



Nel quadro del Novecento:  
strategie espressive  
dall'Ottocento al Duemila

Temi e stili

# SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVII • 2019

Edizioni Sinestesie

NEL QUADRO DEL NOVECENTO:  
STRATEGIE ESPRESSIVE  
DALL'OTTOCENTO AL DUEMILA

Temi e stili

Edizioni Sinestesie

## «SINESTESIE»

*Rivista di studi sulle letterature e le arti europee*

Periodico annuale  
Anno XVII – 2019

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

### **Fondatore e Direttore scientifico**

Carlo Santoli

### **Direttore responsabile**

Paola de Ciuceis

### **Comitato di lettori anonimi**

### **Coordinamento di redazione**

Laura Cannavacciuolo

### **Redazione**

Nino Arrigo  
Marika Boffa  
Loredana Castori  
Domenico Cipriano  
Antonio D'Ambrosio  
Maria Dimauro  
Giovanni Genna  
Carlangelo Mauro  
Gennaro Sgambati  
Francesco Sielo  
Chiara Tavella

### **Impaginazione**

Gennaro Volturo

### **Fotocomposizione e stampa**

PDE s.r.l.  
presso Print on Web  
Isola del Liri (FR)

Settembre 2019

### **© Associazione Culturale Internazionale**

#### **Edizioni Sinestesia**

C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)  
c/o Dott. Carlo Santoli  
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino Registrazione  
presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre  
2001  
[www.edizionisinestesia.it](http://www.edizionisinestesia.it) – [infoedizionisinestesia.it](mailto:infoedizionisinestesia.it)

### **Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione c/o Dott.**

Carlo Santoli  
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino  
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va  
indirizzato al suddetto recapito. La rivista ringrazia e si  
riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o  
una segnalazione. Il materiale inviato alla redazione non  
sarà restituito in alcun caso. Tutti i diritti di riproduzione  
e traduzione sono riservati.

### **Condizioni d'acquisto**

- € 40, 00 (Italia)
- € 60, 00 (Estero)

Per acquistare i singoli numeri della rivista (specificando l'annata richiesta) occorre effettuare il versamento sulle seguenti coordinate bancarie: IBAN IT06X0538715100000001368232; BIC (Codice swift) BPMOIT22XXX intestato a: Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia c/o Dott. Carlo Santoli – Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino.

Per richiedere i numeri arretrati – in versione cartacea o in formato pdf – scrivere a [info@edizionisinestesia.it](mailto:info@edizionisinestesia.it), specificando titolo e annata.

#### COMITATO SCIENTIFICO

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari “Aldo Moro”), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari “Aldo Moro”), ANNALISA BONOMO (Università di Enna “Kore”), RINO CAPUTO (Università di Roma “Tor Vergata”), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari “Aldo Moro”), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma “Tor Vergata”), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma “Tor Vergata”), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania) GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca’ Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli “Federico II”), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli Suor Orsola Benincasa), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma “Tor Vergata”)

#### COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D’ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

La rivista «Sinestesie» aderisce al programma di valutazione della MOD  
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



## INDICE

ALBERTO GRANESE, <i>Francesco De Sanctis e la critica letteraria moderna. Sugli «Atti» del Convegno di Salerno (9-10 ottobre 2017)</i>	9
--	---

### SAGGI

CLARA ALLASIA, <i>«Intorcinata come un budello»: per un «misenabismo» della cultura novecentesca</i>	37
MARIA SILVIA ASSANTE, <i>Riscritture novecentesche del «Candido» di Voltaire: il sogno di Sciascia e la musica di Bernstein</i>	49
LIBORIO BARBARINO, <i>Dall'«erba» nasce «Lavorare stanca». Fogli e «Foglie» di Whitman all'inizio di Pavese: le giovanili, le carte, la «princeps»</i>	59
MICHELE BIANCO, <i>Mario Luzi. Dall'«esistenzialismo tragico» all'approdo alla luce nel loquace silenzio della Parola</i>	71
MARIKA BOFFA, <i>Inchiesta intorno un'assenza: il legame tra Eugenio Montale e Roberto Bazlen</i>	89
GIULIA CACCIATORE, <i>Gesualdo Bufalino e il sortilegio di Paul-Jean Toulet</i>	99
LAURA CANNAVACCIUOLO, <i>La vita e la scena. Le «Strette di mano» di Peppino de Filippo</i>	109
LOREDANA CASTORI, <i>Ai margini del testo poetico: Leopardi e la scultura</i>	119
IRENE CHIRICO, <i>La narrativa di Federigo Tozzi dalla pagina al grande schermo. «Con gli occhi chiusi» per vedere «i misteriosi atti nostri»</i>	131

DANIELA DE LISO, <i>«Poesia che mi guardi».</i> <i>Antonia Pozzi tra poesia ed arti visive</i>	147
SILVIA DE SANTIS, <i>Teatro e Musica nel «Mistero provenzale di Sant'Agnese»</i>	159
ANGELO FÀVARO, <i>Un proletario che si chiama artista:</i> <i>A. Moravia e il '68, a mente fredda</i>	169
SABRINA GALANO, <i>La 'transmedialità' de «Il nome della rosa» di Umberto Eco:</i> <i>un romanzo storico, un film, una serie televisiva</i>	187
ROSALBA GALVAGNO, <i>La metamorfosi di Dafne in Carlo Levi*</i>	203
CARLA MARIA GIACOBBE, <i>Riflessioni novecentesche recepite e tradotte:</i> <i>la «Tecnica del colpo di Stato» di Malaparte tra URSS e Russia</i>	215
ANDREA GIALLORETO, <i>«Materiali da riflessione e da poesia»:</i> <i>«Albergo Italia» di Guido Ceronetti</i>	225
ROSA GIULIO, <i>La costruzione del personaggio Serafino</i> <i>nei «Quaderni» di Pirandello</i>	235
SALVATORE GUARINO, <i>Dossografia di un'immagine pascoliana:</i> <i>«il campetto con siepe e con fossetto»</i>	261
ENZA LAMBERTI, <i>Il decennio «maturo» del femminismo letterario</i> <i>tra innovazioni e limiti</i>	273
VALERIA MEROLA, <i>«Un'arte. Un'arte assolutamente»:</i> <i>primi appunti su Moravia critico cinematografico</i>	289
LAURA NAY, <i>Dal «Narciso rovesciato» al «guerriero birmano»:</i> <i>il Novecento di Carlo Levi</i>	299
GIORGIO NISINI, <i>Gentilini, De Angelis, Minguzzi:</i> <i>tre saggi d'arte di Pasolini del 1943</i>	309
SIMONA ONORII, <i>Per una mappa dell'esotico:</i> <i>«La Gioconda» e «Più che l'amore» di Gabriele d'Annunzio</i>	317
MARIA PIA PAGANI, <i>«La città morta» nel teatro all'aperto</i> <i>del Castello Regina Cornaro di Asolo (1935)</i>	329

