

UNIVERSITA' DEGLI STUDI CA' FOSCARI - VENEZIA

Dipartimento di Scienze Umanistiche

Corso di laurea magistrale in Filologia e letteratura italiana



Prova finale di laurea specialistica
In Filologia e letteratura italiana

LAVORARE STANCA DI CESARE PAVESE
Un'analisi macrotestuale

Relatore

Prof. Tiziano Zanato

Correlatrici

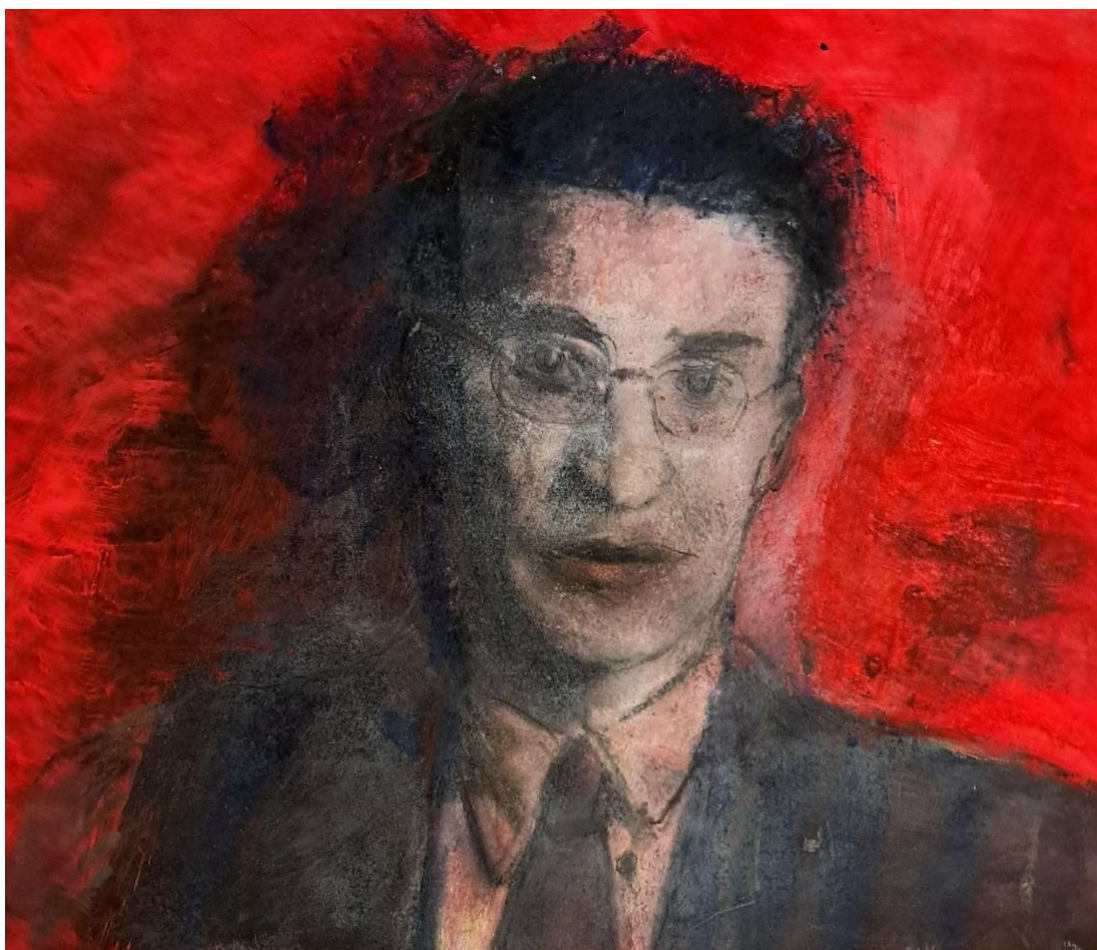
Prof.ssa Michela Rusi

Prof.ssa Monica Giachino

Laureando:

Maurizio De Grandis

Matr. 144314



L'ultimo Pavese. Antonio Duse, 2023.

Sommario

Premessa	p. 5
1. Introduzione	
L'uomo, il poeta e <i>Lavorare stanca</i>	p. 7
2. Due <i>Lavorare Stanca</i>	
2.1 Genesi e vicenda editoriale	p. 17
2.2 Fortuna critica	p. 25
2.3 Confronto tra le edizioni del '36 e del '43	p. 38
2.4 La suggestione narrativa: poesia racconto e forma	p. 50
3. Connessioni macrotestuali e teoria metafigurale	
3.1 La questione del libro-canzoniere	p. 77
3.2 Due diversi modi di essere macrotesto	p. 86
3.3 Ripetizioni, anafore, isotopie	p. 102
3.4 Figure retoriche e metaretoriche	p. 120
3.5 Il tempo, lo spazio e il mito	p. 127
4. Uno sguardo oltre	
4.1 <i>Lavorare stanca</i> in relazione alle altre poesie di Pavese	p. 143
4.2 <i>Lavorare stanca</i> e gli altri libri di poesia del Novecento	p. 147
5. Conclusione	p. 151
Bibliografia	p. 155

Premessa

Quest'anno ricorre l'ottantesimo dalla pubblicazione della versione einaudiana di *Lavorare stanca*. È un periodo di tempo piuttosto ampio, tale da potersi aspettare un cambiamento del giudizio critico durante il quale un'opera letteraria può conseguire il crisma della classicità: di sicuro esso ha prodotto negli ultimi anni una serie di studi di grande valore. Il rinnovato interesse per Cesare Pavese e per la sua opera poetica mi ha incuriosito e spinto a tornare su *Lavorare stanca*.

Dopo un breve *excursus* biografico mi concentrerò sul confronto tra le due diverse edizioni del testo, quella del '36 e quella del '43; la verifica sarà incentrata sulla genesi e la vicenda editoriale, sulla fortuna critica e sugli aspetti formali delle due diverse esperienze editoriali.

Il principale scopo della mia ricerca è finalizzato ad analizzare libro come macrotesto e non come semplice raccolta di poesie. La recente critica letteraria ha posto in evidenza l'importanza della costruzione delle opere poetiche in termini di libro di poesia più che di semplice assemblamento di singoli testi poetici.

Partendo dalle suggestioni teoriche che lo stesso Pavese fornisce nei suoi saggi, l'analisi verte sul diverso modo di *Lavorare stanca* essere "libro di poesia" nelle due diverse edizioni. La ricerca si avvale degli strumenti retorici e stilistici: ripetizioni, anfore, isotopie e figure retoriche; l'idea è quella di dimostrare come il collegamento dei testi possa sviluppare la presenza di figure metaretoriche. L'analisi tematica, sempre in rapporto alle relazioni macrotestuali, verterà soprattutto sulla funzione del ritmo, del tempo e del mito.

In conclusione, un rapido sguardo sarà dato al rapporto tra *Lavorare stanca* e le altre poesie di Pavese e tra *Lavorare stanca* e gli altri libri di poesia del Novecento.

1. Introduzione

L'uomo, il poeta e *Lavorare stanca*¹

Cesare Pavese è un uomo fragile. Lo è nella ricerca di equilibrio così come nell'incapacità di essere sereno di fronte ai suoi desideri più intimi; ma come molte persone fragili mostra tenacia e cocciutaggine nel perseguire i suoi scopi. La sua difficoltà ad avere fortuna nella vita affettiva, che lo spingerà a dedicarsi alla "penna", costituirà una grande fortuna per la nostra letteratura così come un'autentica condanna alla sofferenza.

È condannato ad essere orfano fin dalla nascita, poiché il padre lo accoglie già malato e destinato ad una morte precoce. Nel 1914, quando Cesare ha solo 6 anni, il padre Eugenio muore, lasciando la moglie, Consolina Mesturini, e due figli; la sorella Maria era nata nel 1902, sei anni prima di Cesare: fu a causa sua se Cesare nacque a S. Stefano Belbo, poiché «...si è ammalata di tifo e Cesare viene tenuto precauzionalmente lontano».²

Il rapporto con Maria sarà duraturo: ella si occuperà di lui dopo la scomparsa della madre, fino ai suoi ultimi giorni e gli sarà sempre discreta e fedele: «Cesare l'ho sempre servito, vestito, lavato, soprattutto dopo la morte della mamma: da allora ha sempre vissuto con noi in Via Lamarmora a Torino».³

¹ C. Pavese, *Lavorare stanca*, Edizioni Solaria, Firenze 1936 e *Lavorare stanca*, Einaudi, Torino 1943.

² L. Mondo, *Quell'antico ragazzo. Vita di Cesare Pavese*, Guanda, Milano 2021, p. 6.

³ F. Vaccaneo, *Cesare Pavese vita colline libri*, Priuli & Verlucca, Torino 2020, testimonianza della sorella p. 9.

La madre cercherà di sostituirsi al padre, soprattutto come capo-famiglia: si adopererà con dedizione al sostentamento e alla guida dei figli, seguendo il proprio carattere e l'educazione di madre forte e riservata. Con coraggio contribuirà a irrobustire «una notevole agiatezza e a coltiva[re] l'immagine di una borghese rispettabilità».⁴ Il vuoto affettivo lasciato dal padre non sarà minimamente addolcito dagli sforzi della madre, poiché, come racconta la sorella: «I rapporti con la mamma erano un po' difficili solo perché lei esigeva obbedienza assoluta e lui invece [...] si incaponiva nel disobbedire».⁵

In sostanza è come essere diventato orfano di entrambi i genitori in un solo colpo, cosa che segnerà indelebilmente il suo carattere. L'infanzia è vissuta tra la campagna di S. Stefano Belbo, dove, come detto, nasce incidentalmente e dove torna per le vacanze, e la città di Torino dove vive il resto dell'anno, con nostalgie incrociate.

Cesare legge Freud, conosce a fondo le sue teorie, ma non si accontenta di facili riduzioni o, meglio, non può accontentarsi e trovare corrispondenze in cliché psicoanalitici o in automatici riscontri individuali. Cesare non saprà mai dare una risposta univoca al proprio malessere; una fine drammatica porrà termine alle sue angosce. Anzi a Freud dimostrerà di preferire Jung per la sua innovativa e rivoluzionaria teoria della coscienza collettiva,⁶ con la quale proverà a teorizzare il superamento di un destino e, di conseguenza, di una poetica individuale.

⁴ Mondo, *Quell'antico ragazzo*, cit., p. 9.

⁵ V. Esposito, *Poesia è libertà*, Edizioni dell'Urbe, Roma 1984, dall'appendice *Cesare Pavese nel ricordo della sorella Maria*, p. 99.

⁶ Si veda al riguardo M. Lanzillotta, *Cesare Pavese. Una vita tra Dioniso e Edipo*, Carocci, Roma 2022, p. 14.

Proprio a questo proposito Lorenzo Mondo dà una sintesi efficace di cosa significasse vivere per Pavese:

La vita di Pavese risulta strettamente intrecciata al suo lavoro letterario. Fin dall'adolescenza ombrosa e malinconica [...] la «poesia» rappresenta per lui un fine primario [...] e anche in età matura resterà aggrappato, come un naufrago, alla scrittura che è ormai diventata, al di là di ogni altro appagamento, una sofferta ricerca di verità.⁷

Questa «romantica concezione della vita»,⁸ che ha a che vedere soprattutto con il suo percorso culturale, compenetra i suoi dolori amorosi con l'esigenza di non chiudersi in se stesso, di lottare sempre con la sua precoce propensione a pensieri negativi e l'ansia di farsi valere come uomo e come letterato.

Pavese è uomo complesso, ma per quanto questa complessità appartenga a tutto il genere umano, egli la vive con sofferenza, in perenne oscillazione tra la solitudine e l'ansia di partecipare alla vita degli altri.

Indubbiamente la critica ha fornito molte interpretazioni nei lunghi anni di analisi e riletture, non sempre univoche ma sufficientemente concordi nel sottolineare il continuo dualismo su cui è incentrata la sua vicenda di uomo e di scrittore. Se da una parte Lorenzo Mondo segnala «un dissidio mai superato interamente nella sua opera tra l'essere e il fare, tra le esigenze comunicative e quelle conoscitive, tra assoluto e contingente»,⁹ dall'altra ecco come Lanzillotta (introducendo anche il tema dell'opposizione mitologica su cui tornerò più avanti) descrive questa contesa:

⁷ Mondo, *Quell'antico ragazzo*, cit., p. 203.

⁸ Ivi, p. 204.

⁹ Ivi, p. 189.

La semantica basilare dell'universo pavese è costituita da due poli, infanzia e adultità, a cui sono correlate le parole-satellite "campagna" (titanico-dionisiaco) e "città" (olimpico-apollineo) che più che contrapporsi sono compresenti (l'infanzia è nell'adultità, la città nella campagna ecc.).¹⁰

La dimensione che maggiormente ha evidenziato la tragicità della condizione umana di Pavese è il rapporto tra vita privata e vita pubblica. Nonostante le sue continue difficoltà a sentirsi completo e sereno con se stesso e nel rapporto con l'affettività, Pavese non ha mai fatto mancare il suo concreto e generoso rapporto con la realtà pubblica e, perfino, direttamente politica.

Sin dal suo relazionarsi con i compagni della sua classe al Liceo D'Azeglio,¹¹ si è sempre mostrato curioso, rispettoso e a suo modo partecipe. Sotto la guida del professor Augusto Monti, fervente crociano, si era costituito un gruppo di intellettuali in erba che, in parte provenienti dalla sua classe e in parte da altre classi dello stesso Liceo,¹² sulla scia dell'*humus* ereditato dal pensiero politico di Gobetti e Gramsci, vedeva nella Torino di quegli anni un significativo punto di riferimento antifascista per l'Italia intera.

La conseguenza di questa frequentazione, anche se in parte dovuta a casualità, è stata il confino a Brancaleone Calabro tra il '35 e il '36: l'aver condiviso questi ambienti ha convinto l'OVRA della pericolosità dell'intellettuale Pavese. La sua azione culturale, poi, è la miglior evidenza del suo apporto: lo studio, la traduzione e la

¹⁰ Lanzillotta, *Cesare Pavese Una vita tra Dioniso e Edipo*, cit., p. 14.

¹¹ «...gli amici: Tullio Pinelli, Giuseppe Vaudagna, Elico Baraldi, Carlo Predella, Remo Giaccherio, Enzo Monferini.» (Mondo, *Quell'antico ragazzo*, cit., p. 17).

¹² «Leone Ginzburg, Norberto Bobbio, Giulio Carlo Argan, Massimo Mila [...] dalla fusione dei due gruppi nascerà quella che Mila battezzerà la "confraternita" del D'Azeglio» (Ivi, p. 27).

“scoperta” della letteratura americana, in un periodo in cui il regime spingeva in tutt’altra direzione, e il suo contributo fondamentale alla creazione della casa editrice Einaudi (figlia legittima del lavoro intellettuale della rivista «La cultura», già nel mirino della repressione fascista) ne hanno fatto un protagonista di primo piano. Il suo impegno diretto del dopoguerra si è tradotto in una militanza a tutto tondo nel Partito Comunista Italiano, soprattutto attraverso la collaborazione con «L’Unità», con la pubblicazione di articoli memorabili.

Si potrà obiettare che dopo la liberazione l’impegno veniva più facile e tendeva a nascondere le incertezze e la mancata azione di cui lo stesso Pavese soffrì; cosa dovremmo dire allora di altri intellettuali del calibro di Elio Vittorini, Pietro Calamandrei, Federico Chabod o Alberto Moravia?¹³ In realtà Pavese mostra di aver vissuto le medesime vicissitudini e proprio per questo si può «...considerare la sua opera come la confessione di un figlio del secolo, di un testimone esemplare del tempo in cui si è trovato a vivere».¹⁴

Il conforto della sua scelta politica durò invero poco, poiché all’indomani di alcune sue scelte editoriali (la ricerca etnografica, magica e religiosa della Collana viola)¹⁵ o letterarie (la descrizione dell’imboscata ai repubblicani)¹⁶ si trovò di fronte al giudizio severo di molti suoi compagni di partito che non avevano gradito le sue “deviazioni”.

¹³ Si veda al proposito l’analisi di S. Levis Sullam, *I fantasmi del fascismo. La metamorfosi degli intellettuali italiani nel dopoguerra*, Feltrinelli, Milano 2021.

¹⁴ L. Mondo, *Quell’antico ragazzo*, cit., p. 204.

¹⁵ Si veda per una documentazione completa: C. Pavese- E. De Martino, *La collana viola. Lettere 1945-50*, a cura di P. Angelini, Bollati Boringhieri, Torino 1991².

¹⁶ C. Pavese, *La casa in collina*, Einaudi, Torino 2022 (prima edizione 1948), pp. 132-33.

Non vennero comprese le sue scelte tanto diverse, il suo passare da *Pablo* (il protagonista de *Il compagno*)¹⁷ alla ricerca mitica di *Dialoghi con Leucò*.¹⁸

Un equivoco di base nell'interpretazione del lavoro intellettuale di uno scrittore è quello di assegnare a descrizioni o opinioni espresse in opere letterarie codici e interpretazioni di altri ambiti, come appunto quello della politica. Il tentativo di giustificare le scelte di vita con le scelte letterarie è chiaramente una trappola: se è vero che la letteratura per molti scrittori ha la funzione di mediare la dimensione privata con quella pubblica, è altrettanto vero che non si può ascrivere *tout court* ad una scelta tematica il fallimento di un'esperienza umana. Anche quando la confusione tra letteratura e vita può essere dimostrata, le ragioni di una crisi esistenziale o di un suicidio, come nel caso di Pavese, sono sempre molteplici e legate a questioni di equilibrio psichico, sentimentale, o sono semplicemente dovute a vicende particolarmente dolorose, come l'ennesima delusione d'amore.

La passione letteraria nei confronti del "mito" nasce in Pavese molto presto e si esprime non solo nella sua sperimentazione (laboratorio poetico, traduzioni dal greco ecc.), ma anche in *Lavorare stanca*, seppure in modo non ancora teorizzato. Oltretutto va sottolineato e specificato che la sua ricerca mitica rifugge da riprendere gli esempi in modo "letterale" e invece li indaga e li aggiorna seguendo una trama fantastica, adattata alla sua personale esperienza di vita.

Dalle sue lettere e dai suoi diari emerge più volte la suggestione del suicidio, fin dalla sua adolescenza. Prima ancora di chiarire quale sia stata la ragione del suo gesto

¹⁷ C. Pavese, *Il compagno*, Einaudi, Torino 1947.

¹⁸ C. Pavese, *Dialoghi con Leucò*, Einaudi, Torino 1947.

estremo, va segnalato che la presenza di questo pensiero è costante ed immanente; viene rinfocolata ogni qual volta la delusione amorosa lo coglie e lo abbatte. Le quattro donne fondamentali della sua vita sono Tina (Battistina), Fernanda, Bianca e Constance; il rapporto, pur nei diversi approcci, si dimostra problematico. Talvolta il fascino del letterato burbero e aspro attrae le donne che si lasciano avvicinare con curiosità. Presto Pavese avverte la propria inadeguatezza di fronte ad un rapporto maturo con l'altro sesso. Egli reagisce sempre con un subitaneo innamoramento e con la richiesta di matrimonio: il rifiuto e il successivo allontanamento viene vissuto da Pavese come un tradimento e di conseguenza sente, sia sentimentalmente che sessualmente, la propria "impotenza" nel rapporto con la donna: «...non ci si uccide per amore di una donna. Ci si uccide, perché un amore, qualunque amore, ci rivela nella nostra nudità, miseria, infermità, nulla».¹⁹ La sorella Maria tenta di spiegare quel che, probabilmente, solo i protagonisti delle storie possono aver compreso, attraverso questa testimonianza, convincente nella sua semplicità:

La palese rivolta di mio fratello verso le donne penso fosse dovuta al tradimento della donna dalla voce rauca [Tina]; non si tratta dunque di una debolezza fisiologica, ma forse di blocco psicologico, data la sua natura sensibilissima e nervosa.²⁰

Questa prudenza, oltretutto, consente di non indulgere nel pettegolezzo e di non fare ipotesi prive di riscontro diretto, che neppure le testimonianze o le pagine di diario spiegano in modo nitido.

¹⁹ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, Einaudi, Torino 1952: 25.05.50, p. 394 (tutte le citazioni dal *Mestiere* sono tratte dall'edizione curata da M. Guglielminetti-L. Nay, Einaudi, Torino 1990⁹).

²⁰ Esposito, *Poesia è libertà*, cit., pp. 99-100.

Lorenzo Mondo osserva che «la privazione di una donna, la mancanza di un vero amore, diventano la confessione di una solitudine che è, insieme, destinata e colpevole»,²¹ ma anche si spinge ad esprimere un sincero apprezzamento per il modo in cui il poeta ha vissuto le sue contraddizioni:

[Pavese] ha avuto la forza e il dono di riscattare l'incoerenza esistenziale nella coerenza della scrittura. Nelle pagine più alte (da *Lavorare stanca* alla *Casa in collina*, da *Dialoghi con Leucò* alla *Luna e i falò*), ha saputo esaltare le sue incertezze trasformandole in un atteggiamento problematico, umile e insieme coraggioso, verso la vita.²²

Un conto è porre *Lavorare stanca* nel novero delle opere migliori, ben altro è dar valore di «...libro fondamentale per l'esperienza estetica che per lui [Pavese] rappresentava l'inizio di tutto e, insieme, la sintesi più felice di un mondo interiore che lui non avrebbe in futuro espresso con la medesima intensità».²³ In effetti, prosegue Sichera:

La critica, nel complesso, non pare però aver condiviso il giudizio dell'autore. A *Lavorare stanca* è stato molto spesso riservato un ruolo "ancillare" rispetto alla produzione narrativa di Pavese, in sintonia con l'opinione diffusa che vede nelle prime poesie solo una sorta di serbatoio tematico in vista delle presunte prove maggiori.²⁴

²¹ Mondo, *Quell'antico ragazzo*, cit., p. 205.

²² *Ibidem*.

²³ G. Savoca-A. Sichera, *Concordanza delle poesie di Cesare Pavese*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1997, pp. XIX-XX.

²⁴ *Ivi*, p. XX.

Cercherò di confermare, in questo lavoro, il giudizio del poeta sull'importanza del suo *Lavorare stanca*, sia in relazione al mancato successo dell'esordio, che del valore rappresentativo del libro rispetto al complesso della sua opera, come del grande rilievo nel panorama poetico del Novecento.

Cesare Pavese dà inizio alla stesura del primo libro che pubblicherà, solo dopo un lungo apprendistato e soprattutto solo dopo aver individuato una naturale cadenza ritmica su cui basare la propria scrittura.

La redazione delle poesie lo terrà occupato durante gli anni Trenta e poi fino al '43, data della seconda edizione; sarà un viaggio contrastato, dalla censura prima, dalle vicissitudini editoriali poi, e infine dalla tiepida accoglienza della critica. Egli resterà sempre convinto di aver scritto qualcosa di molto importante, come rivela in una lettera a Mario Motta, dove afferma che *Lavorare stanca* «...è un libro che basta a salvare una generazione».²⁵

Pavese si dimostrerà anche estremamente convinto della potenza esclusiva della poesia, arrivando all'iperbole: «La poesia è la regina del mondo...direi che è Dio».²⁶

È pur vero che alla fine della sua esperienza preferirà *Dialoghi con Leucò* a tutte le sue altre opere, fino a scrivere il suo messaggio d'addio proprio su una copia del suo personale breviario del mito; ma l'avventurosa epica de *I mari del sud*, la rivoluzionaria scelta prosodica e contenutistica, la differenziazione rispetto al

²⁵ C. Pavese, *Lettere*, Einaudi, Torino 1966, vol. II, p. 693.

²⁶ C. Pavese, *Non ci capisco niente. Lettere dagli esordi*, L'orma editore, Roma 2021, lettera a Sturani del dicembre 1924, p. 12.

manierismo ermetico in voga alla sua epoca, ne fanno il manifesto di intenti e la precoce affermazione della sua cifra artistica.

2. Due *Lavorare stanca*

2.1 Genesi e vicenda editoriale

La vocazione poetica di Pavese appare in tenerissima età: a undici anni scrive la sua prima poesia, *Trotsky e Lenin van morti*²⁷ e ben presto dà vita ad un apprendistato lungo e vastissimo. Sfogliando il monumentale lavoro di Sichera e Di Silvestro, dedicato all'opera poetica complessiva di Pavese,²⁸ ci si rende conto di quanto approfondita e poderosa sia stata la sua ricerca in tale direzione. La fase laboratoriale consta di circa 240 poesie, che occupano 216 pagine delle oltre 1600 dell'intera pubblicazione.²⁹ Senza dire della vasta produzione traduttiva, classica e moderna, anch'essa cominciata precocemente.

Nella sua introduzione a *L'opera poetica*, Antonio Sichera precisa i confini del duro lavoro cui Pavese si sottopone spinto da un'autentica vocazione:

Cesare si sente chiamato alla poesia ma si rende conto che di lì a diventar poeta la strada non è né breve né agevole. Per questo [...] si sottopone ad un apprendistato rigoroso, affollato di letture, di riflessioni, di traduzioni³⁰

²⁷ C. Pavese, *L'opera poetica. Testi editi, inediti, traduzioni*, a cura di A. Sichera- A. Di Silvestro, Mondadori, Milano 2021, p. 401 [d'ora in avanti *L'opera poetica*].

²⁸ Varrà la pena ricordare a questo proposito che la prima pubblicazione di alcune poesie inedite si deve all'iniziativa del curatore Italo Calvino (C. Pavese, *Poesie edite e inedite*, Einaudi, Torino 1962), mentre le poesie giovanili sono apparse per la prima volta in C. Pavese, *Poesie giovanili 1923-30*, a cura di A. Dughera e M. Masoero, Einaudi, Torino 1989.

²⁹ Pavese, *L'opera poetica*, pp. 401-617.

³⁰ Ivi, p. V.

Sono anni di curiosità illimitata che spazierà dagli stilnovisti a Dante e Petrarca, dall'Ottocento di Carducci e D'Annunzio, da Shakespeare e i romantici (Byron, Wordsworth, ma soprattutto Shelley) a Shiller e Lenau, dall'Ottocento di Carducci e D'Annunzio fino alla poesia latina con Catullo, Virgilio e Orazio. L'apprendistato è «condotto in primo luogo sulle forme e sui metri della tradizione».³¹

Sichera tende a suddividere in quattro grandi ambiti la curiosità e la passione del giovane aspirante poeta. *In primis*, «una fetta consistente dello spazio formativo è occupata dalla poesia amorosa in chiave stilnovistica».³² Protagonista ne è una donna angelicata, con echi danteschi e byroniani; non mancano, peraltro, imitazioni o alcune versioni parodiche, in particolare riguardo alla lingua trecentesca.

In secundis, «Una zona fondamentale è poi quella occupata dalla lirica romantica».³³ Si nota l'influenza di Lenau, mentre Shelley la fa da padrone. Va sottolineato che a ciascun influsso corrisponde una quasi contemporanea pratica della traduzione, che caratterizza da subito il lavoro di Pavese.

Un terzo ambito è dedicato alla poesia «astronomica e scientifica»,³⁴ con riferimenti diretti oltre che allo stesso Shelley, a Flammarion e, naturalmente, a Leopardi. A questo proposito Sichera parla di «un incontro fortunato come una congiunzione astrale»³⁵ che consente una concittadinanza tra il poeta di Recanati e Shelley, segnalando in qualche modo «un comune titanismo»³⁶ nel rapporto con gli

³¹ Ivi, p. VI.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Ivi, p. VIII.

³⁶ *Ibidem*.

uomini come vittime della natura. La parola “titanismo” consente di sottolineare il tema del mito greco che analizzerò quando si tratterà di affrontare gli argomenti e le scelte di *Lavorare stanca* più in profondità.

Mentre le tre precedenti suggestioni convivono in Pavese in tutto il suo periodo di preparazione, la quarta ha carattere di cesura e durerà tra il '27 e il '29. Si tratta del suo periodo “decadente” che ha inizio presumibilmente col drammatico suicidio dell'amico Baraldi. Lorenzo Mondo ci avverte: «Forse è eccessivo vedere nell'episodio, che potrebbe anche essere inventato, il segno precoce di un destino. Certo rivela una sensibilità esasperata»³⁷

Ecco i versi che ne rappresentano l'esordio, con la nota poesia della “rivoltella” del 4 gennaio 1927:

Così, andando
tra gli alberi spogliati, immaginavo
quando afferrando quella rivoltella,
nella notte dell'ultima illusione
e i terrori mi avranno abbandonato,
io me l'appoggerò contro una tempia,
il sussulto tremendo che darà,
spaccandomi il cervello.³⁸

Le parole agghiaccianti del poeta segnalano la prima forte apparizione della suggestione suicidio; come sappiamo, essa ritornerà ciclicamente e mai l'abbandonerà nei momenti di depressione. Ciò nonostante,

³⁷ Mondo, *Quell'antico ragazzo*, cit., pp. 25-26.

³⁸ *Sono andato una sera di dicembre (L'opera poetica)*, p. 514.

Il vagheggiamento del suicidio, anzi la convinzione di poter trovare un giorno il coraggio di compiere il gesto supremo, non è così fondamentale quanto il mutamento di tono, registro, di atteggiamento. È solo a quest'altezza cronologica [...] che il giovane langarolo [...] cede il passo al poeta egotista, estenuato, decadente [...] ma non è un destino, bensì un transito.³⁹

Questa scelta è spiazzante sia da un punto di vista metrico (con l'approdo al verso libero e alle sperimentazioni) che delle scelte tematiche. Il fiore della sua ispirazione non può che essere un *fiore del male* e il suo ispiratore sotterraneo, ma non troppo, il "maledetto" Baudelaire.

Come si diceva, però, si tratta di un transito e di un periodo definito: presto riprende quota un vitalismo che sembra avere il nome e il cognome di un americano, lo stesso cui dedicherà la tesi di laurea: Walt Whitman. Questi, più di Edgar Lee Master e la sua *Spoon River Anthology*, rappresenta la scossa che darà alla sua poesia nuova linfa e nuovi stimoli. L'occasione del salto di qualità sarà il testo più famoso di *Lavorare stanca*, quello capace di ispirare il nuovo grande disegno della sua prima opera destinata alla pubblicazione: *I mari del sud*. Si tratta di un componimento nuovo, nei temi e nelle dimensioni, che, come vedremo, anticiperà alcune delle idee guida del suo libro di poesia.

Prima di immaginare il nuovo corso, Pavese aveva meditato due diverse ipotesi di raccolta: *Sfoghi*, pensato tra il '24 e il '25 come un tentativo di mostrare una prima autonomia, rimasta però a livello di enunciazione; e *Rinascita*, corrispondente al periodo decadente, che troverà uguale destino.

³⁹ Ivi, p. IX.

A partire da *I mari del sud* prenderà corpo tra il '30 e il '33 un altro nucleo di poesie, una ventina, che costituirà il punto di partenza di un'esperienza che durerà dieci anni. Si tratterà di una vera e propria avventura, visto che da subito sarà contrassegnata da intoppi, colpi di scena, sorprendenti ritirate e avanzamenti.

Di queste poesie si occupò per primo l'amico Leone Ginzburg, che, tramite Leo Ferrero, propose ad Alberto Carocci la pubblicazione su «Solaria» di alcuni testi dell'esordiente poeta. La lettera è del 9 luglio del '32; in essa Ferrero non si impegna più di tanto, affidandone il destino all'editore.⁴⁰ Leone Ginzburg insisterà di suo pugno il 3 settembre dello stesso anno, ricordando la raccomandazione di Ferrero; rincarerà la dose il 10 marzo del '34: «Io sono convinto che il libro così poco ungarrettiano andrebbe: è proprio obbligatorio piegarsi alle esigenze del cosiddetto *fiuto* di chi non se ne intende?».⁴¹ La *vis polemica* di Ginzburg è chiaramente diretta al gusto dell'epoca che faceva di Firenze e della cerchia ermetica, un ambiente davvero poco propizio per un talento del Piemonte di Gobetti. Lo stile e il registro delle sue opere, del resto, sembrano rappresentare una direzione in tutto opposta ai gusti del tempo.

Dopo aver consegnato a Carocci il primo nucleo di 20 poesie il 21 luglio '33, in attesa di un riscontro che tarda a venire, Leone Ginzburg il 13 marzo del '34 viene arrestato e Pavese si premura immediatamente di farlo sapere a Carocci in una lettera del 18 marzo.⁴² Carocci gli risponde subito, il 27 dello stesso mese, introducendo per la prima volta il tema delle preoccupazioni economiche:

⁴⁰ Pavese, *Le poesie*, a cura di M. Masoero, introduzione di M. Guglielminetti, cit., p. VI.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ivi*, p. VII.

ho voluto parlare con Parenti (gerente delle edizioni Solaria) perché mi rincresceva molto dover rinunciare alle sue poesie. So anche che il richieder prenotazioni all'autore è cosa assai poco simpatica. Non lo avrei voluto fare, e non l'ho fatto che per le necessità in cui si trova Solaria, e la sua assoluta mancanza di mezzi. Ora ho insistito con Parenti [...] Ha promesso di darmi una risposta tra qualche giorno⁴³

Se per l'estate del '34 il libro sembra pronto per l'ultima rilettura, ormai cresciuto a quarantuno testi, Pavese non ha ancora fatto i conti con la censura. In una lettera del 7 marzo 1964, intitolata *Come pubblicai il suo primo libro*, Carocci ricostruisce la vicenda:

la censura preventiva dei libri inaugurata dai fascisti veniva esercitata dagli addetti stampa presso le prefetture. Presso quella di Firenze il censore era il dott. Malavasi [...] aveva l'intelligenza che mancava agli altri uomini che si erano fatti strumento del fascismo, unita con la pavidità del funzionario [...] Dopo pochi giorni che la tipografia ebbe inviate le bozze [...] egli mi convocò [...] "Ma questo è un comunista!" esclamò subito additando le bozze di stampa⁴⁴

Inaspettatamente la "scure" della censura, invece di focalizzarsi su quelle più politiche (*Una generazione, Legna verde*), finì con l'accanirsi su quattro poesie per ragioni di moralità. Pavese si piega con riluttanza, soprattutto per quanto riguarda *Il dio-caprone*, poesia che lui considera centrale nel suo progetto.

⁴³ V. Esposito, *Poesia è libertà*, cit., pp. 71-72.

⁴⁴ *Terra rossa terra nera. Dedicato a Cesare Pavese*, Presenza Astigiana, a cura di L. Lajolo e E. Archimede, Asti 1964, pp. 11-12.

Sembra che la trafila debba finire ma, il 15 maggio '35, lo stesso Pavese viene arrestato e comincia il viaggio verso il confino. Il 4 agosto si trova a Brancaleone Calabro dove resterà fino al marzo del '36.

Inizialmente Carocci si lascia spaventare da una iniziativa editoriale priva dell'indispensabile spinta del suo autore; vinte le perplessità, nell'autunno del '35, Carocci spedisce a Pavese le bozze del libro; questi le integra con otto nuove poesie scritte al confino, portando il numero a quarantacinque.

Finalmente il 14 gennaio del '36 il libro viene rilasciato dalle stamperie, per arrivare il 24 a Brancaleone. La tiratura sarà però esigua: la stessa prima edizione parla di 180 copie numerate ad uso di prenotazione, più un'imprecisata quantità di copie per la commercializzazione,⁴⁵ tali da non superare probabilmente i 300 esemplari. Questa non è stata la ragione fondamentale del silenzio sotto il quale è passato il volume, come vedremo occupandoci della critica, ma certo non ne ha favorito la diffusione.

