «La capra, che morde / certi fiori, le gonfia la pancia e bisogna che corra».

⁴⁰ Cfr. PO, p. 170.

⁴¹ PO, p. 155, 160, 165, 169, 172.

⁴² non «pigolio» né «cinguettio» come ci si potrebbe aspettare, e come avverrà in *Lavorare stanca* (1943).

A rigore, le due raccolte non stanno sullo stesso piano. Prova ne è che il testimone della raccolta precedente era manoscritto, mentre le liriche di *Rinascita* (a parte quella proemiale, anch'essa manoscritta) sono state successivamente raccolte e dattiloscritte⁴³ da Pavese.

Inoltre, una parte di queste liriche sono una scelta di componimenti già presenti in *Sfoghi*. Masoero, infatti, avverte in nota che «alla poesia proemiale seguono, con varianti, i componimenti 7, 16, 15, [17], 14, [19] della seconda parte di *Sfoghi*, qui omessi». ⁴⁴

Per l'esattezza si tratta di sei liriche sulle otto che Pavese aveva segnato con una croce blu nei manoscritti di cui in precedenza. Egli, dunque, non attribuisce pari dignità a queste due raccolte, facendo della seconda una scelta (con aggiunte) dei componimenti precedentemente raggruppati, e scartandone altri (ad esempio tutti quelli della prima sezione «Finché il mio sforzo fu di imitare altri»).

Chiarito questo punto, risulta vantaggiosa l'occasione di cogliere nella distanza tra i due momenti, quali intenzioni sottostanno al processo variantistico messo in atto da Pavese presumibilmente tra la fine del 1926 e il 1927.⁴⁵

I componimenti più mutati sono il 7° il 14° e il 15°. Nel 7° – [M'atterrisce il pensiero che io pure] – Pavese recupera la versione cassata in manoscritto (e perciò non segnalata da Masoero) del verso 4, «perché tento di renderli nell'arte», che sostituisce il precedente «spero». Al di là della *stimmung* petrarchesca⁴⁶ e dello slittamento semantico verso 'il fare', è interessante osservare un fenomeno – il recupero tardivo di una prima *lectio* cassata – che ha un grande peso nel processo creativo di Pavese, come avremo modo di vedere nel corso del lavoro. In altri casi, più normalmente, si assiste nel dattiloscritto alla 'risalita' di una variante precedentemente segnata in interlinea; così avviene nel componimento 14° in due casi,⁴⁷ e nel componimento 15° (verso 11) in cui i canti «che lieti i vendemmiatori gettavano alla brezza» sostituisce il precedente «levavano».

È evidente la scelta di abbassare il registro, caso non isolato dal momento che l'ultimo verso dello stesso componimento – «mi s'acqueta nell'anima ogni dubbio e confido» – diventa «mi ritorna nell'anima la speranza e confido». Ancora, nel dattiloscritto del 7° componimento, i moribondi che «si senton lenti morire in una stanza tetra» sostituisce il precedente «spirare».

Né tale scelta espressiva è visibile solo nella semantica. È anzi un fattore che coinvolge la morfologia e la sintassi: molto frequente in questa fase la rimozione dell'apocope poetica e di numerose virgole ed incisi. Il penultimo verso del 15° componimento – «che chiuso in mezzo a voi

⁴³ Testimoni manoscritti dei componimenti poi confluiti in *Rinascita* sono presenti in APX.32 e APX.34, faldoni eterogenei che raccolgono anche i *Frammenti della mia vita trascorsa*, *Poesie per una ballerina*, *Rose gialle in una coppa nera*, pensieri, saggi ed altro materiale. Scriviamo di seguito quelli individuati, ad integrare lo specchio informativo presente sul sito Hyperpavese. APX.32: [Oh ballerine dalle coscie nude] c. 4; [O ballerina ballerina bruna] c.15; [Ti ho sempre soltanto veduta] da c. 16; [Mio povero vecchio] da c. 17. APX.34: [Al lento vacillare stanco] da c. 3 e poi una stesura successiva di alcuni versi in c. 12; *Nei sogni*, poi [Sul fianco d'una collina] da c. 6; [Ti son caduto accanto] da c. 7v; [Ti amo, bambina] c. 13; [Le tue mani pallide] da c. 14; [Tu sei per me una creatura triste] da c. 15; [Ho tentato baciarti e tu mi hai morso] da c. 18; [La rosa che mi hai data è tanto triste] da c. 21; [Penso, bambina, quando accanto a te] da c. 24 (Pavese scrive in testa al componimento «Da *Lirisches Gedichte* di H. Heine»); [Sono solo, appoggiato nella nebbia], da c. 59; le due prose [Un tempo nel mondo] e [Ma perché prendersela tanto coi poveri suicidi?] rispettivamente a c. 76v e 64. Altre poesie si ritrovano in: APX.56, [Sono andato una sera di dicembre] c. 24v; APX.58, *Profumi* da cc. 21v-23r; APX.62, [Dopo essermi scoraggiato di ogni cima più alta] cc. 2v-5v.

⁴⁴ PO, p. 175.

⁴⁵ I margini temporali tra l'ultimo componimento di *Sfoghi* (18 aprile 1926) e l'ultimo, in senso cronologico, di *Rinascita*: [Ti ho sempre soltanto veduta] del 27 dicembre 1927.

⁴⁶ «I dolori stessi mi son cari / perché spero di renderli nell'arte» (PO, p. 160) sottintende una concezione del dolore come arricchimento non estranea a «quei sospiri ond'io nudriva 'l core» (F. PETRARCA, *Rerum vulgarium fragmenta*, a c. di G. Savoca, Olschki, Firenze, 2008, p. 3). Su Petrarca e i «lirici che si sfigurano nell'opera» si veda anche la celebre nota di MV, pp. 28-29 (23 febbraio 1936).

⁴⁷ «allacciato» per «avvinghiato» e «ignaro» per «ingenuo».

m'ebbi, ancor sì fanciullo,» – diventa «che io chiuso in mezzo a voi m'ebbi ancora fanciullo».⁴⁸ Altrove «quest'istante» diventa «questo istante», «senz'un amore» diventa «senza un amore», ed anche il primo verso del 7° componimento – «Mi atterrisce il pensiero che io pure» – viene fuori da una correzione a penna, già sul manoscritto, del precedente «M'». Notiamo pure due casi di rimozione del punto esclamativo (in una circostanza sostituito dal punto fermo) e la normalizzazione del circonflesso di «incendî» in «incendi».

Parallelamente alla 'ripulitura' da una patina letteraria che probabilmente comincia ad essere avvertita come stantia, assistiamo ad una maggiore attenzione per la scansione dei componimenti: rientri del primo verso e spazature iniziano a segnalare in maniera più sistematica le divisioni strofiche o a porre in rilievo versi isolati. Parallelamente si muove la punteggiatura, nel tentativo di produrre una gerarchizzazione tra pause deboli (che vengono se è il caso soppresse, per lasciar fluire il discorso poetico) e forti (che invece vengono maggiormente rilevate). È il caso del componimento 14° [Mi strugge l'anima perduto] che nel v. 6 guadagna il punto fermo al posto della virgola, ad evidenziare la distanza tra i due momenti: «Mi strugge l'anima perduto [...] / Ma poi in altri giorni più sereni».⁵⁰

RINASCITA

Le liriche di *Rinascita* sono proposte da Masoero nella versione dattiloscritta presente in Archivio sotto la segnatura FE3.3⁵¹ (il cui ordinamento, come avverte altrove la curatrice, non è possibile dire con certezza d'autore),⁵² successiva elaborazione di una raccolta che doveva essere intitolata *Rose gialle in una coppa nera*, comprendente alcuni componimenti di *Sfoghi* assieme ad altri che poi confluiranno in *Rinascita* (con ciò a mio avviso aumentando la distanza tra la 'dignità' di questi testi e quella di *Sfoghi*).

Ha carattere di novità il componimento proemiale in inglese – aggiunto, manoscritto, in testa al faldone – preceduto da un foglio con due righe di trascurabili appunti (sul *recto*) e uno schema metrico con accenti (sul *verso*).⁵³ Proprio la natura manoscritta del testimone potrebbe esser causa del discreto numero di inesattezze nella trascrizione,⁵⁴ errori che compromettono il senso di un

⁴⁸ Il procedimento ci sembra raffinato dal momento che siamo di fronte a due versioni isosillabiche del verso. Anche questo, vedremo, non sarà un *unicum*.

⁴⁹ PO, p. 167.

⁵⁰ Così nel dattiloscritto di *Rinascita* (FE3.3).

⁵¹ Cfr. M. MASOERO, *Nota ai testi*, PO, p. XLIX.

⁵² Il dubbio è causato da sicure manipolazioni che hanno complicato notevolmente la ricostruzione di un ordine certamente tematico o cronologico. Cfr. M. MASOERO, *Approssimazioni successive. Materiali per l'edizione delle poesie giovanili*, cit., pp. 76-79. Sulla sua scorta anche V. CAPASA – «Lo scopritore di una terra incognita». *Cesare Pavese poeta*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008, pp. 30-31 – il quale prova tuttavia a ricostruire un «andamento grossomodo cronologico: dopo il proemio in inglese [...] seguono le due poesie sulle ballerine, poi quelle tematicamente spurie della rivoltella e dei *Profumi* [...], le dieci poesie per Luty, e [...] le due per Milly. Il diciottesimo componimento invece, *Sono solo, appoggiato nella nebbia* [...], è [...] cronologicamente antecedente alle dicembrine poesie per Milly [...]. Dopo lo scritto in prosa sulle ebbrezze, il ventesimo foglio prosegue tornando al mese di dicembre, ma senza riguardare la storia con Milly, compiendo così una successione cronologica di tre carte tematicamente isolate. Le ultime due carte contengono una poesia d'amore probabilmente non per Luty [...] (*Penso, bambina, quando accanto a te*), e una prosa sul suicidio». Il 'mistero' della poesia «non per Luty» si spiega tenendo presente che il componimento è traduzione di una lirica di Heine, come Pavese stesso annota nel margine superiore del manoscritto che contiene una precedente stesura del componimento (APX.34 c. 24): «da *Lirisches Gedichte*».

⁵³ Sul *verso* dell'autografo recante il componimento sono contenuti invece altri trascurabili appunti («sono andato a fare la cacà»), e quello che sembra un ulteriore schema metrico.

⁵⁴ PO, p. 173.

componimento già accidentato per le difficoltà nello scioglimento del reiterato acronimo «B.C.B.» (all'ultimo verso «B.C.P.»). Emendiamo qui almeno (si veda il resto in tabella) «how I moan» per «how I mean» e «thus» per l'inesistente in lingua inglese «thos».⁵⁵

La raccolta presenta un campionario di luoghi e personaggi molto più vario rispetto alla precedente. Convivono attori appartenenti alla scena urbana e suggestioni derivate da Heine:⁵⁶ la ballerina «bruna»⁵⁷ (Milly) o dalla «Chioma d'oro»⁵⁸ (Luty) e le ballerine «dalle coscie nude»,⁵⁹ ma anche un vecchio⁶⁰ e un mendicante, che contrastano con le vetrine splendenti dei profumieri,⁶¹ e poi i primi accenni elettrici di «navi enormi / [...] argani, / [...] sibili, [...] antenne / protese sull'infinito».⁶² Registriamo anche l'esordio della rivoltella e del tema del suicidio,⁶³ ma soprattutto l'estensione del tu femminile, non assente da *Sfoghi*,⁶⁴ che qui subisce una vera e propria ipertrofia, stabilizzandosi nella configurazione di sfuggente/struggente oggetto di un desiderio non di rado definito come «triste».⁶⁵

La diversa dignità letteraria rispetto a *Sfoghi* è leggibile anche nell'accresciuta estensione dei componimenti – che risultano adesso meno episodici – costruiti attraverso procedure d'accumulazione di immagini che possono ricordare i cataloghi whitmaniani.⁶⁶ Ciò avviene per contrastare le derive centrifughe a cui Pavese si espone con liriche che arrivano anche a 159 versi,⁶⁷ ed in questo senso risultano molto utili le strategie che aveva già sperimentato su 'distanze' più

⁵⁵ Le uniche attestazioni parlano di un vezzeggiativo di Thomas o un acronimo per «The Hidden Object Show», un gioco *online*: significati senza dubbio estranei al testo paveseano.

⁵⁶ Cfr. *supra*, nota 52. L'influsso del tedesco nella formazione di Pavese ha goduto di uno spazio crescente a partire dalla pubblicazione di MONICA LANZILLOTTA, *Materiali pavesiani*, in «Filologia Antica e Moderna», 1997, vol. 13, pp. 101-113. L'edizione della traduzione parziale di *Der Will zur Macht* di Nietzsche e poi di *Weltgeschichtliche Betrachtungen* di Jacob Burckhardt, rinvenute tra le carte di Pavese, è stata curata da MIRIAM GIACOMARRO, *Per un inedito Pavese 'nietzschiano'. Il caso della traduzione di Der Wille zur Macht*, in «Rivista di Letteratura italiana», Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2015, n. 2, pp. 87-100. Infatti, sulla funzione Nietzsche dentro i *Dialoghi con Leucò* sente la necessità di esprimersi L. MONDO, *Pavese lettore di Nietzsche*, in *Cesare Pavese. Atti del convegno internazionale di studi* (Torino-Santo Stefano Belbo, 24-27 ottobre 2001), a cura di Marcherita Campanello, Firenze, Olschki 2005, pp. 13-18. Manca, tuttavia, uno studio sull'influenza di Heine nella poesia giovanile di Pavese.

⁵⁷ PO, p. 202.

⁵⁸ PO, p. 176.

⁵⁹ PO, p. 177.

⁶⁰ Cfr. PO, pp. 206-7.

⁶¹ PO, p. 179.

⁶² PO, p. 184.

⁶³ [Sono andato una sera di dicembre], PO, p. 178.

⁶⁴ Cfr. PO, p. 150, 156.

⁶⁵ Cfr. PO, pp. 193-94 e p. 208.

⁶⁶ Si vada ad esempio *Profumi* (PO, pp. 179-181) o *Mio povero vecchio* (PO, pp. 206-207). Un coevo appunto di Pavese – in APX.24, c. 2 – a proposito di Whitman (*There was a child went forth*) recita: «poesia della scoperta e del senso meravigliato non sta mica nel dirlo diventato questo e quello (*chè* son parole) ma nel descrivere così sobriamente e attentamente, senza riposo e questo può essere guida a tutte le poesie che non sono che descrizione ma siccome son viste sempre così sobriamente e attentamente a catalogo sono anche loro meraviglie davanti al mondo». Il «*chè*» (corsivo nostro) conserva l'*usus* d'autore, ma è causale.

⁶⁷ Cfr. [Al lento vacillare stanco], PO, p. 183.

brevi: si fanno insistenti le iterazioni, le anafore strofiche, la ripetizione anche di interi versi,⁶⁸ la ricerca di una circolarità strutturale.⁶⁹

Diverso è il caso delle numerosissime epanalessi – «parlarle parlarle somnesso»,⁷⁰ «non potrei non potrei credere umana»,⁷¹ «sono solo solo»,⁷² «non posso più non posso»,⁷³ «per me solo per me solo»,⁷⁴ «sono io sono io il vile»⁷⁵ e così via – che, pur testimoniando un certo grado di immaturità tecnica del giovane poeta, assolvono ad una funzione patetico-espressiva. Al medesimo effetto concorre l'utilizzo del verbo «gonfiare» per descrivere la piena dell'emozione («che gonfia l'animo»,⁷⁶ «gonfio di pianto»⁷⁷), e l'abbondanza di verbi come «tremare» e «sfiorare», appartenenti al lessico dello *shock*.⁷⁸ Sono tutti indizi di un dialogo (poetico ed esistenziale) fitto di riferimenti primonovecenteschi,⁷⁹ colto tangenzialmente anche dalla Guiducci quando individua come centrale in questo Pavese la condizione del «*raté*, lo sradicato, colui che assiste allo spettacolo»,⁸⁰ "il vagabondo arrabbiato della vita pubblica".⁸¹ È una prospettiva che a quest'altezza si svolge in un orizzonte di passività: tale subita consapevolezza non provoca una risposta costruttiva da parte del soggetto, che si limita invece a prendere atto della sua irreversibilità, ignorando nel presente quegli

⁶⁸ Ad esempio: «la vita orrenda, sempre uguale, / e il martellare dei pensieri inutili, / l'interminabile struggermi grigio» (PO, pp. 183 e 185-186); oppure «Penso, bambina, quando accanto a te / potrò ancora sognare per un'ora / [...] e nessuno vedrà, nessuno saprà mai» (PO, p. 208); o ancora «tanto semplice che fa battere le mani ai bambini / tanto tremendo che fa rabbrivire i santi» (*Profumi*, PO, p. 180), nel quale il parallelismo era originariamente esasperato dall'anafora («tanto semplice [...] / tanto semplice»), di cui c'è ancora traccia nella cassatura del Ds. Se questi indizi fanno sistema non dovrebbe essere peregrino ipotizzare in Pavese una istintiva concezione della poesia come canto, che, dopo lo sforzo costruttivo di *Lavorare stanca*, si riproporrà 'circolarmente' nell'ultima stagione.

⁶⁹ Cfr. PO, pp. 176, 177, 179-180, 203.

⁷⁰ PO, p. 188.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ PO, p. 190.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ PO, p. 193.

⁷⁶ PO, p. 209.

⁷⁷ [Al lento vacillare stanco], PO, p. 185.

⁷⁸ La definizione è di Taffon (G. TAFFON, *Le parole di Sbarbaro*, Bonacci, Roma, 1985, p. 40, nota 47) a proposito di Sbarbaro, individuando nel poeta ligure lemmi che descrivono «l'emozione improvvisa che oggetti e fenomeni provocano» nel poeta, «il subitaneo sommovimento e la corrispondente risposta psichica ed emotiva».

⁷⁹ Gli studi hanno riguardato sia poeti geograficamente vicini come Gozzano (il celebre articolo di L. MONDO, *Fra Gozzano e Whitman: le origini di Pavese*, «Sigma», Torino-Genova, I, 1964, nn. 3-4, pp. 3-21), Cena e Thovez (U. MARIANI, *Thovez nell'adolescenza e nella maturazione poetica di Cesare Pavese*, in «Convivium», Bologna, XXXVI, 1968, n. 3, pp. 309-338), Jahier (A. ANDREOLI, *Il mestiere della letteratura*, Pisa, Pacini 1977, pp. 19-55) sia più 'lontani', come Ungaretti (A. ANDREOLI, *Nella selva ermetica*, in –, *Il mestiere della letteratura*, cit., pp. 57-96) e Baudelaire (per il quale è sempre validissimo L. PERTILE, *Pavese lettore di Baudelaire*, in «Revue de Littérature Comparée», Parigi, XLIV, 1970, n. 3, pp. 333-55). Al novero aggiungiamo Leopardi, che di certo Novecento è il padre (A. ANDREOLI, *La memoria leopardiana*, in –, *Il mestiere della letteratura*, cit., pp. 97-126, e M. RUSI, cit.).

⁸⁰ «lo spettacolo del mondo / sempre uguale», PO, p. 183.

⁸¹ A. GUIDUCCI, *Il mito Pavese*, Firenze, Vallecchi, 1967, p. 58.

accadimenti che potrebbero prospettare un cambiamento, e in definitiva rifiutando pregiudizialmente l'altro da sé.⁸²

Non tutte le linee correttorie che avevamo individuato nel passaggio da *Sfoghi* a *Rinascita* sono applicate sistematicamente nella redazione della raccolta. Di fianco alle tensioni metamorfiche convivono, infatti, incertezze ed oscillazioni che raccontano di un possesso non ancora saldo, di una intensa ricerca poetica. Ad esempio, accanto ad intuizioni che saranno proprie della grande poesia pavese – come il 'rapporto fantastico' tra soffio del vento e respiro istituito in [Sul fianco d'una collina], e che ritroveremo in *Paesaggio* [I], *Una stagione* e *Piaceri notturni*, o quella «strana luminosità bianca, / immensamente lontana»⁸³ che anticipa epifanie di *Lavorare stanca* come l'apparizione dell'«ignota straniera [...] / bianca abbagliante»⁸⁴ di *Donne appassionate* – abbondano gli spasimi, i lamenti, i pianti e schianti, e le pose di tristezza tipiche della *koiné* decadente *fin de siècle*; espressioni come «il corpo scoperto tra le vesti»⁸⁵ o «l'urto del sangue»⁸⁶ – che anticipano rilevanti nuclei semantici di *Lavorare stanca* – si trovano insieme a sintagmi come «colle» (per 'con le') e «grand'urli» (al posto di 'urla' o 'grandi urla') che non molto tempo dopo Pavese stesso sentirà di dover emendare.⁸⁷

Persiste d'altra parte un certo vocabolario letterario: l'aggettivo «tepidi», i verbi «contragge», «sugge» (anche nelle forme «suggo», «suggiamo»), i sostantivi «brama» e «ambagi», e poi scempiature come «soprattutto» e «soprattutti» (ma «sopraffatto»),⁸⁸ «femineo» e «feminee» (ma «femmine»),⁸⁹ fino agli 'scorretti' «guancie»⁹⁰ e «accascierò».⁹¹ Due scempiature particolari come «addosso»⁹² e «innanzi»,⁹³ risultano invece dalla mancata correzione del refuso presente nel dattiloscritto, dato che in entrambi i casi sul manoscritto i due lemmi sono attestati nella forma consueta.⁹⁴

⁸² «un soggetto lirico bocciato, che 'sfoga' sulla pagina la propria impotenza e la propria angoscia»: A. SICHERA, *Pavese*, cit., p. 17.

⁸³ [Le tue mani pallide], PO, p. 192.

⁸⁴ PO, p. 59.

⁸⁵ [Oh! Chioma d'Oro, bella ballerina], PO, p. 176.

⁸⁶ [Ti ho sempre soltanto veduta], PO, p. 203. Ma si veda anche lo slittamento da «cuore» a «sangue» di [La rosa che mi hai data è tanto triste], PO, p. 198, e la prosa di p. 209: «Se martire è colui che testimonia colle sue sofferenze e il suo sangue la sincerità del suo pensiero...».

⁸⁷ Proprio sul rifiuto di «urli» per «urla» si veda il dattiloscritto di *Le febbri luminose III*, in FE3.8. La lirica è in PO, pp. 256-57.

⁸⁸ PO, p. 184.

⁸⁹ PO, p. 180.

⁹⁰ PO, p. 185. Così in Ds, ma «guance» nel manoscritto (APX.34, c. 4v). Idem per «porpureo» (PO, p. 184) ma «purpureo» in Ms (APX.34, c. 3).

⁹¹ PO, p. 206. Idem in APX.32, c. 17.

⁹² [O ballerina ballerina bruna], PO, p. 202.

⁹³ [Penso, bambina, quando accanto a te], PO, p. 208.

⁹⁴ «addosso» (APX.32, c. 15), «innanzi» (APX.34, c. 23). Inoltre, già nella copertina delle *Febbri* (FE3.8) leggiamo «innanzi».

[LE FEBBRI DELLA DECADENZA] – 1928

«FE3.8 contiene la stesura dattiloscritta di trentadue poesie, fatta precedere dai titoli, poi cassati, *Melanconie melanconiche* e *Le febbri di decadenza* e da un'epigrafe».⁹⁵ Restano, non cassati nella prima pagina, l'anno di composizione («1928») e la data («21 Dicembre 1928»), probabilmente quella in cui Pavese definisce la configurazione della raccolta,⁹⁶ assieme alla firma leggibile dell'autore nel margine destro in alto. L'epigrafe, vergata *ex post*, è manoscritta in lapis sul *verso* del primo foglio. Proprio l'anno – 1928 – considerando la posizione centrale, la doppia cornice del trattino lungo (che Pavese usa per le titolazioni definitive, soprattutto in *Lavorare stanca*)⁹⁷ e il testo dell'epigrafe,⁹⁸ potrebbe essere letto come un tentativo di titolo.

Molti dei componimenti del faldone (ne diamo conto in tabella) recano in intestazione titolo e numero romano (presumibilmente di un abortito ordinamento), entrambi sistematicamente cassati, assieme a segni – un circolino o una croce uncinata («quel segno cabalistico X, no 卂, che m'immagino contraddistingua le tue predilezioni») – posti in genere nel margine sinistro superiore del foglio.

Sul fronte tematico è stata sottolineata la novità del mondo delle fabbriche, delle macchine e delle grandi città,¹⁰⁰ ma occorre ricordare che queste cadenze 'futuristiche'¹⁰¹ erano state frequentate da Pavese anche in alcune delle liriche di *Rinascita*.¹⁰² Qui, certo, diventano tessuto di poesia, attingendo ad una centralità sconosciuta prima.

⁹⁵ M. MASOERO, *Nota ai testi*, PO, p. L.

⁹⁶ C'è da dire che scorrendo le date dei componimenti, l'ultimo risulta essere [Dove mi arresterò mai con me stesso] (PO, pp. 223-24) «9-10 settembre 1928». Inoltre, il faldone APX.35, contenente molte delle presenti liriche, si chiude con una data, isolata sull'ultimo foglio bianco (21v): «7 Settembre 1928» (due giorni prima del ventesimo compleanno).

⁹⁷ Si vedano ad esempio *Ozio* (FE5I.14, c. 2r), *Paesaggio* [II] (FE5I.16, c. 1r), *Tradimento* (FE5I.9, c. 1r), *Paesaggio* [VI] (FE5II.87, c. 1r).

⁹⁸ «Composte nell'annata dei ventanni. E disposte così in architettura rappresentativa per vedere di oggettivarmi innanzi la vita passata e perderla» (FE 3.8, c. 1v), PO, p. 211. Sulla centralità dei «ventanni» (altrimenti detti *Twenty years*) in relazione ai *Mari del Sud*, si veda A. MUSUMECI, *L'impossibile ritorno*, Ravenna, Longo, 1980, pp. 21-37. Così anche A. SICHERA, *Pavese*, cit., p. 26.

⁹⁹ M. MASOERO, *Nota ai testi*, PO, p. LI, che cita una lettera di Massimo Mila del 10 febbraio 1929, edita dalla stessa Masoero in C. PAVESE, *Lotte di giovani e altri racconti*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 220-221.

¹⁰⁰ Cfr. M. MASOERO, *Nota ai testi*, PO, p. L.

¹⁰¹ Per quanto Pavese stesso sia consapevole di non potersi attribuire «la sanità dei futuristi, la loro leggerezza e naturalezza creativa» (ad Augusto Monti, Torino 23 agosto 1928), LE, p. 104.

¹⁰² Avevamo accennato sopra alle «navi enormi / e la forza presente degli argani, / dei sibili, delle antenne / protese sull'infinito» (PO, p. 184). C'è da aggiungere che le ultime carte del faldone, cassate, recano traccia di una progettata divisione interna dell'opera, in tre momenti – «I. *L'anima*; II. *La vita*; III. *La morte*» – sigillati ognuno dall'epigrafe di un poeta: Dante per la prima sezione, Whitman per la seconda. La citazione whitmaniana («A life immense in passion, pulse, and power», da FE3.8, c. 35v) è un verso di *One's self I sing* – «Of Life immense in passion, pulse, and power, [...] The Modern Man I sing» (LG, p. 37) – che rende appieno il carattere programmatico del libro: la centralità del moderno; il progetto è poi abbandonato («Macchè epigrafi!» si legge nella stessa carta). Tuttavia, a c. 36v, gran parte dei componimenti vengono divisi ed ordinati per sezioni: sotto la sezione «L'anima» troviamo *Pover'anima pallida, In nessun luogo trovo più una pietra, Ogni notte, tornando dalla vita, E ancora questa notte, anima mia, Penso la mia vecchiezza solitaria*; sotto la sezione «La vita» troviamo *Negli istanti di gioia più grande, Ti vedo vivermi accanto leggera, Per tutta l'esistenza, Brevi attimi di gioia, Un riflesso lassù nelle vetrate, O ballerina bruna, Stasera, per un attimo, Tango, Sopra questa pianura, dentro il vento*; sotto la sezione «La morte» troviamo *O Titano fallito, Sono ormai tanto stanco, In un caffè, Come uno che si lasci cadere, Solo, senza neanche più me stesso*.

Un altro indice, che sembra copia in pulito di questo, ma con qualche modifica (ad esempio, l'aggiunta della trilogia delle *Febbri* alla sezione «La vita») è presente in APX.44 c. 10. La raccolta si intitolerebbe «Accanto al mondo».

Le parole del poeta sprofondano e si innalzano di fronte allo spettacolo gigantesco¹⁰³ della modernità, «in mezzo a tanta forza / della città d'acciaio e di pietra, / che ti sovrasta altissima»,¹⁰⁴ diventando insieme «urli lanciati al cielo»¹⁰⁵ e «tormento / di non aver urlato / che tanto era inutile».¹⁰⁶ È un dibattersi (di)sperato e temuto, insufflato da forze enormi (la folla, la città, l'anima del poeta) ma assediato dall'inutilità, dagli «spasimi»¹⁰⁷ – ancora una volta – di un'anima «accesa e sconvolta, / e poi lasciata stanca / a mordere se stessa».¹⁰⁸ La lotta, dunque, raramente appartiene allo svolgersi della poesia: spesso è rimandata, agognata o già finita. Osserviamo, infatti, per la prima volta, il futuro come chiave di un componimento,¹⁰⁹ con una procedura che troveremo molto più avanti, in VM.

Accanto all'usato tu femminile – ma qui meno pervasivo, anzi «fragile»,¹¹⁰ in forse, quasi sul punto di svanire¹¹¹ – sono presenti alcuni personaggi, evidenti rappresentazioni dell'io (due poesie sono dedicate non a caso, al Titano), ma ritratti in terza persona.¹¹² E pure l'io si carica di sfumature sorprendentemente cristiche (un Cristo, però, 'da catechismo': «In nessun luogo trovo più una pietra / dove posare il capo»),¹¹³ tuttavia riassorbibili e riassorbite entro la figura classica del *viator*.¹¹⁴

Si confermano gli usi del Pavese giovane, dalle preposizioni articolate unverbate «cogli», «colla» e «colle»,¹¹⁵ alla geminazione di «ebbrezze» «ubbriachezze» e «abbiezione», dai già rilevati «urli» alle oscillazioni tra «sussultare» e «susurrare»¹¹⁶ (ma «sussurrare» nel manoscritto)¹¹⁷ e tra «sé», «sé stesso» e «se stesso».¹¹⁸ Permane pure il lessico letterario: «anelanti»,¹¹⁹ «infranto»,¹²⁰

¹⁰³ «di fronte / alla città gigantesca». PO, p. 226.

¹⁰⁴ [Pover'anima pallida], PO, p. 226.

¹⁰⁵ [Mi dicono che queste mie parole], PO, p. 216.

¹⁰⁶ PO, p. 217.

¹⁰⁷ PO, p. 216.

¹⁰⁸ PO, p. 219.

¹⁰⁹ Cfr. PO, p. 236.

¹¹⁰ Cfr. ad esempio, PO, pp. 241-242.

¹¹¹ Cfr. ad esempio, PO, pp. 243-246.

¹¹² Anche Mondo sottolinea questo incipiente affrancamento (il riferimento è proprio alla poesia *O Titano fallito*) «dalla presenza assillante dell'io». L. MONDO, *Quell'antico ragazzo. Vita di Cesare Pavese*, Milano, Rizzoli, 2006, p. 33.

¹¹³ PO, p. 219.

¹¹⁴ La poesia si apre infatti così: «Tutto mi è morto intorno / e sono come un povero viandante / che trema di stanchezza dentro il buio». PO, p. 221.

¹¹⁵ Ancora operanti all'altezza dei *Mari del Sud*. Si veda ad esempio il v. 22: «collo sguardo raccolto» (AGP FE4, c.2).

¹¹⁶ [Mi dicono che queste mie parole], PO, p. 216.

¹¹⁷ APX.32, c. 22.

¹¹⁸ Nella lirica [Ogni notte, tornando dalla vita], PO, p. 251 (da FE 3.8, c.33) le abbiamo tutte e tre in compresenza, ai vv. 13, 22, 27.

¹¹⁹ PO, p. 213.

¹²⁰ PO, p. 225.

«lupanare».¹²¹ Da sottolineare, l'uso introdotto a quest'altezza da Pavese – per quanto non sistematico¹²² – di segnalare l'accento tonico sulle parole sdrucchiole. Poiché pare improbabile una immediata derivazione ispanica, facciamo riferimento all'*usus* di Carlo Dossi, da questi spiegato come 'regola' di Cattaneo.¹²³

Avanza, tuttavia, un'area che diverrà determinante in *Lavorare stanca*, quella del «corpo» e del «sangue».¹²⁴ Accanto alla connotazione di 'ferita' («anima maledetta, / questa notte ritorni a insanguinarti»),¹²⁵ il lemma «sangue» inizia a svilupparsi come veicolo identitario: «gli sguardi noncuranti / di quelli che ti possiedono viva / ti scuotono l'intimo sangue».¹²⁶ Il corpo invece, fin qui in posizione ancillare rispetto all'anima, comincia ad essere investito di una centralità nuova, nella strada verso l'altro: «la gioia più straziante della vita: / il tremore del corpo che si dona»,¹²⁷ «un corpo lacinante / avrà il potere di schiantarmi il petto»;¹²⁸ ancora un patire, ma sulla carne e per un incontro. Transitivamente, la concezione globale della poesia subisce una ricalibratura verso questa configurazione fisica: «Fantastico che queste mie parole / siano tutta la stretta del tuo amore, / il sorriso del tuo corpo»,¹²⁹ «che cosa sono poi queste parole / altro che la frenetica / ebbrezza disperata dell'abbraccio / di un corpo a un corpo nudo?». ¹³⁰ Per inciso, va qui ricordato che – ribaltando l'equazione – per Whitman «Human bodies are words, myriads of words». ¹³¹

¹²¹ PO, p. 226.

¹²² Oltre a «làcera» (verbo) «sòffoca» (verbo) e «sòffoco» (sostantivo), «affàscina» (verbo) e «allùcino» troviamo «splendida», «dolgono» e altre sdrucchiole non accentate.

¹²³ C. DOSSI, *La desinenza in a*, p. 5: «In questo volume, oltre i sòliti, si adottàrono ex-novo o si applicàrono in modo inconsueto i seguenti segni di interpunzione e d'accentazione: 1° il «due virgole», altra pàusa secondaria, maggiore della sèmplice virgola, minore del punto e virgola. Vedi, per la giustificazione di questo quarto tempo letterario d'aspetto, la nota aggiunta alla «Colonia felice», pag. 175 della sua ùltima edizione (Roma, Sommaruga, 1883); 2° l'«accento grave (´)», che, seguendo la regola di Carlo Cattaneo, già seguita da Pàolo Gorini e da altri, fu impiegato a segnare tutte le parole non solo tronche (precipitò) ma semitronche (precipitài) nonché sdrucchiole (precipiti), bisdrucchiole (precipitano) e trisdrucchiole (precipitanosi). Le parole senza accento dèbbono quindi considerarsi come piane (precipitare) o semipiane (precipuo). Dell'accento acuto (´) non s'è fatto caso, ritenendolo superfluo; né si adoperò il circonflesso che a semplice indicazione delle parole sincopate (raccòrre per raccògliere)». Da [https://www.liberliber.it/mediateca/libri/d/dossi/la_desinenza_in_a/pdf/la_des_p.pdf].

¹²⁴ Cfr. PO, pp. 215, 216, 240, 242, 250.

