



Università degli Studi di Cagliari

DOTTORATO DI RICERCA

Studi Filologici e Letterari

Ciclo XXVII

Le carte del primo *Lavorare stanca*

Settore/i scientifico disciplinari di afferenza

L-FIL-LET/11

Presentata da:	Dott.ssa Maura BONFIGLIO
Coordinatore Dottorato	Prof.ssa Cristina LAVINIO
Tutor	Prof.ssa Maria Antonietta CORTINI Prof. Duilio CAOCCI Prof.ssa Almuth GRÉSILLON

Esame finale anno accademico 2014 – 2015

Indice del primo volume

CAP. I QUESTIONI DI METODO	1
1. Rappresentare la variazione	1
2. Teorie e aporie	4
3. Incontri e diffidenze	8
4. Due metodologie a confronto	12
CAP. II LAVORARE STANCA NELL' "ARCHIVIO CESARE PAVESE"	19
1. Archivio Cesare Pavese	19
2. Il fondo Sini	20
3. Il Fondo Einaudi	21
4. Faldoni	22
5. I mari del Sud	24
6. Antenati	31
7. Paesaggio (I)	33
8. Gente spaesata	38
9. Pensieri di Deola	41
10. Canzone di strada	45
11. Due sigarette	47
12. Ozio	51
13. Proprietari	54
14. Paesaggio (II)	57
15. Paesaggio (III)	60
16. Una stagione	63
17. Pensieri di Dina	66
18. Tradimento	68
19. Mania di solitudine	73
20. Il dio-caprone	76
21. Il tempo passa	78
22. Grappa a settembre	79
23. Atlantic Oil	81
24. Città in campagna	83
25. Gente che non capisce	86
26. Casa in costruzione	89

27.	Civiltà antica	92
28.	Cattive compagnie	94
29.	Piaceri notturni	96
30.	Balletto	98
31.	Paternità	100
32.	Disciplina antica	102
33.	Indisciplina	104
34.	Paesaggio (V)	105
35.	Disciplina	107
36.	Legna verde	109
37.	Rivolta	112
38.	Esterno	114
39.	Lavorare stanca	117
40.	Ritratto d'autore	119
41.	Mediterranea	121
42.	La cena triste	123
43.	Paesaggio (IV)	125
44.	Maternità	126
45.	Una generazione	128
46.	Ulisse	130
47.	Atavismo	132
48.	Avventure	134
49.	Donne appassionate	137
50.	Luna d'agosto	139
51.	Terre bruciate	142
52.	Poggio reale	144
53.	Paesaggio (VI)	145

CAP. III I MARI DEL SUD **146**

1.	Introduzione	146
2.	Descrizione delle carte	147
	Il primo manoscritto: AP III.1	147
	La prima carta (AP III.1.1)	147
	La terza carta (AP III.1.3)	150
	La seconda carta (AP III.1.2)	157
	La quarta carta (AP III.1.4)	161
	La quinta carta (AP III.1.5)	165

Il secondo manoscritto: FE 5II.38	170
I dattiloscritti e le prove di stampa	174
Conclusioni	176
3. Analisi Genetica	181
Introduzione	181
Costanti	182
Dalla “traccia” all’intermezzo	194
L’intermezzo e le rivalità tra paesi	194
Il padre	196
Il faro e i sogni d’infanzia	198
Rinunzie: il primo manoscritto	199
Il ritorno in paese, l’incontro col cugino	201
La fame, le lingue, il tramonto	204
Il secondo manoscritto	207
Le perle, gli amori e la lotta con i cetacei	207
I dattiloscritti	209
Conclusioni	210
CAP. IV STRUTTURA DELLA RACCOLTA	212
1. Introduzione	212
2. Indici	214
Indice (parziale) dell’edizione del 1962 curata da Italo Calvino	214
FE 5I.22.4v	217
FE 5II.7v	218
FE 5II.8v	219
Elenco delle liriche presenti sulle bozze di stampa per la prima edizione, AP III.3	220
Indice dell’edizione Solaria	221
3. Indici del primo <i>Lavorare stanca</i>: cronologia/stratigrafia	222
Gli indici autografi: FE 5I.22.4v, FE 5II.7v, FE 5II.8v	222
Oltre l’ordine cronologico: gli strati di FE 5II.8v	225
L’indice dell’edizione Solaria	229
4. L’edizione Einaudi curata da Pavese	232
L’indice e le sezioni tematiche	232
Quale “canzoniere”?	238

BIBLIOGRAFIA	244
1. Edizioni degli scritti di Cesare Pavese utilizzate nella ricerca:	244
2. Pavese lirico	244
Edizioni	244
Studi	246
3. Pavese oggi: cinquant'anni di studi	249
Numeri monografici di riviste dedicati all'autore:	249
Convegni pavesiani	251
Rassegne bibliografiche:	252
Contributi su temi particolari	253
4. Questioni metodologiche: critica delle varianti e critique génétique	255
La critica delle varianti	255
Edizioni critiche esemplari	257
La critique génétique	258
Pubblicazioni dell'ITEM	260
Tra Francia e Italia: confronti	262

Indice del secondo volume

INTRODUZIONE	1
AP III.1 MINUTA DE <i>I MARI DEL SUD</i>	2
FE 5II.38 MANOSCRITTO DE <i>I MARI DEL SUD</i>	13
FE 5I.5 MINUTA DI <i>PAESAGGIO (I)</i>	18
FE 5II.1 MANOSCRITTO DI <i>PAESAGGIO (I)</i>	31
FE 5I.3 MINUTA DI <i>GENTE SPAESATA</i>	34
FE 5I.6 MINUTA DI <i>PENSIERI DI DEOLA</i>	43
FE 5I.4 MINUTA DI <i>CANZONE DI STRADA</i>	57
FE 5I.1 MINUTA DI <i>DUE SIGARETTE</i>	63
FE 5I.14 MINUTA DI <i>OZIO</i>	72
FE 5I.2 MINUTA DI <i>PROPRIETARI</i>	81
FE 5I.16 MINUTA DI <i>PAESAGGIO (II)</i>	90
FE 5I.53 MINUTA DI <i>PAESAGGIO (III)</i>	98
FE 5I.78 MANOSCRITTO DI <i>PAESAGGIO (III)</i>	105
FE 5I.17 MINUTA DI <i>UNA STAGIONE</i>	107
FE 5I.15 MINUTA DI <i>PENSIERI DI DINA</i>	113
FE 5I.9 MINUTA DI <i>TRADIMENTO</i>	120
FE 5II.66 MINUTA DI <i>TRADIMENTO</i>	132
FE 5I.19 MINUTA DI <i>MANIA DI SOLITUDINE</i>	135

FE 51.18	MINUTA DE <i>IL DIO-CAPRONE</i>	140
FE 51.46	MINUTA DE <i>IL TEMPO PASSA</i>	149
FE 51.50	MINUTA DI <i>GRAPPA A SETTEMBRE</i>	152
FE 51.21	MINUTA DI <i>ATLANTIC OIL</i>	158
FE 51.22	MINUTA DI <i>CITTÀ IN CAMPAGNA</i>	164
FE 51.7	MINUTA DI <i>GENTE CHE NON CAPISCE</i>	170
FE 51.24	MINUTA DI <i>GENTE CHE NON CAPISCE</i>	173
FE 51.25	MINUTA DI <i>CASA IN COSTRUZIONE</i>	178
FE 51.51	MINUTA DI <i>CIVILTÀ ANTICA</i>	187
FE 51.28	MINUTA DI <i>CATTIVE COMPAGNIE</i>	195
FE 51.26	MINUTA DI <i>PIACERI NOTTURNI</i>	202
FE 51.27	MINUTA DI <i>BALLETTO</i>	208
FE 51.33	MINUTA DI <i>PATERNITÀ</i>	213
FE 51.34	MINUTA DI <i>DISCIPLINA ANTICA</i>	217
FE 51.35	MINUTA DI <i>INDISCIPLINA</i>	222
FE 51.43	MINUTA DI <i>PAESAGGIO(V)</i>	225
FE 51.37	MINUTA DI <i>DISCIPLINA</i>	233
FE 51.38	MINUTA DI <i>LEGNA VERDE</i>	239
FE 51.42	MINUTA DI <i>RIVOLTA</i>	246
FE 51.52	MINUTA DI <i>ESTERNO</i>	251
FE 51.59	MINUTA DI <i>ESTERNO</i>	257

FE 5II.45	MINUTA DI <i>ESTERNO</i>	260
FE 5I.48	MINUTA DI <i>LAVORARE STANCA</i>	263
FE 5I.45	MINUTA DI <i>RITRATTO D'AUTORE</i>	270
FE 5I.36	MINUTA DI <i>MEDITERRANEA</i>	275
FE 5I.44	MINUTA DI <i>LA CENA TRISTE</i>	279
FE 5I.41	MINUTA DI <i>PAESAGGIO (IV)</i>	284
FE 5I.49	MINUTA DI <i>MATERNITÀ</i>	288
FE 5I.39	MINUTA DI <i>UNA GENERAZIONE</i>	295
FE 5I.58	MINUTA DI <i>ULISSE</i>	301
FE 5I.57	MINUTA DI <i>ATAVISMO</i>	308
FE 5I.57	MINUTA DI <i>ATAVISMO</i>	314
FE 5I.54	MINUTA DI <i>AVVENTURE</i>	320
FE 5I.60	MINUTA DI <i>DONNE APPASSIONATE</i>	327
FE 5I.62	MINUTA DI <i>LUNA D'AGOSTO</i>	337
FE 5II.89	MINUTA DI <i>LUNA D'AGOSTO</i>	348
FE 5I.61	MINUTA DI <i>TERRE BRUCIATE</i>	351
FE 5II.88	MINUTA DI <i>TERRE BRUCIATE</i>	356
FE 5II.47	MINUTA DI <i>POGGIO REALE</i>	358
FE 5II.89	MINUTA DI <i>PAESAGGIO VI</i>	360



Università degli Studi di Cagliari

DOTTORATO DI RICERCA

Studi Filologici e Letterari

Ciclo XXVII

Le carte del primo *Lavorare stanca*

Vol. 1

Settore/i scientifico disciplinari di afferenza

L-FIL-LET/11

Presentata da:	Dott.ssa Maura BONFIGLIO
Coordinatore Dottorato	Prof.ssa Cristina LAVINIO
Tutor	Prof.ssa Maria Antonietta CORTINI Prof. Duilio CAOCCI Prof.ssa Almuth GRÉSILLON

Esame finale anno accademico 2014 – 2015

Ringraziamenti

Ringrazio sinceramente la Prof.ssa Cortini che mi ha supportato con una dedizione e un impegno straordinari e il Prof. Caocci per avermi iniziata a studi e metodologie per me nuovi, oltre che per la loro indispensabile guida, il loro sostegno e la loro disponibilità in questi anni di lavoro.

Sono molto obbligata nei confronti della Prof.ssa Almuth Grésillon per avermi dato fiducia e appoggio e per essere stata una preziosa maestra prima con le sue opere e poi con i suoi consigli.

Un ringraziamento particolare va all'Università di Cagliari e alla Scuola di Dottorato in Studi Filologici e Letterari diretta dalla Prof.ssa Cristina Lavinio per avermi offerto questa opportunità.

Devo ringraziare l'Institut des Textes et Manuscrits Modernes di Parigi diretto dal Prof. Paolo D'Iorio per avermi accolta nel periodo di permanenza all'estero.

Ringrazio il Centro Studi "Guido Gozzano – Cesare Pavese" dell'Università di Torino per avermi consentito la consultazione delle copie digitali degli autografi pavesiani. Non altrettanto generoso è stato però il Centro con gli originali, tanto bene custoditi da restare inconsultabili.

Ringrazio di cuore il mio amico fraterno l'ing. informatico Nicola Tuveri per il grande aiuto e i suggerimenti che mi ha sempre elargito con immensa disponibilità.

Vorrei inoltre esprimere tutta la mia gratitudine ai miei genitori che mi hanno sostenuta e aiutata sotto ogni profilo, ai miei fratelli e in particolar modo a Gianmarco che con Maria Luisa si sono tanto spesi per me. Ringrazio ancora Massimo e Marcella e Alessandro per il loro supporto soprattutto nei difficili momenti della mia permanenza all'estero.

Ad Anna e Nicola

Indice del primo volume

CAP. I QUESTIONI DI METODO	1
1. Rappresentare la variazione	1
2. Teorie e aporie	4
3. Incontri e diffidenze	8
4. Due metodologie a confronto	12
CAP. II LAVORARE STANCA NELL' "ARCHIVIO CESARE PAVESE"	19
1. Archivio Cesare Pavese	19
2. Il fondo Sini	20
3. Il Fondo Einaudi	21
4. Faldoni	22
5. I mari del Sud	24
6. Antenati	31
7. Paesaggio (I)	33
8. Gente spaesata	38
9. Pensieri di Deola	41
10. Canzone di strada	45
11. Due sigarette	47
12. Ozio	51
13. Proprietari	54
14. Paesaggio (II)	57
15. Paesaggio (III)	60
16. Una stagione	63
17. Pensieri di Dina	66
18. Tradimento	68
19. Mania di solitudine	73
20. Il dio-caprone	76
21. Il tempo passa	78
22. Grappa a settembre	79
23. Atlantic Oil	81
24. Città in campagna	83
25. Gente che non capisce	86
26. Casa in costruzione	89

27.	Civiltà antica	92
28.	Cattive compagnie	94
29.	Piaceri notturni	96
30.	Balletto	98
31.	Paternità	100
32.	Disciplina antica	102
33.	Indisciplina	104
34.	Paesaggio (V)	105
35.	Disciplina	107
36.	Legna verde	109
37.	Rivolta	112
38.	Esterno	114
39.	Lavorare stanca	117
40.	Ritratto d'autore	119
41.	Mediterranea	121
42.	La cena triste	123
43.	Paesaggio (IV)	125
44.	Maternità	126
45.	Una generazione	128
46.	Ulisse	130
47.	Atavismo	132
48.	Avventure	134
49.	Donne appassionate	137
50.	Luna d'agosto	139
51.	Terre bruciate	142
52.	Poggio reale	144
53.	Paesaggio (VI)	145

CAP. III I MARI DEL SUD **146**

1.	Introduzione	146
2.	Descrizione delle carte	147
	Il primo manoscritto: AP III.1	147
	La prima carta (AP III.1.1)	147
	La terza carta (AP III.1.3)	150
	La seconda carta (AP III.1.2)	157
	La quarta carta (AP III.1.4)	161
	La quinta carta (AP III.1.5)	165

Il secondo manoscritto: FE 5II.38	170
I dattiloscritti e le prove di stampa	174
Conclusioni	176
3. Analisi Genetica	181
Introduzione	181
Costanti	182
Dalla "traccia" all'intermezzo	194
L'intermezzo e le rivalità tra paesi	194
Il padre	196
Il faro e i sogni d'infanzia	198
Rinunzie: il primo manoscritto	199
Il ritorno in paese, l'incontro col cugino	201
La fame, le lingue, il tramonto	204
Il secondo manoscritto	207
Le perle, gli amori e la lotta con i cetacei	207
I dattiloscritti	209
Conclusioni	210
CAP. IV STRUTTURA DELLA RACCOLTA	212
1. Introduzione	212
2. Indici	214
Indice (parziale) dell'edizione del 1962 curata da Italo Calvino	214
FE 5I.22.4v	217
FE 5II.7v	218
FE 5II.8v	219
Elenco delle liriche presenti sulle bozze di stampa per la prima edizione, AP III.3	220
Indice dell'edizione Solaria	221
3. Indici del primo <i>Lavorare stanca</i>: cronologia/stratigrafia	222
Gli indici autografi: FE 5I.22.4v, FE 5II.7v, FE 5II.8v	222
Oltre l'ordine cronologico: gli strati di FE 5II.8v	225
L'indice dell'edizione Solaria	229
4. L'edizione Einaudi curata da Pavese	232
L'indice e le sezioni tematiche	232
Quale "canzoniere"?	238

BIBLIOGRAFIA	244
1. Edizioni degli scritti di Cesare Pavese utilizzate nella ricerca:	244
2. Pavese lirico	244
Edizioni	244
Studi	246
3. Pavese oggi: cinquant'anni di studi	249
Numeri monografici di riviste dedicati all'autore:	249
Convegni pavesiani	251
Rassegne bibliografiche:	252
Contributi su temi particolari	253
4. Questioni metodologiche: critica delle varianti e critique génétique	255
La critica delle varianti	255
Edizioni critiche esemplari	257
La critique génétique	258
Pubblicazioni dell'ITEM	260
Tra Francia e Italia: confronti	262

Cap. I

Questioni di metodo

1. Rappresentare la variazione

Ho deciso di dedicarmi allo studio degli autografi di *Lavorare stanca* non solo per la gran rilevanza di queste carte fra i documenti conservati presso l'“Archivio Cesare Pavese”, ma perché ritengo che la raccolta, nonostante il suo carattere di esordio poetico, abbia finito per rappresentare per Pavese l'apice della sua esperienza artistica, la prova poetica da lui stesso ritenuta mai superata¹. Come è noto, l'autore ne curò due edizioni: la prima presso Solaria nel 1936, sottoposta a censura, composta di quarantacinque pezzi, a tiratura modesta (solo cinquecento copie); la seconda presso Einaudi nel 1943, che oltre ad aver goduto di una ben più larga diffusione rappresenta l'ultimo assetto della raccolta approvato da Pavese: *È questa la forma definitiva che dovrà avere Lavorare stanca se mai sarà pubblicato una seconda volta*, appuntava lo stesso autore nel predisporre la seconda edizione sul primo foglio della cartella in cui ne

¹ Si vedano in Cesare PAVESE, *Officina Einaudi, Lettere editoriali 1940-1950*, a c. di S. Savioli e F. Contorbia, Torino, Einaudi 2008 [Pavese 2008] le testimonianze epistolari prodotte da Lorenzo MONDO, *Cesare Pavese: Il mestiere di poeta*, in «Cuadernos de Filologia Italiana», n° straordinario, 2011, pp. 257-267: «*Lavorare stanca* [...] resterà a lungo il suo solo libro poetico. Ma sembrerebbe anche, tra tutti, il libro prediletto, sopravanzato appena nell'ultimo scorcio della sua vita dai *Dialoghi con Leucò*: cfr. le dichiarazioni rilasciate in una lettera a Carlo Muscetta («Valgo più come poeta che come prosatore») e a Mario Alicata, dove si riconosce il giusto riferimento di *Paesi tuoi* a *Lavorare stanca* («che però vale di più»). Sono lettere del 1941 e tengono indubbiamente conto del fervore che l'8 giugno di quello stesso anno, propone a Giulio Einaudi, in tono scherzoso ma convinto, la pubblicazione di *Lavorare stanca* in edizione accresciuta e risistemata («Voi potete e dovete non lasciarVi sfuggire questa nuova occasione di rendere omaggio a un massimo poeta vivente ...»). La nuova edizione uscirà nel 1943 e Cesare mostrerà in una lettera a Fernanda Pivano di esserne ancora innamorato: «Com'ero più mascalzone e intelligente a venticinque anni. Allora ho scritto un libro che nessuno stima un soldo, ma comunque non sarà più superato da nulla che io scriva». Ma ben più avanti nel tempo difenderà il suo primo libro con inusitato fervore: «Che senso ha dire che la poesia italiana moderna non esiste?... Bada che io la difendo, questa poesia, anche senza tener conto che c'è uscito *Lavorare stanca*, libro che basta (non scherzo) a salvare una generazione» (Lettera a Mario Motta del 23 gennaio 1950)» (pp. 257-8).

raccoglieva le carte; una forma più organica, a considerarne la suddivisione interna in sezioni tematiche², già tentata nella *princeps*.

Ho poi scelto di indirizzare la mia ricerca agli autografi relativi alla sola *editio princeps*, privilegiati non solo come testimoni della storia evolutiva della raccolta, del suo processo di elaborazione micro e macrotestuale, ma in quanto “documenti” dei modi di “lavorare” dell’autore quando interviene su ciò che ha scritto o sta scrivendo (cancellando, sostituendo, dando forma alla misura del verso e alla struttura della lirica) e quindi alla “genesi” delle poesie, per usare un termine di cui conosco bene i rischi insieme alle implicazioni teoriche.

Nonostante l’edizione del ’43 includa nuove liriche, ne escluda poche altre e proponga un diverso ordinamento interno, l’edizione Solaria, oltre a rappresentare la prima uscita dell’opera, presenta una struttura studiata e manifesta, nonostante l’intervento della censura, una sua compiuta realizzazione dal momento che resterà il nucleo saldo della ristampa e i testi resteranno pressoché invariati. Le carte cui ho scelto di dedicarmi offrono, tra l’altro, la possibilità di uno studio molto più vasto e sicuramente più interessante rispetto agli autografi posteriori alla prima pubblicazione, che mostrano solo poche varianti puntuali, che Calvino definisce *correzioni stilistiche*, prima di elencarle, nelle *Note generali* della sua edizione³; una edizione, si aggiunga, in cui Calvino ha dato conto solo in minima parte dei materiali anteriori alla prima edizione. A rafforzare queste motivazioni è stato anche il proposito di pubblicare documenti che sono rimasti inediti. Non esistono infatti edizioni critiche delle opere poetiche di Pavese, che diano conto per intero delle evoluzioni e delle modifiche riportate dai manoscritti dell’autore; e scegliendo di lavorare sulle carte pavesiane ho deciso anche il “tipo” di edizione da approntare: la volontà di *les donner à voir* alla maniera francese, di mostrarle e renderle fruibili mantenendo una buona fedeltà ai documenti, mi ha spinto nella direzione della trascrizione diplomatica.

Tra i due elementi del binomio inscindibile che soggiace ad ogni tentativo di edizione: *mostrare* e *spiegare*, si potrebbe dire che la trascrizione si sbilanci verso la rappresentazione, e l’edizione critica verso l’interpretazione. Infatti, sebbene la

² Sulle sezioni tematiche v. MONDO, *Cesare Pavese*, p. 261, che discute e nega l’ipotesi di un “canzoniere” avanzata da Marco LEVA, *Sul primo «Lavorare stanca»*, in R. Daverio (a c. di), *Studi di letteratura offerti a Dante Isella*, Bibliopolis, Napoli 1983, pp. 225-251; della questione tratterò più avanti.

³ Cfr. Cesare PAVESE, *Poesie edite e inedite*, a c. di Italo CALVINO, Einaudi, Torino 1962, p. 219.

trascrizione, per quanto diplomatica, comporti sempre un atto interpretativo, cercherebbe comunque di riprodurre le carte così come si presentano; anche se questo resta solo un fine, un 'tendere a'. Al contrario, nonostante l'apparato si proponga come scopo la rappresentazione della variazione, il movimento del testo verrebbe interamente ricostruito dal filologo che mostrerebbe la derivazione di una lezione da un'altra o l'evoluzione di una porzione del testo in un'altra forma. Bisogna anche tener presente come dalla fine degli anni Novanta, in seguito alla proposta avanzata da Isella nell'edizione critica del *Racconto italiano di ignoto del Novecento* di Gadda, da lui curata nel 1983, gli apparati abbiano sempre più cercato di presentare le varianti in rapporto alle fasi evolutive del testo, piuttosto che in base alla loro topografia all'interno del manoscritto (in altre parole: se esse siano soprascritte, sottoscritte o allineate a destra o a sinistra). Per cui si è configurata un'evoluzione dell'apparato che, da una volontà "fotografica", ha assunto un intento "diacronico" e "sistemico", quindi ancor più interpretativo.

La trascrizione, rappresentando in maniera visiva la disposizione delle modifiche apportate dall'autore, le rende più facilmente comprensibili, anche per il lettore profano; mentre col "sistema testo-apparato", in assenza di uno standard largamente condiviso, ogni edizione riporta un diverso insieme di simboli e notazioni per riprodurre le varianti, comportando maggiori difficoltà per il lettore. Inoltre, questo secondo metodo offre una rappresentazione che risulta "asistemica" e "franta", perché non dà conto delle variazioni apportate al testo in una stessa fase redazionale, ma propone una raffigurazione del movimento testuale diviso in segmenti e talvolta in frammenti di testo; mentre la trascrizione, riproducendo tutte le pagine dei manoscritti, consente talvolta di cogliere il nascere e lo svilupparsi della lirica, di individuare e distinguere le fasi del processo creativo, di osservare il lavoro dello scrittore su ampie porzioni di testo, di mostrare quando i suoi interventi riguardano blocchi di versi o interi paragrafi, nel caso della prosa. L'edizione critica invece ha difficoltà a render conto di variazioni troppo estese o complesse, sia nel caso in cui adotti un apparato orizzontale, ma ancor più nel caso in cui scelga l'apparato verticale. Esistono ovviamente edizioni critiche che superano tali problemi con soluzioni originali, basti pensare all'edizione del *Fermo e Lucia* pubblicata da Isella nel 2006, il cui apparato costituisce un volume autonomo e mantiene lo stesso corpo del testo, oltre ad abbracciare nella variante il maggior segmento testuale possibile.

La scelta della trascrizione mi ha permesso di non relegare le varianti (in gran parte di tipo “instaurativo”⁴) in apparato, in posizione subalterna al testo sia per posizione (a piè di pagina o addirittura in fondo al volume) sia per dimensione del carattere, e perciò di dare pari dignità allo stato magmatico ed embrionale delle prime stesure e alle “messe in pulito” che divergono di poco dalla stampa. In questo modo, inoltre, si è evitato di proporre a testo una redazione iniziale senza cancellature o lezioni alternative, mostrando una pagina che risulta ordinata e “pulita” come probabilmente non è mai stata, dal momento che le prime stesure sono caratterizzate da varianti immediate⁵, apposte all’atto stesso della composizione. Il rifiuto del subordine grafico e tipografico delle varianti in apparato e della scelta di una redazione da mettere a testo è quindi nato dall’intento documentario, che è stato preponderante, ai cui fini la trascrizione si offriva come metodo di rappresentazione della variazione più congeniale e funzionale.

2. Teorie e aporie

Fare questa scelta ha significato, inevitabilmente, misurarsi con i diversi presupposti teorici che nell’ambito della filologia determinano la complessità, spesso l’ambiguità, di categorie come *volontà dell’autore*, *variante*, *genesì*, impiegate nello studio dei materiali manoscritti e del rapporto tra manoscritto e testo a stampa: il primo, un documento “intimo” che lo scrittore ha forse stilato in un primo momento solo per sé stesso, ma del quale non si è disfatto, che viene così a trovarsi al confine tra la sua sfera privata e quella pubblica, e che non può prescindere dalla sua “vocazione” alla pubblicazione, tanto più se si tratta delle bozze di stampa, *le bon à tirer*; il secondo,

⁴ Sebbene la dicitura ‘varianti instaurative’ sia ormai d’uso comune in filologia (cfr. Franca BRAMBILLA AGENO, *L’edizione critica di testi in volgare*, Antenore, Padova 1984, p. 200, e Alfredo STUSSI, *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Il Mulino, Bologna 1994, p. 182), preciso che mi riferisco a quelle varianti apposte al momento della prima stesura che testimoniano quindi la genesi del testo e che si oppongono alle varianti di tipo ‘sostitutivo’, introdotte in una fase in cui il testo sia pervenuto in una redazione stabile. Per le prime formulazioni storiche si rimanda a Gianfranco CONTINI, *Come lavorava l’Ariosto*, in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei, con un’appendice di testi non contemporanei* [edizione aumentata di *Un anno di letteratura*], Einaudi, Torino 1982, pp. 232-241, p. 235 e a Dante ISELLA, *Le carte mescolate: esperienze di filologia d’autore*, Padova, Liviana, 1987, p. 79.

⁵ Per ‘varianti immediate’ si intendono comunemente quelle apportate al momento stesso della scrittura e non in una fase di revisione successiva, spesso scritte sulla stessa riga della porzione di testo cancellata o implicate, cioè legate, sia sotto il profilo sintattico-morfologico sia sotto il profilo semantico, agli elementi testuali successivi alla parte di testo interessata dalla variazione.

approdo del lavoro dell'autore che può essere privilegiato a discapito di ogni altra redazione come forma compiuta, perfetta e immutabile.

Non univoco e non immune da rischi teleologici è il concetto della *volontà dell'autore*, che si ritiene spesso incarnata dall'ultima edizione 'autorizzata'. Ma l'*intentio auctoris* può anche essere labile e non sempre facilmente individuabile, tanto più se lo scrittore è morto; il filologo può trovarsi diviso fra il dovere di rispettarla e la libertà 'scientifica' di discostarsene nello svolgere la propria ricerca, fra l'intento di restituire la volontà ultima, quindi definitiva e assoluta, dell'autore, e contemporaneamente la necessità di trascenderla per interpretarla, legittimato dalla "natura fluida" e in continua evoluzione di questa volontà. Nel sovrapporsi di strati redazionali, dietro alle trasformazioni, talvolta perfino radicali, di un'opera, come pure dietro ad una sola variante, può esserci un cambio di progetto o di proposito da parte dello scrittore, una nuova esigenza o semplicemente una diversa ricerca di effetti; ed è un processo che può essere interrotto definitivamente e arbitrariamente solo dalla morte. Tuttavia, accanto alla concezione ormai largamente acquisita del sempre modificabile o sempre perfettibile *work in progress*, persiste, magari in forme sotterranee e latenti, quella della *editio ne varietur*, segno di una forte resistenza culturale – forse anche influenzata 'eticamente' dal rispetto del diritto d'autore – a violare, senza darne rigorosa giustificazione, quella che appare come l'ultima, autentica volontà dello scrittore.

In sede critica è facile scivolare da un discorso di ordine cronologico ad un piano valutativo, per cui si interpreta arbitrariamente l'intervento dell'autore come migliorativo. D'altra parte, però, dopo Contini non si ritiene più l'edizione preferibile all'avantesto⁶ e non si considera neppure l'ultima edizione come la redazione definitiva o la migliore rispetto alle precedenti, tanto che può risultare 'legittimo', e in alcuni casi perfino fondamentale, porre a testo la prima stesura dell'opera o una redazione intermedia; il testo assume un nuovo statuto e viene concepito come un sistema in continua evoluzione e trasformazione, un'incessante ricerca di assetto, un lavoro *in fieri* sempre perfettibile⁷.

⁶ Conoscendo le riserve che il termine suscita a causa della sua etimologia, preciso che lo userò col significato di insieme dei materiali di lavoro di uno scrittore che abbiano o meno portato ad una pubblicazione e senza relegarli alla "fase preistorica" dell'opera né considerarli di minor valore rispetto ad un eventuale testo a stampa.

⁷ «La scuola poetica uscita da Mallarmé, e che ha in Valéry il proprio teorico, considerando la poesia nel suo fare, l'interpreta come un lavoro perennemente mobile e non finibile, di cui il poema storico rappresenta una sezione possibile, a rigore gratuita, non necessariamente l'ultima. È un punto di

La concezione dell'opera d'arte come "sistema", o meglio come «sistema in equilibrio dinamico»⁸ nel suo sviluppo e nelle sue evoluzioni, è fondamentale nella teoria continiana; elemento comune a critica e linguistica, la "sistematicità" consentirebbe di fondare una nuova critica su dati "scientifici"⁹, una filologia "strutturale e dinamica" come la chiamerà Cerquiglioni¹⁰. La "rivoluzione" riguardante la concezione del testo, ed il suo fondarsi sulla nozione di sistema, coinvolge anche il concetto di variante che può però presentare alcune ambiguità. La variante in questa "nuova ottica" diviene l'indice rivelatore di un complesso movimento del sistema testuale, non è quindi solo una modifica circoscritta o un ritocco fine a sé stesso, ma uno «spostamento in un sistema, e perciò involge una moltitudine di nessi con gli altri elementi di un sistema e l'intera cultura linguistica del correttore»¹¹.

Grâce à Contini, le mot "variante", nè de la philologie, prend pour sa part une valeur et une ampleur nouvelles: la "critique des variantes" n'est pas une confrontation ponctuelle d'améliorations locales, mais une conception globale du mouvement de transformation textuelle, où chaque correction est en quelque sorte

vista di produttore, non d'utente. Sennonché, se il critico intende l'opera come un "oggetto", ciò rappresenta soltanto l'oggettività del suo operare, il "dato" è l'ipotesi di lavoro morale della sua abnegazione; e una considerazione dell'atto poetico lo porterà a spostare dinamicamente le sue formule, a reperire direzioni, piuttosto che contorni fissi, dell'energia poetica. Una direttiva, e non un confine, descrivono le correzioni degli autori; e soltanto oggi la coscienza mallarméana, alla pari con la riduzione unitaria della personalità imposta dall'estetica dell'espressione, ne consente uno studio rigoroso e poeticamente fecondo» (Gianfranco CONTINI, *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare in Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970, pp. 5-31: p. 5).

⁸ Ivi, p. 24.

⁹ «Allo stesso modo che si reperisce il sistema dei fonemi, il sistema dei morfemi e via di seguito, si reperiscono i sistemi di stilemi. Ma in questo caso l'interpretazione viene a mancare o essa è didascalicamente contenuta. E si capisce: l'idealismo era fondamentalmente teologico, il formalismo è matematico e positivo» (Gianfranco CONTINI, *I ferri vecchi e quelli nuovi. Ventuno domande di Renzo Federici a Gianfranco Contini* (1968), in D'Arco Silvio AVALLE, *L'analisi letteraria in Italia. Formalismo, strutturalismo, semiologia. Con una appendice di documenti*, Milano, Napoli, R. Ricciardi, 1970, pp. 216-228: p. 218).

¹⁰ «La critique des variantes est une ecdotique. Elle dispose pour cela d'une solide philologie structurale et dynamique. Structural, au sens où le texte est perçu comme un système, un équilibre de relation (et l'on peut s'émerveiller de voir la philologie italienne recueillir, avec une fécondité tranquille, l'héritage jakobsonien!); dynamique, dans la mesure où, de saisie en saisie, de structure en structure, c'est la poussée du système textuel qui est privilégiée. Ceci n'est pas sans rappeler l'évolution diachronique d'un système phonologique, d'équilibre en déséquilibre, de neutralisation en différenciation: l'appartenance saussurienne est totale et parfaite» (Bernard CERQUIGLIONI, *En écho à Cesare Segre; réflexions d'un cisalpin*, in «Genesis», 7, 1995, pp. 47-48: pp. 47-48).

¹¹ Gianfranco CONTINI, *Implicazioni leopardiane* [1974], in Id., *Varianti e altra linguistica*, p. 41.

liée aux autres. En étudiant les variantes, on observe les balancements et l'agencement d'un système, où tout se tient¹².

L'ambiguità è dovuta all'uso di "variante" nella filologia della copia, dove coincide con la porzione del testo manoscritto che differisce da quella dell'originale o dell'archetipo. Questa accezione del termine presuppone quindi un "modello" (l'archetipo appunto), per cui tutto ciò che si discosta da esso è un elemento spurio da emendare, uno scarto; di conseguenza essa implicherebbe un giudizio di valore¹³, mentre, come si è detto, la filologia d'autore rifiuta ogni giudizio assiologico perché concepisce la variante come differenza tra due fasi di scrittura, tra due diverse campagne di revisione del testo, cambiamenti guidati da una nuova ottica generale. Bisogna sottolineare oltretutto che la filologia della copia di stampo lachmanniano ha riconsiderato le "lezioni deteriori" rispetto alle teorie (di matrice positivista) del suo fondatore e non considera più le varianti come aberrazioni da eliminare, ma ne riconosce il valore storico.

Il metodo della filologia d'autore, che in quanto filiazione diretta della filologia della copia si configura come *ecdótica* e comporta una *sudditanza* dell'apparato rispetto al testo, è sospettato di teleologia da parte della critica genetica:

Que veut dire «faire de la téléologie»? C'est, de manière générale, soumettre un tout de nature souvent complexe à une idée globale, un *telos*, dominé par une vectorisation, susceptible d'être à la fois cause première et fin ultime et de légitimer ainsi l'existence de toutes les parties. Principe fort commode au demeurant, et qui a fait ses preuves dans maintes démarches scientifiques impliquant maîtrise et rationalisation de phénomènes au départ hétérogènes. L'édition critique en est un exemple éloquent: le *telos*, c'est le texte, sous sa forme parfaite, achevée, *ne varietur*, c'est donc lui qui va conférer un statut à la galaxie de variantes, qui auront ou pas le droit de figurer dans l'appareil critique. Le critère déterminant pour la sélection d'une variante réside dans le fait qu'elle illustre ou non le dit *telos*. La

¹² Maria Teresa GIAVERI, La critique génétique en Italie: Contini, Croce et l'étude des paperasses, in «Genesis», N 3, 1993, pp. 9-29: p. 12.

¹³ Cfr. Jean-Louis LEBRAVE, *La critique génétique : une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie*, in «Genesis», N 1, 1992, pp. 33-72: p. 40 e Almuth GRÉSILLON, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Presses Universitaires de France, Paris 1994, p. 75. Sulla teoria che considera la filologia della copia di stampo lachmanniano come metodologia positiva fondata sulla concezione deviante della variante si veda Bernard CERQUIGLINI, *Éloge de la variante*, Seuil, Paris 1989.

démarche téléologique renvoie donc à un idéal de finalité, d'efficacité et de perfection. Elle permet de réduire des masses complexes à la simplicité d'une structure unifiée, et le chaos des événements à une progression linéaire¹⁴.

Tuttavia gli stessi genetisti avvertono il rischio di voler ricercare all'origine i "germi" che hanno portato alla "forma compiuta", e la teleologia insidia, fin dalla denominazione della disciplina, anche il loro metodo. Il concetto di *genesi* applicato ad un'opera artistica – alla sua natura misteriosa e spesso insondabile, conoscibile solo dalle tracce scritte che l'autore ha lasciato – si ricollega a quello di *sviluppo* e di *fine*, come l'alfa rimanda all'omega, per non parlare poi del senso biblico, profondamente finalistico, inevitabilmente evocato dal termine. Proliferano infatti le metafore di tipo organicista che paragonano l'autore a Dio creatore, dal momento che *crea* una realtà fittizia, letteraria, sotto la spinta di un'intuizione quasi divina; ma abbondano anche le metafore legate alla sfera biologica della gravidanza e della pro-creazione umana¹⁵, non meno insidiose se possono portare a concepire il momento della "nascita-pubblicazione" come atto conclusivo che segna la fine della "gestazione"; non mancano poi metafore di tipo costruttivista¹⁶, che invece vedono nell'artista un attento *artefice* che progetta e porta a perfetto compimento il suo lavoro con un rigore quasi scientifico, e le preliminari operazioni di riordino e classificazione dei manoscritti condotte dai genetisti sembrano in qualche modo autorizzare a pensare al processo creativo come uno sviluppo lineare e 'teleologicamente' orientato¹⁷.

3. Incontri e diffidenze

La critica genetica francese e la filologia d'autore italiana hanno avuto finora, per reciproca indifferenza, oltre che diffidenza, scarse occasioni di confronto e di

¹⁴ GRÉSILLON, *Éléments de critique génétique*, p. 137.

¹⁵ «Historiquement, la métaphore organiciste de l'écriture est plus ancienne : à l'image de Dieu et de la création du monde, l'écrivain à son tour met en scène une *genèse* : la *naissance* du texte. De la création divine, le vocabulaire des généticiens passe à la (pro)création humaine, qui produit alors toute une série de nouvelles métaphores : *gestation, enfantement, engendrement, parturition, embryon, avorton*» (GRÉSILLON, *Éléments de critique génétique*, p. 9).

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ «Le classement et les transcriptions impliquent, pour être menées à bien, une certaine simulation finaliste de l'avant-texte, l'opération consistant à *faire comme si* chaque brouillon successif, chaque opération du scripteur représentait une étape vers le but final qui est le texte. Cette représentation heuristique est nécessaire, mais elle n'est évidemment pas adéquate pour décrire la réalité des conflits, des désirs, des hésitations, des circonstances fortuites, de tous ces "possibles", souvent fort éloignés du texte, qui caractérisent la *genèse*» (Pierre-Marc DE BIASI, *Genétique des textes*, CNRS Éditions, Paris 2011, p. 185).

dialogo, oggi più che mai auspicabili e necessarie, se si considera come le nuove tecnologie stiano cambiando le metodologie tradizionali di edizione, su entrambi i versanti. La vicendevole freddezza nei rapporti si deve forse anche al fatto che la stessa *critique génétique*, distinguendosi in maniera netta dalla filologia d'autore italiana, rifiuta di essere considerata una filologia e si presenta come una poetica della scrittura o un'estetica della produzione. Solo nei due convegni internazionali intitolati *I sentieri della creazione: tracce, traiettorie, modelli*, tenutisi rispettivamente a Gargnano del Garda nel settembre del 1990 e a Parigi nel marzo del 1994, ci si è discostati da questa tendenza. È stato in occasione di questo secondo incontro che Segre e Cerquiglini si sono fatti portavoce delle due complesse e strutturate tradizioni e delle due differenti idee di letteratura. Dietro Segre ritroviamo tutta la tradizione filologica italiana, con i suoi stretti legami con la linguistica, rinnovata dagli interventi di Contini, e ai quali Segre ha aggiunto il suo contributo in campo semiotico. Dietro Cerquiglini, invece, riconosciamo la tradizione filologica francese di stampo bédieriano, affianco alla quale si sviluppa la critica genetica, che si propone come reazione alla precedente grande stagione strutturalista.

La critica genetica inizia a formarsi a Parigi nel 1968 ad opera di Louis Hay che costituisce un'*équipe* (in gran parte composta da germanisti) di ricercatori del CNRS (Centro Nazionale Ricerche Scientifiche) incaricata di studiare e pubblicare i manoscritti di Heine, acquistati due anni prima dalla *Biblioteca nazionale*; acquisisce spessore teorico nel 1972, con l'edizione di Jean Bellemin-Noël di un poema di Milosz¹⁸; e si sviluppa fino a trovare un assetto istituzionale con la costituzione della sezione dedicata ai manoscritti degli autori moderni della Biblioteca Nazionale di Francia e la creazione dell'ITEM. Nata nel pieno fervore della stagione strutturalista, conosce un inizio senza polemiche né forti prese di posizione, anche perché in questa fase i ricercatori del CNRS, alle prese per la prima volta con un nuovo oggetto di studi, i manoscritti del fondo Heine, sono concentrati soprattutto sull'elaborazione e sulla formazione di un metodo.

¹⁸ Jean BELLEMIN-NOËL, *Le Texte et l'avant-texte: les brouillons d'un poème de Milosz*, Larousse, Paris 1972. Testo fondativo della critica genetica, in cui vengono definiti la terminologia e i concetti chiave quali "avantesto" (l'insieme dei documenti che precede materialmente il testo), "testo" (l'ultimo stadio del processo aleatorio conosciuto sotto il nome di "scrittura"), "lettura", "opera" e "poema". Propone la teoria secondo la quale testo e avantesto si manifestano l'uno nell'altro.