Negli anni a seguire Pavese continuerà a rimuginare sul suo primo libro, insoddisfatto per la censura, ma anche per altre questioni di ispirazione poetica. Nel '34 (*Il mestiere di poeta*) e nel '40 (*A proposito di certe poesie non ancora scritte*) Pavese scrive due saggi che saranno pubblicati nell'edizione del '43⁴⁶ in cui compariranno correzioni, virate, rimodulazione dei testi e della struttura dell'opera.

⁴⁵ C. Pavese, *Lavorare stanca*, Edizioni Solaria, Firenze 1936, il cui colophon recita: «L'edizione originale di quest'opera si compone di n. 180 esemplari numerati da 1 a 180 dei quali i primi 30 su carta doppio guinea. Abbiamo stampato inoltre una tiratura fuori serie riservata alla vendita».

⁴⁶ C. Pavese, *Lavorare stanca*, Einaudi, Torino 1943.

Tra i mesi del confino e il '39 matura una vocazione narrativa che sfocerà in una carriera piena di riconoscimenti e soddisfazioni. Tuttavia, già nel '40 emerge in lui la voglia di modificare profondamente il suo libro di poesia e di ristamparlo. Sappiamo in effetti da Calvino, nella sua edizione delle *Poesie edite e inedite*, nella sezione *Note generali al volume*, che nel '40 era già stata ideata la suddivisione dell'opera in sei sezioni.⁴⁷ Il tempo trascorso tra queste intenzioni e la data del rilascio della seconda edizione fa dire a Calvino:

Come la prima edizione [...] così anche la seconda, pubblicata da Einaudi, ebbe una lunga gestazione in tipografia e finì per uscire in un momento sfortunato. Stavolta la ragione dei ritardi erano soprattutto i bombardamenti e lo sfollamento delle tipografie torinesi: il libro fu finito di stampare nell'ottobre del '43, già sotto l'occupazione tedesca.⁴⁸

La raccolta comprende settanta poesie suddivise in sei sezioni: *Antenati*, *Dopo*, *Città in campagna*, *Maternità*, *Legna verde*, *Paternità*, più l'appendice con i due saggi segnalati. Delle quarantacinque poesie della prima edizione sei sono state escluse, recuperate tre delle quattro censurate e aggiunte ventotto nuove.

Anche la seconda edizione resterà a lungo ignorata e sottovalutata, come si chiarirà nel prossimo capitolo, ma le occasioni di ristampa saranno molte, a testimonianza del successo presso i lettori. La seconda edizione aumentata tornerà in tipografia, a distanza regolare, molte altre volte, senza contare la comparsa di poesie in opere antologiche.

⁴⁷ Pavese, *Poesie edite e inedite*, cit., pp. 216-18.

⁴⁸ Ivi, p. 216.

Delle edizioni più significative segnalo (oltre alle già citate: *Poesie edite e inedite*, curata da Italo Calvino; *Le poesie*, a cura di Mariarosa Masoero; *L'opera poetica* di Sichera - Di Silvestro) le altre meritevoli di venire menzionate:

= *Poesie. Lavorare stanca. Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, a cura di Massimo Mila, Einaudi, Torino 1961;

= la riedizione de *Le poesie*, a cura di Mariarosa Masoero, con una nota introduttiva di Tiziano Scarpa, sempre presso Einaudi, Torino 2021;

= *Lavorare stanca*, a cura di Alberto Bertoni e Elena Grazioli, Interno Poesia Editore, Brescia 2021;

= la riedizione di *Lavorare stanca* del '36, presso Einaudi, Torino 1998.

2.2 Fortuna critica

L'esercizio critico su *Lavorare stanca* non è stato affatto coerente. Non è raro in letteratura imbattersi in ripensamenti, improvvise stroncature, repentine rivalutazioni; diciamo che l'opera prima di Pavese ha subito tutto questo. Oggettivamente hanno pesato, e forse pesano ancora, il periodo di gestazione e le peripezie editoriali, così come gli stati di dittatura, di guerra, di lotta resistenziale e di post-guerra. Ha contato molto anche il rapporto con le correnti letterarie prevalenti, sia con l'ermetismo che con il neorealismo. In fase iniziale, ha contribuito molto

anche lo stato di isolamento letterario del poeta, segnalato nella famosa fascetta del '43,⁴⁹ che non può essere inteso solamente come scelta e posa snobistica.

Alberto Bertoni, nella sua introduzione alla citata recente riedizione del testo, inquadra efficacemente la storia della sua fortuna critica in pochi passaggi. Afferma che solo negli ultimi decenni la critica ha rivolto attenzione convinta all'opera prima di Pavese e fa partire questo periodo dal 1998, anno della già ricordata edizione a cura di Guglielminetti-Masoero, nell'ambito più ampio della sua produzione poetica. A conferma di questo evento va ricordato che, ancora nel 1991, P. V. Mengaldo ridava credito al suo caustico giudizio sul «narcisismo ed egotismo insopportabilmente truccati di populismo»⁵⁰ di cui si macchierebbe il volume.

Bertoni afferma:

Solo da non molto tempo [...] si comincia a inquadrare con attenzione più convinta *Lavorare stanca*, la sua opera prima, che è anche un'opera di poesia. Tale attenzione coinvolge tanto il quadro storico del decennio nel quale il libro è stato concepito e scritto (gli anni fra il 1930 e il 1940) quanto la sua originalità tematico-formale e la fisionomia delle sue due stampe [...] La prima conclusione di questi esercizi di rilettura [...] riconosce in *Lavorare stanca* un ruolo di *unicum* sia nella bibliografia pavesiana sia nello svolgimento novecentesco della poesia italiana ed europea.⁵¹

⁴⁹ I. Calvino nella sua edizione delle *Poesie edite e inedite*, ci ricorda che nell'edizione del '43 «Sul frontespizio è scritto: *Lavorare stanca Nuova edizione aumentata* e sulla "fascetta", dettata dallo stesso P., si legge: *Una delle voci più isolate della poesia contemporanea*» (p. 216).

⁵⁰ P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, terza serie, Einaudi, Torino 1991, p. 154.

⁵¹ Pavese, *Lavorare stanca*, a cura di A. Bertoni, cit., p. 5.

Come forse emerge dai contributi già utilizzati, si può parlare di un periodo di studi nuovo e fecondo. Lo stesso Bertoni ci avverte subito che l'esordio ha ricevuto ben altri giudizi:

Non è stato sempre così, poiché il libro d'esordio di Pavese nel corso della sua storia critica è stato talora collocato in secondo piano, quando non in qualche caso liquidato come un testo irto di -ismi negativi tanto da coinvolgere in un giudizio fortemente limitativo⁵²

Qui intendo suddividere in quattro periodi l'attenzione della critica nei confronti di *Lavorare stanca*: un primo periodo dal '36 al '44 che è di silenzio, un secondo periodo di esaltazione del mito pavesiano, in particolare dalla morte fino agli anni Settanta, un terzo di decrescita dell'interesse, fino all'ultima fase di rinnovata attenzione a partire dal '98 ad oggi.

Il primo periodo risente senz'alcun dubbio di due fattori determinanti: da una parte le scelte editoriali e la scarsa quantità di testi stampati, dall'altra le vicende storiche, tra confino e guerra, che non hanno contribuito a distribuire e pubblicizzare l'opera.

Questi elementi sono sufficienti a giustificare la totale indifferenza della critica? In fondo il libro viene pubblicato a Firenze, il luogo più fertile nel decennio '30-40 per la poesia italiana; forse, però, proprio l'esistenza di una *koinè* ermetica ha determinato un rifiuto, una marginalizzazione di un testo tanto diverso.

Il favore degli amici e del suo ambiente è così commentato da Vittoriano Esposito:

⁵² *Ibidem*.

Nella cerchia degli amici e conoscenti torinesi, intanto, l'uscita del libro fu accolta con molto favore; ma la cosa sembrava, a Pavese, scontata in partenza e insignificante [...] Solo dei giudizi di Sturani e Monti egli è disposto a tener conto⁵³

Del tutto laterali le osservazioni di Mario Alicata che, nel '41, accenna a *Lavorare stanca* in margine alla sua recensione di *Paesi tuoi*.⁵⁴

L'isolamento viene rotto definitivamente nel '44 e non è un caso che sia merito proprio di uno dei critici più attenti della nostra letteratura: Gianfranco Contini. Si tenga conto, preliminarmente, che la notizia della riedizione del '43 non lo aveva ancora raggiunto, sicché risulta più meritoria la sua attenzione per una raccolta stampata otto anni prima. L'annotazione critica di Contini viene ricordata come una stroncatura: «Poesia pura questa non è, ma è tutt'altro che sicuro che non sia poi nemmeno poesia». ⁵⁵ In realtà l'analisi di Contini è più approfondita e lascia un sapore ben diverso:

Coi suoi mezzi, Pavese ha procurato di parlare a partire dalle cose; e, in conseguenza di lavorare al limite. Un campionario di poesia contemporanea che non contemplasse questo quaderno extra moda, letto da pochissimi, più o meno irreperibile, ci sembra che dimenticherebbe un esperimento, per ciò stesso che estremo, molto significativo.⁵⁶

La nota di Guglielminetti conferma l'attenzione e l'acume dell'analisi continiana:

⁵³ Esposito, *Poesia è libertà*, cit., p. 78.

⁵⁴ Lo riporta Guglielminetti nell'introduzione della già citata edizione de *Le poesie*, p. XXII.

⁵⁵ G. Contini, *Pagine ticinesi*, a cura di R. Broggin, Salvioni, Bellinzona Svizzera 1986, pp. 122-27.

⁵⁶ Ivi, pp. 127.

Per Contini, come Ginzburg aveva visto subito, [Pavese] non poteva ambientarsi nella «geografia editoriale» di Firenze [...] Di conseguenza, non poteva che «occupare un posto marginale» tra i solariani [...] marginalità «nel metro ad esempio [...] una specie di esametro con spezzatura» ma anche nella «prosaicità dell'impostazione [...] puntata su un effetto globale di massa, e perciò forse fin d'allora orientata alla narrativa»⁵⁷

Iniziando ad analizzare il secondo periodo dell'attenzione della critica, si scopre che ben altra veste ricopre l'analisi di Carlo Dionisotti, il primo ad accorgersi dell'edizione del '43, la cui recensione⁵⁸ «...segna in Italia il vero momento d'avvio degli studi sulla poesia pavese».⁵⁹ Dionisotti afferma che «il libro fin dalla sua prima edizione minore, era in realtà concluso, segna[ndo] una data nella storia della nostra letteratura».⁶⁰ Nella sua analisi egli apprezza l'incontro diretto con la realtà che lo pone in aperta antitesi con la poesia lirica «monodica»,⁶¹ e proprio per questo che gradisce particolarmente la compiutezza della prima edizione. Sembra però non accorgersi, e di fatto ignora, l'evoluzione del motivo lirico che emerge, seppure con tonalità ben diverse dai suoi contemporanei, nell'edizione del '43.

È con Natalino Sapegno che, si può dire, viene inaugurata una diversa attenzione. Il suo commento già nel '47 sembra essere un invito a considerare la poesia di *Lavorare stanca*:

il più serio tentativo, da parte di un giovane, di una poesia non elusiva né allusiva, bensì tutta risolta in racconto, con un senso non più di astratta e remota

⁵⁷ Guglielminetti, *Le poesie*, cit., p. XXIII.

⁵⁸ C. Dionisotti, «La nuova Europa», Roma, 26 agosto 1945.

⁵⁹ V. Esposito, *Pavese poeta e la critica*, Edizioni della *Nuova Europa*, Firenze 1973, p. 24.

⁶⁰ Dionisotti, «La nuova Europa», cit..

⁶¹ *Ibidem*.

pietà, ma di concreta partecipazione alle pene e alle gioie dell'uomo. Se la poesia pura è [...] lo specchio di un mondo smarrito [...] queste poesie di Pavese si presentano invece come il primo incerto segno di una società che ritorna a vivere dopo gli anni bui e a combattere per l'avvento di un mondo più libero e felice.⁶²

Così sdoganata la poesia di Pavese entra in diretto contatto con i fautori e ammiratori del neorealismo, i quali videro in essa un precoce ed eroico esempio di come si potesse svecchiare la recente tradizione ermetica a favore di una più convinta aderenza alla realtà. Se è innegabile che in qualche modo questo sia stato anche il frutto di un equivoco (l'analisi dovrà essere più profonda) non è possibile ignorare la freschezza e la modernità del suo verso.

Nelle parole di Sapegno emerge la suggestione di un *Lavorare stanca* inserito in un contesto di sofferenza per una mancanza di libertà; sulla questione si era già speso Dionisotti, ma vi ritorna con maggiore enfasi Franco Fortini, che sottolinea:

il senso di fatalità più che di destino, di attesa passiva, di pianto ringhiottito, di sfinitezza irrimediabile [...] quell'aria opprimente che non circola nemmeno tra le colline è un altro nome del fascismo⁶³

Fortini riconosce che potrebbe essere anche il riflesso della condizione umana di Pavese; non c'è dubbio sulla necessità di fare chiarezza a fronte della commistione poesia-storia o poesia-politica, che può essere stata alimentata dall'adesione del

⁶² N. Sapegno, *Compendio di storia della letteratura italiana*, vol. III, La Nuova Italia, Firenze 1947, p. 471.

⁶³ F. Fortini, *I poeti del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1988, p. 120.

poeta al PCI dell'immediato dopoguerra; in questo senso Bertoni sgombra il campo dagli equivoci, in cui si può ancora cadere:

una volta di più non si può attribuire a Pavese ciò che di Pavese non è mai stato: realismo socialista, divenire hegeliano, conflittualità marxista fra le classi, romanzo di formazione di un io sensibile, competenze sociologiche o psicologiche⁶⁴

Dopo il '50, anche sulla scorta del "mito Pavese" nato dal suo tragico gesto, l'attenzione diventa spasmodica e la produzione critica non permette una sintesi efficace, visto che la si può definire, a buona ragione, vastissima. Si cercherà di fornire alcuni esempi a fronte di tre questioni di base che l'hanno caratterizzata e in alcuni casi limitata: l'equivoco neorealista, il cosiddetto "pavesismo", una sostanziale sottovalutazione della poesia a fronte del Pavese narratore.

All'equivoco neorealista si è già accennato; basterà sottolineare come una poesia così ricca di suggestioni simboliche, di riferimenti mitici e di vicende esistenziali potesse mettere a nudo una vocazione diversa, forse meglio indirizzata nell'ambito della sua produzione narrativa, o almeno di una sua parte.

È invece interessante soffermarsi sul cosiddetto "pavesismo" accogliendo l'approfondita analisi di Vittoriano Esposito⁶⁵ e cercando di riportarla qui in sintesi. Esso può esprimersi sia come movimento culturale e letterario che come

⁶⁴ Bertoni, cit. p. 21.

⁶⁵ Esposito, *Poesia è libertà*, cit.

«affettazione pavesiana»⁶⁶ nell'arte e nella vita, dando vita a conseguenze più o meno apprezzabili. È un fenomeno che nasce:

con lo stesso Pavese, nell'anteguerra, col bisogno di reagire, da una parte, alle coercizioni e limitazioni della cultura accademica e conformista del tempo, dall'altra parte allo *slabbrato lirismo degli immaginifici*; combatte tutte le esperienze in versi e in prosa che pretendono di ispirarsi ad una *poesia angelica*, propugna la necessità di aprire lo sguardo alla vita e cantarla nella sua interezza, senza timide esitazioni e false reticenze.⁶⁷

Pavese ha il merito di rifiutare un uso forzato della ricerca lessicale e metaforica a livello estetizzante e apre al colloquio con la vita di tutti i giorni nei "nostri" tempi. Il tono discorsivo rifiuta una musicalità leziosa, preferisce un ritmo disteso ma energico:

Come movimento letterario e culturale [...] il pavesismo comincia a diffondersi nell'immediato dopoguerra allorché trova singoli poeti e scrittori [...] quasi sempre giovani o giovanissimi, i quali accogliendo le istanze polemiche e gli ideali rinnovatori del momento, fanno del nome e dell'opera di Pavese un vessillo e un programma di battaglia⁶⁸

Esposito cita i critici che hanno analizzato questo fenomeno, e che sono Enrico Falqui, Ugo Fasolo, Giancarlo Vigorelli; inoltre, riviste come la romana «La strada» e la torinese «Momenti».

⁶⁶ «...intesa sia nel senso di urgenza avvertita dagli imitatori di ripetere con sincerità i moduli artistici e gli atteggiamenti umani di Pavese, sia nel senso di eccessiva artificiosità e mancanza di naturalezza nel loro proposito di essere o parere in tutto simili al modello», *ivi*, p. 40.

⁶⁷ *Ivi*, p. 36.

⁶⁸ *Ivi*, pp. 38-39

A fronte di questo “movimento” segue quello che viene definito un «epigonismo deteriore»,⁶⁹ sia:

come affettazione pavesiana [...] sia nel senso di urgenza avvertita dagli imitatori [...] sia nel senso di eccessiva artificiosità [...] il pavesismo si diffonde dopo il '50 (cioè dopo la morte di Pavese) e assume la veste di un ribellismo vago e generico, il tono e il valore di una collettiva testimonianza d'inquietudine e di scarso o nessun equilibrio morale.⁷⁰

Come segnalare la posizione della critica, se di favore, di opposizione o di simpatia condizionata, dipende dall'atteggiamento nei confronti di *Lavorare stanca*, se esso viene inteso come testo valido in sé o di valore almeno equivalente alla sua opera narrativa. In generale, per ottenere atteggiamenti conseguenti bisognerà attendere l'ultima decade del secolo scorso, perciò i critici con atteggiamento positivo, oltre ai già citati Contini e Dionisotti, sono A. Cavallari, A. Russi, N. Risi e molti altri; i critici con atteggiamento negativo R. Assunto e G. Spagnoletti, quelli che esprimono qualche riserva, I. Calvino, N. Sapegno e F. Antonicelli.⁷¹

Un'annotazione a parte merita la posizione di Edoardo Sanguineti, poeta e critico, secondo il quale il valore della poesia di Pavese è soprattutto da considerare nelle novità tecniche e tematiche della prima edizione. In essa egli vede un «momento antilirico, che ne ha fatto un poeta di opposizione assolutamente singolare, prima del riflusso, in versi, entro il corrente alveo novecentesco».⁷²

⁶⁹ Ivi, p. 41

⁷⁰ Ivi, p. 40.

⁷¹ Ivi, pp. 186-87.

⁷² E. Sanguineti, *Poesia italiana del Novecento*, Einaudi, Torino 1969.

Una fase di grande fermento critico verrà dopo la pubblicazione delle altre poesie di Pavese che culmineranno con le iniziative editoriali curate da Massimo Mila e Italo Calvino. Si darà conto di questo dibattito in modo più esteso nella parte finale di questo studio; qui sia sufficiente estendere la divisione della critica, tra chi considera la poesia di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*⁷³ superiore o inferiore a *Lavorare stanca*, tra chi la considera diretta conseguenza delle scelte poetiche iniziali, o tra chi la vede come un tradimento dei suoi esordi. Quel che è certo è che sarà, ancora una volta, fortemente divisiva e che la produzione poetica manterrà ancora, presso quasi tutti i critici, un carattere “ancillare” rispetto alla produzione narrativa.

I testi di questo periodo, dal '50 al '73, che restano fondamentali e che si utilizzeranno maggiormente sono i seguenti

= Giorgio Bàrberi Squarotti con *Appunti sulla tecnica poetica di Pavese*, in *Astrazione e realtà*, Rusconi e Paolazzi Editori, Milano 1960.

= L. Mondo, *Cesare Pavese*, Mursia, Milano 1961.

= Gianni Venturi, *La prima poetica pavesiana: Lavorare stanca, La rassegna della letteratura italiana*, Sansoni, Firenze 1964, n. 1, pp. 130-52.

= A. M. Mutterle, *Appunti sulla lingua di Pavese lirico*, in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Liviana, Padova 1966, pp. 263-313.

= A. M. Mutterle, *I fioretti del diavolo*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003, pp. 1-47.

⁷³ La prima edizione di quest'opera, assieme alle altre poesie escluse da *Lavorare stanca (Poesie del disamore)*, *La terra e la morte*, compariranno dopo la morte del poeta nel 51; i testi di riferimento sono comunque i seguenti:

- C. Pavese, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, Einaudi, Torino 1951.
- C. Pavese, *Le poesie*, a cura di Massimo Mila, Einaudi, Torino 1961.
- C. Pavese, *Poesie edite e inedite*, a cura di I. Calvino, Einaudi, Torino 1962.

Una menzione particolare per il numero monografico di «Sigma»⁷⁴ che ospita numerosi interventi sulla poesia; quelli che saranno di maggiore aiuto:

= L. Mondo, *Tra Gozzano e Whitman: le origini di Pavese*

= M. Guglieminetti, *Racconto e canto nella metrica di Pavese*

= M. Forti, *Sulla poesia di Pavese*

= C. Grassi con *Osservazioni su lingua e dialetto nell'opera di Pavese*

= G. L. Beccaria con *Il lessico, ovvero la questione della lingua in Cesare Pavese*.

Il terzo periodo ha caratteristiche più fluide dei precedenti: trattandosi di una diminuzione di interesse generale verso l'opera di Pavese (non solo del poeta), ha confini incerti e modificabili a seconda della sensibilità di alcuni critici o settori della cultura letteraria italiana. Si può, grosso modo, avvertire un calo dell'interesse a partire dalla seconda parte degli anni Settanta per arrivare alla fine del secolo. A questo proposito Antonio Sichera commenta: «Pavese ha già avuto la sua fortuna critica. È stato incontrovertibile, infatti, che gli studi attorno alla sua figura e alla sua opera sono notevolmente diminuiti negli ultimi due decenni».⁷⁵ C'è comunque un'eccezione di rilievo in questo periodo ed è rappresentata dall'opera di Anco Marzio Mutterle. Nella già citata *I fioretti del diavolo*, edita nel 2003, vengono raccolti i suoi saggi, frutto di una riflessione rinnovata ma dalle radici profonde nel suo lavoro degli ultimi decenni del Novecento. Non è un caso che lui stesso si rendesse conto che il suo sforzo di rinnovamento critico avesse a che fare col tentativo di

⁷⁴ «Sigma», nn. 3-4, Silva editore, Torino 1964.

⁷⁵ Savoca - Sichera, *Concordanza delle poesie di Cesare Pavese*, cit., p. XIX.

«comprendere un autore inattuale».⁷⁶ Tornerò spesso su Mutterle nel corso della mia analisi macrotestuale.

Non è un caso se, a proposito di un quarto periodo, ho citato la riedizione accresciuta delle poesie a cura di Guglielminetti e Masoero, del 1998, che è un punto di svolta degli studi sulla poetica pavesiana.

La novità della nuova produzione critica va vista in due diverse, ma complementari, indicazioni generali: la prima è l'abbandono della dicotomia poesia-narrativa, dove osserviamo come i nuovi studiosi o evitano di fare confronti tra le due produzioni, considerandole entrambe valide, o restituiscono dignità e validità alla poesia riscattandola da decenni di sottovalutazione; la seconda riguarda la fioritura di approfondimenti su tematiche in precedenza appena sfiorate, quali l'importanza del mito (la sua derivazione *ctonia* e l'interpretazione fantastica e personale), la dialettica dionisiaco-apolloinea ed edipea, le altre implicazioni filosofiche ed etnografiche, gli studi sul laboratorio poetico e traduttivo ed altri stimoli rilevanti.

I testi che forniranno le migliori tracce sono i già citati testi introduttivi alle opere di Guglielminetti - Masoero (con l'introduzione di Tiziano Scarpa alla riedizione dell'opera),⁷⁷ di Bertoni e Sichera - Di Silvestro, oltre all'edizione critica de *Il primo Lavorare stanca di Pavese (1936)*, a cura di P. Liborio Barbarino, Sinestesie, Avellino 2020. A questi si uniscono:

= M. Lanzillotta, *Cesare Pavese. Una vita tra Dioniso e Edipo*, Carocci, Roma 2022.

⁷⁶ Mutterle, *I fioretti del diavolo*, cit., p. VIII.

⁷⁷ Pavese, *Le poesie*, cit..

- = Silvio Ramat, *Lavorare Stanca di Cesare Pavese* in *La poesia italiana 1903-1943*, Marsilio, Venezia 1997, pp. 335-347.
- = Bart Van Den Bossche, *Nulla è veramente accaduto*, Leuven University Press- Franco Cesati, 2001, pp.27-64.
- = A. Sichera, *Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*, Olschki, Firenze 2015, pp. 15-54.
- = M. Rusi, *Il tempo-dolore, per una fenomenologia della percezione temporale in Cesare Pavese*, Francisci, Abano Terme 1985.
- = M. Rusi, *Le malvagie analisi, sulla memoria leopardiana in Cesare Pavese*, Longo, Ravenna 1988.
- = M. Rusi, «Una magra ragazza selvatica». *Il tempo e la donna nella poesia di Cesare Pavese*, in *Il tempo e la poesia un quadro novecentesco* a cura di E. Graziosi, Clueb, Bologna 2008, pp. 155-77.
- = M. Rusi, *Il futuro come tempo dell'accadere eventico nella poesia di Cesare Pavese*, in *Parole, immagini, racconti. Cinque saggi su Cesare Pavese*, «Mosaici», 2013.

Per la parte più specificatamente dedicata all'analisi macrotestuale i testi di riferimento teorico sono di Enrico Testa⁷⁸ e Niccolò Scaffai.⁷⁹

⁷⁸ E. Testa, *Il libro di poesia*, Il Melangolo, Genova 1983.

⁷⁹ Scaffai, *Il poeta e il suo libro*, Le Monnier, Firenze, 2001.

2.3 Confronto tra le edizioni del '36 e del '43

Leggendo le due edizioni e scorrendo i rispettivi titoli viene spontaneo porsi una domanda sulla loro definizione letteraria: se, ad esempio, possiamo parlare dell'edizione del '36 come di un'opera che va poi a modificarsi e completarsi nell'edizione successiva, oppure se si possa parlare di due opere diverse o se nell'edizione solariana si possa vedere un progetto di libro. Direi che ci sono elementi per prendere per buone tutte queste definizioni, anche se tra di loro contraddittorie. Prima di procedere con questa analisi, passo alla descrizione delle due stampe, così come sono apparse nelle due vesti distinte.

L'edizione curata da Carocci e uscita il 14 gennaio del '36 ha una veste unitaria, con quarantacinque poesie precedute dal solo titolo e prive di sezioni. Gli unici segnali caratterizzanti sono le quattro dediche (*a Monti*, l'insegnante Augusto Monti, "*al Pollo*, l'amico pittore Mario Sturani, *A Leone*, Leone Ginzburg amico attivista antifascista imprigionato nel '34 e morto nel '43, *a Tina*, la donna dalla quale Cesare subisce la sua più cocente delusione d'amore); per il resto, solo titoli senz'altra connotazione. L'elenco è il seguente (le indicazioni delle date di stesura sono state definite incrociando le edizioni già citate di Calvino, Sicchera-Di Silvestro e Guglielminetti-Masoero):

- | | |
|---|--------------------------------|
| 1- <i>I mari del sud (a Monti) - 1930</i> | 7- <i>Due sigarette - 1933</i> |
| 2- <i>Antenati - 1932</i> | 8- <i>Ozio - 1932</i> |
| 3- <i>Paesaggio (al Pollo) - 1933</i> | 9- <i>Proprietari - 1933</i> |
| 4- <i>Gente spaesata - 1933</i> | 10- <i>Paesaggio - 1933</i> |
| 5- <i>Pensieri di Deola - 1932</i> | 11- <i>Paesaggio - 1934</i> |
| 6- <i>Canzone di strada - 1933</i> | 12- <i>Una stagione - 1933</i> |

- | | |
|---|--|
| 13- <i>Tradimento</i> - 1932 | 30- <i>Esterno</i> - 1934 |
| 14- <i>Mania di solitudine</i> - 1933 | 31- <i>Lavorare stanca</i> - 1934 |
| 15- <i>Il tempo passa</i> - 1934 | 32- <i>Ritratto d'autore (a Leone)</i>
1934 |
| 16- <i>Grappa a settembre</i> - 1934 | 33- <i>Mediterranea</i> - 1934 |
| 17- <i>Atlantic oil</i> - 1933 | 34- <i>La cena triste</i> – 1934 |
| 18- <i>Città in campagna</i> - 1933 | 35- <i>Paesaggio (a Tina)</i> - 1934 |
| 19- <i>Gente che non capisce</i> - 1933 | 36- <i>Maternità</i> - 1934 |
| 20- <i>Casa in costruzione</i> - 1933 | 37- <i>Una generazione</i> - 1934 |
| 21- <i>Civiltà antica</i> - 1934 | 38- <i>Ulisse</i> - 1935 |
| 22- <i>Cattive compagnie</i> - 1933 | 39- <i>Atavismo</i> - 1935 |
| 23- <i>Piaceri notturni</i> - 1933 | 40- <i>Avventure</i> - 1935 |
| 24- <i>Disciplina antica</i> - 1933 | 41- <i>Donne appassionate</i> - 1935 |
| 25- <i>Indisciplina</i> - 1933 | 42- <i>Luna d'agosto</i> - 1935 |
| 26- <i>Paesaggio</i> - 1934 | 43- <i>Terre bruciate</i> - 1935 |
| 27- <i>Disciplina</i> - 1934 | 44- <i>Poggio reale</i> - 1935 |
| 28- <i>Legna verde</i> - 1934 | 45- <i>Paesaggio</i> - 1935 |
| 29- <i>Rivolta</i> - 1934 | |

Ben sei poesie hanno lo stesso titolo *Paesaggio*, che, come vedremo, nell'elenco del '43 saranno numerate. Altri elementi di interesse che risaltano alla prima lettura sono le ripetizioni della parola "gente" in *Gente spaesata* e *Gente che non capisce*, o della parola "disciplina" in *Disciplina antica*, *Indisciplina* e *Disciplina*; la comunanza semantica dei titoli *Antenati*, *Civiltà antica*, *Disciplina antica*, *Una generazione* e *Atavismo* e il riferimento temporale compresente nei titoli: *Una stagione*, *Il tempo passa*, *Grappa a settembre*, *Piaceri notturni*, *Luna d'agosto*. Nella tipologia dei titoli *Due sigarette*, *Ozio*, *Grappa a settembre*, *Piaceri notturni*, *Lavorare stanca*,

Avventure, Donne appassionate si riconosce un'attenzione particolare al tema del piacere e dell'ozio.

Già da questi elementi possiamo anticipare l'interesse del poeta nei confronti di alcuni temi precisi: la considerazione, ancor prima della descrizione, del paesaggio (la cui implicazione cercherò di chiarire analizzando i testi), l'interesse per il termine "disciplina" nel suo opposto e nella sua origine, il "tempo" nel suo rapporto col passato e il suo scorrere. Il tema del piacere e dell'ozio è poi legato direttamente allo stesso titolo dell'opera, che, come si vedrà, risalterà nelle intenzioni programmatiche dell'autore.

Ripercorrendo brevemente la storia della composizione dei quarantacinque testi, ricordo come, dei quarantuno testi presentati dall'editore alla censura fascista, quattro titoli vengano eliminati (*Pensieri di Dina, Il dio-caprone, Balletto e Paternità*); in origine erano state segnalate come compromettenti anche *Una stagione, Cattive compagnie e Una generazione*, che poi sono state riammesse in modo abbastanza sorprendente. Il carteggio con Carocci dimostra che la trattativa con l'autore per difendere o rassegnarsi a perdere alcuni titoli è dolorosa e complessa: si ricorda soprattutto la difesa de *Il dio-caprone*, che Pavese considerava centrale nella raccolta, e la sua disponibilità a rinunciarvi a patto che gli venisse garantita una stampa delle bozze comprendente la sua poesia preferita.⁸⁰

Nei primi mesi del confino a Brancaleone Calabro, Pavese compone altre poesie, otto delle quali vengono inserite nella prima edizione (*Ulisse, Atavismo, Avventure,*

⁸⁰ Sichera-Di Silvestro, *L'opera poetica*, cit., nella sezione *Note e notizie*, pp.1239-41.

Donne appassionate, Luna d'agosto, Terre bruciate, Poggio reale e Paesaggio, la sesta e ultima con questo titolo).

Pavese già dagli ultimi mesi del '35 inaugura *Il mestiere di vivere*, lamentando la necessità di ripartire con un nuovo progetto, poiché sente che il libro che sta uscendo è arrivato al traguardo col fiato corto: «Che qualcuna delle ultime poesie sia convincente, non toglie importanza al fatto che le compongo sempre con maggior indifferenza e riluttanza»,⁸¹ scrive nel suo famoso *incipit* il 6 ottobre, e rincara qualche giorno dopo: «Eppure ci vuole un nuovo punto di partenza».⁸² Nella sua ricerca di una nuova partenza teme di non avere più energia di essere «troppo esausto» e di avere «saccheggiato la vena [...] [con un] paese tutto sondato e misurato».⁸³ A questa ricerca affannosa legata al sentimento di delusione, segue lo sconforto dei risultati dopo aver letto il libro stampato dalle Edizioni solariiane nel '38:

Hai sfogliato *Lavorare stanca* e ti ha avvilito: composizione larga, assenza di ogni momento intenso che giustificerebbe la poesia [...] valeva la pena perderci dai 24 ai 30? Al tuo posto io mi vergognerei.⁸⁴

Faticosamente riprende a scrivere e soprattutto a credere nell'ipotesi di una riedizione su basi nuove.

L'edizione del '43, finita di stampare il 23 ottobre, come recita l'ultima pagina del testo rilasciato da Einaudi, ha un indice completo che comprende anche le date; ci

⁸¹ Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 7.

⁸² Ivi, 15 ottobre '35, p. 12.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ Ivi, 16 maggio '36, pp. 100-1.

avverte però Masoero che «l'anno di composizione delle poesie, non [è] sempre coincidente con quello attestato dalle carte»:⁸⁵

ANTENATI:

- | | |
|----------------------------------|------------------------------|
| 1- I mari del sud (1931) | 24- Pensieri di Deola (1932) |
| 2- Antenati (1931) | 25- Due sigarette (1933) |
| 3- Paesaggio I (1933) | 26- Dopo (1934) |
| 4- Gente spaesata (1933) | |
| 5- Il dio-caprone (1933) | |
| 6- Paesaggio II (1933) | |
| 7- Il figlio della vedova (1939) | |
| 8- Luna d'agosto (1935) | |
| 9- Gente che c'è stata (1933) | |
| 10- Paesaggio III (1934) | |
| 11- La notte (1938) | |

CITTA' IN CAMPAGNA:

- | |
|-------------------------------------|
| 27- Il tempo passa (1934) |
| 28- Gente che non capisce (1933) |
| 29- Casa in costruzione (1933) |
| 30- Città in campagna (1933) |
| 31- Atavismo (1934) |
| 32- Avventure (1935) |
| 33- Civiltà antica (1935) |
| 34- Ulisse (1935) |
| 35- Disciplina (1934) |
| 36- Paesaggio V (1934) |
| 37- Indisciplina (1934) |
| 38- Ritratto d'autore (1934) |
| 39- Grappa a settembre (1934) |
| 40- Balletto (1933) |
| 41- Paternità (1933) |
| 42- Atlantic oil (1933) |
| 43- Crepuscolo di sabbiatori (1933) |
| 44- Il carrettiere (1939) |
| 45- Lavorare stanca (1934) |

DOPO:

- | |
|---------------------------------|
| 12- Incontro (1932) |
| 13- Mania di solitudine (1933) |
| 14- Rivelazione (1937) |
| 15- Mattino (1940) |
| 16- Estate (1940) |
| 17- Notturmo (1940) |
| 18- Agonia (1933) |
| 19- Paesaggio VII (1940) |
| 20- Donne appassionate (1935) |
| 21- Terre bruciate (1935) |
| 22- Tolleranza (nov. 1935) |
| 23- La puttana contadina (1937) |

⁸⁵ Guglielminetti-Masoero, cit., p. XXXVIII.