MARINA PAINO, <i>L'occhio di Quasimodo</i>	341
GIUSEPPE PALAZZOLO, «Il nostro più grande romanzo del '900». <i>Scrittori sulle tracce di Alessandro Manzoni</i>	353
NATALIA PROSERPI, «Forse la realtà è fantastica di per sé» <i>Scrittura e finzione nell'opera narrativa di Tabucchi: (Donna di Porto Pim e Notturmo indiano)</i>	365
CARLA PISANI, <i>Per una preliminare ricognizione dei manoscritti pirandelliani</i>	383
VALERIA PUCCINI, <i>La coraggiosa scelta di libertà intellettuale di Isabella Bresegna, aristocratica ed eretica nella Napoli del XVI secolo</i>	397
LORENZO RESIO, <i>Profanare la «Pietà»: suggestioni artistiche nella «Storia» di Elsa Morante</i>	411
PIETRO RUSSO, <i>L'occhio e la pietà. Forme della conoscenza e dell'interpretazione ne «La giornata d'uno scrutatore» di Calvino</i>	421
ANNAMARIA SAPIENZA, «Ti racconto una storia». <i>Il teatro di narrazione tra scrittura verbale e scrittura di scena</i>	431
GENNARO SGAMBATI, <i>Il progetto romanzo nell'Italia fascista: un confronto con architettura e cinema</i>	441
ANTONIO SICHERA, <i>Per una breve storia della santità letteraria. Da Goethe a Pasolini</i>	451
LAVINIA SPALANCA, «Ars poetica». <i>L'iconografia del paesaggio in Sciascia lirico</i>	463
CHIARA TAVELLA, <i>Il ritmo hip hop di Sanguineti: da «Rap» alle forme d'arte "underground" nella «Wunderkammer»</i>	473
FRANCESCA TOMASSINI, <i>Su Pirandello critico d'arte</i>	483
GIANNI TURCHETTA, <i>Guardando Dürer, leggendo Stevenson: Sciascia, «Il cavaliere e la morte»</i>	493
MONICA VENTURINI, <i>Tra le arti. Il progetto culturale di Maria Bellonci</i>	501



## DISCUSSIONI

<i>«In questo mezzo sonno»: temi e immagini nell'opera di Vittorio Sereni</i> (Virginia di Martino)	513
AA.VV., <i>Vittorio Bodini fra Sud ed Europa (1914-2014)</i> (Andrea Gialloredo)	522
SILVIA DE LAUDE, <i>I due Pasolini</i> (Antonio D'Ambrosio)	526
LUIGI FONTANELLA, <i>Lo scialle rosso: appunti di lettura</i> (Anna Vincitorio)	530
<i>Un intrico di Sentieri nascosti</i> (Clara Allasia)	532
RAFFAELE MANICA, <i>Praz</i> (Luigi Bianco)	538
SALVATORE SILVANO NIGRO (a cura di), <i>Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri</i> (Angelo Favaro)	541
ANTONIO SACCONI, <i>«Secolo che ci squarti...Secolo che ci incanti».</i> <i>Studi sulla tradizione del moderno</i> (Marika Boffa)	544
<i>Abstracts</i>	551
<i>Ringraziamenti</i>	575

Liborio Barbarino

DALL'“ERBA” NASCE «LAVORARE STANCA».  
FOGLI E «FOGLIE» DI WHITMAN ALL'INIZIO DI PAVESE:  
LE GIOVANILI, LE CARTE<sup>1</sup>, LA “PRINCEPS”

Un sentiero di *Foglie* attraversa quasi per intero il cammino terreno di Pavese, principiando al «D'Azeglio» con la lettura e le glosse del Whitman di Gamberale, ma non finendo in quell'agosto del 1950. La versione curata da Giachino per Einaudi, postuma e in memoria, fu rivista in bozze dal nostro autore, anche se il suo preciso ruolo è tuttora da definire. Solo recenti, nonostante i sondaggi<sup>2</sup>, sono invece le acquisizioni principali sull'in-

---

<sup>1</sup> Ci riferiamo ai materiali conservati presso il «Centro Interuniversitario per gli Studi di Letteratura Italiana in Piemonte “Guido Gozzano – Cesare Pavese”». Per la parte che riguarda Pavese, l'archivio è costituito da due fondi complementari – Fondo Einaudi (FE) e Fondo Sini (FS) – che documentano l'attività dello scrittore, dalle prove giovanili alle opere della maturità. Dal Fondo Einaudi citiamo APX.24 e APX.76 (faldoni eterogenei che contengono gli appunti giovanili), FE3.8 (dattiloscritto di *Le febbri di decadenza*), FE5I.15 (manoscritto di *Pensieri di Dina*), FE5I.33 (ms. di *Paternità*), FE5I.52 (ms. di *Esterno*), FE5I.53 (ms. di *Paesaggio* [III]), FE5I.60 (ds. di *Luna d'agosto*), FE5I.64 (taccuino ms. che contiene poesie composte durante il confino), FE5II.8 (ds. di *Crepuscolo di sabbiatori*, che alla c.Iv contiene un indice ms. di *Lavorare stanca*). Dal Fondo Sini citiamo APIII.1 (ms. dei *Mari del Sud*).

<sup>2</sup> Il primo a occuparsi in maniera specifica della questione è stato Lorenzo Mondo, all'interno del famoso numero unico di «Sigma» del dicembre 1964: L. MONDO, *Fra Gozzano e Whitman: le origini di Pavese*, in «Sigma», 1964, 3-4, pp. 3-21. Un effetto modellizzante sugli studi a venire avrebbe sortito il nesso colto tra il “passo” lungo di Whitman e la versificazione pavesiana, di recente definito più nel senso della lunghezza sillabica che non in quello della cadenza – ternaria, o meglio anapestica (così M. ZOPPI, *Una «certa tiritera di parole»: genesi, forma e funzione dell'anapesto in «Lavorare stanca»*, in «LeviaGravia», 2009, 11, pp. 135-155) – che Di Girolamo è il primo a riconoscere come «sostanzialmente originale» (C. DI GIROLAMO, *Il verso di Pavese*, in *Id.*, *Teoria e prassi della versificazione*, Il Mulino, Bologna 1976, p. 186). Michele Tondo è il primo a porre, seppur in termini oppositivi, il rapporto tra il pioniere di Whitman e il ragazzo di Pavese: M. TONDO, *L'incontro di Pavese con Whitman. La tesi di laurea*, in «Il ponte», 1969, 5, pp. 708-717. È importante anche l'intervento di Musumeci (A. MUSUMECI, *L'impossibile ritorno*, Longo, Ravenna 1980, pp. 21-37), che individua dei punti di contatto fra *I mari del Sud* e *Twenty years*, pur insistendo – a torto – sulla «composizione a dicotomie, a polarità opposte» di *Lavorare stanca* (ivi, p. 30). Dopo un periodo di “eclissi”, il nome di Whitman viene riproposto da A. DUGHERA, *Tra le carte di Pavese*, Bulzoni, Roma 1992. Poi, V. CAPASA, *Pavese di fronte agli americani: le cose, i simboli, gli abissi*, in «Quaderni del '900», 2002, 2, pp. 9-33 e N. ARRIGO, *Herman Melville e Cesare Pavese. Mito, simbolo, destino ed eterno ritorno*, Atheneum, Firenze 2006. Di quegli anni è anche la ristampa, per la curatela di Magrelli, della tesi di laurea: C. PAVESE, *Interpretazione della poesia di Walt Whitman*, Einaudi, Torino 2006 (d'ora in poi TL). Decisivo per queste

quadramento dell'eredità whitmaniana nella viva opera di Pavese. Qui, in primo luogo, proveremo a dettagliare innesto, germinazione e fioritura della verde erba americana.