¹²⁵ PO, p. 240.

¹²⁶ PO, p. 214. In verità già in *Rinascita*, nelle liriche scritte tra agosto e settembre del 1927, si trova il verso «una febbre sensuale che mi rugge nel sangue» PO, p. 183 e p. 195 (in quest'ultima occasione, spezzato: «una febbre sensuale / che mi rugge nel sangue»).

¹²⁷ PO, p. 224.

¹²⁸ PO, p. 225. Se lo schianto è un *topos* di questa prima poesia di Pavese (es: «mi si schianti una vena accanto al cuore», PO, p. 160), della «carne» abbiamo fin qui qualche isolata attestazione, ma solo a partire dai componimenti del 1927: «Io le seguo con l'occhio perduto le donne che passano / e ogni volta mi par di lasciare / sul loro cammino [...] / della carne strappata e del sangue, una brama viva» (PO, p. 184).

¹²⁹ PO, p. 215.

¹³⁰ PO, p. 225.

¹³¹ *A song of the rolling Earth*, LG, p. 248 (I corpi degli uomini sono parole, miriadi di parole). Un'immagine probabilmente non estranea a Hikmet: nelle sue *Lettere dal carcere a Munevvèr, 1948*, leggiamo: «le tue parole / erano uomini», in N. HIKMET, *Poesie d'amore*, Mondadori, Milano, 2002, p. 19.

Anche il mare compare in questi versi, attraverso il «piccolo pesce rosso»¹³² o il Titano «all'alta rupe sul mare / [...] inchiodato».¹³³ Ed è un mare fitto di echi, anteriori – «Nel gran gelido amaro / paiono e passano paurosamente / fosforescenti brividi»¹³⁴ ricalca da vicino le *sluggish existences* di *The world below the brine*: ««Dumb swimmers there among the rocks, coral, / gluten, grass, rushes, and the aliment of the swimmers, / Sluggish existences grazing there suspended, or slowly crawling close to the bottom»¹³⁵ – e ulteriori: «pare che pesi / sull'inferno di quel cuore / tutta l'immobilità delle cose. / Solo a tratti si ode / sotto le grandi stelle / un ansito stanco»¹³⁶ preannuncia la nullificante epifania (ipofania?) marina che chiude *Lavorare stanca* 1943: «Uomo solo dinanzi all'inutile mare, / attendendo la sera, attendendo il mattino. / [...] Dalla nera finestra / entra un ansito rauco, e nessuno l'ascolta / se non l'uomo che sa tutto il tedio del mare»;¹³⁷ «Non c'è cosa più amara che l'alba di un giorno / in cui nulla accadrà [...]. / Pende stanca nel cielo / una stella verdognola, sorpresa dall'alba [...]. / Quando l'ultima stella si spegne nel cielo, / l'uomo adagio prepara la pipa e l'accende».¹³⁸

[NEGLI ISTANTI DI GIOIA PIÙ GRANDE]: RICORDI FONDATIVI E 'RAPPORTI FANTASTICI'

Un discorso a parte, per la densità di sviluppi nella successiva lirica pavesiana, merita [Negli istanti di gioia più grande]. La lirica prende le mosse dal «peso di tanta sofferenza / degli uomini nel fango»,¹³⁹ dalla «febbre, / che pulsa intorno al mondo cogli urli dell'acciaio e della forza»,¹⁴⁰ per volgersi – con una sbarbariana visione¹⁴¹ – alla «povera terra faticosa / che mi ha dato il respiro / e l'ansia di quest'anima».¹⁴² L'immersione nei ricordi dell'infanzia porta al centro del discorso «i contadini magri» che «discendevano lenti, / bruciacchiati e ricurvi, / per lo stradone bianco».¹⁴³ È il classico ritratto del contadino curvo di lavoro e cotto dal sole, che troveremo in *Lavorare stanca*. Ma ci pare degna di nota la scoperta che il poeta fa del legame tra questi e la realtà che li produce: «Avevano l'aspetto sconsolato / della terra tremenda sotto il sole / e delle case povere, annerite».¹⁴⁴

¹³² PO, p. 218.

¹³³ PO, p. 238.

¹³⁴ PO, p. 218.

¹³⁵ *The world below the brine*, LG, p. 189 («Esseri muti nuotano laggiù tra le rocce, il corallo, / il glutine, l'erba, i giunchi e l'alimento dei nuotatori, / esseri torpidi brucano fluttuando laggiù, o arrancano lenti sul fondo», FEa, p. 337).

¹³⁶ PO, p. 239.

¹³⁷ *Paternità*, PO, p. 103.

¹³⁸ *Lo steddazzu*, PO, p. 104.

¹³⁹ PO, p. 233.

¹⁴⁰ PO, p. 233.

¹⁴¹ Il ricordo («mi sorge dentro gli occhi la visione») delle «grandi colline / calcinate di sole [...] sempre uguali dal giorno lontano / che sono nato in fondo alla vallata» (PO, p. 233) è molto contiguo allo sbarbariano: «E subito ecco m'empie la visione / di campagne prostrate nella luce» (C. SBARBARO, *Talora nell'arsura della via*, da *Pianissimo*, cit., p. 81). Per una più precisa recensione della presenza di Sbarbaro in Pavese mi permetto di rimandare al mio *Sbarbaro in Pavese: le parole della poesia*, in corso di pubblicazione sulla rivista «ClassicoContemporaneo».

¹⁴² PO, p. 233.

¹⁴³ PO, pp. 233-34.

¹⁴⁴ Nel manoscritto (APX. 35 c.3) addirittura: «[Portavano il respiro sconsolato / della terra lontana e della casa]». Il «respiro» sembra qui assumere il significato religioso di «soffio vitale», di cui in *Paesaggio* [I].

Questa analogia è in realtà il primo germe di un rapporto tra la terra e i contadini, che successivamente (come ad esempio in *Paesaggio* [I])¹⁴⁵ potrà svilupparsi come 'fantastico'. Certo, a quest'altezza il giovane poeta ne ignora gli sviluppi, e sente il bisogno di glossare, con pedante ingombro autoriale: «l'uniche cose al mondo che avean mai conosciuto».¹⁴⁶ Ma lo scaltrito lettore, avendo in mente i versi di *Paesaggio* [I], non fatica a riconoscere un principio di contatto tra uomo e paesaggio.

Nucleo semantico del componimento, e perciò isolato in cinque versi alla sua metà esatta¹⁴⁷ è «Tutto ciò che ho sofferto / per conoscere in me nell'esistenza / l'ho già vissuto un giorno / dell'infanzia lontana / nella pianura in fondo alla vallata»,¹⁴⁸ parole che sembrano le prime pietre dei ricordi fondativi su cui è costruita i *Mari del Sud*. Ma un luogo in particolare pare tradire la sotterranea contiguità tra i due componimenti: «Ed io per un attimo, / dimenticavo inconsciamente il gioco / e sognavo, perduto, / gli alberi solitari dentro il vento / in cima ai campi altissimi».¹⁴⁹

I *lusi* d'infanzia sono evocati nei versi della quarta lassa – «Oh da quando ho giocato ai pirati malesi, / quanto tempo è trascorso. E dall'ultima volta / che [...] / ho inseguito un compagno di giochi su un albero».¹⁵⁰ Ma nelle prime stesure della terza leggiamo addirittura:

1. ~~Da~~ tempo pensavo a quegli alberi altissimi¹⁵¹
Io ^da sup.

2. [in vetta a colline nel mezzo di campi]
^ ritti e immobili sup.
in vetta [ai mie+] colline [nel mezzo dei campi,]
a sup. [nel mezzo di campi] / [altissimi al ricordo]
[e solitari,]

3. [altissimi al ricordo. E tornai nelle Langhe]

4. [Ritornai nelle Langhe per |vederli|]
[|sognarli|]¹⁵² inf.

¹⁴⁵ «L'eremita si veste di pelle di capra [...]. / Quando fuma la pipa in disparte nel sole, / se lo perdo non so rintracciarlo, perché è del colore / delle felci bruciate». *Paesaggio* [I], PO, p. 12. Ricordiamo il brano su *Paesaggio* [I]: «Che l'eremita apparisse del colore delle felci bruciate non voleva dire che io istituissi un parallelo tra eremita e felci per rendere più evidente la figura dell'eremita o quella delle felci. Voleva dire che io scoprivo un rapporto fantastico tra eremita e felci, tra eremita e paesaggio [...] che era esso argomento del racconto». Il corsivo è d'autore. *Il mestiere di poeta*, PO, p. 111.

¹⁴⁶ PO, p. 234. E subito la gratuita elisione dell'articolo plurale e la dittongazione (tradizionale, leopardiana) del verbo ci riportano al contesto giovanile.

¹⁴⁷ E si conferma l'attenzione del giovane Pavese alla calibratura strutturale delle liriche per contrastare i rischi di disgregazione correlati alla sua ricerca poetica.

¹⁴⁸ PO, p. 234.

¹⁴⁹ PO, p. 234.

¹⁵⁰ PO, p. 8. Altro segno è la persistenza dell'«Oh» esclamativo tipicamente giovanile, del quale abbiamo qui l'unica attestazione nella poesia del Pavese maturo («O» invece occorre 3 volte, ma tutte e tre in *Verrà la morte*). Cfr. CPP, pp. 129, 132.

¹⁵¹ Ancora nella minuta di *Tradimento* leggiamo (FE51.9, c.2r): «Sta distesa a fissare le vette degli alberi ~~altissimi~~ altissime»

¹⁵² Da FS APIII.1, c. 4. Sul manoscritto è cassato estesamente. Il luogo, con qualche differenza (*ai miei per a quegli e dei campi per di campi*), è trascritto anche da Calvino, *Note alle singole poesie*, POe, p. 228.

Collina, gioco, sogno e ricordo, e i «campi» e gli «alberi altissimi», avvicinano questa poesia alle suggestioni memoriali favolistiche e identitarie da cui si innescano, luminoso principio, *I mari del Sud*.

TRILOGIA DELLE *FEBBRI LUMINOSE*: TRA 'DECADENZA' E 'BLUES'

In coda alle *Febbri di decadenza* troviamo i tre componimenti delle *Febbri luminose*, che verranno ricollocati da Pavese, con qualche variante, anche in apertura del *Blues della grande città*.¹⁵³ Per quanto il testimone di quest'ultima raccolta sia manoscritto, esso è sicuramente successivo alla cartella dattiloscritta che raccoglie i componimenti del 1928: fanno fede le varianti autografe collocate a margine da Pavese ed accolte – ma non tutte – nel testo manoscritto.¹⁵⁴

Abbiamo ancora una volta l'occasione di vedere nel dettaglio il lavoro di rifinitura operato da Pavese. Come di consueto, una volta raggiunta una forma soddisfacente (per cui il singolo componimento viene integrato in raccolta) il lavoro si concentra su porzioni di testo molto ristrette. Fronte principale di intervento è la punteggiatura, messa a punto per garantire una scansione ritmica più cadenzata ed isolare parole-chiave: «Ma tutto il loro inferno / s'infrange sulla folla / sfigurandola in volto, / sprofondandola come in un incendio»¹⁵⁵ diventa «Ma tutto il loro inferno / s'infrange sulla folla, / sfigurandola in volto, / *sprofondandola*, come in un incendio».¹⁵⁶ L'autore interviene anche sulla divisione strofica, introducendo uno spazio bianco che concorre ad isolare gli ultimi 5 versi a mo' di clausola. In questo caso, segnaliamo anche la messa a testo di due varianti sostanziali.¹⁵⁷ «Negli uomini e nel cielo: / fin le stelle son spente» diventa più esattamente «Sugli uomini e nel cielo: fin le stelle son spente». Nella quarta strofe («Io darei la mia vita, / le ebbrezze più nauseanti della vita, / per sapere passare in quelle luci / come passa quel giovane / che le ha calme nel sangue, / com'è passata quella donna accesa / che ne ha intorno e negli occhi / tutta la limpidezza allucinante») il penultimo verso diventa (isosillabicamente) «che ne ha in volto e nel corpo», segnando così nel tessuto della poesia l'ascesa di quella sfera corpo-sangue che abbiamo già evidenziato.

Non si registrano, per il secondo componimento,¹⁵⁸ lezioni che non siano già raggiunte nel testimone dattiloscritto.

Dal terzo¹⁵⁹ invece segnaliamo la correzione di «Urli» in «Urla» (già nel dattiloscritto, poi confermata dal manoscritto) – messa a testo da Masoero, coerentemente col metodo adottato, senza

¹⁵³ È in questa versione che sono pubblicati, dalla stessa Masoero, in *Pavese giovane*, cit., pp. 33-38.

¹⁵⁴ Ci pare impraticabile l'opzione di Capasa per cui «le tre poesie *Le febbri luminose*» sono «successivamente inserite a chiusura delle *Febbri di decadenza*»: V. CAPASA, «Lo scopritore di una terra incognita». *Cesare Pavese poeta*, cit., p. 84. Come fonte viene indicata in nota M. MASOERO, *Approssimazioni successive. Materiali per l'edizione delle poesie giovanili*, cit., pp. 84-85. Oltre alle evidenze testuali che si discutono in corpo, perderebbe di coerenza l'opzione (pressoché sistematica) della curatrice per la 'prima' voce del poeta. Così *Lavorare stanca* viene edito scegliendo come riferimento la *princeps*; così le liriche in comune tra *Sfoghi* e *Rinascita* sono pubblicate nella versione manoscritta (precedente a quella dattiloscritta di *Rinascita*); così le *Febbri luminose* vengono edite a partire dattiloscritto delle *Febbri di decadenza* (precedente la versione manoscritta del *Blues*).

¹⁵⁵ *Le febbri luminose I*, PO, p. 252. Masoero, seguendo la versione dattiloscritta, segnala in nota soltanto le varianti presenti in quel testimone.

¹⁵⁶ Viene in luce una tangenza con la folla-abisso dei *Mari del Sud*. Cfr. PO, p. 8.

¹⁵⁷ Queste sì, segnalate in nota da Masoero. Cfr. PO, p. 252.

¹⁵⁸ *Le febbri luminose II*, PO, pp. 254-255.

¹⁵⁹ *Le febbri luminose III*, PO, pp. 256-257.

che venga segnalata in nota – che risulterebbe arduo comprendere alla luce del fatto che in tutta la raccolta il plurale di «urlo» è sistematicamente «urli».

Sottolineiamo, infine, la soppressione di «degli splendori rossi» – variante riportata invece in nota¹⁶⁰ – per rimarcare come non sempre la lezione marginale riesca poi ad ascendere a testo.

BLUES DELLA GRANDE CITTÀ

Le poesie del *Blues della grande città* sono edite a partire dai manoscritti conservati in Archivio sotto la segnatura FE3.13.¹⁶¹ Si tratta di un faldone di 18 carte contenente tredici poesie:¹⁶² le dieci che compongono la raccolta, precedute dalla già ricordata trilogia delle *Febbri luminose*. Proprio queste ultime poesie, assieme a *La forza primitiva* e [Un poeta è passato], sono presumibilmente 'rifiutate' da Pavese tramite l'apposizione di un «no» in lapis nel margine sinistro superiore del primo foglio di ognuna di esse.¹⁶³

Coerentemente col titolo, i componimenti gravitano intorno al tema della città – «notturna»,¹⁶⁴ dai «viali di vertigine»,¹⁶⁵ dalle case «geometriche»,¹⁶⁶ «immobili», «indifferenti»¹⁶⁷ – e in due casi hanno alla base un'emozione sonora.¹⁶⁸ Il poeta è ancora ritratto come un titano «e ha gesti grandi, come chi combatta». ¹⁶⁹ Ma tutto lo scenario concorre alla rappresentazione di folli lotte, «uragani cosmici di forza». ¹⁷⁰ Il cielo è spesso «nerastro», «offuscato»;¹⁷¹ aggettivo ricorrente è «enormi»,¹⁷² che, come abbiamo già visto, in Pavese reca una connotazione di mostruoso e oscuramente attraente.

¹⁶⁰ Cfr. PO, p. 257.

¹⁶¹ Nella già citata *Nota ai testi*, PO, p. LI, Masoero indica FE3-12, che invece raccoglie *Passaggio all'India*, traduzione parziale del whitmaniano *Passage to India*, edita da M. PIETRALUNGA, *Il mito di una scoperta: Pavese traduce 'Passage to India' di Walt Whitman*, in *Cesare Pavese. Atti del convegno internazionale di studi* (Torino-Santo Stefano Belbo, 24-27 ottobre 2001), a cura di Margherita Campanello, Firenze, Olschki 2005, pp. 111-129. Anche per Capasa (ipotizziamo sulla scorta di Masoero) le liriche sono «fra i manoscritti di FE3-12». V. CAPASA, «Lo scopritore di una terra incognita». *Cesare Pavese poeta*, cit., p. 84.

¹⁶² Un testimone ciascuna, ma due per *Jazz melanconico* e tre per [Questa città mi ha vinto come un mare].

¹⁶³ Cfr. anche M. MASOERO, *Nota ai testi*, cit., p. LI: «Verosimilmente la raccolta doveva ridursi a otto poesie (le sette appena citate e *Questa città mi ha vinto come un mare*, tutte del 1929), o, meglio, a dieci, escludendo solo la trilogia».

¹⁶⁴ PO, p. 263.

¹⁶⁵ PO, p. 264.

¹⁶⁶ PO, p. 261.

¹⁶⁷ PO, p. 269.

¹⁶⁸ Cfr. PO, pp. 269-271.

¹⁶⁹ PO, p. 263.

¹⁷⁰ PO, p. 263.

¹⁷¹ PO, p. 266. Diversamente, nel componimento [Luci mute ingioiellano la notte] il cielo sarà «abbagliato, scomparso». È interessante notare – anche in prospettiva – che questa *lectio* deriva dal suo contrario «offuscato, scomparso», cassato in rigo, e sostituito in interlinea inferiore. Analogo esempio è in [La gran città schiacciata dalle nubi] c. 14: al v. 18, la *lectio* accettata «Ora io vivo in quel bianco spalancato» deriva dalla sostituzione di «bianco» col precedente «buio».

¹⁷² PO, pp. 268-70-71: «case enormi». Ma «enormi» sono anche le luci. Cfr. PO, p. 266.

Fin dall'inizio è chiaro che «qualcosa ha vinto il mondo».¹⁷³ Per l'io protagonista di molte liriche questo *quid* è insieme personale e universale,¹⁷⁴ ma «il mondo non risponde».¹⁷⁵ «Lo scalpiccio della folla»,¹⁷⁶ infatti, assume più che altrove quelle cadenze d'estraneità e d'abisso¹⁷⁷ (anche marino) che ritroveremo poi nei *Mari del Sud*.¹⁷⁸ Anche quando essa «s'arresta»,¹⁷⁹ toccata dalla «voce barbara»¹⁸⁰ del saxofono rauco, si tratta appena di un «rapido, troppo rapido [...] istante»,¹⁸¹ dato che il poeta «torna a camminare solitario»,¹⁸² – «solo in mezzo all'universo / di tutte queste luci»¹⁸³ – e i passanti a guardarlo «con occhi / come vuote finestre».¹⁸⁴ Val la pena ricordare qui che l'analogia occhio-finestra è di lunga durata in Pavese.¹⁸⁵ Si infittiscono, infatti a quest'altezza, i *flash-forward* di *Lavorare stanca*: in *Jazz melanconico* ascoltiamo «nel cuore / le passioni remote, / [...] salire nella notte / sul profumo umidiccio della terra».¹⁸⁶ È il medesimo legame tra terra e uomo esplorato ad esempio in *Piaceri notturni* («ogni odore è un ricordo [...] / Il ricordo / nostro è un aspro sentore, la poca dolcezza / della terra sventrata che esala all'inverno / il respiro del fondo»),¹⁸⁷ ed anche la sfumatura semantica di «remoto» è già del poeta di *Lavorare stanca*. Nello stesso componimento pure il «lume rosso / che sànguina tra gli alberi»¹⁸⁸ verrà recuperato dall'«occhio di sangue»,¹⁸⁹ dal «faccione di sangue / che coagula e inonda ogni piega dei colli»¹⁹⁰ in *Luna d'agosto*. Ed ancora, le note del saxofono, che «si afferrano più acute / nell'aria,

¹⁷³ PO, p. 262.

¹⁷⁴ Tendenza tipicamente pavesiana, che ritornerà anche in *limine* a MV, nota del 21 marzo 1950, p. 393: «Giornata dura. Situazione internazionale, situazione it. di latente guerra civile, voci varie di reazione atomica a catena per aprile. Tutto tende a separarmi da lei, a rimandarla in Am., a bloccare Roma, a sbaraccare tutto» [...]. Si fractus illabatur orbis...».

¹⁷⁵ PO, p. 265.

¹⁷⁶ PO, p. 266.

¹⁷⁷ Cfr. PO, pp. 268-70.

¹⁷⁸ «La città mi ha insegnato infinite paure: / una folla, una strada mi han fatto tremare [...]. / Sento ancora negli occhi la luce beffarda / dei lampioni a migliaia sul gran scalpiccio». PO, p. 8.

¹⁷⁹ PO, p. 269.

¹⁸⁰ PO, p. 269.

¹⁸¹ PO, p. 269.

¹⁸² PO, p. 270.

¹⁸³ PO, p. 264.

¹⁸⁴ PO, p. 270.

¹⁸⁵ *Due sigarette*, PO, p. 17: «Leviamo gli sguardi / alle tante finestre – occhi spenti che dormono →».

¹⁸⁶ PO, p. 271.

¹⁸⁷ PO, p. 40.

¹⁸⁸ PO, p. 271.

¹⁸⁹ PO, p. 60.

¹⁹⁰ PO, p. 60.

contorcendosi»,¹⁹¹ non sono forse le stesse emesse dal clarino in *Fumatori di carta*, che «si torce [...], s'inoltra, si sfoga / come un'anima sola in un secco silenzio»?¹⁹²

Il dialogo peraltro non funziona esclusivamente in senso autoriferito: la «canzone ubriaca della vita», per cui «tutta l'anima [...] / rabbrivisce e trema e s'abbandona»¹⁹³ non può non ricordare l'analogia folgorazione sonora dello sbarbariano *Piccolo, quando un canto d'ubriachi*: «ad ascoltar mi levo con sospeso / dall'improvvisa commozione il fiato»,¹⁹⁴ «fuor della finestra / a bere il canto come un vino forte».¹⁹⁵ Anche il Montale¹⁹⁶ dei *Limoni* sembra alluso dall'«alito bagnato della pioggia. / Un respiro dell'anima, / via dal tedio e dal freddo, / una porta di liberazione»¹⁹⁷ («La pioggia stanca la terra, di poi; s'affolta / il tedio dell'inverno sulle case, / la luce si fa avara – amara l'anima. / Quando un giorno da un malchiuso portone»).¹⁹⁸ Occorre certo puntualizzare che a quest'altezza le fonti di Pavese – non esaurite da questa brevissima rassegna – agiscono in modo più scoperto. È una costruzione di significati che poi verrà abilmente criptata dal Pavese più maturo.¹⁹⁹

Da un punto di vista grafico si conferma invece l'asistemica accentazione delle sdruciole («ròndini»,²⁰⁰ «vòlano»,²⁰¹ «gràvano»,²⁰² «pèsano»²⁰³) e la sopravvivenza, ma sempre più scarna,²⁰⁴

¹⁹¹ PO, p. 269.

¹⁹² PO, p. 96.

¹⁹³ PO, p. 269

¹⁹⁴ C. SBARBARO, *cit.*, p. 71.

¹⁹⁵ *Ibidem*. Pure in *Organetto*, peraltro, «ogni nota [...] / fragorosa empie la via. / Qualche cosa di fresco di nuovo / il sangue mi corre... / Indicibile, quello che provo».

¹⁹⁶ Sul tema notiamo, ancora in *Lavorare stanca*, nella minuta di *Avventure* (FE5I.54, c.1) un utilizzo, poi rimosso, del montaliano «incidere» (25 occorrenze totali in VOC, di cui 10 nel poeta ligure; cfr. ad esempio, E. MONTALE, *Falsetto*, in *Tutte le poesie*, a c. di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano, 2012, p. 15: «il tuo profilo s'incide / contro uno sfondo di perla»):

[Al di là] della	nera collina c'è l'alba[,] [e nell'aria]	/ trasparente s'incidono	[gli alberi, e il cielo.]
Sulla	e nel cielo sup. /		[i tetti di questa città.] inf.
			[i tetti d'intere città.] -inf.

¹⁹⁷ PO, p. 272. Il corsivo è mio.

¹⁹⁸ E. MONTALE, *I limoni*, in *Tutte le poesie*, a c. di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano, 2012 (1984), p. 12.

¹⁹⁹ Così, icasticamente Mutterle, a partire dal 'caso Leopardi': «con Pavese, lo stesso concetto tradizionale di fonte letteraria tende a vacillare. La citazione implicita di Pavese, quella prediletta da lui di gran lunga, porta a introiettare e deconstestualizzare gli autori in un dialogo continuo e depistante, spesso antagonistico, composto di battute allusive e risposte a distanza». A.M. MUTTERLE, recensione a *Le malvage analisi*, «Studi Novecenteschi», Vol. 16, No. 37 (giugno 1989), p. 189. Anche Michele Tondo, a proposito del rapporto con Whitman, aveva rilevato questa reticenza pavesiana ad «esibire le proprie ascendenze culturali» (M. TONDO, *L'incontro di Pavese con Whitman, la tesi di laurea*, in «Il ponte», Firenze, XXV, maggio 69, n. 5, p. 709).

²⁰⁰ PO, p. 267.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² PO, p. 269.

²⁰³ PO, p. 270.

²⁰⁴ La direzione è infatti chiaramente quella opposta. Si vedano in proposito le tre stesure di [Questa città mi ha vinto come un mare] (PO, p. 268) con la rimozione delle interrogative retoriche della prima versione, o la sostituzione al v. 25 del letterario «l'alte vie» col più piano «le alte strade».

di forme del letterario: «anelito»,²⁰⁵ «aderge»,²⁰⁶ «chiarità»,²⁰⁷ «tedio»²⁰⁸ e il dantesco «ruggiare».²⁰⁹

²⁰⁵ PO, p. 262.

²⁰⁶ PO, p. 263.

²⁰⁷ PO, p. 272.

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ «Lungo le strade ruggiano / infringendosi in scoppî / le forze inesorabili». PO, p. 263. Cfr. *If. XXVII*, 58-59: «Poscia che 'l foco alquanto ebbe ruggiato / al modo suo».

LAVORARE STANCA
(1930-1936)

EPICA

I.1 I MARI DEL SUD: MONOLITO, IDENTITÀ, BILDUNG

Il 1930 – estate della laurea e dei *Mari del Sud* – è l'anno in cui nasce Pavese autore. I germogli di un'erba americana guariscono la precoce senescenza poetica di un'anima spasmodica, donandole un corpo e un sangue con cui andare incontro al mondo. Un nuovo racconto può allora cominciare:¹ *Lavorare stanca*, com'ebbe a dire lo stesso autore, è storia di una fuga da casa e di un *nostos*, «di giovinezza e scoperte».² Al centro sta insomma quel «filo rosso della *Bildung*»³ che, se pure non esaurisce lo spettro della raccolta, di certo si avvicina molto a isolarne il fuoco compositivo. La direzione è data dunque da quello 'zoccolo introduttivo'⁴ (la linea *Mari del Sud*, *Antenati*, *Paesaggio*) stabilito già nel 1933 e mai più modificato.⁵ Quando, legando in un tratto *l'oeuvre finie* e l'inizio del diario (negli stessi giorni in cui licenzia le bozze dell'opera),⁶ Pavese riflette sulla forma della sua vocazione poetica, così cerca un inizio: «Dal giorno dei *Mari del Sud*, in cui per la prima volta espressi me stesso in forma *recisa* e assoluta...».⁷

Quel vaglio era passato – 'or volge l'anno' – dalla confessione sulla scoperta del suo verso,⁸ e qualche giorno dopo lo stesso componimento sarà definitivamente *mise en abyme* dell'intera opera:

Se figura c'è nelle mie poesie è quella dello scappato di casa che ritorna con gioia al paesello, dopo averne passate d'ogni colore e tutte pittoresche, pochissima voglia di lavorare, molto godendo di semplicissime cose, sempre largo e bonario e *reciso* nei suoi giudizi, incapace di soffrire a fondo, contento di seguir la natura e godere una donna, ma anche contento di sentirsi solo e disimpegnato, pronto ogni mattino a ricominciare: i *Mari del Sud* insomma.⁹

All'inizio della storia,¹⁰ di fronte al *rabbit hole* di Alice, l'autore ci consegna una piccola chiave d'oro: l'aggettivo «reciso». *Hapax* in Pavese poeta, nei *Mari del Sud* designa la faccia del cugino, che però in tutti i testimoni precedenti è «decisa»; il lemma compare dunque in bozze – verosimilmente come *refuso*¹¹ – per essere subito 'adottato' dall'autore e messo al centro di una trama di segni. «Reciso» è il ragazzo di *Lavorare stanca*, il volto del cugino dei *Mari*, lo «0» originario posto da Pavese all'incrocio cartesiano tra poesia ed espressione del sé.

¹ Cfr. A. SICHERA, *Pavese*, Olschki, Firenze, 2015, pp. 15-22.

² PO, p. 105.

³ Cfr. A. SICHERA, *Pavese*, cit., pp. 37-53.

⁴ Cfr. anche A.M. MUTTERLE, *Una forma virtuale di 'Lavorare stanca'*, cit., p. 15.

⁵ Abbiamo visto che nel primo indice di *Lavorare stanca* (FE51.22, c.4v) vige un diverso ordinamento iniziale. Ma le tre poesie sono – già nell'ordine definitivo – accomunate da Pavese con lo stesso simbolo nel sottoinsieme 'Campagna'. Le altre due liriche appartenenti alla stessa 'sezione' sono *Paesaggio* [II] e *Il dio caprone*. Com'è noto, dieci anni dopo, la parola-chiave sarà 'Antenati'.

⁶ La nota di diario (la prima nota del *Mestiere*) è del 6 ottobre del 1935, ed è proprio nell'ottobre del 1935 che Pavese licenzia le bozze dell'opera: «integra e sostituisce la prima edizione licenziata nell'ottobre 1935» – avverte l'autore in appendice all'einaudiana (PO, p. 105, nota 1). Accresce il nostro interesse il fatto che nel materiale preparatorio questa frase risulti dalla cassatura di «*integra e sostituisce la prima edizione* del febbraio '36» (APIII.4 c. 5, e poi c. 6).

⁷ MV, 6 ottobre 1935, p. 8.

⁸ Quella «certa tiritera di parole (che fu poi un distico del *Mari del Sud*)...»: *Il mestiere di poeta*, PO, p. 109.

⁹ MV, nota del 17 novembre 1935, p. 17. Il corsivo è nostro.

¹⁰ Cfr. A. SICHERA, *Pavese*, cit., pp. 28-29.

¹¹ Lo notava già Calvino: cfr. *Appendice* a POe, p. 228.

Ma vediamo come nasce «quel testo ormai mitico».¹²

In APX.52 i primi (appunti in) versi dei *Mari del Sud* – secondo quello «schema preesistente ad ogni stesura» pubblicato da Mondo su «Sigma»¹³ – sono già decisivi.

24 Ag. '30
– I mari del sud –

Non è un ricordo questo, è [vita vera]:
nel mio sangue *inf.*

Pass(e)g+ Camminiamo in silenzio sul colle notturno

lentamente, ciascuno ascoltando nel vento.¹⁴

Il richiamo alla realtà dell'esistenza («vita vera»), filtrato poi attraverso il sangue – forte vettore identitario,¹⁵ in aperto conflitto¹⁶ con l'etereo struggersi dell'«anima» giovanile – battezza una poesia che pare sorgere «dal suo stesso corpo».¹⁷ Ritorneremo a breve sulla prima persona che apre al plurale il componimento e la raccolta; consideriamo adesso il silenzio che prelude all'ascolto, la lentezza che spezza la dinamica finalistica del camminare per giungere. Silenzio e cammino, ritorno e ricordo: *alpha* e *omega* della poesia di Pavese.

[Silenziosi.] [Si ritrova i ricordi di un tempo]

[...]

β)
[Camminare in silenzio] è la nostra virtù
[Camminiamo. Il silenzio]
[Camminiamo in silenzio] *inf.*
**taciturni.* [tacere] *sup.* è |la virtù di famiglia| *sup.*

¹² A. SICHERA, *Pavese*, cit., p. 23.

¹³ L. MONDO, *Fra Gozzano e Whitman*, cit., p. 15.

¹⁴ APX.52, c.55v (è lo stesso faldone che contiene la minuta di *Fraasi all'innamorata*).

¹⁵ Un esempio da *Pensieri di Dina* è luminoso tra gli altri: il v. 18 «e sarò un'altra donna» viene dall'elaborazione di un originario «e mi scorrerà sangue più sano» (FE5I.15, c. 4v). L'equivalenza non potrebbe darsi più chiaramente.

¹⁶ Basta seguirne la traiettoria nel tempo lungo della poesia di Pavese. Dopo l'assoluta centralità delle giovanili, il lemma «anima» conta soltanto due occorrenze (una nella *princeps* e una nell'einaudiana: *Tradimento e Fumatori di carta*). «Sangue», invece, con 49 occorrenze è tra i primi 10 sostantivi maschili (scorrendo i dati del VOC, inoltre, Pavese è colui che lo utilizza di più tra i poeti del Novecento, sia in termini di frequenza assoluta, che relativa), con una distribuzione apparentemente omogenea fra i tre *corpora*: 22 occorrenze in *princeps*, 32 nella *ne varietur*, 14 in *Verrà la morte*. Ad uno sguardo più approfondito notiamo però che la differenza tra le due edizioni di *Lavorare stanca* è data da 8 occorrenze appartenenti alle nuove poesie, oltre alle 5 che invece appartengono alle censurate della prima edizione (recuperate nella seconda e che, con le 3 occorrenze dei componimenti 'rifiutati', pareggiano le 8 considerate prima). Calibrata la frequenza, e considerate le contingenze, possiamo dire che il peso del lemma nel primo Pavese è davvero notevole, anzi, senza precedenti nella poesia italiana. La sfera semantica implicata in questo cambio di segno è fondamentalmente quella identitaria, ponendosi il sangue – alfiere della corporalizzazione – in rapporto paradigmatico con l'«anima» nel ruolo di *core* identitario: «gli è rimasto nel sangue» (*Mari del Sud*); «Ogni donna c'infonde nel sangue» (*Antenati*); «che è suo padre e una volta l'aveva nel sangue» (*Paternità*, qui 3 occorrenze analoghe); «e un calore ci scuoterà il sangue» (*Piaceri notturni*); «Ma c'è un umido dolce che morde nel sangue» (*Esterno*). Allo stesso modo – sempre a fronte delle 22 occorrenze di «sangue» – in *Lavorare stanca* (1936) il lemma «cuore» è *hapax* (originario, in *Poggio Reale*: FE 5I.64, c. 2: «una breve finestra nel cielo tranquillo / calma il cuore; qualcuno c'è morto contento»). Inoltre, a fissare la specificità di questa prima stagione, nella restante produzione poetica di Pavese (tra il secondo *Lavorare stanca* e le liriche di *Verrà la morte*) «cuore» passerà a 18 occorrenze in un rapporto sicuramente più equilibrato con «sangue».

¹⁷ *Legna verde*, PO, p. 45.

Tacere *inf.dx.* è |[una] virtù di famiglia| -sx.¹⁸

[...]