Le courant structuraliste a sans doute agi aussi plus souterrainement, en nourrissant la réflexion sur le statut du texte et la textualité : des titres comme *L'Œuvre ouverte* (U. Eco), ou *L'Archéologie du savoir* (M. Foucault), ou *Pour une théorie de la production littéraire* (P. Macherey), des notions comme la «productivité» du texte (R. Barthes), ou la «dissémination» (J. Derrida) ont indéniablement infléchi la recherche génétique quand elle s'est engagée de plus en plus dans une voie où la remontée archéologique dans l'avanttexte conduisait à esquisser l'horizon de tous ces textes possibles contenus dans l'épaisseur des feuillets manuscrits, et à poser «la troisième dimension de la littérature», à savoir celle du temps de son écriture (Hay 1984)¹⁹.

Ma col tempo la critica genetica ha preso le distanze da questa epistemologia, che ha senza dubbio rivisto e superato «facendo appello alla nozione di opera aperta, testualità multipla e di strutture tridimensionali»²⁰.

Se in un primo momento ha dovuto definire il suo ruolo e la sua posizione in relazione alle correnti in voga in Francia negli anni '70, quindi alle derive letterarie dello strutturalismo e ai residui dello storicismo del modello di Lanson, vent'anni più tardi si è reso necessario un confronto sul più ampio piano europeo con le altre discipline che hanno come oggetto di studi i manoscritti, che ha poi comportato una nuova riflessione sui principi interni alla stessa *génétique*.

Il apparaît que ces luttes à l'intérieur du domaine proprement français ont occulté le réseau de dépendances et d'emprunts sans lequel ne peut guère s'expliquer l'émergence d'aucune orientation disciplinaire, qu'elle ont en particulier rendu difficile la communication avec les plus fécondes approches des manuscrits littéraires en Europe, la philologie allemande, mais aussi la philologie italienne et la textologie russe. Une phase d'analyse des présupposés épistémologiques de la critique génétique, une phase d'

« épistémanalyse », de sa propre position dans une histoire européenne des sciences, semble s'être déclenchée autour notamment de la question de la philologie allemande. Que faut-il entendre par ce terme d'un point de vue français actuel ?²¹

¹⁹ Almuth GRÉSILLON, *La critique génétique française : hasards et nécessités*, in *I sentieri della creazione. Tracce traiettorie modelli*, a c. di Maria Teresa GIAVERI e Almuth GRÉSILLON, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia, 1994, pp. 51-63: p. 56.

²⁰ GIAVERI e GRÉSILLON, *Prefazione a I sentieri della creazione*, pp. 9-12: p. 10.

²¹ Michel ESPAGNE, *Quelques tendances de la philologie allemande*, in «Genesis», N. 3, 1993 pp. 31-44: p. 31.

La filologia tedesca in Francia, come giustamente osserva Michel Espagne, ha sempre suscitato l'avversione e il fascino di un'espressione culturale sentita come straniera²², ed è stata percepita sia «de façon reductrice par le biais de ses dérives le plus positivistes», sia come «un fâcheux glissement de l'esthétique vers l'empirisme scientifique», nonostante abbia senza dubbio storicamente assicurato alla critica genetica un certo numero di fondamenti. Per cui anche quando, allo scopo «de tempérer le structuralisme, de revenir à une histoire objective des textes, ait semblé, avec la génétique et la critique littéraire des années 1970 et 1980, marquer un retour à la philologie, le terme était si décrié qu'on ne pouvait guère s'en réclamer»²³.

È dunque facile comprendere la volontà dei genetisti di presentare la loro disciplina come un'"alterità" rispetto alla filologia, seppure nei fatti sin dai loro primi studi abbiano compiuto senza saperlo analisi filologiche sui manoscritti e continuino, senza negarlo, a servirsi della filologia per la costituzione e lo studio del *dossier génétique*²⁴. A questo proposito, nel 1994, Almuth Grésillon riconosceva che il rigore filologico è una garanzia di "scientificità" per la critica genetica:

La critique génétique est à la fois philologie et critique. L'une est un moyen, l'autre, un fin, pourrait-on dire pour couper court à un débat qui ne cesse pas d'exciter certain. Si la critique génétique, lors de ses débuts, a fait de la philologie *sans le savoir*, tant mieux. C'est la garantie pour l'établissement correcte des dossiers de genèse. Sans cette rigueur philologique dans le travail de classement et d'analyse matérielle de manuscrits, aucune interprétation est possible. Seule erreur stratégique : la critique génétique s'est créée sans se définir explicitement par rapport à la philologie, sans se penser par rapport à elle. Dont acte. Au lieu [...] de rappeler l'importance trop négligée de la *critica delle varianti* italienne de Contini, il vaut sans doute mieux dire où se trouve la différence. La critique génétique n'a de culte ni pour le texte ni pour le manuscrit, mais c'est ce dernier qui est son objet, cependant que la philologie a pour objet le premier : le texte, son histoire, son établissement, son édition, sa «vérité». S'occuper du manuscrit littéraire au sens de la critique génétique, c'est certes analyser philologiquement les manuscrit pour

²² «Pourtant la philologie allemande n'est pas plus allemande que la rhétorique n'est française : la Renaissance et l'humanisme se sont déjà posés, notamment en Italie, la question de la transmission fidèle ou corrompue des œuvres canoniques. En tant que technique interprétative ou éditoriale, elle est nationalement neutre, mais joue le rôle de l'intrusion étrangère dans la constellation intellectuelle nationale» (Ivi, p. 34)

²³ Ivi, p. 43 e p. 33.

²⁴ Di «modèles philologique littéralement refoulés» parlava Michel ESPAGNE, *Pour une épistémologie*, in «Études françaises», 1992, p.32.

restituer leur ordre successif, mais à partir de là commence un travail d'interprétation qui ne vise pas l'édition du meilleur texte, mais l'élucidation du travail d'écriture. En ce sens la critique génétique est à la fois science et herméneutique.²⁵

Quindi se da una parte si ammette che la critica genetica si serva della filologia, e *sia* filologia, dall'altra però emergono delle riserve in merito alla disciplina che sembra si voglia ridurre a «mera tecnica strumentale» (per dirla con Isella)²⁶ negando implicitamente che essa sia – di per sé stessa – critica. In realtà la stessa Almuth Grésillon ritiene che tra la filologia e la critica non esista una demarcazione così netta, come potrebbe apparire a un primo esame superficiale, in quanto le due discipline si compenetrano e si servono l'una dell'altra. Aggiungerei – assumendo in senso ampio le parole di Isella ²⁷– che la filologia, ormai molto lontana dalle pretese scientifiche e positiviste delle origini, non consista in un «tecnicismo agnostico», ma in un'«operazione eminentemente spirituale»; non solo è il punto di partenza per ogni discorso critico, ma è essa stessa critica ed ermeneutica, perché è sempre interpretazione: «La congiunzione tra “filologia e critica” non ha valore, non che di distinzione, ma neppure di somma, tendendo piuttosto a segnare un rapporto di identità tra i due poli del sintagma». Ogni valutazione e decisione in sede ecdotica è il frutto dell'interpretazione del filologo, del suo acume, della sua esperienza, della sua conoscenza degli scrittori e del loro *usus scribendi*.

4. Due metodologie a confronto

Una fondamentale difformità tra la critica delle varianti e la critica genetica consiste nell'oggetto di studio, o meglio, nel tipo di varianti prese in esame, e questo ne condiziona profondamente gli obiettivi e la metodologia. Infatti la critica genetica privilegia le “macro-varianti”: le trasformazioni dei contenuti e i cambiamenti strutturali, e cerca di ricostruire i momenti in cui l'opera prende forma, cambia o acquista significazione; mentre la critica delle varianti si applica ad una redazione ben consolidata e studia ciò che Segre definisce le “micro-varianti”²⁸: revisioni e interventi

²⁵ GRÉSILLON, *Éléments de critique génétique*, p. 31.

²⁶ Dante ISELLA, *Le varianti d'autore (critica e filologia)*, in Id., *Le carte mescolate*, p. 4.

²⁷ Ivi, pp. 4-5: lo studioso si riferisce qui alla situazione italiana successiva agli interventi di Contini, che hanno portato ancora in clima idealistico ad una profonda rivalutazione della filologia

²⁸ SEGRE, *Critique des variantes et critique génétique*, pp.30-31.

minuziosi, ritocchi all'interno di una redazione, rimaneggiamenti di piccola entità, ma capaci di precisare il significato dell'opera e di lasciar trasparire l'ideale stilistico che l'autore cercava di realizzare. E già lo stesso Contini distingueva tra varianti da lui classificate come "compensi contigui", ovvero aggiunte o integrazioni conseguenti alla necessità dello scrittore di equilibrare la struttura dell'opera, e varianti che riguardano abitudini stilistiche e grammaticali dell'autore, considerate nel loro lento evolversi. Queste ultime, ritenute molto più rilevanti e significative, sono fenomeni di selezione *in absentia*, situabili quindi sull'asse paradigmatico, a differenza delle prime che sono, invece, combinazioni *in presentia*, situate sull'asse sintagmatico²⁹. Oltre alla scelta operata da Contini, anche la scarsa capacità dell'apparato di rappresentare variazioni che riguardino consistenti blocchi testuali comporta che la prospettiva di studio italiana risulti schiacciata verso le ultime stesure, rischiando così di perdere di vista il momento della rottura e del cambio di direzione, talvolta drastico e deciso, che le opere subiscono in alcune fasi di elaborazione. Tutto ciò implica anche, in caso di redazioni molto distanti l'una dall'altra di una stessa opera, la necessità di pubblicarle separatamente in edizioni "autonome" e porta a lunghissimi tempi per l'allestimento delle edizioni nazionali. La critica delle varianti finisce quindi inevitabilmente per concentrarsi su fasi di elaborazione omogenee, ed analizza gli ultimi interventi, ben ponderati, e le scelte consapevoli, tralasciando le modifiche strutturali o i cambi di progetto. Questo ha portato però alcuni genetisti a scorgere nella critica delle varianti un finalismo nella riduzione del processo "caotico" della scrittura ad uno sviluppo lineare e uniforme e a definirla un'assiologia e un'estetica:

C'est une axiologie, ensuite, dès lors que la notion de valeur fonde le jugement, aussi bien de l'écrivain, dont on déchiffre ainsi le finalisme des corrections, que du critique dans sa construction ecdotique. De ce point de vue, la critique des variantes est une esthétique. [...] La belle ordonnance de la critique des variantes, sa rigoureuse unité méthodologique n'ont-elles pas un coût ? Ne tiennent-elles pas leur efficacité d'une certaine réduction, dont on pourrait noter quelques effets ? Un travail, tout d'abord, au près du texte définitif, dans son ombre, ou plutôt en son aurore : la critique des variantes, pensée de l'aube, salue l'apparition du poème, au premier chant des oiseaux... Un choix de matériaux antérieurs, ensuite, conformes au texte, établis en une série par définition homothétique ; ce qui modèle la démarche est l'établissement d'un appareil critique, lequel n'est jamais qu'une

²⁹ Cfr. AVALLE, *L'analisi letteraria in Italia*, pp. 64-5 e 70-1.

tabulation du texte. Un recours aussi, comme unité de la perspective structurale, à la notion di variante, laquelle a longtemps reflété un certain pointillisme philologique ; ne risque-t-on pas, ce faisant, d'organiser brillamment le parcellaire ? une mise à distance, enfin, de l'hétérogène, du discordant, de la rupture.³⁰

Bisogna, tuttavia, tener presente la necessità “storica” di Contini di presentare la “nuova critica” in modo che risultasse conciliabile con le teorie idealistiche crociane, all'epoca dominanti. Non si deve dimenticare, d'altro canto, che al concetto di valore il filologo piemontese fa appello solo per relativizzarlo e porlo in discussione³¹, e che viene da lui impiegato come metafora dell'ideale artistico al quale lo scrittore tende necessariamente. È proprio questo che la critica delle varianti cerca di definire: lo stile dell'autore e la sua personale concezione dell'arte, che è spesso in continua trasformazione. Perciò sembra improprio parlare di assiologia per la critica delle varianti, o di valutazione dell'opera e dello scrittore sulla base di un giudizio di valore assoluto, ma piuttosto di tensione alla ricostruzione di un valore personale dell'artista, e spesso contingente, poiché si incarna in un'incessante ricerca, in una continua elaborazione ed evoluzione dell'opera. Il processo creativo non è quindi per la variantistica una progressione dall'imperfetto al perfetto; ragion per cui, tra l'altro, è improprio parlare di *correzione* d'autore se non in senso lato, a meno che non ci si trovi di fronte a dei veri e propri refusi.

Ma forse la più importante contrapposizione sull'oggetto di studi che le due metodologie hanno in comune – i manoscritti e i materiali di lavoro dello scrittore³² – è da ricercarsi all'origine, in due diverse concezioni della letteratura, entrambe legittime,

³⁰ CERQUIGLINI, *En écho à Cesare Segre*, p. 48.

³¹ «Che significato hanno per il critico i manoscritti corretti dagli autori? Vi sono essenzialmente due modi di considerare un'opera di poesia: v'è un modo, per così dire, statico, che vi ragiona attorno come su un oggetto o risultato, e in definitiva riesce a una descrizione caratterizzante; e un modo dinamico, che la vede quale opera umana o lavoro *in fieri*, e tende a rappresentarne drammaticamente la vita dialettica. Il primo stima l'opera poetica un “valore”; il secondo, una perenne approssimazione al “valore”; e potrebbe definirsi, rispetto a quel primo e assoluto, un modo, in senso altissimo pedagogico. È a questa considerazione pedagogica dell'arte che spetta l'interesse delle redazioni successive e delle varianti d'autore (come, certo, dei pentimenti e dei rifacimenti d'un pittore), in quanto esse sostituiscono ai miti della rappresentazione dialettica degli elementi storici più letterali, documentariamente accertati» (CONTINI, *Come lavorava l'Ariosto*, pp. 233-4). E cfr. anche Isella: «Se la “poesia realizzata” non si identifica, naturalisticamente, “con la lettera del testo (o con le pennellate sulla tela)”, se dunque “il valore” va inteso, nella più rigorosa ortodossia, “quale presenza trascendentale, e non fisica”, ne consegue in senso stretto che “esso può riscontrarsi così nel testo” in quanto *opus perfectum*, come “nel movimento o nell'approssimazione al testo”, considerato nel suo farsi» (ISELLA, *Le varianti d'autore*, pp. 5-6).

³² La critica genetica francese non si limita all'analisi dei soli testi letterari, aspirando ad estendere il suo campo d'indagine anche alle opere artistiche e scientifiche.

ciascuna legata a una specifica vicenda storico-culturale. Da una parte l'idea francese dell'opera nata dall'*hasard*, o dalla *pulsion* e dal *désir*; dall'altra l'idea italiana dell'opera come espressione della poetica dell'autore e del suo stile. Verosimilmente la prima risente, oltre che del clima strutturalista in cui nasce, dello spirito irrazionalista delle avanguardie novecentesche e della scoperta psicoanalitica dell'inconscio; la seconda si può spiegare con la centralità che ha sempre esercitato la nozione di autore all'interno della nostra cultura, con il concorso di una forte tradizione filologica che, seppure con alti e bassi, ha fortemente orientato in tal senso la storia del pensiero in Italia. L'idea dell'opera nata dagli eventi fortuiti di cui lo scrittore è in balia, o del suo stesso subcosciente che lo spinge quasi inconsapevolmente verso una delle diverse soluzioni possibili, si differenzia (ma forse in qualche modo 'integrandolo' ...) dal concetto continuo del testo concepito e limato dall'autore secondo la sua poetica e la sua sensibilità.

Queste due diverse concezioni della letteratura influiscono sugli obiettivi e sulla metodologia stessa delle due critiche che, come si è detto, si rivolgono l'una allo studio delle prime stesure e dei cambiamenti macroscopici, talvolta radicali, in cui è più evidente l'influsso del caso e dell'estro dello scrittore³³; l'altra all'analisi delle variazioni apportate dall'autore in una fase avanzata dell'elaborazione, prossima alla pubblicazione, in cui è preponderante la volontà dello scrittore che compie scelte stilistiche consapevoli e ben meditate.

La critique des variantes s'attache, et c'est fort noble, au maîtrisable. Elle s'applique, et c'est très beau, à dénouer les nécessités diverses d'un processus qui doit néanmoins quelque chose au hasard. L'écriture tient de la pulsion, et n'ignore pas le désir défait parfois les beaux ordonnances, comme il brise les clôtures, et bouscule les plus nobles vertus³⁴

Ma così come è impossibile ricostruire *in toto* i pensieri dell'autore e ci si deve attenere alle testimonianze scritte, ai manoscritti e ai documenti come lettere e diari, è estremamente difficile stabilire in tutto e per tutto se nell'elaborazione di un'opera o

³³ A questo riguardo Michel COLLOT, *Tendances de la genèse poétique*³³, in «Genesis», N. 2, 1992, pp. 11-26, distingue alcuni fenomeni caratteristici della "genesi poetica" rispetto alla prosa nell'elaborazione di un testo poetico, dove spesso si assiste al rovesciamento del senso dato precedentemente ai versi, sia perché le esigenze del significante in poesia e finiscono per imporsi su quelle del significato, sia perché, a differenza di quanto avviene per la prosa, nella lirica si rileva una certa preponderanza del "processus" della scrittura rispetto al "programme".

³⁴ CERQUIGLINI, *En écho à Cesare Segre*, p. 48.

ancor più nella scelta di una variante è stata predominante una componente conscia o una inconscia, perché il confine tra principi e scelte razionali e processi irrazionali è sempre labile. E se è vero che nelle prime fasi della composizione di un'opera l'*hasard* risulta prevalente, in quelle più avanzate, in cui interviene l'esigenza dell'organizzazione razionale della materia precedentemente elaborata, è piuttosto l'"imprevisto" – suggerisce Maria Corti – che prende il posto del "caso":

Deux autres facteurs sont, nous semble-t-il, passible de généralisation, bien qu'avec beaucoup de prudence : dans la phase désormais de réalisation [...] : la nécessité d'une organisation rationnelle et l'existence d'un imprévu possible. Quant à la nécessité d'une organisation rationnelle de toutes les informations spontanées mentionnées plus haut, le point de vu qu'on choisit et qui devient dès lors programme a une fonction de premier ordre : le sujet de n'importe quelle invention commence à sélectionner, à fixer des limites, à relier, à rendre le tout cohérent et cela au moyen d'un double passage qui va du nouveau aux propriétés des structures et codes existants, et qui des propriétés et codes retourne au nouveau. Par la seule liberté on ne bâtit, on n'invente rien. Poincaré disait : "Inventer c'est discerner, c'est choisir"; et choisir c'est refuser une issue des alternatives possible. [...] Et voici l'autre facteur qui se révèle commun aux divers domaines de l'invention dans sa phase constructive : il s'agit de l'imprévu, qui n'a rien à voir avec le hasard dont nous avons parlé auparavant, bien sûr. [...] Plusieurs chose peuvent arriver à l'inventeur : il peut rencontrer un obstacle qui le bloque dans son parcours intellectuel ou canalise sa marche vers des régions imprévues. Au bien ce sont les conséquences mêmes de son opération inventive qui se révèlent imprévues³⁵.

Per quanto genetica e filologia d'autore si propongano due fini differenti, da una parte la ricostruzione del processo di elaborazione e scrittura dell'autore e dall'altra la pubblicazione di un'opera, entrambe le metodologie trovano nei manoscritti, e nei materiali di lavoro degli autori in genere, il loro oggetto di studi ed entrambe studiano il lavoro degli scrittori, la progettazione e il divenire del testo testimoniato dalle sue stesure. Che possano essere considerate compatibili e ancor più complementari lo afferma, proprio perché ne riconosce le peculiarità e le prerogative, lo stesso Segre:

Les études menées en Italie au XX^e siècle sur les variantes d'auteur et les études françaises sur la genèse des textes représentent deux domaines contigus et complémentaires. Les termes utilisés par les deux école reflètent des différences

³⁵ Maria CORTI, *Lieux mentaux et parcours de l'invention*, in GIAVERI e GRÉSILLON (a c. di), *I sentieri della creazione*, pp. 19-36: p. 27.

réelles dans leur objet, même si la distinction parfois s'estompe, et s'il existe des interférences entre les deux domaines. Pour accentuer ces différences afin de les définir plus efficacement, j'avancerai cette affirmation : la critique génétique privilégie les transformation de contenus, notamment dans les cas où l'on peut suivre l'œuvre de l'écrivain à travers des phases successives nettement distinctes dans leur globalité, ou même à travers des mouvements d'élaboration macroscopiques ; la critique des variantes étudie d'habitude les variantes apportée à un texte au cours de sa rédaction ainsi que le retouches visant à améliorer le texte achevé³⁶.

Si possono dunque concepire come due fasi di un medesimo studio delle tradizioni testuali, uno studio completo, in particolare nel caso di testi con redazioni plurime. Da una parte la critica delle varianti, che analizza i ritocchi apportati dall'autore alle singole stesure dell'opera all'interno di una specifica fase redazionale e che può dare origine ad un apparato; dall'altra la "critica genetica" – non però coincidente in tutto con la disciplina francese –, che si applica alle diverse redazioni testuali, tanto distanti tra loro da apparire nettamente distinte, e non possono essere raccolte in un apparato. Le due metodologie utilizzate in maniera congiunta permettono – come osservava Segre – di esaminare sia la dimensione sincronica sia quella diacronica:

Le varianti impongono l'uso combinato di due ottiche: una sincronica, che coglie il sistema di relazioni da cui ogni stadio del testo è organizzato, una diacronica, la quale, precisati i vari stadi successivi assunti da ogni parte del testo e dal testo stesso, individua le spinte che hanno favorito quei movimenti.³⁷

E in più occasioni Segre ha sottolineato il problema della ricostruzione e ancor più della rappresentazione del processo diacronico di composizione di un'opera. Per quanto si possano avere a disposizione tutte le redazioni di un'opera non si possiederanno mai tutte le "tappe" di elaborazione e revisione di un testo, perché molte di esse si svolgono solo nella mente dell'autore e non sono testimoniate dalle carte. I manoscritti infatti non mostrano mai una diacronia, ma una stratificazione di sincronie. Il più delle volte si può scorgere all'interno della singola pagina dei manoscritti una sovrapposizione di interventi effettuati dall'autore in momenti diversi, la cui differente

³⁶ Cesare SEGRE, *Critique des variantes et critique génétique*, in «Genesis», 7, 1995, pp. p.30.

³⁷ Cesare SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985, pp. 79-80.

cronologia è provata dalla diversità dell'inchiostro con cui sono stati apportati. Se una sola carta nella sua specificità mostra un certo movimento testuale, che pure si può ipotizzare sia avvenuto in un breve lasso di tempo, è ovvio che l'esame di tutta la tradizione e il confronto tra diverse stesure riveli trasferimenti e stravolgimenti molto più evidenti, soprattutto nel caso della prosa³⁸.

Il problema quindi è duplice: rappresentare e documentare sia le modifiche che avvengono al livello della singola carta e in un lasso di tempo breve, sia le trasformazioni che avvengono in un ampio arco di tempo e che coinvolgono più carte. La trascrizione dei diversi documenti può fornire l'illusione di riprodurre una diacronia, in realtà, per quanto sembri il metodo più appropriato di rappresentazione del movimento testuale, di fatto non può davvero accogliere nello spazio bidimensionale della pagina trascritta la perfetta resa della terza dimensione, quella del tempo. Questa appare ancora un'utopia. Sta al genetista comparare le carte, distinguere gli strati e le fasi correttorie e ricostruire cos'è accaduto tra uno strato e il successivo. La trascrizione è, secondo la critica genetica francese solo un supporto alla lettura dei materiali di lavoro dello scrittore:

Son seul pouvoir : permettre de lire aisément ce que d'autres ont pris la peine de déchiffrer et qui désormais peut circuler parmi les spécialistes. D'où une fonction qui tombe sous le sens : mettre à la disposition des chercheurs cet outil précieux où ils trouveraient, présentés en regard, d'un côté le fac-simile, qui donne à voir, de l'autre la transcription, qui donne à lire. [...] D'autre part, une transcription, pour lisible qu'elle soit, n'est pas assimilable à un texte, et il est absurde de sacrifier les principes d'exhaustivité ou de fidélité de cette reproduction (ce que fait souvent la transcription linéarisée), sous prétexte de proposer un document qui soit lisible «comme un texte».³⁹

In questo, come si è detto, sta una delle principali divergenze tra la critica genetica e la filologia d'autore: mentre l'una cerca di ricostruire il processo di elaborazione del testo, l'altra si ripropone di pubblicare l'opera.

³⁸ Nel caso delle raccolte poetiche, quando esista per lo più solo una redazione di ogni poesia, come nel caso di *Lavorare stanca*, si deve ricostruire sia l'elaborazione della singola poesia che la progettazione del corpus.

³⁹ GRESILLON, *Éléments de critique génétique*, p. 129.

Cap. II

Lavorare Stanca nell' "Archivio Cesare Pavese"

1. Archivio Cesare Pavese

Le carte pavesiane prese in esame in questo studio sono depositate presso l' "Archivio Cesare Pavese" del Centro Studi "Guido Gozzano – Cesare Pavese" dell'università di Torino e del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino, sotto la direzione di Mariarosa Masoero. L'archivio è costituito da due fondi complementari: il Fondo Sini ed il Fondo Einaudi, che comprendono manoscritti dell'autore editi e inediti, dattiloscritti, bozze, disegni, fotografie, lettere, articoli di giornale, libri di altri autori letti e commentati ai margini da Pavese. Il materiale, che era stato in parte ordinato dall'autore, ha subito nel tempo diversi interventi di riorganizzazione. I primi ad occuparsi dell'organizzazione delle carte pavesiane sono stati Italo Calvino e Lorenzo Mondo. In seguito, nel 1987, in occasione della mostra tenutasi presso la Biblioteca Nazionale di Torino, *Cesare Pavese. Le carte, i libri, le immagini*, i documenti dell'archivio sono stati riordinati da Attilio Dughera e Daniela Richerme. Inoltre, tra il 1994 e il 1995, i faldoni e parte dei fascicoli relativi ai romanzi dell'autore sono stati oggetto di un lungo lavoro di catalogazione e descrizione archivistica ad opera di Rossella Ferrero e Rossella Lajolo, tra il 1994 e il 1995; mentre i faldoni e i fascicoli relativi ai racconti dello scrittore sono stati inventariati e descritti da Anna Picirilli e Silvia Savioli. Un lavoro iniziato nel 1998, poi riversato nel 2002 nel programma "Guarini Archivi" che ha consentito la catalogazione e schedatura sistematica di tutto l'archivio, e dal 2004 ha reso possibile la consultazione on-line dei fondi dell'archivio. Un'inevitabile revisione e riorganizzazione delle carte si sono rese necessarie quando sono state allestite le edizioni critiche delle Poesie (Einaudi 1998, a cura di M. Masoero, introduzione di M. Guglielminetti) dei Romanzi (Einaudi Pléiade 2000, a cura di M. Guglielminetti) e dei Racconti (Einaudi Pléiade 2002, a cura di M. Masoero).

Per quanto concerne l'organizzazione delle carte, per entrambi i fondi gli archivisti hanno preservato l'ordine originario, salvo in alcuni casi in cui si è provveduto a riunificare materiali dispersi, in particolare nella sezione AP X del Fondo Sini. Tutte le carte sono state segnate con una numerazione d'archivio posta a lapis in un angolo del *recto*.

I documenti dell'archivio sono consultabili online, previa richiesta e registrazione, sul portale "HyperPavese" (all'indirizzo www.hyperpavese.it), sito che si propone come strumento di ricerca e di approfondimento della figura di Cesare Pavese e della sua opera e che rende accessibili gli autografi e la biblioteca dell'autore, oltre agli ultimi studi prodotti sullo scrittore torinese. Il portale è stato costituito per conto del Centro Studi "Guido Gozzano – Cesare Pavese" dell'Università di Torino. Tutte le informazioni qui riportate sulla composizione dei fondi e sulla loro storia istituzionale e archivistica sono state desunte dal sito "HyperPavese" e dal sito "Guarini Archivi Web".

2. Il fondo Sini

Il Fondo Sini raccoglie circa seimila carte ereditate dalle nipoti di Cesare Pavese, Cesarina Sini e Maria Luisa Sini Cossa (figlie della sorella dell'autore: Maria Pavese, in Sini) le quali, anche per rispettare un'esplicita volontà della madre, le hanno concesse, nel 1984, in comodato ventennale al Centro Studi; nel luglio 2003 il comodato è stato rinnovato automaticamente, per altri vent'anni.

Il fondo è suddiviso in una serie iconografica, costituita da ventidue fotografie appartenenti alla famiglia Sini, ed una contenente le carte d'autore, che comprende diciannove faldoni in cartone grigio e si articola in dieci sezioni. Tra queste, la prima (AP I) è la più consistente, raggruppa infatti dieci faldoni contenenti manoscritti e dattiloscritti dei racconti e dei romanzi. La seconda (AP II) corrisponde a un faldone contenente il manoscritto di *Primo Amore*. La terza (AP III) si è dimostrata la più interessante ai fini di questo studio. In particolare, dei sette fascicoli da cui è composta, i due più rilevanti per lo studio della genesi dell'*editio princeps* sono il primo fascicolo (AP III.1), che contiene la minuta di *I mari del Sud*, ed il terzo (AP III.3), che raccoglie le bozze di stampa per l'edizione Solaria del 1936 di *Lavorare stanca*. La quarta sezione (AP IV) consta di un faldone contenente il *Mestiere di vivere* e appunti sparsi. Le

sezioni AP V e AP VII sono costituite da un faldone contenente quadernetti, rubriche di appunti, manoscritti e dattiloscritti di traduzioni. Un faldone contenente traduzioni scolastiche dai classici greci costituisce la sesta sezione (AP VI). L'ottava sezione (AP VIII) è formata da un faldone contenente appunti e note linguistiche; la nona (AP IX) da un faldone contenente il quaderno dal confino e lettere autografe. Infine la decima (AP X) raggruppa due faldoni contenenti gli scritti giovanili.

3. Il Fondo Einaudi

Il Fondo Einaudi è composto da carte provenienti dall' "Archivio Storico della Casa Editrice Einaudi". È stato ceduto all' "Archivio Cesare Pavese" nel 1988, quattro anni dopo l'acquisizione del Fondo Sini, unendosi al comodato ventennale.

I circa settemila manoscritti di proprietà della Casa Editrice Einaudi, che il fondo raccoglie, sono divisi in novantadue faldoni, organizzati in tre sottofondi: "Carte d'autore", "Corrispondenza" e "Miscellanea". Il sottofondo più ricco e cospicuo è il primo, composto da ventidue sezioni, di cui le prime quattro raccolgono le prove giovanili: FE 1 le poesie, FE 2 le prose, FE 3 è mista tra poesie e prose, FE 4 *Ciau Masino*. Le carte, che si sono rivelate davvero preziose per la ricostruzione del lavoro che soggiace alla prima edizione di *Lavorare stanca*, sono suddivise tra le sezioni FE 5 I: Poesie I e FE 5 II: Poesie II, che conservano, in due faldoni, manoscritti e dattiloscritti relativi alla prima e alla seconda edizione della raccolta. Contengono inoltre fascicoli relativi alle poesie dal confino, *Poesie del disamore* e poesie estravaganti degli anni 1931-1940.

Il faldone FE 6: Poesie III contiene 10 fascicoli di carte manoscritte e dattiloscritte, comprendenti minute di poesie di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* oltre a copie dattiloscritte, con interventi apportati a penna, di alcuni saggi.

I documenti che testimoniano l'elaborazione dei racconti sono suddivisi in cinque faldoni (FE 7: Racconti I, FE 8: Racconti II, FE 9: Racconti III, FE 10: Racconti IV, FE 11: Racconti V). I faldoni FE 12, FE 17 e FE 18 sono dedicati ai *Dialoghi con Leucò* e ai Saggi letterari, mentre i faldoni FE 13, FE 14, FE 15 e FE 16 (rispettivamente titolati Romanzi I, II, III e IV) raccolgono manoscritti e dattiloscritti relativi ai romanzi. Il faldone FE 19 contiene materiali eterogenei recensioni, saggi e appunti relativi all'attività editoriale dello scrittore presso la Casa Editrice Einaudi, FE

20 invece riunisce le sceneggiature che Pavese scrisse per il cinema e la radio. L'ultimo faldone del sottofondo, FE 21, comprende in sei fascicoli di diverse dimensioni, varie traduzioni dai classici, da W. Whitman e Burkhardt.

Il sottofondo "Corrispondenza" è costituito dal faldone FE 23, contenente, oltre a un fascicolo di carte eterogenee, le minute delle lettere inviate tra il 1926 e il 1950 da Pavese a diversi destinatari e da numerosi faldoni, catalogati con la sigla FE 32, che ordinano, alfabeticamente per mittente, in diversi fascicoli la corrispondenza a lui indirizzata tra il 1926 e il 1950. Per ragioni concernenti la privacy dei mittenti, la sezione FE 32 non è consultabile online ma soltanto in sede.

Il sottofondo "Miscellanea" accoglie bozze autografe (sezioni FE 28 e 29), tesi di laurea (FE 30), e numerosi ritagli da giornali e da diverse riviste (FE 31).

Ai faldoni finora descritti, che, ad esclusione della sezione FE 32, contengono unicamente carte di Cesare Pavese, se ne devono aggiungere alcuni altri, sempre provenienti dall'"Archivio Storico della Casa Editrice Einaudi", ma non catalogati dal sistema "Guarini Archivi", contenenti scritti o materiali di critici, archivisti, amici o corrispondenti dello scrittore.

4. Faldoni

All'interno dei faldoni appartenenti al Fondo Sini, gli unici fascicoli che contengono documenti autografi relativi alla prima edizione della raccolta sono AP III.1 e AP III.3.

Per quanto riguarda la descrizione di AP III.1 si rimanda al prossimo paragrafo, in cui vengono delineate tutte le caratteristiche dei documenti relativi a *I mari del Sud*.

AP III.3, che contiene le bozze di stampa della prima edizione, è costituito da novantuno carte impresse solo su *recto* e rilegate in un plico con graffe metalliche poste sul margine superiore. La prima pagina reca l'indicazione autografa del titolo e insieme alla novantunesima funge da copertina. Le carte sono ingiallite e la penultima e la terzultima (cc. 89 e 90) sono molto logore. Dal secondo foglio al nono e dal sessantaseiesimo al novantesimo si sono staccate dal plico.

I faldoni appartenenti al Fondo Einaudi che raccolgono i manoscritti e i dattiloscritti inerenti al primo *Lavorare stanca* sono FE 5I ed FE 5II.

Il primo faldone delle poesie (FE 5I) contiene ottantasei fascicoli, un tempo conservati nella cartellina “A”, la prima delle tre che originariamente costituivano la prima serie delle poesie. Le carte di questo faldone, che in gran parte sono minute manoscritte, secondo il parere degli archivisti, sarebbero decisamente più logore e danneggiate rispetto a quelle di altri faldoni del Fondo Einaudi e perciò bisognose di un restauro tempestivo. Infatti molte sono strappate lungo le piegature a croce e la carta è secca, tanto che si sbriciola soltanto al tatto. Invece il secondo faldone delle poesie, FE 5II, originariamente suddiviso in due cartelline (“B” e “C”), conta complessivamente novantasei fascicoli manoscritti e soprattutto dattiloscritti, le cui carte sono generalmente ben conservate.

Dopo questa descrizione generale dei faldoni più rilevanti per lo studio della costituzione del primo *Lavorare stanca*, si procederà con la descrizione dei fascicoli di ogni singola lirica seguendo l'indice dell'edizione Solaria¹.

¹ Una descrizione dell'archivio è condensata nell'articolo di Marco LEVA, *Sul primo «Lavorare stanca»*, in Rossella DAVERIO (a c. di), *Studi di letteratura offerti a Dante Isella*, Bibliopolis, Napoli 1983, pp. 525-551.

5. *I mari del Sud*

Il primo documento sul piano cronologico relativo alla lirica è rappresentato dal *recto* della cinquantunesima carta del fascicolo AP X.52 del Fondo Sini che raccoglie centocinquantacinque fogli sciolti, scritti tra il 12 Maggio 1930 e l' Ottobre 1932 costituiti da diverse lettere dell'autore, dal racconto "Un professionista" e da alcuni saggi critici su O'Henry, sull'Antologia di Spoon River e su Melville.

La carta riporta uno schema preparatorio a *I mari del Sud*, è stata vergata su un foglio di quaderno a quadretti a matita, incollato su un foglio di carta liscia di dimensioni maggiori. Presenta la numerazione d'archivio (51) nell'angolo superiore destro e la segnatura d'archivio (AP X.52/51) nell'angolo inferiore sinistro.

La minuta della lirica che apre la raccolta è conservata, insieme ad altri manoscritti nel fascicolo AP III.1 del Fondo Sini, che incorpora anche la cartellina originaria, in cartoncino bianco, in cui Pavese aveva raccolto queste carte. Il fascicolo è costituito da otto pagine di foglio protocollo, scritte su *recto* e *verso*: le prime cinque testimoniano un'iniziale stesura della poesia, mentre la sesta e la settima pagina contengono un saggio sulle poesie di Walt Whitman, e l'ottava - l'unica pagina ad essere scritta solo sul *recto* - costituisce la minuta di una lettera datata 15 settembre 1946.

La carta a righe dei manoscritti è ingiallita, inoltre sono presenti sgualciture e lacerazioni, soprattutto lungo i margini. L'inchiostro presente è nero e in nero, o raramente a matita, sono le molteplici e cospicue cancellature e revisioni, le inversioni e gli inserimenti che attestano un processo di elaborazione molto travagliato. I manoscritti non presentano una numerazione autografa, ma una segnatura d'archivio che è stata apposta a lapis, sul *recto* di ogni carta, nell'angolo inferiore sinistro.

La prima carta (AP III.1 000656 00 F - 57 00 F) è strappata in angolo, in alto a destra.

Il *recto* è costituito da 57 righe². In alto, a sinistra figura la data (7 settembre 1931) e poco sotto il titolo sottolineato. Due grandi parentesi quadre delimitano porzioni

² Qui, come d'altronde in quasi tutte le carte, il conto è difficile e può essere spesso approssimativo perché le numerose inserzioni sono su diversi livelli. D'abitudine ho contato come righe anche le singole varianti sovrascritte o sottoscritte.

di testo ampiamente cassate, che rappresentano due diverse elaborazioni dell'incipit, e di cui sono sopravvissuti solo alcuni versi, che l'autore ha avuto intenzione di invertire, ma che in seguito, col costituirsi della poesia, hanno mantenuto la successione originaria. La terza parte del testo è completamente depennata con righe orizzontali e verticali e anche la cospicua aggiunta che compare al suo margine sinistro è stata a sua volta eliminata. Il foglio presenta ad entrambi gli angoli inferiori una numerazione a matita: nell'angolo a sinistra la nuova segnatura AP III.1.1, mentre nell'angolo a destra la precedente marcatura d'archivio.

Il *verso* è invece composto da cinquantuno righe, di cui le prime otto sono cancellate con linee trasversali. Sono presenti due casi di inversione nell'ordine delle parole all'interno del verso, entrambe nella prima metà del foglio. Anche qui si trova una rilevante inserzione, sempre sul lato sinistro in basso, in parte cancellata. Il testo presente nell'ultima parte della pagina è separato dal resto da una riga orizzontale, posta dall'autore, con ogni probabilità, per segnalare l'inizio di una nuova strofa.

La seconda carta (AP III.1 000658 00 F – 59 00 F) è leggermente lacerata ai margini, in particolare sul lato destro. Il *recto* presenta trentanove righe, in parte soppresse. Due porzioni di testo sono cassate da grandi sinusoidi. Sul margine sinistro Pavese lavora su alcuni versi, sui quali ritorna più volte, cancellandoli e riscrivendoli, fino a trovare l'assetto definitivo. Alla quarta riga e alla quint'ultima sono presenti due cambi nell'ordinamento di segmenti all'interno della riga.

Delle venticinque righe che compongono il *verso*, le prime quattro sono tentativi ed elaborazioni di uno stesso verso poetico e del successivo, mentre le sei seguenti sembrano essere degli appunti, una sorta di "scaletta" con cui Pavese annota i punti da toccare. Anche su questo lato del foglio si trovano interventi che modificano la successione delle parole all'interno del verso.

La terza carta è strappata in corrispondenza dell'angolo inferiore destro.

Sia il *recto* (AP III.1 000660 00 F, 31 righe) che il *verso* (AP III.1 000661 00 F, 27 righe) si presentano molto tormentati. Il primo riporta numerosissime cancellature, la cui gran parte interessa righe intere, oltre al depennamento di due blocchi di testo che occupano la metà inferiore del foglio e alla travagliata elaborazione di alcuni versi, sui quali l'autore lavora sul margine sinistro del foglio e in parte anche su quello destro. Il secondo è interamente annullato da due grandi croci, la più grande delle quali sopprime una porzione di testo che una lunga parentesi graffa, sul lato sinistro, "raccolge" sotto la

dicitura posta da Pavese di *intermezzo*. Questo insieme di versi è inoltre delimitato da due linee tratteggiate orizzontali che lo separano dalle righe precedenti e successive. Sempre all'interno di questo raggruppamento, che doveva, secondo una prima intenzione, fungere da raccordo, l'autore manifesta la volontà di compiere due inversioni nell'ordine dei versi: la prima resterà definitiva mentre la seconda è stata poi abolita, anche a causa del fatto che le due righe che dovevano essere anticipate sono state cassate.

La quarta carta presenta lacerazioni nei margini inferiori.

Il *recto* (AP III.1 000662 00 F) è costituito da ventisette righe e riporta inserzioni sull'“orlo” sinistro del foglio ed anche su quello destro, spesso eliminate. I primi quattro versi sono soppressi da due sinusoidi. Al sesto e al settimo l'autore interviene sull'ordine delle parole. Sono presenti altre numerose cancellature soprattutto nella parte inferiore della pagina, in cui gli ultimi quattro versi sono interamente barrati.

Il *verso* (AP III.1 000663 00 F) è composto invece di ventiquattro righe. Anche qui gli ultimi versi sono eliminati da linee trasversali, inoltre sono espunti quattro versi centrali, di cui due depennati da linee ondegianti e due segnati da linee orizzontali, due emistichi che li precedono e tre delle prime righe (la quarta, la quinta e la sesta). Al terz'ultimo verso Pavese inverte la disposizione di due sintagmi, dando luogo ad un'anastrofe.