*IN-ĬAČŮ / ATTECCHIMENTO*

Già nelle giovanili, specie a partire dai vent'anni (1928-29) – tra le poesie di *Rinascita* e l'approssimarsi della laurea – Pavese comincia a utilizzare in proprio alcuni tra i più vistosi elementi della poesia delle *Foglie*. Rispetto alla brevità estemporanea di *Sfoghi*, torrenziali esperimenti come *Profumi*<sup>3</sup>, *Mio povero vecchio*<sup>4</sup> o [Al lento vacillare stanco]<sup>5</sup> tracciano la presenza, con funzione strutturale, di procedure d'accumulazione di immagini che possono ricordare i cataloghi whitmaniani. Quest'ultima prova, nutrita di cadenze futuristiche<sup>6</sup> da più parti additate come segno della penetrazione di Whitman in Italia<sup>7</sup>, riferisce addirittura di «un libro famoso» su cui «m'esalto nell'anima grande / di un poeta»<sup>8</sup>. Le poesie di *Rinascita* erano state disposte dal giovane Cesare in un ipotetico canzoniere che doveva essere diviso in tre momenti – I. *L'anima*; II. *La vita*; III. *La morte* – sigillati ognuno dall'epigrafe di un poeta. Il secondo di questi sarebbe stato dedicato a Whitman, recando in esergo un verso di *One's self I sing* – «A life immense in passion, pulse, and power»<sup>9</sup> (il verso originale è «Of Life immense in passion, pulse, and power, [...] The Modern Man I sing»<sup>10</sup>) – che rende appieno il carattere programmatico del libro: la centralità del moderno. Questo progetto viene poi abbandonato. Il nome di Whitman, tuttavia, ritorna tra le carte giovanili. Non solo come oggetto di studio, ma come «guida». A proposito di *There was a child went forth*, Pavese annota infatti:

---

pagine è il lavoro di Sichera, che individua una volta per tutte in Whitman il catalizzatore delle tensioni pavesiane, il «punto fontale della sua ricerca» (A. SICHERA, *Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*, Olschki, Firenze 2015, p. 22; il confronto viene sviluppato estesamente alle pp. 17-36).

<sup>3</sup> PAVESE, *Profumi*, in ID., *Le poesie*, a c. di M. MASOERO, introduzione di M. GUGLIELMINETTI, Einaudi, Torino 1998, pp. 179-181. D'ora in poi PO.

<sup>4</sup> *Mio povero vecchio*, PO, pp. 206-207.

<sup>5</sup> PO, pp. 183-186.

<sup>6</sup> *Al lento vacillare stanco*, PO, p. 184: «Esaltamento che mi stringe dinanzi ad ogni opera grande, / ad ogni spettacolo immenso e titanico, / davanti a una grande stazione, / su un molo lanciato nel mare, / tra le navi enormi / e la forza presente degli argani, / dei sibili, delle antenne / protese sull'infinito».

<sup>7</sup> Già Montale aveva colto premesse del futurismo tra Whitman e il *verslibrisme* francese: cfr. E. MONTALE, *Il secondo mestiere*, a c. di G. ZAMPA, Mondadori, Milano 1996, p. 322. Sulla ricezione di Whitman in Italia, cfr. M. CAMBONI, *Le «Foglie d'erba» di Walt Whitman e la ricezione italiana fra Papini, i Futuristi e Dino Campana: ovvero sangue sulla scena della "translatio"*, in «Nuova antologia», 2016, 2, pp. 357-370. In particolare alle pp. 367-368.

<sup>8</sup> [Al lento vacillare stanco], PO, p. 185.

<sup>9</sup> FE3.8, c. 35v.

<sup>10</sup> W. WHITMAN, *One's-self I sing*, in ID., *Foglie d'erba*, a cura e con un saggio introduttivo di M. CORONA (traduzione di M. CORONA), Mondadori, Milano 2017 («I Meridiani»), p. 6. D'ora in poi LG. Se non virgolettate, le traduzioni sono di servizio.

poesia della scoperta e del senso meravigliato non sta mica nel dirlo diventato questo e quello (ché son parole) ma nel descrivere [...] e questo può essere guida a tutte le poesie che non sono che descrizione ma siccome son viste sempre così [...] a catalogo sono anche loro meraviglie davanti al mondo<sup>11</sup>.

La poesia – «in sommo grado rappresentativa del mondo whitmaniano»<sup>12</sup> – ha al centro proprio quel ragazzo «scappato di casa»<sup>13</sup> che è la sostanziale figura di *Lavorare stanca*, esordio letterario di Pavese. In tal senso, il primo verso del componimento che alla raccolta dà il nome, pare corollario all'abbrivio whitmaniano: «Traversare una strada per scappare di casa / lo fa solo un ragazzo»<sup>14</sup>.

Ma andiamo con ordine. È pacifico che I mari del Sud siano incipit, scaturigine e testo-abisso di tutta l'opera. Con l'inizio del viaggio orientato dal «Camminiamo» – i silenzi e le poche parole, la partenza e il ritorno – gli oltre cento versi del componimento toccano i nodi essenziali dell'opera. È lo stesso autore a indicarne un punto zero<sup>15</sup>: «ha veduto fuggire balene tra schiume di sangue»<sup>16</sup>. L'allusione del caso a Moby Dick sembra però la classica lectio facilior che nasconde una memoria più profonda del Song of Myself: «How the flukes splash! / How they contort rapid as lightning, with spasms and spouts of blood!»<sup>17</sup>. Dentro tale imprinting, spiccano nel cugino – completamento del ragazzo nella «doppia figura» posta già all'origine del dire pavesiano, come «risposta» a Whitman<sup>18</sup> – i tratti salienti del pioniere: quel «gigante, vestito di bianco, / [...] abbronzato nel volto»<sup>19</sup> ricorda da vicino il nuotatore di *The sleepers* «gigantic», col suo «white body» (che troveremo anche in Donne appassionate), e i molti personaggi red o grey-necked delle Foglie. La prossimità non si arresta al dato fisico, ma assume

<sup>11</sup> Da APX.24, c. 2.

<sup>12</sup> TL, p. 35

<sup>13</sup> PAVESE, *Il mestiere di vivere*, a c. di M. GUGLIELMINETTI e L. NAY, Einaudi, Torino 1990 (2000), p. 17 (nota del 10 Novembre 1935). D'ora in poi MV.

<sup>14</sup> *Lavorare stanca*, PO, p. 48.

<sup>15</sup> Cfr. *Il mestiere di poeta*, PO, p. 109.