[riconosco la strada degli anni perduti]

[quando io stesso – possibile? – giocavo laggiù]¹⁹

Si noti anche l'inserzione dialogica di ascendenza gozzaniana. Il ricordo però non viene dal nulla. C'è una presenza all'origine di tutto:

mio cugino è un [grand'uomo] vestito di bianco
[omone] *inf.*
gigante *sup.*

[...]

≤ Questa sera mi ha detto: Saliamo a Moncucco?

è la cima più alta di tutte le Langhe. ≥²⁰

Evidente, nella variantistica del primo verso, la radice ibrida, al contempo morale e fisica, della grandezza del cugino. «Noi» è dunque io e il cugino: il ragazzo (non ancora) 'scappato di casa', in allontanamento archetipico dall'io biografico («vita vera» è cassato, ed anche il francobollo, motore primo del fantasticare, era «firmato Pavese»),²¹ e il cugino-padre²² (originariamente «Silvio»),²³ il compagno, il fratello. Il legame tra i due, non ci sorprende, è saldo nel sangue.

≤ [Ma adesso ho ritrovato mio cugino]
Ma adesso ho ritrovato il mio fratello vero. *inf.*
[un consanguineo] -*inf.* ≥²⁴

Pure il luogo immediatamente successivo accresce l'influenza di questo polo semantico, destinato, come detto, a sostituire come nucleo intimo di senso l'«anima» delle giovanili.

[dì] [mio] [cugino]	[vive] nel [silenzio]
[del cugino]	[vive] nel [mio] sangue <i>inf.</i>
del [mio nuovo compagno ²⁵] <i>inf.</i>	mi [scorre] nel sangue - <i>inf.</i>
compagno tornato - <i>sup.</i>	pulsa - <i>inf.</i>
cugino fraterno - <i>inf.</i> ²⁶	

¹⁸ FS APIII.1, c. 1.

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ *Ibidem.*

²¹ FS APIII.1, c. 4. Cassato.

²² Coerentemente con l'arretramento del personale, guadagna spazio sul padre biografico «che avrebbe irriso, appannandolo di scetticismo e pessimismo, il modello, rimasto intatto, del grande cugino». L. Mondo, *Fra Gozzano e Whitman*, «Sigma», Torino-Genova, I, 1964, nn. 3-4, p. 15.

²³ FS APIII.1, c. 5.

²⁴ FS APIII.1, c. 3.

²⁵ Più che a un discorso politico, si dovrà pensare al *camerado* whitmaniano.

²⁶ FS APIII.1, c. 3.

Sangue e silenzio si interscambiano, nel tentativo – da parte dell'autore – di stabilire la più significativa connessione identitaria tra l'io e il cugino. Di seguito, ancora, lo scioglimento del silenzio in dato fisico, nel luogo focale citato in apertura:

Mio cugino [non fece discorsi]. Comprò un pianterre[∞]no
[ora serio di faccia] *sup.*
ha una faccia [severa] *inf.*
decisa -*inf.*²⁷

La faccia seria, severa, decisa del cugino («recisa» infine) è il corrispettivo corporeo della sua gravatezza, del monolitismo, della parsimonia verbale, marchi d'identità e terreno di agnizione tra l'io e il cugino. Legati, dunque, i due capi del 'noi', non sembra plausibile rintracciare una «vera e propria opposizione».²⁸

Eppure, vige tra i due una certa «differenza»,²⁹ in primo luogo di vita esperita; il cugino

è stato in giro per il mondo.
Se n'andò ch'io ero ancora un bambino portato da donne³⁰

[...]

≤ È tornato una sera finita la guerra ≥³¹

In ragione della «pila per dar la benzina», egli era inizialmente portatore di progresso contro «buoi e persone» che «son tutta una razza»:

girò le Langhe in automobile.³²

Anche negli appunti è possibile leggere del suo 'spirito d'impresa'. Per brevi accenni, Pavese ne tratteggia lo sviluppo, dalle 'voci' degli altri alle poche confidenze sui suoi viaggi:

≤ [Si vede a con+] Si vide a contrattare

Se li mangia. No, guadagnò

commerci Qualche notte gli scappa

parole

Pescare. Mari. Balene. ≥³³

Poi, all'inizio della terza lassa, un evento:

Un inverno a mio padre, già morto, [è] arriva[to un ∞ biglietto]
arrivò un cartoncino *inf.*

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ V. CAPASA, *Lo scopritore*, cit., p. 118. L'argomento è sviluppato tra le pp. 113-25.

²⁹ M. MASOERO, *Cesare Pavese*, in *Antologia della poesia italiana*, vol. III. *Ottocento-Novecento*, a c. di C. Segre - C. Ossola, Torino, Einaudi, 1999, p. 1168.

³⁰ *I mari del Sud*, PO, p. 7.

³¹ FS APIII.1, c. 3.

³² *Ibidem.*

³³ *Ibidem.* Anche in Calvino, *Appendice a POe*, p. 228.

con un gran francobollo [rossastro] di navi in un ∞ porto
ed auguri di buona vendemmia.³⁴

Anzi l'evento, dato che determina immediatamente un effetto sugli 'attori' in scena:

[a Torino scordarono tutti]³⁵

[...]

≤ Il ragazzo trovò il ∞ francobollo ≥

≤ Il ragazzo staccò il francobollo... ≥

[Il bambino spiegò avidamente]

che il biglietto veniva da un'isola [detta Tasmania]³⁶

Se opposizione si dà, sembra nascer piuttosto tra l'indifferenza degli altri e l'attenzione-comprensione del ragazzo, (anche bambino in questa fase), che, solo, (si) riconosce e dà valore a quel segno. L'affinità tra il ragazzo e il cugino vive invece in un silenzio condiviso, di fronte al confuso blaterare di molti:

Mio cugino [non fece discorsi]³⁷

[...]

E tutti dissero un loro ∞ parere³⁸

[...]

[ma] ~~un~~ ragazzo soltanto non fece commenti
Il³⁹

In questa fase la ricerca del parallelismo tra i due è più smaccata, quasi predeterminata (un destino?), mentre nel testo edito – attraverso strategie che definiremo meglio nel prosieguo del lavoro⁴⁰ – il funzionamento del meccanismo agnitivo risulterà più sfumato, restituendo il senso di una tensione, una *quête*. Tra la 'chiamata' del francobollo e il ritorno del cugino, il protagonista raduna attorno a sé giochi e ricordi d'infanzia, frammenti della sua identità, «i pensieri ed i sogni». I soldati, evocati inizialmente (soldati americani: il «Lusitania»),⁴¹ lasciano spazio ai pirati malesi

³⁴ FS APIII.1, c. 4.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ FS APIII.1, c. 3.

³⁸ FS APIII.1, c. 4.

³⁹ FS APIII.1, c. 4.

⁴⁰ Si veda soprattutto *infra*, il paragrafo riguardante la *Tecnica* di Pavese.

⁴¹ Il transatlantico britannico affondato nel 1915 da un sommergibile tedesco: «numerosi cittadini statunitensi - più o meno mille - si erano imbarcati sul Lusitania in procinto di salpare da New York il 1° maggio». Da Wikipedia: https://it.wikipedia.org/wiki/RMS_Lusitania

^ ritti e immobili *sup.*
 in vetta [ai mie+] colline [nel mezzo dei campi,]
 a *sup.* [nel mezzo di campi] / [altissimi al ricordo]
 [e solitari,]
 [altissimi al ricordo. E tornai nelle Langhe] \geq^{49}

In seguito questa tecnica non avrà più bisogno del movente memoriale (o meglio, la memoria sarà implicita nel sentire)⁵⁰ e la giuntura tra 'chiamata' del cugino e 'vocazione' presentita dal soggetto sarà raccolta, come abbiamo visto, dal francobollo. Il ritorno del cugino e l'incontro col ragazzo sono già, del resto, una prima conferma, saldatura di senso ed esperienza:

ed io penso alla forza *sup.*
 che mi ha reso quest'uomo, strappandolo al ∞ mare
 \leq agli Antipodi, [oppure lasciandolo tanto pacato.]
 lui conservandosi tanto pacato. *inf.* \geq^{51}

[...]

\leq la sua virtù è di aver vissuto ~~al~~ mondo
 il \geq^{52}

[...]

\leq Mio cugino ha sofferto la fame nel mondo e la ∞ morte
 *Mio cugino ha sofferto nel mondo la fame e la morte
 e forse è questo che gli ha fatto gli occhi così solitari
 così liberi e calmi. \geq^{53}

Non potrebbe essere più significativo il cortocircuito con la parte conclusiva di *Paesaggio* [VI] («le miserie, la fame e le fedi tradite»), in una pregnante corrispondenza tra fine e inizio. Qualche dubbio a proposito di una paternità ideale («un figlio compagno»)⁵⁴ si appunta ancora sullo «stanco mutismo»⁵⁵ del cugino, che sembra restio a trasmettere il suo sapere:

[Ma non parla dei suoi viaggi mio cugino.] / Dice
 *E non parla dei viaggi *msup.* / dice
 dice asciutto ch'è stato qua [e là,]
 ^in quel luogo e[d] in ∞ quest' altro *sup.*

⁴⁹ FS APIII.1, c. 4.

⁵⁰ È un concetto fondamentale in Pavese e riguarda il mito e il campo semantico del «remoto». Le parole più efficaci sul tema ci sembrano quelle dell'autore stesso: cfr. C. PAVESE, *Il mito*, SA, pp. 313-21; ma si vedano in particolare le pp. 317-318.

⁵¹ FS APIII.1, c. 7.

⁵² FS APIII.1, c. 8.

⁵³ FS APIII.1, c. 7.

⁵⁴ *Disciplina antica*, PO, p. 41.

⁵⁵ V. CAPASA, *Lo scopritore*, p. 117. Ma è una posizione abbastanza condivisa (Dughera, Guglielminetti, Mondo). A sostegno della sua lettura lo studioso cita anche le affermazioni di Tondo sull'antagonista (M. TONDO, *Invito alla lettura di Cesare Pavese*, Milano, Mursia, 1988; ma la stessa prospettiva era già in ID., *L'incontro di Pavese con Whitman, la tesi di laurea*, in «Il ponte», Firenze, XXV, maggio 69, n. 5) e di Gioanola sulla 'razza dei solitari' (E. GIOANOLA, *Pavese e il silenzio*, in -, *Cesare Pavese. La realtà, l'altrove, il silenzio*, Milano, Jaca Book, 2003).

La reticenza, tuttavia, ci sembra perfettamente inserita nella dinamica del tacere, delle 'poche' e 'asciutte' parole. D'altronde, per ribadire un *topos* whitmaniano, il cugino sa bene che l'esperienza compiuta è strettamente personale:

Each man to himself and each woman to herself, is the word of the past and present, and the true word of
[immortality;
No one can acquire for another – not one,
Not one can grow for another – not one⁵⁷

Non inganni il luogo finale del componimento («Ma quando gli dico...»), vero e proprio fortino di chi sostiene un disallineamento interno al noi. La suggestiva alba che il ragazzo immagina 'levarsi' «sulle isole più belle della terra» nasce addirittura come esperienza del cugino, *tranche de vie* in baleniera:

≤ [E ha veduto levarsi] il sole
[Ma ha veduto levarsi] [^enorme] dx.
[Ha veduto levarsi] il gran sole inf. ≥⁵⁸

Nello stesso testimone diventa poi 'battuta' del ragazzo, utile a ricalibrarne la prospettiva.⁵⁹ È un «ma» con funzione controaspettativa: «viola le aspettative che» il francobollo «aveva fatto sorgere nel ricevente». ⁶⁰ Il 'viaggio sognato' dal ragazzo viene problematizzato – non negato – da una dimensione che prefigura l'esperienza del mondo, la fatica e il lavoro, gli elementi reali del viaggio:

Quando un giorno gli ho detto che ha visto ∞ levarsi il gran sole
mi ha risposto che bello [è il tramonto che porta il riposo] / [agli stanchi]
era il buio arrecante riposo inf.
e che l'alba sorgeva che il giorno era vecchio⁶¹

Non a caso i primi versi di *Antenati* ribadiscono e condensano questo passaggio attraverso lo stesso 'interruttore': «ma». Il ragazzo (cresciuto) riprende a parlare proprio sul crinale fra stupore ed esperienza del mondo: «*Stupefatto* del mondo [...] / piangevo da solo. / [...] *Ma*, anche questa è passata: non sono più solo». Di più, rileggendone il finale alla luce di quello dei *Mari*, la semantica della fatica guadagna un'ulteriore specificazione, permettendo all'io di congiungere – e in ciò riconoscendo i padri («noi») – per via esperienziale sogno e lavoro:

il solo *lavoro* non basta a me e ai miei,
noi sappiamo schiantarci, *ma* il *sogno* più grande

⁵⁶ FS APIII.1, c. 8.

⁵⁷ *A song of the rolling Earth*, LG, p. 251 (Ciascun uomo per sé, ciascuna donna per sé è parola del passato e del presente, e vera parola d'immortalità; nessuno può acquisire per un altro – nessuno, nessuno può crescere per un altro – nessuno).

⁵⁸ FS APIII.1, c. 8. Fuori tema notiamo la cassatura di «enorme», poiché questo termine assumerà connotazioni di mostruoso: cfr. CPP ed anche *supra*, *Edizione di Donne appassionate*.

⁵⁹ Illuminanti le parole di SicHERA sull'«indicibilità di tutte le cose vissute» (TL, p. 53): «la *self-poisedness* del cugino smorza saggiamente l'entusiasmo romantico del ragazzo, riportandolo al senso della misura e della solidità interiore di una necessaria reticenza». A. SICHERA, *Pavese*, cit., p. 27.

⁶⁰ M. G. LO DUCA, *Esperimenti grammaticali*, Carocci, Roma, 2015 (2004), p. 125.

⁶¹ FS APIII.1, c. 8.

Questa vita spremuta, succhiata 'fino al midollo'⁶⁸ viene distillata in un'immagine albale offerta al ragazzo, e in un oggetto: «la punta di un arpone». È evidente il legame simbolico col francobollo che rappresentava la stessa promessa, ma *in absentia*.

[Di una cosa soltanto conserva il ricordo]
[Di una cosa soltanto conserva la gioia] *inf.*

Ma di una [col+] cosa serba un gran ricordo
[mio cugi(n)+] e un cimelio: la punta di un arpone
ha veduto fuggire balene tra schiume di sangue⁶⁹

Entriamo qui nella zona decisiva, quella evocata da Pavese a proposito della scoperta del suo verso:

E mi scopersi un giorno a mugolare certa tiritera di parole (che fu poi un distico de *I mari del Sud*)⁷⁰

Il distico – ce lo aveva svelato già Mondo,⁷¹ trascrivendo APX.52, c. 51r – era infatti «Ha veduto fuggire balene tra schiume di sangue»; un verso a forti tinte americane, ma con sfumature di Whitman, più che di Melville:

How the flukes splash!

⁶⁸ «Midollo» (*marrow*) è parola di Thoreau: «All memorable events, I should say, transpire in morning time and in a morning atmosphere [...]. It is something to be able to paint a particular picture, or to carve a statue, and so to make a few objects beautiful; but it is far more glorious to carve and paint the very atmosphere and medium through which we look, which morally we can do [...]. I went to the woods because I wished to live deliberately, to front only the essential facts of life, and see if I could not learn what it had to teach, and not, when I came to die, discover that I had not lived. I did not wish to live what was not life, living is so dear; nor did I wish to practise resignation, unless it was quite necessary. I wanted to live deep and suck out all the marrow of life, to live so sturdily and Spartan-like as to put to rout all that was not life, to cut a broad swath and shave close, to drive life into a corner, and reduce it to its lowest terms [...]. Men esteem truth remote [...]. But all these times and places and occasions are now and here [...]. And we are enabled to apprehend at all what is sublime and noble only by the perpetual instilling and drenching of the reality which surrounds us». H.D. THOREAU, *Walden, or life in the woods*, edited by Robert F. Sayre, Boone, IA, Library of America, 1985 (1854), pp. 66-73. «Dovrei dire che è di mattina, e in un'atmosfera mattiniera, che avvengono tutti i fatti più memorabili [...]. È bello sapere dipingere un certo quadro, o scolpire una statua, e così rendere belli alcuni oggetti; ma è molto più degno di gloria *scolpire e dipingere l'atmosfera stessa e il mezzo con il quale guardiamo, cosa che possiamo fare moralmente*. Andai nei boschi perché desideravo vivere con saggezza, per affrontare solo i fatti essenziali della vita, e per vedere se non fossi capace di imparare quanto essa aveva da insegnarmi, e per non scoprire, in punto di morte, che non ero vissuto. Non volevo vivere quella che non era una vita, a meno che non fosse assolutamente necessario. *Volevo vivere profondamente, e succhiare tutto il midollo di essa, vivere da gagliardo spartano*, tanto da distruggere tutto ciò che non fosse vita, falciare ampio e raso terra e mettere poi la vita in un angolo, ridotta ai suoi termini più semplici [...]. Gli uomini credono che la verità sia remota [...]. Ma tutti questi tempi, luoghi e condizioni, esistono ora e qui [...]. E noi siamo capaci di *comprendere* completamente ciò che è sublime e nobile, *solo penetrando e assorbendo senza posa la realtà che ci circonda*». H.D. THOREAU, *Walden ovvero Vita nei boschi*, introduzione, traduzione e note di Piero Sanavio, BUR, Milano, 1988, pp. 151, 152-53 e 159. Il corsivo, nostro, vuole evidenziare i passaggi 'pavesiani', ma tutto il secondo capitolo (pp. 142-61) è ricchissimo di spunti che hanno sicuramente influito sull'autore: dal tema del possesso, al vento come soffio dell'oltre, al vedere la realtà ch'è già appropriarsene. Sulla lettura di Thoreau da parte di Pavese non esiste nessuno studio: solo un'attestazione, benché indiretta, nella nota scritta da Pavese in W. WHITMAN, *Naturismo ottocentesco*, traduzione di Cesare Pavese, in «Poesia», IX, Milano, Mondadori, 1948, p. 169, riportata da L. MESIANO, *cit.*, p. 64.

⁶⁹ FS APIII.1, c. 8.

⁷⁰ *Il mestiere di poeta*, PO, p. 109.

⁷¹ L. MONDO, *Fra Gozzano e Whitman*, *cit.*, p. 15.

How they contort rapid as lightning, with spasms and spouts of blood!⁷²

'Attivata'⁷³ dal sangue della balena, la gioia del ricordo può gettare via lo schermo simbolico dell'oggetto,⁷⁴ risalendo per via etimologica (da «ricordo» a «cuore») la strada del corpo:

sole, un [giorno] / [s'è lasciato sfuggire]
Solo, sogno⁷⁵ inf.

gli è rimasto nel cuore -Ha incrociato una ∞ volta
[ha confitto⁷⁶] sup. : ha

da fuochista su un legno⁷⁷ olandese [chiamato ∞ "L'Arpone"]
di pesca "Il cetaceo" inf.
da

e ha veduto volare le fiocine aguzze nel sole

ha veduto fuggire balene tra schiume di sangue

e dibattersi e [scendere in mare]⁷⁸

⁷² LG, p. 114. La traduzione più pertinente mi sembra «Come schizza, come si contorce la coda della balena / rapida come un lampo, con spasmi e fiotti di sangue!», in W. WHITMAN, *Foglie d'erba*, a c. di B. Tedeschini Lalli, traduzione di A. Marianni, prefazione di G. Manganelli, Roma, BUR, 2007, p. 209. In questo caso è possibile rilevare un marchio errore di traduzione del Gamberale: «Come schizzano i fluki (in nota: un parassita), come, rapidi e lucenti si attorcigliano con spasmi e flutti di sangue», in W. Whitman, *Foglie d'erba con le due aggiunte e gli echi della vecchiaia dell'edizione del 1900*, versione di Luigi Gamberale, Palermo, R. Sandron, 1923, p. 78. Il parallelismo è ancora più sorprendente a considerare il verso seguente dei *Mari del Sud*: «e inseguirle e innalzarsi le code e lottare alla lancia».

⁷³ Sulla scorta dell'autore (MV, p. 52, nota del 9 novembre 1937: «La ripetizione [...] non ha una ragione musicale ma costruttiva»), si veda già M. GUGLIELMINETTI, *Racconto e canto nella metrica di Pavese*, in «Sigma», I (dicembre 1964), 3-4, p. 27 (a proposito di *Gente spaesata*): «le parole "acqua", "amico", "colline", "sogni" si rincorrono lungo tutto il corso dei versi, [...] diventano come dei punti luminosi di orientamento per chi desidera percorrerli le strade tracciate. Fuori di metafora, le riprese lessicali di cui si serve Pavese per istituire la possibilità di uno sviluppo più attivo dei suoi temi non sono riducibili alle ripetizioni di origine epica, perché, situate come sono alla fine o nel mezzo del verso, finiscono per avere lo stesso effetto di una rima: quello di segnare la corrispondenza stretta che lega due o più immagini liriche, apparentemente sorte da un diverso flusso interiore». Anche A.M. MUTTERLE, *Appunti sulla lingua di Pavese lirico*, in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Padova, Liviana 1966, «Quaderni del Circolo filologico-linguistico padovano», pp. 284-86. Poi V. COLETTI, *La diversità di 'Lavorare stanca'*, in C. PAVESE, *Lavorare stanca*, Torino, Einaudi, 2001, pp. XI-XII.

⁷⁴ Un procedimento simile è osservabile nella cassatura di «capire la nebbia» sul finale di *Paesaggio* [VI], cfr. *supra*, *Edizione di Paesaggio* [VI].

⁷⁵ Notevole il raggiungimento della lezione decisiva per assonanza, non un procedimento isolato in *Lavorare stanca*. Si veda ad esempio, in *Mediterranea*, il verso finale della seconda strofe: «gli faceva da sfondo. Ma lui non quadrava», raggiunto per assonanza da «guardava» (FE5I.36, c. 2)

⁷⁶ «scolpito»?

⁷⁷ Ci sono solo 3 occorrenze del lemma «legno» in tutta la poesia di Pavese (ma sono solo in *Lavorare stanca*: 1 in *Mari del Sud*, 2 in *Tradimento*), e sempre, dantescamente, come sineddoche per 'imbarcazione'. Segnaliamo anche che le 3 attestazioni sono originarie nei manoscritti (dunque Pavese non ha scritto «barca», poi sostituendo con «legno» per 'innestare' il riferimento letterario). La presenza di Dante traspare anche nel finale della *Cena triste*: l'elaborazione del verso «Altre volte, nel suolo li tormenta la pioggia» sembra provenire da una reminiscenza «de la piova / eterna, maladetta, fredda e greve» (*If.* VI, 6), che è incoraggiata dal tema della fame (del titolo, del titolo rifiutato e del Ciaccio dantesco), e dal riferimento ai «morti» come «ombre» (cassato in FE5I.44, c. 3r).

⁷⁸ FS APIII.1, c. 9.

Così, già nel novembre del 1930 (data apposta dall'autore sul dattiloscritto) Pavese può scrivere «Solo un sogno / gli è rimasto nel sangue»,⁷⁹ sprigionando finalmente nella carne e nel sangue la linfa di un 'ricordo sognato' (eppur «vita vera») che diventa sostanza fondativa, cruenta marca identitaria.

I.2 ANTENATI : LA 'DOPPIA FIGURA'

All'inizio del suo ultimo *Pavese*, Sichera – retrocedendo per via americana sulle tracce del 'big-bang' poetico pavesiano – trova come «la creazione della doppia figura sia [...] perfettamente funzionale alla nuova situazione 'poetica' [...]. Pavese non può creare un'immagine unitaria dell'io poetante [...], ma può mettere in scena una ricerca, una tensione, una dialettica fascinosa fra la parola del padre-maestro e la via contrastata del discepolo».⁸⁰

Il 'fondale' dei *Mari del Sud* non sembra contraddire questa prospettiva. Né suggerisce altrimenti il 'noi' di *Antenati*,⁸¹ sul quale, infatti, non esistono grossi dubbi.

Un incoraggiamento ulteriore in questo senso viene fornito dalle carte preparatorie di *Paesaggio [I]*: si ricorderà, infatti, la presenza iniziale di un 'noi',⁸² di cui poi non resterà traccia nell'edizione del componimento.⁸³ Nella minuta, l'io che dice la poesia si accosta all'eremita in un rapporto asimmetrico:

≤ Quando scende con me nella [valle] a comprare [il] tabacco
nel paese sup. comprarsi

colle offerte delle anime pie, cammina in silenzio ≥⁸⁴

[...]

Io che scendo in città per [comprargli il] tabacco

[colle offerte delle anime pie]⁸⁵

L'esito è un 'noi', che poi scompare, trascinando con sé nell'oblio pure l'io, che dell'eremita sarebbe stato discepolo e testimone:

Ci salgono visitatori

che si lascian cadere su un sasso, sudati e affannati

e ei trovano [assorti a scavare]
intenti sup. [a^lla respirazione] inf.
lo sup. intento al respiro rituale inf.

⁷⁹ FE5II.16, c. 4.

⁸⁰ A. SICHERA, *Pavese*, cit., p. 29.

⁸¹ Cfr. *supra*, pp. 29-30.

⁸² Già Calvino ne aveva accennato: cfr. POe, p. 234. Poi più diffusamente, C. SENSI, *Cantieri pavesiani*, cit., pp. 359-81.

⁸³ Come detto (cfr. *supra*, *Commento variantistico a Paesaggio [I]*), l'unico luogo da cui traspare una presenza diversa da quella dell'eremita (l'io che 'dice' la poesia) è il prezioso: «se lo perdo non so rintracciarlo, perché è del colore / delle felci bruciate».

⁸⁴ FE 5I.5, c. 4r.

⁸⁵ FE 5I.5, c. 4r.

vestire *sup.* frutti ∞ selvaggi *dx.*⁹²

Nella progettazione della successiva *Pensieri di Deola* – ma precedente a *Gente spaesata* nell'indice del 33, cioè nel momento in cui stiamo fotografandone la genesi⁹³ – l'esito di *self-poisedness* della protagonista si alimenta, anche qui, di un iniziale *tutoring*:

≤ Lulù lo diceva: *inf.*

in tre anni bisogna che metta da parte da vivere

[[^]bene] *dx.*
sola *inf.*

altrimenti non serve più niente; Lulù che [ha trovato]
[^]a *sup.* è [poi morta] *-inf.*
[malata] *-inf.*
poi morta *-inf.*

di sifilide. [Ma non si può risparmiare in pensione]

[prende] più di metà la padrona e risparmia soltanto / chi sa fare il lavoro vivace e non guarda ai clienti.
mangia *sup.* | e il lavoro vivace, / che conquista i clienti, bisogna esser nate per farlo. | *inf.* ≥⁹⁴

Lulù è prodiga di consigli, e pur non ricalcando appieno la tradizionale figura dell'educatore, Deola si gioverà comunque dei suoi suggerimenti. Anche questo personaggio, però, non ascenderà al testo edito:

Ci vorrebbe la voglia che aveva Mari, per durare
in pensione (*perché, cara donna, gli uomini
vengon qui per cavarci capricci che non glieli toglie
né la moglie né l'innamorata*) e Mari lavorava
instancabile, piena di brio e godeva salute.⁹⁵

Queste prove – che pure non avranno dignità d'edizione – restano a testimoniare la fase germinale, nella quale la vicinanza tra i rami dell'intricato organismo permette di cogliere la sostanza unica che li innerva; altre poesie saranno poi scartate da Pavese (una recuperata nella seconda edizione), eppure *Il vino triste* (la vita narrata dal «vecchio / quarantenne» che «parlava con me / perché avevo studiato e fumavo la pipa»), *Fumatori di carta* (già dall'*incipit*: «Mi ha condotto a sentir la sua banda»), ed *Estate di San Martino* («Mi racconta costei – come fosse un amico →») confermano questa linea: sulle 20 liriche che compongono il primo indice di *Lavorare stanca*, ben 10,⁹⁶ il blocco iniziale, risultano fuse all'origine da un anelito di costruzione del sé,

⁹² Anche la «scura ragazza» del finale era inizialmente «ben soda di sole» (c. 3r), per poi diventare «annerita di sole», ancora una volta in relazione con *Paesaggio* [I].

⁹³ Cfr. *supra*, *Ordinamento*, FE5I.22, c.4v.

⁹⁴ FE5I.6, c. 1.

⁹⁵ Notiamo *en passant* il modo di lavorare di Pavese, che punta sui fogli della minuta (in forma lirica o 'protolirica') *tricks & tips* del 'mestiere', come fossero testimonianze raccolte di prima mano (tutte le citazioni, cassate, sono tratte da FE5I.6): «I difficili sono quegli uomini pieni di forza / che stan svegli per mezza la notte / Quasi sempre le toccano uomini anziani e robusti» (c.1); «I più giovani, solo che avessero un po' più di soldi / sono sempre i più cari, perché s'addormentano subito» (c. 5v); «Per trovare uno fisso / l'ideale è un signore non giovane» (FE5I.6, c. 6v).

⁹⁶ Le ripetiamo, per conforto del lettore: *I mari del sud*, *Il vino triste*, *Antenati*, *Tradimento*, *Fumatori di carta*, *Pensieri di Deola*, *Estate di San Martino*, *Paesaggio* [I], *Gente spaesata*. Anche *Tradimento* – pur con significative differenze – è costruita su una doppia figura (l'uomo e la donna), sullo sfondo di una natura nei confronti della quale la presenza della donna «recente» (quindi non appartenente all'area del «remoto») rappresenterebbe il 'tradimento' del titolo. A queste si aggiunge la decima: *Canzone di strada*.

imperniato su due figure che per larghi tratti 'attano' secondo una dinamica che facciamo fatica a non definire di insegnamento-apprendimento.

Sul finire del 1933, dunque, l'epica del ragazzo risulta impostata come una teoria⁹⁷ di 'bene' e 'male' che, pur se articolata in senso dialogico,⁹⁸ pare ancora potersi sviluppare schematicamente⁹⁹ in forma binaria, tramite riconoscimento («mio»,¹⁰⁰ «nostro»,¹⁰¹ quindi appartenenza alla stirpe) o negazione ('l'altro', 'l'estraneo') di sé negli altri. I componimenti successivi ci diranno qualcosa in più sulla tenuta di questo sistema.

I.3 MIO, NOSTRO: LA 'STIRPE'

Come accennato sopra, il primo esempio di riconoscimento (retrospettivo) è già *Antenati*, giocata fin dal titolo sulla ricerca/individuazione di una stirpe – pur mantenendo il titolo stesso, coerentemente con la lettura di Mutterle, quella «funzione ironica»¹⁰² che vien fuori a considerare col 'senso comune' una genia di figli nati da padri «senza donne». Uno dei due fuochi dell'ellisse (l'altro è appunto la negazione della donna) attorno a cui ruota il componimento è infatti, nella seconda lassa, il contrasto tra i due cognati («l'estraneo» e «il nostro»),¹⁰³ ripreso poi nel finale dal passaggio, già ricordato, che sancisce il riconoscimento biologico d'appartenenza: «il solo lavoro non basta a me e ai miei».

Dopo *Paesaggio* [I] e *Deola*, tocca a *Canzone di strada* professare con «gioia» i 'comandamenti' dei sansôssi, affidandoli a un 'noi lirico' che richiama quello già apparso nell'ultima strofe degli 'spaesati', «in cammino» tra vigne, colline e ragazze. Rivelatrici sono in tal senso una serie di varianti, che stabiliscono ancora l'arretramento della prima persona e la lievitazione della doppia figura detagliata prima:

⁹⁷ Non a caso, Bàrberi rileva che in componimenti come *I mari del Sud* e *Antenati*, «così manifestamente tesi a definire un modello di personalità», «l'io fissa lo sguardo su una serie di personaggi [...]. Non si obietta ancora in un personaggio, ma tende a fare del personaggio una proiezione del soggetto» (p. 45). G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Lettura di 'Lavorare stanca'*, in *Il mestiere di scrivere. Cesare Pavese trent'anni dopo*. Atti del convegno (Santo Stefano Belbo, 13 dicembre 1980), Quaderni del Centro Studi Cesare Pavese, Comune di Santo Stefano Belbo, 1982, p. 48 e p. 45 (rispettivamente).

⁹⁸ È Cecchi uno dei primi a notarlo: «I personaggi del Pavese si realizzano nel reciproco rapporto creato dalla loro conversazione». E. CECCHI, *Di giorno in giorno*, Garzanti, Milano, 1954. Cito da A. GUIDUCCI, *Invito alla lettura di Pavese*, Mursia, Milano, p. 125.

⁹⁹ Pure Mutterle rintraccia, nella 'Ur' *Lavorare stanca*, «coppie contrastive [...] secondo un sistema oppositivo da accostare per schematicità di ideazione a *Ciau Masino*» (A.M. MUTTERLE, *I titoli scambiati*, cit., p. 7). Non siamo convinti (per i motivi che vedremo) che questo 'schematismo' sia ancora attivo nell'inverno 1934-35, ma è un fatto che lungo questa direttrice si orientino i primi tentativi di sistematizzazione dei componimenti.

¹⁰⁰ Le occorrenze sono infatti concentrate principalmente nella parte iniziale di *Lavorare stanca*: seguendo l'indice del 1936, oltre alle liriche discusse in seguito (*I mari del Sud*, *Antenati*, *Gente spaesata*, *Proprietari Paesaggio* [II], *Tradimento*), contiamo *Mania di solitudine* (8) e *Ritratto d'autore* (1), nelle quali, però l'uso del possessivo è tautologicamente riconducibile al soggetto («il mio corpo», «i miei sensi», «il mio sangue» per la prima, e «questa mia schiena nuda» per la seconda»).

¹⁰¹ Idem come sopra: *I mari del Sud*, *Antenati*, *Canzone di strada* e *Due sigarette*, oltre a *Piaceri notturni e Mediterranea*.

¹⁰² Cfr. A.M. MUTTERLE, *I titoli scambiati*, cit., p. 2.

¹⁰³ Quest'ultimo – che «in negozio leggeva romanzi», e «più tardi [...] / ha dato una mano al cognato fallito» (PO, p. 10) – è singolarmente vicino al padre biografico – che «amava leggere e faceva soldi [...], un misto di idealismo e senso pratico» – evocato nello schema dei *Mari del Sud* da L. MONDO, *Fra Gozzano e Whitman*, cit., p. 15.

nel letto [notturmo] sentendo ~~buttarmi~~ sul collo
[e nel letto notturno] *sup.* *buttarsi*
[e dal letto] di notte, -dx.
e nel letto di notte, sx.
*e di notte, nel letto *sentendo buttarsi sul collo*

e che piove o che faccia un bel sole, va sempre per [me].
noi dx.¹⁰⁴

Nuovamente sul noi si chiude l'incontro tra solitudini di *Due sigarette* – «Traversiamo l'asfalto a braccetto» – ed il verbo del ragazzo¹⁰⁵ ci avverte che il soggetto in formazione ha già lasciato il rassicurante magistero dei padri per misurarsi con l'asfalto delle strade. In questa accezione può leggersi l'*Ozio* di Masino, cui manca la spensieratezza del sansossi perché una cosa è «girare ubriachi» per le strade «e guardare ridendo i passanti», altro è «doverle girare cercando lavoro».