MATERNITA'

- 46- Una stagione (1933)
- 47- Piaceri notturni (1933)
- 48- La cena triste (1934)
- 49- Paesaggio IV (1934)
- 50- Un ricordo (nov. 1935)
- 51- La voce (1938)
- 52- Maternità (1934)
- 53- La moglie del barcaiolo (1938)
- 54- La vecchia ubriaca (1937)
- 55- Paesaggio VIII (1940)

61- Poggio reale (1935)

62- Parole del politico (ott. 1935)

PATERNITA':

- 63- Mediterranea (1934)
- 64- Paesaggio VI (1935)
- 65- Mito (ott. 1935)
- 66- Il paradiso sui tetti (1940)
- 67- Semplicità (dic. 1935)
- 68- L'istinto (febb. 1936)
- 69- Paternità (dic. 1935)
- 70- Lo steddazzu (genn. 1936)

LEGNA VERDE:

- 56- Esterno (1934)
- 57- Fumatori di carta (1932)
- 58- Una generazione (1934)
- 59- Rivolta (1934)
- 60- Legna verde (1934)

APPENDICE:

- Il mestiere di poeta (1934)
- A proposito di certe poesie non scritte (1940)

L'edizione "aumentata", come ci dice il sottotitolo, spicca non solo per il numero dei testi ma in primo luogo per la suddivisione in sei sezioni,⁸⁶ primo evidente passo verso l'ipotesi di libro-canzoniere.

Le settanta poesie della nuova composizione non seguono una disposizione cronologica. Le sei poesie col titolo *Paesaggio*, e le due nuove, sono seguite da un numero romano, queste sì secondo la scansione temporale di composizione. Al di là

⁸⁶ Per la genesi della suddivisione in sezioni si veda quanto dice Calvino: «L'ordinamento [...] in sei gruppi che prendono il nome da sei poesie [...] risulta fissato definitivamente nel 1940. Ma la ricerca di formule per classificare e ripartire le poesie era sempre stata perseguita da Pavese come esercizio critico della propria opera; e ne troviamo traccia su alcuni degli elenchi che ogni tanto egli stendeva». (da Calvino, ed. cit. pp. 217-18). Per Calvino la ricerca comincia sin dal '33 e procede fino al '40.

delle esclusioni (*Canzone di strada, Ozio, Proprietari, Tradimento, Cattive compagnie, Disciplina antica*) e dei recuperi (*Il dio-caprone, Balletto e Paternità, ma non Pensieri di Dina*) Pavese opera una serie di modifiche soprattutto correggendo refusi e inserendo alcune varianti.⁸⁷ Inoltre, che le due poesie *Civiltà antica* e *Atavismo* avessero un tema in comune, lo si era già sottolineato, non tanto però da immaginare che in questa edizione le due poesie arrivassero a scambiarsi i titoli. Ma la modifica maggiore nel senso della mitigazione del realismo della *princeps* va vista nell'eliminazione delle poesie citate, come sottolinea Sichera:

Nel *Lavorare stanca* del '43 Pavese espungerà sei componimenti [...] con i quali sparirà dal libro una quota considerevole di linguaggio del reale. Escono [...] le parole della bruttezza, della deformità [...] Esce il lessico concreto della malattia e della morte, della religiosità comune [...] Vengono meno parole sessualmente connotate [...] insieme al repertorio del contatto corporeo più brutale e al vocabolario dell'economico e degli spazi sociali [...] senza dire dell'ambientazione geografica [...] Si attua insomma un depotenziamento di quella dimensione realistica, equilibrata dalla ripetizione strutturale e dall'indeterminazione simbolica, che aveva fatto lo specifico del libro edito da «Solaria».⁸⁸

Questa scelta, netta e tangibile, è una controprova della differenziazione tra le diverse ispirazioni di ricerca delle due edizioni; qui si pone la non indifferente «questione finale di un'ermeneutica complessiva dei due libri e [...] la delineazione dei loro diversi orizzonti».⁸⁹

⁸⁷ Per un elenco dettagliato si vedano i contributi di Masoero in Guglielminetti-Masoero, cit., pp. XXXIX-XL e Calvino, cit., pp. 219-220.

⁸⁸ Sichera-Di Silvestro, cit., p. XXXII.

⁸⁹ Ivi, p. XXVIII.

Nella *princeps* vi è «Un'ermeneutica solare» dove «L'avventura del ragazzo, la sua esplorazione del mondo, l'urgenza di un esito felice»⁹⁰ non solo producono una conclusione circolare (da *I mari del sud* all'ultimo *Paesaggio*),⁹¹ ma segnalano una poetica conclusa, un desiderio di compimento delle dualità e il loro scioglimento nella simbiosi naturale, con l'accettazione di una condizione mitica ancora non esplicitata, ma sentita come immanente.

Per meglio comprendere la trasformazione partiamo dal protagonista del libro, così come lo identifica Pavese, in un'altra celebre pagina de *Il Mestiere di Vivere*:

Se figura c'è nelle mie poesie, è la figura 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 seguire la natura e godere una donna, ma anche contento di sentirsi solo e disimpegnato, pronto ogni mattino a ricominciare: *I mari del sud*, insomma.⁹²

Nel passaggio tra le due edizioni, procedendo attraverso i testi del confino, «Alla storia del ragazzo, che va progressivamente eclissandosi, si affianca [...] la vicenda dell'uomo solo»,⁹³ che si confronta con la problematicità dei rapporti con l'altro sesso, sdoppiato in avventura e desiderio da una parte e solitudine, ricordo dall'altra. Di qua, secondo Sichera, arriva il recupero di un linguaggio più vicino agli ermetici o alla tradizione di Petrarca e Leopardi.⁹⁴ Il ragazzo ormai vede le sue speranze giovanili

⁹⁰ Ivi, p. XXXI.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., p. 17.

⁹³ Sichera- Di Silvestro, cit., p. XXXII.

⁹⁴ *Ibidem*.

«infrangersi irrimediabilmente [...] in un'adulità tormentata dal sapore negativamente petrarchesco».⁹⁵ Si ripropone anche la questione del "tu" lirico che sembrava prepotentemente allontanato nell'edizione del '36: qui ritorna in forma di sconfitta, come lo stesso Pavese confermerà nella lettera a Cassano del giugno '36, parlando di «una debolezza, un'insufficienza umana» che gli farà concludere: «Eticamente e quindi esteticamente, il libro non è riuscito».⁹⁶

Seguendo il ragionamento di Marziano Guglielminetti, una nuova dimensione lirica nasce da riletture e vecchi modelli,⁹⁷ come lo stesso Pavese confida in un passaggio centrale de *Il Mestiere di vivere*,⁹⁸ che riprenderò anche parlando di macrotesto.⁹⁸ Che la direzione fosse segnata ce lo evidenziano anche le cosiddette *Poesie del disamore*,⁹⁹ quel gruppo di testi che non sarà utilizzato nel rimaneggiamento di *Lavorare stanca* del '43. A tal proposito, Guglielminetti aggiunge:

Curiosamente sono proprio le poesie non utilizzate per la nuova edizione [...] a farci capire la possibilità di una poesia lirica che si nutre di ricordi e di riapparizioni di presenze corporee, e che per ciò stesso si sottrae alle dimensioni del paesaggio rurale e cittadino [...] scoprono, con tenerezza e con angoscia, sensazioni d'amore, di un tempo non attuale [...] e viene da pensare al duro trattamento riservato a chi [...] lo aveva abbandonato [...] La poesia non aggraverebbe ma lenirebbe, com'è nella sua natura, da Petrarca e Leopardi almeno, la ferita della rottura.¹⁰⁰

⁹⁵ Ivi, p. XXXIII.

⁹⁶ Pavese, *Lettere*, vol. I, p. 522.

⁹⁷ «Pavese si lascia tentare da modelli di ben altra tecnica poetica (Shakespeare, Omero) [...] si fa più attento alla possibilità di una *nuova poesia*, di certo meno lontana dalla *poesia pura*, grazie anche al profilarsi di un costante rapporto con Leopardi»: Guglielminetti - Masoero, cit., p. XVIII.

⁹⁸ Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., 9 novembre '35, pp. 16-17.

⁹⁹ Un gruppo di undici poesie, scritte tra il '34 e il '38, ripubblicate, dopo il '51, in un volume che raccoglie altre poesie, tra cui i gruppi di *La terra e la morte* e di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, in Pavese, *Poesie del disamore e altre poesie disperse*, Einaudi, Torino 1962.

¹⁰⁰ Guglielminetti-Masoero, *Le poesie*, cit., pp. XXVIII-XIX.

Guglielminetti conclude asserendo come «le partizioni¹⁰¹ proposte confermano l'impossibilità di ospitarvi [...] una sezione come quella [...] descritta».¹⁰²

In sostanza le novità sono più nelle poesie escluse (*del disamore* o quelle non confermate dalla prima edizione), nell'epurazione di buona parte del registro realistico, piuttosto che nell'inserimento di un nuovo lirismo, che pure è *in nuce* e non si può negare. La vera novità sta nella maturazione o nel cambiamento del protagonista: il ragazzo *scappato di casa* diventa uomo. Monica Lanzillotta, partendo dalle conclusioni del saggio *A proposito di certe poesie non ancora scritte*,¹⁰³ afferma che:

L'avventura dell'adolescente, ansioso di scoprire il mondo, si consuma nella stagione estiva vagando per strade e colline, prolungando fino all'alba la veglia assieme ad altri coetanei; il risveglio alla maturità avviene d'inverno [...] il rito di iniziazione all'età adulta si conclude, per i giovani protagonisti, con la solitudine¹⁰⁴

Interessante anche la separazione dei personaggi in categorie, che Lanzillotta lega alla parola "lavorare": da una parte i *non lavoratori*, adolescenti scappati di casa, e dall'altra i *lavoratori*, adulti impegnati in mestieri all'aperto (contadini, muratori, carrettieri ecc.):

¹⁰¹ A proposito della partizione varrà la pena sottolineare il "debito" che Pavese paga a Baudelaire per la suddivisione in sezioni. Massimo Mila ne spiega la derivazione: «Chi gli fu compagno di studi sa quanta importanza ebbe [...] il libro di Luigi Foscolo Benedetto *L'architecture des Fleurs du Mal*: Pavese, *Lavorare stanca e Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, cit., p. X.

¹⁰² Guglielminetti-Masoero, cit., p. XIX.

¹⁰³ Pavese, *Lavorare stanca*, cit., Appendice.

¹⁰⁴ Lanzillotta, *Cesare Pavese. Una vita tra Dioniso ed Edipo*, cit., p. 123.

I personaggi che non lavorano sono dionisiacamente indisciplinati, conducono una vita liminale, avventurosa, sregolata e trasgressiva, vivono liberi da condizionamenti e convenzioni nella dimensione dell'istinto¹⁰⁵

Questa suddivisione è presente sia nella *princeps* che nella seconda edizione, solo che mentre nella prima il completamento della maturazione non è esplicitato, nel '43 appare come l'approdo malinconico, la fine della condizione "dionisiaca" per un netto taglio e confluenza nell'aspirazione ad una maturità "apollinea".

Vittorio Coletti,¹⁰⁶ dopo un approfondito e illuminante confronto tra la poesia del suo tempo e quella originale di Pavese, afferma che un particolare che sembra far rientrare la poetica di Pavese, sin dall'edizione del '43, nella tradizione, è la diversa descrizione della donna. Mentre nella *princeps* è ancora nettamente più vicina alla natura, alla familiarità col "corpo", alla nudità confortevole, al silenzio pieno di sapienza ancestrale, nel '43:

tra le proprietà della donna cominciano però ad apparirne alcune che puntano più verso l'astratto e si accompagnano ad una ritrattistica più velata e indiretta, più lirica e meno realistica [...] meno lontana di altre dalla poesia centrale del nostro Novecento. Ma questo tipo di donna si affermerà davvero solo con *La terra e la morte*, raccolta con cui Pavese si accosterà decisamente alle esperienze nazionali ed europee della poesia novecentesca¹⁰⁷

In conclusione, tornando alle definizioni iniziali, si può parlare di una *Lavorare stanca* '36 come di un progetto che poi si trasformerà nella seconda e più matura

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ V. Coletti, *La diversità di Lavorare stanca*, in C. Pavese, *Lavorare stanca*, riedizione della versione del '36, Einaudi, Torino 2001, pp. V-XXIV.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. XXIV.

edizione? Ripartendo dal già citato giudizio di Sanguineti, che lo identifica come un testo di autentica rottura della tradizione, probabilmente no: appare come un libro concluso, con una sua identità, con una sua “ermeneutica” ben definita. D’altro canto, gli ultimi testi inseriti durante il confino presentano tracce e virate che anticipano la svolta dell’edizione aumentata del ’43. Ci si deve quindi riferire all’edizione solariana come ad una *princeps* che anticipa una diversa “ermeneutica” che rimbalza nel “petrarchismo” e si riavvicina alla ricerca contemporanea? Sono due libri diversi e, contemporaneamente, devono l’un l’altro ispirazione e materiale comune.

Prima ancora di sposare il giudizio di fallimento “etico-estetico” che segnala il poeta, varrà la pena analizzare le scelte tecnico-formali e stilistiche dei due libri, verificare se essi ripropongono una dicotomia o una parentela. Alla luce di queste acquisizioni sarà più facile tracciare ulteriori linee di demarcazione o formule di continuità.

2.4 La suggestione narrativa: poesia racconto e forma

2.4.1

Non è raro imbattersi in un poeta che esercita su di sé un'operazione simile a quella propria dei critici letterari. Grazie all'Appendice di *Lavorare stanca '43*, e alle molte tracce presenti ne *Il Mestiere di vivere*, Pavese ci consegna, oltre a una sorta di auto-critica, una continua e puntuale analisi della sua poetica: la sua voce è risoluta nei suoi obiettivi, ma anche problematica e spesso severa. Nel suo programma scopriamo, una dopo l'altra, tutte le questioni di poetica più importanti della sua sperimentazione; quasi volesse sottolinearle e chiarirle ad alta voce, finisce col dettare l'agenda anche alla critica che, inevitabilmente, riprende (specie nella fase iniziale) le stesse questioni, restituendo enfasi alle ragioni dell'autore. Dicevo, non è un caso isolato, ma è molto più frequente incontrare poeti che parlano di sé e usano strumenti della critica reagendo a giudizi ritenuti non accettabili o in seguito al silenzio e ad una mancata considerazione.¹⁰⁸ In Pavese invece va sottolineato come questo procedimento preceda e accompagni la produzione poetica piuttosto che seguirla, e come riflessione e produzione si rincorrono e, in ultima analisi, si mostrino parte di uno stile di lavoro e creazione della sua poetica.

Come abbiamo ricordato, i due saggi, *Il mestiere di poeta* e *A proposito di certe poesie non ancora scritte*, accompagnano l'uscita di *Lavorare stanca '43*, con una scelta inconsueta che non ha mancato di provocare alcune perplessità. In essi Pavese mette in riga le questioni fondamentali della sua poetica, argomentandole,

¹⁰⁸ Si pensi all'esempio di U. Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, Mondadori, Milano 1948.

criticandole, correggendole e suggerendo egli stesso la possibile via d'uscita dalle problematiche: la questione del canzoniere (che affronterò nel prossimo capitolo), la poesia-racconto e l'immagine-racconto, le scelte metriche e ritmiche, il passaggio dalla descrizione oggettivo-naturalistica al simbolo, assieme ad altre questioni di stile.

Va ricordato che i due testi, asincroni, il primo del '34 e il secondo del '40, prendono inizio da una raccolta ancora da definire (oltre che da pubblicare) per arrivare al nucleo quasi definitivo della seconda edizione; in questo modo sono in grado di attraversare tutto il percorso creativo e di rendere partecipe il lettore dei vari passaggi e delle soluzioni adottate.

«Andava intanto prendendo in me consistenza una mia idea di poesia-racconto»: ¹⁰⁹ ecco come Pavese presenta la sua personale "suggerione" narrativa, la sua prima concreta scelta di poetica. «La prima realizzazione notevole di questa velleità è appunto la prima poesia della raccolta: *I mari del sud*», ¹¹⁰ e su *I mari del sud* si concentra l'attenzione del lettore (è di *Lavorare stanca* da sempre la poesia più popolare) e della critica, con le esegesi numerose e molto articolate. Massimo Mila dà una spiegazione di questo successo per conto della sua generazione: «*I mari del sud*, con tutto quello che comportavano di evasione combattiva verso un sognato paradiso terrestre, erano la patria dei nostri vent'anni». ¹¹¹ Per le generazioni successive, presso cui il successo si perpetua da ormai più di ottant'anni, si dovrà ricorrere alla varietà di stimoli: dalla forza epica all'esotismo, dai riferimenti classici alla modernità, per finire con il fascino di un metro sorprendente nella sua atipicità.

¹⁰⁹ Pavese, *Il mestiere di poeta in L'opera poetica*, cit., p. 178.

¹¹⁰ Ivi, p. 163.

¹¹¹ Mila, *Prefazione a Poesie*, cit., pp. IX-X.

Come sempre è Pavese a suggerirci dove guardare per comprenderne le origini:

Come nettamente io sia passato [...] al pacato e chiaro racconto dei *Mari del sud*, ciò mi spiego soltanto ricordando che non d'un tratto è avvenuto [...] ma per quasi un anno prima dei *Mari del sud* [...] come già prima, ma con maggiore intensità, andavo [...] occupandomi di studi e traduzioni dal nordamericano.¹¹²

Oltre al rimando ai suoi esperimenti «novellistici» e «sotadici»¹¹³ egli ci rinvia soprattutto al bardo americano Walt Whitman, a Edgar Lee Masters e al loro illustre predecessore Herman Melville (come segnalano sia Venturi¹¹⁴ che Guglielminetti¹¹⁵).

Vittorio Coletti osserva come dietro al simulato «racconto moderno» si nasconda in realtà una «favola arcaica».¹¹⁶ La salita in collina dell'io poetante col cugino avvalorava il riferimento alla tradizione,¹¹⁷ cui aggiungiamo l'altra annotazione di Sichera, che ci ricorda come il “padre” autentico di Whitman e Lee Masters sia il lontanissimo Omero.¹¹⁸

I mari del sud sono il primo tentativo di poesia-racconto, e probabilmente resta anche l'unico,¹¹⁹ e già Pavese comprende i rischi della sua operazione:

¹¹² Pavese, *Il mestiere di poeta* in *L'opera poetica*, cit., p. 179.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ Venturi, *La prima poetica pavesiana*, cit., p. 133.

¹¹⁵ Guglielminetti, *Le poesie*, cit., p. XII.

¹¹⁶ Coletti, *La diversità di Lavorare stanca*, cit. p. XIV.

¹¹⁷ «Nella tradizione occidentale, dalla Bibbia in poi, la salita verso il monte rappresenta un momento tipico della formazione del soggetto [...] si potrebbero rintracciare alcune analogie con la petrarchesca [...] ascesa al monte ventoso», Savoca-Sichera, *Concordanze delle poesie di C. Pavese*, cit., p. XII.

¹¹⁸ «Proposta di una poesia nuova eppure antichissima, se a farle da padre era stato - e sia Lee Masters che Whitman ce l'avevano ben chiaro - il vate cieco cantore di Troia», Sichera-Di Silvestro, *L'opera poetica*, cit., p. XV.

¹¹⁹ «*I mari del sud* [...] doveva inaugurare la forma della poesia-racconto, e che di questa resta pressoché l'unico, vero esempio»: Rusi, *Una magra ragazza selvatica*, cit. p. 156.

Il mio primo tentativo di poesia-racconto [...] giustifica questo duplice termine in quanto oggettivo sviluppo di casi, sobriamente e quindi, pensavo, fantasticamente esposto. Ma il punto sta in quell'*oggettività* del divenire dei casi, che riduce il mio tentativo in un poemetto tra il psicologico e il cronistico; comunque, svolto su una trama naturalistica.¹²⁰

La preoccupazione di Pavese viene sottolineata anche da A. M. Mutterle, ma, se quest'ultimo parla dell'esigenza di «introdurre una cadenza di tipo interiore»,¹²¹ Giorgio Bàrberi Squarotti suggerisce un'interpretazione iperbolica, quando dice che «si sarebbe tentati di affermare che la poesia narrativa non è stata l'esito della volontà di restar estraneo [...] ai moduli ermetici ma il segno di non esserci ancora giunto».¹²² Il critico di *Astrazione e realtà* commenta in altri passaggi la fragilità dell'operazione narrativa: «Pavese giunse al racconto poetico oggettivo, ne comprese i limiti, superandolo in una forma più aderente alla situazione culturale contemporanea».¹²³ Bàrberi Squarotti, qui però mostrandosi apertamente schierato nella polemica del suo tempo (il suo saggio su Pavese è del '56), aggiunge che:

qui si celebra ancora una volta la crisi del linguaggio realistico entro la vicenda del linguaggio poetico italiano: la rappresentazione oggettiva della realtà viene considerata non come l'ordinamento dato dallo scrittore al reale [...] ma come un'imposizione dall'esterno sull'interno, dell'*incoscienza* dell'oggetto sulla coscienza del soggetto¹²⁴

¹²⁰ Pavese, *Il mestiere di poeta in L'opera poetica*, cit., p. 180.

¹²¹ Mutterle, *Appunti sulla lingua di Pavese lirico*, cit. p. 273.

¹²² Bàrberi Squarotti, *Astrazione e realtà*, cit., p. 315.

¹²³ *Ivi*, p. 319.

¹²⁴ *Ibidem*.

Pavese ci spiega come avesse scoperto l'importanza dell'immagine e come nella poesia *Paesaggio [I]* avesse riconosciuto una sua funzione narrativa:

Capitò un giorno che dovendo fare una poesia su un eremita [...] misi invece assieme un *Paesaggio* di alta e bassa collina [...] e, centro animatore della scena un eremita alto e basso, superiormente burlone e, a dispetto dei miei convincimenti anti-immaginifici, «colore delle felci bruciate»¹²⁵

Pavese la mette sul piano della scoperta occasionale e procede:

Avevo dunque scoperto il valore dell'immagine e quest'immagine [...] non l'intendevo più retoricamente come traslato, come decorazione più o meno arbitraria sovrapposta all'oggettività narrativa. Quest'immagine era, oscuramente, il racconto stesso.¹²⁶

In realtà il processo è molto più complesso: come lo stesso Pavese confessa, lo studio dell'immagine nel mondo shakespeariano, e latamente elisabettiano, lo ha già conquistato, è una «rabbiosa passione per Shakespeare e gli elisabettiani, letti tutti, e postillati, nel testo».¹²⁷

Michela Rusi osserva come

altri testi di *Lavorare stanca '36* si attestano prevalentemente su di un *qui e ora* che diventa ben presto il racconto di un'immagine, secondo il passaggio che Pavese compie dalla poesia come racconto di fatti essenziali, a quella di un racconto di rapporti fantastici, come *Paesaggio [I.]*¹²⁸

¹²⁵ Pavese, *Il mestiere di poeta in L'opera poetica*, cit., p. 182.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ Rusi, *Una magra ragazza selvatica*, cit., pp. 156-57.

Presto Pavese si rende conto dei rischi di quest'operazione e si domanda, nel '34, ancora senza risposta, «Quando, insomma, la potenza fantastica diventa arbitrio?»¹²⁹

Gianni Venturi a proposito delle perplessità pavesiane commenta: «l'immagine-racconto a volte assumerà il carattere più di artificio verbale che di vera e propria innovazione stilistica»¹³⁰ e adombra l'ipotesi che si tratti di «un tentativo di salvare l'oggettività senza scadere nel naturalismo e la soggettività senza scadere nello psicologismo».¹³¹

Pavese concluderà dubbioso il ragionamento all'interno de *Il Mestiere di poeta* con un giudizio preoccupato: «è un fatto che le mie immagini – i miei rapporti fantastici – andavano sempre più complicandosi e ramificando in atmosfere rarefatte».¹³²

Le testimonianze concettuali ne *Il mestiere di vivere* sono la conferma e la conseguenza di questi timori. Pavese tra il 9 ottobre e il 16 dicembre del '35 ci trasmette molte riflessioni, approfondendo la dinamica delle immagini nelle *plays* shakespeariane, sulla legge fantastica delle immagini, fino a chiedersi quali siano i limiti della descrizione per immagini senza un pensiero logico.

Quando Pavese si mette a considerare la possibile fase critica della sua suggestione narrativa ha un sussulto di coscienza e sbotta in un «Eppure ci vuole un nuovo punto di partenza!»¹³³ in una situazione in cui l'immagine-racconto sembra aver «saccheggiato la vena [...] e il paese è tutto sondato e misurato».¹³⁴

¹²⁹ Pavese, *Il mestiere di poeta in L'opera poetica*, cit., p. 184.

¹³⁰ Venturi, *La prima poetica pavesiana*, cit., p. 134.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² Pavese, *Il mestiere di poeta in L'opera poetica*, cit., p. 185.

¹³³ Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., 15 ott. '35, p. 12.

¹³⁴ *Ibidem*.

Pur riconoscendo che egli non deve «dimenticare com'era smarrito prima de *I mari del sud*»,¹³⁵ arriverà alla riflessione del 16 dicembre '35, che appare come conclusiva:

Sia caso, non sia, spiegando il mio modo ho lasciato da parte l'immagine-racconto. Parlo di una situazione suggestiva: di nuclei, di sangue, di complesso, ritmici. E dico che ogni nucleo è un'immagine del racconto. Di qui si vede chiaro che l'immagine-racconto non è stato che un tentativo di interpretazione tecnica della mia poesia [...] Che le varie immagini, che «si scambiano e s'illuminano», siano il *progressus* di ciascuna poesia è uno stato di fatto, e lascia intentata la questione se la poesia sia racconto di immagini o non piuttosto gioco di immagini asservite a un nucleo primitivo d'importanza etica e ritmica¹³⁶

Nel saggio del '40 arriverà la sentenza, a proposito del «nebuloso ideale dell'immagine-racconto»,¹³⁷ e de «L'ambiziosa definizione del 1934, che l'immagine fosse essa stessa argomento del racconto, che si è chiarita falsa o perlomeno prematura». ¹³⁸

Tutte queste auto-riflessioni diedero modo a Italo Calvino di considerare come il suo «ideale di poesia-racconto [...] dal 1936 in poi dia segni di stanchezza», lasciando spazio «a una ricerca poetica completamente diversa»,¹³⁹ mentre più poeticamente Massimo Mila definì queste ricerche «più segrete rive». ¹⁴⁰

La poetica di Pavese non può in alcun modo essere disgiunta dalle sue scelte sul metro e sul ritmo: essa appare unica e inconfondibile nel panorama italiano ed europeo. Se si vuole insistere sull'unicità, in particolare di *Lavorare stanca*, non lo si

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ *Ivi*, 16 dic. '35, pp. 22-23.

¹³⁷ Pavese, *A proposito di certe poesie non ancora scritte* in *L'opera poetica*, cit., p. 188.

¹³⁸ *Ivi*, p. 189.

¹³⁹ Calvino, *Poesie edite e inedite*, cit., p. 221.

¹⁴⁰ Mila, *Poesie*, cit., p. VII.

può fare se non partendo dal fatto che essa è indiscutibile. Sono versi distinguibili da quelli della sua epoca e di quelle successive. Il confronto partigiano tra “ermetici” e “oggettivisti” non era solo fuorviante ma del tutto vano, poiché qui si tratta davvero di un’opera che non ha precedenti. In questo senso quello che ci dice l’analisi del metro appare decisiva, anche se, come vedremo, non è l’unica discriminante.

Pavese, come sappiamo, non arriva a scrivere *I mari del sud* senza aver dedicato studio e passione alla sperimentazione sul metro; Sichera ci ricorda come il suo apprendistato sia avvenuto soprattutto sul metro tradizionale.¹⁴¹ Da questo apprendistato il poeta esce con la convinzione che non sia più possibile utilizzare il metro della tradizione e lo fa con un’espressione colorita in una lettera all’amico Pinelli: «non è più possibile scrivere in metro rimato come non è lecito andare in parrucca e spadino».¹⁴² Se questa polemica vedeva opposti il verso libero contro il verso tradizionale, ben presto Pavese si rende conto che la novità della poesia che andava realizzando gli imponeva la creazione di un metro adatto e che non poteva che farlo da solo. Ecco, nel celeberrimo passaggio de *Il mestiere di poeta*, come ce lo presenta:

Mi ero altresì creato un verso. Il che, giuro, non ho fatto apposta. A quel tempo sapevo soltanto che il verso libero non mi andava a genio, per la disordinata e capricciosa abbondanza ch’esso usa pretendere dalla fantasia. Sul verso libero whitmaniano, che molto invece ammiravo e temevo [...] già confusamente presentivo quanto di oratorio si richieda a un’ispirazione per dargli vita [...] nei metri tradizionali non avevo fiducia [...] del resto troppo li avevo usati

¹⁴¹ «la sensazione di fondo è quella di un autentico apprendistato, condotto in primo luogo sulle forme e sui metri della tradizione»: Sichera-Di Silvestro, *L’opera poetica*, cit., p. VI.

¹⁴² Pavese, *Lettere 1926-1950*, vol. I, cit., p. 49.

parodisticamente per pigliarli ancora sul serio [...] sapevo naturalmente che non esistono metri tradizionali in senso assoluto, ma ogni poeta rifà in essi il ritmo interiore della sua fantasia¹⁴³

Pavese prosegue la descrizione particolareggiata di come lo aveva forgiato e delle sue caratteristiche tecniche:

E mi scopersi un giorno a mugolare una certa tiritera di parole [...] secondo una cadenza enfatica che fin da bambino, nelle mie letture di romanzi, usavo segnare, rimormorando le frasi che più mi ossessionavano. Così, senza saperlo, avevo trovato il mio verso [...] Via via scopersi le leggi intrinseche di questa metrica e scomparvero gli endecasillabi e il mio verso si rivelò di tre tipi costanti, che in certo modo potei presupporre alla composizione [...] Non mi allontanai più dal mio schema e questo considero il ritmo del mio fantasticare¹⁴⁴

Il riferimento a Walt Whitman è interessante poiché ne conferma l'ispirazione; il poeta però comprende che deve scendere in altri campi dal punto di vista metrico, e come vedremo ritmico. Sichera, al proposito, precisa che «non bisogna concentrarsi anzitutto sulla novità delle soluzioni metriche [...] fu probabilmente più decisivo l'incontro con lo spirito con l'afflato profondo e rivoluzionario dei versi di Whitman».¹⁴⁵

Sul metro di *Lavorare stanca* si sono applicati molti critici del passato e dei nostri giorni, sin dall'analisi di M. Mila, di C. Di Girolamo, fino alle recenti analisi di A. Bertoni e T. Scarpa.

Mila ne dà una descrizione essenziale ma efficace:

¹⁴³ Pavese, *Il mestiere di poeta in L'opera poetica*, cit., p. 181.

¹⁴⁴ Ibidem.

¹⁴⁵ Sichera, *Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*, cit., p. 18.

Pavese s'era foggato per la prima volta quel suo vasto ritmo ternario, di tre sillabe in tre sillabe, cui la semplice aggiunta di un piede toglie tutta la scattante meccanica del decasillabo [...] e conferisce invece un'ampiezza pacata¹⁴⁶

Di Girolamo conferma: «ciò che rimane costante è il preciso ritmo del verso, ternario, o, come mi sembra preferibile “anapestico” [...] ne risulta una sequenza di quattro o cinque o anche sei piedi di tre elementi più l'atona conclusiva».¹⁴⁷

Bertoni propone una lettura tecnica approfondita che tende a mettere in rilievo alcune variazioni e caratteristiche:

un verso non più sillabico-accentuativo ma fondato su quattro (e talora anche cinque o più di rado sei) tempi accentuali forti che [...] demolisce il mito della nostra tradizione endecasillabica. Ed è un verso che si fonda su una somma di piedi anapestici (breve breve lunga, cioè atona atona tonica) che - in qualche caso - [...] si conclude in un doppio settenario, edificando una costellazione di ipometrie da sinalefe, che abbastanza di frequente sfocia nel tredecasillabo¹⁴⁸

Bertoni sottolinea, sulla «incontestata novità metrica di *Lavorare stanca*»¹⁴⁹, come apprende da Coletti, la presenza di «dialettalismi».¹⁵⁰ Su questo Pavese si esprime ne *Il mestiere di poeta*, a proposito de *I mari del sud*, parlando di «scoperta del volgare nordamericano [...] e l'uso del gergo torinese e piemontese»¹⁵¹, ma in termini di «avventure di giovinezza»¹⁵², tanto è vero che ne *Il Mestiere di vivere* precisa: «non è

¹⁴⁶ Mila, *Poesie*, cit., p. VIII.

¹⁴⁷ C. Di Girolamo, *Il verso di Pavese*, in *Teoria e prassi della versificazione*, Il Mulino, Bologna 1976, p. 184.

¹⁴⁸ Bertoni, *Introduzione a Lavorare stanca*, cit., p. 10.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 7.

¹⁵⁰ Coletti, *La diversità di Lavorare stanca*, cit., p. XI.

¹⁵¹ Pavese, *Il mestiere di poeta in L'opera poetica*, cit., p. 180.

¹⁵² *Ibidem*.

letteratura dialettale la mia – tanto lottai d’istinto e di ragione contro il dialettismo».¹⁵³ Non si tratta comunque di etichettare una forma di letteratura, quanto di capire in che modo e in quale misura il dialetto abbia partecipato a formare il linguaggio poetico di *Lavorare stanca*. A questo proposito giunge assai utile l’analisi di Mutterle che specifica gli ambiti di commistione col dialetto. Mutterle cita la presenza di alcuni, rari, termini dialettali (*tampa, piola, gorbetta*)¹⁵⁴, l’uso «raddoppiato e particolarmente insistito della negazione»¹⁵⁵ o di alcune «costruzioni anacolutiche».¹⁵⁶ Ma è sempre difficile segnare una netta presenza dell’influenza dialettale: come Mutterle spiega

Il tono generale delle poesie di Pavese si colloca in una zona di esiti stilistici equilibrati e smorzati, senza accensioni violente, in posizione intermedia, dunque, tra le componenti di derivazione colta o dialettale, che finiscono esse pure per perdere forza autonoma, o comunque possibilità dissolvitrice nella totalità del tessuto espressivo.¹⁵⁷

2.4.2

Leggendo *Lavorare stanca* si ha l’impressione di trovarsi di fronte a un testo cadenzato, composto da una tessitura ritmica che in musica viene generalmente sostenuta dalle percussioni e dal basso. Molti critici hanno inteso sottolineare questa

¹⁵³ Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., 11 ott. '35, p. 11.

¹⁵⁴ Mutterle, *Appunti sulla lingua di Pavese lirico*, cit., p. 271.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 272.

peculiarità: da Mutterle¹⁵⁸ a Scarpa,¹⁵⁹ da Bertoni¹⁶⁰ a Lanzillotta,¹⁶¹ solo per fare qualche nome. In effetti la passione di Pavese per il jazz e il blues confermano e avvalorano questi riferimenti.

Il metro scelto da Pavese insiste molto sulla caratteristica accentuativa delle soluzioni adottate; il lettore avverte come il ritmo anapestico, fondato su uno schema ripetuto con insistenza e metodicità, accompagni la descrizione di vicende legate al rapporto con la natura, vissuta come madre di tutte le prime esperienze, spesso con un'intenzione epica; la sua pratica della traduzione di Omero, come annota Sichera,¹⁶² lo ha ispirato anche in questo. È un ritmo che ritorna ad accompagnare tutte le esperienze umane più significative, in tutte le età e presso tutte le tipologie di personaggi: la pulsazione della vita che attraversa tutto il mondo virtuale rappresentato in *Lavorare stanca*. Il martello della scansione ritmica si avverte con forza sia nelle prime poesie, «Ho trovato una terra trovando i compagni / una terra cattiva, dov'è un privilegio» (*Antenati*), come nelle ultime (cronologicamente), «Ci si sveglia il mattino che è morta l'estate / e negli occhi tumultuano ancora splendori» (*Mito*).