La quinta carta (AP III.1 000664 00 F – 65 00 F) ha entrambi gli angoli inferiori strappati. Il *recto* (ventotto righe) è in gran parte cassato da righe trasversali. Una porzione di testo, composta di tre versi, è cerchiata e da essa parte una freccia che dimostra l'intenzione dell'autore di anticiparla di tre righe.

Il *verso* è costituito da sedici righe, di cui una barrata e le prime quattro depennate. All'altezza della quarta Pavese segna sul margine sinistro il numero 99, che indica il numero dei versi che la lirica avrebbe avuto se avesse deciso di terminarla in quel punto, soluzione che ha poi rifiutato cancellando tutta la porzione di testo interessata. Scrive inoltre il numero 103 alla fine del testo, nella riga subito successiva, dopo dodici versi, compreso uno cancellato, divisi in due strofe. Il numero, come il precedente, tiene conto di quanti versi ha la lirica con il finale che l'autore aveva appena composto. In basso sulla destra compare la data riportata a matita (14 settembre).

Un altro fascicolo raccoglie le carte manoscritte relative a *I mari del Sud*: FE 5II.38, appartenente al Fondo Einaudi, all'interno della sezione nominata FE 5II Poesie II. Rappresenta la bella copia di AP III.1. È composto di due pagine, scritte su *recto* e *verso* con inchiostro nero. Alcune cancellature, variazioni e inserzioni sono a matita. La carta a quadretti è ingiallita ed è strappata in corrispondenza delle piegature a croce. I fogli non sono numerati dall'autore. Il primo (FE 5II.38 003989 00 W – 90 00 W) riporta nell'angolo inferiore sinistro del *recto* la segnatura d'archivio (FE 5 II.38), a lapis.

La prima carta presenta oltre a degli strappi a metà, in corrispondenza della piega, delle lacerazioni molto modeste nel margine superiore a destra, quasi in angolo, ed altre lungo il margine inferiore. Il *recto* è composto da ventisei righe, di cui la prima è costituita dal titolo della lirica centrato e sottolineato. Appare molto "pulito", dal momento che è presente solo una piccola variante sottoscritta al sostantivo da sostituire, ma anche grazie al fatto che la grafia è curata ed uniforme.

Il *verso* è anch'esso molto ordinato e scritto con la stessa grafia attenta ed elegante, ma mostra un numero superiore di interventi e variazioni. Probabilmente per non "sporcare" troppo la pagina, Pavese nella sua revisione adopera la matita. Delle ventotto righe sottolinea e depenna con una linea ondeggiante l'undicesima e la dodicesima. Introduce numerose aggiunte o ripropone versi già scritti con nuove modifiche, sia sul lato destro che su quello sinistro. Solo l'ultimo ritocco è fatto con la penna; al terz'ultimo verso Pavese barra un aggettivo preceduto dal comparativo, per sovrascriverne un altro.

Lo stesso discorso fatto per la prima carta vale per la seconda. Entrambe le facce del foglio (FE 5II.38 003991 00 W – 92 00 W) sono ordinate e scritte con bella grafia, ma il *verso* presenta un maggior numero di inserzioni e cancellature. Il *recto* è composto da ventotto righe, il *verso* da 22 versi con inchiostro nero e sette righe scritte a lapis.

Esistono due fascicoli che raccolgono i dattiloscritti de *I mari del Sud*: FE 5II.16 e FE 5II. 51, entrambi appartenenti al Fondo Einaudi.

Il primo è composto di quattro fogli sciolti, scritti solo su *recto* e numerati nell'angolo superiore destro dall'autore (coi numeri dall'1 al 4) con penna nera, la stessa con la quale Pavese ha apportato piccole modifiche. Nell'angolo inferiore sinistro è invece presente la segnatura d'archivio (rispettivamente FE 5II.16.1, FE 5II.16.2, FE

5II.16.3, FE 5II.16.4). La carta liscia è ingiallita e ogni carta è piegata a metà. Accanto ad ogni verso, è indicata a lapis la quantità di sillabe che lo compongono, tenendo conto della cesura centrale.

La prima carta (FE 5II.16 003959 00 G) oltre al titolo scritto a lettere maiuscole riporta le prime due strofe della lirica, per un totale di 23 versi, e in alto a destra, annotata a matita, la data (*nov. '30*). È stata dattiloscritta con inchiostro violetto.

Al settimo verso, Pavese interviene su una congiunzione, cancellando la *d* eufonica della congiunzione: *un grand'uomo tra idioti od un povero folle*. Al v. 21, invece elimina uno spazio, riunendo i due pronomi del sintagma: *non glie l'hanno scalfito*. Infine l'autore modifica la preposizione articolata all'inizio del penultimo verso, sostituendola con la preposizione semplice e l'articolo: *collo sguardo* diventa *con lo sguardo*.

La seconda pagina (FE 5II.16 003960 00 G) è costituita da ventisette versi, appartenenti alla terza strofa e a quasi tutta la quarta. Il v. 46, il ventiquattresimo della pagina, è spezzato, nel senso che la seconda metà è scritta una riga più sotto, in corrispondenza della fine del primo emistichio. Pavese divide così la strofa, esattamente nel centro, aumentando il senso di distacco e lontananza dall'infanzia descritta nella prima parte della lassa e, alla quale si oppone l'esperienza cittadina della seconda metà.

L'inchiostro utilizzato per le battiture è violetto. Le modifiche in penna nera, sono tutti interventi di soppressione di una lettera. All'inizio dell'ottavo verso della pagina, come alla dodicesima riga, l'autore depenna la *d* eufonica della congiunzione (*ed auguri di buona vendemmia; Ed aggiunse che certo*). Cancella, poi, due errori di battitura alla quattordicesima riga e alla diciottesima quattordicesima riga e alla diciottesima, e alla ventiseiesima ribatte una lettera in *elusivi*.

La terza (FE 5II.16 003961 00 G) e la quarta carta (FE 5II.16 003962 00 G) a differenza delle prime due sono dattiloscritte con un inchiostro blu. Come nei due fogli precedenti, in entrambe gli interventi, tutti apportati a penna dall'autore, sono minimi.

La terza carta riproduce la fine della quarta strofa e tutta la quinta, per un totale di ventisette versi. Al terzo verso Pavese riscrive una preposizione, probabilmente per un errore di battitura (*dei lampioni a migliaia sul gran scalpaccio*). Al quinto elimina la *d* eufonica della congiunzione. Al settimo introduce lo spazio tra due parole, scritte unite per errore. Depenna una delle due *n* di *dinnanzi* dell'undicesimo verso. Al dodicesimo interviene sulla parola *réclame*, aggiunge la *e* finale e cancella, senza però

sostituirlo con il corretto accento francese, quello improprio – trascrizione fonetica della pronuncia italiana – sulla “a” di *reclàm*: che diventa *reclame*. Al quindicesimo compie un errore o cancella con una seconda battitura la punteggiatura precedentemente segnata, lasciando che la cancellatura sottintenda un punto. Alla fine del ventesimo e del ventiseiesimo verso aggiunge una virgola.

Nella quarta carta, esattamente di ventisette versi come la terza, sottolinea le parole che il cugino vuole scrivere sul manifesto, che occupano la fine del quarto verso, tutto il quinto e l’inizio del sesto. Alla decima riga ancora una volta depenna la *d* della congiunzione. Alla riga successiva riscrive la prima consonante del verbo *reso*, per cui è facile ipotizzare un semplice sbaglio nella scrittura a macchina.

FE 5II.51 raccoglie due carte anch’esse dattiloscritte solo su *recto* con inchiostro nero, ma prive di numerazione autografa. Si presentano un po’ ingiallite, ma sostanzialmente in buono stato. Le modifiche sono quasi tutte poco rilevanti, perlopiù relative a errori di battitura, punteggiatura o varianti alternative di alcune espressioni, e sono apportate dall’autore con penna nera.

Nella prima carta (FE 5II.51 004011 00 G) si ritrovano le prime quattro strofe, quindi cinquantatre versi più il titolo, che è centrato e scritto con caratteri maiuscoli. Nell’angolo in basso a destra è presente la segnatura d’archivio FE 5II.51.1. Il primo intervento sul testo figura al v. 8, in cui l’autore corregge la seconda vocale dell’aggettivo *suoi*, che probabilmente aveva battuto come una “i”. Altri refusi si trovano al v. 27 (dove corregge l’ultima vocale di *favola*), al v.44 (dove interviene su entrambe le vocali della parola *rotta*), infine al penultimo verso (emendamento di un errore di battitura sulla terzultima lettera della parola *beffarda*). Nel margine sinistro, in corrispondenza del v. 17 compare l’aggettivo identificativo *stesso*, che l’autore cerchia e con una freccia riconduce all’interno del diciannovesimo verso inserendolo tra le parole *di questo* e *colle*. Vi sono variazioni che erano già presenti in FE 5II.16.1: infatti al v. 21 riunisce i due pronomi nella forma sintetica *glielo* e al v. 22, compiendo l’operazione inversa, preferisce scindere la preposizione articolata, nella forma analitica. Inoltre, sempre come in FE 5II.16.1, ai vv. 31 e 35 cassa le *d* eufoniche della congiunzione *ed*. Anche qui la quinta strofa è spezzata al v. 46. In più luoghi di questa strofa l’autore aggiunge segni interpuntivi: inserisce una virgola alla fine del v. 40, e del v. 45 e a metà del v. 52, chiude con un punto l’ultimo verso. Infine al termine della terzultima riga trasforma la dicitura *sul viso* in favore di *su un viso*.

Nella seconda carta (FE 5II.51 004012 00 G) la segnatura d'archivio è stata siglata nell'angolo inferiore sinistro FE 5II.51.2. Questa pagina contiene cinquantuno versi. Ancora una volta Pavese depenna le *d* eufoniche delle congiunzioni al secondo e trentaquattresimo verso della pagina. Al v. 8 preferisce la forma scempia rispetto a quella con la doppia per *dinnanzi*. Nel verso successivo, come in FE 5II.16.2, modifica la parola *reclame* aggiungendo la *e* finale. Al ventesimo verso emenda un refuso riscrivendo la prima vocale del sostantivo *bestie*. Due righe dopo, in conclusione del verso, così come in precedenza al sedicesimo v. aggiunge una virgola.

In AP III.3, fascicolo che raccoglie le bozze di stampa di *Lavorare stanca* per la prima edizione delle novantuno carte da cui è composto, quelle dedicate a *I mari del Sud* vanno dalla seconda alla sesta. Sono stampate esclusivamente su *recto* e non riportano alcuna annotazione autografa. In ognuna la segnatura d'archivio si trova nell'angolo inferiore destro, mentre il margine superiore è strappato in corrispondenza dei punti di rilegatura mediante graffe metalliche. Tutte le pagine riguardanti *I mari del sud* si sono, infatti, staccate dal plico che le raccoglieva insieme a quelle delle altre liriche.

La prima di queste carte, AP III.3.2 (AP III.3 000676 00 G), manifesta ulteriori evidenti lesioni lungo tutti i margini e gli angoli. È uno dei documenti più danneggiati del fascicolo, sicuramente a causa della sua posizione iniziale. Riporta il titolo, scritto con lettere maiuscole al centro della pagina; la dedica, tra parentesi e in corsivo; tutta la prima strofa e parte della seconda, fino al v. 19. La seconda carta, AP III.3.3 (AP III.3 000677 00 G), è invece costituita di ventidue versi, dal ventesimo sino al quarantunesimo, mentre la terza, AP III.3.4 (AP III.3 000678 00 G), e la quarta, AP III.3.5 (AP III.3 000679 00 G), recano entrambe un totale di ventiquattro versi, rispettivamente dal v. 42 al v. 65, dal v. 66 al v. 89. La carta di AP III.3.5 è macchiata sul margine sinistro. Infine la quinta carta riporta gli ultimi quindici versi, dal novantesimo verso sino al v. 104.

6. *Antenati*

Della seconda lirica della raccolta non si posseggono manoscritti, ma solo dattiloscritti suddivisi in due fascicoli FE 5II.32 e FE 5II.53, che contengono rispettivamente due carte il primo ed una il secondo.

I fogli sciolti di FE 5II.32 sono dattiloscritti con inchiostro blu, solo su *recto*, su carta bianca sottile, filigranata. Vi figurano alcuni interventi apportati a matita, ma non una numerazione, a parte la segnatura d'archivio nell'angolo in basso a sinistra, apposta sempre a matita. Sono sostanzialmente in buono stato, anche se presentano i segni della piegatura a metà pagina.

La prima carta (FE 5II.32 003982 00 G), segnata dagli archivisti FE 5II.32.1, contiene i primi ventisei versi della poesia; e mostra ancor prima del titolo, che appare centrato e con lettere maiuscole, la data: *prim. 32*, appuntata a matita dall'autore. L'unico intervento evidente è al v. 16, in cui Pavese dopo aver per errore battuto di seguito parte del verso successivo, lo cancella.

La seconda carta (FE 5II.32 003982 00 G), che è stata contrassegnata con la dicitura d'archivio FE 5II.32.2, riporta gli ultimi due versi della seconda strofa, la terza e la quarta lassa, per un totale di ventuno versi. Accanto alle prime due righe compare una sigla numerica a matita poi cancellata che potrebbe essere una data, o forse no. Non è facile capire. Il primo numero è separato dagli altri da una barra trasversale (o slash) poi compaiono tre cifre e poi altre quattro.

Al settimo verso del foglio Pavese annerisce due caratteri rendendoli illeggibili. Al termine del verso successivo, così come al quindicesimo e al sedicesimo verso inserisce una virgola, mentre la elimina al diciannovesimo.

Il secondo fascicolo, FE 5II.53, contiene una sola carta (FE 5II.53 004014 00 G) con la segnatura di archivio FE 5II.53.1 in matita, dattiloscritta ad inchiostro nero solo su *recto*. Vi sono tutti i quarantasette versi della lirica ed il titolo, centrato ed in lettere maiuscole. La carta è ingiallita ed è piegata a metà pagina. Gli interventi di revisione sono esigui: al v. 26 lo scrittore segna l'accento, omissso per errore in fase di battitura, sull'avverbio *così* e al terzultimo verso cancella una virgola.

Nel fascicolo che raccoglie le bozze di stampa della raccolta, AP III.3, *Antenati* occupa tre pagine: dalla settima alla nona, stampate solo su *recto* e segnate dagli

archivisti a lapis nell'angolo inferiore destro. Le carte sono lacerate lungo i margini e, come quelle della lirica precedente, si sono staccate dal plico che le conteneva e sul margine superiore riportano gli strappi nei due punti in cui erano state pinzate con graffe metalliche.

La prima carta riguardante *Antenati* è AP III.3.7 (AP III.3 000681 00 G), e reca oltre al titolo, centrato e in lettere maiuscole, i primi diciannove versi. Il secondo foglio AP III.3.8 (AP III.3 000682 00 G) invece è costituito da ventuno versi, dal v. 20 al v. 40, mentre nel terzo (AP III.3 000683 00 G) compaiono gli ultimi sei versi.

7. *Paesaggio (I)*

I manoscritti di *Paesaggio (I)* – titolo che nell'edizione Solaria compare senza il numero – sono raccolti nei fascicoli FE 5I.5 e FE 5II.1. Il primo appartiene alla sezione denominata (FE 5I) Poesie I, mentre il secondo alla sezione (FE 5II) Poesie II del Fondo Einaudi.

FE 5I.5 contiene sei carte vergate su *recto* e *verso* a inchiostro nero. Le pagine sono vistosamente danneggiate, presentano infatti sgualciture e lacerazioni lungo le piegature, a cui a suo tempo si è cercato di porre rimedio con un restauro d'epoca a mezzo di nastro adesivo. La carta è lievemente ruvida, filigranata e, come nella gran parte dei documenti, ingiallita. Vi sono interventi di sostituzione, cancellature, inserzioni e inversioni, ma non si trova una numerazione delle pagine. Tutti i fogli riportano la segnatura d'archivio, a lapis, sul margine inferiore sinistro del *recto*.

La prima carta, siglata FE 5I.5.1, è lacerata in corrispondenza delle piegature che dividono il foglio in quattro parti, ed è stata restaurata in quattro punti col nastro adesivo (tre a metà della pagina e uno in basso al centro). Il *recto* (FE 5I.5 003380 00 F) è composto da quarantacinque righe, di cui le prime due costituite dal succedersi delle varianti del titolo. Al centro sottolineata e poi cassata si trova la prima *La voce di Dio*, poi sostituita da *All'aria aperta*, scritta di fianco alla precedente e cancellata anch'essa. Sulla sinistra sono presenti due varianti: *L'eremita* e *I due eremiti* successivamente modificate in *Gli eremiti*, l'unica forma che non è stata barrata. A metà del foglio sulla destra, tra parentesi e su più righe, Pavese annota un promemoria presumibilmente per la conclusione della poesia (*finirlo collo sguardo al mondo dalla vetta*). Il primo verso è interamente cancellato, così come un gruppo di sei nella parte centrale del foglio ed alcuni emistichi o parti di verso nella seconda metà della pagina, che non sono ben legati tra loro. Le ultime otto o nove righe, infatti, costituiscono ancora soltanto degli appunti, degli spunti che hanno una certa musicalità ma non costituiscono ancora dei versi. Anche il *verso* del manoscritto (FE 5I.5 003381 00 F) riporta delle annotazioni: quattro versi appuntati, sulla porzione destra del foglio, di cui due scritti capovolti e non conclusi, mentre gli altri due scritti obliqui, dal basso verso l'alto.

La seconda carta FE 5I.5.2 è più corta rispetto alle altre del fascicolo.

Il *recto* (FE 5I.5 003382 00 F) reca ventiquattro righe circa, di cui solo le prime cinque presentano poche modifiche, mentre la sesta è travagliata da un proliferare di

varianti. Dopo questi primi sei versi, copiati dal *recto* del foglio precedente, tutti gli altri che seguono sono cancellati con linee verticali. Inoltre la gran parte di essi è barrata con linee orizzontali che interessano verso per verso.

Il *verso* del manoscritto (FE 5I.5 003383 00 F), è costituito da ventuno righe. Le prime due sono scritte addossate sulla destra e la seconda è una variante della prima. Le due successive sono costituite da spezzoni di frasi, cancellati. Queste prime righe, fino alla settima, sono cassate da linee sinusoidali. Altri due esigui gruppi di versi sono depennati con linee verticali nella seconda metà del foglio. In un primo momento Pavese manifesta la volontà di anticipare i due versi della quint'ultima e quart'ultima riga, con una freccia sul margine sinistro del foglio, che viene però successivamente cancellata insieme ai due versi interessati.

La terza carta FE 5I.5.3 presenta alcuni strappi lungo i margini, due dei quali restaurati col nastro adesivo, nel margine laterale nella seconda metà del foglio e nel margine inferiore.

Il *recto* (FE 5 I.5 003384 00 F) è composto da trentacinque righe, di cui le prime tre presentano alcune varianti del titolo tutte sottolineate. La prima in ordine di apparizione, è *Egloga dei miei paesi*, che probabilmente è stata scritta dopo le altre due, dato che è su due righe per motivi di spazio, occupato dalla successiva; in seconda posizione, nella porzione destra del foglio, compare *Collina ai miei paesi*, presumibilmente la seconda anche in ordine temporale, dopo *La collina dell'eremita*. Quest'ultima sembra essere la prima variante. È scritta al centro del foglio dopo il primo emistichio del primo verso cancellato. Infine l'ultimo titolo, segnato nel margine sinistro, è *Paesaggio*, l'unico a non essere stato barrato, rimasto quindi definitivo. In due luoghi Pavese manifesta la sua intenzione di introdurre una linea vuota scrivendo sul margine sinistro *spazio* con una freccia che indica la riga in cui inserirla. Nella parte centrale e nella seconda metà del foglio l'autore cancella porzioni di testo con delle biffe e con delle grosse frecce specifica i punti prima e dopo le cassature da riunire l'uno con l'altro.

Il *verso* (FE 5 I.5 003385 00 F) presenta trentanove righe. Nella seconda metà della pagina gran parte del testo è depennata da linee trasversali.

La quarta carta, FE 5I.5.4, è strappata lungo il margine inferiore, risulta perciò più corta rispetto alle altre. Nei margini laterali in corrispondenza della piegatura che

divide la carta in due in senso orizzontale sono presenti delle lacerazioni riparate con il nastro adesivo.

Il *recto* (FE 5I.5 003386 00 F), costituito da trentuno righe, è molto travagliato e ricco di variazioni. Vi sono due cancellature che coinvolgono più versi fatte con linee sinusoidali. Gli ultimi tre versi sono barrati. Anche i primi sei versi del *verso* (FE 5I.5 003387 00 F) del manoscritto, che reca 33 righe, sono stati eliminati con biffe trasversali. Subito sotto si trovano due versi interamente depennati. Sul margine sinistro in corrispondenza delle righe cancellate è presente un emistichio che Pavese annota come possibile variante della prima parte del terzo verso. Nella è parte centrale del foglio l'autore compie un'inversione di due versi numerandoli sempre nel bordo sinistro del foglio. Anche qui gli interventi sul testo abbondano.

FE 5I.5.5, la quinta carta del fascicolo, è stata restaurata in più punti: due pezzi di nastro adesivo riparano le lacerazioni sul margine superiore, mentre altri tre pezzi (due ai bordi laterali ed uno al centro) saldano le due metà del foglio strappato lungo la piegatura centrale.

Il *recto* (FE 5I.5 003388 00 F) composto di quarantaquattro righe è abbastanza ordinato ma è stato in un secondo momento quasi completamente cassato da grandi croci, che aboliscono tutto il testo della prima metà della pagina e gran parte di quello riportato nella seconda metà del foglio. Solo quattro versi centrali sopravvivono alla revisione dello scrittore.

Il *verso* (FE 5I.5 003389 00 F) riporta poche righe, solo ventidue, la metà di quelle del *recto*, che occupano infatti solo la prima metà della pagina, e di cui tra l'altro le prime otto e le ultime tre sono cancellate in blocco. Tra le varie cancellature, anche del *verso* del documento, si salva un esiguo numero di versi, sette in tutto, due dei quali sono invertiti dall'autore che li numera sul margine sinistro del foglio.

La sesta ed ultima carta, FE 5I.5.6, è danneggiata lungo il margine inferiore, dove figurano piccole pieghe e alcuni strappi. Una piega quasi trascurabile è presente anche nell'angolo superiore destro.

Il *recto* (FE 5I.5 003390 00 F) riporta trentaquattro righe. All'inizio si presenta abbastanza "pulito", in altre parole senza interventi troppo evidenti, ma pian piano verso il centro della pagina il testo si mostra più tormentato e cancellato. Nella seconda metà del foglio cinque versi isolati sono cassati da linee trasversali. Due di essi sono invertiti dalla numerazione presente sul margine sinistro e da un segno che manifesta

ulteriormente l'intenzione dell'autore di preporre l'uno all'altro. Le ultime righe della pagina sono una variante da ricondurre tramite i segni di asterisco al quart'ultimo verso, prima della cassatura.

Il *verso* (FE 5I.5 003391 00 F) è costituito di sole quattordici righe perlopiù cancellate. I versi sopravvissuti sono cinque e tutti relativi allo stesso passaggio “di testo” a cui sono legati i versi riportati sotto l'asterisco in fondo al *recto* della stessa pagina.

Il secondo manoscritto di *Paesaggio (I)* è FE 5II.1 è costituito da una sola pagina scritta su *recto* e *verso* con inchiostro nero, la cui carta è lievemente ruvida e filigranata, ormai ingiallita. Oltre a vari piccoli strappi lungo i margini, presenta una evidente lacerazione in corrispondenza della piegatura verticale centrale a cui pone rimedio un restauro d'epoca effettuato col nastro adesivo. La carta riporta la segnatura d'archivio FE 5II.1 nell'angolo inferiore sinistro a matita. Sebbene vi siano variazioni e cancellature il manoscritto rappresenta una bella copia o comunque una redazione successiva rispetto al primo, compaiono in successione tutti i 35 i versi della stesura definitiva e la grafia è curata e regolare.

Il *recto* (FE 5II.1 003935 00 F), composto di trentanove righe, reca fra i trattini bassi, centrato, il titolo (*Paesaggio*) e una riga più in basso, tra parentesi, la dedica *al Pollo*, soprannome dell'amico pittore Mario Sturani. Le variazioni e le cassature emergono sparsi in tutta la pagina ma si affollano soprattutto tra le ultime righe.

Il *verso* (FE 5II.1 003936 00 F) è costituito da quindici righe, di cui solo otto sono versi interi, e di cui quattro sono state abolite da linee trasversali.

I dattiloscritti di *Paesaggio (I)* sono FE 5II.7 e FE 5II.74, costituiti entrambi da una carta solo su *recto*, entrambi di trentacinque versi, esclusi titolo, centrato e in lettere maiuscole, e dedica.

FE 5II.7 (FE 5II.7 003945 00 G) è stata segnata dagli archivisti con il lapis nell'angolo inferiore sinistro con la sigla FE 5II.7.1. La carta è bianca e sottile, dattiloscritta con inchiostro blu. Sono presenti alcune variazioni apportate dall'autore in penna nera. Due lacerazioni del foglio al centro della pagina sono state ricomposte con il nastro adesivo. È da notare la variante soprascritta al v. 28, *sete* da sostituire a *sonno*.

FE 5II.74 (FE 5II.74 004041 00 G) riporta la segnatura d'archivio FE 5II.74, apposta in matita sempre nell'angolo inferiore sinistro. È un foglio di carta spessa, ormai ingiallita, di formato A4, dattiloscritto con inchiostro nero.

All'interno del fascicolo che raccoglie le bozze di stampa, AP III.3, le carte relative a *Paesaggio (I)* sono due: la decima e l'undicesima; le prime del plico che riunisce le prove di stampa poiché le carte precedenti sono fuoriuscite dalla rilegatura. La carta, stampata solo su *recto*, è ingiallita, ma in buono stato e non vi sono annotazioni autografe. Entrambi i fogli presentano la segnatura d'archivio apposta a matita nell'angolo inferiore destro, rispettivamente: AP III.3.10 e AP III.3.11.

La prima carta (AP III.3 000684 00 G) riporta il titolo, centrato e in lettere maiuscole; la dedica, in corsivo e tra parentesi, tutta la prima strofa e i primi due versi della seconda, per un totale di venti versi. Invece la seconda (AP III.3 000685 00 G) reca i restanti quindici versi.

8. *Gente spaesata*

Il fascicolo FE 5I.3 ne contiene tre minute (“a”, “b”, “c”, secondo la dicitura riscontrata nella descrizione archivistica sul portale “Guarini Archivi Web”), suddivise in quattro fogli sciolti di formato A4 che non presentano una numerazione d'autore. Le carte sono state tutte catalogate con la segnatura d'archivio nell'angolo inferiore sinistro, a lapis FE 5I.3.1 a FE 5I.3.4. Le pagine ingiallite sono vergate su *recto* e *verso* con inchiostro nero.

La prima carta, FE 5I.3.1, contiene la prima minuta (“a”) è sgualcita e lacerata lungo il margine sinistro.

Il *recto* (FE 5I.3 003366 00 F) riporta quarantadue righe, di cui la prima è costituita dal titolo sottolineato e molto probabilmente aggiunto in un secondo momento, dal momento che subito dopo tra trattini bassi compare la variante cancellata *Piemontesi*. Subito dopo la metà del foglio appaiono cerchiati degli appunti che l'autore ha segnato come promemoria per strutturare l'evolversi della poesia. Il testo abbonda di cancellature e variazioni.

Il *verso* (FE 5I.3 003367 00 F) è composto di otto righe, di cui tre rappresentate da singole varianti o parole eccedenti. Si hanno quindi in totale cinque versi dei quali due cancellati.

La seconda carta, FE 5I.3.2, è il primo foglio della seconda stesura (“b”). Presenta una grossa piega nell'angolo superiore sinistro ed è scritta solo su *recto* (FE 5I.3 003368 00 F); il quale reca quarantotto righe e appare molto tormentato, abbondano i depennamenti. Le prime due righe sono occupate dal proliferare delle varianti del titolo: *Tutto il giorno* e *Alla sera* entrambe cancellate, *Al mattino* poi modificata in *Alla sera*, infine *Ritorno a casa* che verosimilmente è stata aggiunta in un secondo momento. Resta infatti isolata rispetto alle altre alternative, appare nella porzione destra del foglio mentre le altre proposte sono nella parte sinistra e centrale della pagina, e a differenza delle altre è sottolineata.

La terza carta, FE 5I.3.3, rappresenta il secondo ed ultimo foglio della seconda minuta. A parte la piegatura centrale, non presenta particolari lesioni o deterioramenti. Il *recto* (FE 5I.3 003370 00 F) si presenta molto travagliato, ricco di variazioni e quasi ogni riga, delle quarantatre da cui è costituito, è cancellata in più punti se non

interamente. Una gran porzione di testo costituita da ventuno righe è cassata con biffe trasversali.

Il *verso* (FE 5I.3 003371 00 F) reca invece quattro righe, che sembrano essere più annotazioni di un diario di viaggio che versi: l'autore infatti alla prima riga va a capo e il tono è discorsivo privo della solita musicalità.

FE 5I.3.4 è la quarta carta e costituisce la terza stesura della lirica ("c"), scritta con bella grafia. È strappata al centro della pagina sul margine sinistro, in corrispondenza della piegatura.

Il *recto* (FE 5I.3 003372 00 F) in 40 righe riporta tutta la poesia, anche se manifesta forti incertezze dell'autore per la conclusione della lirica. Difatti la gran parte degli interventi dell'autore sul testo si affolla alla fine della pagina, intorno agli ultimi tre versi, che vengono riproposti con varianti una seconda volta nelle stesso *recto*, una terza nel *verso* (FE 5I.3 003373 00 F), che non ne riporta altri. Il *recto* presenta la variante del titolo *Ritorno a casa*, sottolineata, centrata e fra trattini bassi, poi cancellata per essere sostituita da quella definitiva.

I dattiloscritti di *Gente spaesata* sono FE 5II.15 e FE 5II.56 costituiti da una carta ciascuno, ingiallita e dattiloscritta solo su *recto* con inchiostro nero. Entrambi riportano i ventiquattro versi della lirica e il titolo in lettere maiuscole, centrato. In ognuno di essi Pavese cancella una virgola dopo la prima parola del diciassettesimo verso.

La carta di FE 5II.15 (FE 5II.15 003958 00 G) è liscia ed è stata contrassegnata dagli archivisti nell'angolo inferiore sinistro a matita (FE 5II.15). E' presente l'annotazione autografa, a lapis, *Visto il Pollo (bene)*, che registra l'approvazione dell'amico, dedicatario della poesia, a cui Pavese ha sottoposto la lirica. Vi sono emendamenti: ai vv. 5 e 8 (dove probabilmente l'autore cancella lettere che ha battuto per sbaglio) e al v. 10 (dove inverte due lettere); e si riscontrano inoltre alcuni interventi sulla punteggiatura: al v. 2 (viene aggiunta una virgola dopo le prime due parole) e ai vv. 13, 17 e 20 (in cui la virgola viene eliminata, nel primo caso a favore del punto, nel terzo dei due punti).

Anche FE 5II.56 (FE 5II.56 004017 00 G) riporta la segnatura d'archivio in matita nell'angolo inferiore sinistro, presenta alcune correzioni di errori di battitura apportate dall'autore in penna nera (al v. 6 riscrive l'ultima lettera di *fumo* e al v.10 la

penultima di *vino*) oltre a quelle sulla punteggiatura (cassa una virgola al v. 17 e la aggiunge ai vv. 2, 10 e 16).

In AP III.3, fascicolo che accoglie le prove di stampa di tutte le liriche, le pagine dedicate a *Gente spaesata* sono la dodicesima, segnata dagli archivisti a matita nell'angolo inferiore destro con la dicitura AP III.3.12, e la tredicesima, contrassegnata allo stesso modo con la sigla AP III.3.13. Entrambe le carte sono ingiallite ma in buono stato, stampate solo su *recto*, rilegate all'interno di un plico con graffe metalliche poste sul margine superiore e prive di interventi autografi.

La prima carta relativa a *Gente spaesata* (AP III.3 000686 00 G) riporta il titolo, centrato e in lettere maiuscole, e i primi diciotto versi; la seconda (AP III.3 000687 00 G) reca i restanti sei.

9. *Pensieri di Deola*

Il fascicolo FE 5I.6 ne contiene due minute; è composto di 9 carte, ingiallite e vergate con inchiostro nero solo su *recto* dalla prima alla terza e dall'ottava alla nona, anche su *verso* dalla quarta alla settima. I documenti non presentano una numerazione d'autore, ma solo la segnatura d'archivio a lapis nell'angolo inferiore sinistro del *recto*. Alcune carte risultano strappate in corrispondenza delle piegature.

La prima, FE 5I.6.1, è scritta solo su *recto* (FE 5I.6 003392 00 G), presenta trentacinque righe ed è quasi interamente cancellata. Una prima porzione di testo, isolata dal resto da una riga orizzontale, è preceduta dal numero “uno bis” chiuso da parentesi e riporta la data *6.Nov.* '32. La seconda porzione di testo è invece anticipata dal numero tre chiuso da parentesi.

Anche la seconda carta, FE 5I.6.2, è vergata solo su *recto* (FE 5I.6 003393 00 G) ed è composta da trentacinque righe. La prima metà del foglio è in gran parte annullata da cassature a serpentina e reca la data *8 Nov*, mentre la seconda parte della pagina reca, in ultima riga, la data del *10 Nov.*. Poiché una freccia ricongiunge due varianti che compaiono nella seconda porzione del testo al primo dei versi cancellati dalle linee sinusoidali, si comprende che l'espunzione dei versi della prima metà del manoscritto è avvenuta sicuramente non prima del 10 novembre 1932.

La terza carta, FE 5I.6.3, presenta 29 scritte che compaiono solo sul *recto* (FE 5I.6 003394 00 G). Il testo è suddiviso in quattro parti da linee orizzontali, di cui la prima riporta la data *7 Nov.* ed è interamente abolita dall'autore, che barra i primi tre versi e depenna in blocco gli altri cinque con delle biffe verticali. La seconda comprende solo due versi, forse appuntati dallo scrittore come alternative degli ultimi della prima porzione di testo. Il terzo è il più cospicuo blocco di versi che presenta cancellature e variazioni, mentre il quarto è costituito da solo due versi, dei quali il secondo è barrato.

La quarta carta, FE 5I.6.4, presenta sul *recto* (FE 5I.6 003395 00 F) quarantacinque righe, di cui, nella parte centrale del foglio, una buona parte cassata da biffe trasversali e con una freccia che congiunge l'ultimo verso prima della cancellatura ed il primo immediatamente successivo ad essa. Poco prima delle righe cancellate sulla sinistra Pavese annota una sorta di schema per indicare dove inserire alcuni versi. Altre rilevanti cancellature interessano le ultime righe. Invece sul *verso* (FE 5I.6 003396 00

F) compare solo un emistichio appuntato al centro della prima metà della pagina e scritto in verticale, vale a dire in parallelo al lato lungo del foglio.

La quinta, FE 5I.6.5, è più corta delle altre, in quanto è stata strappata lungo il lato inferiore e piegata nell'angolo superiore destro. È il primo documento ad essere interamente scritto sia su *recto* sia su *verso* ed appare molto tormentata, su entrambe le facce del foglio abbondano cancellature e modifiche.

Il *recto* (FE 5I.6 003397 00 F) riporta trenta righe, subito dopo le prime tre eliminate in blocco, compare il titolo centrato, sottolineato e tra trattini bassi.

Anche le prime righe delle ventisette del *verso* (FE 5I.6 003398 00 F), otto per l'esattezza, sono depennate.

La sesta carta, FE 5I.6.6, presenta una marcata piegatura al centro.

Il *recto* (FE 5I.6 003399 00 F) è composto da quaranta righe, di cui una gran parte nella prima metà del foglio cassata in blocco. Accanto ai versi espunti alcuni appunti sulle tematiche da sviluppare e sulla necessità di aggiungere una riga vuota. All'inizio del terzo verso figura un'inversione nell'ordine delle parole. In fondo alla pagina l'autore ha segnato la data *11 Nov.*. Vi sono tante varianti e gli ultimi versi sono completamente barrati.

Sono solo cinque le righe di scrittura nel *verso* (FE 5I.6 003400), che rispetto al *recto* capovolgono l'orientamento alto/basso della superficie del foglio, probabilmente perché l'autore lo ha girato per annotarle velocemente.

Il *verso* (FE 5I.6 003400 00 F) è costituito da cinque righe, scritte capovolte, a testa in giù, probabilmente l'autore ha girato il foglio per annotarle velocemente.

La settima carta, FE 5I.6.7, ha una piegatura al centro e rappresenta, insieme alla pagina seguente, una stesura successiva rispetto alle precedenti carte del fascicolo, in quanto la lirica è quasi interamente riscritta (mancano i vv. dal 30 al 35) e le pagine si presentano molto più ordinate e con una grafia più chiara ed elegante, senza il proliferare delle varianti che spesso caratterizzano le carte dalla prima alla sesta. Inoltre la conferma è data dalla variazione apportata al v.9 (*si può fare un lavoro più fine, e magari fortuna* che diviene: *si può fare un lavoro più fine, con poca fatica*) rimasta definitiva e che non compare nelle altre carte.

Il *recto* (FE 5I.6 003401 00 F) riporta il titolo centrato tra trattini bassi e ventotto righe, di cui le ultime cinque sono un po' tormentate, recano infatti i ripetuti tentativi di composizione dei primi versi della terza strofa.

Il verso (FE 5I.6 003402 00 F) è costituito da ventiquattro righe e in fondo alla pagina, prima degli ultimi due versi, è presente la data segnata dall'autore (5-10 -11 Nov.). I primi sette versi sono ordinati e privi di cancellature, mentre tutti gli altri sono cassati da linee sinusoidali.

L'ottava carta, FE 5I.6.8, è scritta solo su *recto* (FE 5I.6 003403 00 G), composto da sole nove righe di cui quattro sono costituite da aggiunte e varianti sopra o sottoscritte a quattro versi, di cui uno barrato. La nona riga è rappresentata dalla data (12 Nov).

La nona, FE 5I.6.9, indubbiamente testimonia uno stato redazionale anteriore rispetto alle due pagine precedenti, appare infatti molto tormentata. Inoltre sembra legata alla prima carta del fascicolo, poiché si ritrovano in entrambe un sistema di numeri apposti sul margine sinistro di alcune porzioni di testo. È verosimile pensare che Pavese, forse al termine della prima stesura, abbia riordinato i versi composti in blocchi scollegati nei due fogli, numerandoli e ponendoli in sequenza. La nona pagina è scritta solo su *recto* (FE 5I.6 003404 00 G), presenta quarantotto righe ed divisa in blocchi anticipati da numeri chiusi da parentesi. In fondo alla pagina vi sono i tentativi di elaborazione di vv. 8 e 9 altri punti da linee e le relative varianti separate in due punti, probabilmente per facilitarne la lettura, da linee orizzontali rosse.

Esistono due carte dattiloscritte relative a *Pensieri di Deola*, divise in due fascicoli diversi FE 5II.55 e FE 5II.80. Entrambi sono vergati solo su *recto* e riportano la segnatura d'archivio apposta a lapis nell'angolo inferiore sinistro, i trentotto versi della lirica ed il titolo, centrato e in lettere maiuscole, infine annotazioni d'autore in penna nera. Entrambi presentano un intervento già al primo verso, in cui Pavese preferisce alla forma analitica, costituita da preposizione e articolo, la forma sintetica della preposizione articolata (*a un caffè* diventa *al caffè*).

Nel primo dattiloscritto (FE 5II.55 004016 00 G) l'autore corregge un refuso al v. 33, trasformando la congiunzione *e* in *o*. Per quanto riguarda la punteggiatura, elimina la virgola al v.3, la aggiunge al v. 14 e sostituisce i due punti col punto. Ricalca gli accenti sulle "o", forse perché poco visibili. Con una matita rossa segna una parentesi quadra aperta a metà del primo verso della seconda strofa per indicare l'intenzione di scriverlo con un gran rientro a metà riga. Infine segna un appunto in fondo alla pagina *Non occorre sottolineare le parentesi*.

Il secondo documento (FE 5II.80 004047 00 G) è dattiloscritto su carta sottile filigranata e con inchiostro viola scolorito, o forse quando la lirica è stata battuta a macchina era quasi terminato, comunque risulta sbiadito e la pagina, o al meno la sua copia digitale, è di difficile lettura. Pavese annota la data in alto sulla destra (*dic. 33*); riscrive la lettera finale dell'ultima parola al v. 21 e aggiunge una virgola al v. 14.

Delle novantuno carte che costituiscono il fascicolo delle bozze di stampa di *Lavorare Stanca*, AP III.3, quelle che riguardano *Pensieri di Deola* sono le pagine AP III.3.14 e AP III.3.15 che, come le altre del plico in cui sono rilegate, sono ingiallite, stampate solo su *recto* e riportano la segnatura d'archivio a matita nell'angolo inferiore destro. Sono entrambe prive di interventi *a posteriori*.

La prima (AP III.3 000688 00 G) è costituita dalle prime due strofe, vale a dire ventuno versi, e dal titolo scritto in lettere maiuscole e centrato. La seconda (AP III.3 000689 00 G) riporta gli altri diciassette versi.

10. *Canzone di strada*

La minuta di è costituita da tre carte conservate nel fascicolo FE 5I.4, ingiallite e vergate su *recto* e *verso* con inchiostro nero. Sono sgualcite e presentano piegature e lacerazioni, in particolar modo la prima carta che è divisa a metà lungo la piegatura verticale che la pereva tutta. Sul *recto* della seconda sono presenti un'annotazione autografa su Poe e appunti per un saggio su Walth Whitman, pubblicato su «La cultura» del settembre 1933.

Il *recto* della prima carta (FE 5I.4 003374 00 F) riporta trentacinque righe ed è segnato sia nell'angolo inferiore destro sia in quello sinistro, con due sigle differenti: FE 5I.4.1 la seconda e più recente e FE 5A.4.1 la prima e più antica, relativa alla cartellina "A" che, insieme alle altre due "B" e "C", originariamente costituivano la prima serie delle poesie (prima di confluire in FE 5). Cinque versi centrali sono barrati e una freccia che parte subito prima della cancellatura riconduce a quel punto la porzione di testo rielaborata e riscritta più in basso. Nella seconda parte della pagina appaiono continue revisioni e cancellature, abbondano le varianti sopra e sottoscritte ed è presente un'inversione di parole al terzultimo verso.