Se fin qui il confine tra i due modi di essere si è attestato su un piano teorico – quindi l'opposizione saldezza-pacatezza-silenzio contro calcolo-spietatezza-meschinità¹⁰⁶ – adesso i due momenti vivono nello stesso soggetto, perché Masino è solo, e il discrimine è reale:

Ogni volta che mangia, ritorna a passeggio
^Masino *sup.*

perché è segno che ha già lavorato. Traversa le vie
e non fa più confronti di facce.¹⁰⁷

Ogni volta che mangia, Masino ritorna a girare,
perché è segno che ha già lavorato. Traversa le vie
e non guarda più in faccia nessuno. (testo *princeps*)

Ritorna, ma legata alla fame, la *self-poisedness* che avevamo già visto caratterizzare positivamente Deola («Non cercare nessuno»). Negli appunti di stesura Pavese scrive infatti: «Quando non mangia allora ∞ [ritorn+] va al cine di sera e ∞ s'abbrutisce».¹⁰⁸ Alla prova della

¹⁰⁴ FE5I.4, c. 2v.

¹⁰⁵ Si veda, oltre alla successiva *Ozio*, l'*incipit* del componimento che dà il titolo alla raccolta, PO, p. 48: «Traversare una strada per scappare di casa / lo fa solo un ragazzo». Nello stesso dominio rientra l'utilizzo di «girare».

¹⁰⁶ Capasa fa notare come la «spietatezza» sia attributo del protagonista del *Carcere* (pp. 323-24): «Spietatezza era il pensiero, solitudine, impassibile clausura dell'animo a ogni parola, a ogni lusinga più segreta». La chiusura ritorna – come antinomia – nella folla cittadina intravista dalla Gella di *Gente che non capisce*: «netti profili di vie / tra le luci, e colline percorse di viali e di vita / e gaiezze di giovani, schietti nel passo e nel riso padrone». L'ultimo verso, infatti, risulta in minuta dalla variante «aperti» (FE5I.24, c. 3):

e gaiezze di giovani tutti++
e gaiezze di giovani |aperti| nel passo e nel [chiaro sorriso] *sup.*
riso padrone *inf.*
|in un chiaro sorriso|. *-inf.*

A parte una tangibile contiguità con i versi di *Toblack* («...E giovinezze erranti per le vie / piene di un grande sole»), è interessante la sfumatura 'non negativa' dell'aggettivo «padrone», che anzi, si carica semanticamente dell'apertura di «chiaro». L'associazione tra spietatezza e chiusura può essere fruttuosa anche come movente del rifiuto nei confronti del cognato «serio, / calcolante, spietato, meschino». Ci sembra che la chiusura dei cosiddetti induriti non sia posizione unanime tra gli *Antenati*, e al contrario venga anch'essa stigmatizzata. Diverso è il caso dell'autosufficienza, che è detta dei «senza donne», ma che può essere attribuito anche delle donne – come nel caso di Deola – senza che ciò si configuri come «atteggiamento [...] che non è frutto di una ricerca conoscitiva lealmente condotta» (cito ancora da V. CAPASA, *Lo scopritore*, cit., p. 232).

¹⁰⁷ FE5I.14, c. 1.

¹⁰⁸ FE5I.14, c. 1.

realtà, la tensione delle idee è chiamata a confrontarsi con fatica e lavoro (la sfera sottesa a «Ma quando gli dico...»):

Uno si alza al mattino e si ferma a guardare i giornali
nelle edicole vive di facce di donna a colori:
fa confronti con quelle che passano e perde il suo tempo
ché ogni donna ha le occhiaie più stracche.

Ancor più chiaro nella minuta:

Uno [parte] al mattino e si ferma a guardare ∞ i giornali
si alza *sup.*

nell['] edicole [piene] di [facce] di donne a colori:
nelle [gaie] [visi] *donna sup.*
vive facce *inf.*

[e si ferma a studiare le gambe, ma viene un momento / che comincia la fame]¹⁰⁹

Eppure 'aver fame' non è inevitabile meccanica del reale, al cui stimolo rispondere 'chinando la testa'; Masino conserva un rapporto sano con le cose: «canta per niente», e «i giorni che mangia»

vanno ancora con lui pochi amici, a metà la collina,
|sale ancora coi suoi pochi amici a metà la collina| *sup.*
|dopo| *-sup.*

[dove trovano] qualche osteria e ne cantano un pezzo
[là] si chiudono in [a cantarsene| *sup.*
[qui] *-sx.*
e *-sup.*

[tutti] soli, da uomini.
[loro] *sx.*
tutti *inf.*¹¹⁰

Il verbo poi adoperato nella *princeps* («porta») enfatizza la scelta di Masino, la voluta condivisione. Così il rapporto coi *camerados* può essere declinato ancora nei modi di *Antenati* e *Canzone di strada*:

porta ancora con sé pochi amici a metà la collina:
là si chiudono in qualche osteria e ne cantano un pezzo
loro soli, da uomini.

Masino è il primo di quattro personaggi che sono immagine in primo piano delle rispettive poesie (ancora una volta, malgrado i titoli):¹¹¹ nei pressi di «un giardino che odora di terra», troviamo il prete di *Proprietari*, il quale, come una sorta di Robin Hood, ha messo in piedi un ospedale che

prende i denari *inf.*

ai morenti che li hanno e [offre un letto a chi++]
[li spende in morenti] *inf.*
[li spende nei morti di fame] *-inf.*

¹⁰⁹ FE51.14, c. 2r.

¹¹⁰ FE51.14, c. 1v.

¹¹¹ *Ozio, Proprietari, Paesaggio* [II], *Paesaggio* [III].

offre un letto ai morenti di fame -*inf.*¹¹²

I «morenti che sono scampati, lo vengono ancora a trovare / e gli chiedono consigli d'affari». La generosità e la saggezza dell'uomo risaltano ancor più a confronto della madre «vedova che, mentre il figlio studiava coi preti, / s'era – senza cercare consiglio» improvvisata padrona¹¹³ di terre che l'avevano gettata in miseria («era morta / per il *sangue* cattivo a vedersi sfumare le terre»). Egli, però, ha altri progetti:

≤ Il mio prete si sente un po' stanco, ma è giovane ancora
e continua a cercare i malati e a fornire consigli
e non vuole pensare per ora alla requiem eterna. ≥¹¹⁴

Pavese gli attribuisce i tratti del «risanatore»¹¹⁵ whitmaniano, che siede «by the wounded and soothe them, or silently watch the dead».¹¹⁶ «Lo zelo l'ha reso ben magro», consumandolo come «burning flame» che brucia sotto l'«impassive hand» dell'*healer* di Whitman, «tra il sentore dei letti e i discorsi con gente che rantola / e seguire [...] i suoi morti alla fossa, / e pregare per loro, spruzzandoli e benedicendoli». Non a caso è «il *mio* prete» (4 occorrenze), che si attiva immediatamente alla luce del «*mio* vecchio» (2 occorrenze) della successiva *Paesaggio* [II].

A questa altezza il sistema di 'blocchi contrapposti' subisce i primi scossoni. Rispetto al generoso (ma non stolto: «gli chiedono consigli di affari») prete di *Proprietari*, il vecchio del *Paesaggio* «col fucile»¹¹⁷ non ha nulla di ecumenico: la sua missione è difendere la vigna da quelli che «con la scusa di andare a tartufi, / entrano dentro [...] e saccheggiano le uve»;¹¹⁸ di più, si danneggia di non avere lui le terre in alto, quelle fertili, che «di giorno gli rubano il sole [...] / e la forza va tutta nell'uva». Tanto che il primo titolo, poi rifiutato, della poesia è *Invidia* (FE5I.16, c. 6).

¹¹² FE5I.2, c. 2v.

¹¹³ *Proprietari*... (cfr. *supra*, nota 102).

¹¹⁴ FE5I.2, c. 3v.

¹¹⁵ TL, p. 133.

¹¹⁶ «presso i feriti e ne allevia le pene, o in silenzio veglia i morti». L'estratto che forniamo di seguito è piuttosto lungo, ma l'associazione non è peregrina. Da *The wound-dresser*, LG, p. 334-336: «While the world of gain and appearance and mirth goes on, [...] / Bearing the bandages, water and sponge, straight and swift to my wounded I go [...] / Where their priceless blood reddens the grass the ground, / Or to the rows of the hospital tent, or under the roof 'd hospital [...]. / I am firm with each, the pangs are sharp yet unavoidable, / One turns to me his appealing eyes—poor boy! I never knew you, / Yet I think I could not refuse this moment to die for you, if that would save you. / I am faithful, I do not give out, / The fractur'd thigh, the knee, the wound in the abdomen, / These and more I dress with impassive hand, (yet deep in my breast a fire, a burning flame.) [...] / Returning, resuming, I thread my way through the hospitals, / The hurt and wounded I pacify with soothing hand, I sit by the restless all the dark night» («Mentre il mondo dei guadagni, delle apparenze, dell'allegria va per la sua strada, [...] Recando bende, l'acqua e la spugna, rapido mi dirigo verso i miei feriti, [...] Dove il loro sangue prezioso arrossa l'erba per terra, / O verso le file di giacigli nella tenda dell'ambulanza, o sotto il tetto di un ospedale [...]. / Sono risoluto con tutti, il dolore è intenso ma inevitabile, / Uno mi volge gli occhi supplici – povero ragazzo! non t'ho mai conosciuto, / Eppure penso che non saprei ricusare di morire in questo momento per te, se la mia morte potesse salvarti. / Sono costante, non cedo, / La coscia, il ginocchio spezzato, la ferita al ventre, / Questo e ben altro bendo con mano impassibile (ma profondo nel petto un fuoco, una fiamma che brucia.) [...] / Ritorno, rivivo, riprendo il mio giro per gli ospedali, / Con mano suasiva placò il ferito, l'offeso, / Trascorro la lunga notte nera presso gli insonni», W. WHITMAN, *Foglie d'erba*, a c. di Enzo Giachino, Torino, Einaudi, 1950 (1993), pp. 392-394).

¹¹⁷ MV, nota del 24 novembre 1935, p. 20.

¹¹⁸ Si noti la condensazione operata da Pavese verso il testo edito. Nei manoscritti (FE5I.16, c. 3), lo stesso luogo era: «Vanno in giro ∞ cercando i ∞ tartufi / e ne [trovano] a volte – ma basta una notte ∞ più scura, una vigna nascosta, e saccheggiano l'uva [a bracciate] scavano *sup.* le uve».

La difficile coesistenza, nella galassia ideale del soggetto, di due modelli così lontani mette in discussione il loro stesso statuto esemplare. Il discorso, anzi, si complica se consideriamo l'ultimo ritratto di questa tetralogia: «l'uomo lacero» che «pare un villano, nell'ombra, / ma rapisce ogni cosa e i cagnacci non sentono»:

≤ Smorto è sempre, quest'uomo. Magari ha paura

che i villani tralascino una volta il lavoro

e gli calino addosso con quei pugni pesanti

a fiaccargli la pelle. Se avessero tempo

i villani l'avrebbero già insanguinato ≥¹¹⁹

Quest'uomo «stracciato e tremante» è incredibilmente l'ideale antagonista del vecchio di *Paesaggio* [II], quello che gli ruberebbe l'uva costringendolo a fare la guardia di notte. Anche qui la titolazione del *Paesaggio* è tardiva:¹²⁰ il titolo rifiutato enfatizzava l'irriducibile antinomia tra i villani anneriti (oscurati), e *L'uomo bianco*¹²¹ che traspare dalla genesi del testo:

L'uomo [smorto] passando un cespuglio o una casa
bianco *sup.*

gli par sempre che sbuchi [il villano nascosto]
con quei pugni pesanti *inf.*

un villano nascosto. Se lo lasciano stare è soltanto perchè non han tempo. Le donne

[che l'han visto lo dicono ai mariti oscurati]
– che hanno tempo – gli lasciano dire qualcosa.¹²²

L'orizzonte teorico delle sue azioni è dichiarato sul finale della seconda strofe, con la classica *sententia* pavesiana (si noti in minuta la cassatura di 'lavoro' per 'sudore' che attiva una corrispondenza tra corpo e piante, come parti del paesaggio):

Nella notte la terra non ha più padroni,

se non voci inumane. Il [lavoro] non conta.
sudore *inf.*

Ogni pianta ha un suo freddo sudore nell'ombra

e non c'è più che un campo per [tutti]
nessuno e per tutti. *inf.*

Al mattino quest'uomo stracciato e tremante

[dorme], steso [in un fosso,] non suo, che i [villani]
sogna, *sup.* ad un muro *sup.* cagnacci *inf.*

¹¹⁹ FE5I.53, c. 2r.

¹²⁰ Sarà anche l'ultimo paesaggio 'di ripiego': gli altri, infatti, nasceranno già con questo nome (cfr. *Edizione di Paesaggio* [II]).

¹²¹ Cfr. nota ai testi: *L'uomo bianco*, *Un uomo bianco*, *Il bianco*, *Un bianco* (quest'ultimo non cassato; FE5I.53, c. 1), *Paesaggio* (V) (non cassato; FE5II.70, c. 1).

¹²² FE5I.53, c. 2r. La stessa distanza – osservata da un altro punto di vista – si ravvisa tra la donna «bionda» e «nell'abito bianco» di *Tradimento* e l'uomo dalla «pelle annerita di sole e scoperta». Anche questa osservazione ha senso nella prospettiva non deterministica cui si allude nel finale di sezione.

villani -*inf.*

lo rincorrono e vogliono morderlo, sotto un gran sole.¹²³

Il villano, legato alla zolla con l'ostinata fedeltà del cagnaccio, turba il sonno del pezzente di *Paesaggio* [III], proprio come i ladri d'uva e tartufi tengono sveglio il vecchio di *Paesaggio* [II]. Eppure in *princeps* non si dà opposizione¹²⁴ tra i due; entrambe le figure «ci sono fraterne»:¹²⁵ l'empatia del lettore investe l'uno e l'altro (gli uni e gli altri) in egual misura, chi lavora e reclama per sé, e chi non lavora e crede «che la roba nei campi è di chi ne ha bisogno / tant'è vero che al chiuso non viene».¹²⁶ La contraddizione è apparentemente insanabile. In entrambi i paesaggi il lettore guarda le figure in primo piano nel quadro e solidarizza con l'invidia delle terre al sole, più fruttuose e più facili da difendere, solidarizza con l'anarchico pezzente, che non possiede il muro a cui è steso e nemmeno i suoi sogni, tirannizzati da cagnacci e villani.

¹²³ FE5I.53, c. 2v.

¹²⁴ Anche A.M. MUTTERLE (*I titoli scambiati*, cit., p. 7) parla di «segmento continuo con punto di vista bivalente».

¹²⁵ S. RAMAT, *La poesia italiana 1903-1943*, Marsilio Editori, Padova, 2001, p. 336.

¹²⁶ Citiamo il «vecchione» di *Il tempo passa*, come esempio dello stesso tipo. Ma anche il vecchio di *Casa in costruzione* – FE5I.25, c. 2 – «Fa ridere tutti / perchè dice che gli altri *gli* fanno la casa / [e lui l'abita e quando si stufa ne troverà un'altra.] col sudore, e lui senza sudare ci dorme [la notte,]». Si noti il pronome «gli» – che Pavese corregge solo in dattiloscritto (FE5II.27, c. 1: da «gli» a «si») – e dà pieno senso all'idea 'proudhoniana' di proprietà privata che vive in questi personaggi.

ETICA

II.1 INAPPLICABILITÀ DELLA LOGICA BINARIA: LE ANTINOMIE OSMOTICHE

Affrontare l'aporia posta dai due *Paesaggi* significa sperimentare la refrattarietà della materia di *Lavorare stanca* a disporsi, dunque ad esser mappata, secondo polarizzazioni. E ciò, va detto, nonostante la prima impressione – effettivamente sollecitata dall'abbrivio del libro, come abbiamo visto – porti a pensare il contrario. L'autore, invero, non fa nulla per scoraggiarla, anzi: è citatissimo quel passaggio a margine di *Lavorare stanca* in cui Pavese definisce l'opera come «avventura dell'adolescente che, orgoglioso della sua campagna, immagina consimile la città, ma vi trova la solitudine...».¹ Fissati i due poli opposti dello spazio poetico, lunghe catene antinomiche guideranno disciplinate generazioni di lettori.²

Negli anni '60, però, già Mondo comincia a notare delle crepe in questa impalcatura: «si sarebbe tentati di dare per acquisito e definitivo un contrasto fra città e campagna, e a quest'ultima andrebbe [...] ogni simpatia dell'autore», ma in realtà «il rapporto tra città e campagna è [...] più sfumato e complesso».³ Non molto è stato fatto da allora per sondare questa zona, se non aggiungendo – 'in odor di Leucò' – enigmatiche delucidazioni: «l'oscurità di *Lavorare stanca* non è [...] l'oscurità di stile [...] degli ermetici: è semplicemente l'oscurità della coscienza che cerca di farsi largo nell'espressione».⁴ Oppure cercando di rintracciare altre più o meno valide opposizioni come quella tra il ragazzo e gli 'antenati', il ragazzo e gli 'induriti', il ragazzo e il cugino dei *Mari del Sud*.

Più proficua strada ha battuto Mutterle, il quale, nella sua pionieristica indagine sulla lingua poetica di Pavese, nota, nelle coppie aggettivali, una «struttura [...] indifferentemente sinonimica o antitetica».⁵ Da questa breccia, chi ha continuato ad indagare strenuamente i testi non ha potuto fare a meno di osservare come una polarizzazione antinomica solo apparente celi in realtà l'esistenza di un «trend interno, volto a spostare l'antinomia dei significati dentro il medesimo significante».⁶

Senza addentrarci ancora nella questione etica aperta da un'opzione di questo tipo – e prima di provare a sceverare le direttrici lungo le quali il testo di Pavese organizza invece i propri rapporti di senso – ci interessa verificare sui manoscritti l'ipotesi di base, ovvero l'effettiva aleatorietà (e conseguente impraticabilità ermeneutica) di un sistema binario imperniato sui poli adolescenza/maturità, lavoro/ozio, e la 'madre' di tutte città/campagna.

¹ *A proposito di certe poesie non ancora scritte*, PO, pp. 116-17. In apparente continuità è anche la visione della città che emerge da alcuni luoghi delle giovanili. Ad esempio, nel manoscritto di [Questa città mi ha vinto come un mare] c'è la formulazione esplicita di «un gran combattimento, / [...] contro questa città la mia nemica» (FE3.13, c. 17). Il passaggio è poi cassato, dunque – in PO, p. 268 – leggiamo: «un gran combattimento, / due forze sovrumane».

² È esemplificativo un passo di A. MUSUMECI, *L'impossibile ritorno*, p. 30: «Si è detto che la visione pavesiana si articola su opposizioni senza possibilità di risoluzione; la visione mitica, infatti, [...] si basa su una matrice essenzialmente binaria. La struttura ideologica (come anche quella formale) di *Lavorare stanca* rivela una siffatta composizione a dicotomie, a polarità opposte».

³ L. MONDO, *Cesare Pavese*, cit., p. 30.

⁴ G. POZZI, *Cesare Pavese*, in –, *La poesia italiana del Novecento. Da Gozzano agli ermetici*, Torino, Einaudi, 1965, p. 362.

⁵ A.M. MUTTERLE, *Appunti sulla lingua di Pavese lirico*, p. 287.

⁶ A. SICHERA, *Pavese*, cit., p. 38.

Vediamo due esempi dalla genesi di *Proprietari* (FE5I.2):

c.2r

Una [mattino] di marzo

Una sera *inf.* [^ancor fredda]

già calda, il mio prete ∞ ha sepolto *inf.*

(in *princeps*: «Una sera di marzo già calda, il mio prete ha sepolto»)

c.4r

negli istanti che ruba ai malati [e va a dare un'occhiata]

e dimentica sempre *inf.*

≤ di fermarsi [a pregare] davanti alla natività

un momento *sup.* ≥

(in *princeps*: «negli istanti che ruba ai malati, e dimentica sempre / di fermarsi davanti alla grotta, che han fatto le suore, / della Natività, in fondo al viale»)

e due da *Cattive compagnie* (FE5I.28):

c. 1

– si somigliano [molto] le donne e gli idioti –

poco *sup.*

(in *princeps*: «– si somigliano un poco le donne e gli idioti –»)

c. 3

Quello vero è tranquillo, poiché vede l'altro sorridere.

[furente] *sup.*

(in *princeps*: «Quello vero è tranquillo perché vede l'altro sorridere»)

Mediterranea (FE5I.36):

c. 2

[stare in piedi] nell'angolo [e] bere [[del] vino]

[.] |quel vino| *inf.*

*[stare in piedi nell'angolo a bere.]

[dritto all'angolo bere svogliato] *sup.*

[appassire seduto] nell'angolo [e] bere *inf.*

[star seduto] nell'angolo a bere *-inf.*

fisso, in piedi, nell'angolo a bere *-dx.*

(in *princeps*: «fisso, in piedi, nell'angolo a bere quel vino»)

La cena triste (FE5I.44):

c. 2

tanto ha viva la bocca; e il sapore perdura,

|mossa| *sup.*

|ferma| *inf.*

(in *princeps*: «tanto ha viva la bocca; e il sapore perdura,»)

Vere e proprie antinomie – sostantivali, avverbiali, aggettivali – sulle quali l'autore esita anche lungamente, non cambiano tuttavia la strutturazione di senso dei componimenti (si potrebbe azzardare: nemmeno dei singoli versi). In altri casi, come ad esempio in *Mania di solitudine* (FE5I. 19) l'opposizione tra 'freddo' e 'vivo' è invece neutralizzata dalla congiunzione che diventa avversativa:

c.1r

Le stelle son [fredde],

vive *sup.*

e non valgono queste ciliege, che mangio da solo.

ma

(in *princeps*: «Le stelle son vive, / ma non valgono queste ciliege, che mangio da solo.»)

Il risultato è equivalente, anche se in effetti, la solitudine del soggetto, di fronte alle «stelle vive», pare dilatarsi.

In *Balletto* (APIII.4, c. 67), il passaggio avviene addirittura tra le bozze di stampa e la *ne varietur* (dunque, salvo censura, su un testo di fatto licenziato):

ogni sera alla sfida e la donna [non vuole]
è contenta *mdx*.

Né questi procedimenti son rintracciabili esclusivamente a un livello, per così dire, di *langue*; anche lemmi che secondo lo specifico idioletto paveseiano sarebbero in opposizione («fermarsi» o «passare», «attesa» o «rifiuto») subiscono lo stesso trattamento. Osserviamo da *Grappa a settembre* «le donne» (FE5I.50):

c. 3
e non fumano; sanno soltanto [fermarsi] nel sole
[passare] *sup.*
[fermarsi] *inf.*
passare *sup./sx.*

c. 5
e non bevono, sanno soltanto [passare] nel sole
fermarsi *sup.*
(in *princeps*: «Le donne non fumano / e non bevono, sanno soltanto fermarsi nel sole»)

Disciplina antica (FE5I.34):

c. 2
Gli ubriachi non sanno parlare [alle] donne
con *inf.*

e si sono sbandati, [le donne li attendono].
nessuno li vuole *sup.*
(in *princeps*: «Gli ubriachi non sanno parlare alle donne / e si sono sbandati; nessuno li vuole.»)

Addirittura il gesto-chiave, lo statuto stesso, del ragazzo di *Lavorare stanca* (FE5I.48):

c. 4
Traversare una strada [per correre a] casa
[scappando di] *sup.*
per [correre a] *-sup.*
scappare di *-sup.*

lo fa [pure] un [ragazzo]
solo *sup.* [[bambino] *inf.* ^, [ma girare le ∞ strade] / [come in tutte ci fosse [la] casa]
[ragazzo] *sup.* / [una] *inf.*
[bambino] *inf.*
ragazzo *sup.*

(in *princeps*: «Traversare una strada per scappare di casa / lo fa solo un ragazzo, ma quest'uomo che gira»)

Nel *Paesaggio* [I] (genesì dei vv. 21 e 22) avevamo già visto come le ragazze «colorate di vesti leggere» fossero infine «vestite a colori violenti», e la festa «alla capra» diventasse «festa alla lupa», prima di tornare in *princeps* alla versione originaria:

v. 21
M1b Colorati di vesti [leggere,] ne salgono [gruppi]
Colorate violente *sup.* [bande] *inf.*
Colorat[i] gruppi *dx.*
Colorat^e *inf.*
α ≤ Colorate di vesti violente ne salgono gruppi
Colorati [^a] *sup.* ≥
β di ragazze[,] vestite a colori violenti,
in
γ di ragazze, vestite in colori violenti
a
M2 di ragazze, vestite a colori violenti,

v. 22

- M1b** a far feste alla capra e [a guardare] di là la [pianura]
 osservare *inf.* [città] *sup.*
 [campagna] *inf.*
 pianura *-inf.*
- α** per far feste alla lupa e [osservare] di qua la pianura
 ammirare *sup.* qui
- β** [per] far feste alla capra e [ammirare] di qui [in] pianura
 a *inf.* festa alle capre gridare alla *sup.*
- γ** a far festa alla capra e gridare di [qua] alle pianure.
 per feste là *sup.* alla pianura
- M2** a far feste alla capra e gridare di là alla pianura.

Per la stessa logica che stiamo provando a decrittare, lo sfondo osservato dall'alto poteva indifferentemente essere campagna o città (appunto, i due 'contrari' per eccellenza). Del resto, ancor prima di comporre i *Mari del Sud*, Pavese, commentando Anderson, appuntava: «Libro II. Esperienza del malo mondo (fabbriche) mentre quella del bono è nel Libro I (Campagna) – *Ma nota come i due mondi siano uguali e su tutti e due lui fantastichi* e trovi l'uguale in tutti e due». ⁷ Ed ancora, nella giovanile [Luci mute ingioiellano la notte] ⁸ avevamo rilevato ⁹ come il cielo «abbagliato, scomparso» derivasse dalla *lectio* antinomica «offuscato, scomparso», e che il v. 18 di [La gran città schiacciata dalle nubi] ¹⁰ – «Ora io vivo in quel bianco spalancato» – discendesse dalla sostituzione di «bianco» col precedente «buio».

Così in *Paesaggio* [VI] – nel finale dell'opera, una delle zone a più alta densità semantica – poteva sopportare un reciproco insidiarsi tra varianti 'polari':

v. 15

- M1**
- α** [e godersi i più tristi ricordi]
- β** ≤ e lavarsi al respiro ogni triste ∞ ricordo.
 |trovarvi| *-inf.*
 |sentirvi| *-inf.*
 |sentire| ≥
- γ** ≤ ritrovando al respiro i più [vani] ∞ ricordi.
 e^ *inf.* ritrovarvi amari *sup.*
 *i ricordi più amari.
 [ogni amaro ∞ ricordo] *inf.*
 [i ricordi ∞ anche ∞ vani] *-inf.* ≥
- δ** ritrovarvi al respiro [ogni dolce] ricordo
 ritrovando [ogni amaro] *inf.* ricordo
 [i più] *sup.* [dolci] ricordi
 ^i *sx.* ricordi più lievi *inf.*

Che il ricordo fosse dolce o amaro, lieve o greve, contava «ritrovarlo» (che infatti non ha varianza ed arriva in *princeps*), riappropriarsene in quel luogo. Non siamo molto lontani dal Whitman di *Song for occupations* (sez. 6):

Will you seek afar off? you surely come back at last,
 In things best known to you finding the best, or as good as the best,
 In folks nearest to you finding the sweetest, strongest, lovingest,

⁷ APX.81, c. 23v. Il fascicolo si compone di fogli estravaganti e di un taccuino (uno di quelli «Unione Italiana Cementi Torino») su cui è registrato l'appunto, datato d'archivio 1925-1932. Il corsivo è d'autore.

⁸ PO, p. 266.

⁹ Cfr. *supra*, *Le poesie giovanili*, nota 171.

¹⁰ PO, p. 272.

Happiness, knowledge, not in another place but this place, not for another hour but this hour¹¹

Il discrimine, avevamo puntualizzato, non è ricchezza o miseria, ma appunto l'esperienza del mondo – ribadita dalla più volte ricordata chiusa dei *Mari del Sud* – che trova proprio qui, nell'epifania di *Paesaggio* [VI], il suo sigillo:

v. 26

[...] e dimentica tutta la vita,

v. 27

M1 le [ricchezze] [e] la fame [e] le fedi ∞ tradite

[ricchezze] [o] *sup.*

[,] *inf.* [,] *inf.*

miserie *sup.* [e] *-inf.*

, -sx. e *-inf.*

M2 le miserie, [e] la fame e le fedi tradite,

v. 28

M1 per fermarsi [su un] angolo [e] ∞ bere [la nebbia]

a quell' *inf.* bevendo il mattino. *inf.*

M2 per fermarsi su un angolo, bevendo il mattino.

È proprio in relazione ai *Paesaggi* che Mutterle nota «un'ambivalenza dei punti di vista [...] più inquietante della secca opposizione binaria».¹²

Saremmo tentati di fermarci qui; anche condividendo la provocazione di Bigongiari a proposito di Leopardi:

il testo [...] esaurisce tutto il probabile per darsi all'ultima lezione, alla variante cercata attraverso il gioco delle varianti [...], che è il gioco messo in atto della probabilità, per raggiungere appunto l'improbabilità dell'invarianza [...]. Un tale gioco può esaurirsi all'istante o essere sperimentato, [...], in una serie di varianti teoricamente omogenee (anche se diverse e talora opposte di senso), ma che praticamente servono a esaurire il gioco del probabile [...]. Il significato, allora, una volta raggiunto, cioè l'atto della costituzione del testo, non è altro che l'avvertenza che il significante ha compiuto la parabola della propria produttività: è il significato che avverte che lo scrittore non esiste più, e che al suo posto è nato il lettore.¹³

Tuttavia, se questa ecografia dei testi pavesiani non fornisce alcun appiglio al funzionamento di una logica duale, il difetto potrebbe essere nello strumento, in un livello di dettaglio troppo alto per cogliere il flusso nella sua interezza. Ci sembra dunque che occorra sollecitare anche il grado superiore, l'organizzazione dei significati del macrotesto.

In *Atlantic oil* (FE5I.21), lirica del 1933, il meccanico protagonista si concepisce inizialmente in opposizione ai contadini:

c. 1v

Qui la puzza degli olii si mesce all'odore [del fresco],

di verde¹⁴ *sup.*

[del] tabacco e [del] vino. Qui, stando seduti,

di di *sup.*

¹¹ *A Song for occupations*, LG, p. 247. «Volete cercare molto lontano? infine tornerete per certo, / Trovando il meglio, o l'equivalente del meglio, in quanto vi è più familiare, / Nel prossimo vostro scoprendo le persone più dolci, più forti, più amabili, / La felicità e la saggezza non in un altro luogo, ma in questo, non in un'ora diversa, ma in questa» W. WHITMAN, *Foglie d'erba*, a c. di Enzo Giachino, cit., p. 281.

¹² A. M. MUTTERLE, *I titoli scambiati*, cit., p. 8.

¹³ P. BIGONGIARI, *L'evento immobile*, Jaca Book, Milano, 1987, p. 16. Ringrazio l'amico poeta Pietro Cagni per la segnalazione.

¹⁴ Si noti d'altra parte, la sovrapposibilità di «fresco» e «verde».

si lavora di più che quegli altri che sudano al sole
[anche più di] *inf.*

Di nuovo, tra c. 1 e c. 2 si verifica un arretramento del protagonista in favore di una 'stirpe' in tutto coerente con il processo rilevato nel paragrafo precedente:

c. 1r

Il meccanico, un po' indolenzito, sarà [a mezzogiorno]
*poco intontito nel mattino *sup.*

c. 2

I meccanici, un poco, intontiti, sarà[nno] nel mattino
I[1] meccanico intontito sarà al
I meccanici intontiti saranno *sup.*

[sul bidone], seduti [a guardare la costa / che sovrasta la strada]
[sulle latte] *sup.* sedute aspettando [un] lavoro.
sui bidoni seduti [il] *sup.*
un *sup.*

Si nota anche un raffinamento del tempo esteriore («guardare la costa») in interiore («aspettando un lavoro»), funzionale all'emersione di punto di vista interno al personaggio.¹⁵ Ma già da c. 3 comincia ad intravedersi l'esito del componimento, poi raggiunto attraverso successive essenzializzazioni:

c. 3

≤ Ma, resistere qui sulla costa, alla lunga è una noia:

finirà che i meccanici sposano un pezzo di terra

e una cara ragazza e usciranno [anche loro] nel sole. ≥

[...]

finirà che il meccanico sposa una cara ragazza e una fetta di terra]
[con una fetta di terra] *inf.*

[...]

finirà che il meccanico sposa [la cara ragazza / e la vigna che ∞ piace]
[una] la vigna che piace / [e una] cara ∞ ragazza *sup.*
/ con *msx.* la *-sup.*
/ [*ragazza (più bella)] *-dx.*

con la cara ragazza e uscirà dentro il sole,

ma a zappare, e verrà tutto nero sul collo

in *princeps*:

«finirà che il meccanico sposa la vigna che piace
con la cara ragazza, e uscirà dentro il sole,
ma a zappare, e verrà tutto nero sul collo»

Il risultato è che due orizzonti concepiti inizialmente come 'rivali', si versano infine l'uno nell'altro, aiutandoci a visualizzare anche a livello macrotestuale quel «trend interno»,¹⁶ questa osmotica configurazione delle antinomie.

In *Legna verde* (FE5I.38), componimento successivo di un anno, si verifica una dinamica simile, amplificata da una esitazione iniziale sullo statuto del protagonista (dal 'noi collettivo' a un 'loro' che marca le distanze):

¹⁵ Che nel prossimo paragrafo verrà affrontato nel dettaglio.

¹⁶ A. SICHERA, *Pavese*, cit., p. 38.

c. 1
Fin che queste colline saranno di terra

[piegheremo le spalle a] zapparle.
i villani dovranno *inf.*

[...]

L'uomo fermo – che è stato in prigione – [ha zappato ∞ una volta.]
|in prigione c'è stato e [domani]| [riprende il ∞ lavoro] *inf.*
*L'uomo fermo ha dinanzi un lavoro / che torna a portarlo in prigione *sx.sup.*
L'uomo fermo |in prigione c'è stato e| domani riprende *inf.*
|– che è stato in prigione –| *domani riprende *inf.*

In una prima fase, infatti, la differenza tra villani e compagni sembra proprio ontologica («nascono»):

c. 3
≤ [Non importano gli altri] a chi trova [un pezzetto ∞ di] terra.
[Cosa importano gli uomini] *inf.* [il pezzetto ∞ di] *sup.*
Cosa importano gli [uomini] *inf.* una *inf.*
Non [altri] -*dx.*
uomini *inf.*

[E] i compagni non [nascono] nelle colline
I vengono *sup.* dalle

sono nati in città dove invece dell'erba

c'è rotaie. ≥

Le rotaie sono misura di un mondo più vasto, mentre ai villani «non importano gli altri», solo

c. 4v
[il pezzetto] di terra strappato [a ∞ fatica].
quel pezzo *sup.*
(in *princeps*: «quel pezzo di terra divelto»)

In *princeps*, «l'uomo fermo», anche se non è più un villano, «conosce la terra». E malgrado la distanza tra i due mondi permanga («l'odore di terra che giunge in città / non sa più di villani»), non è più incolmabile: «talvolta lo scorda anche lui».