Un'altra lettura possibile ce la propone Bàrberi Squarotti: «la lentezza del verso pavesiano sottolinea ritmicamente lo svilupparsi sinuoso del discorso interiore».¹⁶³ Ciò sembrerebbe avvalorare un'adesione di Pavese alla novità letteraria del suo

¹⁵⁸ Mutterle, *I fioretti del diavolo*, cit., p. 36.

¹⁵⁹ Scarpa, *Come stendersi nudo all'aperto sui versi*, in *Le poesie*, cit., pp. XXII-XXVI.

¹⁶⁰ Bertoni, *Introduzione a Lavorare stanca*, cit., p. 15.

¹⁶¹ Lanzillotta, *C. Pavese. Una vita tra Dioniso e Edipo*, cit., p. 90.

¹⁶² Sichera-Di Silvestro, *L'opera poetica*, cit., p. XXVI.

¹⁶³ Bàrberi Squarotti, *Astrazione e realtà*, cit. pp. 333-34.

tempo che va sotto il nome di *stream of consciousness*: un intellettuale così attento al mondo anglosassone non poteva non conoscerne le teorie. In fondo, farne uso, manifestava un esser parte di quel modernismo, così adatto a spiegare molte delle inquietudini del Pavese uomo e intellettuale. Si osservi come la lentezza del ritmo accompagni il monologo interiore nell'agnizione del tempo: «L'uomo solo si leva che il mare è ancor buio / e le stelle vacillano. Un tepore di fiato / sale su dalla riva, dov'è il letto del mare / e addolcisce il respiro» (*Lo steddazzu*).

Un riferimento meno ambizioso ma credibile è quello che ci propone Michela Rusi che parla del termine "ritmo" come dell'elemento protagonista «della nascita come poeta al di là di tutti i precedenti tentativi, nel recupero, oltretutto, di una "cadenza enfatica" che sin da bambino aveva accompagnato le sue letture più significative».¹⁶⁴

2.4.3

Sullo stile Pavese sembra volerci dire, in questo passaggio insistito, che esso non è "consapevole" o che comunque sfugge al controllo dell'autore:

Non si può conoscere il proprio stile, e usarlo. Si usa sempre uno stile preesistente, ma in modo istintivo che ne plasma un altro attuale. Lo stile presente si conosce solo quando è passato e definitivo e si torna a scorrrerlo interpretandolo cioè chiarendosi come è fatto [...] 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

¹⁶⁴ Rusi, *Una magra ragazza selvatica*, cit., p. 166.

insaputa. Che noi conosciamo uno stile, vuol dire che ci siamo resa nota una parte del nostro mistero.¹⁶⁵

In realtà quello che conta nel procedere di Pavese è il continuo riflettere sulla sua scrittura, come dimostra ampiamente il robusto apparato critico che ha disseminato ne *Il mestiere di vivere* (sottolineato in precedenza per l'immagine-racconto) e, di conseguenza, anche le scelte stilistiche sono maturate grazie alla riflessione, oltre che alla pratica.

L'analisi delle prime poesie, partendo cioè da quelle scritte dal '32 al '34, e il confronto con le ultime dal '35 fino al '40, dimostra come l'apparato retorico si trasformi e muti seguendo il passaggio dalla suggestione narrativa ai versi più vicini ad una composizione lirica.

Nelle prime poesie, e nel complesso originario di *Lavorare stanca* '36, la figura retorica più comune è quella della similitudine o dell'analogia. A questo proposito la severa analisi di Armanda Guiducci afferma che Pavese «si fermò – come tecnico ma soprattutto come realizzatore di poesia – alla scoperta di primo grado che le immagini si richiamano analogicamente fra di loro».¹⁶⁶ Guiducci, dopo aver individuato nella realtà naturalistica il campo d'azione di Pavese, insiste asserendo che «si fermò all'analogia, alla similitudine – a un tipo di rapporto tra le immagini che è il più semplice che si possa dare, quasi di ordine naturalistico».¹⁶⁷

¹⁶⁵ Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., 8 nov. '38, p. 135.

¹⁶⁶ A. Guiducci, *Il mito Pavese*, Vallecchi, Firenze 1967, p. 376.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

Bàrberi Squarotti, a proposito del procedimento stilistico, parla dell'inefficacia delle immagini «ridotte alla condizione tradizionale dell'immagine retorica, dietro la frusta presentazione del "come"». ¹⁶⁸

Alla presunta debolezza retorica si aggiunge la semplificazione del lessico che invece di confermare una scelta di una lingua caratterizzata dall'oggettività realistica appare come «compromesso intellettuale di un lessico borghese o mitizzato, che costituisce la spia immediata del fatto che il rivolgersi dello scrittore a questo mondo è dettato da un interesse [...] per il semplice e il primitivo». ¹⁶⁹ La ricerca delle parole base dell'esperienza dell'oggettività, operaia e contadina, può essere letta in modo meno riduttiva, come ci consiglia Scarpa: «la complessità lessicale della comune esperienza linguistica viene stilizzata e semplificata, perché riconduce i gerghi specialistici e quotidiani alle parole primarie». ¹⁷⁰

Riguardo al lessico del quotidiano Mutterle avverte che «si tratta di un linguaggio che rinvia in prevalenza ad una pesante e quotidiana materialità, e in esso il termine concreto tende a prevalere sull'astratto», ¹⁷¹ per poi confermare che con il procedere della sua uscita dal «racconto puramente naturalistico» ¹⁷² avrebbe cercato di «introdurre nell'ordine delle cose una sfumatura e una cadenza di tipo interiore». ¹⁷³

Le figure retoriche più complesse non mancano in *Lavorare stanca* ed è interessante la lettura che dà Bertoni sulla prevalenza dell'una sull'altra; egli fa

¹⁶⁸ Bàrberi Squarotti, *Astrazione e realtà*, cit., p. 321.

¹⁶⁹ Ivi, p. 317.

¹⁷⁰ Scarpa, *Come stendersi nudo all'aperto sui versi*, *Le Poesie*, cit., pp. XXIV-V.

¹⁷¹ Mutterle, *Appunti sulla lingua di Pavese lirico*, cit., p. 273.

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ *Ibidem*.

risalire alla passione per il cinema, ampiamente documentata presso Pavese e i suoi amici, tra le origini delle sue scelte:

Accogliere nel proprio lavoro poetico l'estetica del cinema, naturalmente, comportava una serie di accorgimenti testuali che non coinvolgevano soltanto il montaggio delle immagini e dei tòpoi, ma che si estendevano anche nella retorica profonda dei testi, per esempio con un evidente prevalere delle figure di sineddoche/metonimia sulla metafora, poiché – almeno in linea di massima – il meccanismo analogico non era particolarmente amato da Pavese¹⁷⁴

Nella fase iniziale e centrale del primo *Lavorare stanca* (e per quel che di ovvio significherà la presenza delle stese poesie nell'edizione del '43) altri meccanismi tipici della contiguità sono rilevabili nella paratassi, nell'uso del discorso indiretto libero e nella frequenza delle ripetizioni.

«Il carattere fondamentale paratattico della sintassi di *Lavorare stanca*»¹⁷⁵ è confermato dal particolare uso della proposizione pavesiana, ed è sia asindetico che polisindetico, con prevalenza di quest'ultimo. Venturi specifica:

La paratassi evidente nella doppia posizione asindetica e polisindetica crea una disposizione lineare che aiuta l'innovazione del verso lungo e nello stesso tempo, asindeto e polisindeto, hanno una ragione ritmica mantenendo il discorso in una zona di "parlato".¹⁷⁶

La presenza della paratassi polisindetica ci conduce ad un'altra caratteristica della prima poesia di Pavese, come nota Coletti:

¹⁷⁴ Bertoni, *Introduzione a Lavorare stanca*, cit., p. 12.

¹⁷⁵ Mutterle, *Appunti sulla lingua di Pavese lirico*, cit., p. 288.

¹⁷⁶ Venturi, *La prima poetica pavesiana: Lavorare stanca*, cit., p. 133

Il polisindeto, esasperazione retorica della “e” coordinante, è la tipica figura pavesiana dell’addizione e della ripetizione: aggrega il nuovo all’identico, il diverso allo stesso. È segno della continuità e della ripetitività, situazioni strutturali caratteristiche di *Lavorare stanca*.¹⁷⁷

Secondo Bàrberi Squarotti l’andamento stilistico della ripetizione è «mutuato da Whitman, ma anche rafforzato dalla memoria omerica».¹⁷⁸ Ma la ripetizione è un vizio degli esordi (a differenza di quello che succederà nei testi più maturi) e più che una figura efficace «la ripetizione è un espediente esterno, uno scrupolo retorico proprio di un Pavese non ancora ben sicuro dell’efficacia dei suoi mezzi espressivi».¹⁷⁹

La questione del discorso indiretto libero, «di origine verghiana»,¹⁸⁰ appartiene agli aspetti “naturalistici” della prima poetica pavesiana, ma già prefigura la «fondazione di un linguaggio poetico come tecnica del monologo interiore»,¹⁸¹ a conferma che il progresso stilistico di Pavese si gioca attorno a quasi tutte le scelte.

Secondo Corrado Grassi la tecnica del discorso indiretto libero produce effetti tipici della prosa e spiega come «ne risulti un’immagine sensibilmente oggettivata nella quale cioè la presenza del poeta tende ad annullarsi».¹⁸² Opportunamente aggiunge che

questo strumento di oggettivazione della creazione poetica sembra adattarsi particolarmente bene a quelli che furono gli intenti del primo Pavese e soprattutto alla sua formulazione della cosiddetta poesia-racconto [...] Non è

¹⁷⁷ Coletti, *La diversità di Lavorare stanca*, cit., p. IX.

¹⁷⁸ Bàrberi Squarotti, *Astrazione e realtà*, cit., p. 332.

¹⁷⁹ Ivi, p. 323.

¹⁸⁰ Ivi, p. 326.

¹⁸¹ Ivi, p. 327.

¹⁸² Grassi, *Osservazioni su lingua e dialetto nell’opera di Pavese*, cit., p. 56.

forse un caso [...] che l'uso libero della proposizione infinitiva indipendente ricorrano esclusivamente nelle poesie che compongono il volume *Lavorare stanca* e che sono state scritte prima del '34.¹⁸³

Sul significato della ripetizione è lo stesso poeta a riflettere in una delle pagine del diario, che riportiamo per intero poiché assai sintomatica di un metodo energicamente auto-riflessivo:

La ripetizione delle nuove poesie non ha una ragione musicale ma costruttiva. Osservare come le frasi-chiave in esse sono sempre al presente, e le altre vi convergono anche se al passato. Voglio dire che mi succede in queste poesie di afferrare una realtà attuale, non narrativa ma evocativa, *dove accade qualcosa ad un'immagine*, accade ora, in quanto l'immagine viene ora elaborata dal pensiero e veduta agire e affondare le sue radici nella realtà. La parola o frase ripetuta non è altro che il nerbo di quest'immagine, costruito da cima a fondo come un'impalcatura, il perno per cui la fantasia gira su se stessa e si sostiene appunto come un giroscopio che esiste solo nel presente, in azione, e poi cade e diventa un ferro qualunque.¹⁸⁴

Il passaggio alle poesie meno "oggettive", come dicevo, dovrebbe favorire l'uso del metodo analogico e quindi una presenza maggiore della metafora. In realtà la metafora è largamente presente nel tessuto del libro ma è, secondo Mutterle, «un tipo particolare di metafora»¹⁸⁵ che si esprime in un «gruppo molto vasto di metafore antropomorfe, o spiritualizzanti, in cui un attributo del mondo umano [...] viene impiegato a caratterizzare gli elementi del mondo naturale».¹⁸⁶ Mutterle stila un

¹⁸³ Ivi, p. 57.

¹⁸⁴ Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., 9 nov. '37, p. 52.

¹⁸⁵ Mutterle, *Appunti sulla lingua di Pavese lirico*, cit., p. 278.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

elenco di questo tipo di metafora, che va da *Antenati* a *Paesaggio VIII*, coprendo in sostanza tutto il libro. Dopo di che

la scoperta metaforica [...] rappresenta un momento di estrema importanza nella maturazione poetica di Pavese, perché comincia a farsi luce grazie ad essa, l'intuizione del valore simbolico e allegorico del paesaggio, che costituirà anche nelle prove successive, non necessariamente liriche, una delle soluzioni più alte della poesia di Pavese».¹⁸⁷

L'uso della metafora e della similitudine serve a superare il problema storico della letteratura del Novecento, quella che Rusi definisce «la crisi del rapporto tra intellettuale e società vissuta come crisi del rapporto fra la realtà e il linguaggio»;¹⁸⁸ Rusi chiarisce come

Il rapporto che Pavese intrattiene con il reale è dunque la dolorosa coscienza dell'esteriorità di quello rispetto a se stesso, l'incapacità di comunicare con le cose e possederle, l'irriducibilità di esse nei suoi confronti. La continua frustrazione che egli subisce al contatto con le cose, il senso di esclusione spiegano l'insistente ricerca di questo contatto e di questo possesso.¹⁸⁹

Pavese supera la difficoltà della percezione del reale attraverso «*la percezione indiretta*».¹⁹⁰ Il Fernandez de *L'échec a Pavese*¹⁹¹ o il Mutterle degli *Appunti sulla lingua di Pavese lirico* avevano già illustrato un meccanismo di mediazione tra la realtà e il poeta, che gli opponeva «l'impossibilità di cogliere una realtà se non in

¹⁸⁷ Ivi, pp. 279-80.

¹⁸⁸ Rusi, *Il tempo-dolore*, cit., p. 12.

¹⁸⁹ Ivi, p. 42.

¹⁹⁰ Ivi, pp. 41-57.

¹⁹¹ D. Fernandez, *L'échec de Pavese*, Parigi, Grasset 1967.

modo obliquo, tangenziale».¹⁹² In soccorso di Pavese arrivano mezzi retorici che adatta alle sue esigenze:

La condizione dei personaggi pavesiani si traduce sul piano della scrittura in un uso insistito di metafore e similitudini. Essi, infatti, soffrono di un disturbo della contiguità che li costringono, per afferrare e comprendere la realtà che si trovano di fronte, a paragonarla costantemente ad un'altra.¹⁹³

Tra le altre cose segnaliamo ancora la presenza di dimostrativi e attualizzatori, che servono anch'essi per l'inquadramento del reale,¹⁹⁴ quasi sempre in posizione iniziale;¹⁹⁵ alcune scelte stilistiche che determinano un andamento epico e favoloso del discorso: le anafore,¹⁹⁶ le prolessi e le inversioni, il verbo posto spesso in primo piano¹⁹⁷ e gli *enjambement*.¹⁹⁸

2.4.4

Fino all'uscita del numero monografico di «Sigma» vigeva nel dibattito tra i critici l'obbligo di schierarsi pro o contro Pavese, comportando «un prender posizione [...] a dichiararsi pro o contro l'ermetismo [...] a dirsi sostenitori d'un poetare astratto [...]

¹⁹² Rusi, *Il tempo-dolore*, cit., p. 44.

¹⁹³ Ivi, pp. 50-51.

¹⁹⁴ Ivi, p. 38.

¹⁹⁵ Mutterle, *Appunti sulla lingua di Pavese lirico*, cit., p. 294.

¹⁹⁶ Ivi, p. 284.

¹⁹⁷ Ivi, p. 288.

¹⁹⁸ Lanzillotta, *C. Pavese. Una vita tra Dioniso e Edipo*, cit., p. 89.

o all'opposto di un caldo, concreto "realismo"»;¹⁹⁹ oggi lo scontro non esiste più e se non c'è più nessuno ad insistere sul Pavese "oggettivista o realista", fortunatamente anche «il mito di un Pavese narratore liricheggiante»²⁰⁰ sembra essere stato sventato.

Non si discute più la validità poetica di *Lavorare stanca* ma la si analizza nella sua completezza, cercando di tracciarne il percorso. Perciò, a proposito dello stile, non si parla più di una poesia scevra di una retorica complessa, semplicemente perché incentrata su una narrativa "naturalistica", allo stesso modo non si può definire la vocazione di *Lavorare stanca* '43 puramente lirica o addirittura ermetica. Marco Forti parla di «un giro lungo per arrivare alla lirica e al canto» e ammette che «quella era per lui la sola via per arrivarci [...] senza tradire la novità e la necessità di un impegno culturale».²⁰¹ Questo "giro" porta in primo piano la maturazione di almeno tre questioni fondamentali: la figura dell'"io", un lirismo che favorisce la valorizzazione del simbolo e il passaggio dall'epica al mito.

La ricerca di identità per Pavese nel primo farsi poesia «se guardiamo ai testi che aprono la raccolta [...] pare essere quella della formazione del soggetto che dice "io" nella poesia»,²⁰² ciò che comporta «una drammatica inchiesta del soggetto, una *positio* radicale del problema della *Bildung*».²⁰³ Sempre Sichera insiste, in un altro saggio, sul valore costruttivo del primo "io": «Colui che dice "io" nei versi dei *Mari* non è più preso nei ceppi di un'immobilità senza sbocchi. Si percepisce come un soggetto in formazione, che trova coordinate semantiche dell'io delle *Leaves* il

¹⁹⁹ Ramat, *La poesia italiana 1903-1943*, cit., p. 335.

²⁰⁰ Mutterle, *Appunti sulla lingua di Pavese lirico*, cit., p. 282.

²⁰¹ Forti, *Sulla poesia di Pavese*, cit., p. 47.

²⁰² Savoca-Sichera, *Concordanza delle poesie di C. Pavese*, cit., p. XXII.

²⁰³ *Ibidem*.

proprio punto di riferimento».²⁰⁴ La ricerca unitaria passa attraverso la spaccatura del protagonista in due soggetti che emergono in *Lavorare stanca* nella «doppia figura del padre e del ragazzo»²⁰⁵ che Pavese cerca di superare attraverso un confronto tra le nuove convinzioni del ragazzo e gli insegnamenti del «padre-maestro».²⁰⁶

Guglielminetti approfondisce quest'analisi notando come la separazione dell'io prenda una strada più complessa e tortuosa: «l'io visibile dell'autore conserva, comunque, una sua distinguibilità, pur cercando di mimetizzarsi»²⁰⁷ nei personaggi del libro; il secondo "io" «è quello del narratore di vicende più o meno riportabili all'esperienza dell'io che si maschera e cerca amore».²⁰⁸

Una lettura che consegna a Pavese un ruolo di originalità è quella di Bàrberi Squarotti:

l'io lirico e l'io metafisico sono cancellati dalla presenza dell'io monologante, l'oggetto diviene immagine fisica dell'inconscio, enunciazione estrema del grumo interiore di istinti prerazionali, di impulsi e sentimenti e onori e abiezioni. È una situazione laterale, questa di Pavese, alle esperienze poetiche del Novecento italiano²⁰⁹

Per quanto concerne, poi, lo "scivolamento" verso una poesia lirico-simbolica è lo stesso Pavese che, nel concludere *A proposito di certe poesie non ancora scritte*, considera l'ipotesi di «descrivere – non importa se direttamente o immaginosamente

²⁰⁴ Sichera, *Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*, cit., p.29.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ Guglielminetti, *Le poesie*, cit., p. 11.

²⁰⁸ *Ivi*, p. 12.

²⁰⁹ Bàrberi Squarotti, *Astrazione e realtà*, cit., p. 335.

– una realtà non naturalistica ma simbolica». ²¹⁰ Arriva al simbolo, sempre seguendo le sue strade maestre e i suoi autori preferiti, come nota Venturi a proposito di Melville, la cui «lezione più efficace sarà nella scoperta del simbolo e delle sue possibilità». ²¹¹ Le ultime variazioni di *Lavorare stanca* portano a risultati che mostrano una propensione più decisa; come intuisce Forti, sono poesie dove «la realtà e l'oggettività prima energicamente ricercate, tendono a sfumare, divenire simboliche». ²¹² Mutterle invece nota come il meccanismo simbolico giunge alla fine di un elaborato percorso di trasformazione della primitiva «tecnica mimetica» ²¹³ che consente a Pavese «un equilibrio tra esigenza oggettiva e bisogno di riduzione interiore e misura lirica». ²¹⁴ Infatti l'effetto complessivo viene raggiunto con

la tecnica del monologo, e con essa le forme ellittiche ed allusive [che] si dilatano fino a improntare, meglio, a rendere simbolico, anche il tessuto narrativo o descrittivo. Ciò giungerà alle conseguenze ultime nelle poesie più tarde di *Lavorare stanca*, quando verrà a cadere ogni residuo di struttura fondata sulla realtà esterna, e saranno addirittura ricordi sensazioni e immagini ad assumere funzione primaria. ²¹⁵

In terza battuta, la questione del mito: su di esso si è cominciato a discutere sin dal numero monografico di «Sigma» del '64, in cui un autorevole intervento di Hössle ²¹⁶ pone le basi di una riflessione che toccherà le punte più alte solo negli ultimi anni. Determinato il giudizio di Mutterle al proposito: «È imminente, anzi inevitabile

²¹⁰ Pavese, *A proposito di certe poesie non ancora scritte* in *L'opera poetica*, cit., p. 190.

²¹¹ Venturi, *La prima poetica pavesiana*, cit., p. 133.

²¹² Forti, *Sulla poesia di Pavese*, cit. p. 45.

²¹³ Mutterle, *Appunti sulla lingua lirica di Pavese*, cit., p. 277.

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ Ivi, p. 278.

²¹⁶ J. Hössle, *I miti dell'infanzia*, «Sigma», cit., pp. 202-16.

l'acquisizione di una lettura mitica, quale verrà teorizzata nelle pagine di *Feria d'agosto*»,²¹⁷ tema su cui tornerò in modo approfondito al termine del prossimo capitolo.

2.4.5

Prima di iniziare la parte sostanziale di quest'elaborato, e riprendendo le domande poste in precedenza, ho cercato di dimostrare come l'analisi formale dimostri da una parte le peculiarità delle due edizioni e al contempo la commistione di due schemi progettuali concatenati. Il passaggio dal '36 al '43 mostra il passaggio dal "realismo oggettivista" delle prime intenzioni ad una forma in qualche modo proiettata verso il lirismo. I contributi dei due *mestieri* confermano che si tratta in ogni caso di un processo coscientemente e progettualmente gestito dal poeta.

In verità, è stato dimostrato che un *Lavorare stanca*, nettamente staccato dal progetto del '43, è esistito. Ce lo propone Mutterle in un cauto ma geniale riferimento alla mai pubblicata versione del '35, quella che subì uno stop per le difficoltà incontrate dall'iniziativa editoriale di Carocci a causa della censura fascista; vale a dire ciò che Mutterle definisce una sorta di "Ur" *Lavorare stanca*,²¹⁸ preparata per la pubblicazione da Pavese, che conteneva le quattro poesie censurate ed era priva delle otto poesie inserite a ridosso del, e durante il confino. Ritornerò sulle

²¹⁷ Mutterle, *I fioretti del diavolo*, cit., p. 47.

²¹⁸ Ivi, pp. 13-27.

considerazioni di Mutterle, viste le grandi implicazioni macrotestuali che comportano, intanto ne segnalo l'intuizione, che pone questa "versione fantasma", in posizione progettualmente integra rispetto alle "mediazioni" del '36 e le "trasformazioni" del '43.

3 Un'analisi macrotestuale

L'analisi dei testi letterari attraverso la visione d'insieme si intende riservata a tutte le opere composte da singoli testi montati in una raccolta, siano essi poesie o racconti in prosa. Non è un caso che proprio ad una raccolta di racconti in prosa sia dedicato il primo studio critico italiano basato sulla visione macrotestuale: si tratta del libro di Maria Corti sulla raccolta di racconti di Italo Calvino.²¹⁹ Il passaggio alle raccolte di poesia è stato immediatamente successivo; il libro di Enrico Testa ne è testimonianza precoce, mentre tra gli studi recenti più significativi troviamo quello di Niccolò Scaffai. Entrambi i testi si basano su studi di retorica, linguistica e semiotica ed hanno illustri ispiratori, tra gli altri, nei nomi di Genette,²²⁰ Lotman,²²¹ Santagata,²²² Van Dijk²²³ e Weinrich.²²⁴

Niccolò Scaffai esordisce nel suo lavoro con una definizione che può servirci come introduzione:

Per «libro di poesia» intenderò qui una raccolta di liriche composta dall'autore secondo criteri riconoscibili, in modo che l'accostamento dei singoli testi non risulti casuale ma, al contrario, adeguato ad un progetto ideato dallo stesso

²¹⁹ M. Corti, *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, in «Strumenti critici», IX, 27, pp. 182-97, Torino, 1975.

²²⁰ G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989 e *Figure III. Discorsi del racconto*, Einaudi, Torino 1994.

²²¹ J. M. Lotman, *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano, 1973; *Testo e contesto. Semiologia dell'arte e della cultura*, Laterza, Roma-Bari 1980 e *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano, 1990.

²²² M. Santagata, *Connessioni intertestuali nel Canzoniere di Petrarca*, «Strumenti critici», IX, 26, pp. 80-112, Torino 1989.

²²³ T. A. Van Dijk, *Testo e contesto. Studi di semantica e pragmatica del discorso*, Il Mulino, Bologna 1977.

²²⁴ H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni del tempo nel testo*, Il Mulino, Bologna 1964.

autore in una fase generalmente successiva alla stesura delle varie liriche. Propriamente quindi rientrano in questa categoria soltanto i libri di poesia organizzati dai rispettivi autori e pubblicati con la loro autorizzazione o comunque rispettando i loro progetti [...] Talvolta viene adottato come sinonimo di «libro di poesia», la definizione di «canzoniere».²²⁵

Enrico Testa, verso la conclusione del suo studio, propone di:

isolare una condizione della coerenza macrotestuale nella rete semantico-strutturale [...] nonché abbozzare una possibile definizione: una raccolta di poesie merita il nome di «macrotesto poetico» solo se è caratterizzata da una forte ridondanza tematica e da un compatto equilibrio strutturale²²⁶

Sul come affrontare le dinamiche macrotestuali e sulla definizione e nomenclatura delle diverse figure procederò passo dopo passo, affrontandole man mano che si presenteranno.

Scaffai sottolinea come la presenza di una spinta «storica» verso la rinascita del canzoniere sia avvenuta nel Novecento sulla scorta dell'esigenza «di evitare la marginalizzazione della poesia»²²⁷ e per alcuni come «la ricerca di soluzioni formali lontane dai canoni della letteratura tra Otto e Novecento».²²⁸

Pavese in ogni caso si era posto in modo esplicito la questione del libro-canzoniere sin dagli esordi ed è appunto dalle sue riflessioni che intendo cominciare.

²²⁵ Scaffai, *Il libro di poesia*, cit., p. 12.

²²⁶ Testa, *Il poeta e il suo libro*, cit., p. 134.

²²⁷ Scaffai, *Il libro di poesia*, cit., p. 14.

²²⁸ *Ibidem*.

3.1 La questione del libro-canzoniere

Leggendo le riflessioni iniziali da *Il mestiere di poeta* e quelle da *Il mestiere di vivere*, sembra di individuare una specie di svolta, di profonda revisione dei propri convincimenti rispetto al canzoniere. Ora, gioverà ricordare come la questione del canzoniere di poesie sia centrale nel dibattito poetico del Novecento, di quello successivo al cosiddetto “novecentismo” d’inizio secolo, e focalizzato sulla costruzione del libro: Ungaretti, Montale e Saba, tra gli altri. Non è da escludere che sulla bagarre pro e contro Pavese abbia pesato anche la questione canzoniere, o meglio che essa abbia avuto un peso nel confronto tra ermetici e chi vedeva in Pavese un loro avverso concorrente. Anche in questo caso appare più importante il percorso personale e riflessivo che l’autore segue in totale autonomia:

qualcuno preferirà scoprire nella raccolta ciò che si chiama una costruzione, una gerarchia di momenti cioè, espressiva di un qualche concetto grande o piccolo, per sua natura astratto, esoterico magari, e così, in forme sensibili, rivelato. Ora, io non nego che nella mia raccolta di questi concetti se ne possano scoprire, e anche più di due, nego soltanto di averceli messi.²²⁹

Comincia quindi non con la negazione delle caratteristiche del libro-canzoniere, ma con l’ammissione di non averlo perseguito volontariamente. E non nega neppure di averci riflettuto: «io stesso mi sono fermato pensieroso davanti a veri o presunti canzonieri (*Les fleurs du mal* o *Leaves of Grass*), dirò di più [...] sono giunto a invidiarli per quella loro vantata qualità».²³⁰ Poiché considera che in essi «non c’è passaggio

²²⁹ Pavese, *Il mestiere di poeta* in *L’opera poetica*, cit. p. 177.

²³⁰ *Ibidem*.

fantastico e neppure concettuale»,²³¹ conclude che «bisogna rinunciare alla pretesa di costruire un poema semplicemente giustapponendo delle unità: si abbia il coraggio e la forza di concepire l'opera di maggior mole con un solo respiro». ²³² In questa fase considera che solo la poesia «non finita»²³³ possa far parte di un canzoniere e, pertanto, si lascia attrarre dall'idea del racconto concluso in una poesia. Sappiamo poi come «la struttura narrativa tradizionale tende a indebolirsi gradualmente, a vantaggio della serie di sentenze, ripetizioni, immagini e clausole varie»,²³⁴ ciò che contribuisce ad annacquare quello che avrebbe dovuto essere lo strumento portante della costruzione. Non è un caso se a partire dall'ottobre del '35 ne *Il Mestiere di vivere* compaiono una serie di riflessioni che riprendono e approfondiscono il tema. Siamo quasi un anno più tardi e *Lavorare stanca* '36 è in fase di limatura finale e già Pavese si interroga sull'opportunità di costruire un "libro": «quale sarà la nuova atmosfera della mia poesia? Il nuovo valore, astratto ed empirico insieme, che potrà unificare i vari pezzi isolati? Fare un libro di una raccolta?». ²³⁵ Qualche giorno dopo tornerà sul tema con un altro approfondimento:

La ricerca di rinnovamento è legata alla smania costruttiva. Ho già negato valore poetico d'insieme al canzoniere che pretendo a poema, eppure penso sempre a come disporre le mie lirichette, onde moltiplicarne e integrarne il significato [...] Certo è che la collocazione calcolata delle poesie nel canzoniere-poema non risponde altro che a una compiacenza decorativa e riflessa.²³⁶

²³¹ *Ibidem*.

²³² *Ivi*, p. 178.

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ Mutterle, *Appunti sulla lingua di Pavese lirico*, cit., p. 283.

²³⁵ Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., 16 ott. '35, p. 13.

²³⁶ *Ivi*, 9 nov. '35, p. 16.

Quindi si chiede se le poesie di Baudelaire siano legate più dalla loro concezione morale piuttosto che dal fatto di essere state composte come una sequenza, o se una pagina della *Commedia* perda il suo valore se separata dal resto. E insiste

Dato che una poesia non è chiara all'autore nel suo significato più profondo se non quand'è tutta compiuta, com'è possibile a questo costruire il libro, se non riflettendo sulle poesie già fatte? Il canzoniere poema è dunque sempre un *afterthought*.²³⁷

Quindi, come una rivelazione, osserva che potrebbe trovare una risposta nel lavoro di Shakespeare:

Resta però sempre l'obiezione che è pure stato possibile concepire come un tutto – lasciamo stare la *Commedia* – ma certo i drammi shakespeariani. Bisogna dirlo: l'unità di queste opere proviene proprio dalla realistica persistenza del personaggio, dal naturalistico svolgersi del fatto, che avendo luogo in una non frivola coscienza perde la sua materialità e acquista significato spirituale, diviene stato d'animo.²³⁸

È maturo il convincimento di avere di fronte una questione addirittura epocale e di conseguenza doversi attrezzare per affrontarla:

Il probl. estetico, mio e dei miei tempi, più urgente è senz'altro quello dell'unità dell'opera di poesia. Se si debba accontentarsi dell'empirico legame accettato nel passato o spiegare questo legame come una trasfigurazione di materia in spirito poetico o cercare un nuovo principio ordinatore della sostanza poetica. Hanno sentito questo problema e hanno negato i tre punti suddetti i polverizzatori odierni della poesia, *i poeti di precisione* [...] Accettando tali e

²³⁷ Ivi, p. 17.

²³⁸ *Ibidem*.

quali le *situazioni* del passato o dando una nuova spirituale maniera di situare i fatti? La nuova maniera che io credevo di avere attuato – l'immagine-racconto – mi pare ora non valga di più di qualunque mezzo retorico ellenistico. Una semplice trovata²³⁹

Ancora interrogativi e perplessità, ma intanto oltre ad aver maturato un'esigenza reale si è già predisposto a ragionare su come procedere per distinzione interna dei gruppi di poesie e della loro funzione:

Bisognerebbe fare l'inventario delle poesie del libro, quali non entrano nel quadro tracciato. È evidente che non sarà divario di vicende a differenziare i gruppi, tanto più che il mio protagonista «ne passa d'ogni colore», ma divario nel sentire, per esempio: capacità di soffrire a fondo, insofferenza della solitudine, scontento della natura, cautela e malignità.²⁴⁰

La prima edizione del '36 gli è già stata consegnata e il periodo di confino si va esaurendo, quando compie un ulteriore passo in avanti, con una riflessione ancora sui suoi riferimenti classici preferiti da Omero a Dante, per finire con Shakespeare. In loro analizza il "miracolo" dell'unità e loda la presenza di *racconto* e *poesia* e si pone l'obiettivo di come riprodurlo:

Ora si pone il problema se, in poesie separate non sia possibile rifare il miracolo; non per altra ragione che tendendo sempre la mente all'*unità* in tutte le sue manifestazioni. Comporre secondo l'estro, ma con sotterranea abilità far concorrere i vari pezzi a un poema. Il modo più semplice parrebbe quello di conservare uno stesso elemento protagonista nelle successive poesie. E questo

²³⁹ Ivi, 16 nov. '35, pp. 18-19.

²⁴⁰ Ivi, 12 nov. '35, p. 18.

non va, perché allora sarebbe meglio fare senz'altro il poema raccontato, cosa dimostrata assurda.²⁴¹

A questo punto arrivano alcune risposte, le prime, ancora introduttive, ma ragionate idee sul procedere verso un libro che non sia né raccolta né “poema”:

Resta, di rintracciare in un gruppo di poesie le sottili, e quasi sempre segrete, corrispondenze di *argomento* (*materiale* unità) e di illuminazione (unità spirituale). Rintracciare vuol dire mettercele componendo; e i modi sono: abituarsi a considerare la natura (mondo di argomenti) un tutto ben determinato, cedere giudiziosamente agli echi e richiami da poesie precedenti, cercare insomma gli argomenti a testa fredda calcolandone il posto e abbandonarsi intuitivamente a testa calda all'ondata ritmica del passato. Dirsi, componendo una poesia: scopro un altro lembo del mondo che già in parte conosco, aiutarsi a questa scoperta con richiami al già noto, sorvegliare insomma quanto è buono e giusto il proprio passato.²⁴²

Qui Pavese intreccia con le proprie scelte alcune considerazioni sul tempo, che diventeranno fondamentali per costruire il tessuto del libro e che avranno un ruolo decisivo per attivare quei richiami e corrispondenze che lo renderanno tale.