Il *verso* (FE 5I.4 003375 00 F) è costituito da due righe: un verso ed una variante sottoscritta.

La seconda carta, FE 5I.4.2, presenta una piegatura al centro e la segnatura sul margine sinistro del *recto* apposta a lapis, non nell'angolo come le altre, perché qui la parte finale della pagina è interamente occupata dai fitti appunti su Whitman.

Il *recto* della seconda carta (FE 5I.4 003376 00 F) è costituito da quarantaquattro righe. Si ritrovano in quantità variazioni e depennamenti. In una variante del secondo verso è presente un'inversione di parole.

Il *verso* (FE 5I.4 003377 00 F) riporta ventuno versi, di cui due eliminati da linee trasversali e una grande freccia riunisce versi separati dalla cancellatura. Anche qui si trova un'inversione al sedicesimo verso.

La terza carta è strappata sul margine sinistro ed è piegata al centro. È stata segnata FE 5I.4.3 e vergata solo su *recto*.

Il *recto* (FE 5I.4 003378 00 F) è composto di trenta righe, nella cui gran parte figurano piccole modifiche, ma che appaiono più travagliate nella parte centrale ricca di cancellature.

I dattiloscritti di *Canzone di strada* sono FE 5II.31 e FE 5II.57, entrambi costituiti da una carta solo su *recto*, segnata a matita nell'angolo inferiore sinistro. Sono costituiti da trenta versi ciascuno oltre al titolo, sempre centrato e in lettere maiuscole, e in entrambi figurano interventi a penna nera dell'autore.

Il primo (FE 5II.31 003981 00 G) è dattiloscritto con inchiostro blu su carta velina a trama rigata che presenta una piegatura a croce. Pavese interviene al v. 3 sul sintagma *gente che gira* e lo sostituisce con *gente per strada*, al v. 6 corregge la *o* di *corsi*, al 20 invece batte sopra la prima *o* di *mettono* la *a* per coniugare il verbo al congiuntivo, mentre al v. 21 cancella *ubriachi* in favore del più neutro *individui*, infine al 22 aggiunge gli ultimi tre caratteri della parola *tampa* e una virgola per sbaglio non battuti. Inoltre aggiunge due virgole ai vv. 22 e 23

Il secondo (FE 5II.57 004018 00 G) invece è battuto a macchina con un inchiostro nero e gli interventi a penna che vi figurano sono molto più limitati rispetto al precedente. L'autore infatti "ritorna" solo sul v. 3, dove aggiunge una virgola, sul v. 12, dove corregge la prima lettera della parola *letto*, e sul v. 22, in cui elimina alcuni refusi.

Tra le carte che costituiscono il fascicolo delle bozze di stampa della raccolta (AP III.3), quelle relative a *Canzone di strada* sono la sedicesima e la diciassettesima, segnate a matita nell'angolo inferiore destro, rispettivamente come AP III.3.16 e AP III.3.17. Entrambe sono ancora rilegate, tramite graffe metalliche sul margine superiore, all'interno del plico che originariamente le riuniva tutte. Sono ingiallite, ma in buono stato, prive di annotazioni autografe. Stampate solo su *recto*.

La prima delle due (AP III.3 000690 00 G) riporta il titolo, centrato e in lettere maiuscole, e diciotto versi; la seconda (AP III.3 000691 00 G) i restanti dodici.

11. *Due sigarette*

Il fascicolo FE 5I.1 contiene due copie manoscritte di *Due sigarette* ma anche la cartellina di cartone che raccoglieva le quattro carte da cui è composto. Le carte, ingiallite e spesse, sono vergate su *recto* e *verso* con inchiostro nero. Non recano una numerazione d'autore, ma solo la segnatura d'archivio a matita nell'angolo inferiore sinistro.

La prima carta presenta una piegatura a croce ed è strappata lungo la piega verticale nella parte alta del foglio.

Il *recto* (FE 5I.1 003350 00 F) è segnato nell'angolo inferiore destro con l'insolita sigla "1.1", ed è composto da quarantadue righe. Vi sono inversioni, aggiunte e varianti.

Il *verso* (FE 5I.1 003351 00 F) riporta sei righe: quattro versi, di cui l'ultimo presenta una variante sottoscritta, e un'annotazione a piè di pagina scritta capovolta rispetto al resto del testo.

La seconda carta, marcata con la segnatura d'archivio 1.2, sempre nell'angolo inferiore destro del *recto*, mostra piccole lacerazioni lungo il margine inferiore. È vergata solo su *recto* (FE 5I.1 003352 00 F) è costituito da trentanove righe che si presentano ordinate e pulite nella prima metà pagina (a parte il primo verso barrato), rimaneggiate e ricche di cancellature e variazioni nella parte centrale del foglio e interamente depennate nella seconda metà.

Anche la terza carta, segnata 1.3 nell'angolo inferiore destro, è scritta solo su *recto*. Presenta un piegatura centrale in corrispondenza della quale è lacerata nei margini laterali.

Il *recto* (FE 5I.1 003354 00 F) riporta ventidue righe, di cui le prime quattro mostrano le esitazioni dell'autore riguardo al v. 21. Nel resto della pagina figurano ritocchi e varianti, ma sostanzialmente i versi si presentano leggibili e privi di cancellature molto estese e marcate.

La quarta carta, a differenza delle precedenti, presenta una doppia segnatura d'archivio: è segnata nell'angolo inferiore sinistro con la dicitura FE 5A.1.4 più recente e nell'angolo inferiore destro con la sigla 1.4. È divisa in quattro parti dagli strappi che si sono aperti lungo la piegatura a croce e contiene una redazione della lirica successiva a quella delle pagine precedenti. Questo è dimostrato dal fatto che compaiono, già nei

primi versi, varianti rimaste poi definitive assenti nelle altre carte. Ad esempio nel primo verso del *recto* della prima pagina (FE 5I.1 003350 F) è *Ogni notte è la liberazione. Si guardan le selle*, il primo verso del *recto* di quest'ultima pagina invece mostra come Pavese abbia cancellato *le stelle* e l'abbia sostituito con *i riflessi*.

Il *recto* (FE 5I.1 003356 00 F) riporta il titolo centrato, sottolineato e fra trattini bassi, e quarantacinque righe. Sono presenti varianti, alcune anche estese, sui margini laterali che perlopiù sono state poi eliminate.

L'ultima strofa è stata completamente cassata e sul corrispondente margine destro Pavese ha annotato all'interno di una cornice rettangolare *Mandi una réclame a Vandagna* (si tratta probabilmente di un *promemoria*), mentre in fondo alla pagina segna tra parentesi un'altra nota: *mercoledì – sabato*, forse un appunto collegato al precedente oppure legato alla data di composizione.

Il *verso* (FE 5I.1 003357 00 F) reca oltre alla prima strofa, sette versi della seconda e tutta la terza ed ultima lassa, l'unica a non essere stata poi cassata e a riportare variazioni. In totale figurano diciassette versi (ma, con una variante sottoscritta, diciotto righe).

Esistono quattro dattiloscritti di *Due sigarette*: FE 5II.5, FE 5II.68, FE 5II.69 e FE 5II.75; tutti vergati solo su *recto* composti dal titolo, centrato e in lettere maiuscole, e da trentuno versi. Il primo ed il terzo sono stati scritti con inchiostro blu, gli altri due con inchiostro nero.

FE 5II.5 (FE 5II.5 003943 00 G) è stato siglato dagli archivisti FE 5II.5.1 nell'angolo inferiore sinistro, a matita, e la carta velina bianca a trama rigata, di cui è costituito, presenta il segno della piegatura centrale orizzontale. Vi figurano diversi interventi manoscritti apportati con inchiostro nero, che spiccano a contrasto dell'inchiostro blu del documento. Le modifiche che compaiono qui, non sono presenti in FE 5II.68 e FE 5II.69, mentre sono accolte come definitive in FE 5II.75 e poi nelle edizioni. Ai vv. 10 e 20 Pavese compie un'inversione nell'ordine delle parole (*qui possiamo parlare a alta voce e gridare*, dopo aver corretto la preposizione *a* cambia il sintagma in *a voce alta*; *Se veniva da Rio, la sciarpa*, [...] inverte i due sintagmi modificando quindi la punteggiatura *Se la sciarpa veniva da Rio*, [...]). Alla fine del v. 12 aggiunge il secondo trattino e la congiunzione *e* all'inizio del v. 13; inoltre modifica la coniugazione del verbo in prima posizione, trasformandolo da gerundio alla prima

persona plurale del presente³. Così facendo l'autore cambia il soggetto del verbo, che non è più lo stesso dell'azione del verso precedente, attenuando l'enjambement. Al v. 19 separa due parole scritte attaccate per sbaglio. Invece al v. 20 interviene sul secondo emistichio che da *ha passato le notti* diviene *è passata di notte*. Al v. 21 modifica un articolo da indeterminativo a determinativo che si fonde con la preposizione. Infine due caratteri vengono espunti all'interno del v. 22, dopo il punto.

Anche FE 5II.68 (FE 5II.68 004031 00 G) presenta il segno della piegata a metà e riporta la segnatura d'archivio a lapis nell'angolo inferiore sinistro (FE 5II.68). Gli interventi autografi, sempre in penna nera, sono esigui e abbastanza marginali. Riscrive al v. 2 il pronome riflessivo *si* (*corsi che si aprono*), mentre al v. 10 la *c* di *voce*. Alla penultima riga sostituisce alla congiunzione *e*, proprio al centro del verso, con la *o*. Interviene sulla punteggiatura al v.4, in cui elimina la virgola dopo il primo emistichio in favore dei due punti.

FE 5II.69 (FE 5II.69 004032 00 G) è dattiloscritto su carta velina ormai ingiallita e un po' sgualcita. Infatti sono presenti pieghe agli angoli del margine sinistro e lungo gran parte del margine destro. È segnato a matita nell'angolo inferiore sinistro come FE 5II.69. Le modifiche che qui figurano non sono tanto rilevanti in sé, quanto perché sono preliminari a quelle che compaiono in FE 5II.5, mostrando una certa diacronia: in altre parole, un progressivo processo di revisione che sembra iniziare con FE 5II.68 in cui, come si è visto, gli interventi sono minimi; proseguire con FE 5II.69; svilupparsi appieno in FE 5II.5; per poi concludersi in FE 5II.75 che accoglie nel corpo del testo le rettifiche apportate in FE 5II.5. Tra le prove di quest'ipotesi è l'intervento alla fine del v.12 in cui Pavese aggiunge una virgola, conferendo così una certa ambiguità al verbo *attendendo* per cui diventa difficile attribuirgli con sicurezza il soggetto. La modifica qui apportata è una soluzione intermedia, che si avvicina e prelude a quella che si trova in FE 5II.5. Inoltre lo stesso colore dell'inchiostro, l'impiego della carta velina per entrambi i dattiloscritti e vari piccoli errori, oltre al fatto che in entrambi i fascicoli il v. 27 è scritto molto vicino al v. 26 (o meglio che l'interlinea tra i due versi è più stretta rispetto a quella dell'intero testo), danno la certezza che FE 5II.5 ed FE 5II.69 sono l'uno a copia dell'altro. Probabilmente sono stati dattiloscritti insieme con l'aiuto della

³ I vv. 11, 12 e 13 vengono così modificati: da *Leviamo gli sguardi \ alle tante finestre - occhi spenti che dormono \ attendendo* a *Leviamo gli sguardi \ alle tante finestre - occhi spenti che dormono - \ e attendiamo*.

carta carbone. In entrambi al v. 6 l'autore ribatte la seconda *o* di *volto*, cancella (sovrascrivendo piccole linee con la macchina da scrivere) alcuni caratteri ai vv. 15 (alla fine del primo emistichio prima del punto), 22 (dopo il punto, all'inizio del secondo emistichio) e 30 (fine verso prima del punto); infine al v. 19 le ultime due parole sono scritte attaccate e poi separate da un tratto di penna.

L'ultimo dattiloscritto (FE 5II.75 004042 00 G) è stato contrassegnato a matita dagli archivisti nell'angolo inferiore sinistro con la sigla FE 5II.75. La carta è spessa e ingiallita, squalcita in corrispondenza degli angoli e in particolar modo di quello inferiore sinistro che presenta una grossa piega. Gli interventi sul testo sono minimi e limitati ad alcune correzioni di errori di battitura: Pavese riscrive al v. 6 la prima *a* della preposizione *alla* e al v. 26 la *v* all'interno del verbo *puliva*, mentre al v. 7 cancella un carattere di troppo dopo il pronome *mi*.

Le carte che contengono *Due sigarette* nel fascicolo che conserva le bozze di stampa della prima edizione della raccolta (AP III.3) sono due: la diciottesima, contrassegnata a matita dagli archivisti nell'angolo inferiore destro come AP III.3.18, e la diciannovesima, segnata allo stesso modo come AP III.3.19. Entrambe le carte sono stampate solo su *recto* e sono rilegate insieme alla gran parte delle bozze delle altre liriche all'interno di un plico. Sono ingiallite ma sono sostanzialmente in buono stato e non recano annotazioni manoscritte.

La prima (AP III.3 000692 00 G) riporta il titolo centrato e in lettere maiuscole e i primi venti versi della lirica, la seconda (AP III.3 000693 00 G) reca i restanti undici versi.

12. *Ozio*

Il fascicolo che raccoglie le carte manoscritte relative a *Ozio* è FE 5I.14, costituito da quattro fogli sciolti, tutti segnati a matita sul margine inferiore sinistro del *recto*. Le carte sono ingiallite e sgualcite e deteriorate soprattutto lungo i margini; sono molto forti ed evidenti i segni delle piegature centrali, orizzontali e verticali, che dividono i fogli in quattro parti, in corrispondenza dei quali i fogli sono spesso strappati.

La prima carta, FE 5I.14.1, è logorata lungo il margine inferiore che mostra lacerazioni verticali, soprattutto in corrispondenza della piegatura centrale e presenta pieghe agli angoli del lato sinistro. È vergata solo su *recto* (FE 5I.14 003466 00 F), composto da ventitre righe, cinque versi nella parte alta della pagina e circa tre nella parte bassa preceduti da un segno di asterisco e affiancati da forme alternative. Nella parte centrale della carta figurano alcuni appunti che si presentano come una “scaletta” per ricordare i punti da toccare nel comporre i versi e che manifestano la volontà dell'autore di impostare la lirica secondo una certa simmetria, per cui l'ozio dopo il lavoro ha un ispettivo nell'ozio come passatempo in assenza di occupazione.

Anche la seconda carta, FE 5I.14.2, è scritta solo su *recto* (FE 5I.14 003468 00 F). È quella del fascicolo che si è conservata meglio, anche se presenta comunque alcune lacerazioni lungo il margine inferiore e una piega nell'angolo in basso a sinistra. Riporta cinquantotto righe ricche di cancellature, aggiunte e varianti. La prima è costituita da una variante del titolo «La fabbrica chiusa», scritta con una certa spaziatura dal margine sinistro e in seguito cancellata, e dalla forma rimasta poi definitiva («Ozio»), centrata e fra trattini bassi.

La terza carta, FE 5I.14.3, è strappata lungo la piegatura centrale verticale e presenta una piccola lacerazione in corrispondenza di quella orizzontale.

Il *recto* (FE 5I.14 003470 00 F) è composto da trentadue righe che abbondano di variazioni ed inserzioni.

Il *verso* (FE 5I.14 003471 00 F) invece, nella metà inferiore a sinistra, riporta alcuni appunti, scritti paralleli al lato lungo, sulle *immagini* nei *song* di Walt Whitman.

La quarta, FE 5I.14.4, come le precedenti, si presenta un po' sgualcita ed è piegata nell'angolo superiore destro.

Il *recto* (FE 5I.14 003472 00 F) è composto da quarantasette righe e non figurano modifiche di grande entità.

Il verso (FE 5I.14 003473 00 F) è costituito dalle tre varianti di un unico verso.

I dattiloscritti che riportano la lirica *Ozio* sono FE 5II.30, FE 5II.36 e FE 5II.59, segnati nell'angolo inferiore sinistro a matita e composti da quarantanove versi e dal titolo, centrato e in lettere maiuscole. Sono dattiloscritti con inchiostro nero solo su *recto* e riportano interventi autografi apportati con inchiostro nero.

FE 5II.36 (FE 5II.36 003987 00 G) presenta una carta spessa. Viene qui descritto per primo in quanto le modifiche e gli interventi che presenta sono poi accolti dagli altri documenti che sono quindi successivi. Al v. 3 Pavese cancella l'aggettivo *ricciuto* e lo sostituisce con *robusto* e nella seconda metà del verso, dopo il *che* relativo, elimina *addita un motore* e scrive al suo posto *si erge nel cielo*. Alla fine del v. 11 rimpiazza *sopra le spalle* con *addosso alla testa*, mentre al termine del v. 14 sostituisce l'aggettivo *scarne* con *vuote* e in conclusione del v. 22 in luogo di *ma ora è lui stesso* segna *adesso è Masino*. Al v. 26 *questi* viene cambiato in *quelli* e *non fanno più nulla* diviene *fan nulla*, quest'ultima variante però non sarà poi accettata nei successivi dattiloscritti. Interviene al v. 33, trasformando *sale ancora coi suoi pochi amici* in *porta ancora con sé pochi amici*, e al verso successivo, in cui modifica la prima parola in *là* e preferisce la forma *e ne cantano un pezzo* a quella precedente (*a cantarsene un pezzo*). Il primo termine del v. 35 (*tutti*) viene sostituito con *loro*. Al v. 39 sostituisce *dove ha fatto già l'operatore* con *dove ha già lavorato, una volta*. Al v. 43, dopo il punto, modifica il pronome *ci* in *vi* probabilmente perché al verso successivo interviene sull'infinito *vivere* aggiungendo *ci* (*viverci*). Infine cancella tutto il verso 46 (*su un paese di nude colline, di fabbriche e di prati*) e accanto lo riscrive invertendo solo gli ultimi due sintagmi, *di prati e di fabbriche*. A differenza degli altri documenti, FE 5II.36 riporta dopo ogni strofa una riga vuota.

FE 5II.30 (FE 5II.30 003980 00 G) infatti non presenta separazioni tra le strofe, ma solo il rientro del primo verso di ognuna. Rispetto al dattiloscritto precedente gli interventi autografi sono davvero esigui: al v. 9 *e perde del tempo* diviene *e perde il suo tempo* e al v. 43 *avventure* viene trasformato in *paesi*. Al v. 42 cancella inoltre due caratteri scritti per errore.

FE 5II.59 (FE 5II.59 004020 00 G) riporta solo correzioni di errori di battitura: ai vv. 18 (la *a* di *quella*), 28 (la *c* di *averci*) e 37 (l'autore aggiunge la *u* di *suole* prima

omessa). In questo documento solo l'ultima strofa è separata dalle precedenti da una riga vuota.

Tra le carte che costituiscono AP III.3, il fascicolo che raccoglie le bozze di stampa per la prima edizione della raccolta, quelle che riguardano *Ozio* vanno dalla ventesima alla ventiduesima. Sono rilegate all'interno di un plico che originariamente le raccoglieva tutte, e riportano la segnatura d'archivio, apposta a matita, nell'angolo in basso a destra. Sono stampate solo su *recto*. A causa del tempo si sono ingiallite, ma sono in buono stato e non riportano modifiche.

La prima tra queste, AP III.3.20 (AP III.3 000694 00 G) presenta quattordici versi della prima strofa e i primi quattro della seconda, separati da una riga vuota, e il titolo centrato e in lettere maiuscole.

AP III.3.21 (AP III.3 000695 00 G) riporta ventiquattro versi: i restanti diciotto della seconda strofa e i primi sei della terza, sempre divisi da una riga lasciata in bianco.

AP III.3.22 (AP III.3 000696 00 G) reca gli ultimi sette versi.

13. *Proprietari*

Ne contiene due minute il fascicolo FE 5I.2, composto da quattro fogli sciolti, di cui i primi due costituiscono una prima stesura. Le carte spesse e ingiallite sono vergate su *recto* e *verso* con inchiostro nero e riportano la segnatura d'archivio, a matita, nell'angolo inferiore sinistro del *recto*.

La prima carta FE 5I.2.1 è sgualcita lungo il margine inferiore.

Il *recto* (FE 5I.2 003358 00 F) si presenta molto travagliato, ricco di cancellature, aggiunte e varianti. Le inserzioni di porzioni di testo scritte in piccolo lungo il margine sinistro rendono difficile il calcolo delle righe da cui è composto questo lato del foglio, ma si può affermare che siano cinquantatre. Le ultime nove sono espunte in blocco. Riporta la data in alto a sinistra (*12 febr.*) e il titolo centrato fra trattini bassi. Tra la prima e la seconda riga sul margine sinistro figura *1* seguito da parentesi, che è senza dubbio da porre in relazione con il *2* anch'esso seguito da parentesi che compare tra il primo e il secondo verso della seconda pagina ed il *3*, scritto come gli altri, che si legge in corrispondenza della prima riga del *verso* della pagina.

Il *verso* (FE 5I.2 003359 00 F) riporta diciannove righe, di cui dieci sono scritte capovolte nella seconda metà della pagina e l'ultima di queste è costituita dalla firma dell'autore. Si tratta della recensione di un libro, ma purtroppo non sappiamo quale.

Anche la seconda carta FE 5I.2.2 è logorata nel margine inferiore e, come la pagina precedente, presenta piccole lesioni che figurano inoltre a metà della pagina, in corrispondenza della piegatura centrale.

Il *recto* (FE 5I.2 003360 00 F) è costituito da quaranta righe di cui le prime dodici sono cassate con delle biffe trasversali.

Il *verso* (FE 5I.2 003361 00 F) presenta sedici righe, che compongono sette versi – con le loro varianti – oltre ad alcuni appunti che compaiono isolati nella seconda metà del foglio.

La terza carta FE 5I.2.3 è la prima di quella che presumibilmente è la seconda stesura. Si tratta comunque con ogni probabilità di una redazione successiva a quella delle due pagine precedenti. A riprova, seppure un po' debole, compare qui per la prima volta una variante che seppure viene qui rifiutata sarà poi ripresa dall'autore e resterà definitiva. Si tratta di un'alternativa della lezione riportata dal *recto* del primo foglio di

questo fascicolo (FE 5I.2 003358 00 F), del verso corrispondente al v. 5 della lirica pubblicata per cui a *nuovo ospedale – miracolo di carità* – viene sostituito *nuovo ospedale – lettucci di ferro imbiancato* –. La grafia è curata ed elegante, soprattutto nel *recto* (FE 5I.2 003362 00 F) che presenta, tra le quaranta righe di cui è composto, poche cancellature e variazioni; ma anche il *verso* (FE 5I.2 003363 00 F) che appare ben più travagliato da cassature e modifiche mostra sotto di essi una scrittura regolare. Le ventiquattro righe che lo costituiscono sono quasi tutte espunte; la porzione centrale e la seconda metà della pagina recano la terza strofa che però è in gran parte cancellata, sebbene, a parte tre versi mancanti, sia uguale alla versione poi data alle stampe. Solo cinque versi non sono stati eliminati, ma comunque riportano varianti e ritocchi. È quindi ragionevole pensare Pavese per cercare un finale alla poesia abbia prima preferito riscrivere in bella copia i versi già composti e rivisti.

La quarta carta FE 5I.2.4 è lacerata in corrispondenza della piegatura centrale orizzontale ed è scritta solo su *recto* (FE 5I.2 003364 00 F), costituito da diciassette righe che rappresentano i tentativi di elaborazione degli ultimi sette versi della lirica.

Si sono conservati due dattiloscritti di *Proprietari* FE 5II.14 e FE 5II.58, vergati con inchiostro nero e segnati dagli archivisti a lapis nell'angolo inferiore sinistro. Entrambi sul *recto* riportano il titolo, centrato e in lettere maiuscole, e quaranta versi riportano variazioni autografe apportate con inchiostro nero.

FE 5II.14 è dattiloscritto su carta liscia, ormai ingiallita e presenta un forte segno di piegatura centrale.

È vergato anche sul *verso* (FE 5II.14 003956 00 F) che reca l'indicazione della data (*12-16 febr.*), il titolo, molto ravvicinato il primo verso e la prima parola del secondo verso scritta per errore sopra l'inizio della riga precedente. Con ogni probabilità tale sbaglio ha spinto l'autore a sospendere la battitura e a girare il foglio per ricominciarla.

Il *recto* (FE 5II.14 003956 00 F), a differenza di FE 5II.58, riporta diverse modifiche, la prima delle quali appare già al v. 4 in cui Pavese cancella la prima parola, *rispettava*, e la sostituisce con *risparmiava*. Al verso successivo, come aveva già fatto nel manoscritto, interviene sul secondo emistichio modificando – *miracolo di carità* – in – *lettucci di ferro imbiancato* –. Al v. 6 invece corregge *per* che era scritto male e sposta l'aggettivo attribuendolo ad un altro sostantivo, l'emistichio si trasforma così: da *donne*

perdute e bambini a donne e bambini perduti. Al v. 13 elimina una virgola scritta per errore prima dei due punti. Al v. 19 aggiunge l'aggettivo *rimossa*, mentre al v. 23 cancella il verbo *era avvolto* battuto troppo presto omettendo il soggetto. Al v. 24 trasforma un singolare (*su un pezzo di carta*) in un plurale (*su pezzi di carta*). Sostituisce *scompaiono* con *rinnovano* al v. 32, scrive la preposizione articolata *alla* al posto di *la*, probabilmente battuto per errore e cambia *colla* che al contrario era stato scritto volontariamente in *della* all'inizio del verso successivo.

FE 5II.58 (FE 5II.58 004019 00 G) presenta solo emendamenti di errori di battitura (in *altri* v. 17, *santa* v. 18, *lei* v. 22, *grotta* v. 36).

In AP III.3 le carte relative a *Proprietari* sono la ventitreesima e la ventiquattresima. Entrambe sono stampate solo su *recto* e sono segnate a matita nell'angolo inferiore destro come: AP III.3.23 e AP III.3.24. Sono rilegate tramite graffe metalliche apposte nel margine superiore all'interno di un plico che originariamente le riuniva tutte. Sono ingiallite, ma sostanzialmente si sono ben conservate.

La prima delle due, AP III.3.23 (AP III.3 000697 00 G), è costituita oltre titolo, che compare al centro del foglio ed è scritto in lettere maiuscole, dai primi diciotto versi (di cui undici della prima strofa e i restanti della seconda), mentre la seconda, AP III.3.24 (AP III.3 000698 00 G), è composta da ventidue versi, dieci della seconda lassa e dodici della terza.

14. *Paesaggio (II)*

FE 5I.16 è il fascicolo che conserva il manoscritto e un dattiloscritto della decima poesia di *Lavorare stanca* secondo l'indice della prima edizione dove il titolo compare senza il numero. È costituito da sei carte tutte vergate solo su *recto*, ad eccezione della terza. Le prime tre riportano una doppia segnatura d'archivio a matita, una nell'angolo inferiore sinistro, come la maggior parte delle carte del faldone, e l'altra al centro del margine inferiore.

La prima carta, FE 5I.16.1, mostra due forti segni dati dalle piegature orizzontale e da quella verticale che dividono la pagina in quattro parti. Lungo la piega verticale la carta è strappata, sia in alto, sia in basso. Inoltre è presente una lacerazione nel margine superiore. Come è stato detto, la carta è stata scritta solo su *recto* (FE 5I.16 003481 00 G) che reca oltre al titolo centrato, sottolineato e fra trattini bassi, trentasette righe molto ordinate e scritte con una grafia curata. Perciò e per il fatto che sia riportata tutta la lirica, tenendo conto di come si presentano le altre minute, si sospetta che la pagina non costituisca una prima stesura. Sono presenti pochissime cancellature, che per di più interessano quasi sempre solo una parola o un sintagma.

La seconda carta, FE 5I.16.2, come la precedente, è strappata in corrispondenza della piega centrale verticale ed è vergata solo su *recto* (FE 5I.16 0034282 00 G). È composta da trentatré righe, di cui le prime diciassette sono cassate in blocco, e riporta i tentativi di elaborazione della quarta strofa, l'ultima.

La terza, FE 5I.16.3, è sgualcita e presenta una lacerazione centrale nel punto d'intersezione delle due pieghe centrali, orizzontale e verticale.

Il *recto* (FE 5I.16 0034283 00 F) riporta trentatré righe: mentre le prime quattro, poi espunte in blocco, sono scritte con inchiostro nero, le restanti ventinove sono vergate a matita. Rappresentano tentativi di composizione della lirica fino alla terza strofa, che continuano con le sei righe del *verso* della carta (FE 5I.16 0034284 00 F).

La quarta carta, FE 5I.16.4, è di piccole dimensioni, un foglietto sul cui *recto* (FE 5I.16 0034285 00 G) Pavese annota i primi sei versi della lirica.

La quinta pagina, FE 5I.16.5, è un dattiloscritto, vergato solo su *recto* (FE 5I.16 0034286 00 G) che riporta due macchie d'inchiostro sul margine sinistro in corrispondenza degli ultimi due versi. Reca il titolo, centrato e in lettere maiuscole, i ventotto versi della poesia con alcune varianti e cinque righe manoscritte in cui

probabilmente l'autore aveva annotato le modifiche per valutarle prima di intervenire sul testo. Le cinque righe scritte in fondo alla pagina⁴ sono infatti varianti delle modifiche apportate ai vv. 24 e 25⁵ e sono state poi cancellate. Al v. 23 invece l'autore riscrive il verbo *pesa* probabilmente battuto male per errore.

La sesta carta, FE 5I.16.6, è sgualcita, presenta a metà un forte segno di piega orizzontale e riporta una brutto strappo a metà del margine superiore. È vergata solo su *recto* (FE 5I.16 0034287 00 G) che presenta il titolo fra trattini bassi, preceduto da una variante cancellata (*Invidia*), entrambi centrati e sottolineati, e quarantatre righe che riportano la lirica fino alla terza lassa. Due grandi frecce le cui punte mirano al margine sinistro del foglio delimitano la seconda strofa.

I dattiloscritti di *Paesaggio (II)*, a parte quello compreso nel fascicolo del manoscritto, sono FE 5II.61 ed FE 5II.81. FE 5II.81 si trova in peggiori condizioni rispetto all'altro, forse a causa della carta più sottile dalla quale è costituito, presenta infatti lacerazioni lungo il margine superiore. Entrambi battuti a macchina con inchiostro nero solo su *recto* e costituiti da ventotto versi, oltre al titolo scritto centrato e in lettere maiuscole. Mostrano la segnatura d'archivio a matita nell'angolo inferiore sinistro: FE 5II.61.1 il primo ed FE 5II.81 il secondo. Riportano minimi interventi di revisione, solo correzioni di errori di battitura: in FE 5II.61 figurano: al v.7 (in cui riscrive la doppia di *buttati*), al v. 22 (in cui riscrive l'articolo determinativo davanti al sostantivo *uggia*) e al v. 25 (dove interviene sulla punteggiatura, segnando i due punti subito dopo il sostantivo *lassù*); mentre in FE 5II.81 si rileva al v.18 la sola espunzione del verbo *alza* scritto due volte.

In AP III.3, fascicolo che accoglie le prove di stampa di tutte le liriche, le carte relative a *Paesaggio (II)* sono la venticinquesima, segnata dagli archivisti a matita nell'angolo inferiore destro con la dicitura AP III.3.25, e la ventiseiesima, contrassegnata allo stesso modo con la sigla AP III.3.26. Come le altre del plico in cui

⁴ ... *alberi \ neri e radi \ si distinguono in cima le i profili agli alberi \ neri e radi.*

⁵ I vv. 24 e 25 erano: *si distinguono in cima le punte degli alberi radi \ neri e asciutti*, modificati in un primo momento così: *si distinguono in cima le macchie degli alberi radi \ neri e asciutti* (il sostantivo *macchie* sovrascritto a *punte* cancellato) e poi così trasformati: *si distinguono in cima le punte degli alberi / neri e radi.*

sono rilegate, sono ingiallite, stampate solo su *recto* e riportano la segnatura d'archivio a matita nell'angolo inferiore destro. Sono entrambe prive di varianti.

AP III.3.25 (AP III.3 000699 00 G) reca il titolo centrato e in lettere maiuscole e sedici versi; AP III.3.26 (AP III.3 000700 00 G) riporta gli altri dodici versi.

15. *Paesaggio (III)*

I manoscritti di *Paesaggio (III)* – titolo che ancora una volta compare senza numero nell'edizione Solaria – sono raccolti nei fascicoli FE 5I.53 e FE 5II.78.

La prima minuta, FE 5I.53, contiene anche, nel *verso* della quarta pagina, parte di una redazione della lirica *Il vino triste (II)*. È costituita da quattro fogli sciolti costituiti da una carta leggermente ruvida, molto deteriorati, presentano strappi e lesioni. Tutti riportano la segnatura d'archivio apposta a matita nell'angolo inferiore sinistro del *recto*. Le prime tre carte presentano sul *recto* una numerazione d'autore a matita in alto a destra.

La prima carta, FE 5I.53.1, di piccole dimensioni, 220 mm x 160, le stesse della seconda, è vergata solo su *recto* (FE 5I.53 003670 00 G), esibisce un marcato segno di piegatura verticale al centro e due macchie d'inchiostro che si mostrano speculari in entrambe le metà del foglio. È sgualcita ed è lievemente lacerata e piegata nell'angolo inferiore destro. Come i due fogli successivi, mostra nell'angolo in alto a destra la numerazione apportata dall'autore a matita (*C I*). È composta da ventuno righe, ma da soli sei versi caratterizzati da un gran proliferare di varianti, soprattutto il primo. Le prime due righe mostrano i primi titoli della lirica poi rifiutati: *L'uomo bianco*, *Il bianco* poi trasformato in *Un bianco*, mentre le successive costituiscono le prime elaborazioni della prima strofa.

La seconda carta, FE 5I.53.2, che come si è detto ha le stesse misure della precedente, reca lacerazioni lungo i margini, ma in particolar modo lungo quello superiore, ed è strappata in corrispondenza della piegatura centrale verticale.

Il *recto* (FE 5I.53 003671 00 F) riporta la numerazione d'autore a matita, in alto a destra, è costituito da quattordici righe. Le prime cinque righe sono cassate da biffe trasversali ed il penultimo barrato.

Il *verso* (FE 5I.53 003672 00 F) è composto da ventuno righe, le cui ultime tre sono scritte a matita, rappresentano una delle prime stesure della seconda metà, circa, della seconda strofa e di tutta la terza.

La terza carta, FE 5I.53.3, è mancante di una grossa parte, circa un quarto, poiché si è strappata lungo le piegature centrali che la dividono in quattro porzioni; quella che risulta perduta è la porzione in alto a destra. Manca però anche un piccolo triangolo del “quadrante” in basso a destra, che dalla metà orizzontale del foglio si

estende lungo la piega verticale, risultano perciò menomate di alcune parole le prime due righe della pagina. La numerazione d'autore compare sulla destra in alto nella seconda metà del foglio, prova del fatto che il foglio era già privo della porzione superiore destra quando lo scrittore lo ha utilizzato. La carta è vergata solo su *recto* (FE 5I.53 003673 00 G), composto di sedici righe di cui la prima metà depennate in blocco. I versi superstiti recano la prima parte della seconda strofa.

La quarta carta, FE 5I.53.4, si presenta logora; i margini sono sciupati e stropicciati, con abbondanti pieghe e lacerazioni, che si ritrovano anche lungo i segni delle piegature centrali, vi sono evidenti strappi soprattutto al centro della seconda metà del foglio. A differenza delle precedenti non presenta una numerazione d'autore.

Il *recto* (FE 5I.53 003674 00 F) rappresenta una bella copia manoscritta della lirica, riporta il titolo, poi modificato, *Paesaggio (V)*, sottolineato e centrato, e i ventitre versi scritti con un grafia curata, senza modifiche né cancellature.

Il *verso* (FE 5I.53 003675 00 F) invece riporta la minuta de *Il vino triste (II)*, costituita da trentasette righe, di cui la prima occupata dal titolo, scritto nella parte destra della pagina e sottolineato. Nell'angolo inferiore destro l'autore ha tracciato dei segni di difficile interpretazione.

Il secondo manoscritto di *Paesaggio (III)* è FE 5II.78 (FE 5II.78 004045 00 G) che reca la segnatura d'archivio a matita nell'angolo in basso a sinistra e riporta i ventitre versi della poesia ed il titolo scritto a matita (*Paesaggio Tre*) nella prima riga a destra. È vergato solo su *recto* che si presenta ordinato e pulito. Si sospetta che sia una bella stesura precedente rispetto all'ultimo foglio di FE 5I.53, perché al v. 8⁶ presenta come attributo *dell'ombra* l'aggettivo *solenne*, (FE 5I.53 003673 00 G), cancellato e sostituito con *pesante* sovrascritto, mentre FE 5I.53.4 mostra la seconda e definitiva variante, oltre alla virgola subito dopo l'aggettivo in questione. A riprova che *solenne* sia precedente rispetto a *pesante* vi è il fatto che questo attributo figura anche in FE 5I.53.3, che riporta, a differenza di FE 5II.78 e di FE 5I.53.4 una fase redazionale ancora incompiuta.

⁶Il v. 8 di *Paesaggio (III)* nella versione pubblicata, e in FE 5II.53.4, è: *in un'ombra pesante, che sprofonda i filari*, mentre in FE 5II.53.3 e in FE 5II.78 prima della modifica è: *in un'ombra solenne che sprofonda i filari*.

Tra i dattiloscritti che si sono conservati l'unico a riportare *Paesaggio (III)* è FE 5II.70, segnato a matita dagli archivisti nell'angolo inferiore sinistro del *recto* (FE 5II.70 004033 00 F). quest'ultimo è composto dal titolo scritto in lettere maiuscole e dai ventitre versi della lirica e presenta solo la correzione di due errori di battitura. Il *verso* (FE 5II.70 004034 00 F) della carta reca invece una stesura completa e manoscritta della lirica *Il vino triste (II)*, composta dal titolo (scritto in alto a destra e sottolineato) e da ventisette versi, scritta a lapis.

All'interno di AP III.3, il fascicolo che raccoglie le bozze d'archivio per la prima edizione di *Lavorare stanca*, le carte relative a *Paesaggio (III)* sono due: la settantanovesima e la ottantesima. Sono stampate con inchiostro nero solo su *recto*, non presentano modifiche o variazioni e sono rilegate nel plico che un tempo le raccoglieva insieme a tutte le altre prove di stampa. Riportano la segnatura d'archivio a matita nell'angolo inferiore destro.

La prima delle due carte, AP III.3.79 (AP III.3 000754 00 G), è composta dal titolo, centrato e in lettere maiuscole, e i primi diciassette versi. La seconda, AP III.3.80 (AP III.3 000755 00 G), è costituita dai restanti sei versi della lirica.

16. *Una stagione*

Il fascicolo del manoscritto di *Una stagione* è FE 5I.17, costituito da quattro fogli sciolti che, ad eccezione del terzo, sono vergati solo su *recto*. Riportano tutti la segnatura d'archivio nell'angolo inferiore sinistro.

La prima carta, FE 5I.17.1, è di piccole dimensioni rispetto alle altre del fascicolo è scritta solo sul *recto* (FE 5I.17 003488 00 G) composto di quattordici righe, che riportano le prime stesure degli ultimi versi della seconda strofa e i primi della terza, con le relative cancellature e varianti.

La seconda, FE 5I.17.2, si presenta un po' sgualcita e riporta sul *recto* (FE 5I.17 003489 00 G) la terza e poi la seconda lassa.

La terza, FE 5I.17.3, mostra i numerosi e marcati segni della piegatura che la attraversano formando un reticolo ed è strappata lungo una piega sul lato destro del foglio e risulta mancante della porzione in basso a destra pari a due rettangoli del reticolo creato dalle pieghe.

Il *recto* (FE 5I.17 003490 00 F) che presenta ventisei righe, di cui alcune interamente cancellate, reca i tentativi di composizione della prima strofa che continuano nella seconda metà del *verso* della pagina (FE 5I.17 003491 00 F).

La quarta carta, FE 5I.17.4, riporta una piccola lacerazione a metà del margine sinistro in corrispondenza della piegatura centrale. È vergata solo su *recto* (FE 5I.17 003492 00 G) sul quale, oltre al titolo centrato e fra trattini bassi, figurano quarantacinque righe che presentano inversioni e varianti e di cui alcune della nella parte centrale ed altre nella parte finale della pagina sono state cassate in blocco da biffe trasversali. Rappresentano le redazioni della prima strofa e di metà della seconda.

Le carte sono state scritte secondo quest'ordine cronologico: prima la terza, poi la quarta, in seguito la prima ed infine la seconda. A provare che la terza pagina sia da premettere alla quarta vi è il fatto che in questa carta si può seguire il nascere e costituirsi della prima strofa, che nel *recto* della pagina dal v. 8 viene composta fino a metà del v. 11. Quest'ultimo insieme al v. 10 è ripreso nel *verso* del manoscritto e seguito dall'elaborazione primi versi, fino al v. 7. Nell'ultima pagina del fascicolo

invece la lassa appare già composta e ben definita⁷. A riprova che la prima carta sia stata scritta prima della seconda sta il quarto verso riportato dal primo foglio (corrispondente al v. 25 della poesia edita): *E c'è un figlio che gira di notte stringendo ragazze* che appare cancellato e così etto nella prima riga della seconda carta: *E c'è un figlio che gira e sa stare da solo*. Infine, che la prima e la seconda pagina siano state scritte successivamente alla quarta lo conferma il sedicesimo verso del secondo foglio (corrispondente al v. 18 della lirica pubblicata), che riparte esattamente subito dopo l'ultimo del quarto e per di più con l'iniziale minuscola, anche se il quattordicesimo verso della seconda carta termina con il punto.

I due dattiloscritti che riportano *Una stagione* sono FE 5II.13 e FE 5II.62, vergati solo su *recto* e segnati nell'angolo inferiore destro a matita, FE 5II.13 il primo e FE 5II.62.1 il secondo. Entrambi mostrano una piccola lacerazione sul margine sinistro in corrispondenza della piegatura centrale, ma FE 5II.13 è in più strappato e privo dell'angolo superiore sinistro. Entrambe le carte riportano il titolo centrato e in lettere maiuscole e trentasei versi. Il secondo non presenta interventi manoscritti, mentre nel primo (FE 5II.13 00 3955 00 G) ne figurano pochissime. Al v. 7. L'autore modifica la terminazione dell'infinito *godere* per aggiungere il pronome (*godersi*), al v. 20 invece cancella l'aggettivo *secca* e lo sostituisce con *rotta*; infine le ultime parole del v. 32, le prime del 33, tutto il verso 34 e parte del 35 sono sottolineati con una matita azzurra.