Ancora, nella coeva *Esterno*, il tema della fuga del ragazzo si sviluppa inizialmente come abbandono del mondo rurale; ricordiamo la genesi del v. 2:

M1a Ha lasciato [il rastrello sepolto nel fieno]
la pala ancor fredda a† [mugnaio] *sup.*
all'uncino -*sup.*

M2 Ha lasciato la pala, ancor fredda, all'uncino;

M3 Ha lasciato la pala, ancor fredda, all'uncino

L'orizzonte è sempre quello della fatica contadina (si noti anche l'insistenza sul ribaltamento degli attributi del pioniere whitmaniano: «il passo», «il collo»):

c. 2
≤ La giornata finisce e [comincia a] pesare [nel passo]
si sente [sul collo] *sup.*

a† ogni bue che ritorna a curvare le spalle ai ∞ villani.
su ≥¹⁷

¹⁷ FE5I.42, c.2.

L'esito della *princeps* sottrae centralità alla tautologia campagna-fatica per spostare la contestazione del ragazzo sul tema del lavoro, dunque sul 'nome della fatica', non su una sua particolare configurazione. Ci sembrano tutti indizi di uno slittamento nel sentire poetico di Pavese, di un passaggio, *in fieri*, da una concezione deterministica della realtà ad una più problematica.

Il movimento, infatti, ha lungo corso: gli ultimi componimenti della raccolta ci forniscono altri preziosi esempi in merito. I due protagonisti di *Ulisse* sono posti in attrito fin dai primissimi versi. Se il vecchio «Per scaldarsi, una volta, gridava e picchiava», «Il ragazzo, che torna fra poco, non prende più schiaffi». ¹⁸ Nella progettazione del componimento, il conflitto tra i due è certo, ma i suoi termini sono ancora fluidi (FE5I.58):

c. 1v

[il ragazzo e il padrone.]

I rivali si picchiano, *inf.*

non si allevano in casa: non si [può] alla finestra / aspettare un ragazzo
sta / aspettando

aspettando un ragazzo che |ha vissuto di più|. |s' infischia del vecchio| *inf.*

La sfera contrastiva, che sembra inizialmente il lavoro (ed i termini «ragazzo» e «padrone» avvicinano la lirica alla zona 'politica' di *Legna verde e Rivolta*), ben presto comincia ad attenuarsi, anche se la contaminazione dei punti di vista appare un po' forzata:

c. 1v

il vecchiotto si sente ragazzo imbecille.
^un *sup.*

Nel corso della stesura, lievitando una certa consapevolezza di rispecchiamento («il vecchiotto ancor verde»), ¹⁹ il conflitto si determina gradualmente come generazionale, e finisce per concretarsi nei gesti: «camminare» e «girare le strade», rispetto allo «stare a casa»:

c. 4

≤

Ma il vecchio

non si muove[,] se il figlio cammina[,] lui deve vegliare.
: |va in giro| *sup.* |ascoltare| *sup.* ≥

Quella che in c.1v era la 'legge', il senso ultimo del componimento («Per le strade – chi più può tenerlo – c'è tutta la vita / e ci sono davvero imbecilli. Il ragazzo...»), ²⁰ si attenua in «ricordo», il vecchio è stato ragazzo:

c. 2

≤ Per le strade – chi più può tenerlo – c'è tutta la vita;

il vecchiotto [la legge] in quegli occhi. Il ragazzo
ricorda *inf.*

guarda tutti a quel modo. ≥

¹⁸ FE5I.58, c. 1.

¹⁹ Appunto isolato nel margine inferiore sinistro di FE5I.58, c.1v.

²⁰ *Ibidem.*

Viene meno pure un tentativo finale di sintesi. Il rifiuto della logica duale non avviene in nome di una conciliante 'terza via':

c. 4

Per le strade – chi più può tenerlo – si trovano insieme

L'ipotesi di partenza dunque sembra confermata su entrambi i livelli del testo. Cogliamo ancora un'ultima occasione di falsificarla, scegliendo – tra le lettere che Pavese invia alla sorella dal carcere – quella con la stesura «a memoria»²¹ di *Poggio Reale*: un'occasione di investigare anche la progettazione inconscia dei significati da parte dell'autore. La poesia che Pavese ricorda presenta differenze significative col testo²² a partire dal quale elabora la versione della *princeps*. Mettiamo brani delle due versioni a confronto segnando con una L il testo dalle *Lettere* e con una T il testo della *princeps*:

L

Forse a terra cammina un viandante, che vede la nube / e non sa com'è chiaro quel cielo.

T

Viandanti tranquilli / vanno lungo quel fiume e nessuno s'accorge / della piccola nube.

L

S'invola uno strido di rondine, / ma non tocca quel cielo.

T

vi piomba lo strido / di un uccello, che spezza il brusio.

Osserviamo fenomeni già noti: lo spostamento del focus del componimento dal protagonista singolo al gruppo di «viandanti» e l'antinomia tra il 'vedere' di quello e il 'non accorgersi' di questi, parallela allo «strido» che per un verso «non tocca quel cielo» e per l'altro «piomba» e «spezza il brusio». Ma qui conta ancor più che la memoria di Pavese, il suo io al quadrato,²³ rintracci il filo dell'aver detto in poesia senza curare gli scarti di senso tra opposti.

Risulta, dunque, evidente come non passi per la porta dei contrasti l'accesso ai significati di *Lavorare stanca*: un sistema che si vorrebbe binariamente disposto non potrebbe sopportare questa capillare configurazione osmotica senza liquefarsi, risultando in ultima analisi afasico. Il farsi epifenomenico della poesia, e la sotterranea organizzazione di essa nella mente dell'autore dimostrano la stessa cosa: l'inadeguatezza di una lettura duale non solo come grimaldello per forzare il *caveau* di *Lavorare stanca*, ma anche come traccia per ricostruirne una pur approssimata cartografia.

²¹ LE, p. 383. In *Hyperpavese* sotto la segnatura APIX.2 (cc. 7v, 8r).

²² Nel *Taccuino del Confino*: FE5I.64, cc. 12r-13r.

²³ Se un ricordo è commistione di io e realtà, ricordare la realtà (poetica) che si è creata significa avere a che fare con un io alla seconda.

TECNICA

III.1 ENTROPIA, ALLUSIONE, IMMAGINE

Invalidata dunque la sedicente impalcatura binaria, non possiamo dire di aver fatto significativi passi in avanti, dal momento che ci troviamo ancora di fronte all'organismo del libro a chiederci quali forze ne governino l'esistenza. Per questo motivo cercheremo adesso di focalizzarci sull'unità minima di significato, il sema, il mattone su cui si sostiene la struttura semantica di *Lavorare stanca*.

Diciamo subito che, a dar credito all'autore, al centro della progettazione dei significati sta la realtà, che – lavorata nella cava dell'immagine – si dà nel testo come 'complesso *autosufficiente* di rapporti fantastici'.¹ È un concetto articolato, che sul finire del 1934 Pavese sente come «fonte prima di ogni attività poetica».² Ma questa intuizione affonda le radici ancora in territorio americano, ancora in un terreno che Pavese aveva già esplorato da lettore. Tre riflessioni su Whitman, che scegliamo dalla selva di appunti per la tesi, possono illuminarne il sostrato:

- a) «poesia della *scoperta* e del senso meravigliato non sta mica nel dirlo diventato questo e quello (ché son parole) ma nel descrivere»;³
- b) «la storia [...] ha sempre l'aria di essere l'esemplificazione del carattere [...]. Invece di fare la sua biografia, racconta caratteri, tanto è ricco»;⁴
- c) «Walt Whitman dev'essere semplice: un enunciato, la *dimostrazione colle immagini della realtà*, la perorazione: dunque facciamo così».⁵

A cui si aggiunge Sherwood Anderson:

Come in tutte le grandi opere anche qui sembra che *la poesia nasca direttamente dalle cose* e naturalmente è invece tutto un faticoso lavoro dell'autore. Guardate come la storia nasce e si snoda nella mente stessa dei protagonisti, come essi stessi *raccontano*, come quella che è la poesia del libro è tanto <una scoperta, *cassato*> sincera e vissuta dall'autore, che ad essi stessi pare di scoprirla nella vita. È un nuovo modo di sentire, di pensare, di vivere che c'insegna il poeta Sh<erwood> And<erson> e con lui l'America.⁶

La riflessione autoriale, come sappiamo dal rapporto tra i romanzi e il diario, affianca l'opera anche nel corso della sua stesura; durante la composizione di *Mania di solitudine*, il poeta riflette in questi termini sulle leggi che 'naturalmente' presiedono alla costruzione dei suoi versi:

Basta che noti nella ∞ vita un primo nucleo di rapporti – anche solo ∞ un binomio – e qui sopra approfondisco e costruisco una *realtà* tutta ∞ fatta di pensiero animato ∞ e parlato⁷

L'obiettivo è sempre, non un particolare effetto estetico, ma una costruzione-scoperta di realtà:

¹ Cfr. *Il mestiere di poeta*, in particolare, PO, pp. 111. Il corsivo 'traduce' il pavesiano «tutto sufficiente».

² *Ibidem*.

³ APX.24 (carta non numerata), a proposito di *There was a child went forth*. Il corsivo è nostro.

⁴ APX.27 (carta non numerata). Il corsivo è nostro.

⁵ APX.29, c. 10. Il corsivo è nostro.

⁶ APX.57, c. 39. Il corsivo è nostro, a parte quello di «raccontano», che è d'autore.

⁷ FE5II.12, c. 1v. Il corsivo è nostro.

Anche se proviamo un palpito di gioia a trovare un aggettivo accoppiato con riuscita a un sostantivo, che mai si videro insieme, non è stupore all'eleganza della cosa, alla prontezza dell'ingegno, all'abilità tecnica del poeta che ci tocca, ma meraviglia alla nuova realtà portata in luce.⁸

Nel frattempo, in un tentativo di sistematizzare questi sparsi spunti, era stato redatto *Il mestiere di poeta*; progettato inizialmente per accompagnare⁹ la *princeps*, andrà poi in appendice all'einaudiana, come primo tempo di un bilancio sull'opera parzialmente smentito da *A proposito di certe poesie ancora non scritte*. Ad ogni modo, la strada presentata fin qui – della 'sostituzione' dell'io col racconto di un carattere che è descrizione di immagini, e del rapporto 'animato' tra queste *immagini* e la realtà – racconta in effetti le tappe principali toccate da Pavese nel tragitto verso l'appropriazione della sua voce poetica.

Vediamo, però, come questi concetti si vengano costituendo in tessuto di poesia. Una delle liriche – successive alla composizione del primo *Paesaggio*¹⁰ – nelle quali Pavese ammette di stare sperimentando il proprio metodo¹¹ è *Gente che non capisce*: qui le fasi iniziali dell'elaborazione testimoniano quelle che lui denuncia come «ricadute nell'oggettività»:¹²

FE5I.7, c.1

Gella è andata e venuta per tutto l'inverno ÷
|finché durò il freddo| .

≤ lungo il viale che va alla stazione. Con qualche ∞ compagna
[una] *sup.*
[qualche] -*dx.*

si è fermata attendendo il suo treno. ≥

[Attendeva il suo treno / chiacchierando con qualche compagna]
[Attendendo] il suo treno
Ha *sx.* aspettato *inf.*
[Ogni sera ha ripreso il suo treno nel freddo]
[ogni]

lungo il viale che va alla stazione. Con qualche compagna

si è fermata alla sera attendendo il suo treno.

Gella andò innanzi e indietro [per++]
[finché durò il freddo] *inf.*
per tutto l'inverno *sup.*

lungo il viale che va alla stazione ~~guardava~~ soltanto
^ *Guardava*

soltanto le vetrine più accese e [saliva] sul treno
saltava *inf.*

senza dire mai nulla [a nessuno].

Poi quando, d'aprile,
^ [nel]le sere *sup.*

⁸ MV, nota del 9 ottobre 1935, p. 8.

⁹ Cfr. LSol, pp. 544-45. Lettera di Pavese a Carocci del 4 dicembre 1934, e risposta dell'editore del 7 dicembre.

¹⁰ Nel commento variantistico specifico sono rintracciabili alcuni degli aspetti che qui affrontiamo.

¹¹ Cfr. PO, p. 112.

¹² *Ibidem.*

i lampioni [sul viale alla sera] riempiono il verde del viale

[d'una luce segreta]
di sorgenti [segrete] di luce, scopri che altri treni

le servivano, molto più tardi, e restò a passeggiare

con compagne [...]. Finita l'annata, non venne ∞ più in Alba.

In *princeps* il componimento – calibrato più precisamente sul personaggio – mostra ciò che Gella vede e sente alla stazione, a partire dall'*incipit* paesaggistico che sfrutta sapientemente questa ambiguità tra 'soggettiva' e 'campo medio':¹³

Sotto gli alberi della stazione si accendono i lumi.
Gella sa che a quest'ora sua madre ritorna dai prati
col grembiale rigonfio. In attesa del treno,
Gella guarda tra il verde e sorride al pensiero
di fermarsi anche lei, tra i fanali, a raccogliere l'erba.

Eppure non si può dire scomparso – filtrato da una voce *off* – un 'racconto' di fatti che oscilla tra «psicologia e cronaca»¹⁴ («Gella sa», «Gella guarda»).

Pavese, dunque, avverte sempre più concretamente l'esigenza di «sostituire al dato oggettivo il racconto fantastico»¹⁵ di «una realtà che viva per animati rapporti, non di immagini esterne, ma di equivalenze e mescolanze».¹⁶ Tuttavia, è solo nel febbraio del 1940 – data di composizione dell'altro scritto in esergo all'opera – che l'autore ritorna sul concetto di immagine, e la precedente formulazione litotica lascia spazio alla specifica «interna».¹⁷

La critica – è accaduto spesso per Pavese, 'miglior fabbro' del parlar suo – ha insistito su questi concetti, tacitamente avallandone l'autoesegesi. Già Mutterle nota che «alla primitiva tecnica mimetica, Pavese sostituisce [...] un racconto di pensieri e sensazioni, un monologare che aspira a diventare giudizio e sentenza, sempre interni al personaggio».¹⁸ Anche Bàrberi Squarotti rileva che «l'obiettivazione dell'io nel personaggio finisce a proporre tutto ciò che è detto nel testo poetico

¹³ Un fenomeno analogo è osservabile in *Casa in costruzione* (PO, p. 36.) dove il canneto in *incipit* («Coi canneti è scomparsa anche l'ombra») – che sembra alquanto 'gratuito' – è in realtà spia semantica della commozione paesaggistica alla base della poesia: «Dove c'era il canneto c'è adesso la casa» (FE5I.25, c. 5).

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*. Anche se, allo stesso tempo, in virtù del suo integralismo (po)etico, non può fare a meno di interrogarsi sui limiti di questo 'metodo', sui rischi di arbitrarietà connessi all'individuazione di questi rapporti. Già nel *Mestiere di poeta* l'autore si chiedeva: «Quando [...] la potenza fantastica diventa arbitrio?» (PO, p. 112). E ancora: «tenevo duro a narrare e non potevo certo perdermi nella decorazione gratuita. Ma è un fatto che le mie immagini – i miei rapporti fantastici – andavano sempre più complicandosi e ramificando in atmosfere rarefatte» (PO, p. 113). Queste riflessioni sono riprese nelle prime note del diario: «Mi pare davvero di aver acquistato un istinto tecnico tale che, senza pensarci deliberatamente, ormai le mie fantasie mi escon fuori già immaginate secondo quella fantastica legge che nominavo il 10 ott <<la calcolata legge fantastica dell'immagine>>, ndr». E questo ho gran paura voglia dire che è ora di cambiare musica» (MV, nota del 17 ottobre 1935, p. 14). È lungamente presente questa esitazione tra ricerca del 'motore immobile' e timore che studiarne l'ingranaggio significhi infine romperlo («un'opera d'arte riesce soltanto quando per l'artista ha qualcosa di misterioso». MV, nota del 12 dicembre 1939, p. 165).

¹⁶ Cito ancora dagli appunti (FE5II.12, c. 1v) per evidenziare la continuità, la lunga durata di queste riflessioni.

¹⁷ PO, p. 117. Naturalmente il lettore avvertito avrà notato la formulazione per negazione già negli appunti di *Mania di solitudine* citati sopra: «non [...] immagini esterne».

¹⁸ A.M. MUTTERLE, *Appunti sulla lingua di Pavese lirico*, cit., p. 277. Lo spunto nasce da una riflessione sulla natura dell'indiretto libero in *Lavorare stanca*, ma a ben vedere la mira è più alta.

come emergente dal punto di vista del personaggio, condizionato dal suo sguardo». ¹⁹ Interna, però, non si riferisce solo all'interiorità del personaggio, ma sembra concernere l'intero orizzonte testuale. ²⁰

Per capirci meglio, osserviamo l'asestarsi di queste strutture nelle poesie più antiche di *Lavorare stanca*. Dalla minuta di *Due sigarette* (la versione non cassata arriva in *princeps*):

FE5I.1, c. 2r

Quella sciarpa veniva [dall'India], e la donna [confessa]
da Rio *sup.* ma dice

che è contenta di averla perduta, perchè mi ha incontrato.

L'emersione di un punto di vista interno comporta in primo luogo la rinuncia al 'supervisore', ²¹ al 'garante' di una verità che trascenda il testo. Il risultato è che il lettore non sa più se è vero («confessa») ciò che dice il personaggio. Il fenomeno si osserva ancora meglio in *Casa in costruzione*, dove viene rimosso il riferimento a un destinatario (un ipotetico lettore?) che sta fuori dal piano diegetico:

FE5I.25, c.8

e un mattone a toccarlo ti scotta le mani.

in *princeps*: «e un mattone a toccarlo ci scotta le mani».

Questi accorgimenti, togliendo volume alla dimensione esterna, consentono al testo di autodeterminarsi, acquisendo al contempo spessore semico. Così, nella coeva *Cattive compagnie*, possiamo osservare propriamente lo stabilirsi di un punto di vista interno al personaggio:

FE5I.28, c. 1

[Questa faccia non vede dinanzi che il proprio ∞ sogghigno]

Dentro il fumo ≤ non vede per ora che il proprio ∞ sogghigno

e la fissa in silenzio e misura di quali parole

la poteva vestire ≥ è possibile fare una smorfia

e magari socchiudere gli occhi.

Già in minuta l'autore rinuncia a 'sbirciare' dentro la testa dell'uomo; le parole di cui «la poteva vestire» restano in *princeps* dentro la «pipa» (che «vapora una faccia contratta»):

Donna e idiota son già ritornati a alitarsi sul volto

– si somigliano un poco le donne e gli idioti –

e la pipa vapora una faccia contratta.

Dentro il fumo è possibile fare una smorfia

e socchiudere gli occhi. La donna ridendo

schiva quello che parla pendendole addosso.

¹⁹ G. BARBERI SQUAROTTI, *Lettura di 'Lavorare stanca'*, in *Il mestiere di scrivere. Cesare Pavese trent'anni dopo*. Atti del convegno (Santo Stefano Belbo, 13 dicembre 1980), Quaderni del Centro Studi Cesare Pavese, Comune di Santo Stefano Belbo, 1982, p. 41.

²⁰ Si ricordi il sintagma «tutto sufficiente»: PO, p. 111 (e cfr. *supra*, nota 1). Inoltre, Pavese stesso avverte in parentesi: «Esempio. Nell'ultimo *Paesaggio* della nebbia, l'aria inebria, il pezzente la respira come respira la grappa, il ragazzo beve il mattino. Tale è tutta la vita fantastica di *Lavorare stanca*». PO, p. 117.

²¹ Anzi, sempre alla luce di *A proposito di certe poesie* ci sembra di poter dire che proprio l'esplicita rinuncia a un ente giudicante può consentire al giudizio di sedimentarsi dantescaemente (cfr. PO, pp. 117-18).

Anche in *Maternità*, il 'pensiero pensato' dal personaggio – licenza autoriale ormai sentita come inopportuna – viene rimosso. Al suo posto, analogamente alla «faccia contratta» dell'uomo di *Cattive compagnie*, andrà qualcosa di tangibile, 'fattuale',²² come farsi «un figliolo»:

FE5I.49, c. 3r

Quanto tempo²³ è che ha fatto tre figli:
? I tre giovani

vanno invece spavaldi [per strada e non pensano il ∞ padre.]
[per strada e non pensano a lui] sup.
e qualcuno per sbaglio

s'è già fatto un figliolo senza farsi [una] donna.
la sup.

Si noti, nell'ultimo verso della trascrizione, il rapporto tra indeterminativo (riproducibilità) e determinativo (archetipo, unicità).²⁴

In *Ulisse*, componimento che abbiamo già valutato nella sua apostasia del meccanicismo, il processo di ripulitura è più raffinato. Come nell'esempio precedente, l'autore non 'vede' più le intenzioni (i pensieri) del personaggio, ma può al massimo 'ricordarne' un fatto, dei gesti («Per scaldarsi una volta...»):

FE5I.58, c. 4

come quando era giovane, e vorrebbe [esser solo]
picchiare. inf.
non vuole lasciarlo -inf.

Ma il ragazzo, che torna fra poco, non prende più schiaffi

(in *princeps*)

Per scaldarsi una volta gridava e picchiava.

Il ragazzo che torna fra poco, non prende più schiaffi.

L'area di significati espressa in minuta (cioè il fatto che il vecchio vorrebbe picchiare il ragazzo), nel testo edito non verrà più 'detta', neppure dal riferimento fattuale: è inferita semplicemente dal rapporto che si instaura tra i due versi, l'ultimo e il primo delle rispettive lasse.²⁵ Il rifiuto dell'avversativa suggerisce che allo stesso modo del personaggio si è mosso anche il testo: nessuna entità extralirica ci dice che i due versi stanno in rapporto 'controfattuale'; questo *plus* di senso, che

²² Queste 'scoperte' tecniche che all'altezza di *Lavorare stanca* sono solo intuitive («Dunque non c'è tecnica? C'è, ma il nuovo frutto che conta è sempre un passo avanti sulla tecnica che conoscevamo e la sua polpa è quella che ci nasce via via sotto la penna a nostra insaputa» MV, nota del 8 novembre 1938, p. 135) torneranno al centro della sua riflessione durante la stesura di *Paesi tuoi*: l'autonomia del personaggio («Il personaggio e le sue cose vanno sempre presupposti come esseri reali [...]. "Letteratura è quando lo stile preesiste al nucleo fantastico [...]. Per scrivere mirando a qualche altro scopo [...] bisogna proprio lavorare di stile, [...] creare un modo di intendere la vita» MV, note del 22 e 24 ottobre 1938, pp. 125-26), la chiave del gesto («Non ti piace abbandonarti al determinismo dell'analisi ma scegliere un rapido gesto, che sia mito, cioè volontario avvenimento imposto sulle deviazioni» MV, nota del 4 novembre 1938, pp. 131-32), la costruzione («Al gusto della battuta significativa e bizzarra, sostituire il pensiero significativo e bizzarro non più dialogato, ma approfondito a tessuto connettivo della storia. La prima è realismo descrittivo, il secondo è costruzione» MV, nota del 20 dicembre 1938, p. 144).

²³ Il sintagma «Quanto tempo» richiama un passaggio dei *Mari del Sud*, analogo spartiacque tra un prima e un dopo: «Oh da quando ho giocato ai pirati malesi, / quanto tempo è trascorso» (PO, p. 8).

²⁴ Cfr. V. COLETTI, *La diversità di Lavorare stanca*, in *Lavorare stanca*, a c. di M. Masoero, Torino, Einaudi, 2001, p. X.

²⁵ È intuito dalla Guiducci, anche se legato principalmente alla sfera narrativa, l'esistenza di un rapporto tra allusività ed immagine interna. Cfr. A. GUIDUCCI, *Invito alla lettura di Pavese*, Milano, Mursia, 1972, p. 54.

pure è *in rebus*, 'deve' essere estratto dal lettore. Esempi di questo tipo sono innumerevoli²⁶ nelle carte di *Lavorare stanca*, e testimoniano l'esistenza nel testo di una dimensione oscura²⁷ da indagare non in quanto ozioso *divertissement* d'autore (e di conseguenza critico), gratuito rimando a qualcosa che sta *fuori* o *prima* del testo, ma come recupero 'speleologico' di qualcosa che è (stato) *nel* testo. Vedremo adesso in nome di cosa l'autore ha scelto di tacerlo.

III.2 L'IMMAGINE INTERNA: DUE COMPONENTI

Seguendo il filo del non detto, ci siamo forse allontanati un po' dalla 'fucina' dell'immagine, mancando di isolare nel vivo il farsi di un rapporto fantastico, che poi dell'immagine è il nucleo. Uno dei componimenti più adatti in tal senso ci sembra il *Dio-caprone*, molto caro all'autore, che per la sua lunga e antica elaborazione offre materiali compositi. Partiamo dal contrario di ciò che stiamo cercando:

FE5I.18, c. 3

≤ i villani hanno ∞ visto il ∞ caprone

dar di corna negli alberi, dritto, lo stesso caprone

che compare nel cielo e somiglia a una ∞ nuvola, ∞ dopo la ∞ grandine. ≥

Questo è un perfetto esempio di 'immagine esterna', o «simbolo statico»²⁸ (che perciò sarà rifiutato): la 'somiglianza fantasiosa' tra nuvola e caprone non si dà in una dimensione testuale, ma viene enunciata da una voce soprastante (che pure cerca di mimetizzarsi dietro il punto di vista dei villani). Osserviamo invece la relazione colta-istituita nella parte iniziale della lirica, tra «capra» e «ragazza». Già in minuta, Pavese elaborava una contiguità. «Le ragazze», scriveva,

FE5I.18, c. 3

dentro i boschi ci vengono sole, di notte

e non hanno paura, di stare nell'erba, di gemere ∞ piano / come capra che beli *msx*.

Questo legame – l'allusione al comune godimento sessuale formulata tramite una similitudine di gusto vagamente letterario (il congiuntivo «che beli») – diventa in *princeps* un rapporto fantastico:

La capra, che morde
certi fiori, le gonfia la pancia e bisogna che corra.
Quando l'uomo ha goduto con qualche ragazza
– hanno peli là sotto – il bambino le gonfia la pancia.

Il gonfiarsi²⁹ della pancia fa intravedere – senza più dichiararlo – l'esistenza di un rapporto 'immaginoso' (immaginifico e di immagine) tra «capra» e «ragazza». Ma cosa è successo?

²⁶ Molto densa in proposito anche la progettazione di *Avventure*, in specie alla cc. 4 e 5 di FE5I.54, relativamente al fiume «deserto», 'confine' tra luce e buio.

²⁷ È celebre la nota del 4 maggio 1942, MV, p. 237: «Nell'inquietudine e nello sforzo di scrivere, ciò che sostiene è la certezza che nella pagina resta qualcosa di non detto».

²⁸ MV, nota del 10 dicembre 1939, p. 165.

²⁹ Si noti la distanza tra questo «gonfiarsi» fisico e quello 'emotivo' delle giovanili.

Questo sviluppo tecnico è l'esito della concatenazione di più fattori: alcuni li abbiamo già visti. In primo luogo viene soppresso il 'supervisore', colui che formula la similitudine,³⁰ aumentando l'entropia del testo; conseguentemente, il nucleo attorno a cui si rapprende l'immagine non sarà più un'idea enunciata, ma un'essenza che si rivela:

... pensando la mentalità primitiva la realtà come *scambio continuo di qualità e di essenze*, come flusso perenne in cui l'uomo può diventare banana o arco o lupo e viceversa (ma non l'arco diventare lupo, per es.), la poesia (immagini) nasce come semplice descrizione di questa realtà (il dio non somiglia al pescecane, ma è pescec.).³¹

Infine, la ripetizione, la «ricorrenza di una formula»,³² che è il *senhal*, l'interruttore che attiva e rende riconoscibile «l'esistenza di una trama sotto il discorso [...] – una realtà segreta che affiora». ³³ È evidente così perché Pavese dica a Carocci: «non dormo di notte al pensiero che ho mutato *hanno peli là sotto in sono bestie là sotto*». ³⁴ Il nome «bestie» è la realtà segreta, non dicibile, che unisce la ragazza alla capra. Una volta enunciata svuota di senso il processo che abbiamo esplicitato.

Sulla connessione tra rifiuto dell'ente 'giudicante' – in grado di cogliere la somiglianza e staccarla dal fondo («il dio non *somiglia*») – e rivelazione di un'essenza (che si dà per sé: «il dio è pescec.»), si veda ancora il *Dio-caprone*:

FE5I.18, c.3

che li spruzza [di] sangue e ubriaca	[e poi ballano ∞ tutti insieme] <i>inf.</i>
[del] <i>inf.</i>	[e poi ballano tutti] <i>sup.</i>
*e ubriaca [con] un	sangue che sembra [fuoco] <i>inf.</i>
di - <i>inf.</i>	sembra[no] [frutti ∞ di fuoco] <i>mdx.</i>
	*sembra[no] [fiamme] <i>inf./mdx.</i>
	sembra di fuoco. <i>inf.</i>

FE5I.18, c.6

che li spruzza e ubriaca di un sangue	che sembra di	fuoco,
	colore del	<i>mdx.</i>
	più rosso del	- <i>inf.</i>
	più nero del	- <i>inf.</i>

In *princeps*: «che li spruzza e ubriaca di un sangue più rosso del fuoco».

E *Balletto*:

FE5I.27, c.3

Se la donna e il gigante si spogliano insieme

³⁰ Questo non significa che le similitudini scompaiano da *Lavorare stanca*. Nota, infatti, V. COLETTI, *La diversità di 'Lavorare stanca'*, cit., p. VII: la poesia di *Lavorare stanca* «preferisce le similitudini esplicitate col *come* alle metafore raccorciate». La presenza del 'come' è indubbia in *Lavorare stanca*, ma uno sguardo ravvicinato ci offre qualche sorpresa. Proprio prendendo a metro Pavese e Ungaretti notiamo che alle 96 occorrenze nel primo (f.r. 0,47; 62 in LS + 34 in VM) ne rispondono 105 nel secondo (f.r. 0, 52). Ciò con riguardo al 'come' avverbiale. Se consideriamo il 'come' congiuntivo il rapporto è di poco differente (52 occorrenze nel primo, 37 nel secondo). Il 'che' relativo, invece – utilizzato spesso da Pavese nel modulo esplicitato sopra (ad es., da *Lavorare stanca*: «quest'uomo che gira [...] / che giunge [...] / che passa») – conta invece 406 occorrenze in Pavese (con una frequenza relativa del 2,01) contro le 249 (f.r. 1,23) di Ungaretti. Insomma, risulta molto più pervasiva, rispetto alla similitudine, la tecnica esplicitata sopra.

³¹ MV, nota del 15 settembre 1936, p. 45 (a proposito di *Mythologie Primitiva* di Lévy-Bruhl). Sullo stesso crinale viene rimarcato anche, costante preoccupazione di autenticità da parte di Pavese, la differenza tra «gioco espressivo» (arbitrario) e «positiva descrizione». La parte in corsivo ricorda da vicino gli appunti di FE5II.12, c. 1v citati in apertura del paragrafo.

³² MV, p. 28, nota del 17 febbraio 1936: Pavese sta parlando dell'unità nell'opera di poesia, in relazione ad Omero.

³³ MV, nota del 10 dicembre 1939, p. 165.

³⁴ Il cambiamento era uno strenuo tentativo di salvare la lirica dalla forbice censoria (Cfr. *supra*, *Appendice delle lettere*, LSol, p. 569).

– lo faranno più tardi – [sempre ancora una rupe]
il gigante [sarà] *inf.*
[starà] *-dx.*
somiglia

sempre ancora una rupe, una tiepida rupe
|come| *sup.*

e la donna a scaldarsi si stringerà a lui.
|stringe al suo corpo.| *inf.*

In *princeps*: «Se la donna e il gigante si spogliano insieme / – lo faranno più tardi – il gigante somiglia / alla placidità di una rupe, una rupe bruciante, / e la bimba, a scaldarsi, si stringe a quel masso».

FE5I.27, c.4

[<E> quest'uomo cammina]
Il gigante s'avvia *sup.*

[come fosse] la donna una parte [del corpo] | [che lo veste]
e *sup.* ^è *sup.* di [lui,] *inf.*
tutto il suo ∞ corpo *-dx.*

solamente, più bella.
|viva| *sup.*

In *princeps*: «Il gigante s'avvia, / e la donna è una parte di tutto il suo corpo, / solamente più viva.»

In *Una stagione* la dinamica globale è ancora più affascinante, e coinvolge anche quell'aspetto dualistico che abbiamo già confutato:

FE5I.17, c. 4

[Poi tornava a vedersi, la sera, nel vento]
Non è bello mostrarsi sformate per strada.
in *princeps*: «Non amava mostrarsi sformata per strada»

La messa a punto della focalizzazione interna si associa qui, infatti, ad una sostituzione antinomica. La prima conseguenza è ormai nota: il soggetto non obbedisce più a una supposta legge (estetica nel caso) che lo travalica, ma è mosso da un proprio 'sentimento del reale'. In più, questa volta, viene 'disattivato' il contenuto informativo iniziale, il dato 'cronachistico', che si presentava ancora in forma di opposizione binaria (la donna esce o non esce: «tornava a vedersi» contro «non amava mostrarsi»). L'esito è qualcosa di più sfumato e allusivo (ma allo stesso tempo, più 'vero' nello specifico universo lirico), che deve 'reagire' con altre parti del testo (e del macrotesto) per esser compreso. In questo modo, il componimento può addirittura venire 'alleggerito' del suo senso ultimo (ancora una volta, una 'sentenza' dell'ente che giudica):

FE5I.17, c. 3

Son fatte di ∞ carne

fresca e solida, come le piante son fatte di linfa

e di scorza [nel vento che porta le foglie e i ∞ vestiti] *inf.*
e resistono [al vento.] *inf.*
solide e vive. *inf.*
al vento che scrolla le foglie *inf.*
|ogni foglia| *inf.*

(in *princeps*)

I vestiti diventano vento le sere di marzo [...].
Il suo corpo di donna muoveva sicuro nel vento [...].
Nelle sere di vento si spande un sentore di linfe,
il sentore che aveva da giovane il corpo

tra le vesti superflue.

L'immagine del vento, o meglio (ora abbiamo un'idea più chiara di ciò che vuol dire) il 'rapporto fantastico' che si stabilisce tra vento e vestiti, galvanizzato semanticamente dalla ripetizione, scalza ancora una volta la faticosa similitudine della minuta.

Nel corrispondente luogo manoscritto si può percepire anche il senso della continua ricerca da parte di Pavese. Nonostante la chiave del gesto («annusava») sia stata individuata come correttivo della similitudine in essenza, questa non viene mai perseguita monodimensionalmente:

FE5I.17, c. 5

≤ Nelle sere [di marzo annusava il] sentore di linfe,
di vento *sup.* si sparge un *inf.*

[Ma] il sentore [del corpo di quando era] giovane
che aveva il suo corpo ancor da *inf.*

quando senza saperlo portava un bambino. ≥

[...]

Nelle sere di vento si spande un sentore di linfe

il sentore che aveva il [suo] corpo da giovane
*da giovane il corpo

Se un riconoscersi si dà tra donna e piante, *core* dell'immagine non sarà più l'azione del soggetto, ma il darsi di una realtà viva («si spande»); anche il corpo (non più «suo») può diventare di tutti, archetipico.

Una stagione è particolarmente densa di materiali, ma i fenomeni che stiamo osservando sono riscontrabili lungo tutto l'arco cronologico della raccolta. In *Luna d'agosto* avevamo notato la genesi del v. 21:

FE5I.62, c.8

(L'orrore lunare

[ha già avvolto un cadavere]
ama troppo i cadaveri.) ≥ [E] già l'ombra dell'albero
Già

pare stia per contrarsi e inghiottire anche lei.