Una cospicua riflessione sugli «appellativi e i versi ritornanti»²⁴³ di Omero convincono Pavese della validità del mezzo “tecnico” per mantenere la materia poetica compatta all'interno di un libro. Conclude questo lungo e interessante passaggio considerando che

²⁴¹ Ivi, 17 febr. '36, p. 27.

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ *Ibidem*.

un modo per ottenere l'unità, è la ricorrenza di certe formule liriche che ricreino il vocabolario, trasformando un appellativo o frase in semplice parola. Di tutti i modi di inventare la lingua (l'opera del poeta) questo è il più convincente e, a pensarci, il solo reale. E spiega come in tutta questa parte dell'opera [di Omero] dove ricorrono le formule uguali, circoli un'aria di unità: e lo stess'uomo, inventore, che parla.²⁴⁴

Il ragionamento lo convince così tanto che pochi giorni dopo insisterà con una ripresa significativa:

Più ci penso e più mi pare notevole il fare omerico del libro-unità. A uno stadio, che tutto dovrebbe far supporre incline all'uniformità, si rivela invece il gusto dell'arazzo circoscritto e variegato, lo studio dell'unità differenziata. È, in realtà, uno scrittore di novelle variamente condizionate [...] In questo è come i consorti Dante e Shakespeare: potenti, favolosi costruttori che si deliziano del particolare [...] veggenti benparlanti [...] tranquilli e impassibili suscitatori della varietà.²⁴⁵

Pavese insiste a lodare i grandi maestri soprattutto per la loro «grandiosa e sottilissima abilità, astuzia, che si richiede a soddisfare il gioco di ponte tra racconto e poesia».²⁴⁶ Per concludere, segnaliamo il parallelo che il poeta fa tra i grandi e minimali momenti vissuti nel suo anno di confino e il progetto "libro di poesia":

l'unità del poema non consiste nelle scene-madri, ma nella sottile corrispondenza di tutti gli attimi creativi. Vale a dire, l'unità non deve tanto alla costruzione grandiosa, all'ossatura identificabile della trama quanto all'abilità scherzosa dei piccoli contatti, delle riprese minute e quasi illusorie, alla trama dei ritorni insistenti sotto ogni diversità.²⁴⁷

²⁴⁴ Ivi, 17 febr. '36, p. 28.

²⁴⁵ Ivi, 23 febr. '36, pp. 28-29.

²⁴⁶ *Ibidem*.

²⁴⁷ *Ibidem*.

Gli effetti di questa approfondita riflessione, nei tanti passaggi de *Il Mestiere di vivere* che ho ricomposto, si vedranno nella composizione e riorganizzazione dell'edizione di *Lavorare stanca* del '43; come abbiamo visto, se l'edizione del '36 adombra l'esistenza di un'ossatura da canzoniere, non necessariamente da considerarsi involontaria, quella del '43 è sicuramente voluta. A conferma di quanto appena sostenuto giungono alcuni significativi passaggi del secondo saggio in *Appendice, A proposito di certe poesie non ancora scritte*.

In linea con quello che scrive Ramat,²⁴⁸ anche il secondo saggio parte con un riferimento alla sua paura del canzoniere-poema: «se l'avventura ha un principio e una fine, vuol dire che le poesie in essa composte formano blocco e costituiscono il temuto canzoniere-poema».²⁴⁹ Siamo nel '40 e le riflessioni iniziate nel '35 hanno già prodotto un risultato: la composizione della seconda edizione è praticamente conclusa, e si tratta solo di attendere il momento propizio per la pubblicazione, che tarderà soprattutto a causa della guerra. Il poeta sa già come ha composto le sue poesie e come le ha disposte, anche se non sa ancora come giudicarle. Questo passaggio entra nel cuore del suo sistema:

l'unità di un gruppo di poesie (il poema) non è un astratto concetto da presupposti alla stesura, ma una circolazione organica di appigli e di significati che si viene via via concretamente determinando. Succede anzi che, composto

²⁴⁸ «Pavese ebbe un'esagerata paura di soggiacere alla tentazione del "canzoniere-poema"», Ramat, *La poesia italiana 1903-1943*, cit., p. 340.

²⁴⁹ Pavese, *A proposito di certe poesie non ancora scritte* in *L'opera poetica*, cit., p. 186.

tutto il gruppo, la sua unità non ti sarà ancora evidente e dovrai scoprirla sviscerando le singole poesie, ritoccandone l'ordine, intendendole meglio.²⁵⁰

Pavese si interroga a questo punto sul significato delle poesie del '35-'36, quelle che ha già potuto inserire nella prima edizione, e su quelle del '37-'38 e nel confronto scopre come fosse tutto già presagito e tutto parte del tessuto di *Lavorare stanca* '36, tanto che «ultimamente l'hai ripreso e rimaneggiato scoprendovi una costruzione».²⁵¹ Ora ha la convinzione di poter procedere:

Definito *Lavorare stanca* come l'avventura dell'adolescente che, orgoglioso della sua campagna, immagina consimile la città, ma vi trova la solitudine e vi rimedia col sesso e la passione che servono soltanto a sradicarlo e gettarlo lontano da campagna e città – in una più tragica soluzione che è la fine dell'adolescenza – hai scoperto in questo canzoniere una nuova coerenza formale che è l'evoluzione di figure tutte solitarie ma fantasticamente vive in quanto saldate al loro breve mondo per mezzo dell'immagine interna²⁵²

Un'ulteriore precisazione ci avverte che il nuovo canzoniere porterà in sé due premesse: «1) la sua composizione sarà analoga a quella di ogni singolo pezzo; 2) non sarà riassumibile in un racconto naturalistico».²⁵³ A questo punto il gioco è fatto: date le basi della costruzione «basterà di volta in volta assorbirsi nella singola poesia [...] fare una sola poesia nuova [...] e sarà assicurato l'intero canzoniere-poema».²⁵⁴

²⁵⁰ Ivi, p. 187.

²⁵¹ Ivi, p. 188.

²⁵² Ivi, p. 189.

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ Ivi, p. 190.

Inoltre, seguendo la magia posseduta solo dalla poesia, «dato un verso tutto vi sarà implicito».²⁵⁵

Il lungo e faticoso percorso di riconoscimento e delle esigenze e della natura del canzoniere passa attraverso tre fasi ben distinte:

- la prima riguarda la questione dell'unità, che Michela Rusi definisce un «assillo»,²⁵⁶ e che viene risolto con i numerosi e dotti riferimenti a Omero, Dante e Shakespeare;
- la seconda fase appartiene alla comprensione delle istanze presentate dalle poesie del '35-'36 e riprese dal gruppo di poesie successive alla prima edizione;
- l'ultima, di cui Pavese non parla esplicitamente, riguarda la separazione in sezioni dell'edizione Einaudi, ma che sarà essenziale per la comprensione della diversa natura del carattere unitario dei due diversi "canzonieri".

Calvino osserva come la versione finale dell'edizione '43 sia già stata fissata a partire dal '40,²⁵⁷ come si evince anche dal saggio *A proposito di certe poesie non ancora scritte*, mentre la disposizione in sezioni matura attraverso un percorso più lungo, come abbiamo visto nel già citato passaggio di Calvino. Questo fa dire a Guglielminetti che «la lunga vicenda delle partizioni del canzoniere manifesta una volontà costruttiva di origine baudelairiana»;²⁵⁸ se questo non può essere negato, vista la frequente presenza del poeta francese negli studi e nelle citazioni di Pavese,

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ «L'assillo dell'unità costituisce infatti per Pavese un problema di importanza pari a quello [...] dell'immagine», Rusi, *Il tempo-dolore*, cit., p. 74.

²⁵⁷ Calvino, *Poesie edite e inedite*, cit., p. 216.

²⁵⁸ Guglielminetti-Masoero, *Le poesie*, cit., p. XIX.

rappresenta soprattutto uno stimolo per la comprensione dell'uso degli strumenti paratestuali in riferimento alla costruzione macrotestuale.

La domanda che viene da porsi a questo punto dello studio è, una volta accertata la volontà unitaria della seconda edizione, quale possa essere la lettura di questa volontà rispetto alla presunta esistenza di un canzoniere anche nell'edizione del '36.

3.2 Due diversi modi di essere macrotesto

3.2.1

Come anticipato, Anco Marzio Mutterle propone di considerare l'esistenza di un macrotesto mai pubblicato. Leggiamo direttamente le sue parole:

Muoveremo da un presupposto: che accanto alle due edizioni di *Lavorare stanca*, Solaria del 1936 (quarantacinque poesie) e Einaudi 1943 la seconda (settanta poesie), vada considerata l'esistenza di una forma originaria del canzoniere pavesiano, quella che era stata scelta per le stampe prima dell'intervento censorio del 1935 e si trova affidata a una copia di bozze risalenti al 1935 (comprendeva quarantuno poesie). L'esistenza di questo "Ur" *Lavorare stanca* risulta essenziale per ricostruire il processo di costituzione della silloge, proprio grazie al fatto che esso comprende ancora i quattro testi che verranno espunti dalla censura (*Il dio-caprone*, *Pensieri di Dina*, *Balletto*, *Paternità*), e non ancora i cinque redatti nel periodo di carcerazione e confino e che l'autore

riuscirà ad inserire nell'edizione solariana, mutando radicalmente il senso complessivo del canzoniere.²⁵⁹

Sottolineando la cautela con cui Mutterle propone la sua teoria, presento di seguito i due elenchi delle due sistemazioni, quella ipotetica del '35 (a sinistra)²⁶⁰ e quella dell'edizione solariana del '36 (a destra), cui aggiungo una mia arbitraria numerazione per comodità comparativa:

- | | |
|------------------------------------|------------------------------------|
| 1) <i>I mari del sud (a Monti)</i> | 1) <i>I mari del sud (a Monti)</i> |
| 2) <i>Antenati</i> | 2) <i>Antenati</i> |
| 3) <i>Paesaggio [I] (al Pollo)</i> | 3) <i>Paesaggio [I] (al Pollo)</i> |
| 4) <i>Gente spaesata</i> | 4) <i>Gente spaesata</i> |
| 5) <i>Pensieri di Deola</i> | 5) <i>Pensieri di Deola</i> |
| 6) <i>Canzone di strada</i> | 6) <i>Canzone di strada</i> |
| 7) <i>Due sigarette</i> | 7) <i>Due sigarette</i> |
| 8) <i>Ozio</i> | 8) <i>Ozio</i> |
| 9) <i>Proprietari</i> | 9) <i>Proprietari</i> |
| 10) <i>Paesaggio [II]</i> | 10) <i>Paesaggio [II]</i> |
| 11) <i>Una stagione</i> | 11) <i>Paesaggio [III]</i> |
| 12) <i>Pensieri di Dina</i> | 12) <i>Una stagione</i> |
| 13) <i>Tradimento</i> | 13) <i>Tradimento</i> |
| 14) <i>Mania di solitudine</i> | 14) <i>Mania di solitudine</i> |
| 15) <i>Il dio-caprone</i> | 15) <i>Il tempo passa</i> |
| 16) <i>Il tempo passa</i> | 16) <i>Grappa a settembre</i> |
| 17) <i>Atlantic oil</i> | 17) <i>Atlantic oil</i> |
| 18) <i>Città in campagna</i> | 18) <i>Città in campagna</i> |
| 19) <i>Gente che non capisce</i> | 19) <i>Gente che non capisce</i> |
| 20) <i>Casa in costruzione</i> | 20) <i>Casa in costruzione</i> |

²⁵⁹ Mutterle, *I fioretti del diavolo*, cit., p. 1.

²⁶⁰ Mutterle si rifà alla sistemazione che presenta Mariarosa Masoero in *Nota ai testi*, Guglieminetti-Masoero, *Le poesie*, cit., p. XXXIV.

21) <i>Cattive compagnie</i>	21) <i>Civiltà antica</i>
22) <i>Piaceri notturni</i>	22) <i>Cattive compagnie</i>
23) <i>Balletto</i>	23) <i>Piaceri notturni</i>
24) <i>Paternità</i>	24) <i>Disciplina antica</i>
25) <i>Disciplina antica</i>	25) <i>Indisciplina</i>
26) <i>Indisciplina</i>	26) <i>Paesaggio [V]</i>
27) <i>Paesaggio [V]</i>	27) <i>Disciplina</i>
28) <i>Disciplina</i>	28) <i>Legna verde</i>
29) <i>Legna verde</i>	29) <i>Rivolta</i>
30) <i>Rivolta</i>	30) <i>Esterno</i>
31) <i>Ritratto d'autore (a Leone)</i>	31) <i>Lavorare stanca</i>
32) <i>Mediterranea</i>	32) <i>Ritratto d'autore (a Leone)</i>
33) <i>La cena triste</i>	33) <i>Mediterranea</i>
34) <i>Paesaggio [IV]</i>	34) <i>La cena triste</i>
35) <i>Una generazione</i>	35) <i>Paesaggio [IV]</i>
36) <i>Paesaggio [III]</i>	36) <i>Maternità</i>
37) <i>Grappa a settembre</i>	37) <i>Una generazione</i>
38) <i>Lavorare stanca</i>	38) <i>Ulisse</i>
39) <i>Maternità</i>	39) <i>Atavismo</i>
40) <i>Civiltà antica</i>	40) <i>Avventure</i>
41) <i>Esterno</i>	41) <i>Donne appassionate</i>
-----	42) <i>Luna d'agosto</i>
-----	43) <i>Terre bruciate</i>
-----	44) <i>Poggio reale</i>
-----	45) <i>Paesaggio [VI]</i>

Risulta evidente che, con l'“enucleazione” delle poesie censurate, i buchi creatisi non vengono semplicemente occupati dalle poesie precedenti, con l'aggiunta finale delle otto nuove poesie: questo avrebbe presentato una redazione non direttamente costruttiva della nuova sistemazione. Il fatto, invece, di aver volutamente spostato le poesie e risistemato la sequenza, rivela la volontà di costruzione in qualche modo da

libro-canzoniere, e questo vale sia per la sistemazione rinnovata del '36 che, per riflesso, anche di quella pensata nel '35.

L'eliminazione di *Pensieri di Dina* al decimo posto obbliga al riordino dalla decima alla dodicesima posizione con l'anticipo di *Paesaggio [III]* e il posticipo di *Una stagione*. L'assenza della strategica *Il dio-caprone* fa slittare *Il tempo passa* e richiama il notevole anticipo di *Grappa a settembre*, che dalla trentasettesima posizione passa alla sedicesima. I buchi lasciati da *Balletto* e *Paternità* vengono colmati dall'anticipo di *Paesaggio [IV]* e *Civiltà antica*. Gli altri cambiamenti sono determinati dall'inserimento delle altre nuove poesie, con il significativo cambiamento tra *Esterno* e *Paesaggio [VI]* nella posizione conclusiva.

Sulla volontà costruttiva di Pavese e sulla natura delle sue scelte Mutterle si esprime così:

esistono sequenze continue, ma anche effetti di connessioni a distanza, non evidenti e neanche direttamente referenziali, che istituiscono una miriade di ipotesi, stratificazioni [...] Ovviamente, occorrerà convenire sulla tesi che il canzoniere paveseiano sia organizzato quale macrotesto, un organismo in cui le composizioni singole rispondono a momenti ciascuno in sé compiuto e costruito, ma attingono al tempo stesso linfa fantastica e possibilità di riscatto dalla consapevolezza di una continuità profonda rispetto alle altre tessere del sistema.²⁶¹

²⁶¹ Mutterle, *I fioretti del diavolo*, cit., p. 4.

Partendo dalle considerazioni sulla presenza dei testi con il titolo di *Paesaggio*, Mutterle considera come essi siano «spostati in chiave di funzionalità unitaria»²⁶² sin dal '35:

Le possibilità della tecnica combinatoria riescono ancora limitate, perché diversa è la logica strutturale dell'“*Ur*” *Lavorare stanca*: essa procede più per coppie contrastive che non per nuclei fantastici e irradiazioni stellari, secondo un sistema oppositivo da accostare per schematicità di ideazione a *Ciau Masino*.²⁶³

Proprio le modifiche apportate nella scansione dei testi rappresentano un interessante segnale per comprendere meglio come Pavese avesse intenzione di creare quell'unità, vagheggiata nel diario, sin dalla prima ideazione del libro.

“*Ur*” *Lavorare stanca* procede a gruppi di poesie secondo connessioni tematico/lessicali. Il primo gruppo con *I mari del sud* e *Antenati*, lega con *Paesaggio* [I] formando con la sua caratteristica “campagnola” una prima alternanza con un gruppo di poesie “cittadine”: *Pensieri di Deola*, *Canzone di strada*, *Due sigarette* e *Ozio*. In queste poesie il fattore connettivo è la presenza di personaggi con la propensione al non lavoro: la prostituta Deola, un ex galeotto, una donna incontrata per strada e Masino. Vi è anche, per le prime tre, una forte insistenza sul tema del sesso.

Nelle consecutive *Disciplina antica* e *Indisciplina* il tema ricorrente è quello dell'ubriachezza (già presente nella non tanto lontana *Canzone di strada*).

²⁶² Ivi, p. 7.

²⁶³ *Ibidem*.

L'alternanza campagna-città, cui abbiamo appena accennato, dimostra che l'atteggiamento binario è in questa fase gestito con intento distaccato: non c'è intenzione di parteggiare per l'una o per l'altra, piuttosto lo sforzo di rappresentarle in modo comparativo e semmai di significarne la medesima valenza in termini di disagio e ricerca.

Interessante notare come la tematica sessuale ruoti attorno ad alcune coppie lessicali molto indicative: donna/carne, corpo/terra bagnata (*Una stagione*); bestie/spose (*Atlantic oil*); ragazze-capre/caprone, ragazze/cagne (*Il dio-caprone*). Un caso di intersezione sensoriale ci può essere in *La cena triste* (il gemito rauco) e *Paesaggio [IV]* (la sua voce rauca e fresca), come nella coppia *Pensieri di Dina* (dentro l'acqua fresca) e *Tradimento* (nell'acqua ancor gelida). Altri due testi hanno una continuità nell'atto del fumare: *Ritratto d'autore* («una gorbetta che fuma») e *Mediterranea* («l'amico [...] a fumare non pensa. Non guarda. - fumava / anche il negro»).

Gente che non capisce e *Città in campagna*, consecutive, presentano entrambe una situazione mitica: nella prima Gella vagheggia un ritorno ad una condizione infantile di contatto con la natura selvaggia, mentre il ragazzo vede il riflesso delle luci cittadine in viali immaginari in mezzo al verde.

Una generazione, fra *Paesaggio [IV]* e *Paesaggio [III]*, triangola il rapporto con la natura tra i tre caratteri del libro: un ragazzo che pensava al buio dei prati richiama una donna (Tina) nell'«erba», che compare spesso, circondata dal «verde», altrettanto frequente, e «un vecchio nell'ombra tra i filari e le piante».

Il gruppo *Disciplina*, *Legna verde* e *Rivolta* sono testi di ispirazione politica. La prima poesia mescola la rivendicazione sindacale sulle caratteristiche del lavoro con l'ispirazione dionisiaca, in questo preceduto da *Indisciplina*, dove compare di continuo la parola «ubriaco» (l'abuso distruttivo dell'alcool è una delle condizioni tipiche del mito dionisiaco). Le altre due si collegano con l'uso del binomio «terra/sangue» associato al difficile ritorno alla libertà in *Legna verde* e alla morte in *Rivolta*.

La *princeps* del '36 procede con un meccanismo assai simile; è un altro critico, Sichera, a fornircene una conferma:

I componimenti si dispongono chiaramente per coppie, spesso oppostive, fondate di norma su figure, su personaggi, su posizione nel mondo, illuminantesi reciprocamente grazie alla loro collocazione nell'ordine dei testi (il primo testo bina col secondo il terzo col quarto, ecc.). Ciò non toglie che i passaggi intermedi (ad esempio il secondo, col terzo componimento) nonché i nessi tra le coppie siano garantiti da una serie di riprese minime di sensazioni, di gesti, percezioni che formano il tessuto profondo del libro.²⁶⁴

Sichera propone a campione le seguenti coppie: *Proprietari* e *Paesaggio [II]* (modalità di appropriazione delle cose), *Tradimento* e *Mania di solitudine* (diverso modo di affrontare la solitudine), considerate oppostive, e *Paesaggio [III]* e *Una stagione*, legate dal desiderio dell'autonomia del piacere del corpo da parte del figlio.²⁶⁵ Aggiungo che nella prima coppia di poesie c'è anche una connessione con la

²⁶⁴ Sichera-Di Silvestro, *L'opera poetica*, cit. pp. XXIV-XXV.

²⁶⁵ Ivi, p. XXV.

parola «terra»; nelle altre due coppie interessante è il ritorno della parola «corpo», che lega tutti e quattro i testi.

Gli effetti delle sparizioni delle poesie censurate, come dicevo, sono lo specchio dell'esigenza costruttiva presente in Pavese fin dall'inizio; vediamone nel dettaglio le conseguenze.

Rimane intatta la partenza con *I mari del sud*, *Antenati* e *Paesaggio [I]*; a seguire, a causa dell'esclusione di *Pensieri di Dina*, l'avvicinamento di *Paesaggio [II]* a *Paesaggio [III]*, uniti a *Proprietari* e *Una stagione* rafforzano il segmento della serie contadina. Scomparsa *Pensieri di Dina*, scompare anche la dualità con *Tradimento*: la nuova sequenza con *Una stagione* e *Mania di solitudine* (nella prima ipotesi separate) si basa sulla concordanza della solitudine sessuale; la parola *solo/sola* compare più volte nelle tre poesie, in due di esse già nella prima proposizione, nell'altra addirittura esposta nel titolo, a darvi maggiore risalto.

Il dio-caprone lascia un vuoto che viene colmato dall'anticipo piuttosto marcato di *Grappa a settembre*, questo per sostenere *Il tempo passa*. Il «bere» unisce le due poesie anche in *Atlantic Oil*. Quest'ultima mantiene un legame con *Città in campagna* grazie alla presenza del vocabolo «polvere», cinque volte nella prima, due nella seconda.

Torna la presenza obliqua del verde, questa volta tra *Città in campagna* e *Casa in costruzione*: le «pergole verdi» e il richiamo dei «prati» da una parte e dall'altra «erba» e «prati» attorno alla casa «assaltata dalle bisce».

Civiltà antica viene anticipata di una ventina di posizioni per essere inserita tra *Casa in costruzione* e *Cattive compagnie*, legata con la presenza del *vecchio/vecchione* alla prima, col *guardano/guardano* alla seconda.

Cattive compagnie si lega alla successiva *Piaceri notturni* per la presenza di corpi nudi: la sequenza della nudità opera con l'effetto dell'anticipazione: «qualcosa di nudo» precede «corpi di uomini nudi», un «vento nudo», anche per l'effetto percettivo odorato-tatto, le «narici contratte che si dibattono nude».

La cassatura di *Balletto* e *Paternità* avvicina *Piaceri Notturni* e *Disciplina antica*, che possono rimanere affiancate grazie alla presenza all'ambientazione nella notte.

Resta intatta anche la sequenza dei sei testi politici (da *Disciplina antica* a *Rivolta*), che si accomunano a *Esterno* per via del «sangue», molto presente in *Rivolta* e in *Legna verde*.

Nell'intreccio fra le tre poesie *Esterno*, *Lavorare stanca* e *Ritratto d'autore* emerge uno scenario in cui la «strada» apre alla presenza «donna»: «la fabbrica che libera donne» al ragazzo che è «scomparso al mattino», e che «scappa per strada» dove «bisogna fermare una donna», una «donna color chiaro», più evanescente poiché «vista dalla finestra».

Una generazione viene fatta precedere da *Maternità*, in questo modo la vocazione politica della prima viene trascinata in un territorio mitico: nella versione non arrivata alle stampe, la vicinanza a *Paesaggio [IV]* era siglata dall'«acqua», ora *Maternità* rende la presenza del «sangue» in *Una generazione*, una traccia primordiale che ha a che vedere con il mistero della nascita e l'ineluttabilità della morte.

Le otto poesie aggiunte mostrano anch'esse una disposizione unitaria: la triade *Ulisse*, *Atavismo* e *Avventure* ha una connessione nella presenza del ragazzo che scappa e nell'atto di guardare (dalla finestra) e spiare (sui tetti) e sulla ridondanza dell'aggettivo «fresco/fresca».

Donne passionante e *Luna d'agosto* sono collegate attraverso la presenza della «luna», mentre *Luna d'agosto* e *Terre bruciate* lo sono attraverso l'immanenza del «mare». Pavese è al confino e davvero «luna e mare» non possono non aver fatto breccia nel suo immaginario, anche se sappiamo come il «mare» qui acquisti un valore negativo, di fissità e immobilità, mentre addirittura la luna dopo essere stata accoppiata al mare («un mare di luna») viene utilizzata come evidenziatore dell'«orrore» in cui precipita la donna.

I colori rossastri di *Avventure* («nubi/nuvole rosse» ripetuto tre volte) si riverberano in *Luna d'agosto* («faccione/occhio di sangue» e «la terra che si bagna di sangue») e *Terre bruciate* («rocce rossastre» riverberate nelle terre «bruciate» del titolo).

Le poesie conclusive introducono il tema del ricordo e del ritorno che risulterà centrale nella parte più nuova di *Lavorare stanca* di Einaudi; qui *Poggio reale* con il «mormorio di tutta la vita» e *Paesaggio [VI]* con i «ricordi più lievi» e gli «antichi tremori» e l'idea del ragazzo scappato di casa che «torna».

L'edizione solariana, rispetto al progetto del '35, secondo Mutterle, rivela che:

gli aggiustamenti operati da Pavese ne hanno conservato ma più spesso rinsaldato la tenuta unitaria, limando però le punte di maggiore durezza che

spfondavano verso il selvaggio-mostruoso; l'impiego del linguaggio si è fatto ulteriormente funzionale e, se si può dire, scorrevole.²⁶⁶

Mutterle insiste molto sull'importanza della lingua e sul suo carattere sperimentale, «quello che punta sulla capacità [...] di ristrutturarsi e assumere forma riflettendosi e confrontandosi con se stesso».²⁶⁷

Prima di passare al “secondo modo di essere macrotesto” con l'edizione einaudiana, ancora Mutterle precisa che, al di là della natura ipotetica della sua proposta:

nostro scopo non era fissare uno stemma, ma portare in luce i criteri di montaggio della forma canzoniere, e verificarne la capacità di resistenza a crescite, mutilazioni e altri incidenti. Abbiamo così voluto rimontare, procedendo dalla sequenza dei fogli di bozze, e non senza consapevolezza della rischiosità dell'operazione, un *Lavorare stanca* che non esiste. Nostra tesi è che già che a metà degli anni Trenta Pavese era dotato di una duttilità che gli consentiva di rifarsi e risistemarsi, fissando in stereotipi il proprio linguaggio, e insieme trasformandolo e facendolo crescere.²⁶⁸

3.2.2

Il testo definitivo, “aumentato” e riorganizzato, recupera parte della modalità delle precedenti versioni con alcune significative varianti. Non solo l'immissione di

²⁶⁶ Mutterle, *I fioretti del diavolo*, cit., p. 26.

²⁶⁷ Ivi, p. 27.

²⁶⁸ Ivi, pp. 14-15.

ventotto nuovi testi, il recupero di tre dei quattro censurati e l'eliminazione di sei, determinano una diversa atmosfera, ma anche la risistemazione dei vecchi testi, come si vedrà, ne muta la funzione e crea nuovi significati.

L'aver suddiviso le settanta poesie in sei sezioni individua ambiti di significato che hanno una ricaduta diretta sulla natura e conformazione del macrotesto. Come ci aiuta a comprendere Testa:

La divisione del macrotesto in capitoli poetici e in gruppi semanticamente omogenei è un artificio che rappresenta, definendola, la distribuzione dell'informazione lungo l'arco delle poesie. Per suo tramite si attua, a livello disposizionale, il passaggio da un argomento già topicalizzato ad uno nuovo, con una serie di spostamenti semantici.²⁶⁹

Gli stessi titoli delle sezioni stabiliscono significati e costituiscono agli occhi del lettore la prima traccia di senso nella decodificazione del libro. Prosegue Testa:

Mentre il titolo del libro spesso prepara, rinviando al tema dominante, il lettore all'individuazione della macrostruttura e crea una serie di aspettative legate alla sua idea, i titoli delle sezioni e delle poesie, tra i quali talvolta esiste un rapporto basato sul contatto semantico o addirittura sulla ripresa lessicale, istituiscono un sistema di relazioni che, se guidato da un medesimo "piano", fa acquistare al macrotesto una funzionalità notevole e un'alta carica di coerenza.²⁷⁰

L'importanza del paratesto come veicolo di significati e creatore di unità costruttiva è abbastanza ovvia, com'è già ben rappresentato nei titoli dei singoli componenti. Se scorriamo l'indice dell'edizione '36, come abbiamo visto anche per

²⁶⁹ Testa, *Il poeta e il suo libro*, cit., p. 89.

²⁷⁰ Ivi, p. 90

l'edizione virtuale del '35, le caratteristiche dei titoli formulano, agli occhi di un lettore appena consapevole, già alcune ipotesi interpretative. In *Lavorare stanca*, ad esempio, la presenza, piuttosto inconsueta, di poesie con lo stesso titolo produce un'immediata impressione di unità, evidenzia l'intenzione costruttiva e indica un tema preciso su cui il libro sembra volersi focalizzare. I testi intitolati *Paesaggio*, cinque nel '35, poi sei nel '36, e qui otto, veicolano un'intenzione descrittiva, che, appena incrociata con la presenza di vedute alternate di città e di campagna, facilitano l'ingresso al lettore dentro un'atmosfera di confronto binario.

Le sei sezioni sono così nominate e composte:

- la prima sezione, *Antenati*, è composta di undici testi, tre sono nuovi mentre uno (*Il dio-caprone*) è recuperato dalla censura. Il tema è la descrizione di una realtà di collina/campagna, che si può definire «lo zoccolo campagnolo di inizio»;²⁷¹
- la seconda sezione, *Dopo*, ha quindici testi, di cui solo cinque derivano dall'edizione del '36. Ha tematica amorosa ed è pervasa dal «ricordo»;
- la terza sezione, *Città in campagna*, è la più numerosa con diciannove poesie, di cui solo quattro non erano presenti nell'edizione *princeps* (due sono recuperate tra le censurate). La nutrita presenza di poesie riproposte conferma anche il tema dominante nel '36, vale a dire «un quadro di solidi e generosi impulsi di solidarietà [e] lo spiraglio verso un brivido di selvaggio, una tentazione nei confronti dell'irrazionale»;²⁷²

²⁷¹ Mutterle, *I fioretti del diavolo*, cit., p. 30.

²⁷² Ivi, p. 39.

- la quarta sezione, *Maternità*, con dieci poesie, quattro delle quali sono nuovi inserimenti, è dominata da «un altro meccanismo memoriale»,²⁷³ che segnala il passaggio dal ritorno alla memoria;
- la quinta sezione, *Legna verde*, consta di appena sette titoli ed è la più breve. Due sole le novità e si tratta di due poesie recuperate dal periodo precedente la *princeps*. Il tema è politico, inteso come «isolamento, emarginazione»,²⁷⁴
- la sesta sezione, *Paternità*, con otto componimenti, di cui sei sono nuovi, introduce un mondo senza donne, in cui si parla soprattutto della solitudine e dell'amicizia, in cui «cresce la tensione mitica, sviluppata su coordinate temporali».²⁷⁵

Anche nell'edizione del '43 il meccanismo prescelto, in prima istanza trasferito nei singoli micro-canzonieri, punta maggiormente sui collegamenti lessicali piuttosto che sulla progressione di senso. Alcuni riferimenti stilistici, come vedremo nei capitoli successivi, risultano nell'edizione del '43 meno distintivi.

Il diverso modo di sequenziare le poesie produce un diverso significato, anche in assenza di modifiche testuali. Alcuni esempi servono in particolare a commentare le scelte più significative per modulare il nuovo orizzonte del canzoniere:

- nelle undici poesie della prima sezione, si rincorrono, intrecciate con il «sangue», le parole «morte» e «terra», dando vita a un complesso che dà rilievo a un rapporto quasi primordiale: «morto/morirebbe», «schiume di sangue» (*I mari del sud*), «nel sangue», «qualcuno si è ucciso», «terra/terra

²⁷³ Ivi, p. 41.

²⁷⁴ Ivi, p. 43.

²⁷⁵ Ivi, p. 45.

cattiva» (*Antenati*), «la terra» (*Paesaggio I*), «la terra» (*Gente spaesata*), «per terra/la terra», «un sangue (*Il dio-caprone*), «di terra/è terra/la terra/per terra» (*Paesaggio II*), «la terra» (*Il figlio della vedova*), «il cadavere», «la terra», «di sangue» (*Luna d'agosto*), «assassinano il grano/sotterrano i morti» (*Gente che c'è stata*), «la terra» (*Paesaggio III*), «morte» (*La notte*);

- compaiono anche rimandi e legami tra l'ultima poesia della sezione e la prima della successiva, rivelando così quasi un rito di passaggio: tra *Antenati* e *Dopo*, la chiusura memoriale de *La notte* con «il ricordo/un ricordo/dai ricordi» viene trasferita in *Incontro* con «tanti ricordi/un ricordo remoto»; tra *Città in campagna* e *Maternità* la ripetitività ossessiva dei termini «strada» e «casa» di *Lavorare stanca* «una strada/di casa, le strade/di casa», «le strade-le strade-per strada/le case» si allunga in *Una stagione* con «strada» che si alterna a «corpo» («per strada-per strada/il suo corpo-quel corpo», «altri corpi/per le strade», «il suo corpo/quel corpo/quel corpo»); tra *Legna verde* e *Paternità* il collegamento è lanciato dalla parola «mare», da *Parole del politico* «del mare/sul mare/del mare» verso *Mediterranea* «il mare/del mare/il mare»;
- la circolarità è anche interna alla stessa sezione, con rimandi tra la prima e l'ultima poesia: nella prima sezione *I mari del sud* ospita un «colle» mentre in *La notte* i «colli/i colli»; nella seconda sezione si realizza lo scambio tra *Incontro*, «L'ho incontrata» e l'eponima *Dopo*, «potremo incontrarci»; in *Città in campagna* la tematica del bere produce uno «sbronzo» che da *Il tempo passa* si trasferisce in *Lavorare stanca*; in *Maternità* il «vento», che compare

molte volte in *Una stagione*, «sicuro nel vento/sere di vento/il respiro del vento/ostentare nel vento» soffia anche in *Paesaggio VIII*, «il fiato del vento»; in *Legna verde* il tema del ritorno passa da *Esterno*, «il ragazzo» che «non torna» a *Parole del politico*, «si pensava al ritorno», ripetuto due volte; infine nell'ultima sezione, *Paternità*, il «mare» di Brancaleone Calabro trasborda da *Mediterranea* a *Lo steddazzu*;

- per concludere, più facile il raffronto tra poesie vicine, in cui il travaso appare naturale: i «morti» di *Una generazione*, «è già morto» e *Rivolta*, «quello morto/paiono morti, quel morto/pare morto»; tra *Crepuscolo di sabbiatori* e *Il carrettiere* troviamo in comune l'assenza e il pensiero della donna, nella prima con «Quelle donne non sono che un bianco ricordo» e «Ogni donna è scomparsa» e nella seconda con «un tepore che sa di mammelle premute» e «quegli occhi che scuotono il sangue», ecc.

La differenza principale tra i due canzonieri è soprattutto nell'«immissione di un dopo»²⁷⁶ e la funzione memoriale, che fa dire a Mutterle:

A questo punto della traiettoria pavesiana, il selvaggio non è stato sviluppato nella direzione del mostruoso (questo toccherà a Leucò, e si incontrava comunque nell'edizione del '36) ma del ricordo, aprendo alla dimensione dell'infanzia e constatando l'impossibilità di procedere oltre una congiuntura in cui il bilanciamento tra notte e giorno altro non si rivela essere se non un'alternativa tra morte e nulla. Piuttosto che un recupero del passato, un distanziamento e una sottrazione.²⁷⁷

²⁷⁶ Ivi, p. 32.