<sup>16</sup> *I mari del Sud*, PO, p. 9.

<sup>17</sup> *Song of Myself*, LG, p. 189. La traduzione più pertinente mi sembra «Come schizza, come si contorce la coda della balena / rapida come un lampo, con spasmi e fiotti di sangue!», in WHITMAN, *Foglie d'erba*, a c. di B. TEDESCHINI LALLI, traduzione di A. MARIANNI, prefazione di G. MANGANELLI, Roma, BUR, 2007, p. 209. In questo caso è possibile rilevare uno tra i numerosi errori di traduzione dell'anglista autodidatta Gamberale: «Come schizzano i fluki (in nota: un parassita), come, rapidi e lucenti si attorcigliano con spasmi e flutti di sangue», in WHITMAN, *Foglie d'erba con le due aggiunte e gli echi della vecchiaia dell'edizione del 1900*, versione di L. GAMBERALE, Sandron, Palermo 1923, p. 78. Il parallelismo è ancora più sorprendente a considerare il verso seguente dei *Mari del Sud*: «e inseguirle e innalzarsi le code e lottare alla lancia».

<sup>18</sup> Le citazioni sono da SICHERA, *Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*, cit., p. 29. Il discorso viene sviluppato alle pp. 21-32. Aggiungiamo qui che – a guardare tra i manoscritti – le dieci liriche iniziali del primo indice di *Lavorare stanca* (conservato in FE5I.22, c.4v) confermano e rinsaldano tale lettura. Si tratta di *I mari del sud*, *Il vino triste*, *Antenati*, *Tradimento*, *Fumatori di carta*, *Pensieri di Deola*, *Estate di San Martino*, *Paesaggio [I]* e *Gente spaesata*, *Canzone di strada*.

<sup>19</sup> *I mari del Sud*, PO, p. 7.

anche connotati morali: egli, infatti, fin dalle prime fasi della composizione, è «fratello», «compagno» (comrade o camerado) dell'io lirico, e la sua forza gli «scorre nel sangue»<sup>20</sup>. Il loro incontro consacra – attraverso le parole dell'uno («ma hai ragione. La vita va vissuta / lontano dal paese: si profitta e si gode»<sup>21</sup>) e i pensieri dell'altro («alla forza / che mi ha reso quest'uomo»<sup>22</sup>) – la vocazione contenuta in quel francobollo «verdastro di navi in un porto»<sup>23</sup>, la chiamata a un'appropriazione di sé che mira lontano, al mondo, oltre la facile contiguità dei “quattro tetti” – cui tornare, certo, ma «magari diverso»<sup>24</sup> (già qui «Le Langhe non si perdono»<sup>25</sup>). Che ci sia una traccia americana alla base, viene confermato anche, in absentia, dal riferimento genetico ai soldati americani, al Lusitania<sup>26</sup>. Accenno poi rimosso per far spazio, nel testo edito, all'altro polo dei “viaggi sognati”: a quel Salgari, presente in luogo del “mondo nuovo”, attraverso Sandokan e i «pirati malesi»<sup>27</sup>. Il sottotesto whitmaniano pare, altresì, utile per spiegare lo «stanco mutismo»<sup>28</sup> del cugino in relazione ai «viaggi compiuti»<sup>29</sup>, no pasaràn di tutte le letture dell'opera che hanno riscontrato una frattura, una discontinuità<sup>30</sup> tra l'io e il “noi”. Tale reticenza sembra, infatti, perfettamente inserita nella dinamica del tacere, delle “poche” e “asciutte” parole. Il cugino sa bene che l'esperienza compiuta è strettamente personale: in Whitman leggiamo:

Each man to himself and each woman to herself, is the word of the past and present, and the true [word of immortality];  
No one can acquire for another – not one,  
Not one can grow for another – not one<sup>31</sup>.

<sup>20</sup> Tutte le citazioni da FS APIII.1, c. 3.

<sup>21</sup> *I mari del Sud*, PO, p. 7.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>24</sup> *Paesaggio* [VI], PO, p. 63.

<sup>25</sup> *I mari del Sud*, PO, p. 7.

<sup>26</sup> FS APIII.1, c. 5: «Oh da quando giocavo ai soldati / gridando Lusitania in mezzo ai campi / molto tempo è passato». Il riferimento sembra al transatlantico, salpato da New York, affondato nel 1915 da un sommergibile tedesco.

<sup>27</sup> *I mari del Sud*, PO, p. 8: «Oh da quando ho giocato ai pirati malesi».

<sup>28</sup> CAPASA, «Lo scopritore di una terra incognita». *Cesare Pavese poeta*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2008, p. 117.

<sup>29</sup> «Mio cugino non parla dei viaggi compiuti. / Dice asciutto che è stato in quel luogo e in quell'altro». *I mari del Sud*, PO, p. 9.

<sup>30</sup> È una posizione abbastanza condivisa, su cui, per ragioni di spazio, non indugiamo. Si pensi semplicemente a Mondo e Guglielminetti.

<sup>31</sup> *A song of the rolling Earth*, LG, p. 518 («Ogni uomo per sé, e ogni donna per sé è parola del passato e del presente e la vera parola dell'immortalità; / Nessuno può acquisire per un altro – nessuno, / Nessuno può crescere per un altro – nessuno»).

La strada del ragazzo, qui prospettata, avrà esito, come abbiamo intravisto, nei versi di Paesaggio [VI], nel ragazzo che «torna [...] / per fermarsi su un angolo, bevendo il mattino». Sicera ha già indicato la probabile ascendenza whitmaniana di questa immagine<sup>32</sup>. Anche Dante<sup>33</sup>, però, affiora, nei versi decisivi dell'opera, nell'«uscire a quel cielo», che tiene insieme la freschezza e il sollievo di un cammino che si compie. Per quanto, a livello compositivo, Pavese fatichi a individuare i ricordi del mondo – già «tristi», «vani», «amari», o «dolci»<sup>34</sup> – come «ricordi più lievi», importava infine al ragazzo «ritrovarli», che passa quasi immutato dal manoscritto alla *princeps*. Soccorre anche in questo luogo Whitman, il *Song for occupations* (sez. 6):

Will you seek afar off? you surely come back at last,  
 In things best known to you finding the best, or as good as the best,  
 In folks nearest to you finding the sweetest, strongest, lovingest,  
 Happiness, knowledge, not in another place but *this place*, not for another hour but  
[*this hour*]<sup>35</sup>.

Nello stesso componimento, la sospensione che prelude all'epifania mattinatale, al «miracolo» del ritorno, sembra serbare un ricordo, la citazione quasi letterale di un passo del *Song of Myself* (sez. 2): «houses and rooms are full of perfumes [...], / I breathe the fragrance myself and know it and like it, / *The distillation would intoxicate me also*»<sup>36</sup>; «Può accadere che l'aria ubriachi».

#### POTATURA E GERMI

Abbandonando le verticali semantiche dell'opera, il nome di Whitman non scompare, ma continua a tralucere, più o meno intensamente. Un riferimento all'americano è presente tra le carte preparatorie di *Canzone di strada*. Si tratta di alcuni appunti – in FE5L4, c. 2r – che già Calvino<sup>37</sup> accreditava al saggio *Interpretazione di Walt Whitman poeta*<sup>38</sup>,

<sup>32</sup> Cfr. SICHERA, *Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*, cit., p. 33.