Tra le carte di AP III.3, il fascicolo che raccoglie le bozze di stampa dell'edizione Solaria di *Lavorare stanca*, quelle dedicate a *Una stagione* sono la ventisettesima e la ventottesima, marcate nell'angolo inferiore destro, rispettivamente come AP III.3.27 e AP III.3.28. Sono stampate solo su *recto* e sono rilegate tramite due graffe metalliche apposte nel margine superiore all'interno di un plico che le riuniva insieme a tutte le prove di stampa delle altre liriche. Non presentano annotazioni o variazioni. La carta di cui sono costituite è ingiallita ma non mostra danni o altri segni di deterioramento.

⁷ Come ulteriore dimostrazione si confrontino, a titolo d'esempio, le varianti del v. 8 che in FE 5I.17.3 (FE 5I.17 003490 00 F) recita *I vestiti divengono* [modificato in *diventano*] *vento le sere d'aprile*, mentre in FE 5I.17.4 (FE 5I.17 003492 00 G), come nella versione pubblicata, si legge *I vestiti diventano vento le sere di marzo*.

La prima delle due, AP III.3.27 (AP III.3 000703 00 G), è costituita dal titolo centrato e in lettere maiuscole e da diciotto versi; la seconda, AP III.3.28 (AP III.3 000704 00 G), è composta dai restanti diciotto versi.

17. *Pensieri di Dina*

Il manoscritto della lirica è FE 5I.15, costituito da cinque carte numerate dall'autore nell'angolo superiore sinistro e marcate con la segnatura d'archivio nell'angolo in basso a sinistra.

La prima, FE 5I.15.1, è molto logora e presenta numerose pieghe e tre grandi strappi: due sul margine sinistro e una sul margine destro. È stata numerata dall'autore *C 1* a matita, nell'angolo superiore sinistro, ed è scritta solo sul *recto* (FE 5I.15 003474 00 G), che reca cinque righe di appunti che descrivono la protagonista e l'ambientazione della lirica.

La seconda carta del fascicolo, FE 5I.15.2, mostra i segni della piegatura centrali molto marcati, lungo la piega verticale reca alcune lacerazioni ai margini superiore e a quello inferiore. Nell'angolo superiore sinistro figura la numerazione d'autore *C 2*. È vergata solo su *recto* (FE 5I.15 003475 00 G) che riporta dodici righe, composte da sette versi, che non compaiono nella redazione definitiva della poesia, e dalle loro varianti sopra o sottoscritte. Vi figura anche un'inversione nell'ordine delle parole all'interno del terzo verso.

La terza carta, FE 5I.15.3, numerata dall'autore *C 3* nell'angolo superiore sinistro, è un foglietto a quadretti di piccole dimensioni, che reca su una solo lato (FE 5I.15 003476 00 G) sette righe, di cui la prima interamente barrata. È presente una macchia d'inchiostro alla fine del secondo verso.

La quarta, FE 5I.15.4, è un po' sgualcita e con forti segni di piegatura al centro, sia in senso orizzontale, sia in senso verticale. Nell'angolo superiore sinistro è presente la numerazione d'autore *C 4*.

Il *recto* (FE 5I.15 003477 00 F) riporta in fondo alla pagina la data di composizione, *23-24 marzo '33*, preceduta da una nota che specifica essere avvenuta *in due giorni*. Reca trentatre righe, corrispondenti al testo da metà del v. 10 fino all'ultimo verso.

Il *verso* (FE 5I.15 003478 00 F) è costituito da ventisei righe, alcune delle quali interamente cassate, vi sono modifiche consistenti e cancellature.

La quinta carta FE 5I.15.5 presenta una gran lacerazione nel margine inferiore sinistro e una vistosa sbavatura d'inchiostro. Nell'angolo in alto a sinistra figura la numerazione apposta dall'autore a matita *C 5*. È vergata solo su *recto* (FE 5I.15 003479

00 F) che si mostra molto tormentato. Abbondano le cassature, di cinquantatré righe due gruppi di due e quattro versi sono depennati con linee sinusoidali, mentre le ultime dieci linee sono barrate. Ogni verso riporta espunzioni e varianti. È presente un'inversione al primo verso. Le prime righe sono occupate dal titolo sottolineato e da una sua variante cancellata, *Mattinata*, a cui viene sostituito.

Della lirica *Pensieri di Dina* possediamo un solo dattiloscritto: FE 5II.60, contenente una sola carta che reca la segnatura d'archivio nell'angolo inferiore sinistro, in matita, FE 5II.60.1. Il documento è vergato solo su *recto* e presenta un inchiostro nero e alcune variazioni apportate dall'autore in penna nera. Al v. 1 Pavese aggiunge la *p* omessa all'interno della parola *limpida*, al v. 11 cancella un carattere scritto per errore, mentre al v. 12 corregge la *g* di *ragazzo*. Al verso 21 espunge una lettera di troppo all'interno della parola *stasera*, al v. 27 invece aggiunge la seconda *m* del condizionale *dovremmo*.

In AP III.3 le carte che riportano *Pensieri di Dina* sono la ventinovesima e la trentesima, che riportano la segnatura d'archivio a matita nell'angolo inferiore destro: rispettivamente AP III.3.29 e AP III.3.30. Sono stampate con inchiostro nero solo su *recto*, e ancora rilegate all'interno di un plico che originariamente accoglieva tutte le carte del fascicolo. La carta dei due documenti è ingiallita ma in buono stato.

AP III.3.29 (AP III.3 000703 00 G) oltre al titolo, centrato e in lettere maiuscole, contiene venti versi; AP III.3.30 (AP III.3 000704 00 G) invece reca i restanti nove versi.

18. *Tradimento*

Le carte manoscritte riguardanti *Tradimento* sono raccolte all'interno del fascicolo FE 5I.9 e del fascicolo FE 5II.66. Il primo riunisce le pagine della prima minuta, il secondo ne attesta una redazione successiva.

FE 5I.9 è costituito da nove fogli sciolti scritti con inchiostro nero, la cui carta è ormai ingiallita e riporta a matita nell'angolo inferiore sinistro del *recto* la segnatura d'archivio. Nell'angolo superiore sinistro di ciascuno è presente una numerazione apposta a matita dall'autore. Le prime due carte sono compilate su *recto* e *verso*, mentre le successive sono vergate solo su *recto*. I fogli dal terzo al sesto sono costituiti da carta rigata di recupero, il cui bordo inferiore è strappato, mentre le pagine dalla settima alla nona presentano una carta molto spessa e sgualcita, in particolar modo sui margini e un evidente segno di piegatura centrale.

La prima carta, FE 5I.9.1, numerata dall'autore *C 1* nell'angolo in alto a sinistra, è costituita da una carta rigata le cui dimensioni sono 210 millimetri di larghezza per 307 millimetri di lunghezza, e esibisce un marcato segno di piegatura orizzontale al centro. Entrambe le facce mostrano una grafia molto curata ed elegante, sebbene non manchino interventi a lapis e matita rossa.

Il *recto* (FE 5I.9 003412 00 F) riporta quarantaquattro righe, composte dai primi ventisei versi, con le rispettive varianti sopra e sottoscritte, e dal titolo, in lettere maiuscole tra trattini bassi. Vi sono cancellature e variazioni, soprattutto tra gli ultimi versi che mostrano anche un'inversione nell'ordine delle parole. Sono sottolineate con la matita rossa le parole pronunciate dal personaggio femminile e al primo verso il sintagma poi cancellato: *a bordo*.

Il *verso* (FE 5I.9 003413 00 F) reca invece ventotto righe, costituite dai restanti diciassette versi della lirica e dalle loro varianti, che anche qui figurano, seppure in minor numero, insieme ad una sottolineatura in rosso al primo verso della parola *angolo*.

La seconda carta, FE 5I.9.2, larga 234 millimetri e lunga 290, presenta due volte la stessa segnatura d'archivio, sia nell'angolo inferiore sinistro sia in quello destro, mentre nell'angolo superiore sinistro riporta la numerazione d'autore *C 2*. È lacerata in corrispondenza della piegatura centrale verticale e, come la precedente, riporta variazioni e inversioni fatte a lapis o in matita rossa. Sia sul *recto* sia sul *verso* del

manoscritto figurano dei numeri, tre per lato del foglio, sul margine laterale sinistro che sono stati poi cassati.

Il *recto* (FE 5I.9 003414 00 F) è costituito, oltre al titolo sottolineato e centrato, da trentadue righe, a loro volta composte dai primi ventitre versi della poesia con le relative varianti. In particolare il secondo emistichio del primo verso appare abbastanza travagliato, e nel proliferare delle varianti due di esse, poi entrambe espunte, sono state sottolineate in rosso dall'autore o per essere sostituite una con l'altra, oppure per essere invertite.

Il *verso* (FE 5I.9 003415 00 F) riporta trentatre righe che mostrano un maggior numero d'interventi di revisione o causati dall'elaborazione in fase di scrittura, rispetto al *recto*, in parte a penna, in parte con la matita rossa.

La terza carta, FE 5I.9.3, reca come le altre la numerazione d'autore nell'angolo in alto a sinistra *C 3*. Misura 217 millimetri in larghezza e 270 in lunghezza ed è costituita solo dal *recto* (FE 5I.9 003416 00 G) che si presenta molto tormentato. La gran parte delle trentatre righe che lo compongono sono barrate e i versi superstiti si raggruppano in due porzioni la prima andrà poi a formare la prima strofa (a parte il primo verso, tutti gli altri sono le prime elaborazioni degli ultimi quattro versi della prima lassa), mentre la seconda reca i primi tre versi della seconda.

La quarta carta, FE 5I.9.4, numerata dall'autore *C 4*, misura 217 millimetri di larghezza per 270 millimetri di lunghezza. È anch'essa vergata solo su *recto* (FE 5I.9 003417 00 G) e altrettanto tormentata. Solo un verso è interamente cassato, ma ognuno degli altri quattordici versi da origine a molte varianti, tanto che si contano quarantaquattro righe, che riportano gran parte della seconda strofa e i primi della terza.

La quinta, FE 5I.9.5 è scritta solo su *recto* (FE 5I.9 003418 00 G) e numerato *C 5* dall'autore nell'angolo superiore sinistro. Le dimensioni della carta sono, come le precedenti, 217 millimetri di larghezza x 270 di lunghezza. È costituito da venti righe interamente barrate.

La sesta carta, FE 5I.9.6, vergata solo su *recto* (FE 5I.9 003419 00 G), misura 217 millimetri di larghezza per 270 millimetri di lunghezza. Riporta come le altre la numerazione d'autore, in questo caso *C 6*, ed è costituita da trentanove righe. Vi sono molte cancellature, rappresenta una delle prime elaborazioni della terza strofa, ma non comprendono versi interi, seppure questa stesura sia molto distante dalla redazione finale.

La settima carta, FE 5I.9.7, come le successive, misura 256 millimetri di larghezza e 342 millimetri di lunghezza, e ha il margine destro sgualcito e molto piegato. È vergato solo su *recto* (FE 5I.9 003420 00 G), reca la numerazione d'autore, C 7, nell'angolo in alto a sinistra cinquantasette righe corrispondenti alle prime due strofe, di cui sette interamente barrate. La prima riga è occupata dal numero 2 scritto in caratteri romani, centrato e poi cancellato, e da una variante del titolo, *Gelosia*, scritta a destra, sottolineata e poi cancellata. La seconda riga invece è costituita dal titolo definitivo, anch'esso sottolineato e inserito successivamente tra il numero romano e la prima intitolazione cancellata.

L'ottava carta, FE 5I.9.8, è larga 256 millimetri ed è lungo 342 millimetri. Presenta un forte segno di piegatura a metà, una lacerazione e delle pieghe. È scritta solo su *recto* (FE 5I.9 003421 00 G), numerato dall'autore nell'angolo superiore sinistro come C 8 e costituito di trentasei righe. Riporta una stesura della terza strofa. A parte la prima riga costituita dal numero 3 romano, le successive sette come le ultime diciotto sono depennate in blocco da linee trasversali. Solo sei versi, nella porzione centrale della carta, non sono interamente espunti, ma presentano diverse cancellature.

La nona carta, FE 5I.9.9, (256 mm per 342 mm) è vergata solo su *recto* (FE 5I.9 003422 00 G) e riporta nell'angolo in alto a sinistra la numerazione apportata dall'autore a matita C 9. Il margine inferiore è molto logoro ed è strappato in più punti, oltre ad essere sgualcito e piegato. Nell'angolo inferiore destro è riportata la data *giugno 29 – 30. 32*. Le espunzioni qui presenti sono tante, come sono numerose le varianti. La carta riporta altri tentativi di composizione della terza lassa.

Come si è già anticipato, esiste un altro manoscritto relativo a *Tradimento*: FE 5II.66. È una bella copia della poesia scritta con una grafia elegante e curata, costituita da una sola pagina scritta su *recto* e *verso* con inchiostro nero. La carta spessa e filigranata è ingiallita e particolarmente sgualcita lungo i margini che riportano piccole lacerazioni, soprattutto in corrispondenza del marcato segno di piegatura centrale. Nell'angolo inferiore sinistro del *recto* è presente la segnatura d'archivio apposta a matita (FE 5II.66).

Il *recto* (FE 5II.66 004027 00 F) riporta il titolo, centrato, sottolineato e fra trattini bassi, e le prime due strofe costituite da ventiquattro versi, oltre ad una variante

sottoscritta all'ultimo, che rappresenta l'unica modifica presente in questa carta. Sotto all'aggettivo *vigliacco* è scritta l'alternativa poi cancellata: *ambiguo*.

Il *verso* (FE 5II.66 004028 00 F) è composto invece dai diciannove versi della terza strofa.

Tre dattiloscritti riportano *Tradimento*: FE 5II.33, FE 5II.54 e FE 5II.67; sono tutti costituiti da una sola carta e presentano la segnatura d'archivio a matita nell'angolo inferiore sinistro del *recto*. I primi due sono vergati solo su, mentre l'ultimo è scritto anche sul *verso*.

FE 5II.33 è dattiloscritto con inchiostro blu solo su *recto* (FE 5II.33 003984 00 G) che reca in alto sulla destra la data in matita (*giugno '32*), il titolo, centrato e in lettere maiuscole, e i quarantatre versi della lirica. La carta liscia è ingiallita e mostra varie lacerazioni sul margine laterale sinistro e il margine inferiore. Sono presenti alcuni interventi autografi apportati con inchiostro nero: al v. 7 Pavese corregge la *o* di *molti*, al v. 8 elimina prima del punto un carattere scritto per errore e una parentesi prima della chiusura degli apici, al v. 16 inserisce il verbo (*è*) dell'oggettiva, infine al v. 18 la modifica delle prime due parole è poi cancellata.

FE 5II.54 è dattiloscritto invece con inchiostro nero solo su *recto* (FE 5II.66 004027 00 F), come il precedente riporta il titolo centrato e in lettere maiuscole e tutti i quarantatre versi della poesia. Gli interventi dell'autore sul testo sono pochi e irrilevanti: al v. 12 riscrive la *t* di *quant'è*, al v. 24 con un segno grafico fa rientrare il punto interrogativo all'interno delle virgolette del discorso diretto, ai vv. 35 e 42 cancella una lettera superflua (la *d* eufonica della congiunzione e una lettera battuta per errore dopo il pronome *mi*).

L'ultimo dattiloscritto è con ogni probabilità una copia effettuata con la carta carbone, ed è costituito da una carta sottile, ormai ingiallita. È vergato su *recto* e *verso* e non vi sono variazioni. Il *recto* è composto dal titolo, al centro della prima riga e in lettere maiuscole, e ventisette versi della poesia, mentre i restanti sedici sono scritti sul *verso* della carta, nel quale compare una macchia arancione, che traspare in parte anche dall'altra parte del foglio.

All'interno del fascicolo che raccoglie le prove di stampa per la prima edizione della raccolta, AP III.3, le carte che contengono *Tradimento* sono la trentunesima e la

trentaduesima. Entrambe sono segnate nell'angolo inferiore destro, rispettivamente come AP III.3.31 e AP III.3.32. Sono stampate solo su *recto* e sono rilegate tramite graffe metalliche apposte nel margine superiore all'interno di un plico che originariamente le riuniva assieme alle bozze delle altre liriche. Sono ingiallite, ma sostanzialmente si sono ben conservate.

La prima delle due (AP III.3 00705 00 G) presenta il titolo a lettere maiuscole e i primi diciannove versi, che occupano la prima strofa e parte della seconda.

La seconda carta (AP III.3 00706 00 G) reca gli altri ventiquattro versi appartenenti in parte alla seconda strofa e parte alla terza. L'inchiostro appare un po' sbiadito.

19. *Mania di solitudine*

Il fascicolo FE 5I.19 ne contiene due stesure; è costituito da quattro fogli sciolti vergati con inchiostro nero solo su *recto* che recano la segnatura d'archivio a matita nell'angolo inferiore sinistro. I primi tre sono stati numerati dall'autore in matita nell'angolo superiore sinistro.

La prima carta, FE 5I.19.1 (FE 5I.19 003501 00 G), presenta una lacerazione lungo la piegatura verticale centrale e la numerazione d'autore *C 1* nell'angolo in alto a sinistra. Riporta quarantasei righe di cui la prima è occupata dal titolo centrato, sottolineato e affiancato dal numero *1* chiuso da parentesi. Una porzione costituita da cinque righe e mezzo è cassata in gruppo da biffe trasversali che si incrociano. Vi sono cancellature e modifiche e sul margine sinistro compaiono il numero *7* e più in basso il numero *9*, che con ogni probabilità indicano il numero di versi scritti. Inoltre sempre sul lato sinistro vi è una freccia la che punta verso sinistra, che sembra quindi rimandare ad un'altra pagina.

La seconda carta, FE 5I.19.2 (FE 5I.19 003502 00 G), è divisa in due da uno strappo lungo tutta la piegatura verticale centrale. Reca trentadue righe di cui la prima è rappresentata dalla numerazione d'autore "*C 2*", che compare nell'angolo a sinistra, dalla freccia che poco più in basso punta verso sinistra e dal numero *2* chiuso da parentesi che figura nell'angolo opposto. Subito dopo è presente un insieme di diciotto righe che sono eliminate da linee trasversali, mentre le ultime nove sono preposte ai due versi centrali da una freccia.

La terza carta, FE 5I.19 (FE 5I.19 003503 00 G), riporta la data *27-29 maggio '33* e dodici righe, di cui la prima è costituita da un *3* seguito da parentesi nell'angolo a sinistra seguita dalla numerazione d'autore *C 3*. Poco più sotto si trova sempre sul lato sinistro del foglio una freccia che punta a sinistra. Accanto al testo sul margine a sinistra è presente il numero sei chiuso da parentesi, che indica il numero di versi presenti in questa pagina.

La quarta carta, FE 5I.19 (FE 5I.19 003504 00 G), presenta marcati segni di piegatura centrale, sia orizzontale sia verticale, e una piccola piega nell'angolo inferiore sinistro. Rappresenta una stesura successiva rispetto a quella delle pagine precedenti, come testimonia il fatto che la pagina contiene l'intera lirica – trenta versi – composta e ordinata, senza asterischi o rimandi tra i blocchi, con il titolo centrato e sottolineato.

Questa carta costituisce una bella copia, la grafia è curata e compaiono pochissime cancellature e variazioni. Al v. 7 Pavese riporta in un primo momento la seconda forma verbale, *ha stordito*, presente nella prima pagina del manoscritto (FE 5I.19.1) in cui viene preferita alla prima variante *stordisce*. L'autore decide poi di ritornare qui (FE 5I.19.4) alla prima scelta (*stordisce*) che resterà definitiva. Anche al v. 18 riprende la variante presente nel secondo foglio del fascicolo (FE 5I.19.2) *un brusio di silenzio*, modificato poi in questa pagina (FE 5I.19.4) in *brusii di silenzio*.

Esistono due dattiloscritti relativi a *Mania di solitudine*: FE 5II.12 e FE 5II.63. Entrambi presentano la segnatura d'archivio a matita nell'angolo inferiore sinistro del *recto*. Sono dattiloscritti con inchiostro nero su *recto* e recano oltre la titolo, centrato e in lettere maiuscole, e ai trenta versi della lirica, le modifiche apportate dall'autore in penna nera.

FE 5II.12 è costituita da una carta liscia ormai ingiallita. È presente una piccola piega all'angolo superiore sinistro e una macchia arancione, forse dovuta al contatto con qualche oggetto metallico arrugginito, che compare in entrambi i lati del foglio: in basso a sinistra sul *recto* e in basso a destra sul *verso*. La carta presenta marcato segno di piegatura centrale e in sua corrispondenza esibisce una lacerazione sul margine destro.

Il *recto* (FE 5II.12 003953 00 F) riporta interventi dello scrittore: al v.5 in cui il trattino basso viene corretto in trattino alto, al v.10 dove viene riscritta la *a* di *mangio*, al v. 15 dove *pensiero* viene sostituito da *silenzio*, al v. 18 viene inserito l'articolo *un* al posto della cancellatura.

Il *verso* (FE 5II.12 003954 00 F) nella prima metà reca il numero 19 scritto in rosso in senso verticale. Nella seconda metà invece mostra un'ampia annotazione autografa relativa a *Il mestiere di poeta*, composta da ventisei righe in inchiostro nero e scritta lievemente di traverso, un po' ascendente da sinistra verso destra.

FE 5II.63 non presenta danni evidenti è vergato solo su *recto* (FE 5II.63 004024 00 G) e riporta numerose correzioni di semplici errori di battitura. Al v. 6 viene sovrascritto un apostrofo alla vocale della parola successiva scritta troppo presto, al v. 7 viene espunta una *o* di troppo dalla parola *corpo*, al v. 9 la *l* dell'articolo determinativo *la* è stata battuta sopra un'altra lettera scritta per errore, al v. 16 è depennata una *c* che per sbaglio è stata scritta all'interno della parola *brusio*, al v. 29 viene riunita la parola *compagne* che risultava divisa da uno spazio. Infine, l'unico intervento che si

differenza dagli altri perché implica una scelta stilistica, è quello che compare al 26 in cui viene eliminata la prima *s* della doppia del verbo *sussurra*.

In AP III.3, fascicolo che raccoglie le bozze di stampa per l'edizione Solaria, *Mania di solitudine* è riportata da due carte: la trentatreesima AP III.3.33, la trentaquattresima AP III.3.34, che riportano la segnatura d'archivio nell'angolo inferiore destro. I tre documenti sono ancora rilegati all'interno del plico che originariamente raccoglieva tutte le bozze.

La prima delle tre carte, AP III.3.33 (AP III.3 000707 00 G), è costituita dal titolo, centrato e in lettere maiuscole, e dai primi diciotto versi.

La seconda pagina, AP III.3.34 (AP III.3 000708 00 G), reca dodici versi.

20. *Il dio-caprone*

Le carte manoscritte e un dattiloscritto relative a *Il dio-caprone* sono contenute all'interno del fascicolo FE 5I.18. Sono sette fogli sciolti che riportano la segnatura d'archivio a matita nell'angolo inferiore sinistro e che, ad eccezione del primo sono vergati solo su *recto*.

La prima carta, FE 5I.18.1, presenta una lacerazione nella prima metà del foglio in corrispondenza della piegatura centrale verticale.

Il *recto* (FE 5I.18 003493 00 F) è costituito da cinquanta righe, composte a loro volta dal titolo, centrato e sottolineato, e dai quarantacinque versi della lirica con le loro varianti.

Il *verso* (FE 5I.18 003494 00 F) reca invece quindici righe che appaiono capovolte rispetto all'orientamento del testo riportato dal *recto*, di cui la prima è occupata dal titolo, le successive sei corrispondono ai primi cinque versi, mentre le otto restanti sono versi, con alcune varianti sottoscritte, non presenti nella redazione definitiva.

La seconda carta, FE 5I.18.2 (FE 5I.18 003495 00 G), presenta tre piccole lacerazioni in corrispondenza della piegatura centrale, due ai margini superiore ed inferiore e la terza al centro. Reca trentatre righe di cui l'ultima costituita dalla data, 4-5 maggio. Sul margine sinistro sono presenti accanto al testo il numero trentasei e poco più sotto il quarantaquattro chiusi da parentesi, ad indicare il numero di versi composti sino a quel punto.

La terza, FE 5I.18.3 (FE 5I.18 003496 00 G), è composta da cinquantatre righe, di cui una grossa porzione nella prima metà del foglio è cassata in blocco. Vi sono aggiunte, varianti e cancellature.

La quarta, FE 5I.18.4, presenta il margine inferiore logoro e sgualcito. Come le altre carte del fascicolo, ad eccezione della prima, è vergata solo su *recto* (FE 5I.18 003497 00 G) che si mostra alquanto tormentato. Delle cinquantatre righe da cui è costituito la gran parte riportano cassature e varianti. Figura anche un'inserzione all'interno della porzione centrale del testo e un'inversione nell'ordine delle parole del penultimo verso. La prima riga è occupata dal titolo scritto nella parte destra del foglio.

La quinta carta, FE 5I.18.5 (FE 5I.18 003498 00 G), reca nove righe, di cui la prima è costituita da un segno di asterisco preceduto da una linea trasversale che alle

due estremità presenta le punte di una doppia freccia, mentre le altre cinque corrispondono ai versi da sostituire a quelli eliminati nella pagina successiva all'inizio dell'ultima strofa. Riporta un'inversione al secondo verso.

La sesta carta, FE 5I.18.6 (FE 5I.18 003499 00 G), è costituita da cinquanta righe, di cui la prima è rappresentata dal titolo scritto centrato e sottolineato e fra trattini bassi. Le prime sei righe della terza ed ultima strofa sono depennate e riportano sul margine destro un segno di asterisco anticipato da una doppia freccia, lo stesso simbolo che si ritrova nella pagina precedente.

La settima, FE 5I.18.7, è dattiloscritta solo su *recto* (FE 5I.18 003450 00 G) e misura 250 millimetri di larghezza e 350 millimetri in lunghezza. Riporta tutti i quarantacinque versi della poesia più il titolo, centrato e il lettere maiuscole. Vi sono pochissimi interventi.

Un altro dattiloscritto è contenuto nel fascicolo FE 5II.39, è vergato con inchiostro nero solo su *recto* (FE 5II.39 003993 00 G) e presenta la segnatura d'archivio a matita nell'angolo inferiore sinistro. La carta è strappata in corrispondenza della piegatura orizzontale a metà. Vi figurano le seguenti modifiche: al v. 5 la preposizione *del* viene trasformata nell'articolo *il*, al v. 21 la congiunzione *e* con cui comincia il verso è riscritta maiuscola e viene aggiunta la *h* al *che* relativo, al v. 27 vengono corrette alcune lettere all'interno della parola *ubriaco*, infine al v. 39 è aggiunta una *n* nel verbo *spannocchiare*.

Nel fascicolo che raccoglie le prove di stampa della prima edizione della raccolta, AP III.3, *Il dio-caprone* occupa tre carte: la trentacinquesima, la trentaseiesima e la trentasettesima; tutte segnate dagli archivisti nell'angolo inferiore destro a matita (AP III.3.35, AP III.3.36, AP III.3.37). Non riportano annotazioni o interventi a penna, sono sostanzialmente in buono stato, anche se ingiallite.

La prima delle tre (AP III.3 000709 00 G) è costituita dal titolo centrato e in lettere maiuscole e da diciotto versi, la seconda (AP III.3 000710 00 G) da ventitre, mentre la terza (AP III.3 000711 00 G) da quattro.

21. *Il tempo passa*

Il manoscritto è contenuto nel fascicolo FE 5I.46 ed è costituito da due carte molto deteriorate scritte con inchiostro nero solo su *recto*. Nonostante le cattive condizioni materiali il testo è sempre leggibile. Entrambe le pagine presentano una carta lievemente ruvida e un po' ingiallita e riportano la segnatura d'archivio a matita nell'angolo in basso a sinistra (FE 5I.46.1, FE 5I.46.2).

La prima carta (FE 5I.46 003632 00 G) è molto logora ed è particolarmente sgualcito il margine superiore. È strappata nel margine sinistro in alto, quasi in angolo, e reca varie lacerazioni: le più vistose in corrispondenza delle piegature a croce. Riporta quarantatre righe che mostrano cancellature e modifiche. Nell'angolo in alto a destra figura il titolo sottolineato. Gli ultimi cinque versi sono separati dal resto del testo da un segno grafico sul margine sinistro.

La seconda carta (FE 5I.46 003633 00 G) presenta evidenti lacerazioni lungo tutti i margini e uno strappo che divide le due parti che costituiscono la prima metà del foglio. È composta da trentasette righe che riportano cassature e variazioni.

Esiste solo un dattiloscritto di *Il tempo passa*: FE 5II.77, vergato con inchiostro nero solo su *recto* (FE 5II.77 004044 00 G) e segnato a matita nell'angolo inferiore sinistro. È costituito da carta spessa ormai ingiallita. Riporta trentacinque versi e il titolo centrato e in lettere maiuscole. Presenta esigue ed irrilevanti correzioni (ai vv. 4, 6 e 30 l'autore riscrive una lettera, al v. 25 è cassata una parola ripetuta per errore).

In AP III.3, fascicolo che raccoglie le bozze di stampa della prima edizione di *Lavorare stanca*, le carte relative a *Il tempo passa* sono la trentottesima e la trentanovesima, ancora rilegate all'interno del plico che in origine le conteneva tutte. Le due pagine sono ingiallite e riportano come le altre del fascicolo la segnatura d'archivio nell'angolo inferiore destro (AP III.3.38 AP III.3.39).

La prima carta (AP III.3 000712 00 G) è costituita dal titolo, centrato e in lettere maiuscole, dai tredici versi della prima strofa e dai primi cinque della seconda; la seconda (AP III.3 000713 00 G) presenta gli altri diciassette versi della seconda strofa.

22. *Grappa a settembre*

Il manoscritto, FE 5I.50, è costituito da cinque fogli sciolti di carta lievemente ruvida vergati a matita e inchiostro nero solo su *recto* e marcati nell'angolo inferiore sinistro con la segnatura d'archivio. Ad eccezione della seconda pagina tutte le altre sono prive dell'angolo inferiore destro.

La prima carta, FE 5I.50.1, (FE 5I.50 003653 00 G) è ingiallita ma in buono stato; riporta solo due piccola piega all'angolo superiore destro, ed è composto da trentasette righe, alcune delle quali barrate.

La seconda, FE 5I.50.2, (FE 5I.50 003654 00 G) è la bozza di una lettera di presentazione, costituita da venti righe vergate parallelamente al lato corto e solo nella metà destra del foglio.

La terza, FE 5I.50.3, (FE 5I.50 003655 00 G) è un po' tormentata e riporta trenta righe di cui le ultime dodici cassate in blocco. Tutte le altre presentano cancellature e modifiche, le prime di esse sono raggruppate da una parentesi quadra aperta sul margine sinistro affiancata dal numero *1*.

La quarta carta, FE 5I.50.4, (FE 5I.50 003656 00 G) è composta da trentatre righe. Tutta la seconda metà della pagina è cancellata. Al centro, una porzione di testo è racchiusa da una parentesi quadra aperta affiancata da un *2*.

La quinta, FE 5I.50.5, (FE 5I.50 003657 00 G) presenta una lacerazione nel margine inferiore in corrispondenza della piegatura centrale. Il testo, scritto con una matita più scura e forte, si articola in tre diseguali blocchi di versi distinti dallo spazio interlineare. I primi due sono "raccolti" da due parentesi sul margine sinistro, ciascuna contrassegnata all'esterno da un numero: la prima da un *2*), la seconda da un *1*); questi numeri sono stati apposti dopo ripensamenti e cancellature riguardanti l'articolazione interna (con "sotto-parentesi") del secondo blocco. L'ultimo, di soli tre versi, è interamente cassato.

Il dattiloscritto della lirica è FE 5II.24, su carta bianca filigranata, intestata su *verso* a *La riforma sociale*, costituito dal titolo, centrato e in lettere maiuscole, e da ventotto versi. Sono presenti alcune variazioni: la prima al v. 13 in cui *nel* viene sostituito da *al*, al v. 16 viene espunta una lettera in più all'interno della parola *frutta*, al

v. successivo sono cancellate due parole, al v. 20 è eliminata una *a* scritta alla fine di *fondo*, al v. 23 viene corretta l'ultima lettera della parola *maturi*.

In AP III.3 le carte che riportano *Grappa a settembre* sono la ottantunesima e la ottantaduesima, che riportano la segnatura d'archivio a matita nell'angolo inferiore destro: rispettivamente AP III.3.81 e AP III.3.82. Sono stampate con inchiostro nero solo su *recto*, e ancora rilegate all'interno di un plico che originariamente accoglieva tutte le carte del fascicolo. La carta dei due documenti è ingiallita ma in buono stato.

AP III.3.81 (AP III.3 000756 00 G) oltre al titolo, centrato e in lettere maiuscole, contiene sedici versi; AP III.3.82 (AP III.3 000757 00 G) invece reca i restanti dodici versi.

23. *Atlantic Oil*

FE 5I.21, che contiene due stesure manoscritte della lirica, è composto da tre fogli di carta liscia vergata con inchiostro nero, ma sono presenti anche modifiche a lapis. Le ultime due carte, che rappresentano una redazione successiva rispetto a quella della prima, sono numerate nell'angolo in alto a sinistra; tutte e tre sono marcate dalla segnatura d'archivio nell'angolo inferiore sinistro.

La prima carta, FE 5I.21.1, è strappata lungo la piegatura centrale verticale nella metà superiore del foglio.

Il *recto* (FE 5I.21 003519 00 F) è composto da quarantadue righe, di cui la prima è costituita dal titolo scritto nella metà destra della pagina, sottolineato. Una porzione di sette versi è cassata in blocco insieme all'insieme dei versi alternativi scritti in piccolo a sinistra. Una doppia freccia ricongiunge gli ultimi quattro versi con i precedenti.

Il *verso* (FE 5I.21 003520 00 F) invece riporta sei righe, scritte parallelamente al lato lungo e formate da cinque versi con una variante sottoscritta, e sei righe, tre versi con le rispettive varianti, nella seconda metà della pagina.

La seconda carta, FE 5I.21.2, vergata solo su *recto* (FE 5I.21 003521 00 F) rappresenta una stesura successiva a quella della prima carta e ed è costituita da quarantasette righe ed è numerata dall'autore col numero uno chiuso da parentesi che compare nell'angolo in alto a sinistra e il titolo centrato e sottolineato.

La terza, FE 5I.21.3, mostra un forte segno di piegatura centrale orizzontale e una piccola lacerazione sul margine sinistro in corrispondenza di essa.

Il *recto* (FE 5I.21 003522 00 F) è numerato dall'autore nell'angolo in alto a sinistra col numero due chiuso da parentesi e presenta trentacinque righe. Sono presenti rimandi costituiti da segni di asterisco.

Il *verso* (FE 5I.23 003519 00 F) riporta l'annotazione di un conto.

Atlantic Oil è riportata anche da due dattiloscritti: FE 5II.28 e FE 5II.64, dattiloscritti con inchiostro nero solo su *recto* e costituiti dal titolo, centrato e in lettere maiuscole, e da trentanove versi. Entrambi riportano la segnatura d'archivio nell'angolo inferiore sinistro e vari interventi apportati con inchiostro nero.

FE 5II.28 è costituito da carta liscia ormai ingiallita e presenta due piccole macchie d'inchiostro speculari nelle due metà della pagina. Vi sono variazioni e

modifiche più numerose e consistenti rispetto all'altro documento, di cui le più rilevanti compaiono al v. 13 dove *scagliano* viene sostituito con *buttano*, al v. 16 in cui viene aggiunto l'articolo *il* davanti alla parola *lavoro* e alla chiusura dell'ultimo verso dove *nel sole* viene trasformato in *nell'ombra*. Altri esigui interventi dell'autore appaiono al v. 12 (sulla seconda *a* di *rallentano*), al v. 25 (aggiunge i due punti dopo *altre*), al v. 33 (viene cancellata una lunga ripetizione).

FE 5II.64 mostra una lacerazione in corrispondenza della piegatura centrale orizzontale. Vi figurano: la correzione della *a* della preposizione all'inizio del v. 4, la soppressione di una virgola al v. 27 dopo la parola *strada*, l'aggiunta di una *n* omessa all'interno della parola *affondando* dell'ultimo verso e all'inizio del primo verso della seconda strofa (v. 10) una parentesi quadra in penna rossa che ristabilisce il rientro dimenticato.

Atlantic Oil occupa due pagine del plico che raccoglie le bozze di stampa della prima edizione di *Lavorare stanca*, AP III.3. Entrambe riportano la segnatura d'archivio a matita nell'angolo inferiore destro (AP III.3.40 e AP III.3.41) e non presentano modifiche o revisioni.

La prima delle due (AP III.3 000714 00 G) reca il titolo, centrato e in lettere maiuscole, e diciotto versi: i nove versi della prima strofa e nove della seconda.

La seconda (AP III.3 000715 00 G) è costituita da ventuno versi: quattordici della seconda strofa e i restanti della terza.

24. *Città in campagna*

Il manoscritto di *Città in campagna* è contenuto nel fascicolo FE 5II.22, costituito da cinque carte, tutte vergate con inchiostro nero o lapis solo su *recto* ad eccezione dell'ultima che riporta sul *verso* un indice di *Lavorare stanca*. Presentano una carta ingiallita leggermente ruvida che riporta la segnatura d'archivio nell'angolo inferiore sinistro e la numerazione d'autore nell'angolo in alto a sinistra.

La prima carta, FE 5II.22.1 (FE 5II.22 003521 00 G), è vistosamente logorata lungo il margine sinistro e porta i segni marcati delle piegature centrali orizzontali e verticali. Nell'angolo superiore sinistro l'autore l'ha numerato *C 1*. È costituita da quarantatre righe, di cui l'ultima, oltre a due scritte in trasversale sul margine destro, scritte in matita. Sono presenti numerose cancellature e variazioni.

La seconda carta, FE 5II.22.2 (FE 5II.22 003522 00 G), è più piccola delle altre, è vergata in senso orizzontale e nell'angolo superiore sinistro compare la numerazione d'autore *C 2*. Riporta solo quattro righe scritte a lapis che formano un unico verso. Figurano evidenti tracce di piegatura a fisarmonica.

La terza, FE 5II.22.3 (FE 5II.22 003523 00 G), è lacerata lungo la piegatura centrale verticale. È numerata in alto a sinistra dall'autore *C 3*. Mostra quindici righe di cui le ultime cinque sono costituite da un calcolo segnato sul margine destro della pagina.

La quarta carta, FE 5II.22.4, è lacerata in corrispondenza della piegatura centrale e presenta il bordo del margine destro frastagliato. Riporta la numerazione d'autore nell'angolo in alto a sinistra *C 4*.

Il *recto* (FE 5II.22 003524 00 F) reca ventiquattro righe, di cui le prime tre cassate in blocco.

Il *verso* (FE 5II.22 003525 00 F) riporta la prima riga costituita dal titolo della raccolta sottolineato e centrato, diciotto righe nella metà sinistra della pagina e sette nella metà destra. Tutte le righe del lato sinistro e le prime due del lato destro rappresentano l'elenco delle liriche, mentre le altre cinque rappresentano la legenda delle categorie tra le quali l'autore suddivide le poesie.

I dattiloscritti di *Città in campagna* sono FE 5II.26 e FE 5II.35, entrambi vergati con inchiostro nero.

FE 5II.26 è marcato con la segnatura d'archivio a lapis nell'angolo inferiore sinistro e lacerato in corrispondenza della piegatura centrale. Sul *recto* (FE 5II.26 003973 00 F) reca trentasei dei trentasette versi della lirica e la parentesi segnata a penna con l'indicazione *segue*. L'ultimo verso è riportato sul *verso* del foglio (FE 5II.26 003974 00 F) insieme ad altre quattro righe interamente cancellate (una scritta prima e tre dopo il verso in questione) che rappresentano tentativi poi rifiutati di conclusione della poesia. Il *verso* riporta inoltre il numero ventidue scritto in matita rossa, in senso perpendicolare a quello del testo.

Tutto il documento è ricco di varianti, inserzioni e cancellature apportate in penna nera dall'autore. Intanto, dopo che è stato battuto, viene aggiunto il titolo non dattiloscritto, centrato e fra trattini bassi. Il primo intervento sul testo compare invece alla fine del v. 6 in cui, dopo il punto, il soggetto è cassato ed è stata riscritta maiuscola la prima lettera del verbo immediatamente successivo. Al verso successivo l'aggettivo *bianchissimi* viene espunto e sostituito in un primo momento con *più bianchi*, che è stato a sua volta cancellato, e infine con *più candidi*. Al v. 11 viene corretta una preposizione: *a settembre* diventa *in settembre*); e poco oltre, al contrario di ciò che avviene nel manoscritto, il dimostrativo apocopato *sto* viene rimpiazzato dall'aggettivo dimostrativo *quel* (*sto sole rovente* è trasformato in *quel sole rovente*). Al v. 13 viene eliminata una parentesi quadra chiusa battuta prima del punto. All'inizio v. 16 è stato cancellato l'avverbio *ma*. Alla fine del v. 17 viene aggiunta una virgola, così come a metà di quello successivo. Al v. 21 sono prima segnate e poi cancellate due segni che abbracciano la prima metà del verso (*bianco e rosa: pareva*) e rimandano alla variazione presente sul margine destro, anch'essa espunta (*biancastro pareva*). Ai vv. 24 e 25 i verbi all'imperfetto (*eran* v. 24, *sedeva* v. 25) vengono trasformati al presente (*sono* v. 24, *siede* v. 25]. Il v. 26 viene pesantemente trasformato: da *in città stanno al fresco e tranquilli, poi comprano l'uva*, diviene *in città stanno al fresco a far niente, ma comprano l'uva*. Il verso successivo è stato dattiloscritto così: *la rovesciano in grandi cantine e diventano ricchi*, ma la prima metà del verso secondo una prima modifica, poi cancellata, sarebbe dovuta essere: *fanno il vino cattivo* come nel manoscritto, e infine viene trasformata in *la lavorano in grandi cantine*. L'autore è intervenuto anche ai vv. 27 e 28, *se restavano a sera vedevano in mezzo alle piante, \ come l'anno passato, ogni viale una fila di luci*, che diventano [passando per un ~~*se restavano a notte*~~] *se restavano ancora vedevano in mezzo alle piante, \ nella sera, ogni viale una fila di luci*. Al verso

successivo interviene sulle vocali finali del primo sostantivo e del suo articolo (*la pergola*), declinandoli al singolare. La seconda metà del v. 21 *La pioggia è sicura* è modificata in *e la vigna è matura*. Sul margine destro è presente il verso che l'autore inserisce qui come terz'ultimo (v. 35), ma che nell'altro documento e poi nella versione definitiva è il penultimo. Sempre sul margine destro ma alla riga successiva, figura l'indicazione tra parentesi che il testo *segue* nell'altra faccia del foglio.