²⁷⁷ Ivi, p. 33.

La tensione anarchica, con riferimento alla coscienza di una tormentata esistenza primordiale, della prima ipotesi di *Lavorare stanca*, viene attenuata nel finale dell'edizione solariana e trasfigurata, nel '43, in un canzoniere più introiettato e in qualche modo più remissivo. Ciò nonostante, mi sento di ribadire che queste modifiche non trasformano completamente l'effetto di *Lavorare stanca*; resta un canzoniere con forti radici oggettive e naturalistiche. Esse sfociano in un delta che ramifica verso il ricordo e la rassegnazione, ma resta ancorato al resto del "fiume" grazie allo stile e alla lingua. Come vedremo lo stilema della ripetizione e i collegamenti isotopici valgono, in larga misura, anche per le poesie di nuova immissione.

3.3 Ripetizioni, anafore, isotopie

3.3.1

La principale scelta stilistica di *Lavorare stanca*, che risalta sin dalla prima lettura, è indubbiamente quella della ripetizione. Al di là delle già commentate precisazioni di Bàrberi Squarotti,²⁷⁸ qui preme sottolineare come questa caratteristica sia, per il modo in cui la vedremo esplicitarsi, una scelta studiata e resa fondativa di un metodo.

²⁷⁸ Vedi le note da 189 a 193.

Le iterazioni stilistiche hanno valore per i singoli testi, ma laddove si ripresentano con uno schema ricostruibile, e pertanto consapevole, hanno un significato rilevante anche per il macrotesto.

Pavese ripropone le ripetizioni con continuata e cosciente fermezza, direi quasi con ostinazione. L'aspetto che sembra uscire dalla disposizione e dalla qualità delle ripetizioni è quasi di una colorazione "anaforizzante", che rende un passo ritmico al procedere dei testi, come una scansione.

A proposito delle anafore un'analisi approfondita dei testi rendiconta di una loro presenza costante lungo tutto il macrotesto. Le poesie che contengono anafore, in senso stretto, sono trentatré su settantasei (considerando tutti i testi pubblicati nelle due edizioni). Esse sono in maggior parte dedicate ai personaggi protagonisti della poesia, una sottolineatura che resiste anche per le altre ripetizioni. In ben venti occasioni l'anafora ha la funzione di indirizzare l'attenzione del lettore nei confronti di questi protagonisti:

- «Mio cugino», sei volte (*I mari del sud*);
- «Deola», due volte (*Pensieri di Deola*);
- «Il mio prete», quattro volte (*Proprietari*);
- «Il mio vecchio», tre volte (*Paesaggio II*);
- «La compagna», quattro volte (*Tradimento*);
- «Gella + verbo», sette volte (*Gente che non capisce*);
- "Il ragazzo", quattro volte (*Civiltà antica*);
- «L'ubriaco/gli ubriachi», sette volte (*Disciplina antica*);
- «L'ubriaco», quattro volte (*Indisciplina*);

- «L'uomo fermo», due volte (*Legna verde*);
- «Il collega», tre volte (*Ritratto d'autore*);
- «I ragazzi», due volte (*Una generazione*);
- «Il ragazzo», due volte (*Ulisse*);
- «Le ragazze», due volte (*Donne appassionate*);
- «L'uomo solo», tre volte; «Il ragazzo», due volte (*Rivelazione*);
- «Quelle donne», due volte (*Crepuscolo di sabbiatori*);
- «L'uomo solo», tre volte (*Semplicità*);
- «L'uomo vecchio», quattro volte (*L'istinto*);
- «I bambini», due volte (*Paternità*);
- «l'uomo solo», tre volte (*Lo steddazzu*).

Va sottolineato che le anafore sui personaggi si rarefanno nelle ventotto poesie nuove, immesse in *Lavorare stanca* '43, a vantaggio delle anafore d'altro tipo. Queste si differenziano in elementi naturali («La collina», due volte in *Notturmo*), in “oggetti di scena” («I barconi», due volte in *Crepuscolo di sabbiatori* e «va col carro», due volte in *Il carrettiere*, «la finestra», tre volte in *Poggio reale*) o in indicazioni spazio-temporali («laggiù» due volte in *Il carrettiere*, «Ogni giorno», due volte in *La voce*, «Dal mattino alla sera», tre volte in *Canzone di strada*), o in indicazioni esortative («Val la pena», due volte in Paesaggio VI). Infine, segnalo la presenza in due poesie di un approccio anaforico con una «e» polisindetica, quattro volte consecutive in *Luna d'agosto* e due volte in *Terre bruciate*.

Le ripetizioni coinvolgono tutte le categorie ma in particolare insistono sui personaggi, come già detto, e sugli elementi naturali e atmosferici. Altri ambiti dove

troviamo la ripetizione sono quelli della percezione e degli stati d'animo, gli oggetti (soprattutto quelli di città) e gli animali; un discorso a parte meritano le ripetizioni che coinvolgono vere e proprie isotopie semantiche, di cui tratterò più avanti.

Sono almeno cinquantasette le poesie che presentano personaggi ripetuti almeno due volte, ma in alcuni casi anche sei («donna/donne» in *Antenati* e *Due sigarette*, «ragazzo/i» in *Civiltà antica* ecc.), sette («mio cugino» in *I mari del sud* e «Masino» in *Ozio*, ecc.), otto volte («Gella» in *Gente che non capisce*). Addirittura, nove volte la parola «donna/e» in *Disciplina antica*.

Non sorprende che la parola più ripetuta sia «donna/e», stando alle statistiche della *Concordanza*:²⁷⁹ qui appare reiterata in ventotto testi; quando non è presente è spesso sostituita da altri nomi che la caratterizzano come «compagna», «madre», «ragazza», «bambina» e «vecchia». Spesso questi termini coesistono nella stessa poesia: si veda «donne/ragazze» in *Paesaggio I*, *Ozio* e *Una stagione*, «donne/bambine» in *Una generazione*, *Terre bruciate*, *Balletto* e *La moglie del barcaiolo*, «donna/figlia» in *Paternità*, «donne/giovani» in *Incontro*, *Donna/moglie* in *La moglie del barcaiolo*.

La parola «uomo/uomini» appare ripetuta in diciassette poesie, significativamente in maniera più frequente in quelle nuove inserite nell'edizione einaudiana; mentre nell'edizione del '36 prevalgono figure maschili con altri termini («cugino», «eremita», «villani», «amico», «prete», «vecchio», «meccanico», «padre/papà», «giovane smilzo», «muratori», «figlio», «ubriaco», «collega»), nella seconda edizione

²⁷⁹ La parola "donna" è il sostantivo più presente, ben 140 volte, più sei della variante "donnetta", in Savoca-Sichera, *Concordanza delle poesie di Cesare Pavese*, cit., p. 58-60 e p. 223.

è più frequente la rappresentazione matura, direi intermedia, tra l'anziano e l'adolescente, e la versione generica piuttosto che quella specialistica del ruolo o del mestiere. Questo certifica il passaggio ad una versione solitaria e mitica del protagonista, ormai cresciuto e anche unicizzato. Altra attenzione merita il termine «ragazzo/i»: è presente con replica in undici componimenti, talvolta sostituito dalla parola «giovane» o «figlio» in almeno un'altra manciata di testi; si tratta del protagonista del libro, il «ragazzo scappato di casa» (*Esterno, Paesaggio VI*) che vive la sua età con angoscia, quasi una «bestia che sente il tempo» e che guarda al futuro nell'incoscienza di quel che gli può capitare e nella condizione mitica del dionisiaco.

Gli elementi naturali e atmosferici sono oggetto di iterazione lungo tutto il corso di entrambe le edizioni; la loro principale peculiarità è la divisione, ma anche la commistione, tra paesaggio di campagna e di città, tra elementi naturali e oggetti o animali dei due ambiti. Se in campagna si riconoscono le parole «colli/colline», «vigna/uva/vite/vino», «terra», «tartufo», «pergole», «erba/prati/foglie/alberi» spesso accompagnati dal colore «verde», «boschi/piante», «canne/canneti», «frutta», «stalla» e «letame», in città ci sono le parole «strade», «ciottoli», «viali», «vie», «selciati», «case», «tetti», «prigione», «fabbriche», «lampioni» e «quadrati di cielo». Le parole in comune sono altrettanto numerose: la scansione del tempo con «giorno», «notte», «sera», «mattino», «alba», «estate», «inverno», gli agenti atmosferici come «vento», «acqua», «pioggia», «brina», «nebbia», «nubi/nuvole», quelli cosmici come «sole», «luna», «stelle», «cielo», assieme ai loro effetti come «ombra», «buio», «luce». Sulla parola «mare» ho già sottolineato l'importanza dell'impatto di Brancaleone Calabro.

La presenza di animali, rafforzata dalla ripetizione, non è mai esotica, tranne che per *I mari del sud*, dove il raddoppio «cetaceo/balene» rappresenta l'eccezione. Gli animali presenti in *Lavorare stanca* sono del tutto compatibili col tradizionale paesaggio campagnolo o cittadino; sono «capre/caproni» (*Il dio-caprone*), «cani/cagnacci/cagne» (*Indisciplina, Avventure, Il dio-caprone, L'istinto*), «gatti» (*Avventure*); sembrano scelti per rappresentare l'atto sessuale e quasi esclusivamente per l'aspetto riproduttivo. «Capre» e «caproni» risentono chiaramente dell'influenza dionisiaca e come le «cagne» e i «cagnacci» sono spesso messi a confronti con «ragazzi» e «ragazze», accentuando l'aspetto selvaggio e istintivo del sesso. Vediamo un estratto da *Paesaggio I*: «su folli gruppi / di ragazze, vestite a colori violenti, / a far feste alla capra» e più avanti «Sogghignano a gruppi di donne / [...] vestite di pelle di capra». Ancor più netto il paragone ne *Il dio-caprone*: «altrimenti si drizza il caprone. Saltando nel prato /sventra tutte le capre e scompare. Ragazze in calore / dentro i boschi di notte ci vengono sole, di notte, / e il caprone [...] le corre a trovare»; a seguire entrano in scena «le cagne che abbaiano sotto la luna» e i «cagnacci» che «dan morsi alla corda» e «qualcuno si libera e corre a seguire il caprone».

La «biscia» compare ne *il dio-caprone*, come partecipante all'atmosfera dionisiaca, quando «le capre che vanno a fermarsi sulla biscia, nell'erba, e che godono a farsi succhiare». In *Casa in costruzione* è invece un esempio della campagna che tenta di riappropriarsi della città, sono «le bisce che scendono i muri e che cadono come una pietra» e «S'è già visto una biscia piombare fuggendo / in un pozzo di calce».

Ci sono poi gli animali che vengono letti solo nella loro funzione primaria di cibo: la lepre in *Semplicità*, «le lepri le han prese e le mangiano al caldo» e poi «il pezzo di pane che sapeva di lepre». Il binomio «Pollo/polli» (*Il tempo passa*) serve a mettere a confronto le abitudini culinarie di campagna e città, con un riferimento alla necessità di uccidere l'animale, cosa che appartiene solo alla routine di campagna.

Un caso a parte è rappresentato dagli animali che compaiono senza ripetizione: il termine «cavallo» (raddoppiato solo in *Civiltà antica*) entra in un paio d'occasioni senza valore traslato, come parte della vita economica della campagna (*I mari del sud*), o come mezzo di trasporto e di carico (*Città in campagna*); proprio questa loro qualità li rende invece metafora del trasporto del tempo in *Paesaggio VI*: «Anche i grossi cavalli che saranno passati / tra la nebbia nell'alba, parleranno d'allora». Ci sono altri animali che appaiono in modo occasionale (i «buoi» ne *I mari del sud*) e quasi ornamentale («uccelli», in *Avventure*), ma solo i «pesci» in *Parole del politico*, vengono triplicati e acquistano rilievo: non tanto dal punto di vista culinario, anche se «Si passava sul presto al mercato dei pesci», ma soprattutto, in termini percettivi, per «goderne il colore» che andava dall'«argento» al «vermiglio» e al «verde».

Molte ripetizioni hanno a che vedere con i meccanismi e le sensazioni della percezione. Hanno eguale risalto quattro sensi su cinque, con esclusione del gusto. Per la vista troviamo «guardare» tre volte in *Atavismo* e il terzetto «sguardo/guardare/scrutare» in *Rivelazione*, mentre la parola «occhi» appare tre volte in *Paesaggio VII* e due volte in *Terre bruciate*. Per l'olfatto la parola «puzza» è presente ben sei volte in *Ritratto d'autore*, mentre anche qui un terzetto di termini «odore/aspro/narici» si legge in *Piaceri notturni*. Il tatto compare soprattutto per la

percezione del calore in *Gente che c'è stata* con «arso/bruciato», in *Paradiso sui tetti* con «tepore» e anche in *Lo steddazzu* con «fuoco/avvampare/accendere». Per finire, l'udito vede protagonista soprattutto la «voce» presente nell'omonima *La voce* assieme a «rauco» e «silenzio»; in *Un ricordo* compare ancora «voce» ripetuta due volte.

Alcune significative ripetizioni le troviamo anche per gli stati d'animo. La parola «solo/a» ripetuta in almeno tre poesie: *Una stagione*, *Tradimento*, *Paternità [II]* e, naturalmente, in *Mania di solitudine*. L'aggettivo «sole» è accompagnato a «deserte» in *La cena triste*. Uno spirito di sarcasmo divertito compare in *Cattive compagnie* e *Disciplina* con le parole «sogghigno» e il verbo «sogghignare». Il «sorriso/sorrider» è inserito addirittura cinque volte in *Un ricordo*, mentre il «dolore» è stranamente ripetuto solo in *La voce*.

Questa galleria di termini che si rincorrono, completano, influenzano e raddoppiano, talvolta si mescolano fino a completare un chiasmo, come in *Dopo*: «la strada sarebbe una gioia. / È una gioia passare per strada», o in *Rivolta*: «tranne il sangue ogni cosa è una parte di strada. / Pure, in strada, le stelle hanno visto del sangue», in altre occasioni in modo più complesso, come in *Il dio-caprone*: «I ragazzi conoscono quando è passata la biscia/ dalla striscia sinuosa che resta per terra. / Ma nessuno conosce se è passata la biscia / dentro l'erba. Ci sono le capre che vanno a fermarsi sulla biscia nell'erba», dove ruota la posizione della biscia con l'erba, ma

dove il lettore si aspetterebbe di leggere, con una semplice inversione, è «passata la biscia» alternata ad un facile «la biscia è passata».²⁸⁰

3.3.2

Il concetto di isotopia è stato analizzato in particolare nel libro di Enrico Testa. Le isotopie sono tratti orientativi ridondanti che rendono possibile una lettura coesa di un macrotesto. Secondo Testa è l'insieme di isotopie, dispositivi paratestuali e progressione di senso che rendono identificabile un libro di poesia, mentre la sua organicità è fondata sulla coerenza di questi elementi.²⁸¹ Testa suddivide le isotopie in più categorie distinte: le isotopie semantiche, che sottendono anche quelle spazio-temporali, e le isotopie di persona, che si suddividono in isotopie dell'io e isotopie di altre persone.

Partendo da quest'ultima distinzione, Testa precisa un concetto che ci serve per introdurre la questione dell'io in *Lavorare stanca*:

È pressoché impossibile stabilire, nella comunicazione letteraria e tanto più in quella poetica, una identificazione tra il soggetto empirico e il soggetto che parla nel testo. Ogni testo si intuisce come discorso di un soggetto altro da quello reale, di un soggetto immaginario [...] è possibile individuare in una serie abbastanza vasta di poesie un solo soggetto testuale comune ad esse? [...] Quale ruolo gioca [...] questo soggetto continuo? Una risposta seppure parziale si può

²⁸⁰ L'accostamento rimico «striscia/biscia» già in Dante Alighieri, *La divina commedia, Purgatorio*, VIII 98-100.

²⁸¹ Testa, *Il libro di poesia*, cit., pp. 13-18.

dare: l'iterarsi del soggetto del discorso poetico rientra appieno nel piano della ridondanza strutturale e semantica peculiare al genere "macrotesto" e costituisce il centro del suo meccanismo funzionale.²⁸²

L'impossibilità di sciogliere l'enigma del soggetto appare ancora più vera nel libro di Pavese, dove il soggetto referente è quasi sempre esterno e tende a non rivelare direttamente la sua funzione poetante, per non parlare di quella empirica. L'individuazione di una figura ridondante che percorra tutto il libro resta però essenziale:

La ricorrenza e l'omogeneità del principale "partecipante" alla scena poetica fonda un'isotopia di persona, che è necessario, di volta in volta, precisare, definendo la particolarità di questo "io" e le relazioni che intrattiene con i campi semantici e con i temi principali del libro.²⁸³

Delle settantasei poesie comparse nelle due edizioni soltanto in nove occasioni possiamo parlare di una presenza esplicita dell'«io» poetante. In altri cinque casi la presenza dell'«io» è evidente ma sotto forma di soggetto sottinteso. Due espressioni piuttosto isolate nel macrotesto sono quelle delle prime due poesie *I mari del sud* e *Antenati*, nelle quali abbondano le azioni riferite all'«io», due volte esplicito e sei sottinteso nella prima, mai esplicito ma ben sedici volte sottinteso nella seconda. Le due poesie hanno anche un'altra forte caratterizzazione dell'«io» con la presenza massiccia di «mio/a», «me/mi/me» (ben 16 volte complessive) nei *Mari* e «me/mi/miei/mio» (per sei volte) in *Antenati*.

²⁸² Ivi, p. 70.

²⁸³ *Ibidem*.

Dopo i primi due componimenti la presenza esplicita o sottintesa tende a rarefarsi e comunque a presentarsi in modo meno invasivo. L'«io» è comunque esplicito anche in *Gente spaesata*, *Due sigarette*, *Tradimento*, *Mania di solitudine*, *Piaceri notturni* e *Ritratto d'autore*. L'esplicitazione dell'«io» in *Paesaggio II* e *Proprietari* avviene attraverso la comparsa del possessivo «mio» («il mio vecchio», «il mio prete»). Le altre poesie in cui la presenza dell'«io» è chiara ma sottintesa sono: *Incontro*, *Paesaggio I*, *Terre Bruciate* e *Fumatori di carta*. In altri otto testi l'«io» è implicito nel «noi»: *Gente spaesata*, *Canzone di strada*, *Disciplina*, *Parole del politico*, *Mediterranea*, *La cena triste*, *Paesaggio IV* e *Dopo*.

Sono quarantasei le poesie in cui il narratore è esterno e in esse prende il sopravvento il personaggio, o i personaggi, protagonisti della vicenda narrata o descritta. Man mano che questi personaggi si rarefanno e si eclissano, la voce narrante si fa monologante. In almeno otto poesie, non a caso tra le ultime scritte e aggiunte nel '43, si afferma questa sorta di «io monologante», descrittivo ma anche emotivamente coinvolto: *La notte*, *Estate*, *Agonia*, *Paesaggio VII* e *VIII*, *La voce*, *Paradiso sui tetti* e *Lo steddazzu*.

La presenza dei personaggi, protagonisti o coprotagonisti, è variegata e complessa, e, a parte in quelle poesie in cui prevale il monologo, ne coabitano in genere più di due per ogni testo. In una decina di questi però la presenza dell'«io», esplicito o sottinteso, crea spazio per una dualità e per il confronto con veri e propri deuteragonisti. Quelli maschili:

- «Mio cugino» (*I mari del sud*);
- «L'amico» (*Gente spaesata*);

- «Ubriachi/vagabondi» (*Canzone di strada*);
- «Il collega» (*Ritratto d'autore*).

Quelli femminili:

- «La donna della sciarpa» (*Due sigarette*);
- «La compagna» (*Tradimento*);
- «Una donna» (*Piaceri notturni*);
- «La compagna» (*La cena triste*);
- «tu» (*Estate*);
- «La compagna» (*Dopo*).

Raggruppato per categorie la varietà dei tipi che si possono incontrare:

- I famigliari: il padre, la madre, il figlio/a, il fratello, il cugino, gli sposi, il marito;
- I personaggi identificati per nome proprio: Deola, Marì, Masino, Gella;
- Le figure femminili: le donne, le donnette, le ragazze, la compagna, le bambine, la piccola, la padrona, una donna che balla, una donna prostituta, il «tu» riferito probabilmente alla compagna;
- Le figure maschili: l'uomo, l'amico, gli amici (in banda), il vecchio/vecchiotto/vecchione, il ragazzo/i ragazzi (scappati di casa), l'uomo steso, l'uomo seduto, l'uomo fermo, quello morto, i giovani, il gigante, il bambino, un giovane ricco;
- I mestieri: i villani, i soldati, gli operai, il meccanico, i muratori, il collega, i sabbiatori, il carrettiere;
- Le figure sbandate e reiette: l'eremita, il pezzente, i passanti, gli ubriachi, i vagabondi, l'idiota, lo sbronzo, il negro che beve e che fuma;

- Alcune figure collettive: i clienti, una coppia, la gente, gli adulti;
- Infine, l'unicum significativo del «giovane-dio».

Come abbiamo già visto il mondo dei personaggi, protagonisti o comparse, di *Lavorare stanca* è vasto e variegato. Si è molto riflettuto sulla galleria di personaggi che Pavese ci presenta: praticanti i mestieri più svariati e dalla condizione spesso desolata, con la caratteristica di reietti, ai margini della società. Si è anche insistito sulla possibile influenza esercitata da Walt Whitman e le sue *Leaves of Grass* o da Edgar Lee Masters e la galleria dei suoi personaggi in *Spoon River Anthology*. Secondo Niccolò Scaffai, Pavese si pone esattamente come mediazione tra i due nordamericani: diverso da Whitman che «tendeva ad includere nel libro descrizioni e riferimenti di un mondo dai larghissimi confini»,²⁸⁴ e da Lee Masters il cui orizzonte è «basato appunto sulla correlazione tra la piccola comunità cittadina e la società americana (e, più in genere, tra questa e l'umanità intera)».²⁸⁵ Ciò comporta la seguente differenziazione:

Gli uomini e le donne di *Spoon River*, che vi confluiscono anche da un mondo esterno e lontano (New York, Parigi, Roma), trovano nella cittadina l'adempimento del proprio ruolo; per Pavese, tra Torino e le Langhe esiste uno iato che si riflette anche nella distanza tra lingua e dialetto [...] Ciò comporta un'ulteriore sfumatura tipologica. *Spoon River Anthology* tende a riprodurre in scala una forma di totalità, esaurendo la casistica dei vizi e delle virtù, delle età e delle condizioni sociali. Si tratta, dunque, di libri "a mosaico" in cui ogni testo fornisce una tessera del quadro; mantenendo la metafora figurativa, un libro

²⁸⁴ Scaffai, *Il poeta e il suo libro*, cit., p. 67.

²⁸⁵ Ivi, p. 66.

come *Lavorare stanca* apparirà piuttosto come una “galleria” di quadri di famiglia, simili l’uno all’altro e teoricamente inesauribili.²⁸⁶

Se i personaggi di *Lavorare stanca* sono simili l’uno all’altro e non sono quindi rappresentativi di una collezione di “tipi” universali, ne discende che la “galleria” di Pavese ha un altro scopo rispetto a quello edificante di un *exemplum*; è piuttosto una raccolta di caratteri, di individualità per lo più sbandate e alla mercè del loro status e del loro requisito di personaggi intrappolati nel tempo e nella loro condizione. Più che veicolare una denuncia sociale si tratta di figure rappresentative di una condizione mitica, dove l’età, il ruolo maschile o femminile, il mestiere, e, in parole più esplicite, il loro “principio di individualità”, spesso in formazione, combatte con il “mostruoso”. Non intendo negare la presenza degli emarginati, il tema dello sfruttamento degli operai, la prevalenza di tipi sociali di condizione modesta quando non indigenti, intendo soltanto sottolineare come queste scelte non siano prioritariamente ideologiche; il progressivo passaggio dalla esposizione oggettiva e naturalistica di questi personaggi ad un’ambientazione mitica è uno dei pochi tratti tangibili di una progressione di senso nel libro.

A questo punto, le isotopie di personaggi appena descritte ci conducono al loro rapporto con le isotopie semantiche e al modo in cui esse reagiscono e costituiscono l’intreccio di senso del libro.

²⁸⁶ Ivi, p. 67.

La presenza ridondante di vocaboli suddivisibili per tipologia consente di tracciare una prima tabella; una volta incrociate e rilevate le eventuali interazioni sarà possibile costruire una mappa delle isotopie correlate.

Lemmi principali	Voci correlate
Vino	Ubrico, sbronzo, vino, vite, vigna, mosto, botte, sete, tampa, grappa, uva, oste, osteria, vendemmia, cantine, bere, ebbrezza, bicchiere,
Sesso	Capre e caproni, cagne e cagnacci, ragazze nude, corpi nudi, nudità
Strada	viali, strada, vie, corsi, selciato, ciottoli, asfalto, fosso, vicolo
Sangue	schiume di sangue, coagula, scorre, vene, mormora, scuoterà, chiazze vermiglie, rosso selciato, urto del sangue
Ricordo	Torna/tornare, d'allora, calma d'allora, ritorna, remota, sapore andato, ieri
Donne/uomini	spose, corpo, sesso, donna rauca, ragazzo scappato di casa, figli/e, padre, madre
Finestra	riquadri del cielo, imposte, chiara fessura, la grande finestra, brevi e chiare finestre, vetri
Nuvole	nubi
Verde	erba, prati, colline, boschi, foglie, tronchi, cespugli, filo d'erba, frutta, grano

Fumo	sigarette, tabacco
Terra	terra scoperta, terroso, terra bagnata, deserto
Morte	bara, tombe, requiem

I dodici gruppi interagiscono liberamente nei testi e formano relazioni concatenate. Segue un riassunto corredato di qualche esempio.

Il bere è frequentemente connesso con il sesso per via dei festeggiamenti; il sesso è spesso collegato con il sangue: «E le cagne, che abbaiano sotto la luna / è perché hanno sentito il caprone che salta / sulle cime dei colli e annusato l'odore del sangue» (*Il dio-caprone*). Il bere si avvicina al fumo in alcuni spunti espliciti: «il tabacco va intinto di grappa» (*Grappa a settembre*), «Lo ricordi quel negro che fumava e beveva» (*Mediterranea*); ma il fumo si avvicina anche al sesso come in *Due sigarette*, dove la sigaretta diventa “ruffiana” di un incontro di sesso casuale. La strada è poi il posto dove si beve e ci si ubriaca ma anche dove è possibile comprare il sesso, guardare il sesso, o sentirne la mancanza. Questi incroci formano una prima importante isotopia del dionisiaco, con il rito del sesso e dell'ubriachezza (*Gente spaesata*, *Canzone di strada*, *Mediterranea*), generalmente praticati all'aperto, sulla strada.

Il verde della campagna è spesso relazionato alla città e quindi agli spazi aperti, dei viali, delle strade e dei selciati cittadini; ma non sempre la relazione è di contrasto, a volte, come in *Città in campagna* o *Casa in costruzione*, si realizza una compenetrazione, con una zona grigia che sembra parlare di entrambe. Come

abbiamo visto gli elementi naturali sono spesso comuni, come le nuvole,²⁸⁷ fisse testimoni dall'alto di quel che avviene (*Poggio reale, Grappa a settembre*), capaci di dare ombra (*Mattino, Mito*) o di filtrare la luce (*Paternità II*), sopra le due realtà che sembrano accomunarsi. È un'isotopia città-campagna, che comprende tutto quel che ha colorato l'infanzia tra le colline delle Langhe, quel che è maturato tra le vie di Torino, in un rapporto di respingimento e attrazione.

Un'isotopia del sangue non è meno rilevante. Il sangue scorre sulle strade, bagna la terra, impregna del suo odore il sesso e i rapporti tra uomini e donne; è il ritmo della vita e, naturalmente, segnala la presenza immanente della morte. C'è un segnale di contatto con la natura degli altri esseri viventi e del paesaggio; lo stesso Pavese ce lo racconta in *Mania di solitudine*: «il mio sangue trascorre le vene / la pianura è un gran scorrere d'acque tra l'erbe». Se è possibile andare oltre, *La vecchia ubriaca* ci suggerisce un parallelismo «sangue/erba» in questi versi: «una vampa guizzava nel sangue / come il verde nell'erba». Una suggestione che ci fa pensare all'«erba» come al «sangue» della campagna, e al «verde» come al sangue dell'«erba».

Abbiamo visto come la strada si colleghi a tutte le altre isotopie (città-campagna, dionisiaco, sangue) e come il fascino del luogo aperto corrisponda alle esigenze di un'analisi allo stesso tempo naturalistica e mitica. La conoscenza e l'intimo legame con la letteratura nordamericana non può non ricordare Kerouac o le imprese

²⁸⁷ «le nuvole inoltre sono elementi essenziali della cronometria simbolica delle poesie (scandiscono il passare del tempo) e osservando incuriosite la vita sulla terra (specie gli amplessi di uomini e animali), sono anche assimilabili agli adolescenti raccontati dall'autore», Lanzillotta, *Cesare Pavese. Una vita tra Dioniso e Edipo*, cit., p. 125.

picaresche alla Steinbeck; in realtà è proprio la colorazione mitica che differenzia l' *on the road* pavesiano, cui invece gli scrittori americani danno una valenza epica o più profondamente congenita alla nascita della loro civiltà e/o alla sua crisi.

Il rapporto tra «terra» e «morte» è sancito dalla presenza e dalla relazione dei due lessemi in *Proprietari*: «la terra rimossa odorava / sulla bara dov'era un marciume». Il legame con la morte e il sangue si trova anche nei versi successivi: «la vecchia era morta / per il sangue cattivo». Il legame terra e sangue viene ribadito nel verso finale di *Luna d'agosto*: «Sotto, scura la terra si bagna di sangue».

Infine, l'isotopia più complessa è quella che coinvolge il rapporto tra l'universo maschile e quello femminile, in tutte le fasce d'età e in tutti i ruoli. Si tratta di incroci dai mille risvolti, in cui però fa da protagonista l'inquietudine e la solitudine del ragazzo, il valore quasi "animalesco" della donna rispetto alla sessualità e alla riproduzione, la gabbia delle età e del "principio di individuazione".

Nelle poesie scritte dopo il '35 compare il «ricordo» e la sua rete di connessioni col passato e le vicende relativamente recenti, che assumono però un significato quasi di depotenziamento del fardello memoriale. Ho già accennato all'esigenza che ha il poeta di allontanare il dolore del tempo e su questo tornerò nell'ultima sezione di questo capitolo; qui mi interessa sottolineare come il «parlare d'allora» (*Paesaggio VI*) comprenda la difficoltà di una realtà che «ogni volta mi sfugge e mi porta lontano», tanto inafferrabile che «non riesco a comprenderla» (*Incontro*). Questo mette in relazione l'isotopia del ricordo con quella della finestra: la difficoltà di comprendere la realtà è anche, se non soprattutto, la difficoltà di percepirla e il meccanismo della visione dalla finestra è un altro espediente per allontanare la

difficoltà e per mediare la ricezione di quanto arriva dall'esterno e che si dimostra troppo doloroso o complesso per poter essere accolto: «La finestra socchiusa contiene un volto / sopra il campo del mare. I capelli vaghi / accompagnano il tenero ritmo del mare. / Non esiste ricordo su questo viso», e verso la conclusione «Non ci sono ricordi su questo viso. / [...] Ieri. / dalla breve finestra è svanito» (*Mattino*).

L'incrocio e la cooperazione tra le diverse isotopie ci consegnano un quadro continuo di riferimenti interni al macrotesto; possiamo concludere che vi sia coerenza in esso, e che l'unità e la contemporanea molteplicità semantica siano un tratto distintivo di *Lavorare stanca*.

3.4 Figure retoriche e metaretoriche

Scaffai ci propone un percorso teorico di costruzione di uno strumento d'analisi dei macrotesti in qualche modo più avanzato e, nello specifico, più efficace. Egli parte da una considerazione generale sulla natura del macrotesto:

Il libro di poesia, infatti, non meno del racconto e della metafora, è una «sintesi dell'eterogeneo», in quanto fondato sull'accostamento di testi autonomi e spesso distanti sul piano cronologico, metrico-stilistico o tematico. L'eterogeneo viene però condotto a una sintesi; in molti casi è la disposizione dei testi che rende alcune loro caratteristiche più facilmente percepibili di altre (pure di grande momento in sede di analisi). In un certo senso, dunque, è il libro stesso

(ovvero il suo autore, in tacita collaborazione con il lettore) a offrire una sintesi dei propri elementi.²⁸⁸

La definizione “sintesi dell’eterogeneo”

nel contesto in cui viene formulata, ha la funzione di stabilire una corrispondenza tra l’organizzazione di un testo e un’operazione retorica [...] Dalla possibilità di una simile corrispondenza ricavano ragione d’essere la teoria e l’analisi dei procedimenti metafigurati (che mutuano il proprio funzionamento da quattro figure fondamentali: metafora, metonimia, sineddoche e ironia/negazione).²⁸⁹

Scaffai dà di queste quattro metafigure alcuni esempi, che qui citerò senza approfondirne l’analisi che ci potrebbe allontanare troppo dal nostro tema.

Per la “sineddoche” sceglie la più volte chiamata in causa *Spoon River Anthology* di Edgar Lee Masters, ma anche la sezione *I personetto*, da *Galateo in bosco*, di Andrea Zanzotto. Un altro esempio significativo è rappresentato dalla poesia *I Balconi* tratta da *Le occasioni* di Eugenio Montale.

La metafigura della “metafora” viene illustrata prendendo ad esempio libri fondamentali per il nostro Novecento come *La bufera e altro* sempre di Montale e una delle sezioni più conosciute del *Canzoniere* di Umberto Saba, *Trieste e una donna*. Un diverso modo di concepire la metafora appare anche in *The Waste Land* di T. S. Eliot e in *Laborintus* di Edoardo Sanguineti.

²⁸⁸ Scaffai, *Il poeta e il suo libro*, cit., p. 98.

²⁸⁹ Ibidem.

La “negazione-rovesciamento” è una metafigura di contrasto, contro un altro poeta o concezione di poesia, lo stesso *Laborintus* proprio contro *The Waste Land*, ma anche gli italianissimi esempi di Gozzano (*Storia di un inetto*) e Montale (*Ossi di seppia*) contro D’Annunzio, oppure con una reazione anche interna allo stesso libro, come in *Spoon River Anthology*.

Prima di entrare nelle caratteristiche della metafigura “metonimica”, sottolineo una delle precondizioni che rendono indispensabile l’individuazione di questi strumenti:

L’osservazione della struttura macrotestuale viene spesso limitata al rilevamento delle connessioni tra un testo e quelli collocati nelle immediate vicinanze: sul piano metodologico, si tratta di un’operazione al tempo stesso puntuale (perché richiede una lettura attenta e, direi, microscopica dei componenti) e generica (da un lato perché le connessioni basate su omologie lessicali o su consonanze tematiche possono anche essere in certa misura casuali all’interno dell’opera di uno stesso autore, dall’altro perché l’abitudine di legare i testi in sequenze e queste in un libro è universalmente diffusa e, perciò, poco aggiunge all’esegesi di un’opera particolare).²⁹⁰

Quindi Scaffai suggerisce di fare un passo in avanti, che senza smentire il lavoro di analisi testuale e la ricerca delle ridondanze nel testo e delle isotopie, mostri un aspetto unificante metaretorico: «non basta circoscrivere un punto in comune tra due o più testi, ma è necessario interpretare quei nessi in relazione al senso e all’insieme».²⁹¹

²⁹⁰ Ivi, p. 99.