<sup>33</sup> Cfr. *If*, XXXIV, 139.

<sup>34</sup> FE5L64, c. 8.

<sup>35</sup> *A Song for occupations*, LG, p. 506. «Volete cercare lontano da qui? alla fine ritornerete di sicuro / Nelle cose a voi più familiari trovando il meglio, o quel che al meglio equivale, / Nella gente a voi più vicina trovando il massimo della dolcezza, della forza, dell'affettuosità, / La felicità, la conoscenza, non in un altro posto, ma in questo posto, non per un'altra ora ma per quest'ora». In corsivo abbiamo evidenziato le parti salienti. Si consideri la singolare convergenza del numero di sezione e di *Paesaggio*. Attraverso il finale del brano citato, si veda ancora l'inizio di *Paesaggio* [VI]: «Quest'è il giorno che...». *Paesaggio* [VI], PO, p. 63.

<sup>36</sup> LG, pp. 68-70 (Case e stanze son piene di profumi [...], / Respiro la fragranza da me, la riconosco e mi piace / Il distillato potrebbe anche ubriacarmi).

<sup>37</sup> Cfr. PAVESE, *Poesie edite e inedite*, a c. di I. CALVINO, Einaudi, Torino 1962, p. 234.

<sup>38</sup> Il saggio è apparso su «La cultura» del luglio-settembre 1933, poi in PAVESE, *Poesia del far poesia*, in ID., *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1968 (1990), pp. 127-148.

ma che non sembrano molto lontani dalla tesi di laurea<sup>39</sup>. Il componimento ha l'aria cameratesca e spensierata dei pavement americani (certo anche dei *sansôssi*) frequentati dal pioniere, potendosi leggere, in virtù della martellante anafora («È una gioia») come un piccolo *Song of joys*<sup>40</sup> dell'ebbrezza cittadina.

Simile ambiente (la strada), ma tono un po' diverso caratterizza il Masino di Ozio, figura a metà tra il raté un po' «arrabbiato»<sup>41</sup> e l'*idler* di Whitman. Di quest'ultimo, si notano soprattutto la condivisione e la mascolina *self-poisedness* che vigono tra il pioniere e i suoi *camerados*: «I giorni che mangia, / porta ancora con sé pochi amici a metà la collina: / là si chiudono in qualche osteria e ne cantano un pezzo / loro soli, da uomini»<sup>42</sup>. Il riferimento duplica l'autosufficienza dei «senza donne»<sup>43</sup> che era già in *Antenati*.

Non pionieristico, ma ancora in odor di Whitman, è il criterio che ispira l'agire del prete di *Proprietari*, il «risanatore»<sup>44</sup> che siede «by the wounded and soothe them, or silently watch the dead»<sup>45</sup>. «Lo zelo l'ha reso ben magro», consumandolo come «burning flame» che brucia sotto l'«impassive hand» dell'*healer* di Whitman, «tra il sentore dei letti e i discorsi con gente che rantola / e seguire [...] i suoi morti alla fossa, / e pregare per loro»<sup>46</sup>.

Risalendo per questa via l'indice della *princeps*, non è futile soffermarsi su immagini pur marginali come quella «barba del corpo che appare tra i buchi»<sup>47</sup> in *Paesaggio* [III] (che ugualmente in *Ritratto d'autore* «germoglia tra i buchi / della maglia»<sup>48</sup>), e ipotizzare

<sup>39</sup> È effettivamente possibile rintracciare gli sviluppi di questi appunti, in particolare alle pp. 136-137 del saggio. Tuttavia, il riferimento al Nencioni non è qui ma nella tesi di laurea, del quale il saggio è in buona parte un adattamento. Anche il titolo del contributo, poi raccolto in volume, è già nella tesi (cfr. TL, pp. 99-101).

<sup>40</sup> Cfr. *A Song of Joys*, LG, pp. 408-425.

<sup>41</sup> A. GUIDUCCI, *Il mito Pavese*, Vallecchi, Firenze 1967, p. 58. In questo componimento l'unica occorrenza di «rabbia» in tutta la poesia di Pavese. Per le considerazioni di carattere lessicografico mi avvalgo del fondamentale G. SAVOCA – A. SICHERA, *Concordanza delle poesie di Cesare Pavese*, Olschki, Firenze 1997.

<sup>42</sup> *Ozio*, PO, pp. 18-19.

<sup>43</sup> *Antenati*, PO, p. 11.

<sup>44</sup> TL, p. 133.

<sup>45</sup> «accanto ai feriti per dargli sollievo, o a vegliare i morti in silenzio». *The wound-dresser*, LG, pp. 711-717: «Bearing the bandages, water and sponge, straight and swift to my wounded I go [...] / These and more I dress with impassive hand, (yet deep in my breast a fire, a burning flame.) [...] / The hurt and wounded I pacify with soothing hand, I sit by the restless all the dark night». «Portando le bende, acqua e spugna, / Svelto vado dritto dai miei feriti, [...] / Questo e altro con mano impassibile medico (però in fondo al petto un fuoco, una fiamma bruciante) [...] / I contusi e i feriti placo con mano lenitrice, / Per tutta la notte buia sto seduto accanto agli agitati».

<sup>46</sup> *Proprietari*, PO, p. 20.

<sup>47</sup> FE5I. 53, c.1. Nel testo edito leggeremo «la pelle del corpo, che biancheggia tremante / fra le toppe». *Paesaggio* [III], PO, p. 23.

<sup>48</sup> *Ritratto d'autore*, PO, p. 49. Il corsivo è nostro.

consonanze col *Song of Myself* («curling grass, / It may be you transpire from the breasts of young men»<sup>49</sup>) o con *Scented herbage of my breast*<sup>50</sup>.

Pure nel provvisorio *explicit* di *Esterno* è visibile l'impronta di Whitman, questa volta in negativo, nel ribaltamento, poi taciuto, degli attributi del pioniere (il «passo», il «collo»<sup>51</sup>) da cui origina la lirica. Anche nel testo effettivamente edito, la spia «brividi verdi» e la sentenza «la terra prende tutto»<sup>52</sup> sono molto vicine alle atmosfere evocate da *This compost*<sup>53</sup> e da *Pensive on her dead gazing*<sup>54</sup>. La poesia, tra l'altro, insieme a *Lavorare stanca*, *Ulisse*, *Avventure* è salutata dall'autore come segno di una «nuova ricerca» che «fonde, insieme [...], toni più trepidi, più *spirituali*, e una rinnovata materialità passionale di sicura promessa. Che siano i miei *Whispers of heavenly death?*»<sup>55</sup>. Un privilegio di rispecchiamento riservato a pochissimi: che ci è dato sapere, a Dante<sup>56</sup> soltanto.