Il secondo dattiloscritto, FE 5II.35, presenta sgualciture e lacerazioni lungo i margini e in corrispondenza delle piegature a croce, soprattutto della piega orizzontale. Vi è una doppia marcatura d'archivio: una nell'angolo inferiore sinistro, come di regola, e una a metà del margine laterale sinistro, poco prima della piegatura. Rispetto al documento precedente è meno segnato dagli interventi dello scrittore e riporta tutto il testo sul *recto* (FE 5II.35 003986 00 G). Anche in questo caso il primo intervento compare nel titolo in cui viene modificata la preposizione. Il secondo appare alla fine del v. 7, dove al posto di *più candidi* compaiono due varianti: *bianchissimi* e *splendenti*, delle quali la prima è stata cancellata in favore della seconda. L'iniziale della prima parola del v. 28 è riscritta maiuscola. Il terzultimo e il penultimo verso sono invertiti.

All'interno di AP III. 3, fascicolo che conserva le bozze di stampa per la prima edizione della raccolta, le carte relative a *Città in campagna* sono la quarantaduesima e la quarantatreesima, marcate nell'angolo inferiore destro con la segnatura d'archivio: AP III.3.42, AP III.3.43. Sono entrambe rilegate all'interno del plico che le raccoglieva insieme alle altre prove di stampa. Sono stampate con inchiostro nero esclusivamente su *recto* e sono prive di annotazioni o variazioni.

La prima delle due carte (AP III.3 000716 00 G) riporta il titolo, centrato in lettere maiuscole, e i primi diciotto versi della poesia. La seconda (AP III.3 000717 00 G) è costituita dai restanti diciannove versi.

25. *Gente che non capisce*

Le carte manoscritte relative a questa lirica sono divise in due fascicoli FE 5I.7 e FE 5I.24.

Il primo dei due fascicoli conserva due carte, entrambe vergate solo su *recto* con inchiostro nero e marcate a matita nell'angolo inferiore sinistro con la segnatura d'archivio.

La prima, segnata con la sigla FE 5I.7.1 (FE 5I.7 003405 00 F), si presenta particolarmente sgualecita lungo il margine superiore. È costituita da trentatré righe che formano diciotto versi. Vi figurano cancellature e variazioni.

La seconda, FE 5I.7.2 (FE 5I.7 003406 00 F), riporta dieci righe che compongono cinque versi, di cui il terzo è stato barrato e poi insieme ai primi due è stato depennato da una linea trasversale ben marcata. Sono presenti anche altre espunzioni, talvolta accompagnate da sostituzioni.

Il secondo fascicolo, FE 5I.24, è costituito da quattro fogli di carta lievemente ruvida ormai ingiallita, vergati solo su *recto* con inchiostro nero e segnati nell'angolo inferiore sinistro con la marcatura d'archivio.

La prima carta, FE 5I.24.1 (FE 5I.24 003532 00 G), riporta i segni evidenti delle piegature centrali e mostra una lieve lacerazione sul margine sinistro che si presenta irregolare. La pagina è molto ricca, vi compaiono infatti quarantacinque righe costituite da ventidue versi e dalle relative varianti. Le prime due righe sono occupate dai titoli: il primo *Ritorni* è cancellato e sostituito da quello definitivo. Gli ultimi tre versi sono depennati, mentre il resto del testo abbonda di cancellature. Nell'angolo in basso a destra vi figurano cinque cifre, disposte a croce, difficili da spiegare, probabilmente si tratta di una data.

La seconda carta, FE 5I.24.2 (FE 5I.24 003533 00 G), reca anch'essa marcati segni di piegatura centrale e presenta un margine destro irregolare. È composta da ventiquattro righe che formano diciotto versi. Gli ultimi cinque sono preceduti da alcuni puntini e da un segno di asterisco che ricollega alla pagina successiva. Nell'angolo inferiore destro figura la data (*29-31 luglio*).

La terza carta, FE 5I.24.3 (FE 5I.24 003534 00 G), ha il bordo del lato destro storto come quello del foglio precedente. Nel complesso si presenta composta e ordinata e riporta trentasei righe, che di cui sette sono espunte da linee sinusoidali. Prima

dell'ultimo gruppo di due versi cassati è presente un segno di asterisco e poi una freccia che punta verso sinistra, che si richiamano alle cinque righe della pagina precedente.

La quarta, FE 5I.24.4 (FE 5I.24 003535 00 G), ha dimensioni anomale (è lungo 281 e largo 445 mm) e presenta forti segni di piegatura orizzontale e verticale. Costituisce una redazione successiva a quella delle carte precedenti. Sulla pagina è riportata tutta la lirica (con un verso in più nell'ultima strofa rispetto alla versione definitiva), preceduta dal titolo centrato e sottolineato. La grafia è elegante, e la pagina risulta ordinata, ma sono comunque presenti cancellature e sostituzioni, anche di un verso intero. A riprova del fatto che questa carta è successiva alle altre del fascicolo può valere, per esempio la seconda parte del v. 29, dove l'autore cancella una variante probabilmente diversa da quella testimoniata dalle pagine precedenti (*Nessuno le chiede fatiche*) e annota sottoscritta la forma rimasta poi definitiva (*Nessuno la cerca*).

FE 5II.29 è l'unico dattiloscritto della lirica; riporta quarantasette versi, di cui l'ultimo interamente cancellato, e il titolo, centrato e in lettere maiuscole. Presenta una carta liscia ormai ingiallita e alcuni interventi con inchiostro nero. Al v. 9 *le donne* sono eliminate in favore del sostantivo *persone*. Al v. 10 la *n* omessa dell'ultima parola (*rinchiuso*) appare sovrascritta; mentre al verso successivo aggiunge il pronome riflessivo davanti al verbo (*s' affaccia*) che con la cancellazione della sillaba finale viene trasformato al singolare. Al v. 14 l'autore ritorna ancora sulla "vecchia" variante *case*, ripristinata dopo la sostituzione con *vie* nell'ultima redazione manoscritta, e di nuovo le preferisce *vie*. Al v. 32 è stato depennato il verbo che poi è stato riscritto subito dopo, probabilmente perché era stato battuto senza una lettera. L'intervento più esteso e appariscente è ai vv. 37 e 38 di cui l'autore ha cancellato la gran parte (*di rugiada notturna e nascondersi al buio \ dentro l'erba, a dormire, spossata. Indurirsi le carni diviene di rugiada notturna. \ Indurirsi le carni*). In fondo alla pagina compare un verso annotato e poi cassato: *sale sale treno con gli occhi arrabbiati*.

All'interno di AP III.3, fascicolo che conserva le prove di stampa della raccolta, *Gente che non capisce* è riportata da due carte: AP III.3.44 e AP III.3.45, che, come gran parte delle altre bozze, sono raccolte all'interno del plico che inizialmente le raccoglieva tutte, e riportano in basso a destra la segnatura d'archivio. Non presentano interventi successivi alla stampa.

La prima delle due carte (AP III.3 000718 00 G) è costituita dal titolo centrato e in lettere maiuscole e dai primi diciotto versi; la seconda (AP III.3 000719 00 G) dai restanti ventisei.

26. *Casa in costruzione*

Le sette carte manoscritte di *Casa in costruzione* sono conservate nel fascicolo FE 5I.25, sono vergate con inchiostro nero su carta lievemente ruvida ingiallita e riportano tutte la segnatura d'archivio a lapis, nell'angolo inferiore sinistro. Testimoniano probabilmente tre diverse redazioni della lirica.

La prima carta, FE 5I.25.1, è un foglio di dimensioni anomale: misura 281 mm di larghezza e 445 mm di lunghezza. Presenta marcati segni di piegatura, sia orizzontale sia verticale, ed è l'unica ad essere vergata sia su *recto* che su *verso*. Mostra una redazione successiva a quella delle altre pagine. Riporta infatti tutta la lirica scritta con una calligrafia chiara e composta e con pochi interventi di revisione. Inoltre, a differenza delle carte successive, al primo emistichio del venticinquesimo verso presenta la variante della stesura definitiva (*Lascia braci di fuoco là dentro*)⁸.

Il *recto* (FE 5I.25 003536 00 F) reca il titolo, centrato, sottolineato e tra trattini bassi, ed è costituito da trentasei versi, corrispondenti ai primi trentacinque versi della redazione poi pubblicata della lirica e a una variante del v. 35.

Il *verso* (FE 5I.25 003537 00 F) riporta invece i quattordici versi dell'ultima strofa scritti paralleli al lato lungo del foglio.

La seconda carta, FE 5I.25.2, vergata solo su *recto* (FE 5I.25 003538 00 G), presenta il margine sinistro irregolare. È costituita da quarantuno righe che compongono ventidue versi, di cui i primi quindici corrispondenti a quelli delle prime due strofe della versione definitiva, mentre gli ultimi sette sono cassati in blocco. Prima di questi versi cancellati una freccia con la punta verso il margine sinistro rimanda ad un'altra pagina per il proseguo della poesia, probabilmente la successiva. La prima riga è rappresentata dal titolo sottolineato.

La terza carta, FE 5I.25.3 (FE 5I.25 003539 00 G), ha il margine sinistro irregolare. Testimonia la fatica dell'autore nell'elaborazione dei versi centrali della lirica corrispondenti alla terza e quarta strofa. La pagina presenta diverse cancellature e varianti. È composta da cinquantadue righe che formano venti versi (dal v. 16 al v. 35 compreso), anche se gli ultimi due sono interamente barrati.

⁸ La terza pagina invece presenta oltre a tante varianti cancellate: *Lascia un fuoco là dentro*, ma anche: *Lui ci lascia le braci di un fuoco*.

La quarta, FE 5I.25.4 (FE 5I.25 003540 00 G), come le due precedenti, la successiva e l'ultima presenta il margine sinistro irregolare. È costituita da ventinove righe per ventuno versi, le prime tre righe costituiranno i vv. 34 e 35 della stesura definitiva, mentre le successive rappresentano l'elaborazione dell'ultima strofa. Sei versi sono espunti da biffe o righe.

La quinta carta, FE 5I.25.5 (FE 5I.25 003541 00 G), oltre al margine sinistro irregolare mostra alcune lacerazioni in corrispondenza della piegatura centrale orizzontale. La pagina è completamente cassata da righe trasversali.

La sesta, FE 5I.25.6 (FE 5I.25 003542 00 G), è lacerata lungo il segno della piegatura orizzontale e presenta il margine destro irregolare. È composta da 25 righe che formano sedici versi di cui quattro sono tanto abbozzati da sembrare più appunti che versi veri e propri. Molto probabilmente si tratta della prima stesura della prima strofa. Si nota, infatti, lo sviluppo della tematica della casa che nasce in luogo del canneto, che in questa pagina è ancora al singolare, mentre diviene plurale nella terza carta del manoscritto (che presumibilmente è la prima della seconda stesura), in cui la modifica è proprio evidente, e resterà tale in tutte le altre pagine.

La settima carta, FE 5I.25.7 (FE 5I.25 003543 00 G), mostra il lato sinistro irregolare e come i due precedenti riporta lacerazioni in corrispondenza della piegatura orizzontale. Le trentadue righe da cui è costituita sono state tutte depennate. Con ogni probabilità si tratta della prima redazione della lirica, che continua i versi della pagina precedente.

Le due carte dattiloscritte di *Casa in costruzione* sono contenute all'interno del fascicolo FE 5II.27. Sono state scritte a macchina con inchiostro nero solo su *recto* di fogli ingialliti di carta liscia. Oltre alla segnatura d'archivio apportata a matita nell'angolo inferiore sinistro, è presente la numerazione d'autore nell'angolo in alto a destra.

La prima delle due carte, FE 5II.27.1 (FE 5II.27 003975 00 G), presenta una piccola lacerazione in corrispondenza della piegatura centrale verticale. È stata contrassegnata dall'autore a matita col numero due in alto a destra. Riporta il titolo centrato e in lettere maiuscole e quarantacinque versi che vanno dal v. 1 al v. 43, più due versi espunti. Vi figurano diversi interventi autografi in inchiostro nero. Al v. 8 l'autore ricalca la parola *caldo*. L'inizio del v. 11 da *fan provvista d'azzurro* diviene *si*

riempion d'azzurro; mentre la prima parola del v. 21, la congiunzione *ma*, viene sostituita da *poi*. Affianco al v. 22 compaiono diverse varianti cancellate tanto bene da non essere leggibili. Al v. 25 l'autore cancella l'articolo *un* davanti a *fuoco*. Ai vv. 28 e 38 ricalca la prima lettera dei pronomi riflessivi, rispettivamente *si* e *ci*. Al centro del v. 40 invece sostituisce la dicitura *vuol dire che* con *è il momento che*. Al v. 43 ricalca la seconda vocale dell'articolo *uno*. Accanto all'ultimo verso cassato scrive una parola cerchiata di difficile lettura.

La seconda carta, FE 5II.27.2, viene contrassegnata dall'autore col numero tre a matita. Riporta sul *recto* (FE 5II.27 003976 00 F) i sei versi restanti: dal v. 44 al v.49 senza modifiche a penna, mentre sul *verso* (FE 5II.27 003977 00 F) sono annotati a matita la lista della spesa e alcuni conti, mentre a penna è segnato il numero venticinque, scritto in grande e capovolto rispetto agli altri appunti.

Casa in costruzione occupa tre carte all'interno del plico che raccoglieva le bozze di stampa per la prima edizione della raccolta, AP III.3: sono la quarantaseiesima, la quarantasettesima e la quarantottesima, tutte stampate solo su *recto* e marcate a matita con la segnatura d'archivio nell'angolo inferiore destro. Non presentano interventi autografi di revisione.

La prima carta, AP III.3.46 (AP III.3 000720 00 G), è composta dal titolo, scritto centrato e in lettere maiuscole, e i primi diciassette versi.

La seconda, AP III.3.47 (AP III.3 000721 00 G), è costituita da ventiquattro versi (dal v.18 al 41).

La terza carta, AP III.3.48, reca gli ultimi otto versi.

27. *Civiltà antica*

FE 5I.51 è il fascicolo che ne conserva le cinque carte manoscritte, costituite da fogli sciolti di carta lievemente ruvida ormai ingiallita, vergati con inchiostro nero. I documenti sono stati numerati dall'autore a matita nell'angolo in alto a destra e riportano la segnatura d'archivio nell'angolo inferiore sinistro.

La prima carta, FE 5I.51.1, presenta un doppio segno di piegatura centrale e uno strappo lungo uno di essi, oltre a due piccole lacerazioni in corrispondenza della piegatura centrale verticale.

Il *recto* (FE 5I.51 003658 00 F) è numerato dall'autore nell'angolo superiore destro a matita. La pagina appare tormentata, ricca di cancellature e varianti. Riporta quarantasei righe che comprendono due ipotesi di titolo (*Civiltà antica*, sottolineato, e un incompiuto *Pensieri del*, modificato in *Pensieri di una volta* poi cancellato) e venti versi (di cui alcuni espunti) corrispondenti alle prime due strofe.

Il *verso* (FE 5I.51 003659 00 F) è vergato col foglio capovolto, e reca dodici versi interamente cassati e altre due ipotesi di titolo rifiutate anch'esse: *Dopo il mare* (sottolineato) e l'incompiuto *Ritorno dal*.

La seconda carta, FE 5I.51.2, esibisce una vistosa lacerazione trasversale e il margine inferiore logoro e molto sgualcito.

Il *recto* (FE 5I.51 003660 00 F) appare travagliato: abbondano le modifiche apportate tanto che per ventinove versi, di cui molti barrati, si contano cinquantotto righe. La pagina mostra la fatica dell'autore nella composizione della terza strofa.

Il *verso* (FE 5I.51 003661 00 F) non è stato vergato.

La terza carta, FE 5I.51.3 (FE 5I.51 003662 00 F), si presenta consunta e lacerata, in particolar modo lungo il margine inferiore e il lato destro e lungo le piegature a croce. Nell'angolo superiore destro figura la numerazione d'autore a matita (C 3). Reca il titolo *Civiltà antica* e trenta versi, di cui un'ampia porzione cassata in blocco. I versi restanti sono relativi alle prime tre strofe.

La quarta, FE 5I.51.4 (FE 5I.51 003663 00 F), è un foglio di dimensioni anomale, misura 220 mm di larghezza e 160 di altezza, ed è stato vergato parallelamente al lato lungo. Il margine inferiore è irregolare e lacerato. È stata numerata dall'autore a matita (C 1) ma nell'angolo sinistro, a differenza delle altre

carte. Mostra i dieci versi dell'ultima strofa con le relative varianti ed altri due versi barrati.

La quinta carta, FE 5I.51.5 (FE 5I.51 003664 00 F), presenta marcati segni di piegature a croce e margini sciupati, spiegazzati in più punti. Al centro del margine inferiore figura una piccola lacerazione. Reca alla prima riga centrato e sottolineato il titolo *Civiltà antica*. Riporta trentatre versi, due in più alla fine della terza lassa rispetto alla redazione definitiva.

Ci è pervenuto un dattiloscritto relativo a *Civiltà antica*: FE 5II.94. Il documento è costituito da carta bianca spessa ingiallita, dattiloscritta solo su *recto* con inchiostro viola. Reca il titolo della poesia, centrato e in lettere maiuscole, e i suoi trentatre versi.

All'interno di AP III.3, fascicolo che conserva le prove di stampa della raccolta, *Civiltà antica* è riportata da due carte: AP III.3.87 e AP III.3.88, che, come gran parte delle altre bozze, sono raccolte all'interno del plico che inizialmente le raccoglieva tutte, sono state stampate solo su *recto* e riportano in basso a destra la segnatura d'archivio. Non presentano interventi successivi alla stampa.

La prima delle due carte (AP III.3 000762 00 G) è costituita dal titolo centrato e in lettere maiuscole e dai primi sedici versi; la seconda (AP III.3 000763 00 G) dai restanti quindici.

28. *Cattive compagnie*

FE 5I.28 è il fascicolo che raccoglie le cinque carte manoscritte di *Cattive compagnie*. Tutte vergate con inchiostro nero solo su *recto* ad eccezione dell'ultima che riporta sul *verso* l'indicazione della data. La carta di cui sono costituite è ingiallita e lievemente ruvida. Nell'angolo inferiore sinistro del *recto* di ognuna figura la segnatura d'archivio.

La prima, FE 5I.28.1 (FE 5I.28 003553 00 G), presenta il margine sinistro irregolare. È costituita da ventotto righe che compongono sedici versi, gran parte dei quali cancellati in blocco.

La seconda carta, FE 5I.28.2 (FE 5I.28 003554 00 G), mostra il margine sinistro frastagliato, come la precedente e la successiva, e il margine superiore logoro e lacerato in più punti. La pagina reca tre versi scritti a matita, corrispondenti ai primi tre versi della poesia pubblicata, e il primo emistichio del quarto verso scritto a penna nera capovolto rispetto ai precedenti.

La terza carta, FE 5I.28.3 (FE 5I.28 003555 00 G), che come le precedenti presenta il margine sinistro irregolare, è costituita da trentacinque righe per ventidue versi, divisi in due blocchi. I primi sette versi, così come i due versi centrali della seconda metà della pagina, sono stati depennati. I versi restanti del primo blocco vengono posposti dall'autore a quelli del blocco successivo. Pavese, infatti, scrive accanto ai versi superstiti il numero due chiuso da parentesi, mentre contrassegna col numero uno il secondo gruppo che riporta anche il titolo, scritto a destra.

La quarta carta, FE 5I.28.4 (FE 5I.28 003556 00 G), mostra un marcato segno di piegatura centrale. È costituita da soli otto versi di cui uno barrato. I primi quattro versi corrispondenti ai vv. 15, 16, 17 e 18 della redazione definitiva, mentre gli altri quattro non sono entrati a far parte del corpo della lirica. Sulla pagina figura anche un'annotazione che sembra non essere inerente alla tematica della lirica (se l'abbreviazione *Deds* sta per *Dedalus*, si riferisce al romanzo di Joyce), abbastanza consistente, ma di difficile lettura, scritta in piccolo sul margine destro del foglio, capovolto.

La quinta, FE 5I.28.5, presenta il margine sinistro irregolare e una vistosa lacerazione sul margine destro, che ha comportato la mancanza di una porzione di carta è quindi la perdita di alcune parole.

Il *recto* (FE 5I.28 003557 00 F) riporta tutta la lirica preceduta dal titolo centrato e sottolineato. La pagina non si presenta del tutto pulita e ordinata, ma riporta cancellature e variazioni.

Il *verso* (FE 5I.28 003558 00 F) reca invece la sola indicazione della data di stesura: *Principio di ottobre '33*.

Il fascicolo FE 5II.11 conserva l'unico dattiloscritto della lirica (FE 5II.11 003952 00 G), costituito da una carta vergata solo su *recto* con inchiostro nero. Il documento riporta la segnatura d'archivio nell'angolo inferiore sinistro e reca, oltre al titolo, scritto centrato e in lettere maiuscole, i ventiquattro versi della lirica. Il primo emistichio del v. 6, i vv. 9 e 10 e il v. 24 sono sottolineati con una matita azzurra. L'unico intervento che l'autore compie a penna figura al v. 12 in cui depenna una *o* di troppo all'interno della prima parola (*ora*).

All'interno di AP III.3, il fascicolo che raccoglie le bozze d'archivio per la prima edizione di *Lavorare stanca*, le carte relative a *Cattive compagnie* sono due: la quarantanovesima e la cinquantesima. Sono stampate con inchiostro nero solo su *recto*, non presentano modifiche o variazioni e sono rilegate nel plico che un tempo le raccoglieva insieme a tutte le altre prove di stampa. Riportano la segnatura d'archivio a matita nell'angolo inferiore destro.

La prima delle due carte, AP III.3.49 (AP III.3 000723 00 G), è composta dal titolo, centrato e in lettere maiuscole, e i primi diciotto versi. La seconda, AP III.3.50 (AP III.3 000724 00 G), è costituita dai restanti sei versi della lirica.

29. *Piaceri notturni*

Il fascicolo che ne conserva le quattro carte manoscritte è FE 5I.26. I quattro documenti sono vergati con inchiostro nero su carta ingiallita leggermente ruvida e, ad eccezione del primo, solo su *recto*. Mostrano inoltre nell'angolo in basso a sinistra la segnatura d'archivio.

La prima carta, FE 5I.26.1, mostra il margine destro irregolare e una lacerazione al centro del foglio all'incrocio delle due pieghe verticale e orizzontale, lo strappo continua e percorre la piegatura verticale nella seconda metà del foglio. Un'altra piccola lacerazione figura nel margine sinistro sempre in corrispondenza della piegatura orizzontale.

Il *recto* (FE 5I.26 00 3544 00 F) è costituito da trentotto righe che compongono le prime due strofe della lirica che appaiono abbastanza “pulite”, prive cioè di cancellature e modifiche, e la terza lassa fino al v. 20, ancora non conforme alla redazione definitiva e legato a un verso che è stato rifiutato.

Il *verso* (FE 5I.26 00 3545 00 F) è costituito invece da cinque versi, di cui i primi due sono cassati, mentre gli altri tre sono corrispondenti agli ultimi tre della seconda strofa.

La seconda carta, FE 5I.26.2 (FE 5I.26 00 3546 00 F), presenta il margine sinistro frastagliato. È in gran parte cassata, rappresenta verosimilmente la prima stesura delle prime due strofe, seppure la seconda è ancora incompleta. Sul margine sinistro sono annotati due versi poi espunti, che si devono aggiungere agli altri ventuno composti da trentaquattro righe.

La terza, FE 5I.26.3 (FE 5I.26 00 3547 00 F), ha il margine destro lievemente irregolare e piccole lacerazioni e sgualciture sul margine sinistro. Riporta ventidue righe per undici versi, che completano il testo steso nella prima. Nonostante appaiano diverse varianti la pagina appare abbastanza ordinata.

La quarta carta, FE 5I.26.4 (FE 5I.26 00 3544 00 F), presenta, come la precedente il margine destro lievemente frastagliato e un piccola lacerazione nel margine sinistro in corrispondenza della piegatura centrale orizzontale. Reca tutti i ventinove versi della lirica e il titolo centrato. Vi figura qualche variante, ma nel complesso la pagina risulta “pulita” e le modifiche più consistenti compaiono al secondo emistichio del v. 21 e all'inizio del v. 22.

L'unico dattiloscritto di *Piaceri notturni* a noi pervenuto è conservato nel fascicolo FE 5II.4. Il documento è costituito da una carta bianca liscia e filigranata, dattiloscritta solo su *recto* con inchiostro nero. Presenta il margine inferiore particolarmente logoro e lacerato, piccoli strappi sono presenti anche sui margini laterali, soprattutto in corrispondenza dei segni di piegatura centrale verticale e orizzontale. Nell'angolo inferiore sinistro figura la marcatura d'archivio. L'unico intervento a penna figura al v. 22 in cui *laggiù al buio* viene sostituito con *lungo il buio*.

Piaceri notturni occupa la cinquantunesima e la cinquantaduesima carta del fascicolo AP III.3 che raccoglie le bozze di stampa della prima edizione di *Lavorare stanca*. Le carte sono stampate con inchiostro nero solo su *recto* e riportano la segnatura d'archivio nell'angolo inferiore destro.

La prima delle due, AP III.3.51 (AP III.3 000725 00 G), reca il titolo centrato e in lettere maiuscole, prime due strofe e metà della terza, per un totale di sedici versi; la seconda, AP III.3.52 (AP III.3 000726 00 G), presenta i restanti tredici versi.

30. *Balletto*

Il manoscritto che riporta questa lirica è conservato nel fascicolo FE 5I.27 e consta di quattro fogli vergati solo su *recto* con inchiostro nero e marcati con la segnatura d'archivio nell'angolo inferiore sinistro. Ad eccezione della prima, le pagine sono costituite da carta ingiallita lievemente ruvida.

La prima carta, FE 5I.27.1 (FE 5I.27 003549 00 G), è un foglio di carta bianca liscia molto logoro e sgualcito, con evidenti tracce di piegatura a fisarmonica e lacerazioni, che misura 181mm di larghezza e 265 mm di lunghezza. La carta è quasi completamente divisa in due e i margini sono strappati. È la pagina più ordinata delle quattro. Presenta, infatti, dodici versi (corrispondenti più o meno alle prime due strofe) che non mostrano cancellature o variazioni. Verosimilmente, tuttavia, non è stata scritta per ultima, ma almeno prima della seconda carta; lo testimoniano i due versi in più che riporta alla prima strofa e il fatto che al verso corrispondente al v. 9 della redazione definitiva riporta la variante *ogni giorno è diversa* piuttosto che *ogni sera è diversa*, mentre la pagina successiva è conforme alla versione poi pubblicata.

La seconda carta, FE 5I.27.2 (FE 5I.27 003550 00 G), presenta il margine sinistro molto irregolare e frastagliato, mentre il margine inferiore è logoro e spiegazzato. Riporta il titolo centrato e fra trattini bassi e ventuno versi, che coincidono con le prime tre strofe della lirica pubblicata e che presentano pochi interventi e varianti.

La terza, FE 5I.27.3 (FE 5I.27 003551 00 G), mostra margini gualciti e lacerati, soprattutto quello sinistro che si presenta molto irregolare, e un forte segno di piegatura centrale orizzontale lungo il quale figurano piccoli strappi. È costituita da trentaquattro righe per sedici versi relativi alle ultime due strofe, di cui uno barrato. Vi figurano diverse varianti.

La quarta carta, FE 5I.27.4 (FE 5I.27 003552 00 G), come le due immediatamente precedenti, ha il margine sinistro irregolare e appare lacerata in più punti in corrispondenza della piegatura centrale orizzontale. È la pagina più ricca di cancellature e variazioni, che mostra il travaglio di composizione delle prime tre strofe, e con ogni probabilità è stata la prima ad essere redatta. È costituita da quarantasette righe che compongono ventitre versi. I primi sei versi e gli ultimi tre sono cassati in blocco.

Il dattiloscritto di *Balletto* è contenuto nel fascicolo FE 5II.41. È diviso in due a causa dello strappo che si è verificato lungo la piegatura orizzontale e nella seconda metà della pagina presenta una grande lacerazione in corrispondenza della piegatura centrale verticale. È stato battuto a macchina con inchiostro nero solo su *recto* e riporta la segnatura d'archivio nell'angolo inferiore sinistro oltre ad alcuni interventi. È costituito dal titolo, centrato e in lettere maiuscole, e dai venticinque versi. Il verso 10 e il sostantivo *culetto* del verso successivo sono sottolineati con la matita blu. L'inizio del v. 3 è cancellato (forse *non lo*) e compaiono sottoscritte le parole *ma non*. Anche al v. 15 dopo la congiunzione due parole (probabilmente *appoggiata al*) sono depennate e vi compaiono sovrascritte le varianti *guardando il*. Infine gli ultimi termini del v. 25 sono cancellati (*al suo corpo*), così come la prima variante (*a quella rupe*), mentre a destra è segnata la variante della redazione definitiva *a quel masso*.

All'interno del fascicolo AP III.3 che raccoglie le bozze di stampa dell'edizione Solaria di *Lavorare stanca Balletto* occupa la cinquantatreesima e la cinquantaquattresima carta. Entrambe sono raccolte nel plico che originariamente le rilegava tutte. Sono stampate con inchiostro nero solo su *recto* e riportano nell'angolo inferiore destro.

La prima delle due (APIII.3 00727 00 G) riporta il titolo, centrato e in lettere maiuscole, e le prime due strofe della lirica e parte della terza fino al v. 16. La seconda (APIII.3 00728 00 G) reca i restanti nove versi.

31. *Paternità*

I tre documenti manoscritti relativi a questa lirica sono conservati all'interno del fascicolo FE 5I.33 e sono costituiti da tre fogli di carta ingiallita lievemente ruvida, vergata su *recto* con inchiostro nero e lapis. Riportano la segnatura d'archivio nell'angolo inferiore sinistro.

La prima carta, FE 5I.33.1 (FE 5I.33 003580 00 G), mostra un marcato segno di piegatura centrale e il margine sinistro lievemente strappato. Con ogni probabilità è stata l'ultima ad essere redatta. È la pagina più ordinata e "pulita", vergata con una grafia controllata ed elegante. Reca il titolo nella porzione destra del foglio e tutti i ventisei versi della lirica con pochissime cancellature o varianti.

La seconda, FE 5I.33.2 (FE 5I.33 003581 00 G), riporta una lacerazione lungo il segno della piegatura centrale orizzontale. È stata scritta a matita con una grafia larga e frettolosa, ma nel complesso non appare tanto tormentata. È composta da venti righe per tredici versi (corrispondenti alla seconda metà della seconda strofa e a tutta la terza strofa) che presentano piccoli interventi di revisione.

La terza carta, FE 5I.33.3 (FE 5I.33 003582 00 G), misura 245 mm di larghezza e 280 di lunghezza e presenta lacerazioni evidenti in corrispondenza dei margini più lunghi. È vergata a matita come la precedente ed è la pagina più ricca di cancellature e variazioni (ventotto righe per sedici versi). I primi due versi sono casati, così come uno centrale ed altri emistichi segnati come possibili varianti poi rifiutate. I restanti quattordici versi sono corrispondenti a quelli della prima strofa e alla prima metà della seconda strofa. La seconda e la terza carta sono quindi complementari.

L'unico dattiloscritto che possediamo di *Paternità* è conservato nel fascicolo FE 5II.40, è stato redatto con inchiostro nero e riporta nell'angolo inferiore sinistro la segnatura d'archivio. È strappato in corrispondenza della piegatura centrale orizzontale e presenta piccole pieghe e lacerazioni lungo il margine inferiore e il margine sinistro. È costituito dal titolo centrato e in lettere maiuscole e dai ventisei versi della lirica, alcuni dei quali sottolineati con la matita azzurra. Il v. 3 è interamente sottolineato, mentre al v. 8 la sottolineatura comprende solo il secondo emistichio e continua fino a tutto il v. 9. Al v. 12 è sottolineato il primo emistichio, mentre al verso successivo è sottolineato solo il secondo. Infine i versi 16 e 17 sono interamente sottolineati. L'unico intervento a

penna compare al v. 11 in cui l'autore ha corretto un refuso nell'ultima vocale della parola *malfermi*.

Le bozze di stampa che riguardano *Paternità*, così come prevista dall'autore per l'edizione Solaria, sono rilegate in un plico insieme alla gran parte delle altre bozze e si trovano all'interno del fascicolo AP III.3. Sono stampate solo su *recto* con inchiostro nero e marcate nell'angolo inferiore destro, rispettivamente APIII.3.55 e APIII.3.56.

La prima delle due (APIII.3 00729 00 G) riporta il titolo, centrato e in lettere maiuscole, e le prime due strofe della lirica (diciassette versi); la seconda (APIII.3 00730 00 G) reca la terza lassa (nove versi).

32. *Disciplina antica*

FE 5I.34 è il fascicolo che ne conserva le quattro carte manoscritte, scritte solo su *recto* su carta ingiallita lievemente ruvida con inchiostro nero e lapis. Presentano la segnatura d'archivio nell'angolo inferiore sinistro e la numerazione d'autore a matita nell'angolo superiore sinistro, spesso di difficile lettura.

La prima carta, FE 5I.34.1 (FE 5I.34 003583 00 G), misura 214 mm di larghezza e 281 di lunghezza e presenta un ampio strappo in corrispondenza del margine laterale sinistro. Nell'angolo superiore sinistro appare la numerazione d'autore. Figurano inversioni, cassature e varianti. Riporta il titolo sottolineato nell'angolo superiore destro e quarantadue righe per ventitre versi corrispondenti ai primi diciannove versi della lirica pubblicata con l'aggiunta di alcuni versi cancellati.

La seconda, FE 5I.34.2 (FE 5I.34 003584 00 G), è vergata interamente a matita ed è costituita da un cartoncino di recupero che misura 119 mm per 175. Riporta la numerazione d'autore in alto a sinistra (*C 2*) e reca dodici versi scritti in grande, di cui quattro, nella parte centrale della pagina, cassati in blocco, i restanti sono relativi alla prima strofa e ai primi tre versi della seconda.

La terza, FE 5I.34.3 (FE 5I.34 003585 00 G), è come la precedente un cartoncino di recupero dai margini irregolari, in particolar modo il margine superiore. Misura 106 mm per 153 e reca in alto a sinistra la numerazione d'autore (*C 3*). Riporta otto versi scritti in grande di cui la gran parte comporrà la seconda strofa (dal v. 9 al v.13) e uno è espunto.

La quarta, FE 5I.34.4 (FE 5I.34 003586 00 G), è un foglio di 280 mm x 358, vergato in corrispondenza del lato minore. Presenta una lacerazione in corrispondenza della piegatura centrale orizzontale. È stato numerato dall'autore nell'angolo superiore sinistro. È costituito da diciassette righe che formano nove versi, spesso interamente barrati e con varianti, corrispondenti agli ultimi quattro versi della lirica.

Il dattiloscritto di *Disciplina antica* è contenuto all'interno del fascicolo FE 5II.82. Il documento è dattiloscritto con inchiostro nero su carta ingiallita e reca la segnatura d'archivio nell'angolo inferiore sinistro. Riporta il titolo, centrato e in lettere maiuscole, e i ventitre versi della lirica.

In AP III.3, fascicolo che accoglie le prove di stampa di tutte le liriche, le pagine dedicate a *Disciplina antica* sono la cinquantatreesima, segnata dagli archivisti a matita nell'angolo inferiore destro con la dicitura AP III.3.57, e la cinquantaduesima, contrassegnata allo stesso modo con la sigla AP III.3.58. Come le altre del plico in cui sono rilegate, sono ingiallite, stampate solo su *recto* e riportano la segnatura d'archivio a matita nell'angolo inferiore destro. Sono entrambe prive di varianti.

AP III.3.57 (AP III.3 000731 00 G) reca il titolo centrato e in lettere maiuscole e sedici versi; AP III.3.58 (AP III.3 000732 00 G) riporta gli altri sette versi.

33. *Indisciplina*

Ne raccoglie le carte manoscritte il fascicolo FE 5I.35. I documenti sono solo due, vergati solo su *recto* con inchiostro nero su carta ingiallita lievemente ruvida e presentano la segnatura d'archivio nell'angolo inferiore sinistro a lapis.

La prima carta, FE 5I.35.1 (FE 5I.35 003587 00 G), è lacerata lungo i segni di piegatura a croce, sia verticale sia orizzontale, presenta margini logori. Riporta il titolo sottolineato e trentaquattro righe per diciassette versi, che corrispondono alle prime due strofe della lirica pubblicata.

La seconda, FE 5I.35.2 (FE 5I.35 003588 00 G), presenta forti segni di piegatura centrale e i margini logori. È costituita da venticinque righe che compongono diciassette versi di cui tre cassati in blocco e i rimanenti corrispondenti alle ultime due strofe della redazione definitiva.

L'unico dattiloscritto che riporta *Indisciplina* è conservato nel fascicolo FE 5II.83, vergato con inchiostro nero solo su *recto* (FE 5I.83 004050 00 G) di un foglio di carta ormai ingiallita e un po' logora. Presenta, infatti, piccole lacerazioni lungo i margini, soprattutto lungo quello inferiore, e in corrispondenza delle piegature centrali, in particolar modo al centro del foglio. Riporta il titolo centrato e in lettere maiuscole e tutti i trenta versi della lirica. L'unico intervento a penna figura al v. 25 in cui viene depennata una lettera in più nel verbo *canta*, prima della virgola.

All'interno di AP III.3, il fascicolo che raccoglie le prove di stampa per l'edizione Solaria della raccolta, le carte dedicate a *Indisciplina* sono la cinquantanovesima, AP III.3.59, e la sessantesima, AP III.3.60. Sono rilegate insieme alla gran parte delle altre bozze in un plico, sono stampate solo su *recto* con inchiostro nero e riportano la segnatura d'archivio in basso a destra.

La prima delle due carte (AP III.3 000733 00 G) reca il titolo centrato e in lettere maiuscole e i primi diciotto versi.

La seconda (AP III.3 000734 00 G) riporta i restanti dodici versi.

34. *Paesaggio (V)*

La minuta di *Paesaggio (V)* è conservata all'interno del fascicolo FE 5I.43 e costituita da sei fogli sciolti di carta lievemente ingiallita e liscia, vergata solo su *recto* con inchiostro nero e lapis. I documenti sono marcati con la segnatura d'archivio apposta a matita nell'angolo inferiore sinistro e sono stati numerati dall'autore a m.

La prima carta, FE 5I.43.1 (FE 5I.43 003617 00 G) è un foglio di piccole dimensioni, probabilmente la metà superiore di una pagina la cui parte inferiore verosimilmente è costituita dal foglio seguente. Lo suggeriscono i due margini inferiore (della prima carta) e superiore (della seconda) che risultano frastagliati come se fossero stati strappati, ed il fatto che la seconda carta presenti alla prima riga l'ultima parola dell'ultimo verso della prima. Questa prima pagina è stata vergata a matita parallelamente al lato lungo e numerata dall'autore nell'angolo superiore sinistro con la sigla *C 1*. Presenta tredici righe per sette versi relativi alla prima lassa.

La seconda, FE 5I.43.2, che come si è detto sembra essere stata divisa dalla precedente da uno strappo lungo il margine superiore, è l'unica vergata anche sul *verso*.

Il *recto* (FE 5I.43 003618 00 F) mostra la numerazione d'autore nell'angolo superiore sinistro: *C 2*. È stata vergata a matita parallelamente al lato lungo. Riporta solo sette righe che compongono tre versi cassati da una biffa trasversale e l'ultima parola dell'ultimo verso della pagina che la precede.

Il *verso* (FE 5I.43 003619 00 F) scritto parallelamente al lato corto con tre diversi colori: la matita, la matita rossa e la penna nera. Le prime tredici righe mostrano una lista di autori latini (scritti a matita) con relative opere, curatori, casa editrice e prezzo (scritti con penna nera), mentre le successive otto righe, vergate in matita rossa sono degli appunti dell'autore di carattere personale relativi all'acquisto o alla locazione di un immobile.

La terza carta, FE 5I.43.3 (FE 5I.43 003620 00 G), si presenta logora e lacerata, soprattutto lungo il margine superiore e in corrispondenza delle piegature centrali, sia orizzontale sia verticale. Nell'angolo in alto a sinistra figura la numerazione d'autore: *C 3*. È vergata a matita e riporta trentatre righe che nella prima metà del foglio compongono sette versi, corrispondenti alla terza strofa; mentre la seconda metà della pagina è formata da undici versi molto ricchi di cancellature e modifiche, relativi alla seconda lassa.

La quarta carta, FE 5I.43.4 (FE 5I.43 003621 00 G), mostra marcati segni di piegatura a croce, il margine inferiore irregolare e una piccola piega all'angolo superiore sinistro vicino alla numerazione d'autore, *C 4*. È composto dalle prime tre strofe della lirica, in totale ventidue versi, scritti in bella grafia.

La quinta carta, FE 5I.43.5 (FE 5I.43 003622 00 G), mostra come la precedente il margine inferiore irregolare e marcati segni di piegatura centrale, sia verticale che orizzontale. È vergata a matita e in parte con la penna nera che pare con ogni probabilità essere attribuibile ad una fase secondaria di revisione. È costituita da sedici righe per dodici versi: i primi cinque sono stati cassati in blocco, gli altri riportano parecchie cancellature e un'inversione (al sesto verso). La pagina mostra la fatica dell'autore nella composizione della seconda parte della prima strofa.

La sesta, FE 5I.43.6 (FE 5I.43 003623 00 G), presenta i segni delle piegature a croce e qualche sgualcitura o piccola lacerazione lungo i margini laterali. A parte la numerazione d'autore nell'angolo superiore sinistro (*C 6*) la pagina si presenta completamente bianca.

All'interno di AP III.3, fascicolo che conserva le prove di stampa della raccolta, *Paesaggio (V)* è riportata da due carte: AP III.3.61 e AP III.3.62, che, come gran parte delle altre bozze, sono raccolte all'interno del plico che inizialmente le raccoglieva tutte, sono stampate solo su *recto* e riportano in basso a destra la segnatura d'archivio. Non presentano interventi successivi alla stampa.

La prima delle due carte (AP III.3 000736 00 G) è costituita dal titolo centrato e in lettere maiuscole e dai primi diciassette versi; la seconda (AP III.3 000737 00 G) dai restanti dodici.