Similmente a *Una stagione* («non amava»), il funereo intreccio tra luna e cadaveri («ama troppo») cede il passo – sarebbe meglio dire ritorna – al fatto («l'ombra» che «pare stia per contrarsi / e inghiottire anche lei»), da cui comunque può dedursi la legge, il desiderio che lo regola.

Anche in *Pensieri di Dina* –

FE5I.15, c.4

[Da stasera il mio corpo è solo mio – stasera] / [sono un'altra]
[Da stasera il mio corpo è una cosa e gli abbracci del ballo] *inf.* / [sono un'altra]

Questa sera ≤ dovremmo potere guardarci e esser ∞ nudi
|*poter*| |*guardarci negli occhi*| *sup.*
|*poter(e)* star nudi| *inf.* ≥

*dovremmo poter stare nudi ∞ e vederci *minf.*

– l'autosufficienza professata nello slogan iniziale viene sussunta dentro il gesto («stare nudi e vederci»), che ascende infine all'edizione. L'individuazione di questo 'correlativo fisico', tuttavia, è

duro terreno di lavoro del poeta, che non si accontenta della 'formula', ma mira alla massima carica semantica:

FE5I.15, c.4v
≤ a ballare con loro. [D̥i] donne non voglio vederne.
|passare tra| sup. [E]
[Ma]
Le sup. vederle

Questa sera mi cerco un ragazzo che parli con me

come parla eø[gli] altri ragazzi³⁵ e lo porto a passeggio.
con sup. gli dx. ≥

[e non guardo nessuno]. Non sanno quegli uomini
[a passare tra loro] sup.
a pigliare i sorrisi -sup.

che stasera avrò i fianchi più freschi nell'abito rosso

La noncuranza verso gli altri, realistica controparte dell'autosufficienza e del 'monadismo', viene raccolta dall'idiolettico «passare»,³⁶ e poi dal «pigliare i sorrisi» (cioè avere sorniona consapevolezza del desiderio, non essendone soggiogati).

Isolata la molecola dell'immagine, individuate le diverse forze che l'hanno generata, si comprende meglio la direzione della ricerca intrapresa da Pavese, il costituirsi come organismo di *Lavorare stanca*, e quindi le chiavi per accedere a una rigorosa lettura dell'opera, presupposto – va da sé – di una sua esatta collocazione nel più vasto ambito della poesia del Novecento. Si rende peraltro evidente come i fenomeni allusivi, il non detto, il «trattamento [...] simbolico»³⁷ cui Pavese sottopone i testi non sono semplici tecniche di prestidigitazione scrittoria, ma preciso corollario di una scelta di costruzione poetica che rifiutando il predeterminato, e temendo gli eccessi di arbitrio espressivo dell'autore, chiede al lettore il costo 'fisico' di percorrerne i significati, come 'fisico' – e lo vedremo nel prossimo capitolo – è stato alle *personae* liriche lo sforzo di attraversarli.

³⁵ Come sottolineato soprattutto da SICHERA (Cfr. *Pavese*, cit., pp. 49-52), con la categoria di «donne-ragazzo», Pavese aveva individuato nella poesia di Whitman la presenza di una 'razza' di donne «eguali, compagne della vita e delle imprese, altrettanti camerati che di femminile non hanno che il nome [...]. Davvero queste donne sono anch'esse pionieri». (TL, pp. 52-53). Uno dei luoghi citati da Pavese in TL è *A woman waits for me*, LG, p. 136: «They are not one jot less than I am, / they are tann'd in the face by shining suns and blowing winds / their flesh has the old divine suppleness and strenght, / they know how to swim, row, ride, wrestle, shoot, run, strike, retreat, advance, resist, defend themselves, / they are ultimate in their own right – they are calm, clear, well-possess'd of themselves» (Non d'un capello mi sono inferiori, / vennero abbronzate nel volto dai fulgidi soli, dal fiato dei venti, / la loro carne ritiene l'antica e divina fragilità e forza, / sanno nuotare, remare, montare a cavallo, lottare, sparare, correre, colpire, ritrarsi, avanzare, resistere e difender sé stesse, / sono definitive di loro pieno diritto – sono calme, sono serene, di sé stesse padrone», W. WHITMAN, *Foglie d'erba con le due aggiunte e gli echi della vecchiaia dell'edizione del 1900*, cit., p. 128). Pure in *Terre bruciate* (FE5I.64, c. 2v) l'io lirico descrive le donne di «alta Italia» con attributi ancora una volta whitmaniani, a partire dall'aggettivo «brune» (= «tann'd in the face»):

FE5I.64, c. 6r
[Dopo, tornano serie come fossero maschi.]
[Dopo, tornano serie, come fossero maschi.]
[Dopo, tornano serie, come uomini fatti.] inf.

Sono [brune] e slanciate e anche nude, discorrono
svelte sup. e,
|vive| inf.

³⁶ 56 occorrenze totali nella poesia di Pavese; 15 occorrenze di «trascorrere»; 7 di «traversare»; 1 di «attraversare». Sono tutte forme di incontro tra l'io e la realtà. Torneremo su questa sfera semantica, nel prossimo capitolo.

³⁷ P.V. MENGALDO, *Cesare Pavese*, in *Poeti italiani del Novecento*, a c. di P.V. Mengaldo, Milano, Mondadori 1978, p. 682.

PATHOS

IV.1 SENTIMENTO DEL CORPO

«Sentimento» è parola che non esiste in *Lavorare stanca*, lemma, anzi, assente da tutta la poesia di Pavese. Del resto, dopo aver misurato la distanza che l'autore mette in quest'opera fra il sé poeta maturo e il *wannabe* giovane *maudit* tutto inteso a un autoreferenziale struggimento, non faticiamo a capire perché. In questo senso – prendendo cioè per buona l'aurea fisiologia di sentimento come via «aperta [...] per gli occhi al core»¹ – l'equazione sembra esatta, dato che a zero occorrenze corrisponde nessuno spazio a 'questo' sentimento lungo tutto il libro.

Non è assente però quello che si può definire un sentimento del reale, una corrispondenza che viene fuori tra il soggetto e il mondo. Vi è anzi, nel *Mestiere*, una definizione che l'autore stesso propone di sentimento: «il descrivere propriamente».² Ma descrivere propriamente, lo abbiamo visto nel capitolo precedente, significa anche scoprire.³ La poesia-descrizione fatta 'propriamente', cioè fatta con sentimento, implicava la scoperta di una realtà.

Se finora abbiamo dettagliato la tecnica attraverso la quale ciò accade nella poesia di *Lavorare stanca*, adesso dobbiamo invece capire come, quale dinamica la rende possibile, ovvero attraverso quale mezzo comunicano l'io e il mondo. Il primo indizio, come al solito, ci suggerisce dove *non* ha senso cercare: è evidente che questo sentimento non abbia più sede nel complesso 'anima e cuore'. Al loro posto avevamo trovato, fin dai *Mari del Sud*, gli eteronimi pavesiani «corpo» e «sangue». Questo fronte, sospettato in verità già in fase di progettazione della ricerca, conferma anche in *Due sigarette* la dinamica a suo tempo riscontrata in *Mito*⁴ con la sostituzione di «stanchezza» a «tristezza»:

FE5I.1, c.1
[Non] c'è più [la stanchezza] a quest'ora: [le luci dei viali] / sono [tutte]
[la] ~~tristezza~~ *sup.* i lampioni a migliaia *inf.* / sono tutti *inf.*
non *sup.* *tristezze*
*a quest'ora non c'è più tristezze: i lampioni a migliaia
^ e *msx.*
Ma a quest'ora non c'è più tristezze: i lampioni a migliaia
[stanchezze] *minf.*

sono tutti per chi si sofferma a sfregare un cerino.

in *princeps*:

Ma a quest'ora non c'è più stanchezza: i lampioni a migliaia
sono tutti per chi si sofferma a sfregare un cerino

¹ F. PETRARCA, [Era il giorno ch'al sol si scoloraro], *Rerum vulgarium fragmenta*, cit., p. 5.

² «Mi pare comunque esatto che sentimento sia il descrivere propriamente». MV, nota del 1 novembre 1935, p. 16.

³ «poesia della scoperta e del senso meravigliato non sta mica nel dirlo diventato questo e quello (ché son parole) ma nel descrivere». APX.24 (carta non numerata), a proposito di *There was a child went forth*.

⁴ Per un'edizione critica (e per un'ermeneutica whitmaniana) della prima edizione di *Lavorare stanca* di Cesare Pavese, p. 2: «Nella variantistica di *Mito*, composta nel periodo delle solariane ma pubblicata solo nel '43, è possibile cogliere l'affinarsi della sua tecnica poetica, il passaggio dalla *koinè* stancamente decadente delle giovanili all'intonazione di una voce propria e originale. L'autografo, collocato in FE 5I. 64, alle carte da 20^r a 22^r di un taccuino datato 1935, fornisce indicazioni preziose: la prima stesura del verso «Ora pesa / la stanchezza su tutte le membra dell'uomo» registra «tristezza», poi cassato, al posto di «stanchezza». La stessa dinamica è presente nei versi successivi: «la calma stanchezza dell'alba» era «la grave tristezza che intorpidita». La tristezza dunque, abusata affezione dell'anima, lascia il posto alla stanchezza, che in prima istanza rimanda al corpo».

È per la via del corpo – immediata, non speculativa – che si dà, nei modi che conosciamo, la sotterranea corrispondenza tra corpo e piante in *Paesaggio* [V]:

FE5II.19, c.1

*anche i corpi nascondono vene nerastre.
|son fatti di| *sup.*

In *Una stagione*:

FE5I.17, c.1

solido e fresco il suo corpo [segreto:] *inf.*
[nascosto.] *inf.*
[in fermento] *inf.*
che vive *inf.*
[cresciuto] *inf.*

FE5I.17, c.2

il suo corpo viveva, esalando di [germi]
succhi *sup.*

in fermento, tra i muri ∞ di pietra. [Col tempo] anche lei, *inf.*
[Ma adesso] *sup.*
Col tempo *sup.*

che ~~nutriva~~ altri corpi si è secca⁵ e piegata.
^ha *nutrito* *sup.*

Notiamo, tangenzialmente, la coloritura originaria della maternità come «yielded life»⁶ – e della paternità come lavoro, «work of fatherhood»⁷ – già a quest'altezza saldamente radicate nella poesia di Pavese come lascito americano:⁸

FE5I.17, c.5

Non ebbe altro bene

che il suo corpo, che adesso è [distrutto] dai troppi [bambini].
|quel| consunto ~~figlioli~~ *sup.*
figliuoli

Questa prospettiva, in effetti, non è esclusiva di *Una stagione*, ma riguarda ovviamente le poesie omonime (e *Antenati*),⁹ come anche – per opposizione – liriche quali *Pensieri di Dina*:

FE5I.15, c.3

se debbo sformarmi, non c'è motivo per ∞ sformarmi ora.

O, negli stessi termini, *Gente che non capisce*:

FE5I.24, c.2r

≤ Gella vede ogni sera sua madre, [sformata]
piegata *sup.*

⁵ Poi, più esattamente, poiché «secca» alluderebbe alla sfera della sterilità (v. *Paesaggio* [I]), in FE5II.13, c.1: «Col tempo, anche lei, / che ha nutrito altri corpi, si è [secca] e piegata.
rotta *mdx.*»

⁶ *A Song of Joys*, LG, p. 207 (vita ceduta).

⁷ *From Pent-up aching rivers*, LG, p. 127.

⁸ Cfr. A. SICHERA, *Pavese*, cit., p. 33.

⁹ Il verso successivo a quello citato prima: «ogni donna c'infonde nel sangue qualcosa di nuovo, / ma s'annullano tutte nell'opera». PO, p. 10.

e annerita di sole, tornare nell'aia con l'erba; ≥

Nello stesso componimento è interessante, per la già rilevata (da «secca» a «rotta»)¹⁰ coerenza semantica, la sostituzione nel primo verso a connotare specificamente il 'sudore-fatica' della madre di Gella, distinguendolo dal 'lavoro' di generazione:

FE5I.24, c.2v

[E] ~~la~~ madre lavora
La

a raccogliere l'erba, perché da trent'anni

l'ha raccolta[,] ogni sera, ma adesso potrebbe

se qualcuno sapesse tenerla, restarsene in casa

se qualcuno valesse a tenerla, restarsene in casa inf.

[ben restarsene in casa. Nessuno le chiede fatiche.] -*inf.*

in *princeps*:

E la madre che suda
a raccogliere l'erba, perché da trent'anni
l'ha raccolta ogni sera, potrebbe una volta
ben restarsene in casa. Nessuno la cerca

Consequentemente, in *Casa in costruzione*, la scelta ricade infine sulla variante «accaldato», dal momento che il riferimento non è questa volta alla fatica, ma al calore (che reagisce meglio col fresco dell'erba):

FE5I.25, c. 1

e un passante [sudato] poteva [distendersi al verde]
accaldato *inf.* [distendersi a terra] *inf.*
[distendersi all'erba] *sup.*
[buttarsi sull'erba] *inf.*
gettarsi sull'erba *inf.*

Si può apprezzare l'esigenza di chiarezza e trasparenza dell'autore nel rifiuto di gratuiti effetti semici, che potrebbe ricavare senza fatica dagli echi di una trama simbolica che si va costituendo. D'altra parte resta il fatto che eventi complessi e totalizzanti – maternità e paternità, lavoro o riposo – accadono e sono (ri)conosciuti dal soggetto secondo una forma eminentemente corporea. Di più, non solo gli eventi direttamente riconducibili a un'intelligenza, ma la realtà intera si dà in questa chiave. La terra, le case, i fiumi sono «scoperti» come corpi:

da *Casa in costruzione*, FE5I.25, c. 1

I mattoni [isolati]
scoperti -*dx.*

da *Poggio Reale*, FE5I.64, c. 12

La vuota finestra

non rivela che, in mezzo alle piante, ci sono ∞ colline

e che un fiume serpeggia lontano -
, ^ scoperto. *dx.*

da *Piaceri notturni*, FE5I.26, c. 1

≤ il segreto respiro / di ~~radice~~ e di zolle [pesante] nell'aria.
radici scoperto *inf.* ≥

¹⁰ Cfr. *supra*, nota 5.

da *Pensieri di Dina*, FE5I.15, c. 5

≤ Che uomini sulle colline,
C'è

mille piccole case: e nessuno s'accorge

che son io qui nel fondo distesa col corpo scoperto ≥

da *Tradimento*, FE5I.9

c.1v

La mia pelle è [...] dal sole e scoperta
[offuscata] *sup.*
annerita *inf.*

c. 8

[il profumo del corpo, il candore dell'abito. / La mia pelle è annerita dal sole e scoperta]
del suo corpo nascosto *inf.*

da *Civiltà antica*, FE5I.51, c. 1v

Se ciascuno si mostrerà in piazza, nessuno

avrà più avvillimento a [sentirsi lui solo] / [con un corpo scoperto]
vedere che è nudo *inf.*¹¹

Civiltà antica (assieme alla già citata *Una stagione*, con 8 occorrenze del lemma «corpo») è un componimento decisivo¹² per la 'teorizzazione' di questo 'sapere corporeo', ma l'opposizione tra corpo vestito e scoperto ha fermentato a lungo in Pavese. Un appunto, rinvenuto in APX.57, c.1v, può aiutarci a far luce:

Andar nudi = lust
Oh, che civiltà?!

La critica più attenta¹³ aveva già rilevato l'importanza della nudità come naturalità-svelamento contro il travestimento della costrizione sociale, operante nel Pavese poeta,¹⁴ ma rintracciata a suo tempo dal giovane studioso di letteratura americana.¹⁵ Qui viene espresso dallo stesso autore il

¹¹ Viceversa in *Maternità* (FE5I.49, c.2v): «Certo il corpo vestito, che passa / [...] non lascia comprendere nulla».

¹² Trascriviamo l'ultima strofe con ben 6 occorrenze del lemma: «Se si ha un corpo, bisogna vederlo. Il ragazzo non sa / se se ciascuno abbia un corpo. Il vecchiotto rugoso / che passava al mattino, non può avere un corpo / così pallido e triste, non può avere nulla / che atterrisca a quel modo. E nemmeno gli adulti / o le spose che danno la poppa al bambino / sono nudi. Hanno un corpo soltanto i ragazzi». PO, p. 38.

¹³ Cfr. A. SICHERA, *Introduzione*, p. XXXV. In nota la derivazione whitmaniana di questo tema. Poi più diffusamente in A. SICHERA, *Pavese*, cit., pp. 32-36.

¹⁴ È facile il rimando a *Pensieri di Dina*, PO, p. 67: «È un piacere distendersi nuda sull'erba già calda / e cercare con gli occhi socchiusi le grandi colline / che sormontano i pioppi e mi vedono nuda / e nessuno di là se ne accorge. Quel vecchio in mutande / e cappello, che andava a pescare, mi ha vista tuffarmi, / ma ha creduto che fossi un ragazzo e nemmeno ha parlato. / Questa sera ritorno una donna nell'abito rosso / [...] – ritorno vestita / a pigliare i sorrisi [...]. / Io sola sorrido / a distendermi qui dentro l'erba e nessuno lo sa».

Nella genesi del componimento (FE5I.15, c. 5) si legge anche, invertendo i fattori:

≤ solamente il costume [attillato] alle spalle / stringe il corpo e lo gela.
[infinito] *dx.*
dalle gambe *inf.* ≥

¹⁵ TL, p. 85: «Non è insomma espressione qui una gioia primitiva dell'aperto, che non è mai stata al mondo, ma una gioia polemica [...] di vivere questa vita primitiva in liberazione degli impacci della più civilizzata». Pavese sta discutendo delle sezioni 9 e 10 del *Song of Myself*.

legame tra nudità, America e assimilazione della realtà («lust»),¹⁶ con l'introduzione proprio del termine di «civiltà» (che connoterà anche in *Lavorare stanca*, con la specifica di «antica», quest'area del sentire corporeo). Come il cavallo «va [...], senza ritegno nel sole»,¹⁷ in natura tutte le cose son nude (ormai classica l'esitazione antinomica di «coperte»):

FE5I.51, c.1
e le [piante], che guardano
ma foglie *inf.*

≤ [ferme++]
[fanno] *struggere* il petto. [Bisogna coprirsi.]
struggono Nessuno resiste. *inf.*

Pure, è strano. In campagna [le] cose [son] nude.
ogni cosa è [già] *nuda sup. ≥*

[Nella strada il ragazzo non vede nessuno]

ferme, e [i sassi] e i cespugli son cose [coperte] / [e severe, non come la carne]
i tronchi [tremende] *sup.* / [e severe. Non come la carne incolore, che] *inf.*
severe *inf.* / [e severe. Non come la carne slavata, che] -*inf.*

per un debole corpo [incolore], che trema.
[inaudito] *inf.*
[s]lavato -*sx.*
slavato ≥

Non può dirsi lo stesso degli uomini:

FE5I.51, c.4
Se si ha un corpo, bisogna [mostrarlo]. [Convinto / che ogni uomo e ogni donna abbia un corpo nascosto / il ragazzo non è.]
[Se tutti hanno un corpo] *mdx.* saperlo *sup.* [Però fa soffrire] *inf.*
Il ragazzo non sa

se ciascuno abbia un corpo [o in che modo sia fatto.]
. Il vecchiotto rugoso *inf.*

che [è passato] al mattino, non può avere un corpo[.]
passava *inf.*

così pallido e timido, non può avere nulla
[triste] *sup.*

Dal primo discrimine tra camuffamento e autenticità deriva quello tra il pallore e la *blackness*, tra chiusura e apertura.¹⁸ Eppure, non si risolve tutto in un panico fluire: «ci son occhi»¹⁹ «occhi

¹⁶ Esattamente «brama».

¹⁷ PO, p. 38.

¹⁸ Sebbene, come abbiamo visto a proposito di *Paesaggio* [III] (i villani oscurati che inseguono il pezzente), valga anche qui il discorso fatto a proposito delle antinomie.

¹⁹ *Donne appassionate*, PO, p. 59.

severi»,²⁰ «che vedono i corpi».²¹ Queste oscure presenze,²² che abbiamo trovato anche in *Donne appassionate*,²³ possono spaventare o invogliare (ancora in *Civiltà antica*):

FE5I.51, c. 1v

se son nudi, si può passeggiare tra loro

e pigliarsi il calore [sul corpo], guardando.
calore del sole inf.

Tale distanza è, ancora una volta, funzione del soggetto, della sua consistenza identitaria. Però, l'esitazione tra calore e colore ci permette di riflettere, oltre che sul luogo di elaborazione del processo, anche sulle periferiche: gli occhi e il corpo sono i canali aperti dal soggetto verso il mondo; un mondo che, come accennato in apertura, si offre pienamente nel mattino²⁴ (da *Disciplina*):

FE5I.37, c.2v

≤ Al mattino la luce

come l'aria c'investirà ~~tutti~~, negli occhi e ∞ nel corpo,
~~tutto~~
tutti ≥

Spesso gli occhi, diversamente da altri sensi che funzionano in maniera fondamentale reattiva, sembrano addirittura in grado di incidere sul reale. Già nell'elaborazione di *Paesaggio* [I] avevamo evidenziato la particolare configurazione di quest'atto,²⁵ attenuata dalle scelte di Pavese in vista dell'edizione. Poi, in *Paesaggio* [III], «l'occhiata» lascia esplicitamente una traccia, «perdura / sul corpo»:

FE5I.53, c. 1

[I] ~~villani~~ anneriti
Villani

l'han guardato una volta, ma l'occhiata [rimane]
perdura *inf.*

su questo corpo, cammini o [riposi nel sole.]
si [atterri] al riposo. *inf.*
accasci *inf.*

²⁰ *Civiltà antica*, PO, p. 38.

²¹ Cfr. *supra*, Edizione di *Donne appassionate*, 22M1b.

²² Cfr. *ivi*, 7T, 12T, 20T: «Ci son occhi nel mare...».

²³ Cfr. *ivi*, *Commento variantistico a Donne appassionate*.

²⁴ Nella lettera dell'8 giugno 1936 a Giuseppe Cassano, Pavese parla di *Lavorare stanca* come di «un mondo di giovani che vivono contenti e meravigliati delle cose reali, che si muovono con mattutina spensieratezza tra gli uomini» (LE, pp. 520-523). Una simile concezione (attenuata in *Pensieri di Dina*, per cui si veda il titolo rifiutato *Mattinata*) è ancora una volta rintracciabile in Whitman, nella citatissima sezione 2 del *Song of Myself*: «The feeling of health, the full-noon trill, the song of me rising from bed and meeting the sun», LG, p. 64 (La sensazione di salute, il trillo del mattino pieno, il canto di me che mi alzo dal letto e vado incontro al sole). Per una più dettagliata ricognizione delle epifanie mattinali in Pavese, mi permetto di rimandare al mio *Lavorare stanca o le poesie del mattino*, consultabile al seguente link, dalla rivista «Leuké»: [<https://www.leuche.it/wp/wp-content/uploads/2017/04/Lavorare-stanca.pdf>]

²⁵ Cfr. *supra*, *Paesaggio* [I], dagli appunti di composizione («finirlo collo sguardo...») allo sguardo fecondante dell'eremita, fino alla genesi dei vv. 28 e 29. E si veda (curiosamente ancora in merito ai paesaggi) D.H. THOREAU, *Walden*, cit., p. 63: «With respect to landscapes,— I am monarch of all I survey» («Quanto ai Paesaggi, sono monarca di tutto ciò che osservo»).

in *princeps*: «Villani anneriti / l'han guardato una volta, ma l'occhiata perdura / su quel corpo, cammini o si accasci al riposo»

Ancora in *Disciplina* la capacità 'performativa' del guardare viene compiutamente espressa:

FE5I.37, c. 4

Ogni cosa / può accadere e ci basta di alzare la testa

e guarda<re>, [per essere noi.]
perché [infatti] accada.

C'è l'istante che tutti si spogliano al sole

in *princeps*: «Ogni cosa / può accadere e ci basta di alzare la testa / dal lavoro e guardare».

Allo stesso modo, nella successiva *Legna verde* è la luce a svelare la natura delle cose, com'era già nella progettazione dei versi iniziali:

FE5I.38, c. 1

≤ e le masse nerastre [somigliano a] grandi colline
diventano *inf.*

a due passi: se viene la luce, ritornano case. ≥

Il passo sarà cassato, ma resterà focale nel testo la dimensione visiva:

L'uomo fermo ha davanti colline nel buio.

[...] Le fissa e non vede,
come chi serri gli occhi in prigione ben sveglio.

L'informazione di realtà, trasmessa per questa via, viene registrata dal soggetto *sub voce* «sapere» o «sentire»: ²⁶ è insomma un protocollo conoscitivo. In maniera alternativa al paradigma lirico 'ufficiale', in *Lavorare stanca* l'esistente è compreso, saputo, in quanto fisicamente assimilato: non incalzato da una mente che «indaga, accorda, disunisce», ²⁷ lo vaglia con sospetto, ma – fatto nuovo nella poesia italiana ²⁸ – coraggiosamente attraversato da un corpo che come tale sente, come tale 'sa'.

La poesia manifesta già ciò che il suo autore riconoscerà solo anni dopo: «Fermo davanti a una campagna, smemorato, a un cielo chiaro, a un corso d'acqua, a un bosco [...]. Io non esisto: esiste il

²⁶ Basta vedere le occorrenze e la distribuzione semantica dei verbi «sapere» e «sentire». Alcuni esempi: Sapere: 65 occorrenze in *Lavorare stanca*, f.r. 0,33: «Ogni cosa nel buio la posso sapere» (*Mania di solitudine*); «sa l'odore del primo profumo inesperto» (*La puttana contadina*); «Non c'è nulla per strada che non possa sapersi» (*Ulisse*); «Le colline gli fanno di pioggia: è l'odore remoto» (*Legna verde*); «Morde il pezzo di pane, che sapeva di lepre / in prigione, ma adesso non sa più di pane / né di nulla. E anche il vino non sa che di nebbia» (*Semplicità*). Sentire: 38 occorrenze in *Lavorare stanca*, f.r. 0,17: «A pensar questa gente mi sento più forte» (*Antenati*); «Noi soli sentiamo la terra» (*Paesaggio IV*).

²⁷ E. MONTALE, *I limoni*, in – *Tutte le poesie*, a c. di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 2012 (I ed. 1984), p. 12. L'esempio di Montale è scelto in quanto centrale, appunto, in un ideale canone del Novecento poetico italiano.

²⁸ Abbiamo dettagliato altrove la novità corporea di Pavese, e la sua derivazione 'americana', che traspare già nella tesi dal riconoscimento in Whitman della «promessa di rivelazioni spirituali che si incarnano nel corpo». (TL, p. 47). Mi permetto, dunque, di rinviare al mio *La chiave del corpo in Pavese*, in corso di pubblicazione nel volume miscelaneo *Scritture del corpo*, Atti del XVIII Convegno Mod (Catania, 2016). Qui basta ricordare che il lemma «corpo» ha in Pavese un indice di frequenza del tutto fuori media rispetto a un ipotetico canone della poesia italiana nel Novecento (considerando il *corpus* di VOC, da cui sono tratti i dati): 78 occorrenze in Pavese, 21 in Pasolini, 20 in Ungaretti. Sono i primi poeti in termini di frequenza assoluta del lemma. In quanto al peso del lemma sul totale delle occorrenze d'autore, in Pavese registriamo una frequenza relativa di 0,386. Anche in questo caso il secondo, Turolfo, è molto distante con una f.r. di 0,111 (ma solamente 10 occorrenze del lemma). Per Pasolini la f.r. è 0,068. Ciò significa che la frequenza relativa del lemma in Pavese è 6,43 volte maggiore di quella di Pasolini, quattro volte rispetto a Ungaretti, due tra i 'maggiori' generalmente associati a quest'area.

campo, esiste il cielo. Esistono i miei sensi, spalancati come bocche a divorare l'oggetto». ²⁹ È questa 'mangiabilità' del reale, il fondamento gnoseologico in esergo alla particolare coloritura del verbo «bere», ³⁰ che esprime – ad esempio in *Grappa a settembre* – l'unità fantastica tra acqua e aria, tra cielo e terra («rispecchia», «contiene», «possiede»):

da *Grappa a settembre* FE51.50, c.5
 ≤ Anche l'acqua del fiume si gode il tepore

e [rispecchia] ogni cosa: le nuvole [sode]
 [contiene] *sup.* sparse *inf.*
 [possiede] *-dx.*

e le pietre del fondo++ ≥

in *princeps*:
 Anche l'acqua del fiume ha bevuto le rive
 e le macera al fondo, nel cielo

In *Lavorare stanca* è presente tutto un lessico che 'descrive' (= 'scopre'), attraverso il contatto ³¹ corporeo, l'incontro tra io e mondo:

da *Piaceri notturni* FE51.26, c. 1v
 Non sa nulla del vento la donna che dorme

e respira; il tepore del corpo di lei

è lo stesso del sangue che [si agita in noi]
 balza nel nostro *inf.*
 (in *princeps*: «mormora in noi»)

da *Pensieri di Dina* FE51.15, c. 5
 Fanno rabbrivire, le scorze dei pioppi, a [toccarle]
 [sfiorarle] *inf.*
 toccarle col corpo *sup.*

più che l'acqua scrosciante [del tuffo] / [ma è un'immensa freschezza]
 [più che i tuffi croscianti] *inf.*
 [più che il croscio] *-sup.* di un tuffo. Sott'acqua è ∞ ancor buio

e fa un gelo che accoppa, ma basta saltare nel ∞ sole
 [nell'erba] *sup.*

da *Poggio Reale* FE51.64, c. 13
 [Il] viandante disteso potrebbe vederla
 Quel *sup.* ^sul prato *sup.* sentirla

tra il ronzio [delle cose]. [[Ma]] può essere morto.
 [di quel prato] *inf.* [[Ma]] dev' essere morto.
 delle cose *-inf.* Dev'

²⁹ *Mal di mestiere*, SA, p. 287.

³⁰ Cfr. *supra*, *Commento variantistico a Paesaggio* [VI]. Ma ancora in *Grappa a settembre* leggiamo: «L'aria, cruda di nebbia, si beve a sorsate».

³¹ Per l'importanza e la derivazione whitmaniana del tema del contatto, cfr. A. SICHERA, *Pavese*, cit., p. 34. Strettamente legati a quest'area semantica sono i lemmi dell'attraversamento (i già citati «passare», «traversare», etc.) e quelli dello *shock*. Taffon (cfr. *supra*, *Le poesie giovanili*, nota 78) aveva individuato in Sbarbaro l'utilizzo di un lessico atto ad esprimere «l'emozione improvvisa che oggetti e fenomeni provocano [...]; il subitaneo sommovimento e la corrispondente risposta psichica ed emotiva». I verbi che egli cita al proposito sono gli stessi che ritroviamo, con identico valore, nelle poesie di *Lavorare stanca*: «tremare» (13 occorrenze), «scuotere» (8), «balzare» (3), «sussultare» (3), «trasalire» (3), «echeggiare» (2), ma anche «toccare» (8+1 nel *Dio-caprone*) e «sfiorare» (1). A questi verbi si aggiungono i sostantivi «sussulto» (3), «urto» (2).

da *Poggio Reale* FE5II.47, c. 1
nel respiro dell'erba. Ma non muove lo sguardo[.] / L'erba
, dx. / l'erba

l'erba sola [lo tocca]. Dev'essere morto
si muove *inf.*
[le dev'essere morto. L'erba sola si muove] -*inf.*

da *Paesaggio* [V] FE5I.43, c. 4
Su dal mare non balzano piante[;] non muovono ∞ foglie;
, *inf.*
in *princeps*: «Su dal mare non sporgono piante, non muovono foglie;»

L'attraversamento³² della realtà, e il farsi da questa attraversare, sono un ri-conoscimento; perciò 'sentire-godere' (= 'sapere') può valere 'ricordare' (da *Disciplina*):

FE5I.37, c. 2v
Ciascuno [sentiamo]
[si gode] *inf.*
[si sente] *sup.*
ricorda -*sx.*

di esser soli e aver sonno, [scoprendo] i passanti
solo imbattendo *sup.* in

Come già nelle giovanili, nei *Mari del Sud* e in *Una generazione*, in *Poggio Reale* e in *Piaceri notturni*, anche in *Paesaggio* [V] il vento è latore privilegiato di quest'agnizione:

FE5I.43, c. 6
≤ Fuori, dura il silenzio. Al tornare del vento
luce o [sangue] [tremerebbero] dentro la terra
scorrerebbe la *sup.* luce fin -*dx.*
come a un urto. E le nuvole avrebbero ∞ un senso. ≥
[Fuori, dura il silenzio.] Al tornare dell'alba
tornerebbe la luce fin dentro la terra
come [a] un urto. [Anche il] sangue sarebbe più [fresco]
Ogni *inf.* vivo *inf.*
e i villani che passano avrebbero un senso

In *Legna verde*, infatti, vidimato il riconoscimento nella sede del sangue (per ben due volte, nonostante l'insidia – solo apparentemente omonimica – del sangue versato sulle strade), «l'odore di terra / gli par sorto dal suo stesso corpo»:

FE5I.38, c. 3
≤ L'odore di terra talvolta anche giunge
^Ma l' *sx.*
in città e [muove il sangue]
annebbia gli occhi: *sup.* ^ [pensando] ai compagni
si pensa *sup.*
in prigione, e ai selciati spruzzati di sangue. ≥

³² Si vedano (cfr. *supra*, *Tecnica*, nota 36) le occorrenze e i contesti di verbi come «trascorrere», «traversare», «passare».

E l'odore di terra che giunge talvolta sup.

in città [e] [serra i pugni]: si pensa ai compagni
[taglia i pugni] sup.
[taglia] il fiato -dx.
mozza inf.
|scuote il sangue| sup.msx.

FE5I.38, c. 2

Ora è solo. L'odore inaudito [dei campi]
di terra inf.

≤ ferma il fiato, da tanto che è dolce. Ricordi remoti / fa[n]
^Un ∞ ricordo remoto / fa

fa socchiudere gli occhi che pure han veduto

i villani picchiare la zappa violenti

come [contro] un nemico.
sopra inf.

≥

gli pare sorto dal suo stesso corpo, e [un] ricordo ∞ remoto
ricordi ∞ remoti

In questo contesto, è notevole l'utilizzo dell'aggettivo «remoto» come *secretum*. Remoto, infatti, non è distante, lontano nello spazio, ma al contrario appartenente all'interno, al profondo, al nucleo dell'identità. In tal senso dunque radicato in un altro tempo, poiché risuonante della sfera infanzia-mito; in perfetta opposizione con l'*hapax* «recente» di *Tradimento*. L'intuizione pavesiana si determina faticosamente, passando per la solita esitazione antinomica («antico», contrario di «recente» e sinonimo di «remoto»):

FE5I.9, c. 2r

Stamattina non sono più solo. [Ho una femmina bionda] sup.
[Ho una femmina recente] sup.
[Ho una femmina giovane] sup.
[Ho una femmina anch'io] inf.
Un'antica compagna sup.

Così, esemplarmente, ancora in *Legna verde* «l'odore remoto» della pioggia è un «richiamo»:

FE5I.38, c. 2

Tante volte [ha piovuto] in città: [che il richiamo] / [del]la
pioveva spalancarsi sup. / la

la libera strada al respiro serrato.

[...]