In *Una generazione* è l'utilizzo della lingua a veicolare l'idea di *revolving circles* whitmaniani che sta alla base del componimento<sup>57</sup>, in una significativa concordanza tra forma e significato, che può darsi abbia pesato nella considerazione accordata dall'autore a questa sua prova<sup>58</sup>. L'attacco delle tre strofe avvicina la poesia a una canzone, il cui tema viene iterato in *incipit*: «Un ragazzo veniva», «Vanno ancora i ragazzi». La distanza tra ieri e oggi, infatti, è solo apparente, ribadendo il finale («In prigione ci sono gli stessi. E ci sono le donne / come allora...»<sup>59</sup>) – con la “e” «dell'addizione e della ripetizione»<sup>60</sup> in

<sup>49</sup> LG, p. 80 («erba ricciuta, / forse trasudi dal petto dei ragazzi»).

<sup>50</sup> *Erbe profumate del mio petto*, LG, pp. 266-269.

<sup>51</sup> In FE5I.52, c. 2, leggiamo: «La giornata finisce e comincia a pesare nel passo», poi «*La giornata finisce e si sente pesare sul collo*», cassato estesamente.

<sup>52</sup> Entrambe le citazioni in *Esterno*, PO, p. 47.

<sup>53</sup> LG, p. 846: «It turns harmless and stainless on its axis, with such endless successions of diseas'd corpses, / it distills such exquisite winds out of such infused fetor» (Gira inoffensiva e innocente sul suo asse, con un carico così infinito di corpi malati, / distilla venti così squisiti da tanto intriso fetore).

<sup>54</sup> LG, p. 1126: «Absorb them well O my earth, she cried, I charge you lose not my sons, lose not an atom» (Assorbili bene, o mia Terra, piangeva, ti ordino di non disperdere i miei figli, di non perderne un solo atomo).

<sup>55</sup> Queste citazioni da MV, nota del 24 novembre 1935, pp. 19-20.

<sup>56</sup> Dante si stacca dagli altri «miei» (cfr. MV, pp. 169-170, nota del 1 gennaio 1940) per la “tensione” a lui che Pavese respira attraverso le proprie opere. Molto citato in proposito il riferimento alla costruzione di un'opera letteraria «dove tanto i personaggi che l'ambiente sono mezzo alla narrazione di una parabola [...] il “cammino dell'anima” della mia *Divina Commedia*» (MV, p. 164). Oppure la lettera del 1949 ai coniugi Ruata, nella quale, preannunciando l'intenzione di comporre *La luna e i falò*, immagina «una modesta *Divina Commedia*». PAVESE, *Lettere 1945-1950*, a c. di I. CALVINO, Einaudi, Torino 1966, p. 399.

<sup>57</sup> E che è alla base anche di *Una stagione* e *Paternità*, lirica questa censurata nella prima edizione. L'esistenza umana è qui ridotta all'osso della sua fisica marcescibilità: «Anche i giovani un giorno saran padri / e la carne è per tutti una sola» (FE5I.33, c. 3r; «carne» sarà poi sostituito da «donna»).

<sup>58</sup> *Una generazione* è stata per molto tempo, secondo il progetto pavesiano, la lirica conclusiva di *Lavorare stanca*; si veda l'indice in FE5II.8.

<sup>59</sup> Le citazioni del componimento da *Una generazione*, PO, p. 55.

<sup>60</sup> V. COLETTI, *La diversità di «Lavorare stanca»*, in PAVESE, *Lavorare stanca*, Einaudi, Torino 1998 (2001), p. IX.



luogo del precedente «ma»<sup>61</sup> – l'eterno ritorno espresso già nelle *Foglie* da «One generation playing its part and passing on, / another generation playing its part and passing on its turn»<sup>62</sup>. Nell'ideazione del «testo come discorso collettivo di coloro che possono dire “eravamo i ragazzi”»<sup>63</sup> si coglieranno ombre di *Spoon river* («Fanno salti nell'erba e nel vento e non fanno di noi / noi siamo già morti»<sup>64</sup>) e dei *Songs of Innocence and Experience* di Blake (i prati, la notte, le voci dei bambini). Ma la whitmaniana circolarità di cui si è detto, appare come la ragione originaria, motore e segno della testimonianza affidata al componimento.

Nelle liriche del confino, le più tarde della *princeps*, la presenza di Whitman non arretra. Anzi, *Donne appassionate* è uno dei componimenti nei quali con più evidenza si coglie la sovrapposibilità con le *Foglie* d'America. All'interno di un quadro non infrequente nel primo *Lavorare stanca* – spruzzato d'acqua (*Mari del Sud*, *Gente spaesata*, *Tradimento*, *Grappa a settembre*, ma anche *Terre bruciate*) e di corpi nudi (*Disciplina*, *Paesaggio* [V], *Pensieri di Dina*) – qui più che altrove è ancora il *Song of Myself* (sez. 11) a offrire precisi riscontri: il racconto delle «ragazze che scendono in acqua» echeggia «Twenty-eight young men bathe by the shore»<sup>65</sup>. Sichera ha dettagliato la «metafora delle alghe-mani»<sup>66</sup>. Alle dita – «crooked inviting fingers»<sup>67</sup> – del mare whitmaniano, si aggiunga l'«unseen hand [...] over their bodies»<sup>68</sup>. Così, la donna «che nuotava [...] / sola e nuda, [...] / grande [...] bianca abbagliante»<sup>69</sup> era stata accostata<sup>70</sup> al «beautiful gigantic swimmer swimming naked»<sup>71</sup> di *The Sleepers*, che col suo «white body» coraggiosamente sfidava il mare<sup>72</sup>. A rinsaldare il legame, si consideri che «audace» – lemma ignoto alla poesia di Pavese – ricorre tre volte in questo luogo nel testimone manoscritto (poi rifiutato<sup>73</sup>) a designare il corpo del nuotatore che le alghe vorrebbero calare sul fondo. Il nuotatore di *The sleepers*

<sup>61</sup> «Ma nessuno lo sa che noi siamo cresciuti...» è pre-finale del manoscritto (FE5I.39, c. 3r).

<sup>62</sup> *Starting from Paumanok*, LG, p. 38 (Una generazione recita la sua parte e passa, un'altra generazione recita la sua parte e passa a sua volta).

<sup>63</sup> G. BARBERI SQUAROTTI, *Lettura di «Lavorare stanca»*, in *Il mestiere di scrivere. Cesare Pavese trent'anni dopo*. Atti del convegno (Santo Stefano Belbo, 13 dicembre 1980), Quaderni del Centro Studi Cesare Pavese, Santo Stefano Belbo 1982, p. 57.

<sup>64</sup> FE5I.39, c. 1r, cassato estesamente.

<sup>65</sup> LG, p. 90 (Ventotto uomini si bagnano lungo la spiaggia / ventotto uomini a e tutti così amichevoli).

<sup>66</sup> SICHERA, *Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*, cit., p. 34.

<sup>67</sup> Ivi, p. 118 (ricurve dita invitanti).

<sup>68</sup> *Song of Myself*, LG, p. 90 (mano invisibile [...] sui loro corpi).

<sup>69</sup> *Donne appassionate*, PO, p. 59.