35. *Disciplina*

Il manoscritto di *Disciplina* consta di quattro fogli sciolti, conservati nel fascicolo FE 5I.37, costituiti da carta lievemente ruvida ormai ingiallita, vergata, ad eccezione della seconda, solo su *recto* con inchiostro nero. I quattro documenti riportano la segnatura d'archivio nell'angolo inferiore sinistro.

La prima carta, FE 5I.37.1 (FE 5I.37 003592 00 G), è lacerata lungo le piegature a croce e, come tutti i documenti del fascicolo, si presenta molto logora, in particolar modo lungo il margine superiore. È costituita da quarantasette righe per sedici versi, che presentano diverse cancellature e variazioni. Riporta tre blocchi di versi, di cui il primo, anticipato dal numero due chiuso da parentesi tonda, è inerente ai versi dal settimo al quattordicesimo della lirica pubblicata, mentre gli altri due non saranno accolti nella redazione definitiva della poesia.

La seconda carta, FE 5I.37.2, mostra lacerazioni ai margini laterali in corrispondenza della piegatura orizzontale ed altri piccoli strappi lungo il margine inferiore. È l'unica ad essere vergata sia su *recto* sia su *verso*.

Il *recto* (FE 5I.37 003593 00 F), riporta ventitre versi scritti ordinati, in bella grafia e divisi in tre blocchi da segni grafici. La prima porzione è preceduta dal numero uno chiuso da parentesi tonda e riguarda i primi sei versi della lirica edita. Il secondo blocco è composto dai successivi otto, mentre il terzo è quasi interamente cassato.

Il *verso* (FE 5I.37 003594 00 F) reca diciannove versi che presentano numerose cancellature e varianti, di cui i primi sette occupano la prima metà del foglio e sono interamente depennati. Un'altra porzione di tre versi nella porzione inferiore del foglio è cassata in blocco. La pagina mostra la fatica dell'autore nell'elaborazione dei primi sei versi della lirica.

La terza carta, FE 5I.37.3 (FE 5I.37 003595 00 G), è particolarmente consunta e sgualcita ai margini, lungo i quali presenta diverse piccole lacerazioni. Mostra marcati segni di piegatura centrale, alla convergenza dei quali vi è un piccolo strappo. Consta di quindici versi, parte dei quali barrata integralmente, inerenti gli ultimi dieci versi della poesia pubblicata.

La quarta, FE 5I.37.4 (FE 5I.37 003596 00 G), è il documento più danneggiato del fascicolo poiché risulta privo del quarto inferiore destro del foglio; inoltre i segni di usura e le sgualciture lungo i margini sono ancora più evidenti che nei documenti

precedenti. È costituito da sette versi, anticipati dal numero tre chiuso da parentesi tonda, in gran parte non conformi alla redazione definitiva.

Esiste un solo dattiloscritto relativo a *Disciplina* che costituisce il fascicolo FE 5II.23, composto da carta spessa e ingiallita, vergata solo su *recto* (FE 5II.23 003970 00 G) con inchiostro nero e marcata con la segnatura d'archivio nell'angolo inferiore sinistro a lapis. Nell'angolo superiore destro è presente una numerazione apportata dall'autore a matita, si tratta probabilmente di un 15. Riporta i venticinque versi della lirica, preceduti dal titolo scritto a penna nella prima riga a destra. Altri interventi a penna figurano al v. 21, al termine del quale Pavese aggiunge una virgola, e al v. 22 in cui depenna le prime due parole (*e le*) e le sostituisce in un primo momento con una variante illeggibile, perché cancellata, e in un secondo momento con *tra le*. Sempre al v. 22 rimpiazza col relativo *che* il pronome personale *vi* riferito alle *case*. Alcuni segni a matita indicano la suddivisione in strofe poi rifiutata in fase di stampa.

All'interno di AP III.3, il fascicolo che raccoglie le bozze d'archivio per la prima edizione di *Lavorare stanca*, le carte relative a *Disciplina* sono due: la sessantatreesima e la sessantaquattresima. Sono stampate con inchiostro nero solo su *recto*, non presentano modifiche o variazioni e sono rilegate nel plico che un tempo le raccoglieva insieme a tutte le altre prove di stampa. Riportano la segnatura d'archivio a matita nell'angolo inferiore destro.

La prima delle due carte, AP III.3.63 (AP III.3 000738 00 G), è composta dal titolo, centrato e in lettere maiuscole, e i primi venti versi. La seconda, AP III.3.64 (AP III.3 000739 00 G), è costituita dai restanti cinque versi della lirica.

36. *Legna verde*

Il manoscritto *Legna verde* è conservato nel fascicolo FE 5I.38, costituito da cinque fogli sciolti di carta ingiallita lievemente ruvida, vergata con inchiostro nero solo su *recto*, ad eccezione della terza carta. Tutte le carte sono state numerate dall'autore nell'angolo a matita in alto a sinistra.

La prima carta, FE 5I.38.1 (FE 5I.38 003597 00 G), presenta marcati segni di piegatura a croce e lungo gli stessi riporta lacerazioni in più punti, inoltre mostra il margine destro irregolare. Nell'angolo superiore destro è stata numerata dall'autore (C 1). Vi è un segno in matita blu che probabilmente era già presente sulla carta prima che venisse vergata. La pagina si presenta abbastanza tormentata, sono infatti presenti diverse cancellature e variazioni. È costituita da quaranta righe che formano ventitre versi, di cui i primi sei sono espunti da biffe trasversali.

La seconda carta, FE 5I.38.2 (FE 5I.38 003598 00 G), riporta piccole lacerazioni in corrispondenza delle piegature centrali orizzontali e verticali e la numerazione d'autore (C 2) nell'angolo superiore destro. Reca il titolo, centrato e sottolineato, e 35 righe per 24 versi, di cui quattro versi sono cassati in blocco e i restanti sono corrispondenti alle prime due strofe e a gran parte della terza (fino al v. 20).

La terza, FE 5I.38.3, numerata dall'autore come carta numero tre (C 3), si presenta travagliata sia nel *recto* sia nel *verso*.

Il *recto* (FE 5I.38 003599 00 F) in particolar modo mostra la fatica dell'autore vi figurano inversioni e varianti ed è in gran parte cancellata.

Il *verso* (FE 5I.38 003600 00 F) riporta invece la recensione di un romanzo.

La quarta, FE 5I.38.4, è un foglio di carta lievemente oleata con tracce di piegatura a fisarmonica. Ha dimensioni anomale, 228 mm di larghezza x 234 di lunghezza. Nell'angolo in alto a destra figura la numerazione d'autore apportata a matita (C 4). Il *verso* presenta prove di scrittura dattiloscritte. Il *recto* (FE 5I.38 003601 00 G) reca tutta la lirica scritta in bella grafia, ordinata e senza cancellature. Vi compaiono comunque modifiche sostanziali, alcuni versi sono sottolineati e le varianti sono riportate accanto tra parentesi. Il v. 10 recita nella prima scrittura scritto *della libera strada al respiro serrato* e poi viene modificato in maniera definitiva in *del respiro e del sangue la libera strada*. Il secondo emistichio del v.20 è sottolineato

insieme ai vv. 21, 22 e 23⁹ che sul margine destro sono così trasformati: *Hanno pure un amore \ i villani: quel pezzo di terra zappato. \ Cosa importano gli altri? Domani nel sole \ le colline saranno distese, ciascuno la sua.*

La quinta carta, FE 5I.38.5 (FE 5I.38 003602 00 G), presenta il margine sinistro sgualcito e lacerato in più punti e riporta nell'angolo in alto a sinistra la numerazione d'autore: C 5. È costituita da 18 righe per otto versi, corrispondenti all'ultima strofa più un verso poi eliminato.

Legna verde è riportata da un dattiloscritto conservato all'interno del fascicolo FE 5II.22 e costituito da un foglio di carta ingiallita spessa, dattiloscritta su *recto* con inchiostro nero. Reca la segnatura d'archivio nell'angolo inferiore sinistro e poche modifiche apportate in penna nera. La prima al v. 12 in cui corregge il refuso alla prima vocale del verbo *filtrava*, mentre la più consistente all'ultimo verso in cui, dopo aver ripassato alcuni caratteri della parola *prigione* e aver inserito una virgola subito dopo il sostantivo, cancella il resto della frase e aggiunge una lunga variante che trasforma il verso da *in prigione e ai selciati bagnati di sangue* a *in prigione, alla lunga prigione che attende*.

Il fascicolo FE 5II.86 conserva una bozza di stampa di una parte della poesia, più precisamente degli ultimi quattordici versi, e presenta l'unico intervento a penna al primo verso dell'ultima strofa, in cui l'autore traccia una parentesi quadra aperta prima delle parole, probabilmente per eliminare il rientro a destra del verso.

Legna verde occupa due pagine del plico che raccoglie le bozze di stampa della prima edizione di *Lavorare stanca*, AP III.3. Entrambe sono stampate solo su *recto* e riportano la segnatura d'archivio a matita nell'angolo inferiore destro (AP III.3.65 e AP III.3.66) e non presentano modifiche o revisioni.

La prima delle due (AP III.3 000740 00 G) reca il titolo, centrato e in lettere maiuscole, e sedici versi: i sei versi della prima strofa, sette della seconda e i primi tre della terza.

⁹ *Domani nel sole \ le colline saranno distese, ciascuno la sua. \ Hanno pure una gioia i villani il pezzetto di terra \ che contendono a tutti. Che importano gli altri?*

La seconda (AP III.3 000741 00 G) è costituita da quattordici versi: i restanti sette della terza strofa e i sette della quarta.

37. *Rivolta*

Il manoscritto della lirica è conservato all'interno del fascicolo FE 5I.42, ed è costituito da due fogli protocollo composti da carta liscia lievemente ingiallita, vergata sia su *recto* sia su *verso* con inchiostro nero, lapis e matita azzurra e marcata con la segnatura d'archivio nell'angolo inferiore sinistro.

La prima carta, FE 5I.42.1, mostra una piega all'angolo superiore destro e forti segni di piegatura a croce, in corrispondenza dei quali riporta piccole lacerazioni.

Il *recto* (FE 5I.42 003613 00 F) è costituito da ventinove versi scritti ordinati con alcune varianti, preceduti dal titolo sottolineato, di cui due cancellati all'interno della seconda strofa.

Il *verso* (FE 5I.42 003614 00 F) si presenta invece molto più cancellato e confuso. Reca cinquanta righe composte dal titolo, da ventitré versi riguardanti le prime tre strofe e dalle loro varianti.

La seconda carta, FE 5I.42.2, riporta forti segni di piegatura centrale, sia orizzontale sia verticale.

Il *recto* (FE 5I.42 003615 00 F) si presenta “pulito”, dal momento che è privo di cancellature, e ordinato. Reca il titolo, sottolineato e centrato, e tutta la lirica, che consta di ventisette versi, scritti in bella grafia.

Il *verso* (FE 5I.42 003616 00 F) è vergato con matita azzurra e lapis col foglio capovolto, e riporta alcuni appunti di difficile lettura. Le due righe annotate in piccolo a matita sono sottolineate e scritte parallele al lato lungo. Forse sono composte da un nome e un indirizzo.

Il dattiloscritto relativo alla lirica *Rivolta* è conservato all'interno del fascicolo FE 5II.48. È costituito da carta filigranata ingiallita, vergata solo su *recto* (FE 5II.48 004007 00 G) con inchiostro nero e mostra nell'angolo inferiore sinistro la segnatura d'archivio a matita. Riporta tutti i ventisette versi della lirica preceduti dal titolo, scritto centrato e in lettere maiuscole. L'unico intervento a penna figura al v. 15, in cui l'autore corregge l'ultima vocale della parola *disteso*.

All'interno di AP III.3, il fascicolo che raccoglie le bozze d'archivio per la prima edizione di *Lavorare stanca*, le carte relative a *Rivolta* sono due: la sessantasettesima e

la sessantottesima. Sono stampate con inchiostro nero solo su *recto*, non presentano modifiche o variazioni e sono rilegate nel plico che un tempo le raccoglieva insieme a tutte le altre prove di stampa. Riportano la segnatura d'archivio a matita nell'angolo inferiore destro.

La prima delle due carte, AP III.3.67 (AP III.3 000742 00 G), è composta dal titolo, centrato e in lettere maiuscole, e i primi diciassette versi. La seconda, AP III.3.68 (AP III.3 000743 00 G), è costituita dai restanti dieci versi della lirica.

38. *Esterno*

Le carte manoscritte che testimoniano la stesura della lirica sono conservate in tre diversi fascicoli: FE 5I.52, FE 5I.59 e FE 5II.45.

I documenti raccolti in FE 5I.52 costituiscono verosimilmente la prima stesura. Sono cinque pagine di carta ingiallita lievemente ruvida, vergata solo su *recto* con inchiostro nero, con la segnatura d'archivio nell'angolo inferiore sinistro.

La prima carta, FE 5I.52.1 (FE 5I.52 003665 00 G), presenta i segni marcati delle piegature centrali orizzontali e verticali, in corrispondenza dei quali nei margini e al centro del foglio figurano piccole lacerazioni. È costituita da quarantotto righe che compongono trentuno versi (corrispondenti a metà della prima e a tutta la seconda, la terza e quarta strofa) di cui molti depennati.

La seconda carta, FE 5I.52.2 (FE 5I.52 003666 00 G), è “ricca” come la precedente, ma in gran parte cassata. Riporta quarantotto righe per ventiquattro versi, di cui resta solo, al centro della pagina, una porzione di sette versi relativa a parte della prima strofa.

La terza, FE 5I.52.3 (FE 5I.52 003667 00 G), è l'unica che reca nell'angolo superiore sinistro la numerazione d'autore a matita. Riporta solo gli ultimi cinque versi, di cui l'ultimo presenta un'inversione.

La quarta, FE 5I.52.4 (FE 5I.52 003668 00 G), presenta una piccola piega nel margine superiore sinistro ed è completamente bianca.

La quinta carta, FE 5I.52.5 (FE 5I.52 003669 00 G), è la più logora e sciupata, riporta strappi in corrispondenza delle piegature centrali, sia sui margini che al centro del foglio, e sgualciture lungo tutti i bordi, ma in particolare lungo il margine destro e quello inferiore. Reca sette versi tutti espunti e in gran parte precedentemente barrati. Sono inoltre presenti due annotazioni a matita: una sequenza di cinque numeri appuntata sotto i versi e in fondo alla pagina un verso scritto capovolto rispetto ai precedenti.

FE 5I.59 e FE 5II.45 sono costituiti ciascuno da una sola carta vergata in sia su *recto* sia su *verso* che presenta la segnatura d'archivio nell'angolo inferiore sinistro.

FE 5I.59 è costituito da un foglio di carta lievemente ruvida, ormai ingiallita, molto logora e lacerata. Riporta, infatti, sgualciture e piccoli strappi lungo tutti i margini

e lacerazioni più profonde in corrispondenza delle piegature a croce. Sul *verso* del documento si legge la terza strofa della lirica *Il vino triste II*.

Il *recto* (FE 5I.59 003697 00 F) è composto dal titolo, centrato e sottolineato, e dai primi ventisette versi della lirica scritti con inchiostro nero e con grafia curata e composta, senza cancellature.

Il *verso* (FE 5I.59 003698 00 F) riporta invece gli ultimi sei versi della lirica vergati con la stessa grafia elegante dei precedenti, più uno cancellato e gli ultimi otto versi della poesia *Il vino triste II* scritti in parte a matita (dal verso quattro) con una grafia “frettolosa” e ricchi di cancellature e varianti.

FE 5II.45 è stato vergato con inchiostro nero su carta ingiallita sottile, con lievi lacerazioni in corrispondenza delle piegature centrali verticale e orizzontale. Il titolo, centrato e sottolineato, e i primi ventotto versi della lirica compongono il *recto* del manoscritto (FE 5I.45 004001 00 F), i restanti cinque versi sono invece scritti sul *verso* (FE 5I.45 004002 00 F). La grafia è curata e sono presenti solo due modifiche: al v. 10 l’attributo di *teporre* (*vicino*) viene cancellato in favore di *futuro*; mentre al v. 23 è cassato il primo verbo (*mangiare*) e viene aggiunto il sintagma avverbiale *ogni tanto* prima del punto¹⁰.

L’unico dattiloscritto che ci è pervenuto relativo a *Esterno* è FE 5II.71 costituito da un foglio di carta filigranata ormai ingiallita, vergata solo su *recto* con inchiostro nero e marcata con la segnatura d’archivio nell’angolo inferiore sinistro. Presenta piccoli strappi sui margini laterali e al centro del foglio sempre in corrispondenza delle piegature a croce di cui riporta i segni ben marcati. È costituito dal titolo, centrato e in lettere maiuscole, e dai trentatré versi della poesia e non presenta variazioni.

Esterno occupa le ultime due pagine del plico che raccoglie le bozze di stampa della prima edizione di *Lavorare stanca*, AP III.3. Entrambe sono molto deteriorate lungo i margini, in particolar modo la seconda, con evidenti strappi e lacerazioni. Riportano la segnatura d’archivio a matita nell’angolo inferiore destro (AP III.3.89 e AP III.3.90), sono stampate solo su *recto* e non presentano modifiche o revisioni.

¹⁰ La prima parte del v. 23 da: *ma mangiare si mangia*. è trasformata in *ma si mangia ogni tanto*.

La prima delle due (AP III.3 000764 00 G) reca il titolo, centrato e in lettere maiuscole, e diciannove versi, mentre la seconda (AP III.3 000765 00 C) è costituita dai restanti dodici versi.

39. *Lavorare stanca*

Le cinque carte manoscritte di *Lavorare stanca* sono conservate nel fascicolo FE 5I.48, riportano tutte la segnatura d'archivio a lapis, nell'angolo inferiore sinistro, e sono vergate con inchiostro nero, lapis e matita viola su carta lievemente ruvida ingiallita.

La prima carta, FE 5I.48.1 presenta marcati segni di piegatura, sia orizzontale sia verticale, ed è l'unica ad essere vergata sia su *recto* che su *verso*. Mostra lacerazioni lungo i margini, in particolar modo quello inferiore risulta molto logoro. Nell'angolo superiore destro è presente la numerazione d'autore *C 4*.

Il *recto* (FE 5I.48 003640 00 F) è completamente cassato da biffe trasversali. È redatto a matita, ed è costituito da ventotto righe.

Il *verso* (FE 5I.48 003641 00 F) riporta invece venti righe, di cui le prime nove sono state eliminate da linee trasversali mentre la decima è stata interamente barrata.

La seconda carta, FE 5I.48.2, è un foglio di recupero e misura 219x280 mm, è vergata solo su *recto* (FE 5I.48 003642 00 G), presenta una lieve piegatura nell'angolo superiore destro e riporta nell'opposto angolo superiore la numerazione d'autore *C 3*. È costituita da diciassette righe che compongono dieci versi, di cui due sono interamente barrati, e i restanti corrispondono agli ultimi tre versi della seconda strofa e ai primi cinque della terza. Prima di questi versi cancellati una freccia con la punta verso il margine sinistro rimanda ad un'altra pagina per il proseguo della poesia, probabilmente la successiva. La prima riga è rappresentata dal titolo sottolineato.

La terza carta, FE 5I.48.3 (FE 5I.48 003643 00 G), è redatta su un foglio analogo al precedente, ma mostra uno strappo che ha comportato la perdita dell'angolo inferiore destro. Nell'angolo superiore sinistro mostra la numerazione apportata dall'autore *C 2*. Reca tredici righe, vergate per la prima parte in lapis e per gli ultimi due versi in matita viola. È interamente cassata mediante biffe trasversali.

La quarta, FE 5I.48.4 (FE 5I.48 003644 00 G), riporta lacerazioni lungo il margine sinistro e nell'angolo superiore sinistro presenta la numerazione d'autore *C 1*. È costituita da quaranta righe che mostrano diverse cancellature e varianti che testimoniano la fatica dell'autore nell'elaborazione dei primi undici versi della lirica.

La quinta carta, FE 5I.48.5 (FE 5I.48 003645 00 G), a differenza delle altre non è stata numerata dall'autore, è l'unica vergata con inchiostro nero, e riporta una

redazione successiva a quella delle altre pagine. Reca infatti tutta la lirica, preceduta dal titolo centrato, scritta con una calligrafia chiara e composta e priva di cancellature.

FE 5II.34 è l'unico dattiloscritto della lirica; riporta ventisette versi, e il titolo, centrato e in lettere maiuscole. È costituito da carta velina bianca, filigranata, dattiloscritta solo su *recto* con inchiostro nero. Al v. 16 figura una modifica dell'interpunzione: i due punti dopo il sostantivo *qualcuno* sono stati cancellati in favore della virgola. Al v. 21 l'autore è intervenuto, all'interno dell'inciso, sul pronome *ci* trasformandolo nel relativo *che* (*ci passa* → *che passa*); e sulla congiunzione immediatamente successiva, eliminandola.

Tra le carte di AP III.3 quelle dedicate a *Lavorare stanca* sono la ottantatreesima e la ottantaquattresima, marcate nell'angolo inferiore destro, rispettivamente come AP III.3.83 e AP III.3.84. Sono stampate solo su *recto* e mostrano i segni delle due graffe metalliche apposte nel margine superiore all'interno di un plico che le rilegava insieme a tutte le prove di stampa delle altre liriche. Non presentano annotazioni o variazioni. La carta di cui sono costituite è ingiallita ma non mostra danni o altri segni di deterioramento.

La prima delle due, AP III.3.83 (AP III.3 000758 00 G), è costituita dal titolo centrato e in lettere maiuscole e da diciassette versi; la seconda, AP III.3.84 (AP III.3 000759 00 G), è composta dai restanti dieci versi.

40. *Ritratto d'autore*

La minuta è costituita da tre fogli di carta ingiallita lievemente ruvida scritti a matita, contenuti all'interno del fascicolo FE 5I.45. Le carte sono state numerate dall'autore a matita nell'angolo superiore sinistro e recano nell'angolo inferiore sinistro la segnatura d'archivio.

La prima carta FE 5I.45.1 presenta marcati segni di piegatura centrale sia verticali sia orizzontali, in corrispondenza dei quali figurano piccole lacerazioni. È l'unica ad essere vergata anche su *verso*.

Il *recto* (FE 5I.45 003628 00 F) si presenta tormentato ed è stato in gran parte cassato con una gran croce. Riporta la numerazione d'autore nell'angolo in alto a sinistra (*C 1*) e una prima ipotesi di titolo che compare alla prima riga a sinistra sottolineata: *Due vagabondi*. È costituito da quarantaquattro righe per diciotto versi, di cui gli unici a non essere stati espunti sono i primi quattro che, rimaneggiati, andranno a comporre la prima lassa, mentre i versi eliminati sono relativi alla seconda strofa.

Anche il *verso* (FE 5I.45003629 00 F) presenta cancellature e soppressioni di interi versi. È infatti costituito da trentaquattro righe che compongono diciotto versi. Rappresenta la seconda stesura della seconda strofa.

La seconda carta, FE 5I.45.2 (FE 5I.45 003630 00 G), mostra la numerazione d'autore nell'angolo in alto a sinistra (*C 2*) e un doppio segno di piegatura orizzontale. Reca trentasei righe per diciannove versi corrispondenti alla terza strofa.

La terza carta, FE 5I.45.3 (FE 5I.45 003631 00 G), presenta, come le precedenti, la numerazione d'autore nell'angolo superiore sinistro (*C 3*). Riporta tutta la lirica con grafia abbastanza curata, ma nel complesso appare poco "pulita": abbondano infatti le cancellature e i rimandi alle varianti, anche piuttosto consistenti, segnate sul margine destro; sono presenti segni di rinvio apportati con la matita rossa. La prima riga è occupata dal titolo, centrato e sottolineato, e poco più in basso all'altezza del primo verso figura tra parentesi una variante del titolo: *L'azzurro d'estate*.

Il dattiloscritto che ci è pervenuto relativo a *Ritratto d'autore* è conservato nel fascicolo FE 5II.6. È un foglio di carta lievemente ruvida ormai ingiallita e sporca, dai margini logori, soprattutto il margine inferiore. Il documento è stato vergato con inchiostro nero solo su *recto* e marcato nell'angolo inferiore sinistro. Riporta il titolo,

centrato e in lettere maiuscole, e i trentatre versi della lirica. Sono presenti interventi a penna dell'autore: al v. 3 viene espunto un carattere in più dopo il sostantivo *nuvola*; al v. 5 è stato cancellato il participio *disteso*, riferito al *collega*, in favore di *seduto*; al v. 9 il pronome *lo* è stato sovrapposto alla negazione *non*; al v. 19 è stata corretta l'iniziale del pronome personale *mi* dopo il punto; alla fine del v. 28 sono ricalcati i due punti e al termine del verso successivo i due punti sono cancellati e sostituiti con la virgola; infine all'ultimo verso viene corretta la prima vocale della parola *silenzio*.

Nel fascicolo che raccoglie le prove di stampa della prima edizione della raccolta, AP III.3, *Ritratto d'autore* occupa due carte: la sessantanovesima e la settantesima; tutte segnate dagli archivisti nell'angolo inferiore destro a matita (AP III.3.69, AP III.3.70) e stampate solo su *recto*. Non riportano annotazioni o interventi a penna, sono sostanzialmente in buono stato, anche se ingiallite.

La prima delle due (AP III.3 000744 00 G) è costituita dal titolo centrato e in lettere maiuscole, la dedica (*a Leone*), e da diciotto versi, la seconda (AP III.3 000745 00 G) da quindici.

41. *Mediterranea*

La minuta della lirica consta di tre carte conservate nel fascicolo FE 5I.36. I documenti sono costituiti da carta lievemente ruvida ormai ingiallita e vergata solo su *recto* con inchiostro nero e sono marcate con la segnatura d'archivio nell'angolo inferiore sinistro. Sono state numerate dall'autore a matita nell'angolo superiore sinistro.

La prima carta, FE 5I.36.1 (FE 5I.36 003589 00 G), mostra i margini laterali irregolari e il margine superiore e inferiore logori e lacerati in più punti. Reca la numerazione d'autore nell'angolo superiore sinistro: *C 1*. Riporta tutta la lirica con grafia curata. Il titolo sottolineato occupa la prima riga ed è allineato sulla destra. Figurano alcune varianti ai margini laterali (al v. 4, al v. 25 e al v. 33), ed altre sopra o sottoscritte (ai vv. 30, 32 e 34), di cui alcune scritte a matita.

La seconda carta, FE 5I.36.2 (FE 5I.36 003590 00 G), si presenta molto logora, strappata lungo le piegature a croce e molto tormentata. È stata numerata dall'autore a matita nell'angolo superiore sinistro (*C 2*). È costituita da cinquantanove righe per soli venticinque versi, ricche di cancellature e in gran parte costituite da varianti. La pagina riporta la prima stesura delle prime due strofe e nella fascia alta del foglio, delimitata da una riga, diverse ipotesi di titolazioni tutte cancellate: *Torre lontana*, *Non ci si capisce* sottolineata, e *Razza mediterranea* in cui l'autore ha cancellato il sostantivo (*razza*) e lasciato solo l'aggettivo, riscrivendone l'iniziale maiuscola.

La terza carta, FE 5I.36.3 (FE 5I.36 003591 00 G), è lacerata in corrispondenza delle piegature centrali, sia orizzontale sia verticale. Reca la numerazione d'autore a matita nell'angolo in alto a sinistra (*C 3*). È composto da quarantadue righe che costituiscono ventuno versi relativi alle ultime due lasse.

Il dattiloscritto relativo a *Mediterranea* è contenuto all'interno del fascicolo FE 5II.25. È costituito da un solo foglio di carta ingiallita liscia, dattiloscritto solo su *recto* con inchiostro nero e marcata con la segnatura d'archivio a matita nell'angolo inferiore sinistro. Il documento mostra un forte segno di piegatura centrale orizzontale e in sua corrispondenza una piccola lacerazione sul margine destro. Riporta il titolo, centrato e in lettere maiuscole, e i trentadue versi della lirica che presentano modifiche apportate dall'autore a penna e a matita. Al v. 3 l'autore corregge l'errore di battitura all'ultima

vocale del pronome personale *noi*. Al v. 19 elimina un carattere in più dopo l'infinito *girare*. Al v. 25 cancella l'aggettivo *fosche* in favore di *nere* per poi tornare alla precedente scelta. Ma i versi più problematici sono gli ultimi due completamente cassati e che presentano diverse varianti a loro volta cancellate o modificate.

Sul documento non figura la dedica a *Leone* che sarà poi presente alla pubblicazione.

All'interno di AP III.3, il fascicolo che raccoglie le bozze d'archivio per la prima edizione di *Lavorare stanca*, le carte relative a *Mediterranea* sono due: la settantunesima e la settantaduesima. Sono stampate con inchiostro nero solo su *recto*, non presentano modifiche o variazioni e sono rilegate nel plico che un tempo le raccoglieva insieme a tutte le altre prove di stampa. Riportano la segnatura d'archivio a matita nell'angolo inferiore destro.

La prima delle due carte, AP III.3.71 (AP III.3 000746 00 G), è composta dal titolo, centrato e in lettere maiuscole, e i primi diciotto versi. La seconda, AP III.3.72 (AP III.3 000747 00 G), è costituita dai restanti tredici versi della lirica.

42. *La cena triste*

Le carte manoscritte relative a *La cena triste* sono quattro e conservate all'interno del fascicolo FE 5I.44. Sono costituite da carta lievemente ruvida e ingiallita, vergate a lapis e con inchiostro nero e numerate dall'autore a matita.

La prima, FE 5I.44.1 (FE 5I.44 003624 00 G), presenta i segni marcati delle piegature a croce e mostra la segnatura d'autore nell'angolo in alto a destra (C 1). È scritta a matita e riporta modifiche e variazioni a penna nera. È costituita da trentanove righe e diciotto versi. Rappresenta la prima stesura della prima parte della terza strofa fino al v. 25.

La seconda carta, FE 5I.44.2 (FE 5I.44 003625 00 G), è divisa in due da uno strappo che percorre la piegatura centrale verticale. Nell'angolo superiore sinistro figura la numerazione d'autore apportata a matita (C 2). Mostra molte cancellature e varianti: presenta, infatti, quarantuno righe per diciannove versi, divisi in tre blocchi affiancati da lettere e numeri chiusi da parentesi, posti dall'autore per riordinarli. Il primo blocco corrisponde agli ultimi due versi della seconda strofa, il secondo ad alcuni versi all'inizio della terza strofa, infine il terzo blocco presenta la prima stesura della prima lassa ed è preceduto dal titolo e dalle sue varianti, scritti sul lato destro del foglio, tutti sottolineati. La prima ipotesi di titolo sarà poi la stessa forma definitiva *La cena triste*, ma in questo primo momento viene scartata dall'autore e cancellata in favore della seconda, *Gente che ha fame*, per poi essere ripresa in considerazione e riscritta una riga più in alto.

La terza, FE 5I.44.3 (FE 5I.44 003626 00 G), reca forti segni di piegatura centrale, sia verticale sia orizzontale. È stata numerata dall'autore nell'angolo superiore destro (C 3). Riporta trentuno righe per venti versi, di cui i primi due ed altri quattro sono cassati in blocco. La carta continua la composizione della terza strofa presentata della prima pagina.

La quarta carta, FE 5I.44.4 (FE 5I.44 003627 00 G), presenta una piega nell'angolo superiore sinistro, celando forse la numerazione d'autore, e i segni marcati di piegatura a croce. È costituita dal titolo, sottolineato, che figura sul lato destro, e dai trentasette versi della lirica.

L'unico dattiloscritto che riporta *La cena triste* è contenuto nel fascicolo FE 5II.20 e costituito da carta velina bianca. È vergato solo su *recto* con inchiostro nero e reca il titolo, centrato e in lettere maiuscole, e i trentasette versi della lirica con le varianti apportate a penna nera dall'autore ai margini laterali. Una prima cancellatura compare in alto a sinistra del titolo, la seconda al v. 11 in cui viene espunto l'attributo *pienotte* e sostituito da *abbrunite*. Al verso successivo invece l'autore barra l'aggettivo *bruno* riferito al *tavolo* in favore di *bianco*, tornando così alla scelta originaria testimoniata dai manoscritti. Il v. 22 muta da *I sentori succosi tormentano l'ombra*, a *I sapori tormentano l'ombra seduta*. Al v. 32 viene depennata la prima occorrenza del sostantivo *nari* battuto due volte per errore.

In AP III.3 le carte che riportano *La cena triste* sono la settantatreesima e la settantaquattresima, che riportano la segnatura d'archivio a matita nell'angolo inferiore destro: rispettivamente AP III.3.73 e AP III.3.74. Sono stampate con inchiostro nero solo su *recto*, e ancora rilegate all'interno di un plico che originariamente accoglieva tutte le carte del fascicolo. La carta dei due documenti è ingiallita ma in buono stato.

AP III.3.73 (AP III.3 000748 00 G) oltre al titolo, centrato e in lettere maiuscole, contiene diciassette versi; AP III.3.74 (AP III.3 000749 00 G) invece reca i restanti diciannove versi.

43. *Paesaggio (IV)*

Il fascicolo del manoscritto di *Paesaggio(IV)* – il cui titolo compare però senza il numero in queste carte manoscritte e poi nella prima edizione di *Lavorare stanca* – è FE 5I.41, costituito da tre fogli sciolti di carta bianca e liscia vergati solo su *recto* con inchiostro nero. Riportano tutti la segnatura d’archivio a lapis nell’angolo inferiore sinistro e la numerazione d’autore nell’angolo superiore sinistro, sempre a matita.

La prima carta, FE 5I.41.1 (FE 5I.41 003610 00 G), è stata numerata dall’autore (*C 1*) nell’angolo in alto a destra, presenta un forte segno di piegatura centrale orizzontale e come la successiva misura 140 mm di larghezza e 192 mm di lunghezza. Riporta il titolo e trentatre righe che compongono diciotto versi, di cui tre cassati in blocco e gli altri corrispondenti alle prime due strofe.

La seconda, FE 5I.41.2 (FE 5I.41 003611 00 G), che misura 140 mm per 192, riporta come la precedente un forte segno di piegatura centrale orizzontale. Nell’angolo in alto a sinistra è presente la numerazione d’autore apportata a matita (*C 2*). Riporta ventitre righe che formano dieci versi corrispondenti ai versi dal 18 al 27.

La terza carta, FE 5I.41.3 (FE 5I.41 003612 00 G), è un foglio di recupero che misura 175 mm per 270, scritta con un inchiostro diverso da quello delle precedenti. È numerata dall’autore a matita come carta numero tre (*C 3*). Riporta solo quattro versi: i primi tre della terza strofa che mancavano nelle carte precedenti e uno cancellato.

Non sono stati ritrovati dattiloscritti relativi a *Paesaggio (IV)*, anche se all’interno del portale “HyperPavese”, come anche nel sito “Guarini Archivi Web”, viene erroneamente “attribuito” alla lirica il dattiloscritto conservato nel fascicolo FE 5II.19, che riporta invece *Paesaggio (V)*.

Paesaggio (IV) occupa due pagine del plico che raccoglie le bozze di stampa della prima edizione di *Lavorare stanca*, AP III.3. Entrambe sono stampate solo su *recto* e riportano la segnatura d’archivio a matita nell’angolo inferiore destro (AP III.3.75 e AP III.3.76) e non presentano modifiche o revisioni.

La prima delle due (AP III.3 000750 00 G) reca il titolo, centrato e in lettere maiuscole, la dedica (*a Tina*) e sedici versi.

La seconda (AP III.3 000751 00 G) è costituita da undici versi.

44. *Maternità*

Le quattro carte manoscritte che costituiscono la minuta della lirica sono conservate nel fascicolo FE 5I.49. Sono vergate con inchiostro nero e lapis su carta ingiallita e lievemente ruvida e presentano la numerazione d'autore a matita nell'angolo superiore sinistro e la segnatura d'archivio nell'angolo inferiore sinistro, sempre a lapis.

La prima carta, FE 5I.49.1 (FE 5I.49 003646 00 G), riporta lievi sgualciture agli angoli e la numerazione d'autore nell'angolo superiore sinistro (*C 1*). È interamente vergata a lapis. Si presenta tormentata, ricca di cancellature. È costituito da quaranta righe per diciotto versi relativi alla terza strofa.

La seconda, FE 5I.49.2, mostra un marcato segno di piegatura orizzontale, in corrispondenza del quale figura uno strappo sul lato sinistro della carta e il margine superiore si presenta sgualcito e lievemente lacerato.

Il *recto* (FE 5I.49 003647 00 F) reca nell'angolo in alto a sinistra la numerazione d'autore a apposta a matita (*C 2*). È vergato a matita e, come il precedente, abbonda di cancellature e varianti, per cui per venti versi (inerenti la prima e la seconda strofa) si hanno quarantadue righe.

Il *verso* (FE 5I.49 003648 00 F) riporta nella prima metà sedici righe scritte con inchiostro nero, mentre nella seconda metà presenta quindici righe scritte a matita. Probabilmente rappresenta la prima stesura della prima strofa.

La terza carta, FE 5I.49.3, è strappata nell'angolo inferiore sinistro e lacerata sempre sul lato sinistro e al centro della pagina in corrispondenza del marcato segno di piegatura centrale orizzontale. Mostra piccole pieghe e una lieve lacerazione lungo il margine superiore.

Il *recto* (FE 5I.49 003649 00 F) mostra la numerazione d'autore nell'angolo in alto a sinistra (*C 3*). È formato da diciotto righe che compongono nove versi, relativi all'ultima lassa, di cui i primi quattro sono barrati.

Il *verso* (FE 5I.49 003650 00 F) non presenta tracce di scrittura.

La quarta carta, FE 5I.49.4, esibisce un doppio segno di piegatura centrale orizzontale ed è stata numerata a matita dall'autore nell'angolo superiore sinistro (*C 4*).

Il *recto* (FE 5I.49 003651 00 F) reca trenta versi scritti con grafia curata, corrispondenti ai primi ventisei versi e altri quattro cancellati, perché verosimilmente l'autore ha preferito una diversa conclusione.

Il *verso* (FE 5I.49 003652 00 F) è completamente bianco.

L'unico dattiloscritto della lirica pervenutoci costituisce il fascicolo FE 5II.17. È vergato con inchiostro blu sul *recto* di un foglio di carta velina a trama rigata e riporta la segnatura d'archivio apposta a matita nell'angolo inferiore sinistro. Mostra una sgualcitura nell'angolo in alto a sinistra. È costituito dai trenta versi della lirica e dal titolo originario e poi rifiutato *Nudismo*, che compare nel margine destro all'altezza del v. 4, scritto in lettere maiuscole. Non presenta modifiche, correzioni di errori di battitura o interventi a penna.

All'interno di AP III.3, il fascicolo che raccoglie le bozze d'archivio per la prima edizione di *Lavorare stanca*, le carte relative a *Maternità* sono due: l'ottantacinquesima e l'ottantaseiesima. Sono stampate con inchiostro nero solo su *recto*, non presentano modifiche o variazioni e sono rilegate nel plico che un tempo le raccoglieva insieme a tutte le altre prove di stampa. Riportano la segnatura d'archivio a matita nell'angolo inferiore destro.

La prima delle due carte, AP III.3.85 (AP III.3 000760 00 G), è composta dal titolo, centrato e in lettere maiuscole, e i primi diciannove versi. La seconda, AP III.3.86 (AP III.3 000761 00 G), è costituita dai restanti dieci versi della lirica.

45. *Una generazione*

FE 5I.39 è il fascicolo che ne conserva carte manoscritte ed è costituito da quattro fogli sciolti di carta ingiallita lievemente ruvida, vergati su *recto* con inchiostro nero e lapis. I documenti riportano la segnatura d'archivio nell'angolo inferiore sinistro.

La prima carta, FE 5I.39.1 (FE 5I.39 003603 00 G), presenta il margine destro frastagliato, il margine inferiore sgualcito e inoltre una piccola piega all'angolo superiore sinistro. È vergata con inchiostro nero e riporta trenta righe per diciannove versi, di cui cinque barrati, due depennati e sei, nella parte bassa del foglio, scritti col foglio capovolto. I primi sette versi saranno i primi della lirica. All'altezza delle prime due righe sul margine sinistro, chiuso da parentesi e sottolineato, compare il titolo.

La seconda carta, FE 5I.39.2 (FE 5I.39 003604 00 G), mostra il margine sinistro irregolare e un po' sgualcito, un marcato segno di piegatura centrale orizzontale e una piccola lacerazione al centro del margine superiore. È costituita da trentotto righe, ma per soli ventidue versi di cui sono cassati un blocco di quattro all'inizio della seconda metà della pagina e uno di tre alla fine del foglio. I primi dieci versi corrispondono agli ultimi quattro della prima strofa e ai primi sei della seconda. Figurano cancellature e varianti e un'inversione nell'ordine delle parole all'interno del quarto verso.

La terza carta, FE 5I.39.3, è molto sciupata e riporta grandi strappi in corrispondenza delle piegature a croce e piccole lacerazioni lungo i margini laterali ed in particolar modo al lato sinistro.

Il *recto* (FE 5I.39 003605 00 F) nella prima metà reca solo sei versi (che in parte costituiranno l'ultima strofa) e le loro varianti; mentre nella seconda parte mostra alcuni appunti per la stesura di un romanzo o per una recensione. Nel quadrante in basso a sinistra figura una lista di personaggi, invece nel quadrante opposto una frase relativa alla tematica trattata o da affrontare.

Il *verso* (FE 5I.39 003606 00 F) reca una lista di autori con relative opere, case editrici e prezzi.

La quarta carta FE 5I.39.4 (FE 5I.39 003607 00 G) si presenta molto consunta e logora e reca diversi strappi: uno abbastanza ampio nel margine superiore, tre altrettanto importanti nel cuore della seconda metà della pagina e altre tre piccole lacerazioni lungo il segno della piegatura centrale orizzontale. La prima metà è vergata con penna nera e i dodici versi che riporta sono scritti paralleli al lato corto del foglio. I primi due sono

cassati e i quattro versi centrali sono barrati, i rimanenti formeranno la seconda parte della seconda strofa. La seconda parte del foglio reca sei versi, scritti a lapis parallelamente al lato lungo della pagina e interamente espunti da una grande croce o barrati.

Esiste un dattiloscritto relativo alla lirica conservato nel fascicolo FE 5II.9, costituito da un foglio di carta liscia ormai ingiallita vergato solo su *recto* con inchiostro nero, che riporta la segnatura d'archivio a matita nell'angolo inferiore sinistro. Riporta il titolo, centrato e scritto in lettere maiuscole, e i trenta versi della poesia. Non presenta modifiche apportate a penna, ma solo la sottolineatura in matita blu dei vv. 23, 24 e la prima metà del v. 25.