Le colline gli sanno di pioggia: è l'odore remoto

che talvolta giungeva in prigione eel vento.
nel

In *princeps*:

Le colline gli sanno³³ di pioggia: è l'odore remoto

che talvolta giungeva in prigione nel³⁴ vento.

Qualche volta pioveva in città: spalancarsi

³³ L'utilizzo di «sanno» per «odorano» sembra contraddire la rilevata tensione verso l'esattezza semantica, salvo inserirsi per via di ripetizione dentro la trama di significati che allude alla conoscenza: sapere, sentire.

³⁴ L'odore da caratteristica estrinseca («col vento» = assieme a) passa verso l'interno («nel vento» = dentro il).

del respiro e del sangue alla libera strada.

La strada è tracciata, e percorsa fino in fondo da Pavese, col passo solido e vigoroso dei suoi quasi trent'anni: non essendoci conflitto tra mito e storia –

La ragione perché gli unici filoni ricchi di materia che hai trovato sono gli anni dai sei ai quindici, da cui ti giungono poesie mature e saporite – è questa: in quegli anni vivevi *nel mondo*, vitellescamente e ottusamente ma nel mondo.³⁵

– l'esito non può ancora essere il ripiegamento memoriale, ma una convinta e feconda apertura al reale, «una corrente di simpatia»³⁶ tra l'io e le cose che anticipa – in *Grappa a settembre*, in *Legna verde*, o nei *Paesaggi* – la sapida epifania dell'*explicit*, fluviale dolcezza di un ritorno con spruzzi salmastri dei mari (at)traversati.

Lavorare stanca, dunque, è opera non solo «"giovanile" per certa sua desolata e perentoria testamentarietà»,³⁷ ma 'adolescente' (con tutto il farsi etimologico del presente participio) proprio in virtù di questo suo essere nel mondo. Nel graduale passaggio dall'idea verso l'esperienza prefigurato dalla lassa finale dei *Mari del Sud*, l'intera opera è racchiusa davvero nell'abisso di pochi versi. L'epica del ragazzo per essere autentica doveva rifiutare il pregiudizio (positivo o negativo) sulla realtà e andarle incontro. Questo scarto, presente come fatto testuale originario nella costruzione della poesia di Pavese, viene implementato in *Lavorare stanca* attraverso una crescita tecnica che investe in profondità la strutturazione di senso delle liriche del libro: soppresso l'occhio che giudica da terza parte (e governa, moralmente o anche solo prospetticamente, la poesia) l'organismo comincia a sostenersi da sé,³⁸ trova le proprie ragioni nel suo tessuto, nei suoi personaggi. In questo modo, al posto della dichiarazione di una visione del mondo (la *sententia* originaria) può prender forma una trama che, attivata attraverso la ripetizione, produce sotto la superficie (adesso fattuale) del discorso un coerente (e dinamico) disegno di senso. Questo magmatico³⁹ complesso, spiegato dall'autore col sintagma 'immagine interna', è il nodo della rete nel quale l'io dà significato al mondo.

La questione fondamentale posta dal soggetto alla realtà – una realtà che la pagina non può contenere tutta, eppure dice nel gesto di un personaggio, in un momento, nell'epifania di un mattino – non è sfida a un meccanismo da forzare (ancora il montaliano «anello che non tiene»),⁴⁰ ma un deflagrare di senso nell'agone del contatto. Ed è questo contatto a disegnarne il volto. Un'acquisizione al tempo stesso etica, patica e di tecnica poetica, che conferma un valore 'alto' di poesia come forma di conoscenza (non di espressione), e nello specifico come *imprinting* gnoseologico dell'uomo Pavese.⁴¹ Con gli occhi di un 'sentimento' e le 'ragioni' di un sapere che è corpo, il ragazzo può accogliere mutato la radice di un ritorno.

³⁵ MV, p. 367, nota del 26 maggio 1938.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ S. RAMAT, *La poesia italiana 1903-1943*, cit., p. 339.

³⁸ Lo stessa dinamica – a testimonianza del *primum* poetico pavesiano – vige nel diario «*complesso* meditativo e giudicante», nell'unità di qualcosa che si scopre solo *après coup* saldata.

³⁹ Scrive Pavese su Whitman: APX.76 «I lettori di L. of G. sono infatti invitati, non a farsi sistema delle idee di W. W., ma a vivergli accanto, a riceverne l'influsso vitale magmatico»

⁴⁰ E. MONTALE, *I limoni*, in *Tutte le poesie*, cit., p. 11.

⁴¹ Da APX.52, c. 73v: «Non concepisco opera d'arte per amore del bel sentimento e bella espressione, ma per amore dell'atteggiamento proprio dinanzi alla vita».

BIBLIOGRAFIA

OPERE

NAZIM HIKMET, *Poesie d'amore*, Mondadori, Milano, 2002.

GIACOMO LEOPARDI, *Canti*, a c. di E. Peruzzi, BUR, Milano, 2009.

EUGENIO MONTALE, *Tutte le poesie*, a c. di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano, 2012 (1984).

FRANCESCO PETRARCA, *Rerum vulgarium fragmenta*, edizione critica a cura di Giuseppe Savoca, Firenze, Olschki, 2008.

UMBERTO SABA, *Canzoniere*, Torino, Einaudi, 2014.

CAMILLO SBARBARO, *Pianissimo*, con introduzione, commento e note ai testi di Lorenzo Polato, Marsilio, Venezia, 2001.

HENRY DAVID THOREAU, *Walden, or life in the woods*, edited by Robert F. Sayre, Boone, IA, Library of America, 1985 (1854).

GIOVANNI VERGA, *Lettere alla famiglia*, a c. di Antonio Di Silvestro – G. Savoca, Bonanno Editore, Acireale-Roma, 2011.

WALT WHITMAN, *Foglie d'erba*, a c. di Biancamaria Tedeschini Lalli, traduzione di Ariodante Marianni, prefazione di Giorgio Manganelli, Roma, BUR, 2007.

W. WHITMAN, *Foglie d'erba con le due aggiunte e gli echi della vecchiaia dell'edizione del 1900*, versione di Luigi Gamberale, Palermo, Remo Sandron, 1923.

CONTRIBUTI CRITICI

MARIO ALICATA, *Il Piemonte di Pavese*, in «Oggi», Roma, 10 luglio 1941 e in «Corriere delle Lettere», 1941, n. 11, p. 16; poi in –, *Scritti letterari*, a cura di Natalino Sapegno, Milano, Il Saggiatore, 1968, pp. 84-88.

BONA ALTEROCCA, *Pavese dopo un quarto di secolo*, Sei, Torino, 1974.

ANNAMARIA ANDREOLI, *Il mestiere della letteratura*, Pisa, Pacini, 1977.

FRANCESCA ROMANA ANDREOTTI, 'Sotto le rocce rosse lunari': esperienza del confino e mito dell'esilio in Cesare Pavese, in «Bollettino di Italianistica», Anno 2011, n. 2, pp. 295-314.

NINO ARRIGO, *Herman Melville e Cesare Pavese. Mito, simbolo, destino ed eterno ritorno*, Firenze, Atheneum, 2006.

ALBERTO ASOR ROSA, *Scrittori e popolo*, Einaudi, Torino, 1988.

PAOLO BAGNOLI, *Del mito, dell'amore, dell'altro nelle ultime poesie di Pavese*, in «Il Ponte», Firenze, XXIX, 1973, n. 12, pp. 1728-1773.

P. BAGNOLI, *Appunti per le poesie di 'Legna verde': dimensione politica di Pavese lirico*, in «Il Ponte», Firenze, XXVI, 1970, n. 3, pp. 394-402.

GIANNINO BALBIS – VALTER BOGGIONE, a cura di, *Pavese, Fenoglio, Calvino. Il mestiere di scrivere, il mestiere di vivere*, Mallare, Matisklo edizioni, 2014.

GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, a cura di, *Le Odi di Quinto Orazio Flacco tradotte da Cesare Pavese*, Firenze, Olschki, 2013.

G. BÀRBERI SQUAROTTI, *La poesia. Il sacro e il pàtinoire. Saggi su Gozzano e Pavese*, a cura di Francesco De Nicola, Sestri Levante, Gammarò, 2009.

G. BÀRBERI SQUAROTTI, *La figura della reticenza*, in *La retorica del silenzio*, a c. di C. Augeri, Milella, Lecce, 1994, pp. 243-283.

G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Pavese o la fuga nella metafora*, «Sigma», Anno I, nn. 3-4, dicembre 1964, pp. 165-188.

PAULO BARONE, *I dialoghi di Pavese tra mito e poesia*, in «Il Manifesto», Roma, 26 giugno 1999.

U. BARRA, *Un pensiero di Pavese diciottenne sulla poesia*, in «Il Sofista», Lucca, maggio-giugno 1993, nn. 7-8, p. 7.

MARCO BARSACCHI, *Cesare Pavese tra classicismo ed etnologia: una lettura dei 'Dialoghi con Leucò'*, in *Italianistica scandinava. Atti del secondo congresso degli italianisti scandinavi*, Università di Turku, Turku-Abo, 1977, pp. 163-182.

GIAN LUIGI BECCARIA, *La luna e i falò tra prosa e poesia*, in «Lingua e stile. Rivista di storia della lingua italiana», Bologna, Il Mulino, 2009, n. 1, pp. 61-71.

G. L. BECCARIA, *Pavese, una vita sull'albero*, in «La Stampa-Tuttolibri», Torino, 2 settembre 2006, p. 3.

G. L. BECCARIA, «...ma perché vengo da molto lontano»: *Cesare Pavese*, in –, *Le forme della lontananza. La variazione e l'identico nella letteratura colta e popolare. Poesia del Novecento, fiaba, canto, romanzo*, Milano, Garzanti 1989, pp. 68-100.

G. L. BECCARIA, *Il lessico, ovvero la «questione della lingua» in Cesare Pavese*, in «Sigma», cit., pp. 87-94.

G. L. BECCARIA, *Invito alla lettura di Pavese lirico*, in «Filologia Moderna», Pisa, IV, 1963, nn. 11-12, pp. 85-98.

R. BERTACCHINI, *Pavese: lo scrittore che usò la politica soltanto per salvare la sua poesia*, in «Liberò», 20 agosto 2000, p. 19.

GIORGIO BERTONE, *Il paesaggio. Appunti per una ridefinizione*, in «Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura», Pisa, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2007, n. 1, pp. 65-82.

G. BERTONE, *Il mito del cetaceo*, in «Levia gravia. Quaderno annuale di letteratura italiana», Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003, V, pp. 81- 99.

PIERO BIGONGIARI, *L'evento immobile*, Milano, Jaca Book, 1987.

CARLO BO, *Cinque anni di poesia*, in «Paragone. Letteratura», Firenze, febbraio 1956, n. 74.

«Bollettino del Centro Studi Cesare Pavese», Santo Stefano Belbo, I, 1993.

MAURA BONFIGLIO, *Le carte del primo* *Lavorare stanca*, Dottorato in Studi Filologici e Letterari, Ciclo XXVII, Università degli Studi di Cagliari.

ALDO BORLENGHI, *Le ultime poesie di Cesare Pavese*, in «Letterature Moderne», Milano, II, novembre-dicembre 1951, n. 6, pp. 663-669; poi in –, *Tra Ottocento e Novecento. Note e saggi*, Pisa, Nistri-Lischi, 1955, pp. 257-267.

FRANCA BRAMBILLA AGENO, *Un caso di utilizzazione funzionale delle fonti*, in «Lettere Italiane», XXVIII (1976), 1, pp. 43-47.

GIORGIO BRANDONE – TIZIANA CERRATO, a cura di, *Incontro con Cesare Pavese: un giorno di simpatia totale. Atti del convegno di studi, Convitto nazionale Umberto I - Liceo classico D'Azeglio, Torino, 23-24 ottobre 2008*, Torino, Liceo classico statale M. D'Azeglio, 2010.

FRANCESCO BRUNO, *Poesie postume di Cesare Pavese*, in «La Giustizia», Roma, 6 giugno 1951 e in «Corriere delle Alpi», Cuneo, 19 giugno 1951.

GIUSEPPE BURGIO, *La poesia di Cesare Pavese*, in «Il Boccadoro», Roma, 15 ottobre 1967.

STEFANO CALABRESE – SARAH CRUSO, *Il folklore unplugged. Lettere di Calvino, Cocchiara, De Martino e Pavese sulla tradizione popolare*, Bologna, Archetipo Libri, 2008.

GIORGIO CALCAGNO, *Così lo studente Primo Levi sbeffeggiava il prof. Pavese*, in M. Masoero, a cura di, *I segni del mio inchiostro*, Torino, Aragno, 2005.

ITALO CALVINO, *Il mio amico Pavese perso tra donne sole*, in «La Stampa - Nazionale», Torino, 1 giugno 2008, p. 32.

I. CALVINO, *Pavese amico disperato*, in «L'Espresso», Roma, 20 luglio 2000, n. 29, pp. 168-171.

I. CALVINO, *Pasternak e la rivoluzione*, in «Passato e Presente», maggio-giugno 1958, n. 3; poi in —, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1991.

I. CALVINO, a cura di, C. P., *Lettere 1945-1950*, Torino, Einaudi, 1966.

I. CALVINO, *Pavese e i sacrifici umani*, in «Revue des Études Italiennes», Parigi, XII, aprile-giugno 1966, n. 2, pp. 107-110 e in «Avanti!», Milano, 12 giugno 1966.

I. CALVINO, *Le poesie politiche di Pavese*, in *Miscellanea per nozze di Enrico Castelnuovo e Delia Frigesi*, ediz. fuori commercio, Torino 1962, pp. 31-41; poi in «Il Contemporaneo, supplemento mensile di Rinascita», Roma, maggio 1965, n. 5, pp. 18-19, preceduto da *Tempi e attese dell'uomo solo. Cinque poesie di Cesare Pavese*, p. 17.

I. CALVINO, *Note generali a POe*, pp. 211-254.

I. CALVINO, *Pavese: essere e fare*, in «L'Europa Letteraria», I, 1960, nn. 5-6, pp. 25-30.

I. CALVINO, *'Le amiche' e Pavese (lettera aperta a Michelangelo Antonioni)*, in «Notiziario Einaudi», Torino, novembre-dicembre 1955, nn. 11-12, p. 12.

I. CALVINO, *Prefazione a C. P., La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951, pp. XI-XXXIII.

I. CALVINO, *La malvagità degli ignoranti*, in «l'Unità», Torino, 12 settembre 1950.

I. CALVINO, recensione di *Dialoghi con Leucò*, in «Bollettino d'Informazioni Culturali», Einaudi, Torino, 10 novembre 1947.

I. CALVINO, recensione di *Il compagno*, in «l'Unità», Torino, 20 luglio 1947, p. 3.

I. CALVINO, *Storia breve delle lettere moderne. Pavese in tre libri*, in «Agorà», Torino, II, agosto 1946, n. 8, pp. 8-10; poi in —, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barlenghi, 2 voll., Milano, Mondadori, 1995, pp. 1206-1208.

MARGHERITA CAMPANELLO, a cura di, *Cesare Pavese. Atti del convegno internazionale di studi (Torino-Santo Stefano Belbo, 24-27 ottobre 2001)*, Firenze, Olschki, 2005.

VALERIO CAPASA, *Un'esigenza permanente. Un'idea di Cesare Pavese*, Bari, Edizioni di Pagina 2008.

V. CAPASA, *«Lo scopritore di una terra incognita». Cesare Pavese poeta*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008.

V. CAPASA, *Paesaggio e conoscenza in "Lavorare stanca" di Cesare Pavese*, in «Otto/Novecento», Azzate, Varese, 2006, XXX, n. 2, pp. 109- 129.

V. CAPASA, *Pavese di fronte agli americani: le cose, i simboli, gli abissi*, in «Quaderni del '900», Pisa-Roma, II, 2002, n. 2, pp. 9-33.

DOMENICO CARA, recensione di *Poesie edite e inedite*, in «Italia Moderna Produce», Milano, gennaio 1963.

LANFRANCO CARETTI, *Per un'edizione delle poesie di Pavese*, in «L'Approdo Letterario», Torino-Roma, n.s., XIV, ottobre-dicembre 1968, n. 44, pp. 127-130, poi in –, *Sul Novecento*, Pisa, Nistri-Lischi, 1976, pp. 190-197.

MARCELLO CARLINO, *L'autore come traduttore: 'I mari del Sud' di Cesare Pavese*, in –, *Dodici osservati speciali. Atti di analisi testuale per la poesia italiana del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 251-272.

GIOVANNI CARTERI, *Fiori d'agave. Atmosfere e miti del Sud nell'opera di Cesare Pavese*, prefazione di Elio Gioanola, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 1993.

GIOVANNI CASERTA, *Realtà e miti nella lirica di Pavese*, Matera, BMG, 1970.

ANTONIO CATALFAMO, a cura di, *Cesare Pavese dalle Langhe al Nilo. Diciassettesima rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana*, Catania, A&G, 2017 («I quaderni del CE.PA.M.»).

A. CATALFAMO, a cura di, *Cesare Pavese e le strade del mondo. Sedicesima rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana*, Catania, C.U.E.C.M., 2016 («I quaderni del CE.PA.M.»).

A. CATALFAMO, a cura di, *Cesare Pavese: testimonianze, testi, contesti. Quindicesima rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana*, Catania, C.U.E.C.M., 2015 («I quaderni del CE.PA.M.»).

A. CATALFAMO, a cura di, *Pavese, Fenoglio e «la dialettica dei tre presenti». Quattordicesima rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana*, Catania, C.U.E.C.M., 2014 («I quaderni del CE.PA.M.»).

A. CATALFAMO, a cura di, *Cesare Pavese: il mito classico e i miti moderni. Tredicesima rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana*, Catania, C.U.E.C.M. 2013, («I quaderni del Ce.Pa.M.»).

A. CATALFAMO, a cura di, *Cesare Pavese, un greco del nostro tempo. Dodicesima rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana*, Santo Stefano Belbo, CE.PA.M., 2012 («I quaderni del CE.PA.M.»), supplemento a «Le Colline di Pavese», n. 134, aprile 2012.

A. CATALFAMO, a cura di, *Cesare Pavese: mondi e sottomondi. Undicesima rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana*, Santo Stefano Belbo, CE.PA.M. 2011, («I quaderni del CE.PA.M.»), supplemento a «Le colline di Pavese» n. 130, aprile 2011.

A. CATALFAMO, a cura di, *Cesare Pavese Sessanta. Nuovi studi comparativi e «ritorni». Decima rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana*, Santo Stefano Belbo, CE.PA.M., 2010 («I quaderni del Ce.Pa.M.»), supplemento a «Le Colline di Pavese», n. 126, aprile 2010.

A. CATALFAMO, a cura di, *Cesare Pavese. Oltre il centenario. Nona rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana*, Santo Stefano Belbo, CE.PA.M., 2009, («I quaderni del CE.PA.M.»), supplemento a «Le Colline di Pavese», n. 122, aprile 2009.

A. CATALFAMO, a cura di, *Cent'anni di solitudine? «Romper la crosta». Ottava rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana*, Santo Stefano Belbo, CE.PA.M., 2008 («I quaderni del CE.PA.M.»), supplemento a «Le Colline di Pavese» n. 118, aprile 2008.

A. CATALFAMO, a cura di, *Sei la terra e sei la morte. Settima rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana*, Santo Stefano Belbo, CE.PA.M., 2007 («I quaderni del CE.PA.M.»), supplemento a «Le Colline di Pavese», n. 114, aprile 2007.

A. CATALFAMO, a cura di, *Un viaggio mitico. Pavese «intertestuale». Alla ricerca di se stesso e dell'eticità della storia. Sesta rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana*, Santo Stefano Belbo, 2006 («I quaderni del CE.PA.M.»), supplemento a «Le Colline di Pavese», aprile 2006, n. 110.

A. CATALFAMO, a cura di, *Pavese «irregolare». La compiutezza dell'«incompiuto» e l'umanità degli dei. Quinta rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana*, Santo Stefano Belbo, 2005 («I Quaderni del CE.PA.M.»), supplemento a «Le colline di Pavese», aprile 2005, n. 106.

A. CATALFAMO, a cura di, *La stanza degli specchi: Cesare Pavese nella letteratura, nel cinema e nel teatro. Quarta rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana*, Santo Stefano Belbo, 2004 («I Quaderni del CE.PA.M.»).

A. CATALFAMO, a cura di, *Cesare Pavese: il mito, la donna, le Americhe. Terza rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana*, Santo Stefano Belbo, 2003 («I Quaderni del CE.PA.M.»), supplemento a «Le Colline di Pavese», n. 98, aprile 2003.

A. CATALFAMO, a cura di, *Cesare Pavese tra “destino” e “speranza”. Nuova rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana*, Santo Stefano Belbo, 2002 («I Quaderni del CE.PA.M.»), supplemento a «Le Colline di Pavese», n. 94, marzo 2002.

A. CATALFAMO, a cura di, *Ritorno all'uomo. Saggi internazionali di critica pavesiana*, Santo Stefano Belbo, stampato dalla Tipografia Salvatore Amara di Catania, 2001 («I quaderni del CE.PA.M.»), supplemento a «Le Colline di Pavese», n. 90, febbraio 2001.

SANDRA CAVALIERE, *Gli scritti giovanili di Cesare Pavese*, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Dottorato di ricerca in Italianistica, XIX ciclo, 2007.

S. CAVALIERE, *Il dibattito intorno al Pavese giovane*, in «Poetiche», 2006, n. 2, pp. 321-349.

ELEONORA CAVALLINI, a cura di, *La “musa nascosta”: mito e letteratura greca nell'opera di Cesare Pavese*, Bologna, D. U. Press, 2014.

EMILIO CECCHI, *Di giorno in giorno*, Garzanti, Milano, 1954.

T. CICCARELLI, recensione di POe, in «Il Lavoro Nuovo», Genova, 1° settembre 1963.

VITTORIO COLETTI, *La diversità di 'Lavorare stanca'*, in C. P., *Lavorare stanca*, Torino, Einaudi, 2001, pp. V-XXIV.

CHRISTOPHER CONCOLINO, a cura di, *Cesare Pavese a San Francisco. Incontro per la celebrazione del centenario della nascita*. Atti del Congresso (24-25 ottobre 2008), Firenze, Cesati, 2011.

GIANFRANCO CONTINI, *Un esperimento di poesia non aristocratica*, in «Libera Stampa», Lugano, 30 giugno 1944; poi in –, *Altri esercizi (1942-1971)*, Torino, Einaudi 1972, pp. 188-221.

G. CONTINI, *Cesare Pavese*, in *Letteratura dell'Italia unita: 1861-1968*, Firenze, Sansoni 1968.

VERA COSTA STELLA, *Walt Whitman e Cesare Pavese: come il fascino ambiguo dell'estremo Occidente venne sublimato in utopia salvifica di libertà e democrazia*, Palermo, Priulla, 1995.

GIUSEPPE COSTANZO, recensione di POe, in «Il Ponte», Firenze, XIX, giugno 1963, n. 6, pp. 846-848.

G. COSTANZO, *Realismo e lirismo*, in «La Conquista», Roma, 15 maggio 1963.

MAURIZIO CUCCHI, *Dizionario della poesia italiana: i poeti di ogni tempo, la metrica, i gruppi e le tendenze*, in appendice a *Dizionario di metrica: Metrica e linguaggio poetico*, a cura di Edoardo Esposito, Milano, Mondadori, 1983; poi edizione riveduta, Milano, Mondadori, 1990.

GIANNI D'ELIA, *Nello scrittore la poesia diventa il modo di narrare una lotta disperata. Tra ritmo e metro sembra riproporsi quella nevrosi del legame presente nell'opera. La paura del desiderio l'ossessione nei suoi versi*, in «l'Unità», 12 agosto 1990.

ANGELO D'ORSI – MARIAROSA MASOERO, a cura di, *Pavese e la guerra*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.

FABIO DAL BUSCO, *Tra realtà e metafora, tra giovinezza e maturità: i luoghi di Pavese ne 'I mari del Sud'*, in «Versants», Losanna, 2001, n. 39, pp. 221-230.

ANTONIO DE BONIS PATRIGNANI, *Le poesie di Pavese*, in «L'Ora d'Abruzzo e Molise», Pescara, 27 luglio 1973.

R. DE FILIPPIS, «*Un gigante vestito di bianco*»: la coerenza della parola nella poesia di Pavese, in «Collettivo 2. Quadrimestrale di Poesia», Firenze, 1991, nn. 56- 57, pp. 40-43.

MARÍA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, *Il canone del Novecento letterario in Spagna*, in «Quaderns d'Italià», 4, 2000.

M. DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, *Un Pavese einaudito*, in «Belfagor», Firenze, XLVIII, 31 maggio 1992, n. 3, pp. 313-327.

M. DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, *Pavese e la filologia postmoderna*, «Belfagor», Firenze, XLVII, novembre 1992, n. 6, pp. 730-735.

M. DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, *Introduzione a Pavese*, Bari, Laterza, 1992.

M. DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, *La vita come mestiere: il diario di Pavese*, in «*Journal intime*» e *letteratura moderna*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 239-267; poi con il titolo *La trappola del tempo nel 'Mestiere di vivere'*, in –, *Le poetiche della temporalità*, Palermo, Palumbo, 1990, pp. 217-237.

M. DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, *Cesare Pavese: ritorno "en abîme"*, in –, *Le poetiche della temporalità*, Palermo, Palumbo, 1990, pp. 185-199.

GIUSEPPE DE ROBERTIS, recensione di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, in «Il Tempo», Milano, 2 giugno 1951.

CRISTIANA DE SANTIS, *Lessico poetico novecentesco: questioni di "tempo"*, in Elisabetta Graziosi, a cura di, *Il tempo e la poesia. Un quadro novecentesco*, Bologna, CLUEB, 2008, pp. 29-55.

S. DEMARCHI, *Valori ritmici e tonali nella poesia di Cesare Pavese*, in «Annali dell'Istituto Universitario di Lingue Moderne», Feltre, IV, 1975-1976, pp. 269-275.

M. DENTONE, *Il mare non è il Po per Cesare Pavese*, in *Atti della tavola rotonda su 'Il mare nella letteratura italiana del Novecento'*, a cura di Mario Dentone e Giancarlo Borri, Città di Sestri Levante, Milano, Res editrice, 1985, pp. 25-37.

COSTANZO DI GIROLAMO, *Il verso di Pavese*, in –, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino, 1983, pp. 183-196.

G. DI PAOLA, *Tentativo di analisi fono-metro-ritmica de 'I mari del Sud' di Cesare Pavese*, in «Critica Letteraria», Napoli, VIII, 1980, n. 28, pp. 500-525.

ALBERTO DICHTER, *'L'uomo solo ascolta la voce antica': Cesare Pavese o l'essenza della poesia*, in –, *Ultime poesie e un saggio*, Modena, Tipografia commerciale, 2004.

ANNA DOLFI, a cura di, *Il commento. Riflessioni e analisi sulla poesia del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2011.

MARIO DOMENICHELLI, *Cesare Pavese: Orfeo, lutto e poesia*, in Giuseppe Lo Castro, a cura di, *Visitare la letteratura: studi per Nicola Merola*, Pisa, ETS 2014, pp. 515-525.

CARLO DOSSI, *La desinenza in a*, Milano, Garzanti, 1996.

ATTILIO DUGHERA, *Tra le carte di Pavese*, Roma, Bulzoni, 1992.

A. DUGHERA – MARIAROSA MASOERO, a cura di, *Poesie giovanili (1923-1930)*, Torino, Einaudi, 1989.

A. DUGHERA, «*Oh da quando ho giocato ai pirati malesi...*», in *Scrivere l'avventura: Emilio Salgari*. Atti del convegno nazionale (Torino, marzo 1980), Torino, Quaderni dell'Assessorato per la Cultura, 1980, pp. 124-133.

GIULIO EINAUDI, *Vittorini, Pavese e Calvino nella cultura italiana del dopoguerra. Città di Correggio*, 2 marzo 1995, Seminario di studi Storia dell'Italia Repubblicana, Palermo, Arnaldo Lombardi Editore, 1999.

ENRICO EMANUELLI, *Nota a C. P., 8 poesie inedite e quattro lettere a un'amica (1928-1929)*, (mille copie numerate da 1 a 1000), Milano, All'insegna del pesce d'oro-Scheiwiller, 1964.

«Esperienze Letterarie», Napoli, XXV, 2000, nn. 3-4.

- VITTORIANO ESPOSITO, *Poetica e poesia di Cesare Pavese*, Foggia, Bastogi, 2001.
- V. ESPOSITO, *Poesia e libertà: appunti e studi su Cesare Pavese*, Roma, Edizioni dell'Urbe, 1984.
- GABRIELLA FANTATO, *Una geografia spirituale, note sulla poesia di Cesare Pavese*, in *Annuario di Poesia 2002*, Milano, Crocetti 2002.
- ROSSANA FENU BARBERA, *La donna che cammina. Incanto e mito della seduzione del passo femminile nella poesia italiana del primo Novecento*, Ravenna, Longo, 2001.
- GIANSIRO FERRATA, *Versi "editi e inediti" di Cesare Pavese. La poesia della realtà*, in «Rinascita», Roma, XX, 19 gennaio 1963, n. 3, p. 26.
- PAOLO FERRARI, *Influssi nordamericani e miti nella poesia di Cesare Pavese*, in «Italian filolojisi», Ankara, XI, 1981, pp. 79-87.
- GIANCARLO FERRETTI, *34 poesie inedite di Pavese*, in «l'Unità», Milano, 31 ottobre 1962.
- GIOVANNA FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Su alcune liriche di C. Pavese*, in «Studi Urbinati di Storia, Filosofia e Letteratura», XLI, n. s., 1967, nn. 1-2, pp. 1055-1064; poi in –, *Letteratura come storiografia*, Catania, CUECM, 1968, pp. 71-89.
- G. FINOCCHIARO CHIMIRRI, *Itinerario lirico di Pavese*, in «Presenza Cristiana», Catania, 10 marzo 1956.
- GILBERTO FINZI, *Pavese a quarant'anni dalla morte. La lunga attesa*, in «Millelibri», Milano, IV, agosto 1990, n. 33, pp. 44-49.
- DOMENICO FLORIO, *Pavese-Montale*, in «Atti dell'Accademia Cosentina», Cosenza, XVI, 1968-1969, pp. 89-92.
- MARCO FORTI, *Sulla poesia di Pavese*, in «Sigma», cit., pp. 34-48.
- FRANCO FORTINI, *Cesare Pavese*, in *L'ospite ingrato. Globalizzazione e identità. Annuario del Centro Studi Franco Fortini*, III, 2000, Quodlibet, finito di stampare nel 2001, pp. 254-262.
- F. FORTINI, *Il disagio di vivere nelle note di un diario*, in «Il Manifesto», Roma, 14 settembre 1990, poi in –, *Disobbedienze II. Gli anni della sconfitta. Scritti sul Manifesto 1985-1994*, Roma, Manifestolibri, 1996, pp. 133-138.
- F. FORTINI, 'Dalla nube alla Resistenza', in –, *Insistenze*, Milano, Garzanti, 1985, pp. 240-245.
- F. FORTINI, *I poeti del Novecento*, in *Storia della letteratura italiana*, Bari, Laterza, 1977, pp. 119-122.
- F. FORTINI, *L'antifascismo e le premonizioni della guerra. Cesare Pavese*, contenuto all'interno del cap. XIV *Montale e la poesia dell'esistenzialismo storico*, in *Letteratura italiana. Storia e testi*, a cura di Carlo Muscetta, *Il Novecento. Dal Decadentismo alla crisi dei modelli*, vol. IX, tomo secondo, Bari, Laterza 1976, pp. 349-352.

- F. FORTINI, *Metrica e libertà*, in «Ragionamenti», Milano, II, 1957, nn. 10-12, pp. 267-274; –, *Su alcuni paradossi della metrica moderna*, in «Paragone. Letteratura», Firenze, IX, ottobre 1958, n. 106, pp. 3-9; –, *Verso libero e metrica nuova*, in «Officina», Bologna, II, 1958, n. 12, pp. 504-510.
- F. FORTINI, *Pavese critico, la cultura come lavoro*, in «Comunità», Ivrea, VI, giugno 1952, n. 14, p. 73; poi in –, *Saggi italiani*, De Donato, Bari, 1987, pp. 197-199.
- F. FORTINI, *Erano tutti suoi fratelli*, in «Il Tempo», Roma, 9-16 settembre 1950.
- ERNESTO GALLI DELLA LOGGIA, *Poesia civile e politica dell'Italia del Novecento*, Milano, Rizzoli, 2011.
- PIERO GELLI – GINA LAGORIO, a cura di, *Poesia italiana. Il Novecento*, Milano, Garzanti 1993.
- ALDO GERBINO, *Materia della passione, materia della vita: Pavese e 'I mari del sud'*, in «Gradiva. International Journal of Italian Literature», Stony Brook, Center for Italian Studies, 2009, n. 35-36, pp. 42-48.
- MIRIAM GIACOMARRO, *Per un inedito Pavese 'nietzschiano'. Il caso della traduzione di Der Wille zur Macht*, in «Rivista di Letteratura italiana», Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2015, n. 2, pp. 87-100.
- FERDINANDO GIANNESI, *Le 'Poesie edite ed inedite' raccolte dall'amico Calvino. Pavese ha raccontato nei suoi versi la lunga tragedia della solitudine*, in «La Stampa», Torino, 9 gennaio 1963, p. 9.
- F. GIANNESI, *Poesie di Cesare Pavese*, in «Paesaggio», Pisa, I, aprile- maggio 1946, n. 1, pp. 24-26.
- TOMMASO GIGLIO, *La generazione di Pavese e il suo problema della poesia*, in «Inventario», Milano, IV, maggio-agosto 1952, nn. 3-4, pp. 129-132.
- ROBERTO GIGLIUCCI, *Cesare Pavese*, Milano, Mondadori, 2001.
- ELIO GIOANOLA, *Cesare Pavese. La realtà, l'altrove, il silenzio*, Milano, Jaca Book, 2003.
- E. GIOANOLA, *Pavese e il silenzio*, in «Cuadernos de Filología Italiana», Anno 2002, n. 9, pp. 121-138.
- E. GIOANOLA, *Realismo lirico; Cesare Pavese*, in –, *Poesia italiana del Novecento*, a cura di Ermanno Krumm e Tiziano Rossi, prefazione di Mario Luzi, Milano, Skira-Banca Popolare di Milano, 1995, pp. 642-667.
- STEFANO GIOVANNUZZI, *La persistenza della lirica. La poesia italiana nel secondo Novecento da Pavese a Pasolini*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2012.
- ALFREDO GIULIANI, *La forma del verso*, in *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, con un saggio introduttivo e note a cura di Alfredo Giuliani, Milano, Rusconi e Paolazzi; poi Torino, Einaudi, 1965, pp. 214-222.
- FRANCESCO GRISI, *Umanità e poesia di Cesare Pavese*, in «Risorgimento», Torino, gennaio 1968.