<sup>70</sup> Cfr. SICHERA, *Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*, cit., pp. 34-35.

<sup>71</sup> LG, p. 970 («un nuotatore splendido, un gigante, nuotare nudo»).

<sup>72</sup> Anche il cugino dei *Mari del Sud* era «un gigante, vestito di bianco, / [...] abbronzato nel volto». *I mari del Sud*, PO, p. 7.

<sup>73</sup> Cfr. FE5I.60, c. 3.

era proprio un «courageous giant»<sup>74</sup>, «with courageous arms»<sup>75</sup> e «undaunted eyes»<sup>76</sup>; e pure il suo «brave corpse»<sup>77</sup>, come la donna, verrà inghiottito dal mare.

*Luna d'agosto* – uno dei componimenti più ellittici dell'opera, espressionistico, quasi *pulp* (il «cranio spaccato dal sole»<sup>78</sup>, l'apertura sulla sposa che trascina un cadavere...) può sembrare molto lontano da tali inflessioni. Eppure, nell'accostamento spaventoso tra luna e morte – fra il cromatismo del bianco evocato dal velo, il cadavere e il sangue, nel pallore lunare – è visibile una chiara fonte whitmaniana: «Look down fair moon and bathe this scene, / Pour softly down night's nimbus floods on faces ghastly, swollen, purple, / On the dead on their backs with arms toss'd wide, / Pour down your unstinted nimbus sacred moon»<sup>79</sup>. Lo stesso Pavese aveva già notato in questa lirica «la semplice scena dalle infinite risonanze – i morti insanguinati, sotto la luna pietosa»<sup>80</sup>, che lo spingeva a chiosare: «È un tal miracolo questa poesiola...»<sup>81</sup>. Un “miracolo” che diverrà nella sua *Luna d'agosto* «creazione di un mistero naturale intorno a un'angoscia umana»<sup>82</sup>.

Di *Terre bruciate* è molto importante il luminoso ritratto delle donne di Torino, cui l'autore tiene al punto da rimettere in discussione la compiutezza del componimento, che aveva precocemente raggiunto<sup>83</sup>. Tali donne vengono caratterizzate primariamente attraverso giovinezza e spontaneità e possiedono tratti del pioniere whitmaniano: sono «brune, vive, slanciate», vivono in strada – luogo di elezione del pioniere e del ragazzo – e vengono arditamente paragonate a «maschi»<sup>84</sup>. Sono a tutti gli effetti «donne-ragazzo»<sup>85</sup>.

<sup>74</sup> LG, p. 972 (gigante coraggioso).

<sup>75</sup> *Ibidem* (braccia coraggiose).

<sup>76</sup> *Ibidem* (occhi indomiti).

<sup>77</sup> *Ibidem* (audace cadavere).

<sup>78</sup> *Luna d'agosto*, PO, p. 60.

<sup>79</sup> *Look down fair moon*, LG, p. 736. «Guarda giù, graziosa luna, e bagna questa scena, / Versa soffici diluvi di notturno *nimbus* su facce spaventose, livide, tumefatte, / Sui morti, supini a braccia spalancate, / Versa il tuo non avaro *nimbus* sacra luna». In corsivo, nel testo originale, l'accostamento tra luna e cadavere.

<sup>80</sup> TL, p. 112.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> MV, p. 20, nota del 24 novembre 1935. Una simile prospettiva è rintracciabile in *Mito*, componimento scritto nello stesso periodo, ma pubblicato solamente nella seconda edizione dell'opera.

<sup>83</sup> Già in FE5L.64, c. 4r; poi occorreranno altre 4 carte manoscritte (fino a c. 6r) per “chiudere” il componimento.

<sup>84</sup> I luoghi citati sono rinvenibili nel testimone manoscritto della poesia, in FE5L.64, c. 6r.

<sup>85</sup> Tale concetto è sottolineato soprattutto da SICHERA (*Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*, cit., pp. 49-52). La fonte è nello stesso Pavese, il quale, già al tempo della tesi, aveva notato nella poesia di Whitman la presenza di una “razza” di donne «eguali, compagne della vita e delle imprese, altrettanti camerati che di femminile non hanno che il nome [...]. Davvero queste donne sono anch'esse pionieri» (TL, pp. 52-53). Uno dei brani citati dall'autore per suffragare la sua tesi è in *A woman waits for me*: «They are not one jot less than I am, / they are tann'd in the face by shining suns and blowing winds / their flesh has the old divine suppleness and strength, / they know how to swim, row, ride, wrestle, shoot, run, strike, retreat, advance, resist, defend themselves, / they are ultimate in their own right – they are calm, clear, well-possess'd of themselves». *A woman waits for me*, LG, p. 240: «Non mi sono inferiori neanche di uno iota, / Hanno i volti bruniti dal sole splendente e da venti impetuosi, / Le carni flessuose e sode di antiche dee, / Sanno

Occorre ricordare che già nella composizione di *Pensieri di Dina* la protagonista cercava «un ragazzo che parli con me / come parla con gli altri ragazzi»<sup>86</sup>; nel testo pronto per la stampa<sup>87</sup> non vi sarà poi traccia<sup>88</sup> di questo *queering* d'oltreoceano, per quanto l'auto-sufficienza professata dal personaggio Dina non ne risulterà intaccata.

FIORI: MERAVIGLIA, SCOPERTA, CORPO, MATTINO

Buona parte degli spunti fin qui rilevati non sono poi presenti nel testo edito, presentandosi queste pagine, in more Sichera, come “regesto dei rimossi whitmaniani”. Questo era il rischio di cui ci avvisava Mutterle<sup>89</sup>, la dinamica riscontrata anche da Tondo denunciando la riservatezza pavesiana a «esibire le proprie ascendenze culturali», il suo «primo oro»<sup>90</sup>. Se tali legami vengono occultati – e si possono recuperare solo attraverso il carotaggio che abbiamo condotto – non è infatti perché Pavese li supera, ma perché li “introietta” nella sua poesia, li fa suoi al punto da non saperne – o volerne – più distinguere l'origine. Non si tratta, insomma, della (s)comparsa di alcuni luoghi, ma della forma stessa della poesia, che assorbe lo slancio, gli spazi, la fiducia delle *Foglie* americane. Non è la citazione, cui Pavese mira – un particolare effetto estetico o il gioco dotto a compiacere il lettore – ma, sappiamo bene, la scoperta di una realtà:

Anche se proviamo un palpito di gioia a trovare un aggettivo accoppiato con riuscita a un sostantivo, che mai si videro insieme, non è stupore all'eleganza della cosa, alla prontezza dell'ingegno, all'abilità tecnica del poeta che ci tocca, ma meraviglia alla nuova realtà portata in luce<sup>91</sup>.

Meraviglia e realtà sono materia del pioniere, come l'autore notava già ai tempi della tesi: il suo cammino era «un'esultante rivelazione di “*new meanings*” di gioia»<sup>92</sup>. Tutta la realtà di *Lavorare stanca* germoglia da questo “contatto”. E insistiamo su questo termine, di Whitman<sup>93</sup>, perché se il tessuto della parola pavesiana si intreccia in nodi che

---

nuotare, remare, cavalcare, lottare, sparare, correre, colpire, arretrare, avanzare, resistere, difendersi, / Insuperabili per virtù propria – calme, lucide, padrone di sé».