²⁹¹ Ivi, p. 100.

Perciò l'ulteriore sforzo che si sta facendo va nella direzione di una più efficace classificazione:

I procedimenti mutuati da quattro figure fondamentali [...] possono invece spiegare connessioni di più ampia portata e, talvolta, illuminare il senso di un progetto macrotestuale anche dove non si danno connessioni puntuali. La teoria delle metafigure può inoltre contribuire a superare la compartimentazione che si riscontra talvolta nell'analisi strutturale. Le condizioni macrotestuali cui si è accennato vengono spesso verificate l'una indipendentemente dall'altra, senza cioè farle convergere nell'individuazione della strategia complessiva che presiede all'organizzazione del testo.²⁹²

Se la sineddoche prevede il meccanismo dell'inclusione (una parte per il tutto; ad es. "la spada tagliente" diventa "Una lama tagliente") e nella metafora quella dell'intersezione (facendo confluire due campi semantici diversi, ad es. "Il lampo tagliente"), la figura della metonimia è quella della contiguità (due campi vicini, quello di cui è fatta la spada: "il ferro tagliente").

La metonimia può avere due effetti macrostrutturali diversi: da una parte se la metonimia fosse troppo «forte»²⁹³ rischierebbe di mettere in dubbio le sue qualità. In questo caso verrebbe messa in dubbio la stessa possibilità dell'esistenza del canzoniere e ci si limiterebbe a constatare l'esistenza di una raccolta. Sono più diffusi i canzonieri caratterizzati da una metonimia "debole".²⁹⁴ Per debolezza si intende una contiguità uniforme tra i testi, pur in assenza di una qualche commistione tra di loro.

²⁹² Ivi, p. 101.

²⁹³ Ivi, p. 102.

²⁹⁴ Ivi, p. 103.

Gli esempi analizzati da Scaffai sono due: *Le parti pris des choses* di Francis Ponge, del 1942, che però si qualifica per la sua radicalità, e *Lavorare stanca*, vicino al precedente anche per motivi cronologici, è sicuramente un esempio di metonimia debole poiché, come credo di aver dimostrato fin qui, c'è una costruzione interna al macrotesto sin dalla prima edizione.

Scaffai concorda con le osservazioni già di Mutterle e Sichera sulle relazioni tra testi, o gruppi di testi, vicini e aggiunge:

L'organizzazione del primo *Lavorare stanca* era basata non sulla progressione ma sulla contiguità tra singole unità narrative indipendenti: si tratta, in questo senso, di un principio di tipo metonimico. La contiguità è instaurata da un lato attraverso la coerenza nell'applicazione delle soluzioni espressive e del metro narrante di invenzione pavesiana, dall'altro attraverso la costanza dell'*imagery* e, in genere, del contesto umano e geografico a cui i testi fanno riferimento.²⁹⁵

Vi sono delle costanti espressive che caratterizzano l'andamento metonimico e Scaffai le individua in questi tre stilemi principali:

- 1- Le poesie si aprono spesso con un'immagine descrittiva confinata nel periodo o nella proposizione principale. Nel suo libro, Scaffai ne segnala almeno ventisette, qui ne citiamo solo alcune per brevità: «Camminiamo una sera sul fianco di un colle, / in silenzio.» (*I mari del Sud*); «Non è più coltivata quassù la collina» (*Paesaggio*); «Troppo mare» (*Gente spaesata*); «Deola passa il mattino seduta al caffè / e nessuno la guarda.» (*Pensieri di Deola*); «Tutti i gran

²⁹⁵ Ivi, p. 104.

manifesti attaccati sui muri, / che presentano sopra uno sfondo di fabbriche /
l'operaio robusto che si erge nel cielo» (*Ozio*);²⁹⁶

- 2- I personaggi protagonisti delle poesie sono un elemento di omogeneità narrativa ma soprattutto occupano lo spazio che non può essere invaso dall'io lirico. Il modo di limitarlo è anche nella natura mimetica delle loro presenze: «"Che sogno", ha osservato colei / senza muovere il corpo supino, guardando nel cielo.» (*Tradimento*); «Ma quelle lo assordano / "Per avere 'sto figlio, bisogna passare da noi"». (*Disciplina antica*); «Chi sa se ha mangiato / quel ragazzo testardo?»; «Chi sa se il ragazzo finisce / lungo un fosso, affamato?» (*Esterno*);²⁹⁷

- 3- La presenza piuttosto costante dell'uso del "deittico" che favorisce l'affrancamento dell'oggetto rispetto al soggetto narrante: «Questa donna una volta era fatta di carne» (*Una stagione*); «Quel vecchione, una volta, seduto sull'erba» (*Il tempo passa*); «A quest'ora è ancor umido / di rugiada» (*Atlantic Oil*); «Gella sa che a quest'ora sua madre ritorna dai prati» (*Gente che non capisce*).²⁹⁸

Questi rilievi oltre a confermare la vocazione pavese ad allontanarsi dalla lirica tradizionale contengono chiari segnali di un andamento metonimico.

In conclusione, Scaffai rivendica l'efficacia della sua teoria sentenziando: «Nel caso del libro di Pavese, perciò, l'individuazione di una metafigura permette di riconoscere

²⁹⁶ Ivi, p. 104.

²⁹⁷ Ivi, p. 106.

²⁹⁸ Ibidem.

meglio la corrispondenza tra la poetica dell'autore e il sistema retorico messo in atto nel testo».²⁹⁹

Per esemplificare meglio quanto suggerito, provo a ragionare sulla qualità metonimica dei testi di *Lavorare stanca*. Seguendo lo schema cui si è già accennato, non ci sono nell'opera prima di Pavese i meccanismi dell'inclusione e dell'intersezione: le poesie sono fatte dello stesso materiale ma non richiamano operazioni di inclusione, non ci sono testi che emergono sugli altri per richiamarli ad esempio, né vi sono poesie legate tra di loro da una metafora generale che metta in contatto due ambiti semantici diversi e li faccia coincidere in una trasformazione. Non vi sono neppure tracce di testi metapoetici, che si oppongono, attraverso una negazione diretta, ad uno stile o una teoria poetica, collegabili in un tratto macrotestuale; diremo che pur avendo uno stile ed un pensiero poetico molto netto, *Lavorare stanca*, rispetto alla poesia corrente, più che opporvisi segue sostanzialmente una linea autonoma, affermando una propria visione più che opporla ad un'altra.

Dicevo che le poesie in oggetto sono fatte della stessa materia: le ripetizioni, il metro e il ritmo, sui cui meccanismi non mi ripeto, formulano una certa continuità nel macrotesto. C'è però una differenza tra il preparare una pietanza con gli stessi strumenti ma poi cucinarla con una modalità diversa.

L'esempio di cui mi servo è la presenza di diversi personaggi che si susseguono nei testi. Abbiamo già visto come a confronto con i personaggi di *Spoon River* quelli di *Lavorare stanca* appaiano non come esempi universali ma come una "galleria" di

²⁹⁹ Ivi, p. 107.

figure tutte diverse, quasi replicabili *ad libitum*. Sono effettivamente suddivisibili in categorie: i reietti, le prostitute o i mestieranti, ma ciascuno è protagonista a proprio modo e agisce con una propria coscienza. Si vedano i comportamenti di Deola in *Pensieri di Deola*: «Deola passa il mattino seduta al caffè / e nessuno la guarda [...] Non cerca nessuno / neanche Deola, ma fuma pacata e respira il mattino», con rassegnazione ma anche con accettazione del suo status, e di Gella in *Gente che non capisce*: «Gella è stufa di andare e venire, e tornare la sera / e non vivere né tra le case né in mezzo alle vigne».

Si può facilmente obiettare che tutti questi protagonisti vivono in ambiti codificati e mitici e pertanto capaci di offrire un'idea di unità del macrotesto; ciò si può del resto applicare anche alla presenza e alla contaminazione delle isotopie. Se questi ambiti e queste contaminazioni rendono giustizia a chi pensa (ed io tra questi) che alla base di *Lavorare stanca* esista un'idea di costruzione, è altrettanto facile ribattere che non emerge un'intersezione prevalente e significativa verso il macrotesto. Le varie isotopie si collegano e si mescolano, ma così, come i personaggi, più che rendere un "mosaico" formano una "galleria": un affresco di tematiche che formano una nebbia primigenia, fatta di descrizioni oggettive e di rimandi mitici.

3.5 Il tempo, lo spazio e il mito

Che cosa rappresenta il tempo per Pavese? Come si presenta lo spazio dentro ai suoi versi? Quali sono i rapporti tra questi due fattori chiave? Dal punto di vista

testuale, per poter approfondire l'analisi, mi soffermerò sugli attualizzatori spazio-temporali e sull'uso dei tempi verbali. Prima però scopriamo qual è l'attitudine del poeta nei confronti del tempo, leggendo un famoso passaggio del suo diario:

Dirsi, componendo una poesia: scopro un altro lembo del mondo che già in parte conosco, aiutarsi a questa scoperta con richiami al già noto, sorvegliare insomma quanto è buono e giusto il proprio passato. Non pretendere mai di fare il salto nell'ignoto, di rinascere di colpo un mattino. Utilizzare le cicche della sera prima e convincersi che il tempo – il prima e il poi – è soltanto una fissazione.³⁰⁰

Chi si pone in questa prospettiva ha già maturato dentro di sé un atteggiamento di insofferenza verso le limitazioni del tempo: se è vero, come lui stesso afferma nel *Mestiere di vivere*, che il ragionare di presente, passato e futuro ha una funzione costruttiva,³⁰¹ c'è anche da chiedersi se non si tratti di disagio esistenziale o di una scelta di poetica. Michela Rusi, che dedica la maggior parte dei suoi studi al tempo nell'opera di Pavese, afferma proprio questo quando elenca i titoli di *Lavorare stanca* '43, zeppi di indicazioni temporali, o quando, analizzando *I mari del sud*, scopre che «risulta immediato constatare il ricorso ad una struttura narrativa che organizza diligentemente la distribuzione dei ruoli secondo un'alternanza dei vari piani temporali».³⁰² In effetti, ad uno sguardo analitico, la poesia presenta una quantità irregolare di tempi e dei modi verbali (quarantuno presenti, ventotto passati prossimi, ventuno passati remoti, diciotto infiniti, dodici imperfetti, ecc.) lasciando l'impressione di una prevalenza caratterizzante del presente in tutta la poesia,

³⁰⁰ Pavese, *Il mestiere di vivere*, cit., 17 febr. 1936, p. 27.

³⁰¹ Ivi, 6 nov. 1943, p. 269

³⁰² Rusi, «Una magra ragazza selvatica», in *Il tempo e la donna nei versi di Cesare Pavese*, cit. p. 156.

mentre se osserviamo la distribuzione dei tempi nelle diverse lasse, e quindi nei diversi momenti narrativi, ci accorgiamo come il presente sia concentrato nelle prime due lasse e nella seconda parte dell'ultima, il passato prossimo nella seconda e nella quarta, il passato remoto nella terza e nella quinta, l'imperfetto nella prima parte dell'ultima lassa.

Seguendo le sollecitazioni teoriche di Weinrich apprendiamo come i tempi verbali si possano dividere in due gruppi: nel primo gruppo egli inserisce il presente, il passato prossimo e il futuro, definendoli tempi commentativi; nel secondo gruppo comprende l'imperfetto, il passato e il trapassato remoto e i due condizionali, definendoli tempi narrativi.³⁰³

Applicando questa suddivisione a *I mari del sud* ci rendiamo subito conto come effettivamente nelle lasse in cui prevale il presente siano maggiormente avvertibili giudizi e commenti: «La vita va vissuta / lontano dal paese: si profitta e si gode / e poi, quando si torna, come me, a quarant'anni / si trova tutto nuovo», vv.13-16.

Nella seconda lassa (rapporto 12:6) e nella parte finale (rapporto 18:10) troviamo un'alternanza presente/passato prossimo che ben s'inquadra nella vocazione commentativa di entrambi i tempi: «Le Langhe non si perdono. / Tutto questo mi ha detto e non parla italiano», vv. 16-17; «e io penso alla forza / che mi ha reso quest'uomo», vv. 87-88.

Nella terza (rapporto 13:4), quinta (rapporto 2:4) e sesta lassa (rapporto 4:5) l'intreccio di passato remoto e imperfetto corrisponde al narrato: «se n'andò che io ero ancora bambino», v. 25; «Fu un grande stupore, / ma il bambino cresciuto spiegò

³⁰³ H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni del tempo nel testo*, cit., p. 24.

avidamente / che il biglietto veniva da un'isola detta Tasmania», vv. 31-33. In più, la sequenza di Pavese avvalorata la tesi di Weinrich secondo cui «i tempi narrativi compaiono *mescolati*. Non esiste un racconto che sia composto solo di *imparfait* o solo di *passé simples*». ³⁰⁴

Un'analisi a parte merita la presenza quasi esclusiva nella quarta lassa del passato prossimo: ce ne sono ben nove e molti di questi con valore narrativo: «ha incrociato una volta / [...] il cetaceo / e ha veduto volare i ramponi», vv. 93-95. Una parziale spiegazione può essere individuata nell'abitudine dell'italiano del nord di utilizzare il passato prossimo in luogo del passato remoto.

Per concludere l'analisi dei tempi ne *I mari del sud* mi resta da sottolineare come secondo Weinrich il mondo commentato, con la presenza dei tempi del gruppo I, sia preferito nella poesia lirica, mentre il mondo narrato, con la presenza dei tempi del gruppo II, sia più adatto alla poesia epica. ³⁰⁵ Volendo Pavese perseguire la forma della poesia racconto, non pare un caso che la presenza di una tensione epica nei tempi del mondo raccontato sia chiaramente avvertibile, in particolare nelle prime poesie.

Il problema-tempo è però in Pavese assai più complesso del semplice valore sintattico-costruttivo. Ci sono innumerevoli tracce che fanno propendere verso un profondo disagio del Pavese poeta e autore, relativo alla cognizione del tempo e alla funzione strategico-fondativa che esso riveste nella sua poesia. Il primo suggerimento che ci viene dalla lettura dei testi è il cambiamento, nel passaggio dai primi ai testi più tardi, nella quantità e nell'atteggiamento verso il presente, verso l'importanza

³⁰⁴ Ivi, p. 126.

³⁰⁵ Ivi, p. 123.

maggiore del ritorno e del ricordo (che però quasi mai evolve in una maggiore presenza dei tempi passati) e l'apparizione del futuro, praticamente assente nelle prime poesie.

La questione del rapporto tra il tempo presente e il passato trova una prima importante anticipazione nella poesia *Il tempo passa* del '34. La dislocazione dei tempi è esemplare: prevalenza di "imperfetti" nella prima lassa (7 nei primi 9 versi) e dei "presenti" nella seconda (ben 27, ma con un maggior numero di versi). La cantilena iniziale propone una visione serena e "ordinata" di ciò che avveniva in passato: «Nel crepuscolo fresco marciavano sotto le piante / imbottiti di frutta e il ragazzo portava / sulle spalle una zucca giallastra», vv. 7-9. L'indole descrittiva e giudicante del "presente" veicola invece, non solo dal punto di vista semantico, l'irregolarità e l'irrequietezza del tempo attuale: «C'è chi mangia dei polli in città. Per le vie / non si trovano i polli», vv. 14-15; «È una gente che beve soltanto di notte / (dal mattino ci pensa) e così si ubriaca», vv. 26-27. Affiora l'esigenza di fare i conti con il dolore di vivere l'oggi e di recuperare una dimensione di uno ieri, dal valore mitico non ancora compiutamente emerso. A questo proposito viene in mente la definizione di Jean-Paul Sartre «Ainsi c'est en tant que je suis mon passé que je puis ne l'être pas; c'est même cette nécessité d'être mon passé qui est le seul fondement possible du fait que je ne le suis pas»:³⁰⁶ in sostanza Sartre dice che è il proprio passato ma non può davvero esserlo in quanto il suo desiderio di esserlo ne conferma l'impossibilità.

³⁰⁶ J.P. Sartre, *L'être et le néant*, Gallimard, Paris 1943, p. 152; trad. italiana *L'essere e il nulla*, Il Saggiatore, Milano 1964.

Invece la riflessione di Pavese sembra opporre una più specifica esigenza di recuperare la dimensione del passato in quanto archetipica, avvenuta una volta per sempre, e, poiché è sempre stata, tendente ad annullare la distanza col presente, anzi a compenetrarlo.

In *Lo steddazzu* ci sono ben ventidue presenti, quasi come nella lontana *Città in campagna* (dove ce ne sono trentatré ma con molti più versi), o in *Paesaggio V*, dove ne troviamo ventitré. Eppure, il sapore è diverso: si guardi alla varietà di quest'ultime (otto imperfetti, quattro passati prossimi, dodici infiniti nella prima e sei condizionali e sei infiniti nella seconda) mentre nella poesia che chiude l'edizione del '43 il presente si rapporta solo col futuro. In più, la qualità semantica dei verbi è significativa: in *Città in campagna* «stanno», «comprano», «lavorano», «diventano», in *Paesaggio V* «riempiono», «sono», «restano», «sporgono», «muovono», mentre in *Lo steddazzu* «vacillano», «addolcisce», «pendono», «spegne», rendendo l'atmosfera assai diversa.

In *Paesaggio VIII*, ad esempio, si evocano i ricordi, ma in tutta la poesia, a parte la presenza di due infiniti, si contano soltanto presenti; questi presenti però hanno la funzione, più che di attualizzare il passato, di renderlo libero da vincoli: «I ricordi cominciano nella sera» e più avanti «ogni viso contiene / come un frutto maturo un sapore andato».

In *Mito, Il paradiso sui tetti* e *Lo steddazzu* compare con forza il futuro: quattro, otto, sei volte. Non è un caso che il futuro sia più presente nelle ultime liriche di

Lavorare stanca, anticipando quello che succederà in *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*.

Ho accennato alle difficoltà di Pavese nella comprensione del reale; questa difficoltà emerge in maniera evidente anche in rapporto al tempo. Anzi, il disagio appare ancora più complesso se rapportato al passare delle stagioni della vita. Se il modello percettivo del “reale” e del “tempo”³⁰⁷ e il rapporto “reale/tempo” resta irrisolto³⁰⁸ seguendo l’influenza e lo studio di Leopardi, il tema del passaggio dal passato al futuro vede aggravare in Pavese, nella leopardiana impossibilità del ritorno, il senso del tragico.³⁰⁹ Di qui il bisogno di una difesa: da una parte la necessità di rapportarsi in qualche modo al reale, dall’altra il tentativo di evitare il dolore. Questo fino a diventare un impaccio quasi insuperabile:

La coscienza della fine, la percezione della temporalità, se investe il momento del piacere [...] caratterizza comunque, in ogni suo aspetto, il rapporto che Pavese intrattiene con il tempo. Si tratta in sostanza di un’ossessione che può considerarsi parallela a quella dello spazio [...] come quest’ultima si è visto derivava dall’incapacità da parte di Pavese di stabilire un rapporto oggettivo con il reale, così l’exasperata coscienza della temporalità deriva dall’impossibilità per Pavese di vivere la durata.³¹⁰

Quindi spazio e tempo hanno bisogno di aggiustamenti, di riferimenti oggettivi: i dimostrativi e i determinativi servono a costruire l’ambiente in cui si cercano la percezione del reale e la cognizione del tempo. Avviene un po’ come quando

³⁰⁷ Rusi, *Le malvagie analisi*, cit., p. 28

³⁰⁸ Ivi, p. 84.

³⁰⁹ Ivi, pp. 98-99.

³¹⁰ Rusi, *Il tempo-dolore*, cit., pp. 71-72.

l'insegnante alle medie ci spiega che per fare un disegno abbiamo bisogno di squadrare il foglio: solo grazie alla cornice perfetta che disegniamo ai bordi del foglio ci è possibile organizzare lo spazio e occuparlo con le nostre figure. Solo costruendosi una rete di riferimenti spazio-temporali Pavese riesce a collocarsi nel tempo. Una volta trovata la collocazione, allora comincia lo svuotamento del passato, la creazione di un «presente sincronico»³¹¹ dove non sentire il dolore.

Per le indicazioni di spazio si veda in *Paesaggio IV* (miei i corsivi): «i due uomini fumano *a riva*», «la donna [...] non vede che il verde / *dal suo breve orizzonte*», «era stesa anche lei, *dove l'erba è piegata*». In *Donne appassionate*: «Le ragazze al crepuscolo *scendono in acqua*», «la schiuma / fa i suoi giochi inquieti, *lungo l'acqua remota*» e «Le ragazze han paura delle alghe sepolte *sotto le onde*».

Per i dispositivi temporali si veda *Ulisse*: «*Ora il vecchio è seduto fino a notte*», «*Stamattina è scappato il ragazzo*», «il ragazzo che torna *tra poco*». In *Disciplina*: «I lavori cominciano *all'alba*», «ma noi cominciamo *un po' prima dell'alba*», «*Quando viene il mattino* ci trova stupiti». Nel primo esempio tratto da *Ulisse* si conferma l'annotazione di Mutterle secondo il quale gli attualizzatori spesso vengono duplicati o anche triplicati.³¹²

Prendiamo ad esempio *Gente che non capisce* per sottolineare la presenza combinata di attualizzatori spazio-temporali: «*Sotto gli alberi* della stazione si accendono i lumi. /Gella sa che *a quest'ora* sua madre ritorna *sui prati*», «lei, *tutte le*

³¹¹ Coletti, *La diversità di Lavorare stanca*, cit., p. XIII.

³¹² Mutterle, *Appunti sulla lingua di Pavese lirico*, cit., pp. 291-92.

sere col buio ne parte / e sul treno ricorda», e ancora «tornare la sera / e non vivere né tra le case né in mezzo alle vigne».

Il tempo circondato e ritmato dal ricordo³¹³ viene ulteriormente aiutato a definirsi uno status di “tempo al di fuori del tempo”, in cui l’evento non è più un fatto che accade: può essere un fatto che è sempre esistito o addirittura il tempo pavese, come in *Lo steddazzu*, si trasforma nell’«ora in cui nulla può accadere». È la condizione ideale per coltivare l’attenzione verso il mito, che scorre lungo tutto il macrotesto e nel suo capitolo finale trova un luogo tangibile, dove il poeta si può confrontare; una sorta di camera iperbarica dove respirare l’essenza di una condizione rincorsa e desiderata.

Del mito da subito è stata riconosciuta l’importanza, ma solo negli ultimi tempi sono stati condotti studi approfonditi e innovativi. Tra i nomi dei primi studiosi ricordo quelli di Enzo Noè Girardi,³¹⁴ Johannes Hoesle³¹⁵ e Armanda Guiducci³¹⁶; tra i più recenti quelli di Bart Van de Bossche³¹⁷ e Monica Lanzillotta³¹⁸.

Parto, anche in quest’ultima ricerca, dalle parole del poeta. Per Pavese il mito è quella cosa per cui

tutto si modella su fatti accaduti una volta per sempre, su divini schemi che in un senso non soltanto temporale sono all’origine di ogni attività – qualcosa, per accadere, ha bisogno d’esser già accaduto, d’essere stato fondato fuori dal

³¹³ Sichera, *Concordanza delle poesie di Cesare Pavese*, cit., p. XLII.

³¹⁴ E. N. Girardi, *Il mito di Pavese e altri saggi*, Vita e Pensiero, Milano 1960.

³¹⁵ Hoesle, *I miti dell’infanzia*, in «Sigma», cit..

³¹⁶ Guiducci, *Il mito Pavese*, cit..

³¹⁷ Van Den Bossche, *Nulla è veramente accaduto*, cit..

³¹⁸ Lanzillotta, *Cesare Pavese. Una vita tra Dioniso e Edipo*, cit..

tempo. Il mito è ciò che accade-riaccade infinite volte nel mondo sublunare eppure è unico, fuori del tempo.³¹⁹

Questo pensiero, oltre ad introdurre la sua visione del mito, è forse il modo migliore per completare e spiegare l'atteggiamento di Pavese verso il tempo.

La sua indagine si conclude con un assunto che conferma un pensiero, formulato anche in altri saggi (ad es. *La poesia è libertà*),³²⁰ secondo il quale la poesia detiene un primato nei confronti della conoscenza dei misteri del mondo; naturalmente, il mito è la raffigurazione di ogni mistero: «il poeta – creatore di favole – è geloso e studioso di questi luccichii aurorali che di ogni bella favola sono l'avvio e l'alimento. Far poesia significa portare a evidenza e compiutezza fantastica un germe mitico».³²¹ Ai poeti spetta il compito di riportarli alla luce, di dar loro nuova vita e nuove interpretazioni e di metterli al servizio dell'umanità, di renderli ancora e infinitamente patrimonio di tutti, poiché è «la condizione su cui si fonda l'universalità e la necessità della poesia».³²² In sintesi, possiamo accogliere senza riserve la conclusione di Guiducci, quando afferma che: «La clausola finale è lampante, come in un raffinato sillogismo: poeta è colui che esprime il proprio mito».³²³

Seguendo l'approfondita analisi di Van Den Bossche è essenziale chiarire che l'approccio di Pavese al mito va collocato in un quadro novecentesco in cui il mito è «un significante polisemico, una parola proliferante che copre una nebulosa di

³¹⁹ C. Pavese, *Il mito in La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino 1991, p. 315.

³²⁰ *Ivi*, pp. 299-303.

³²¹ *Ivi*, p. 320.

³²² *Ivi*, p. 321.

³²³ Guiducci, *Il mito Pavese*, cit., p. 333.

significati»,³²⁴ il cui campo semantico è complesso e poliedrico. Questo serve a chiarire innanzitutto che nell'analizzare il mito in Pavese è necessario partire dalle conoscenze, dagli studi e dalle influenze che ha raccolto durante la sua formazione e ricerca.

L'interpretazione convincente che propone Lanzillotta prende spunto da due miti che riconosce nel procedere del discorso poetico. Due opposte figure mitiche sono quella di Dioniso e Edipo. La prima è una figura che «Pavese valorizza nella sua valenza pre-ellenica e ctonia»,³²⁵ grazie alla quale si individua in un'unica figura complessa la presenza di opposte spinte verso la vita senza vincoli, capace, con i suoi riti, di portare l'uomo all'ebbrezza, ma anche all'inevitabile tragedia della follia. L'altra è quella dell'Edipo sofocleo, dietro alla quale si nasconde «la ferrea legge del destino»,³²⁶ che combatte contro il libero arbitrio e condanna l'uomo a un continuo contrasto tra la spinta autonoma e il freno derivativo.

Entrambe queste figure sono poste ai margini della società originaria:

Edipo, come Dioniso, è nomade e selvaggio, perché è condannato a non poter essere un cittadino della *polis* [...] è ascrivibile dunque, come Dioniso, alla barriera, ai margini, che sono eletti da Pavese a poetica.³²⁷

Per scendere sul terreno dell'esemplificazione partiamo proprio da quest'ultimo rilievo: esso riguarda la caratteristica di erranti e di reietti delle due figure mitiche:

³²⁴ Van Den Bossche, *Nulla è veramente accaduto*, cit., p. 12.

³²⁵ Lanzillotta, *Cesare Pavese. Una vita tra Dioniso e Edipo*, cit., p. 16.

³²⁶ Ivi, p. 29.

³²⁷ Ivi, p. 33.

queste si riflettono innegabilmente nei personaggi di *Lavorare stanca* e nei loro comportamenti.

Si è visto nei capitoli precedenti quante volte compaia la strada o contesti all'aperto; qui si tratta di sottolineare come puntualmente si riveli lo scenario dei comportamenti riferibili ai riti dionisiaci:

- «dal mattino alla sera girare ubriachi / e guardare ridendo i passanti che vanno / e che godono tutti – anche i brutti – a sentirsi per strada» (*Canzone di strada*);
- «Le strade sono come le donne maturano ferme. / A quest'ora ciascuno dovrebbe fermarsi / per la strada e guardare come tutto maturi» (*Grappa a settembre*);
- «Il meccanico sbronzo è felice buttato in un fosso» (*Atlantic oil*);
- «L'ubriaco non canta, ma tiene una strada / dove l'unico ostacolo è l'aria» (*Indisciplina*);
- «Il ragazzo che scappa / al mattino, non sa che quell'uomo lavora, / e si ferma a guardarlo. Nessuno lavora per strada» (*Atavismo*);
- «E le cagne, che abbaiano sotto la luna, / è perché hanno sentito il caprone che salta / sulle cime dei colli e annusato l'odore del sangue» (*Il dio-caprone*);
- «Girerò per le strade finché non sarò stanca morta / saprò vivere sola e fissare negli occhi / ogni volto che passa e restare la stessa» (*Agonia*);
- «L'uomo vecchio ricorda una volta di giorno / che l'ha fatta da cane in un campo di grano. / Non sa più con che cagna ma ricorda il gran sole» (*L'istinto*).

Il mito dionisiaco dell'annerirsi a contatto con la terra e col sole lo ritroviamo nei «villani anneriti» di *Paesaggio III*, dalla parte di chi è costretto a farlo per lavoro, o per chi a lavorare non ci pensa, e preferisce restare nella «pelle annerita di sole» e ubriaco di vino e «del profumo del suo corpo nascosto» in *Tradimento*; o ancora «Il ragazzo / che vorrebbe esser forte a quel modo e annerito» in *Civiltà antica*, mentre «Il bosco / è un rifugio tranquillo, nel sole calante, / più che il greto, ma piace alle scure ragazze / star sedute all'aperto» in *Donne appassionate*.

Il destino emerge soprattutto nelle poesie più tarde ed ha un sapore di sconfitta, di ineluttabilità; si ascolti il monologo dell'ex galeotto in *Semplicità*: «Uno crede che dopo rinasca la vita, / che il respiro si calmi, che ritorni l'inverno / con l'odore del vino nella calda osteria, / e il buon fuoco, la stalla, e le cene. Uno crede, / fin che è dentro uno crede». Oppure l'amarissima scoperta de *Lo steddazzu*: «Non c'è cosa più amara che l'alba di un giorno / in cui nulla accadrà. Non c'è cosa più amara / che l'inutilità», e qui Pavese si lascia sfuggire una delle rare rime, seppure al mezzo, di tutto il libro.

Van Den Bossche, tra gli altri, rimarca come Pavese abbia operato scelte che hanno favorito un andamento epico nel suo verso:

la combinazione di scansione ritmica e estensione discorsiva determina la vistosa continuità e fluidità della poesia di *Lavorare stanca*, il suo caratteristico respiro largo, il suo tono particolare, che si potrebbe definire «epico». ³²⁸

Van Den Bossche allarga il novero degli illustri ispiratori, aggiungendo ai noti Omero e Virgilio e ai nordamericani, anche gli italianissimi Boiardo, Ariosto e Tasso. ³²⁹

³²⁸ Van Den Bossche, *Nulla è veramente accaduto*, cit., p. 33.

³²⁹ Ivi, p. 34.

Il terreno epico era sicuramente fertile per operazioni mitiche che trovano poi realizzazione in alcune trasfigurazioni fantastiche, come quelle del cugino nei *I mari del sud*, della donna, dell'uomo solo e del ragazzo scappato di casa. Il cugino appare come «una figura ingigantita»;³³⁰ la donna viene spesso utilizzata come immagine di rappresentazioni «mitico-ancestrali»³³¹ attraverso l'antropomorfizzazione del paesaggio collinare; l'uomo solo e il ragazzo sono normalmente rappresentazioni di soggetti allo sbando, abbandonati ad un destino tra il dionisiaco e l'edipico.

L'ultima (e di maggior peso) trasfigurazione avviene quando il «giovane-dio» si trasforma in un uomo, interrompendo l'età del mostruoso e abdicando ad un destino mitico dalle conseguenze desolanti. Sentiamo il timbro di questo disagio dai primi versi di *Mito*:

Verrà il giorno che il giovane dio sarà un uomo
 senza pena, col morto sorriso dell'uomo
 che ha compreso. Anche il sole trascorre remoto
 arrossando le spiagge. Verrà il giorno che il dio
 non saprà più dov'erano le spiagge d'un tempo.

Ci si sveglia un mattino che è morta l'estate,
 e negli occhi tumultuano ancora splendori
 come ieri e all'orecchio i fragori del sole
 fatto sangue. È mutato il colore del mondo.³³²

³³⁰ Ivi, p. 36.

³³¹ Ivi, p. 43.

³³² Pavese, *L'opera poetica*, cit. p. 169.

Il colore del mondo è mutato, e seppure si possa concordare nel definire *Lavorare stanca* il luogo in cui tutto il mito pavese si è esplicato per la prima volta, è un cambiamento che prelude ad un percorso ancora lungo che si completerà prima in *Feria d'agosto*, in altre opere narrative e infine nei *Dialoghi con Leucò*.

Il mito è centrale nel pensiero di Pavese, ma si può concordare anche con l'osservazione di Girardi, che si preoccupa di rimettere al loro posto tutti gli ingredienti di una vita intellettuale completa:

L'uomo non vive di sola interiorità, ma anche di interessi morali e culturali (politici, religiosi ecc.) di ispirazioni ideali e pratiche. C'è, ci dev'essere anche una dimensione orizzontale della vita, complementare alla dimensione verticale in funzione di un potenziamento organico totale dell'individuo. Pavese riconosce che il mito interiore non è incompatibile con i cosiddetti «ideali di vita»; questi si formano spesso crescendo insieme con i germi mitici.³³³

Pare a questo punto innegabile come l'insistenza sulle caratteristiche spazio-temporali e mitiche, evidenziate delle esemplificazioni dei singoli testi, rimandi ad un disegno macrotestuale, in cui il ritornare di figure, comportamenti e ambientazioni, finiscono col dare un quadro semanticamente e strutturalmente unitario al libro di Pavese.

³³³ Girardi, *Il mito di Pavese e altri saggi*, cit., pp. 25-26.

4 Uno sguardo oltre

4.1 *Lavorare stanca* in relazione alle altre poesie di Pavese

Quando Pavese riesce a pubblicare *Lavorare stanca* la sua carriera di romanziere è appena cominciata; *Paesi tuoi* ha già incuriosito la critica e dentro di sé ha maturato la coscienza di un percorso che lo allontana dalla poesia. Si può affermare che *Lavorare stanca* sia il suo primo e ultimo libro di poesia e non solamente perché di fatto è l'unico che lui abbia pubblicato in vita; scrive ancora versi ma lo fa in modo occasionale e senza una strategia editoriale: scrive perché si innamora.

Un primo gruppo di poesie non pubblicato e di fatto "scartato" dal progetto di *Lavorare stanca* '43, è quello de *Le poesie del disamore*, scritte tra il '34 e il '38: si tratta di undici testi la cui caratteristica fondamentale sembra essere quella di rassomigliare alle poesie precedenti la rivoluzione stilistica di *Lavorare stanca*. Ricordano le poesie dello "sfogo" e pertanto secondo lo stesso Pavese non avevano molto da spartire con il suo libro. Questa scelta sembra riecheggiare da un verso di *Estate*: «È tornata l'angoscia dei giorni lontani». Sono poesie che mostrano una desolazione ripiegata su se stessa, quasi indulgente. Si legga, ad esempio, *Il vino triste*: «Se quest'uomo si rialza e va a casa a dormire, / pare un cieco che ha perso la strada», e «Va a casa a dormire / e la vita non è che un ronzo di silenzio». Sono poesie che dicono cose tristissime con un filo di voce: non è un caso che una delle parole più ripetute sia «sommesso/a/i» e compaia quasi a dichiarare un tono voluto di rinuncia e di rassegnazione: «Parleremo alla notte che fiata sommessa» e più avanti «E le cose

parleranno sommessi» (*L'amico che dorme*), «Ma la bocca socchiusa e gli sguardi sommessi / non dan vita che a duro inumano silenzio» (*Estate*).