- F. GRISI, *Tutte le poesie di Pavese*, in «Il Sestante Letterario», Padova, marzo-aprile 1963, pp. 14-16.
- MARZIANO GUGLIELMINETTI, *Pavese, mestiere di vivere e dramma del Novecento*, in «L'Unità», Roma, 7 settembre 2008, p. 22.
- M. GUGLIELMINETTI, *Dalla parte dell'io. Modi e forme della scrittura autobiografica nel Novecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 2002, 362 pp. («Letteratura. Saggi» 7).
- M. GUGLIELMINETTI, a cura di, C. P., *Tutti i romanzi*, Torino, Einaudi, 2000.
- M. GUGLIELMINETTI, “È il mio mestiere leggere manoscritti” (Noterella pavesiana), in «Novecento», Grenoble, 1999, n. 22, pp. 389-396.
- M. GUGLIELMINETTI, *Un taccuino come esempio. Croce, Papini, Whitman, il fascismo ed altro ancora*, in «Novecento», Grenoble, 1993, n. 16, pp. 17-31.
- M. GUGLIELMINETTI, *Torino*, in *Letteratura Italiana. Storia e geografia, III. L'età contemporanea*, Torino, Einaudi 1989, pp. 116-123.
- M. GUGLIELMINETTI, *Tra le carte di Pavese alla ricerca dei suoi Mari del Sud*, in «La Stampa-Tuttolibri», Torino, 14 febbraio 1987, p. 5.
- M. GUGLIELMINETTI – G. ZACCARIA, *Cesare Pavese. Introduzione e guida allo studio dell'opera pavesiana*. Storia e antologia della critica, Firenze, Le Monnier, 1976 (1982).
- M. GUGLIELMINETTI, a cura di, *I poeti contemporanei*, Torino, Società editrice internazionale 1968.
- M. GUGLIELMINETTI, *Racconto e canto nella metrica di Pavese*, in «Sigma», cit., pp. 22-33; poi con il titolo *L'itinerario metrico di Pavese* in –, *Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo Novecento*, Milano, Silva, 1964, pp. 235-250.
- ANGELA GUIDOTTI, *Tra mito e retorica. Tre saggi sulla poesia di Pavese*, Palermo, Flaccovio 1981, 136 pp. («Piccola collana saggi», n.s., 10).
- ARMANDA GUIDUCCI, *Il mito Pavese*, Firenze, Vallecchi, 1967.
- Il mestiere di scrivere. Cesare Pavese trent'anni dopo*. Atti del convegno (Santo Stefano Belbo, 13 dicembre 1980), Quaderni del Centro Studi Cesare Pavese, Comune di Santo Stefano Belbo, 1982, 158 pp.
- GIOVANNA IOLI, *Dante sulle colline*, in «Cuadernos de filología italiana», XVIII, extr. (2011) [numero straordinario dedicato a: *Cesare Pavese: un classico del XX secolo (1908-2008)*, consultabile anche online: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=4576>].
- G. IOLI (a c. di), *Cesare Pavese oggi. Atti del convegno internazionale di studi* (San Salvatore Monferrato, 25, 26 e 27 settembre 1987), San Salvatore Monferrato, 1989.
- GIUDITTA ISOTTI ROSOWSKY, *Il taccuino di Pavese e la scrittura diaristica*, in «Italiques», Paris, 1991, n. 10, pp. 129-135.

G. ISOTTI ROSOWSKY, *L'epistolario amoroso di Pavese o le vicende della cristallizzazione*, in "Frammenti di un discorso amoroso" nella scrittura epistolare moderna, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 1992, pp. 401-417.

G. ISOTTI ROSOWSKY, *Mito e mitologia pavesiani*, in «Narrativa», Nanterre, 1992, n. 1, pp. 61-80.

G. ISOTTI ROSOWSKY, *Pavese lettore di Freud. Interpretazione di un tragitto*, Palermo, Sellerio 1989.

G. ISOTTI ROSOWSKY, *Cesare Pavese: dal naturalismo alla realtà simbolica*, in «Studi Novecenteschi», Pisa, XV, dicembre 1988, n. 36, pp. 273-321.

ERIKA KANDUTH, *Il momento retorico-politico di Cesare Pavese, in Retorica e politica. Atti del secondo convegno italo-tedesco (Bressanone, 1974)* a cura di D. Goldin, premessa di Gianfranco Folena, Padova, Liviana 1977, XVI-424 pp. («Quaderni del circolo filologico-linguistico padovano»), a pp. 303-314.

TRISTAN KAY, «Una modesta Divina Commedia». *Dante as Anti-Model in Cesare Pavese's "La luna e i falò"*, in *Metamorphosing Dante: Appropriations, Manipulations and Rewritings in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, Turia e Kant, Berlino-Vienna, 2011, pp. 101-122.

KAROLINA KRIZOVÀ, *Inquietudini delle 'Donne passionato': per una poesia di Cesare Pavese*, in «Soglie», Pisa, 2002, n. 2, pp. 46-51.

DAVIDE LAJOLO, *Poesia come pane. Incontri e saggi*, Milano, Rizzoli, 1973.

D. LAJOLO, *Il vizio assurdo. Storia di Cesare Pavese*, Il Saggiatore, Milano, 1960.

LAURANA LAJOLO – ELIO ARCHIMEDE, a cura di, *Terra rossa terra nera. Dedicato a Cesare Pavese*, Asti, La tipografica, 1964.

GIUSEPPE LANGELLA et alii, *Letteratura.it. Storia e testi della letteratura italiana*, Milano-Torino, Pearson, 2012.

G. LANGELLA – ENRICO ELLI, a cura di, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, in *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento, saggi critici e antologia di testi nuova edizione accresciuta*, Novara, Interlinea, 1997 (prima ediz. 1995), p. 524.

MONICA LANZILLOTTA, a cura di, *Cesare Pavese tra cinema e letteratura*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2011.

M. LANZILLOTTA, *Materiali pavesiani*, in «Filologia Antica e Moderna», 1997, vol. 13, pp. 101-113.

FRANCESCO LAURENTI, *'Avere una tradizione è meno che nulla, è solo cercandola che si può viverla': Pavese e la scoperta dei dialetti italiani attraverso la traduzione degli americani*, in «Studi Novecenteschi», Anno 2011, n. 2, pp. 329-338.

MARCO LEVA, *Sul primo 'Lavorare stanca'*, in *Studi di letteratura italiana offerti a Dante Isella*, Napoli, Bibliopolis 1983, pp. 525-551.

- M. LEVA, *Le avventure di Pablo*, in «Lotta Continua», Roma, luglio 1980.
- M. LEVA, *Tredici lettere inedite di Cesare Pavese ad Aldo Camerino*, in «Strumenti Critici», Torino, 1976, n. 30, pp. 247-256.
- M. LEVA, a cura di, *Due poesie inedite*, in «Strumenti Critici», Torino, IV, febbraio 1970, n. 11, pp. 61-67.
- G. LI CAUSI, recensione di POe, in «Célèbes», Trapani, gennaio 1963.
- GIORGIO LINGUAGLOSSA, *Dalla lirica al discorso poetico. Storia della poesia italiana (1945-2010)*, Roma, Edilet-Edilazio Letteraria, 2011.
- MARIA GIUSEPPA LO DUCA, *Esperimenti grammaticali*, Carocci, Roma, 2015 (2004).
- ROMANO LUPERINI et alii, *Il nuovo Manuale di letteratura*, Palermo, Palumbo, 2012.
- GIACOMO MAGRINI, *Antefatti di due poesie di Pavese*, in «Paragone. Letteratura», Firenze, XXXI, dicembre 1980, n. 370, pp. 64-71.
- ELENA MANETTI, *Cesare Pavese: sofferenza e poesia*, in «Il Giardino di Adone. Scrittura, Simbolo, Segno», IV, aprile 2005, n. 6.
- GIOVANNI MARCHI, *Poesie di Pavese*, in «La Parola e il Libro», Roma, XLVI, aprile 1963, n. 4, pp. 267-268.
- FRANCO MARENCO, *La letteratura di lingua inglese*, in *La cultura del Novecento in Piemonte: un bilancio di fine secolo*, Atti del convegno (San Salvatore Monferrato), Edizioni della Biennale «Piemonte e Letteratura», 2001, pp. 215-222.
- GAETANO MARIANI, *La giovane narrativa italiana tra documento e poesia*, Firenze, Le Monnier, 1962.
- G. MARIANI, *Poesia e tecnica nella lirica del Novecento*, Padova, Liviana, 1958.
- UMBERTO MARIANI, *Thovez nell'adolescenza e nella maturazione poetica di Cesare Pavese*, in «Convivium», Bologna, XXXVI, 1968, n. 3, pp. 309-338.
- ELISA MARTÍNEZ GARRIDO – SALUD MARÍA JARILLA BRAVO, a cura di, *Cesare Pavese: un classico del XX secolo (1908-2008)*, supplemento a «Cuadernos de Filología italiana», Madrid, Universidad Complutense, 2011, n. 18.
- U. MARVADI, *La poesia di Pavese*, in «Idea», Roma, 24 giugno 1951.
- MARIAROSA MASOERO – L. MONDO, a cura di, *Pavese. Le poesie, Vita attraverso le lettere*, Milano, Mondadori, 2012.
- M. MASOERO – SILVIA SAVIOLI (a c. di), *"Officina" Pavese. Carte, libri, nuovi studi. Atti della Giornata di studio (Torino, 14 aprile 2010)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.
- M. MASOERO, *La Musa subalpina*, in Clara Allasia, Laura Nay, a cura di, *Marziano Guglielminetti. Un viaggio nella letteratura*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 167-171.

M. MASOERO – SIMONA RE FIORENTIN, *L'archivio digitale "Gozzano-Pavese"*, in *Tradizione e modernità. Archivi digitali e strumenti di ricerca*, a cura di Simone Magherini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2009.

M. MASOERO, *L'ultimo "mestiere" di Cesare Pavese*, in Monica Giachino, Michela Rusi, Silvana Tamiozzo Goldmann, a cura di, *La passione impressa. Studi offerti a Anco Marzio Mutterle*, Venezia, Cafoscarina, 2008, pp. 173-184.

M. MASOERO, *Note per Lavorare stanca*, in –, a cura di, *Atti del cenacolo: Edoardo Calandra, Cesare Pavese, Clemente Rebora*, Gribaudo, 2002.

M. MASOERO, a cura di, *Fuoco grande*, Torino, Einaudi, 2003.

M. MASOERO, *I fondi Gozzano e Pavese dell'Università di Torino*, in *Archivi letterari del Novecento. Atti del convegno* (Monte Verità, Svizzera, 13-14 maggio 1999), Firenze, Franco Cesati, 2000.

M. MASOERO, *Cesare Pavese*, in *Antologia della poesia italiana. Novecento*, diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, Einaudi-Gallimard, 1999, pp. 492-510 e 1105-1110; poi Torino, Einaudi, 2003.

M. MASOERO, a cura di, *Lotte di giovani e altri racconti (1925-1930)*, Torino, Einaudi, 1993.

M. MASOERO, a cura di, *Giornate pavesiane* (Torino, 14 febbraio-15 marzo 1987), Firenze, Olschki 1992.

BEATRICE MENCARINI, *L'inconsolabile Pavese, il mito e la memoria*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013.

B. MENCARINI, a cura di, *Mosaico italiano*, dicembre 2013, 119, Rio de Janeiro, Editoria Comunità, supplemento a «Comunità Italiana».

PIER VINCENZO MENGALDO, *La tradizione del Novecento*, Carocci, Roma, 2017.

P. V. MENGALDO, *Cesare Pavese*, in –, *Storia della lingua italiana. Il Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 157-160.

P. V. MENGALDO, *Cesare Pavese*, in *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori 1978, pp. 679-683.

LUISELLA MESIANO (a c. di), *Cesare pavese di carta e di parole*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2007 con l'aggiornamento a cura di ROBERTO DORE, *Cesare Pavese «Un silenzio gorgogliante»*, 2016. [<http://www.hyperpavese.it/sites/all/themes/hyp/pdf/Un%20silenzio%20gorgogliante.pdf>].

MARIO B. MIGNONE, *Leucò va in America. Cesare Pavese nel centenario della nascita. An international conference (Stony Brook, NY, 13-14 marzo 2009)*, Salerno, Edisud Salerno, 2010.

MASSIMO MILA, *Prefazione a C. P., Poesie*, Torino, Einaudi 1961, pp. VII-XI.

NICOLÒ MINEO, *Pavese attraverso le lettere*, in *Piemonte e letteratura nel '900. Atti del convegno* (San Salvatore Monferrato, 19-21 ottobre 1979), Genova, Arti Grafiche Di Gennaro, 1980, pp. 533-544.

LORENZO MONDO, recensione di *Al santuario con Pavese*, in «La Stampa», Torino, 7 febbraio 2016, p. 21.

L. MONDO, *Questi piemontesi: profili di scrittori italiani tra Otto e Novecento*, a cura di M. Masoero, Firenze, Olschki, 2014.

L. MONDO, *Il silenzio degli archivi*, in «La Stampa - Nazionale», Torino, 29 giugno 2014, p. 27.

L. MONDO, *Pavese maturando corpo a corpo con Orazio*, in «La Stampa», Torino, 11 giugno 2013, p. 33.

L. MONDO, *Cesare Pavese: Il mestiere di poeta*, in «Cuadernos de Filologia Italiana», cit., pp. 257-267.

L. MONDO, *Ha cercato nel sonno lo sguardo della morte*, in «La Stampa-Torino», Torino, 27 agosto 2010, p. 56.

L. MONDO, *Quell'antico ragazzo. Vita di Cesare Pavese*, Milano, Rizzoli, 2006.

L. MONDO, *Pavese cinquant'anni dopo*, in «Rassegna», n. s., novembre 2000, n. 9, pp. 38-42.

L. MONDO, *Cesare Pavese: ho dato poesia agli uomini*, in «La Stampa», Torino, 25 agosto 2000, p. 21.

L. MONDO, *Pavese. La poesia solitaria*, in «La Stampa», Torino, 20 febbraio 1998.

L. MONDO, *Pavese, lotte di giovani poeti*, in «La Stampa», Torino, 28 giugno 1993.

L. MONDO, *Pavese-De Martino divisi dal mito*, in «La Stampa-Tuttolibri», Torino, 1991, n. 741, p. 4.

L. MONDO, *I dolori del giovane Pavese*, in «La Stampa-Tuttolibri», Torino, 1° settembre 1990.

L. MONDO, *Sono passati trent'anni da quella tragica notte d'agosto. È tramontato il mito di Pavese?*, in «La Stampa», Torino, 27 agosto 1980, pp. 1-2.

L. MONDO, *La prigione di Pavese*, in «La Stampa», Torino, 8 giugno 1977, p. 3.

L. MONDO, *Alle case di Pavese*, in «La Stampa», Torino, 4 agosto 1973, p. 3.

L. MONDO, *Il diavolo di Pavese*, in «La Stampa», Torino, 8 settembre 1971, p. 3.

L. MONDO, *Moravia, Pavese ed altre cose*, in «La Stampa», Torino, 17 luglio 1970, p. 18.

L. MONDO, *Ricordo di Cesare Pavese*, in «Torino», Torino, maggio-agosto 1970, pp. 65-71.

L. MONDO, *Gli anni Trenta di Pavese e Vittorini. America come leggenda*, in «La Stampa», Torino, 28 dicembre 1969, p. 13.

L. MONDO, *Racconti inediti dello scrittore esordiente. Pavese "allegro"*, in «La Stampa», Torino, 22 ottobre 1968.

L. MONDO – I. CALVINO, a cura di, *Lettere 1926-1950*, 2 voll., Torino, Einaudi 1968.

L. MONDO, *La scoperta della letteratura americana presagio di una nuova cultura*, in «Torino», Torino, settembre-ottobre, 1966, n. 3.

L. MONDO, *Documento di un'anima e di un'epoca. Lettere di Pavese*, in «Torino», Torino, settembre-ottobre 1966, n. 3, pp. 34-36.

L. MONDO, *Fra Gozzano e Whitman: le origini di Pavese*, in «Sigma», cit., pp. 3-21; poi, con il titolo *Gozzano alle origini di Pavese*, in –, *Natura e storia di Guido Gozzano*, Roma, Silva, 1969, pp. 123-153.

L. MONDO, *Nei versi soppressi di Pavese la crisi del movimento operaio*, in «Gazzetta del Popolo», Torino, 16 gennaio 1963, p. 3.

L. MONDO, *Cesare Pavese*, Milano, Mursia, 1961.

ALDO MARIA MORACE – ANTONIO ZAPPÀ, a c. di, *Corrado Alvaro e Cesare Pavese nella Calabria del mito*. Atti del convegno di Marina di Gioiosa, San Luca, Brancaleone: 26-28 aprile 2002, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2007.

ROBERTO MOSENA, a cura di, *Ritorno a Pavese*, Roma, Edilazio, 2010.

ROBERTO MUSSAPI, *Il sonno di Genova e l'invetriata di Cesare Pavese*, in *Piemonte e letteratura nel '900. Atti del convegno (San Salvatore Monferrato, 19-21 ottobre 1979)*, Genova, Arti Grafiche Di Gennaro 1980, pp. 527-532.

ANTONINO MUSUMECI, *L'impossibile ritorno: la fisiologia del mito in Cesare Pavese*, Ravenna, Longo, 1980.

ANCO MARZIO MUTTERLE, *Una passione dantesca in Pavese*, in Antonio Lucio Giannone, a cura di, *In un concerto di voci amiche. Studi di letteratura italiana dell'Ottocento e Novecento in onore di Donato Valli*, Galatina, Congedo Editore, 2008, vol. II, pp. 527-537.

A. M. MUTTERLE, *Scenografie di Pavese tra tende, vuoti e vetrate*, in Maria Pagliara, a cura di, *Interni familiari nella letteratura italiana*, Bari, Progedit, 2007, pp. 117-130.

A. M. MUTTERLE, *I fioretti del diavolo. Nuovi studi su Cesare Pavese*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003.

A. M. MUTTERLE, *L'immagine arguta. Lingua, stile, retorica di Pavese*, Torino, Einaudi, 1977.

A. M. MUTTERLE, *Contributo per una lettura del 'Mestiere di vivere'*, in *Profili linguistici di prosatori contemporanei*, Padova, Liviana 1973, pp. 307-446 («Quaderni del Circolo filologico-linguistico padovano», 4).

A. M. MUTTERLE, *Miti e modelli della critica pavesiana*, in *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini*, II, Padova, Liviana 1970, pp. 711-743.

A. M. MUTTERLE, *Pavese 1936-1938: un esperimento di prosa d'arte*, in «Comunità», Milano, XXIII, luglio-ottobre 1969, nn. 159-160, pp. 122-143.

A. M. MUTTERLE, *Un Pavese per le feste*, in «Belfagor», Firenze, XXIV, 31 marzo 1969, n. 2, pp. 218-224.

A. M. MUTTERLE, *Appunti sulla lingua di Pavese lirico*, in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea. Rebora, Saba, Ungaretti, Montale, Pavese*, presentazione di Gianfranco Folena, Padova, Liviana 1966 («Quaderni del Circolo filologico-linguistico padovano», 1), pp. 262-313.

A. M. MUTTERLE, *Echi gozzaniani nel linguaggio di Pavese lirico*, in «Letteratura», Roma, 1966.

«Narrativa», Université Paris X-Nanterre, 2002, n. 22.

GIUSEPPE NERI, *Pavese e le liriche dal confino calabro*, in «Giornale di Calabria», 26 febbraio 1978.

SANDRO ORLANDO, *Manuale di metrica italiana*, Milano, Bompiani, 1993.

LUCA ORSENIGO, *Ritualità e ierofania nelle poesie di Cesare Pavese*, in –, *L'ossessione dell'assoluto. L'Epifania del Sacro nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1990, pp. 79-94.

LUCIANO PARISI, *I miti e la poetica di Pavese*, in «Critica Letteraria», Anno 2012, n. 1, pp. 132-148.

ALCIDE PAOLINI, *Inchiesta volante sugli studenti milanesi e la poesia. Prévert e Pavese sono i preferiti*, in «Il Giorno», 23 febbraio 1966, p. 5.

A. PAOLINI, *Pavese e la giovane poesia*, in «Momenti», Torino, VII, 1953, nn. 15-16, p. 7.

FRANCO PAPPALARDO LA ROSA, *Cesare Pavese e il mito dell'adolescenza*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1996.

T. PASQUALETTI, *Le antinomie della lirica di Pavese*, in «Ausonia», Siena, XXVI, maggio-giugno 1971, n. 3, pp. 39-47.

SERGIO PAUTASSO, *Cesare Pavese oltre il mito. Il mestiere di scrivere come il mestiere di vivere*, Genova, Marietti, 2000.

Cesare Pavese (1908-1950): un mito sempre attuale, in «Atti dell'Accademia Ligure di Scienze e Lettere», Genova, Accademia Ligure di Scienze e Lettere, 2008, XI, pp. 233-91.

ALESSANDRO PELLEGRINI, *Mito e poesia nell'opera di Cesare Pavese (Nel quinto anniversario della scomparsa)*, in «Belfagor», Firenze, X, 1955, n. 30, pp. 554-561.

BORTOLO PENTO, recensione di POe, in «Nuova Antologia», Roma, 1965, n. 1974, pp. 258-259; poi con il titolo *Poesia-racconto e poesia-sfogo*, in *Poesia contemporanea (letture)*, Milano, Marzorati, 1964, pp. 156-159.

B. PENTO, *Pavese lirico*, in «La Fiera Letteraria», Roma, febbraio 1963, n. 8, p. 3.

LINO PERTILE, *Pavese lettore di Baudelaire*, in «Revue de Littérature Comparée», Parigi, XLIV, 1970, n. 3, pp. 333-55.

DANIELE PICCINI, *Interpretazione della poesia di Pavese*, in «Clandestino», XI, 1998, n. 3, pp. 6-12; poi in *Letteratura come desiderio. Studi sulla tradizione della poesia italiana*, Bergamo, Moretti & Vitali 2008, pp. 107-115.

FABIO PIERANGELI, *Pietra lunare (I “cari mostri” di Landolfi e Pavese)*, in «La “liquida vertigine”. Atti delle giornate di studio su Tommaso Landolfi (Prato, 5-6 febbraio 1999), a cura di Idolina Landolfi, Firenze, Olschki, 2002, pp. 189-206.

MARZIO PIERI, *Biografia della poesia. Sul paesaggio mentale della poesia italiana del Novecento*, La Pilotta, Parma 1979.

ANTONIO PIETROPAOLI, *La storia del mito d'America in Pavese*, in *Humanitas e Poesia. Studi in onore di Gioacchino Paparelli*, 2 voll. a cura di Luigi Reina, Salerno, Pietro Laveglia Editore, 1988, tomo I, pp. 555-569.

L. PIGNOTTI, *Le poesie di Pavese*, in «Paese Sera-Libri», Roma, 15 febbraio 1963.

U. PISCOPO, *La poesia di Cesare Pavese*, in «Il Nostro Tempo», Torino, 1962, pp. 18-21.

PIETRO PIZZARELLI, *Critica alla poesia del Novecento*, Cosenza, Pellegrini, 1979, pp. 259-261.

RUGGERO PULETTI, *L'esordio narrativo di D'Annunzio e quello lirico-saggistico di Cesare Pavese*, in *D'Annunzio e il suo tempo. Un bilancio critico*, 2 voll., Atti del convegno di studi (Genova, 19-23 settembre 1989; Rapallo, 21 settembre 1989), Genova, SAGEP, 1992, pp. 67-96.

R. PULETTI, *La maturità impossibile*, Padova, Rebellato, 1961.

GIACOMO PONTARELLI, *Cesare Pavese prima della poesia*, in «Filologia e Letteratura», Napoli, XII, 1967, n. 50, pp. 192-215.

GIUSEPPE PONTIGGIA, *'Hai viso di pietra scolpita' di Cesare Pavese*, in «Poesia», Milano, 1990, n. 31, pp. 25-26.

MAURO PONZI, *La critica e Pavese*, Bologna, Cappelli, 1977.

GIOVANNI POZZI, *Cesare Pavese*, in—, *La poesia italiana del Novecento. Da Gozzano agli Ermetici*, Torino, Einaudi, 1965 (1967 seconda ediz. riveduta), pp. 363-370.

FABIO PREVIGNANO, *Cesare Pavese: la collina e l'infinito*, in «Critica Letteraria», Anno 2013, n. 1, pp. 176-191.

MICHELE RAGO, *Poesia e racconto nell'arte di Pavese*, in «l'Unità», Milano, 16 gennaio 1963.

SILVIO RAMAT, *La poesia italiana 1903-1943. Quarantuno titoli esemplari*, Venezia, Marsilio, 1997, pp. 335-347.

S. RAMAT, recensione di *8 poesie inedite e quattro lettere a un'amica*, in «Letteratura», Roma, XXIX (XIII n.s.), luglio-ottobre 1965, nn. 76-77, pp. 192-194.

- P. RAVESAGNA, *La poesia di Pavese*, in «Gazzetta del Popolo», Torino, 8 agosto 1967.
- FRANCESCA RICCI, *Cesare Pavese, stralci di poesie*, in «L'Umanità», Roma, 27 luglio 1990, nn. 8-9, pp. 505-506.
- FRANCO RIVA, *Poesia di Pavese*, in «Il Giornale di Vicenza», Vicenza, 24 gennaio 1963.
- F. RIVA, *Note sulla lingua della poesia di Pavese*, in «Lingua Nostra», Firenze, XVII, giugno 1956, n. 2, pp. 47-53.
- GINO RIZZO, *Storia e poesia di 'Lavorare stanca'*, in «Annali dell'Università di Lecce», vol. II (1964-1965), Milella, Lecce 1966, pp. 211-245.
- ANGELO ROMANÒ, *Le ultime poesie di Cesare Pavese*, in «Humanitas», Brescia, VI, 1951, nn. 8-9, pp. 924-925.
- MICHELA RUSI, «Una magra ragazza selvatica». *Il tempo e la donna nei versi di Cesare Pavese*, in Elisabetta Graziosi, a cura di, *Il tempo e la poesia. Un quadro novecentesco*, Bologna, CLUEB 2008, pp. 154-177.
- M. RUSI, *Le malvage analisi. Sulla memoria leopardiana di Cesare Pavese*, Ravenna, Longo, 1988.
- M. RUSI, *Il tempo-dolore. Per una fenomenologia della percezione temporale in Cesare Pavese*, Abano Terme, Francisci Editore, 1985.
- ANTONINO RUSSI, *Cesare Pavese: 'Lavorare stanca'*, in «La Strada», aprile-maggio 1946, poi in –, *Gli anni dell'antialienazione (Dall'Ermetismo al Neorealismo)*, Milano, Mursia, 1967, pp. 49-58 e in –, *La poesia italiana nei primi anni del dopoguerra e la rivista «La Strada»*, Pisa, Nistri-Lischi, 1994.
- CARLO SALINARI, *Città e contado nella poesia di Pavese*, in «Vie Nuove», Roma, 12 settembre 1963.
- ROBERTO SANESI, *Appunti sulla poesia di Pavese*, in «Nuova Presenza», Milano, VIII, giugno-agosto 1965, n. 18, pp. 48-51.
- EDOARDO SANGUINETI, *Cesare Pavese*, in –, a cura di, *Poesia italiana del Novecento*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1969, p. 1049.
- GIUSEPPE SAVOCA, *Il canzoniere di Petrarca tra codicologia ed ecdotica*, Olschki, Firenze, 2008.
- NICCOLÒ SCAFFAI, *La "funzione Petrarca" e il libro di poesia nel Novecento*, in –, *La regola e l'invenzione. Saggi sulla letteratura italiana nel Novecento*, Firenze, Le Monnier Università, 2007, pp. 3-31.
- DOMENICO SCAFOGLIO, *Sangue ed epifanie mitiche nelle 'Poesie' di Pavese*, in –, *Norma e trasgressione nella letteratura popolare e altri saggi di letteratura e demologia*, Roma, Gangemi, 1984, pp. 92-97.
- GAETANO SCALAMANDRÈ, recensione di POe, in «L'Italia che Scrive», Roma, XLVI, aprile 1963, n. 4, p. 63.

- CESARE SEGRE, *Dieci prove di fantasia*, Torino, Einaudi 2010, 101 pp. («L'arcipelago Einaudi» 171).
- C. SEGRE, *Eterno adolescente solitario: cari giovani dovrete amarlo*, in «Corriere della Sera», Milano, 22 giugno 2001, p. 35.
- C. SEGRE – FERNANDA PIVANO, *Il mestiere di scrivere addio*, in «Corriere della Sera», Milano, 25 agosto 2000, p. 27.
- C. SEGRE, *Introduzione a MV*, pp. V-XXX.
- C. SEGRE, *La letteratura italiana del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1998, pp. 43-45; 55-56.
- C. SEGRE – CLELIA MARTIGNONI, *Testi nella storia*, Milano, Mondadori, 1992.
- CLAUDIO SENSI, *Cantieri pavesiani. I. 'Paesaggio I'. II. 'Luna d'agosto'*, in –, *Quattro studi filologici*, Montpellier, Université Paul-Valéry. Section d'Italien 1990, pp. 101-140; poi in «Filologia e Critica», Roma, III, 1992, n. 17, pp. 359-393.
- ANTONIO SICHERA, *Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*, Firenze, Olschki, 2015.
- A. SICHERA, *Il "carcere" di Pavese*, in Giuseppe Traina, Nunzio Zago, a cura di, *Carceri vere e d'invenzione dal Cinquecento al Novecento*, Acireale-Roma, Bonanno, 2009, pp. 523-532.
- «Sincronie», Roma, V, 2001, n. 9, pp. 43-103.
- JONATHAN SISCO, a cura di, *Cesare Pavese*, in *Poesia del Novecento italiano. Dalle avanguardie storiche alla seconda guerra mondiale*, a cura di Niva Lorenzini, Roma, Carocci, 2002, pp. 227-235.
- WALTER SITI, paragrafo 1.4.5.1., all'interno del cap. *Figuralità controllata*, in –, *Il neorealismo nella poesia italiana 1941-1956*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 92-101.
- SERGIO SOLMI, *Pavese postumo*, in «Lo Spettatore Italiano», Bari, VI, marzo 1953, n. 3, pp. 114-121, poi in –, *Scrittori negli anni. Saggi e note sulla letteratura italiana del '900*, Milano, Il Saggiatore, 1963.
- «Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba». *Omaggio a Cesare Pavese*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.
- Sulle colline libere*, Guerini e Associati, Milano, 1995 («Quaderni del Centro Studi Cesare Pavese»).
- GIACINTO SPAGNOLETTI, a cura di, *Poesia italiana contemporanea. 1909-1959*, Parma, Guanda, 1959.
- VITTORIO SPINAZZOLA, *Il parlato ritmico di un langarolo introverso*, in –, *Itaca, addio. Vittorini, Pavese, Meneghello, Satta: il romanzo del ritorno*, Milano, Il Saggiatore, 2001, pp. 106-113.
- ALFREDO STUSSI, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Il Mulino, Bologna, 2011.

MARIA GRAZIA SUMELI WEINBERG, *Metonimia e metafora nel "racconto" pavese*, in *Novella e racconto nella letteratura italiana, Atti del VII convegno internazionale dell'Associazione Professori d'Italiano* (University of South Africa, Pretoria, 12-14 settembre 1991), Pretoria, API 1992, pp. 100-110.

GIORGIO TAFFON, *Le parole di Sbarbaro*, Roma, Bonacci, 1985.

STANISLAO TAMBURRI, *Pavese poeta (e altri saggi)*, Macerata, Tipografia San Giuseppe, 1981.

MYA TANNENBAUM, *In disco le poesie di Pavese*, in «La Fiera Letteraria», Roma, XLI, 28 luglio 1966, n. 29.

G. TAVANI, *Analisi ritmica di una poesia di Pavese*, in «Metrica», Milano-Napoli, II, 1981, pp. 173-187.

«Testo», Napoli, 2000, n. 40.

MICHELE TONDO, *L'incontro di Pavese con Whitman, la tesi di laurea*, in «Il ponte», Firenze, XXV, maggio 69, n. 5, pp. 708-717.

M. TONDO, *Le poesie di Pavese*, in «L'Italia che Scrive», Roma, XLV, marzo 1962, nn. 3-4, p. 60 e in «Gazzetta del Mezzogiorno», Bari, 3 marzo 1962.

CRISTINA UBALDINI, a cura di, «Sincronie», Roma, gennaio 2004, n. 15.

BART VAN DEN BOSSCHE, «Nulla è veramente accaduto». *Strategie discorsive del mito nell'opera di Cesare Pavese*, Firenze, Cesati, 2001.

B. VAN DEN BOSSCHE, «La parabola stanca». *Le fabbriche del simbolo nei racconti giovanili di Cesare Pavese*, in *Letteratura e industria, Atti del XV convegno AISLLI* (Torino, 15-19 maggio 1994), a cura di Giorgio Barberi Squarotti e Carlo Ossola, Firenze, Olschki, 1997.

B. VAN DEN BOSSCHE, *Cesare Pavese tra il Piemonte e l'America: da un confronto tra culture a un modello di scrittura*, in *Interferenze di sistemi linguistici e culturali nell'italiano. Atti del X congresso internazionale A.I.P.I.*, Università di Malta (Malta, 3-6 settembre 1992), a cura di Joseph Eynaud, Associazione Internazionale dei Professori di Italiano, Malta, 1993, pp. 47-60.

B. VAN DEN BOSSCHE, *Leopardi e Pavese: la (ri)costruzione del mito*, in «Studi Leopardiani», Ancona, 1992, n. 4, pp. 41-58.

FRANCO VACCANEO, *Pavese oggi*, in «Il Presente e la Storia», Cuneo, giugno 1994, n. 45, pp. 265-269.

F. VACCANEO, *Cesare Pavese, una biografia per immagini: la vita, i libri, le carte, i luoghi*, Cavallermaggiore, Gribaudo editore, 1989.

PIERLUIGI VACCANEO, «Qualcosa di molto serio e prezioso»: *la letteratura americana nell'opera di Cesare Pavese*, in «Quaderni del '900», Pisa-Roma, II, 2002, n. 2, pp. 127-156.

MARIA VAILATI, a cura di, *Cesare Pavese. Leggere poesia oggi*, Milano, Spazio Editore, 1990.

ALDO VALLONE, *Caratteri linguistici della poesia d'oggi (Note e appunti)*, in –, *Aspetti della poesia italiana contemporanea*, Pisa, Nistri-Lischi, 1960, pp. 209-243.

GIANNI VENTURI, recensione di *8 poesie inedite e quattro lettere a un'amica*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», Firenze, LXX, gennaio-aprile 1966, n. 1, p. 207.

LUCIANO VITACOLONNA, *Analisi di una lirica pavese: La notte*, in «Quaderns d'Italià», Barcellona, Universitat de Barcelona, 2012, n. 17, pp. 171-180.

LAURA VITALI, a cura di, *Lotte di giovani: dialoghi con Pavese. Atti del convegno* (Santo Stefano Belbo, 29- novembre 2003), in «Quaderni del '900», Pisa-Roma, III, 2003.

WALT WHITMAN, *Naturismo ottocentesco*, traduzione di C. P., in «Poesia», IX, Milano, Mondadori dicembre 1948, («Quaderni internazionali» della Medusa, diretti da Enrico Falqui), pp. 169-181.

GIUSEPPE ZACCARIA, *Lavorare stanca*, in *Dizionario dei Capolavori*, II, Milano, Garzanti, 1994.

G. ZACCARIA, *Dal mito del silenzio al silenzio del mito: sondaggi pavesiani*, in *La retorica del silenzio. Atti del convegno internazionale* (Lecce, 24-27 ottobre 1991), a cura di Carlo A. Augieri, Lecce, Milella, 1994, pp. 346-362.

DOMENICO ZUCÀRO, *La poesia di Pavese e il suo tempo*, in «Avanti!», Roma, 27 febbraio 1963, n. 50, p. 102.