<sup>86</sup> FE5L15, c. 4v.

<sup>87</sup> Ma, com'è noto, non edito Pavese vivente.

<sup>88</sup> All'oscuro di quanto in queste pagine, potrebbe passare inosservato «Quel vecchio in mutande / e cappello, che andava a pescare, mi ha vista tuffarmi, / ma ha creduto che fossi un ragazzo e nemmeno ha parlato». *Pensieri di Dina*, PO, p. 67.

<sup>89</sup> «La citazione implicita di Pavese, quella prediletta da lui di gran lunga, porta a introiettare e decontestualizzare gli autori in un dialogo continuo e depistante, spesso antagonistico, composto di battute allusive e risposte a distanza». A.M. MUTTERLE, recensione a *Le malvage analisi*, «Studi Novecenteschi», 1989, 37, p. 189.

<sup>90</sup> TONDO, *L'incontro di Pavese con Whitman. La tesi di laurea*, cit., p. 709.

<sup>91</sup> MV, nota del 9 ottobre 1935, p. 8.

<sup>92</sup> TL, p. 141

<sup>93</sup> Cfr. SICHERA, *Pavese. Libri sacri, misteri, riscritture*, cit., p. 34.

ritornano<sup>94</sup>, esso si dispone lungo una dimensione fisica che era rimasta in gran parte ignota alla lirica italiana. «La vita comincia nel corpo»<sup>95</sup>, scrive l'autore nel *Mestiere*. Abbiamo dettagliato altrove<sup>96</sup> la derivazione whitmaniana del tema e l'impatto di questo, attraverso Pavese, nella poesia italiana del Novecento. Appare fondamentale in sostanza l'apertura che si verifica nei suoi orizzonti culturali dal lavoro propedeutico alla tesi, da quella rilettura delle *Foglie d'erba* dell'agosto del 1929<sup>97</sup>, che riprende ed assomma tutte le letture dell'opera, sempre salutari, sempre luminose, sempre estive<sup>98</sup>.

Che «luce e mattino» – per riprendere un tardo dittico d'autore – contino in *Lavorare stanca*, ce ne aveva dato notizia lo stesso Pavese. Nella lettera dell'8 giugno 1936 a Giuseppe Cassano, egli parla dell'opera appena pubblicata, come di «un mondo di giovani che vivono contenti e meravigliati delle cose reali, che si muovono con mattutina spensieratezza tra gli uomini»<sup>99</sup>. Quel mattino, che nelle *Foglie* è salute, energia, incontro – «The feeling of health, the full-noon trill, the song of me rising from bed and meeting the sun»<sup>100</sup> – in *Lavorare stanca* “ritorna” con sicura cadenza a segnare le tappe fondamentali, l'inizio e la fine del cammino del ragazzo: nei *Mari del Sud* e in *Paesaggio* [VI], ma anche nel finale intermedio di *Esterno* (e, pur diversamente, in quello definitivo dello *Steddazzu*); tutte liriche sistematicamente alballi<sup>101</sup>. Il mondo – prefigurato dal ragazzo e problematizzato dal «sole [...] / vecchio»<sup>102</sup> del “doppio”, che ha già vissuto – viene attraversato lungo tutta l'opera, e colto in un respiro nell'epifania di un mattino. È la sintesi di «tre anni di giovinezza e scoperte»<sup>103</sup>, il ritorno a casa del «pioniere errante»<sup>104</sup> dopo aver attraversato «tutte le parvenze del mondo, assorbendole»<sup>105</sup>. La radice di *Lavorare stanca* affonda dunque in una coraggiosa ermeneutica whitmaniana, un magma<sup>106</sup> da cui

<sup>94</sup> Le riprese lessicali notate da M. GUGLIELMINETTI, *Racconto e canto nella metrica di Pavese*, in «Sigma», cit., p. 27. Cfr. anche MUTTERLE, *Appunti sulla lingua di Pavese lirico*, in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea*, Liviana, Padova 1966, pp. 284-86. Poi COLETTI, *La diversità di «Lavorare stanca»*, cit., pp. XI-XII.

<sup>95</sup> MV, nota del 25 novembre 1937, p. 5.

<sup>96</sup> Mi permetto di rinviare al mio *La chiave del corpo in Pavese*, in corso di pubblicazione nel volume miscelaneo *Scritture del corpo*, Atti del XVIII Convegno Mod (Catania 2016).

<sup>97</sup> Cfr. PAVESE, *Lettere 1924-44*, a c. di L. MONDO, Einaudi, Torino 1966, pp. 116-117 (lettera a Monti del 5 agosto 1929).

<sup>98</sup> Cfr. *ivi*, pp. 27, 29, 35, 39, 41, 42, 74 (agosto-ottobre 1926, e poi agosto 1927).

<sup>99</sup> *Ivi*, pp. 520-523.

<sup>100</sup> *Song of Myself*, LG, p. 70. (La sensazione di salute, il trillo del mattino pieno, il canto di me che mi alzo dal letto e vado incontro al sole).

<sup>101</sup> Avevo esplorato le pavesiane epifanie mattinali in «*Lavorare stanca*» o le poesie del mattino, per la rivista «Leuké»: [<https://www.leuche.it/wp/wp-content/uploads/2017/04/Lavorare-stanca.pdf>].

<sup>102</sup> Nell'*explicit* dei *Mari del Sud*, PO, p. 11, leggiamo: «Ma quando gli dico / ch'egli è tra i fortunati che han visto l'aurora / sulle isole più belle della terra / al ricordo sorride e risponde che il sole / si levava che il giorno era vecchio per loro».

<sup>103</sup> *Il mestiere di poeta*, PO, p. 105.

<sup>104</sup> TL, p. 152.

<sup>105</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>106</sup> Scrive Pavese su Whitman (APX.76): «I lettori di L. of G. sono infatti invitati, non a farsi sistema delle idee di W. W., ma a vivergli accanto, a riceverne l'influsso vitale magmatico».

– attraverso quella «promessa di rivelazioni spirituali che si incarnano»<sup>107</sup> – erompe un canto limpido e impuro, che innesta, nel malaticcio cerebralismo ermetico *entre-deux-guerres*, la forza di un corpo-parola sottratto alla propaganda fascista<sup>108</sup> e restituito alla primigenia dignità gnostico-sapienziale. Vale, insomma, per l'esordio di Pavese, quel che diceva Walt accomiatandosi dalle sue *Foglie*: «Camerado, this is no book, / Who touches this touches a man»<sup>109</sup>.

---

<sup>107</sup> Ivi, p. 47.

<sup>108</sup> Che pure nella zona tra Whitman e Nietzsche si era alimentata. Cfr. CAMBONI, *Le «Foglie d'erba» di Walt Whitman e la ricezione italiana*, cit., pp. 368-370.

<sup>109</sup> *So long!*, LG, p. 1142 («non è un libro, / Chi tocca questo tocca un uomo»).