Tra il 27 ottobre e il 3 dicembre '45 Pavese scrive nove poesie, innovative rispetto ai lavori precedenti e sicuramente prossime ai *Dialoghi con Leucò* per tematica e atmosfera, dal titolo di *La terra e la morte*. Proprio a Bianca Garufi (con cui Pavese intrattiene una intensa ma sfortunata relazione e scrive un romanzo a quattro mani, l'incompiuto *Fuoco grande*) è dedicata la *plaque*, che sarà anche pubblicata in rivista, un paio d'anni più tardi.³³⁴ Secondo Sichera le novità espresse da questi testi non nascondono una continuità metrica con *Lavorare stanca*: «se si dispongono su una medesima riga, a coppie, i brevi versi singoli (senari, settenari, ottonari) di ogni componimento ci si può rendere conto facilmente della permanenza di fondo del ritmo anapestico».³³⁵ Provo a giocare anch'io, come fa Sichera con la prima poesia, e rendere un esempio di questo meccanismo; dal secondo testo che inizia con *Tu sei come la terra*: «C'è un vento che ti giunge. / Cose secche e rimorte / t'ingombrano e vanno nel vento.». Si noti poi la ripetitività degli esordi: «Tu non sai le colline», «Di salmastro e di terra» e «Sempre vieni dal mare», in cui il ritmo ternario è evidente. Al di là della continuità metrica in questi componimenti viene introdotta una novità sostanziale: si tratta della comparsa del «tu» femminile che riporta non solo alla poetica contemporanea, ma soprattutto a Petrarca. Sichera, che all'influenza di

³³⁴ Pavese, *La terra e la morte*, «Le tre Venezie», anno XXI, nnⁱ 4-5-6, Padova 1947.

³³⁵ Sichera-Di Silvestro, *L'opera poetica*, cit., p. XXXVI.

Petrarca ha dedicato un intero e corposo saggio,³³⁶ informa che «il senso di totalità della figura femminile [è] sempre presente in questi testi».³³⁷

Proprio sulla presenza costante e invadente del «tu» troviamo continuità con *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*: il dialogo serrato con l'amata scorre lungo tutte le dieci poesie della serie, disincagliando i versi dalla presenza dell'«io» dei primi testi di *Lavorare stanca*, già del resto quasi esangue nella parte finale. Il «tu che finalmente accampa vincitore vive una sorta di trionfo triste, perché l'altro e il suo corpo si sono ritirati, il mondo è un riflesso, un'immagine di lei, e le parole non “significano” più nulla».³³⁸

I temi, le parole, i ritorni di sintagmi danno l'idea di una sorta di conclusione delle ricerche di *Lavorare stanca* e de *La terra e la morte*: da entrambe eredita la triade «terra/morte/sangue», parole che tornano a rincorrersi e a rilasciare tutto l'afflato mitico e primordiale di cui sono capaci. Proviamo a fare un salto da una raccolta all'altra:

- Da *Proprietari*: «la vecchia era morta / per il sangue cattivo [...] Sotto terra un rosario era avvolto alle mani piagate»; da *Piaceri notturni*: «e un calore ci scuoterà il sangue, un calore di terra»; da *Rivolta*: «Quello morto è stravolto e non guarda le stelle: / ha i capelli incollati al selciato» e «Così, / tranne il sangue, ogni cosa è una parte di strada. / Pure in strada le stelle hanno visto del sangue» (*Lavorare stanca*);

³³⁶ Sichera, «C'è Petrarca in Pavese?», in *Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*, cit., pp. 73-89.

³³⁷ Sichera-Di Silvestro, *L'opera poetica*, cit., p. XXXVI.

³³⁸ *Ivi*, p. XXXVII.

- Da *Terra rossa terra nera*: «certa / come la terra, buia / come la terra / frantoio / di stagioni e di sogni»; da *Anche tu sei collina*: «C'è una terra che tace / e non è terra tua [...] È una terra che attende / e non dice parola»; da *Hai viso di pietra scolpita*: «Hai viso di pietra scolpita / sangue di terra dura»; da *Sempre vieni dal mare*: «Chi si risolve all'urto / ha gustato la morte / e la porta nel sangue» (*La terra e la morte*);
- Da: *Hai un sangue, un respiro*: «Hai un sangue, un respiro. / Sei fatta di carne / di capelli di sguardi / anche tu. Terra e piante, / cielo di marzo, luce, / vibrano e ti somigliano» e «Sei radice feroce. / Sei la terra che aspetta»; da *You, wind of March*: «Sei la vita e la morte [...] il tuo passo leggero / ha violato la terra [...] Era fredda la terra / sotto un povero cielo [...] Sangue di primavera / tutta la terra trema / di un antico tremore» (*Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*).

Le ultime poesie di Pavese sono state scritte tra l'11 marzo e l'11 aprile del '50 e saranno pubblicate solo dopo la morte del poeta nel '51. Sono dedicate all'attrice americana Constance Dowling con la quale intrattiene una troppo fugace, per quanto intensa, relazione. Non sarà solo per questo che compaiono due poesie scritte in inglese e ben altre cinque introdotte da un titolo anch'esso in inglese. Forse riemerge nel suo ultimo atto di poeta la passione di tutta una vita per la scrittura nordamericana, forse è solo per Constance, sta di fatto che ci offre le uniche due prove letterarie in questa lingua, fatta eccezione per qualche esercizio di stile e le lettere. Sono due prove assai diverse l'una dall'altra: mentre per la poesia d'esordio, preceduta dalla dedica *To C. from C.*, pur nella semplicità del metro e del discorso, è presente una qualche ricercatezza nelle rime e nel lessico, in *Last blues, to be read*

some day ci troviamo di fronte ad un'esile serie di tre brevi quartine, assai semplice e immediata. Persino le rime sono agili («flirt/hurt», «know/ago», «same/came», «by/die», «died/tried», e di nuovo «ago/know»), come se per la sua ultima scena avesse finalmente deciso di mettersi vestiti d'altro tempo. Sono versi apparentemente spontanei e romantici e persino nel parlare di morte sembrano lasciar prevalere il sentimento della leggerezza.

4.2 *Lavorare stanca* e gli altri libri di poesia del Novecento

Pavese scrive uno dei libri più originali del Novecento (se non il più originale). Questa qualità potrebbe presupporre un autore slegato dal suo contesto, privo di radici e commistioni con altri autori e altre ispirazioni. In realtà Pavese, come si è visto, mostra profonda curiosità e conoscenza: ha esplorato, e amato, il mondo classico, ha incontrato la cultura poetica nordamericana, ha studiato a fondo Dante e Shakespeare, ha affondato le radici nel romanticismo inglese come nel simbolismo francese, non è immune da influenze ingombranti e caratterizzanti come quelle di Leopardi e Petrarca, si porta dietro raffronti con Gozzano, D'Annunzio, Thovez, Bacchelli e Pascoli. Insomma, un letterato tutt'altro che avulso dalla tradizione e dal dibattito del suo tempo, dedito alla traduzione come alla sperimentazione. Il suo laboratorio poetico dimostra quanta attenzione abbia posto all'esercizio della tecnica, dell'imitazione e dell'approfondimento. Il risultato di questo enorme lavoro

e degli influssi tanto formativi ha prodotto *Lavorare stanca*: un libro personale, lontano dalla poetica contemporanea.

Eppure, non ha avuto epigoni, nessuno ha voluto seguirne le tracce. Giusto un accenno di partigianeria da parte di Sanguineti, ma solo per la prima edizione. Invece la critica, che dapprima ha faticato anche solo a metterlo in agenda, ha trovato il modo di farne uno degli oggetti di battaglia più controversi del dopoguerra. Sarebbe meglio dire del dopo-Pavese, visto che la polemica si è accesa soprattutto dopo la sua precoce dipartita. L'equivoco di un Pavese neorealista opposto alla predominante scena ermetica non è durato molto ma ha pesato a lungo sui giudizi e sulla considerazione degli ambienti letterari. Dopo la sua morte, a ben vedere, e per un periodo molto lungo, il successo di pubblico non è mai stato in discussione: è singolare come un libro tanto controverso abbia conosciuto una così lunga stagione di lettura e apprezzamento.

Mi limito qui a seguire alcune linee di confronto per inserire *Lavorare stanca* nell'ambito del suo secolo: i libri cui deve ispirazione e di cui ha raccolto il messaggio e quelli con i quali ha condiviso una direttrice, i libri ermetici e i contrasti con i loro requisiti e i libri di poesia che nel secondo Novecento hanno tracciato le nuove frontiere della poesia italiana.

Guardando alle origini Pavese è sicuramente stato più vicino per certe caratteristiche ai cosiddetti "novecentisti" piuttosto che ai loro detrattori. Le radici in *Alcyone* di D'Annunzio, nella lingua di Gozzano o negli esperimenti metrici di Bacchelli, rappresentano ovviamente solo un punto di partenza che poi Pavese ha puntualmente rivisitato, quando non addirittura rovesciato. Il campo in cui può

essere collocato il suo libro è quello che Scaffai riconduce al titolo di un'opera di Giudici, *La vita in versi*; quest'ambito, non a caso recepito nella seconda metà del Novecento, mostra una vocazione alla rappresentazione in versi di una biografia non letteraria, ma neppure volgarmente empirica. Scaffai spiega come «Il livello autobiografico-narrativo sia il primo e più esterno, rivelando compiutamente le sue motivazioni ad un livello semantico meno superficiale».³³⁹ Un esempio sicuramente contiguo all'operazione di Pavese è quello di Saba e del suo *Canzoniere*. Non è un caso, prosegue Scaffai, che «il parallelo con la condizione della narrativa e lo stesso accenno a “comпонimenti più lunghi e complessi” rivelano come l'istanza di rinnovamento investa anche la dimensione formale-strutturale».³⁴⁰

Il mondo dell'ermetismo, che nasce anche in reazione al “novecentismo”, è caratterizzato invece da un approccio letterario alla resa poetica della propria esistenza. Gli influssi letterari più evidenti sono quelli danteschi e petrarcheschi, con l'adozione del modello-canzoniere. I protagonisti sono indubbiamente Ungaretti, Montale e Luzi, ciascuno con una sua traiettoria personale. Vittorio Coletti, nella sua introduzione alla riedizione di *Lavorare stanca* '36, svolge un approfondito confronto tra l'opera di Pavese e quella di Ungaretti. Coletti ci aiuta a comprendere come in *Sentimento del tempo* vi sia una prevalenza di presente, «un presente perfetto, assoluto e magico»,³⁴¹ mentre in «*Lavorare stanca* è invece intemporale, tipico, archetipico».³⁴² Coletti ci suggerisce quindi come un diverso atteggiamento nei

³³⁹ Scaffai, *Il poeta e il suo libro*, cit., p. 168.

³⁴⁰ *Ibidem*.

³⁴¹ Coletti, *La diversità di Lavorare stanca*, cit., p. XIV.

³⁴² *Ibidem*.

confronti di una parola tematica come «silenzio», riveli la diversità dei due approcci: in Pavese è «omissione della parola che comunica»³⁴³ quindi una sorta di difesa del mezzo linguistico che non può essere svalutato, in Ungaretti «il silenzio è l'incubatrice della parola»³⁴⁴ quindi un meccanismo per rendere magia ed efficacia al detto.

Molte sono le strade intraprese e seguite dalla poesia contemporanea e, come di norma, di fronte alla complessità degli spunti è difficile proporre una sintesi: per restare fedeli al tema di quest'elaborato puntiamo ad una caratteristica che sia legata alle ragioni della poesia organizzata come macrotesto. Scaffai la definisce la «ricorsività formale»,³⁴⁵ vale a dire la tecnica di unificare al massimo l'espressione formale per rendere più uniforme il libro. Anche in questo Pavese può essere citato ad esempio: l'uniformità metrica e ritmica e di certe scelte stilistiche sono una traccia indelebile. Ovvio che vi si possa trovare anche delle controindicazioni, come l'assoluta irregolarità della suddivisione in lasse disomogenee.

In sostanza, *Lavorare stanca* è un libro unico ma non è figlio del vento: il letterato Pavese resta legato al suo tempo e, da uomo colto, riesce a produrre una poesia originale attraverso un processo intellettuale complesso.

³⁴³ Ivi, p. XVI.

³⁴⁴ *Ibidem*.

³⁴⁵ Scaffai, *Il poeta e il suo libro*, cit., p. 168.

5 Conclusione

Alla fine di questo percorso la domanda più scontata è se le caratteristiche del libro di Pavese abbiano un riscontro sull'ipotesi di macrotesto al centro di questo elaborato. Ho sottolineato come per poter essere considerato un libro di poesia, piuttosto che una semplice raccolta, questi deve essere dotato, oltre che di indicazioni paratestuali adeguate, di una coerenza tematica, di una progressione di senso e di isotopie correlate. Pur non possedendo una progressione di senso compiuta, possiamo affermare che *Lavorare stanca* abbia tutte le caratteristiche per poter essere considerato, letto e studiato come un autentico macrotesto. Questo nonostante una delle sue caratteristiche precipue, specie nella prima edizione, sia quella della contiguità tra i testi, piuttosto che dell'inclusione o dell'intersezione.

Aver ritrovato *Lavorare stanca* dopo tanti anni dalla mia prima lettura ha rappresentato per me un viaggio a ritroso verso gli anni delle mie prime esperienze di studente. Allora l'incontro era stato caratterizzato da un rapido innamoramento: qui ho potuto riconoscere quella magia con gli strumenti della critica. La prima volta l'ho amato per le immagini, il suono, la cantilena. Oggi ho avuto fortuna nell'incontrare di nuovo quello «stile canagliesco»,³⁴⁶ chiesto a Bompiani su *Of Mice and Men* (Uomini e topi) di John Steinbeck, che risulta oltre che nella mirabile traduzione dall'inglese, sua prima impresa, anche nell'uso e manipolazione della lingua italiana, protagonista dei suoi versi, e una delle ragioni della bellezza di *Lavorare stanca*.

³⁴⁶ Pavese, *Lettere 1926-1950*, vol. I, cit., p. 350.

È doverosa una riflessione sulla straziante questione del suicidio e del disagio esistenziale: al di là delle vicende biografiche (su cui a fatica ho cercato di non dilungarmi) la cui autenticità è sempre di labile conferma, credo sia preferibile inquadrare l'uomo e l'intellettuale Pavese in un'epoca che lo rappresenti: egli può rientrare nel complesso e variegato fenomeno del "modernismo"³⁴⁷ e pertanto può aver ereditato nella sua esperienza letteraria la precarietà di quel mondo, traghettato dall'Ottocento al Novecento senza il paracadute di un realismo in crisi, con l'incrinatura dell'io, l'immane tragedia della Prima guerra mondiale e la museruola asfissiante della dittatura. Sarebbe stato un perfetto frequentatore del salotto di Bloomsbury ma, per non esagerare con le fantasticherie, mi limito a ribadire la familiarità di tematiche e di tensione morale.

Infine, mi sia consentito un breve accenno alle mie personali preferenze e su quel che di più caro mi rimane dopo questo studio. Per prima cosa, una parola della sua poesia, quella che mi ha conquistato: «mattino». È uno dei sostantivi più scelti in tutte le sue poesie;³⁴⁸ nelle sue sessantotto presenze non è solo una scansione temporale («Son lontani i mattini che avevo vent'anni» da *Agonia*), un'immagine di ritorno alla ragione dopo una notte di riti dionisiaci («Al mattino quest'uomo stracciato e tremante» da *Paesaggio III*) o una parola di speranza e di luce («Sei la luce e il mattino» da *In the morning you always come back*, che alla fine ne diventa persino l'ossimoro: «è buio il mattino che passa» da *I mattini passano chiari*). Il «mattino» è anche una parola tanto semplice che, nella sua sapienza di poeta e nel suo esercizio

³⁴⁷ Lanzillotta, *Cesare Pavese. Una vita tra Dioniso e Edipo*, cit., pp. 12-13.

³⁴⁸ Savoca-Sichera, *Concordanza delle poesie di Cesare Pavese*, cit., p. 115.

stilistico, Pavese fa trasparire l'immagine della vita stessa, in lui tanto invocata nello sguardo e nella presenza della donna, fugace, irraggiungibile e pure indimenticabile, o nel profilo fisso e immutabile delle colline delle Langhe. Proprio perché la sua vita è stata complessa e tormentata e perché in *Lavorare stanca* la ricerca dell'identità del "ragazzo che scappa di casa" è stata a tratti così nebulosa, esso compare come un'immagine cristallina e risalta come una delle più fulgide della letteratura italiana.

Un'ultima preferenza la accordo ad una delle sue poesie più belle e rappresentative:

Paesaggio VI³⁴⁹

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

Il mattino

si sarà spalancato in un largo silenzio
attutendo ogni voce. Persino il pezzente,
che non ha una città né una casa, l'avrà respirato,
come aspira il bicchiere di grappa a digiuno.
Val la pena avere fame o esser stato tradito
dalla bocca più dolce, pur di uscire a quel cielo
ritrovando al respiro i ricordi più lievi.

³⁴⁹ Pavese, *L'opera poetica*, cit., p. 74.

Ogni via, ogni spigolo schietto di casa
nella nebbia, conserva un antico tremore;
chi lo sente non può abbandonarsi. Non può abbandonare
la sua ebbrezza tranquilla, composta di cose
dalla vita pregnante, scoperte a riscontro
d'una casa o d'un albero, d'un pensiero improvviso.
Anche i grossi cavalli, che saranno passati
tra la nebbia dell'alba, parleranno d'allora.

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

Bibliografia

Le opere di Pavese

Poesia:

- *Lavorare stanca*, Firenze, Solaria, 1936.
- *Lavorare stanca*, Torino, Einaudi, 1943.
- *La terra e la morte*, in «Le tre Venezie», nn. 4-5-6, Padova, 1947.
- *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, Torino, Einaudi, 1951.
- *Poesie. Lavorare stanca Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, a cura di M. Mila, Torino, Einaudi, 1961.
- *Poesie edite e inedite*, a cura di I. Calvino, Torino, Einaudi, 1962.
- *Poesie del disamore e altre poesie disperse*, Torino, Einaudi, 1962.
- *8 poesie inedite e quattro lettere a un'amica (1928-1929)*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1964.
- *Poesie giovanili 1923-1930*, a cura di A. Dughera e M. Masoero, Torino, Einaudi, 1989.
- *Le poesie*, a cura di M. Masoero, introduzione di M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1998. Riedizione con un'introduzione di T. Scarpa, Torino, Einaudi, 2020.
- *Lavorare stanca 1936*, Torino, Einaudi, 1998.
- *Cesare Pavese. L'opera poetica*, a cura di A. Sichera-A. Di Silvestro, Milano, Mondadori, 2021.

Narrativa:

- *Paesi tuoi*, Torino, Einaudi, 1941.
- *Prima che il gallo canti*, Torino, Einaudi, 1948. [*Il carcere*, 1938-1939, *La casa in collina*].
- *La spiaggia*, in "Lettere d'oggi", a. III, nn. 7-8, 1941; poi in volume, Roma, Ed. Lettere d'oggi, 1942; Torino, Einaudi, 1956.
- *Feria d'agosto*, Torino, Einaudi, 1946.
- *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1947.
- *Il compagno*, Torino, Einaudi, 1947.
- *La casa in collina*, Torino, Einaudi, 1948.
- *La bella estate*, Torino, Einaudi, 1949. [*La bella estate* (1940), *Il diavolo sulle colline* (1948), *Tra donne sole* (1949)].
- *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 1950.
- *Notte di festa*, Torino, Einaudi, 1953.
- *Fuoco grande*, scritto a capitoli alterni con [Bianca Garufi](#), Torino, Einaudi, 1959.
- *Ciau Masino*, Torino, Einaudi, 1968 [ma 1932].
- *Lotte di giovani e altri racconti* (1925-1930), a cura di M. Masoero, Collana Nuovi Coralli, Torino, Einaudi, 1993.

Diari e lettere:

- *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, Torino, Einaudi, 1952; nuova edizione a cura di M. Giuglielminetti-L. Nay, Torino, Einaudi, 1990; nuova edizione a cura di Ivan Tassi, Milano, Garzanti, 2021.
- *Saggi letterari*, Collana Opere di C. Pavese n.12, Torino, Einaudi, 1968.
- *Dodici giorni al mare. [Un diario inedito del 1922]*, a cura di M. Masoero, Genova, Galata, 2008.
- *Il quaderno del confino*, a cura di Mariarosa Masoero, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010.
- *Il taccuino inedito, 1942-1943*, a cura di F. Belviso, Appendici documentali, Torino, Aragno, 2020.
- *Lettere 1926-1950*, due volumi, a cura di L. Mondo e I. Calvino, Torino, Einaudi, 1966.
- *Vita attraverso le lettere*, a cura di Lorenzo Mondo, Torino, Einaudi, 1973.
- C. Pavese-E. De Martino, *La collana viola. Lettere 1945-1950*, a cura di P. Angelini, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.
- *Officina Einaudi. Lettere editoriali, 1940-1950*, Introduzione di F. Contorbia e cura S. Savioli, Torino, Einaudi, 2008.
- C. Pavese-F. Balbo -N. Ginzburg, *Lettere a Ludovica [Nagel]*, a cura di C. Ginzburg, Milano, Archinto, 2008.
- C. Pavese-R. Poggioli, «*A Meeting of minds*». *Carteggio (1947-1950)*, a cura di S. Savioli, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010.

- *Una bellissima coppia discorde. Il carteggio tra Cesare Pavese e Bianca Garufi 1945-1950*, a cura di M. Masoero, Collana Saggi e testi n.20, Firenze, Olschki, 2011.
- *"Noi non siamo come i personaggi dei libri". Carteggio C. Pavese-N. Enrichens 1949-1950*, a cura di M. Masoero, postfazione di P. Borgna, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2020.
- *Non ci capisco niente*, a cura di F. Musardo, Roma, L'orma, 2021.

Varie:

- *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951.
- *Cesare Pavese. I libri*, a cura di Claudio Pavese e Franco Vaccaneo, Torino, Aragno, 2008.
- *Interpretazione della poesia di Walt Whitman. Tesi di laurea, 1930*, a cura di V. Magrelli, Torino, Einaudi, 2006.

Traduzioni:

- Sinclair Lewis, *Il nostro signor Wrenn. Storia di un gentiluomo romantico*, Firenze, Bemporad, 1931.
- Herman Melville, *Moby Dick o la balena*, Torino, Frassinelli, 1932.
- Sherwood Anderson, *Riso nero*, Torino, Frassinelli, 1932.
- James Joyce, *Dedalus. Ritratto dell'artista da giovane*, Torino, Frassinelli, 1933.
- John Dos Passos, *Il 42° parallelo*, Milano, Mondadori, 1934.

- John Dos Passos, *Un mucchio di quattrini*, Milano, A. Mondadori, 1938.
- John Steinbeck *Uomini e topi*, Milano, Bompiani, 1938.
- Gertrude Stein, *Autobiografia di Alice Toklas*, Torino, Einaudi, 1938.
- Daniel Defoe, *Fortune e sfortune della famosa Moll Flanders*, Torino, Einaudi, 1938.
- Charles Dickens, *David Copperfield*, Torino, Einaudi, 1939.
- Christopher Dawson, *La formazione dell'unità europea. Dal secolo V al secolo XI*, Torino, Einaudi, 1939.
- George Macaulay Trevelyan, *La rivoluzione inglese del 1688-89*, Torino, Einaudi, 1940.
- Herman Melville, *Benito Cereno*, Torino, Einaudi, 1940.
- Gertrude Stein, *Tre esistenze*, Torino, Einaudi, 1940.
- Christopher Morley, *Il cavallo di Troia*, Milano, Bompiani, 1941.
- William Faulkner, *Il borgo*, Milano, A. Mondadori, 1942.
- Robert Henriques, *Capitano Smith*, Torino, Einaudi, 1947.
- *La Teogonia di Esiodo e Tre Inni omerici*, a cura di Attilio Dughera, Collezione di poesia n.180, Torino, Einaudi, 1981.
- Percy Bysshe Shelley, *Prometeo slegato*, a cura di Mark Pietralunga, Collezione di poesia n.260, Torino, Einaudi, 1997 [versione redatta nel 1925].
- Quinto Orazio Flacco, *Le Odi*, a cura di Giovanni Barberi Squarotti, Collana Saggi e testi n.21, Firenze, Olschki, 2013.

- Francesca Belviso, *Amor Fati. Pavese all'ombra di Nietzsche. La volontà di potenza nella traduzione di Cesare Pavese*, Introduzione di A. D'orsi, Torino, Aragno, 2016.

Bibliografia critica:

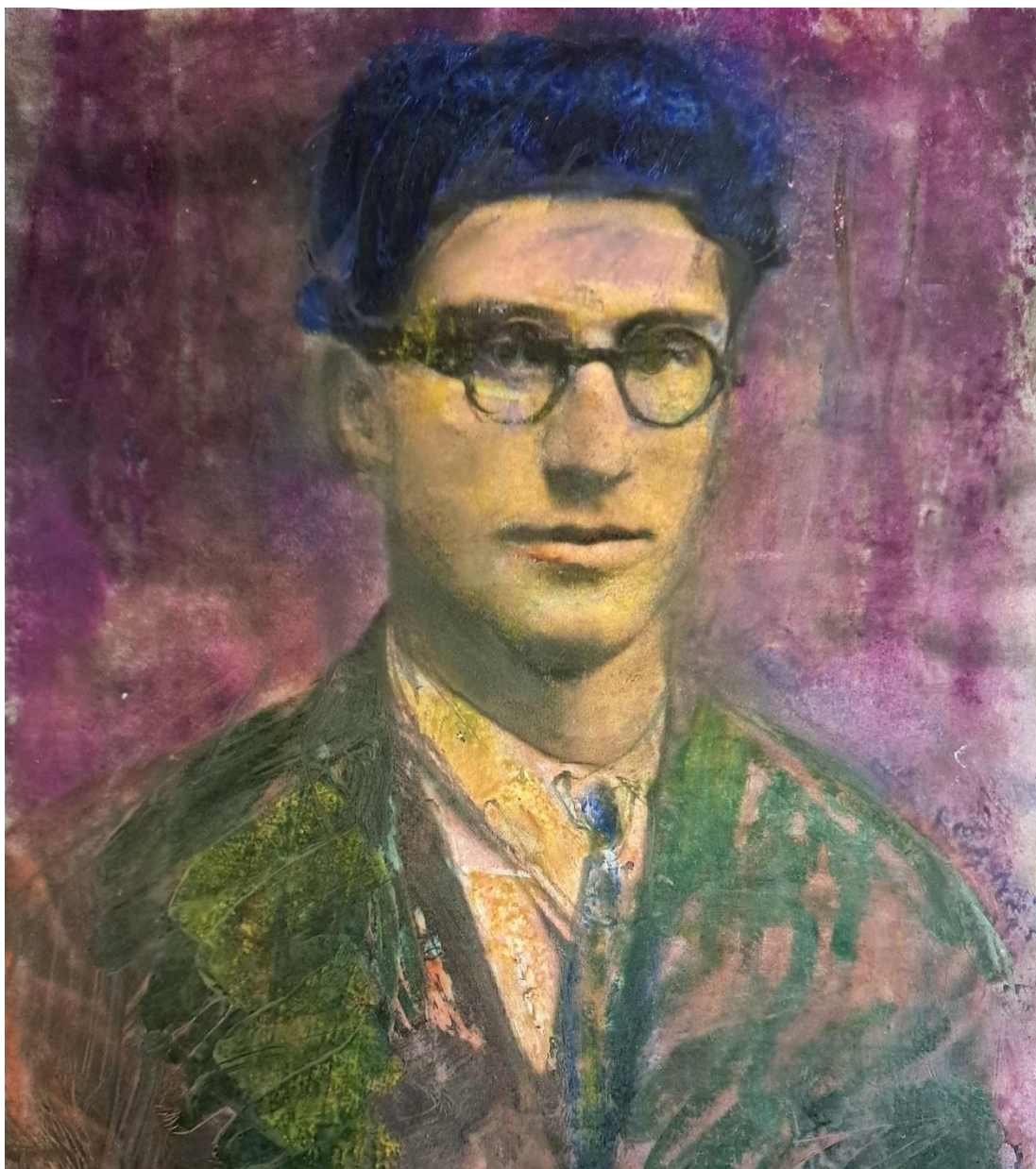
- Archimede, E., [con L. Lajolo] *Terra rossa terra nera. Dedicato a Cesare Pavese*, Presenza Astigiana, a cura e, Asti 1964.
- Barbarino, P. L., *Il primo Lavorare stanca di Pavese (1936)*, Sinestesie, Avellino 2020.
- Bàrberi Squarotti, G., *Appunti sulla tecnica poetica di Pavese*, in *Astrazione. e realtà*, Rusconi e Paolazzi Editori, Milano 1960.
- Beccaria, G. L., *Il lessico, ovvero la questione della lingua in Cesare Pavese*, «Sigma», nn. 3-4, Silva Editore, Torino, 1964.
- Bertoni, A., *Introduzione a Lavorare stanca*, Interno Poesia Editore, Brescia 2021.
- Calvino, I., *Cesare Pavese, Poesie edite e inedite*, Einaudi, Torino 1962.
- Coletti, V., *La diversità di Lavorare stanca in Lavorare stanca 1936*, Einaudi, Torino, 1998.
- Contini, G., *Pagine ticinesi*, a cura di R. Broggin, Salvioni, Bellinzona Svizzera 1986.
- M. Corti, *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, in «Strumenti critici», IX, 27, pp. 182-97, Torino, 1975.
- Di Girolamo, C., *Il verso di Pavese*, in *Teoria e prassi della versificazione*, Il Mulino, Bologna 1976.
- Di Silvestro, A., [A. Sichera], sezione *Note e notizie in Cesare Pavese. L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2021.

- Dionisotti, C., «La nuova Europa», Roma, 26 agosto 1945.
- Esposito, V., *Pavese poeta e la critica*, Edizioni della *Nuova Europa*, Firenze 1973.
- Esposito, V., *Poesia è libertà*, Edizioni dell'Urbe, Roma 1984.
- Forti, M., *Sulla poesia di Pavese*, «Sigma», nn. 3-4, Silva Editore, Torino, 1964.
- F. Fortini, *I poeti del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1988.
- Fernandez, D., *L'échec de Pavese*, Grasset, Parigi 1967.
- Genette, G., *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989.
- Genette, G., *Figure III. Discorsi del racconto*, Einaudi, Torino 1994.
- Girardi, E. N., *Il mito di Pavese e altri saggi*, Vita e Pensiero, Milano 1960.
- Grassi, C., *Osservazioni su lingua e dialetto nell'opera di Pavese*, «Sigma», nn. 3-4, Silva Editore, Torino, 1964.
- Guglielminetti, M., *Racconto e canto nella metrica di Pavese*, «Sigma», nn. 3-4, Silva Editore, Torino, 1964.
- Guglielminetti, M., *Introduzione a Pavese, Le poesie*, a cura di M. Masoero, Torino, Einaudi, 1998.
- Guiducci, A., *Il mito Pavese*, Vallecchi, Firenze 1967.
- Hössle, J., *I miti dell'infanzia*, «Sigma», nn. 3-4, Silva Editore, Torino, 1964.
- Lajolo, L., [con E. Archimede] *Terra rossa terra nera. Dedicato a Cesare Pavese*, Presenza Astigiana, a cura di, Asti 1964.
- Lanzillotta, M., *Cesare Pavese. Una vita tra Dioniso e Edipo*, Carocci, Roma 2022.

- Lotman, J. M., *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano, 1973; *Testo e contesto. Semiologia dell'arte e della cultura*, Laterza, Roma-Bari 1980.
- Lotman, J. M., *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano, 1990.
- Mengaldo, P. V., *La tradizione del Novecento*, terza serie, Einaudi, Torino 1991.
- Mila, M., *Prefazione a Poesie. Lavorare stanca Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, Einaudi, Torino 1961.
- Mondo, L. *Cesare Pavese*, Mursia, Milano 1961.
- Mondo, L., *Tra Gozzano e Whitman: le origini di Pavese*, «Sigma», nn. 3-4, Silva Editore, Torino, 1964.
- Mondo, L., *Quell'antico ragazzo. Vita di Cesare Pavese*, Guanda, Milano 2021.
- Mutterle, A. M., *Appunti sulla lingua di Pavese lirico*, in «Ricerche sulla lingua poetica contemporanea», Liviana, Padova 1966, pp. 263-313.
- Mutterle, A. M., *I fioretti del diavolo*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003.
- Ramat, S., *Lavorare Stanca di Cesare Pavese* in *La poesia italiana 1903-1943*, Marsilio, Venezia 1997.
- Rusi, M., *Il tempo-dolore, per una fenomenologia della percezione temporale in Cesare Pavese*, Francisci, Abano Terme 1985.
- Rusi, M. *Le malvagie analisi, sulla memoria leopardiana in Cesare Pavese*, Longo, Ravenna 1988.

- Rusi, M., «Una magra ragazza selvatica». *Il tempo e la donna nella poesia di Cesare Pavese*, in *Il tempo e la poesia un quadro novecentesco* a cura di E. Graziosi, Clueb, Bologna 2008.
- Rusi, M., *Il futuro come tempo dell'accadere eventico nella poesia di Cesare Pavese*, in *Parole, immagini, racconti. Cinque saggi su Cesare Pavese*, «Mosaici», 2013.
- Saba, U., *Storia e cronistoria del Canzoniere*, Mondadori, Milano 1948.
- Sanguineti, E., *Poesia italiana del Novecento*, Einaudi, Torino 1969.
- Santagata, M., *Connessioni intertestuali nel Canzoniere di Petrarca*, «Strumenti critici», IX, 26, pp. 80-112, Torino 1989.
- Sapegno, N., *Compendio di storia della letteratura italiana*, vol. III, La Nuova Italia, Firenze 1947.
- Sartre, J.P., *L'être et le néant*, Gallimard, Paris 1943, p. 152; trad. italiana *L'essere e il nulla*, Il Saggiatore, Milano 1964.
- Savoca, G., [con A. Sichera] *Concordanza delle poesie di Cesare Pavese*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1997.
- Scaffai, N., *Il poeta e il suo libro*, Le Monnier, Firenze, 2001.
- Scarpa, T., *Come stendersi nudi all'aperto sui versi, Le poesie*, a cura di M. Masoero, Torino, Einaudi, 2020.
- Sichera, A., *Introduzione in Concordanza delle poesie di Cesare Pavese* con [G. Savoca], Leo S. Olschki Editore, Firenze 1997.
- Sichera, A., *Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*, Olschki, Firenze 2015.

- Sichera, A., [A. Di Silvestro], *Introduzione a Cesare Pavese. L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2021.
- Testa, E., *Il libro di poesia*, Il Melangolo, Genova 1983.
- Vaccaneo, F., *Cesare Pavese vita colline libri*, Priuli & Verlucca, Torino 2020.
- Van Den Bossche, B., «Nulla è veramente accaduto». *Strategie discorsive del mito nell'opera di Cesare Pavese*, Leuven University Press- Franco Cesati, Firenze 2001.
- Van Dijk, T. A., *Testo e contesto. Studi di semantica e pragmatica del discorso*, Il Mulino, Bologna 1977.
- Venturi, G., *La prima poetica pavesiana: Lavorare stanca*, «La rassegna della letteratura italiana», n. 1, pp. 130-52, Sansoni, Firenze 1964.
- Weinrich, H., *Tempus. Le funzioni del tempo nel testo*, Il Mulino, Bologna 1964.



Pavese giovane. Antonio Duse, 2023.

Le opere di Antonio Duse sono riprodotte su gentile concessione dell'autore.