Nel fascicolo che raccoglie le prove di stampa della prima edizione della raccolta, AP III.3, *Una generazione* occupa due carte: la settantasettesima e la successiva, segnate dagli archivisti nell'angolo inferiore destro a matita (AP III.3.77, AP III.3.78). Sono stampate solo su *recto*, e non riportano annotazioni o interventi a penna, sono sostanzialmente in buono stato, anche se ingiallite.

La prima delle tre (AP III.3 000752 00 G) è costituita dal titolo centrato e in lettere maiuscole e da diciotto versi, mentre la seconda (AP III.3 000753 00 G) da dodici.

46. *Ulisse*

Le carte manoscritte relative a questa lirica sono quattro, conservate all'interno del fascicolo FE 5I.58 e costituite da carta lievemente ruvida ormai ingiallita; sono vergate a matita e riportano nell'angolo in alto a destra la numerazione d'autore e nell'angolo in basso a sinistra la segnatura d'archivio apportata a lapis.

La prima carta, FE 5I.58.1, è di ridotte dimensioni. Il margine inferiore è irregolare e lacerato, il margine laterale sinistro si presenta lievemente sgualcito.

Il *recto* (FE 5I.58 003691 00 F) nell'angolo superiore destro mostra la numerazione d'autore (*C 1*), e riporta i nove versi della terza e quarta strofa, introdotta da un 2 seguito da parentesi.

Il *verso* (FE 5I.58 003692 00 F) invece reca sei versi che non sono stati accolti nella versione definitiva della poesia.

La seconda carta, FE 5I.58.2 (FE 5I.58 003693 00 G), è vergata parallelamente al lato lungo e presenta uno strappo lungo la piegatura orizzontale. È stata numerata dall'autore nell'angolo in alto a destra (*C 2*). È costituita da undici versi di cui i primi cinque sono cassati, mentre i sei rimanenti formeranno la quinta ed ultima lassa. È presente nell'angolo superiore sinistro della pagina una croce rossa che probabilmente costituisce un rimando all'ultima carta, dove ne compare un'altra.

La terza carta, FE 5I.58.3 (FE 5I.58 003694 00 G), mostra i segni marcati delle piegature centrali e nell'angolo superiore destro è stata numerata dall'autore (*C 3*). Riporta quaranta righe, di cui la prima reca il numero 1 chiuso da parentesi e il titolo in lettere maiuscole, mentre le altre sono costituite da diciassette versi (di cui gli ultimi tre cancellati) e le loro varianti. La carta testimonia una stesura delle prime due strofe.

La quarta carta, FE 5I.58.4, è strappata lungo il segno di piegatura centrale orizzontale.

Il *recto* (FE 5I.58 003695 00 F) reca la numerazione d'autore nell'angolo in alto a destra (*C 4*), mentre all'angolo opposto riporta un 2 chiuso da parentesi. È completamente cassata, i diciannove versi che vi figurano sono depennati da biffe verticale o da linee sinusoidali.

Il *verso* (FE 5I.58 003696 00 F) non presenta tracce di scrittura.

Ci sono pervenuti due dattiloscritti relativi a *Ulisse*, FE 5II.76 e FE 5II.93, entrambi vergati con inchiostro nero solo su *recto* e costituiti dal titolo, centrato e in lettere maiuscole, e dai ventotto versi della lirica, oltre alla segnatura d'archivio apposta a matita nell'angolo inferiore sinistro.

Il primo (FE 5II.76 004062 00 G) è costituito da un foglio di carta velina a trama rigata e mostra come unici interventi apportati a penna dall'autore l'eliminazione di un segno d'interpunzione alla fine del v. 11 e di un carattere superfluo al termine del sostantivo *strada* al v. 25.

Il secondo (FE 5II.93 004043 00 G) è costituito, come il precedente, da un foglio di carta velina, ma ormai ingiallita e logora. I margini, soprattutto quelli laterali, presentano lacerazioni e sgualciture in particolar modo in corrispondenza delle piegature centrali a croce. A confronto con l'altro documento appare sbiadito. Riporta le stesse modifiche a penna del precedente per cui con ogni probabilità ne costituisce una copia effettuata con cartacarbone.

Ulisse non è presente all'interno di AP III.3, il fascicolo che raccoglie le bozze di stampa per la prima edizione di *Lavorare stanca*.

47. *Atavismo*

Della lirica *Atavismo* ci sono pervenuti due manoscritti: il primo è costituito da cinque fogli sciolti raccolti dal fascicolo FE 5I.57, il secondo è invece composto da due pagine conservate all'interno del fascicolo FE 5II.92.

I cinque documenti di FE 5I.57 sono costituiti da carta lievemente ruvida ormai ingiallita vergata solo su *recto* con inchiostro nero o lapis. Riportano tutti la numerazione d'autore a matita nell'angolo in alto a destra e la marcatura d'archivio nell'angolo inferiore sinistro.

La prima carta, FE 5I.57.1 (FE 5I.57 003686 00 G), è un foglio di piccole dimensioni, probabilmente la metà superiore di una pagina la cui parte inferiore è verosimilmente costituita dal foglio che segue. Lo suggeriscono i due margini inferiore (della prima carta) e superiore (della seconda) che risultano complementari come se fossero stati divisi lungo il segno di piegatura centrale orizzontale. La prima carta mostra il margine superiore molto consumato e stropicciato oltre che strappato in un punto. È stata vergata con inchiostro nero e numerata dall'autore nell'angolo superiore destro (*C 1*). Presenta molte varianti (di cui alcune sono state apportate a lapis) che insieme ai dodici versi costituiscono le ventiquattro righe della carta. I versi sono relativi alla seconda metà della prima lassa e tutta la seconda.

La seconda carta, FE 5I.57.2 (FE 5I.57 003687 00 G), che, come si è detto, sembra essere stata divisa dalla precedente da uno strappo lungo il margine superiore, mostra alcune lacerazioni nel margine inferiore, di cui la più vistosa in corrispondenza della piegatura centrale verticale. È stata numerata dall'autore come *C 2* nell'angolo superiore destro ed è composta dai nove versi della terza strofa e dal primo della quarta. I primi sei sono stati scritti con inchiostro nero mentre i restanti quattro a lapis.

La terza carta, FE 5I.57.3 (FE 5I.57 003688 00 G), si presenta un po' consunta ai margini e lungo la piegatura centrale orizzontale, in corrispondenza della quale figurano diverse lacerazioni. Nell'angolo in alto a destra mostra la numerazione d'autore: *C 3*. È abbastanza tormentata, reca, infatti, trentuno righe per diciannove versi, di cui gran parte scritti con penna nera (i primi quattro e gli ultimi nove) e sei in matita. I versi a penna sono stesure della prima strofa e molti di essi sono cassati con biffe trasversali. Il blocco centrale dei versi scritti a lapis non è stato accolto nella redazione definitiva della lirica.

La quarta carta, FE 5I.57.4 (FE 5I.57 003689 00 G), mostra qualche sgualcitura lungo il margine superiore e quello inferiore, e forti segni di piegatura centrale verticale e orizzontale. È stata numerata dall'autore nell'angolo in alto a destra come *C 4*. Riporta quattro versi scritti a matita una delle prime stesure della quarta e ultima lassa.

La quinta carta, FE 5I.57.5 (FE 5I.57 003690 00 G), risulta molto lacerata. La prima porzione in alto a sinistra delimitata dalle piegature a croce è quasi completamente assente, figura solo un piccolo lembo di essa attaccato alla piegatura orizzontale. Non riporta altri segni di scrittura oltre alla numerazione d'autore nell'angolo superiore destro: *C 5*.

Le due carte che costituiscono FE 5II.92 sono vergate solo su *recto* con inchiostro nero e marcati con la segnatura d'archivio apposta a matita nell'angolo inferiore sinistro.

La prima carta dei due, FE 5II.92.1 (FE 5II.92 004060 00G), presenta una piega nell'angolo superiore sinistro e il margine inferiore irregolare e lacerato in corrispondenza del segno di piegatura centrale verticale. La piegatura orizzontale nasconde il v. 11. Reca il titolo *Atavismo*, centrato e sottolineato e i primi ventitre versi della lirica.

La seconda, FE 5II.92.2 (FE 5II.92 004061 00G), mostra, come la precedente, il margine inferiore strappato e lacerato al centro e una sgualcitura nell'angolo in alto a sinistra. Riporta gli ultimi quattro versi.

Atavismo non figura all'interno del fascicolo AP III.3 che raccoglie le bozze di stampa per la prima edizione di *Lavorare stanca*.

48. *Avventure*

FE 5I.54 è il fascicolo che conserva il manoscritto della lirica, costituito da cinque fogli sciolti di carta lievemente ruvida ormai ingiallita vergati, ad eccezione del primo, solo su *recto* con inchiostro nero. Riportano nell'angolo superiore la numerazione d'autore e all'angolo inferiore sinistro la segnatura d'archivio, entrambe a matita.

La prima carta, FE 5I.54.1, presenta il margine superiore molto lacerato e sgualcito, una piega all'angolo inferiore sinistro, uno strappo al centro della seconda metà del foglio e diverse macchie rossastre, forse di ruggine.

Il *recto*, (FE 5I.54 003676 00 F), è stato numerato dall'autore nell'angolo in alto a destra come *C 1*. Reca venti righe per dieci versi, che rappresentano una delle prime stesure della prima strofa.

Il *verso*, (FE 5I.54 003677 00 F), si mostra molto travagliato e a parte il primo verso scritto a penna è vergato a lapis. Abbondano le cancellature e le varianti nei venti versi riportati. Probabilmente è la prima stesura della lirica o meglio delle prime due strofe, anche se ancora abbastanza lontane dalla loro forma definitiva.

La seconda carta, FE 5I.54.2 (FE 5I.54 003678 00 G), riporta lacerazioni a tutti i margini in corrispondenza delle piegature centrali e sgualciture nella seconda metà del margine superiore. Vi compaiono inoltre segni di piegature orizzontali, "a fisarmonica". È costituita da venticinque righe che formano sedici versi, corrispondenti alla prima strofa e a parte della seconda.

La terza carta, FE 5I.54.3 (FE 5I.54 003679 00 G), mostra lacerazioni lungo le piegature a croce, sia nei margini sia all'interno della pagina. Nell'angolo in alto a sinistro figura la numerazione d'autore (*C 3*). La pagina si presenta molto ricca, ma anche molto tormentata. Riporta sessantasette righe, di cui la prima è occupata dai titoli: *Risveglio* barrato, e quello definitivo sottolineato *Avventure*, mentre le altre sono costituite da trentatré versi, riguardanti le prime due strofe, con le loro varianti. Nella fascia bassa del foglio sono presenti due collegamenti tra emistichi lontani, uno effettuato tramite asterisco e l'altro con una freccia.

La quarta carta, FE 5I.54.2 (FE 5I.54 003680 00 G), come le precedenti si è deteriorata lungo i segni di piegatura centrale ed è stata numerata dall'autore a matita nell'angolo superiore destro (benché molto sbiadito si legge *C 4*). Reca quarantadue

righe, che presentano cancellature, variazioni e inserzioni o collegamenti con frecce. La pagina mostra la fatica dell'autore nel comporre la terza lassa.

La quinta carta, FE 5I.54.2 (FE 5I.54 003681 00 G), presenta solo una piccola lacerazione al margine destro, sempre in corrispondenza del segno di piegatura centrale orizzontale e la numerazione d'autore nell'angolo in alto a destra (C 5). La pagina riporta il titolo, sottolineato e un po' decentrato, leggermente spostato a sinistra, e tutti i venticinque versi della lirica, tre espunti e uno scritto come alternativa al v. 22 ma poi cancellato.

Esistono due dattiloscritti che riportano *Avventure*: FE 5II.79 e FE 5II.91. I due documenti sono vergati solo su *recto* con inchiostro nero, marcati con la segnatura d'archivio apposta a matita nell'angolo inferiore sinistro e riportano il titolo centrato e in lettere maiuscole e tutti i venticinque versi della lirica. Entrambi recano una sigla a matita nell'angolo superiore sinistro, che non risulta ben leggibile, costituita da lettere e numeri, arabi e romani (forse: 7 E 50 XXVII). Questa sigla, insieme ad alcune corrispondenze nelle modifiche apportate a penna dall'autore, porta a pensare che i due documenti possano essere una copia dell'altro, probabilmente effettuata con la cartacarbone.

Il primo, FE 5II.79 (FE 5II.79 004046 00 G), è costituito da carta bianca filigranata; mostra solo un intervento a penna, apportato dall'autore al v. 13, che figura subito dopo la parola *gatto* e che consiste in un piccolo segno che probabilmente modifica i due punti in punto fermo.

Il secondo, FE 5II.91 (FE 5II.91 004059 00 G), è composto da carta sottile ormai ingiallita e molto consunta lungo il margine inferiore. Presenta spiegazzature ai due angoli superiori e sgualciture lungo il segno di piegatura centrale verticale, soprattutto nella metà inferiore del foglio. È molto sbiadito, per cui non è facile comprendere se tra il v. 19 e il v.20 figure una modifica a penna o solo una piccola macchia: nel secondo caso, l'unica traccia di penna sarebbe quella che risulta al v. 13 identica a quella del documento precedente (modifica interpuntiva). Verrebbe così confermata, anche considerato il fatto che l'inchiostro sia così "scolorito", l'ipotesi che questo documento sia copia di quello conservato in FE 5II.79.

Avventure non è presente all'interno di AP III.3, il fascicolo che conserva le bozze di stampa per l'edizione Solaria di *Lavorare stanca*.

49. *Donne appassionate*

Della lirica ci sono pervenuti due manoscritti: il primo è costituito da sei fogli sciolti conservati nel fascicolo FE 5I.60, il secondo è rappresentato da una sola pagina conservata nel fascicolo FE 5II.90.

I sei documenti di FE 5I.60 sono costituiti da carta a righe ormai ingiallita vergata solo su *recto* con inchiostro nero. Riportano tutti la marcatura d'archivio nell'angolo inferiore sinistro e la numerazione d'autore a matita nell'angolo in alto a destra, ma dal primo al quarto foglio è presente anche un'altra numerazione apportata a penna, sempre da Pavese, nell'angolo superiore sinistro.

La prima carta, FE 5I.60.1 (FE 5I.60 003699 00 G), è scritta parallelamente al lato lungo, presenta una doppia numerazione d'autore: è marcata col numero *1* chiuso da parentesi, scritto a penna nell'angolo in alto a sinistra, e con la sigla *C 1* a matita nell'angolo superiore opposto. Riporta undici versi, in gran parte cancellati e ricchi di varianti, gli unici superstiti saranno quei cinque che costituiranno la prima strofa.

La seconda carta, FE 5I.60.2 (FE 5I.60 003700 00 G), è vergata parallelamente al lato lungo e riporta una doppia numerazione d'autore nell'angolo in alto a destra: presenta la sigla *C 2*, a matita e cerchiata, e il numero *2* chiuso da parentesi, scritto a penna. È costituita da tredici versi, in parte cancellati e con varianti, relativi alla seconda strofa. All'undicesimo verso è presente un segno d'asterisco che rimanda ai primi due versi della pagina successiva.

La terza carta, FE 5I.60.3 (FE 5I.60 003701 00 G), come le due precedenti e la successiva, è vergata parallelamente al lato lungo e mostra una doppia numerazione d'autore ai due angoli superiori. Nell'angolo in alto a sinistra figura il numero *3* scritto a penna, nell'angolo opposto vi è invece la sigla *C 3* scritta a matita. Reca dodici versi, di cui alcuni cancellati, che comporranno in gran parte gli ultimi due versi della seconda lassa (collegati al foglio precedente dal segno di asterisco) e gran parte della terza.

La quarta carta, FE 5I.60.4 (FE 5I.60 003702 00 G), come le precedenti, è vergata parallelamente al lato lungo e presenta una doppia numerazione d'autore: il numero *4* scritto a penna e chiuso da parentesi nell'angolo in alto a sinistra e la sigla *C 4* scritta a matita nell'angolo in alto a destra. Riporta nove versi concernenti la fine della terza lassa e tutta la quarta. I primi due sono interamente barrati.

La quinta carta, FE 5I.60.5 (FE 5I.60 003703 00 G), è vergata parallelamente al lato corto. Nell'angolo superiore destro compare la numerazione d'autore a matita (C 5); reca il titolo, centrato e in lettere maiuscole, e i primi venti versi della lirica edita.

La sesta carta, FE 5I.60.6, è l'unica scritta anche su *verso*, dove figura la data e un'annotazione.

Il *recto* (FE 5I.60 003704 00 F) vergato parallelamente al lato corto, è numerata dall'autore nell'angolo superiore destra a matita (C 6). È composta, come la quarta, da versi relativi la fine della terza lassa e tutta la quarta. Vi sono quindici versi, di cui due blocchi centrali cancellati (uno di quattro versi, l'altro di tre).

Il *verso* (FE 5I.60 003705 00 F) è stato scritto parallelamente al lato lungo, mostra la data sottolineata: *15 agosto*, e un conto della spesa.

Il secondo manoscritto, che costituisce il fascicolo FE 5II.90, è rappresentato da una sola carta ormai ingiallita, dal lato inferiore deteriorato, lacerato e spiegazzato, e dai margini laterali gualciti nella parte alta. La pagina mostra inoltre un forte segno di piegatura centrale orizzontale, in corrispondenza del quale ai margini vi sono piccole lacerazioni. Nell'angolo inferiore sinistro è presente la numerazione d'autore. Riporta il titolo, centrato e sottolineato, e i ventisette versi della poesia, con una sola variante al v.15 (dove il sintagma *alla brezza* è stato barrato e sostituito da *all'aperto*).

Della lirica non ci sono pervenuti dattiloscritti né prove di stampa, per cui *Donne appassionate* non figura all'interno di AP III.3.

50. *Luna d'agosto*

La lirica è riportata da due manoscritti conservati rispettivamente nei fascicoli FE 5I.62 e FE 5II.89.

Il fascicolo FE 5I.62 è costituito da otto fogli sciolti a righe, vergati parallelamente al lato lungo, scritti con inchiostro nero e marcati con la segnatura d'archivio apposta a matita nell'angolo inferiore sinistro.

La prima carta, FE 5I.62.1 (FE 5I.62 003711 00 G), presenta una doppia segnatura d'archivio nell'angolo superiore sinistro: il numero *1* scritto a penna e la sigla *C 1* a matita. Reca il titolo, in caratteri maiuscoli, alla prima riga a destra, e undici versi relativi alla prima strofa e a parte della seconda con alcune varianti.

La seconda, FE 5I.62.2 (FE 5I.62 003712 00 G), mostra diverse numerazioni apportate dall'autore. Nell'angolo in alto a sinistra compaiono il numero *3* (cancellato) e il numero *2* chiusi da parentesi; nell'angolo opposto invece è segnata a matita la terza numerazione: *C 2*. Dopo i primi due versi depennati sul margine sinistro figura la sigla *2 bis* anch'essa chiusa da parentesi. Gli ultimi sette versi sono cassati, mentre quattro versi centrali continuano la seconda lassa, senza concluderla.

La terza carta, FE 5I.62.3, è vergata sia su *recto* che su *verso*.

Il *recto* (FE 5I.62 003713 00 F) è numerato dall'autore nell'angolo superiore sinistro col numero *2* scritto a penna poi barrato e con la sigla *C 3* scritta a matita. Riporta undici versi quasi tutti interamente cancellati e con molte variazioni, il verso e i due emistichi superstiti faranno sempre parte della seconda lassa.

Il *verso* (FE 5I.62 003714 00 F), anch'esso marcato *C 3* a matita nell'angolo in alto a sinistra, è costituito da cinque versi con tre sole varianti. Il terzo e il quinto sono chiusi tra parentesi tonde, ma nessuno dei cinque farà parte della redazione finale della lirica.

Della quarta carta, FE 5I.62.4, è stato scannerizzato anche il *verso* (FE 5I.62 003716 00 F), nonostante sia vergato solo su *recto* (FE 5I.62 003715 00 F) che reca diverse numerazioni d'autore: un *3*) a penna nell'angolo superiore sinistro; *C 4* e una *C* barrata insieme ad un numero illeggibile poiché vi è sovrascritto un *6* non cancellato, tutti a lapis nell'angolo superiore destro. Presenta quattordici versi; un blocco di quattro nella fascia centrale della pagina e buona parte di un verso precedente sono cassati da

linee sinusoidali. Anche questa pagina, come le due precedenti mostra gli sforzi nell'elaborazione della seconda strofa.

La quinta carta, FE 5I.62.5 (FE 5I.62 003717 00 G), è la quarta che reca, oltre alla numerazione a matita *C 5* segnata nell'angolo in alto a destra, il numero 3 chiuso da parentesi scritto a penna in alto a sinistra. Entrambe le numerazioni sono d'autore. Sono presenti dodici versi con le relative varianti e riguardanti la fine della seconda strofa e tutta la terza. Tre di essi sono interamente barrati.

La sesta carta, FE 5I.62.6 (FE 5I.62 003718 00 G), mostra due numerazioni apportate dall'autore, la sigla *C 5* scritta a matita in alto a destra e il numero 8 scritto a penna dopo l'unico verso, per altro cancellato, riportato dal documento.

La settima, FE 5I.62.7 (FE 5I.62 003719 00 G), è stata numerata da Pavese con il numero 4 chiuso da parentesi e scritto a penna nell'angolo superiore sinistro e la sigla *C 7* apportata a lapis all'angolo opposto. Reca sette versi, di cui uno cancellato, relativi all'ultima lassa della lirica nella stampa.

L'ottava carta, FE 5I.62.8 (FE 5I.62003720 00 G), non è a righe come i precedenti e ha dimensioni anomale. Presenta diverse numerazioni d'autore: il numero 3, chiuso da parentesi e cancellato, e il numero 4 scritti a penna nell'angolo in alto a sinistra; la sigla *C 7*, sulla cui cifra è stato sovrapposto il numero 8, scritta a matita nell'angolo in alto a destra. La pagina riporta dieci versi che riguardano la terza strofa, ma che, a parte gli ultimi due, non faranno parte della redazione messa a stampa.

Il secondo manoscritto, conservato nel fascicolo FE 5II.89, è composto da due documenti vergati con grafia curata ed inchiostro nero solo su *recto* e marcati con la segnatura d'archivio a matita nell'angolo inferiore sinistro.

La prima carta, FE 5II.89.1 (FE 5II.89 004056 00 G), è costituita da carta ingiallita a righe ed è stata numerata dall'autore a matita nell'angolo in alto a destra con la sigla *C 9*. Riporta il titolo sottolineato, nella parte destra del foglio, e i ventotto versi della poesia scritti con inchiostro nero liquido, forse di una penna stilografica. Alcune delle diverse varianti sono state invece apportate con un inchiostro più chiaro, probabilmente di una biro, anche se non è escluso che la penna utilizzata possa essere la stessa che è andata esaurendosi. Sembra comunque più probabile che alcune modifiche siano state effettuate con la stessa penna dall'inchiostro opaco del documento successivo, in tal caso gli interventi sarebbero stati apportati da Pavese in un momento

successivo e lontano da quello della stesura di questa carta e probabilmente precedente alla redazione della seconda.

La seconda carta, FE 5II.89.2 (FE 5II.89 004057 00 G), diversa dalla precedente per colore e consistenza, non rigata e priva di numerazione d'autore, reca il titolo centrato e sottolineato e i ventotto versi della lirica con qualche variante.

Della lirica non ci sono pervenuti dattiloscritti, né prove di stampa, per cui *Luna d'agosto* non figura all'interno di AP III.3, il fascicolo che conserva le bozze di stampa per l'edizione Solaria della raccolta.

51. *Terre bruciate*

Della lirica ci sono pervenuti due manoscritti: il primo è costituito da tre carte conservate nel fascicolo FE 5I.61, il secondo è rappresentato da una sola pagina conservata nel fascicolo FE 5II.88.

I tre fogli sciolti di carta a quadretti, ormai ingiallita, che costituiscono FE 5I.61 sono vergati su *recto*, parallelamente al lato lungo, con inchiostro nero, sono stati numerati dall'autore a lapis nell'angolo superiore destro e marcati a matita con la segnatura d'archivio nell'angolo inferiore sinistro.

La prima carta, FE 5I.61.1 (FE 5I.61 003706 00 G), riporta la numerazione d'autore *C 1*, scritta a matita nell'angolo superiore destro. Reca il titolo centrato e sottolineato e i primi tredici versi della poesia, scritti ordinati e con bella grafia.

La seconda, FE 5I.61.2, mostra sul *verso* (FE 5I.61 003708 00 F) un conto poi cancellato. Il *recto* (FE 5I.61 003707 00 F) invece presenta nell'angolo superiore sinistro la numerazione d'autore *C 2* scritta a matita e tredici versi, di cui il primo cancellato e gli altri corrispondenti a tutta la terza strofa e alla quarta senza l'ultimo verso. Anche questa carta sebbene mostri qualche cancellatura ed alcune variazioni, appare nel complesso pulita e ordinata.

Della terza carta, FE 5I.61.3, è stato scannerizzato anche il *verso* (FE 5I.61 003710 00 F), nonostante sia vergata solo su *recto* (FE 5I.61 003709 00 F) che è stato numerato da Pavese a matita nell'angolo in alto a destra con la sigla *C 3* e riporta cinque versi (l'ultimo della quarta lassa e tutta la quinta) che presentano molte varianti e cancellature.

Il secondo manoscritto, FE 5II.88 (FE 5II.88 004055 00 G), è costituito da carta spessa ormai ingiallita, vergata con inchiostro nero e marcata a matita nell'angolo inferiore sinistro con la segnatura d'archivio.

Reca il titolo che compare in alto a destra sottolineato e i trenta versi della poesia, scritti con grafia composta e curata pur mostrando diverse varianti al v. 14 e una all'inizio del v. 20. Al v. 14 il secondo emistichio (*grigio, ribatte la stessa canzone*) è stato prima modificato con l'attributo *solo* al posto di *grigio*, poi è stato interamente barrato e sostituito inizialmente da *cade spossato sul greto* e successivamente da *batte e*

ribatte spossato alla riva. Il primo emistichio del v. 20 che nella seconda carta dell'altro manoscritto recitava *come amici al caffè*, è stato trasformato in *al caffè, come amici*.

Non ci sono pervenuti né dattiloscritti, né prove di stampa riguardanti la lirica. *Terre bruciate* non è quindi presente all'interno di AP III.3, costituito dalle bozze di stampa per la prima edizione di *Lavorare stanca*.

52. *Poggio reale*

L'unico documento che ci è pervenuto relativo a questa lirica è una pagina manoscritta contenuta nel fascicolo FE 5II.47. Il foglio di carta sottile e ingiallita è manoscritto solo su *recto* (FE 5II.47 004006 00 G) con inchiostro nero. Riporta la segnatura d'archivio a matita nell'angolo inferiore sinistro e tutta la lirica, preceduta dal titolo, centrato, sottolineato e fra trattini bassi. I ventiquattro versi della poesia mostrano diverse varianti – tra le altre la riscrittura, seppure cancellata, dell'ultimo verso coi due emistichi invertiti – e non sono tutti conformi alla redazione definitiva. Al v. 7, per esempio, invece di *sotto le piante* il manoscritto reca *in mezzo alle piante*. Il v. 12 nella stampa termina col sintagma *nel quadrato del cielo*, mentre la carta manoscritta riporta *nel quadrato di cielo* poi trasformato in *nel quadro del cielo*. Infine al v. 22, che nella stampa termina con *dovrebbe sentirla*, il manoscritto reca *potrebbe sentirla* con la variante cancellata *potrebbe trovarla*.

53. *Paesaggio (VI)*

Paesaggio (VI), come la lirica precedente, è riportato solo da un foglio manoscritto che costituisce il fascicolo FE 5II.89, composto da carta spessa ingiallita vergata solo su *recto* (FE 5II.89 00) con inchiostro nero e marcata con la segnatura d'archivio nell'angolo inferiore sinistro. Riporta il titolo, centrato e fra trattini bassi, e tutti i ventinove versi della lirica con alcuni interventi che rendono il testo in tutto conforme a quello a stampa.

Cap. III

I Mari del Sud

1. Introduzione

I mari del Sud, scritta nel 1930 e dedicata ad Augusto Monti, è la lirica che in entrambe le edizioni curate dall'autore apre *Lavorare stanca*, la prima raccolta poetica di Cesare Pavese e la più amata dal poeta. La lirica è incentrata sul legame affettivo tra l'autore e il cugino, un dialogo fatto di scarse parole, avvolte da silenzi e ricordi, durante una passeggiata lungo il pendio di una collina. La tematica dominante è quella dell'identità, un'identità remota più dura della pietra e profondamente legata alla terra, alle Langhe, da una forza misteriosa che non può essere *scalfita* neanche da vent'anni di peregrinazioni intorno al mondo. Proprio la natura di questa forza arcana e recondita affascina Pavese e, insieme al fuggevole e inafferrabile senso dell'esistenza, resta l'oggetto della ricerca incessante condotta dall'autore attraverso la poesia. Questa tensione dell'autore è qui simbolicamente raffigurata dall'ascesa verso la cima della collina.

La lirica segna il passaggio dalla produzione giovanile alla fase matura dello scrittore e riveste un ruolo importante all'interno della raccolta: una funzione proemiale. Rilevante è anche l'investimento autobiografico, dal momento che è costruita su alcuni miti cari all'autore, che traccia una sorta di autorappresentazione del processo di formazione della propria identità. Inoltre resta centrale e costantemente sullo sfondo la tematica che attraversa tutta la raccolta, concernente il paradosso del lavoro necessario per il proprio sostentamento, ma che comporta però la perdita di energie e di tempo e quindi della vita stessa: una sorta di morte figurata.

La mia analisi dei materiali d'autore relativi a questa lirica si articolerà in due fasi, secondo un duplice metodo di approccio: in questo primo capitolo procederò, carta per carta, ad uno studio della micro-variazione che soddisfa i criteri di esaustività propri della filologia d'autore; nel successivo esaminerò le tematiche in germe, gli elementi

portanti sul cui sviluppo viene costruita la lirica, i cambiamenti strutturali in corso d'opera, ricostruendo geneticamente i processi generali della sua elaborazione.

I documenti che ne testimoniano le diverse fasi redazionali (per la cui descrizione materiale si rimanda alla seconda parte di questo capitolo) sono essenziali alla ponderata valutazione degli indugi dell'autore e delle soluzioni da lui esperite e trovate. Per quanto riguarda la prima edizione (1936), possediamo della lirica una scaletta preparatoria sul *recto* della cinquantunesima carta del fascicolo AP X.52, due manoscritti (AP III.1 e FE 5II.38), due dattiloscritti (FE 5II.16 e FE 5II.51), e cinque pagine di un fascicolo che raccoglie le bozze di stampa (AP III.3). Per ciò che concerne la seconda edizione, curata dall'autore nel 1943, esistono cinque carte dattiloscritte, conservate nel fascicolo AP III.5, ed altre cinque di un fascicolo che raccoglie le bozze di stampa (AP III 4).

Il primo documento sul piano cronologico inerente *I mari del Sud*, la c. 51r di AP X.52, che sarà fondamentale per lo studio dell'evoluzione del progetto della lirica del prossimo capitolo, non viene qui preso in esame dal momento che non costituisce una vera e propria redazione dell'opera, ma solo uno schema preliminare. Si rivelano invece più ricche di testimonianze e quindi più utili in questa fase dell'analisi le carte del primo manoscritto AP III.1, che riportano quella che con ogni probabilità è stata la prima stesura della lirica. Altrettanto importanti sono gli autografi di FE 5II.38, che pur costituendo la copia in bella di AP III.1 non si presentano prive di modifiche e varianti. Di minor rilievo sono invece i dattiloscritti e le prove di stampa, che mostrano pochi ripensamenti significativi, e presentano perlopiù varianti interpuntive o mere correzioni di errori di battitura che non verranno qui analizzati (per la descrizione si rimanda al capitolo precedente).

2. Descrizione delle carte

Il primo manoscritto: AP III.1

La prima carta (AP III.1.1)

Il *recto*, datato 7 settembre 1931, riporta il verso d'apertura perfettamente composto e senza varianti, che risalta in confronto al gran lavoro che la pagina registra ai versi seguenti. Già il secondo verso infatti è stato cancellato per intero.

Subito dopo questi primi due versi compaiono due grandi parentesi quadre che delimitano porzioni di testo ampiamente cassate. Rappresentano l'elaborazione delle due parti della prima strofa, di cui sono sopravvissuti solo alcuni versi, e che l'autore ha invertito. Verosimilmente Pavese, in seguito alla prima stesura ordinata e lineare, è intervenuto pesantemente, eliminando interi versi, sostituendo alcune porzioni di testo con delle altre e scambiando di ordine, con i conseguenti adattamenti, i versi relativi alla *virtù del silenzio* scritti per primi con quelli che tracciano un "bozzetto" del cugino, conferendo a questi ultimi priorità e valore.

Il primo indugio di Pavese – che compare subito dopo il primo verso ma che riprende all'inizio del secondo blocco di testo chiuso da parentesi – riguarda il tema del silenzio che non solo accompagna il procedere dei due protagonisti, richiamando uno dei più celebri incipit petrarcheschi, ma diventa una loro caratteristica "ontologica"; forse per questo, dopo aver alternato più volte *silenziosi*, *taciturni* e *in silenzio*, Pavese sceglie poi la forma sostantivale "assoluta" rispetto a quella aggettivale.

All'interno della prima parentesi quadra l'autore si è soffermato sulla scelta delle parole per delineare l'ipotetica figura del capostipite. Proliferano infatti le varianti, quasi tutte depennate: *ben triste*, *ben solo*, *morto presto*, *un bandito*, *uno scemo*, *un'idiota*, *un grand'uomo*, *un gran genio*, *un pensoso tra idioti o tra scemi*, *un terribile uomo*, *un solitario*, *di quelli che una volta morivano in disparte*, [di quelli che] *ancor usano morire solitari*, *od un povero folle*, *o un idiota lui stesso*, *morto come si usava*, *in solitudine*, *bandito da tutti*, *inseguito a sassate*, *come s'usa*, *un terribile uomo di scarse parole*, *quelli di un tempo*, *O forse era soltanto un contadino*. L'ultima scelta di questa stesura sembra ricadere sulla forma *un gran genio*, mentre dalla prima pagina dei manoscritti di FE 5II.38 verrà ripresa la variante che resterà poi invariata, *un grand'uomo*, in accordo con l'intervento apportato nei versi di poco successivi che descrivono il secondo protagonista. La scelta ricade comunque sulle uniche forme dalla valenza positiva, oltre la quale forse si può scorgere una lieve allusione ironica, ma che si contrappongono nettamente alle altre fortemente connotate in maniera negativa o che richiamano ad una morte solitaria o precoce dietro la quale si può leggere un accenno autobiografico al padre dell'autore.

Nella seconda porzione di testo delimitata da parentesi quadra Pavese ha eliminato – come ha fatto anche subito dopo il primo verso – i riferimenti ai ricordi suscitati dalla passeggiata nei luoghi dei giochi d'infanzia e tratteggia il profilo del

cugino con poche incertezze nella scelta delle “pennellate”: *un grand'uomo* (poi utilizzato invece per descrivere l'*antenato*) a cui viene preferito *un gigante, che si muove leggero*, aggettivo che forse l'autore ha sentito come troppo in antitesi col sostantivo e ha sostituito con *pacato*.

La terza parte della pagina è completamente depennata con righe orizzontali e verticali e anche la cospicua aggiunta che compare al suo margine sinistro è stata a sua volta eliminata. Il testo riguarda la composizione della prima metà di quella che diverrà la seconda strofa e concerne il discorso del cugino che lo invita a salire a *Moncucco, la vetta più alta di tutte le Langhe*, dalla quale si scorgono le luci di Torino nelle sere in cui il cielo è sereno. Si ritrovano tutti gli spunti che comporranno la prima parte della seconda strofa; ma sono presenti anche altri riferimenti che Pavese elimina, come il richiamo esplicito alla vetta più alta alla quale probabilmente è legato l'episodio raccontato nella lirica, ma che senza dubbio ha una valenza simbolica oltre che affettiva. Vengono espunti anche gli accenni alla distanza della meta della passeggiata, che deve essere molto vicina al paese: *si fa presto, son due passi, in mezz'ora di strada, in cinque minuti*, o il fatto che la strada sia stata *aggiustata e spianata* e che quindi risulti più *dolce* rispetto al ricordo d'infanzia. L'aggiunta rappresenta in realtà una rielaborazione posteriore alla prima stesura, si lega sintatticamente al verso precedente e insiste anch'essa su Moncucco, sul *riflesso del faro di Torino*, sulla residenza a Torino del poeta, ed accenna per la prima volta al fatto che il cugino non parli in italiano, e che si rivolga al poeta dicendogli “*Tu che vieni da Torino*”.

Il verso della pagina reca i primi otto versi, relativi alla seconda parte della seconda strofa, cancellati da linee trasversali e rielaborati nei successivi nove. Ma anche se riscritti i versi presentano spesso le stesse esitazioni dei precedenti, lasciando quasi intendere che talvolta la scelta è dolorosa, la rinuncia ad alcune parole pare un sacrificio. Sembra infatti che Pavese non sappia scegliere tra *terre, idiomi, lingue, mare e oceani*, e l'alternanza insistita si nota anche nell'aggettivazione tra *diversi e lontani/e*. Nella prima stesura, inoltre, l'autore avvicenda i sintagmi: *placido e lento, / usa il dialetto, placido e lento, / adopera il dialetto, s'esprime nel dialetto, ha parlato nel dialetto, Non parla in italiano mio cugino*, ma anche *le parole delle greggi o parole / che vent'anni di lingue e di terre lontane / non gli han fatto scordare*; mentre nella rielaborazione, conforme quasi in tutto alla versione pubblicata, mantiene *non parla italiano*, ma lo fa precedere da *Tutto questo mi ha detto* e recupera l'aggettivo *lento* del

primo getto, ma sciolto dalla dittologia e posposto al verbo *adopera* preferito al più comune *usa*, forse perché il verbo ‘adoperare’ evoca l’idea di una certa maestria da artigiano e quindi anche una maggiore consapevolezza nella scelte linguistiche rispetto a quanto può indicare il verbo ‘usare’. Il poeta esita anche su *rozzo*, *scabro*, *duro* e *forte* per descrivere il dialetto che tanto assomiglia alle *pietre* o alle *rocce* delle sue colline e sulla scelta del verbo per indicare la resistenza del dialetto nonostante gli anni lontano dalla patria: *non gli han fatto scordare*, *non gli han fatto perdere*, *non gliel’hanno nemmeno scalfito*. In entrambi i casi sceglie la forma che più evoca il carattere duro e durevole della pietra: *scabro* e *scalfito* che si richiamano tra loro per allitterazione e sottolineano la forza del dialetto, lingua madre, che testimonia la tenacia delle radici che marciano indelebilmente l’identità.

Nell’ultima parte della pagina una riga orizzontale separa il resto del testo verosimilmente per segnalare l’inizio di una nuova strofa. I sei versi sono in gran parte cancellati e riportano diverse varianti, spesso a loro volta depennate, e in più punti la lettura è resa incerta. Sul lato sinistro in basso si trova una rilevante inserzione che sembra essere, come la precedente, un rifacimento dei versi accanto. Il testo rappresenta l’elaborazione dei primi cinque versi della seconda strofa della lirica pubblicata.

La terza carta (AP III.1.3)

Ho scelto di analizzare prima la carta siglata come AP III.1.3 e poi la carta che nel fascicolo la precede, AP III.1.2, perché la terza carta (AP III.1.3) è stata scritta con ogni probabilità prima della seconda. Infatti il *recto* mostra la composizione della seconda metà della seconda strofa ed il *verso* reca l’elaborazione della prima parte della terza strofa ad uno stadio precedente a quello riportato dalla carta del fascicolo che è stata catalogata come seconda. Sembra quindi verosimile che i due documenti, inventariati come AP III.1.2 e AP III.1.3, siano stati scambiati d’ordine, forse ad opera dell’autore o magari dei tanti che hanno messo mano all’archivio.

Il *recto* si presenta molto tormentato: due ampie porzioni di testo sono state eliminate, mentre su entrambi i margini, soprattutto su quello sinistro, si registra un gran lavoro che interessa alcune tematiche in particolare.

Il primo verso della pagina mostra alcune esitazioni dell'autore, una prima formulazione (*Un inverno era ^{un pò} prima ???¹ guerra*) è stata interamente cassata e sostituita da: *Un inverno a mio padre, già morto, è arrivato un biglietto*, poi modificato in *arrivò un cartoncino*. Il riferimento alla guerra (*prima della guerra*) viene sostituito dal tragico evento autobiografico (*a mio padre, già morto*): avvenimenti che hanno inciso entrambi fortemente sulla giovinezza dell'autore. Ma più avanti, quando lavorerà alla quarta strofa, Pavese agirà al contrario, eliminando gli accenni alla sua vicenda personale e recuperando il richiamo alla guerra che, come in questo caso, diverrà un discrimine temporale. Dopo il passaggio dalla storia collettiva a quella individuale vi è quello dal passato prossimo (*è arrivato*) al passato remoto (*arrivò*) che dilata la prospettiva, "allontanando" l'episodio, conferendogli una valenza simbolica di evento straordinario. La modifica si lega inoltre, per ragioni metriche, allo scambio del complemento oggetto (*cartoncino* per *biglietto*) avvenuto forse a seguito della composizione del sesto verso della pagina (che incomincia proprio citando il *biglietto*: *che il biglietto veniva da un'isola*).

Il secondo verso della carta riporta una variante riguardante il colore del francobollo della cartolina che da rossastro passa a verdastrò (*con un gran francobollo rossastro ^{verdastrò} di navi in un porto*). Dal terzo verso, in seguito alla modifica inerente agli auguri segnati sul cartoncino (*ed auguri di buona vendemmia ^{fortuna}*), comincia il gran lavoro dell'autore intorno all'entusiasmo del protagonista bambino per il francobollo esotico, che prosegue anche sui margini del foglio. Dopo aver indugiato su *Il bambino spiegò*, l'autore ha preferito continuare il verso con *Fu grande stupore* e scrivere al verso successivo *Il bambino spiegò avidamente*, in un secondo momento cancellato e in un terzo recuperato (sul margine sinistro) con una piccola variante (*Il bambino cresciuto spiegò avidamente*). L'orgoglio e l'entusiasmo del *ragazzo undicenne* sono trasmesse anche dalle precedenti varianti, rimpiazzate da *avidamente*: *con gioia, con gran gioia, con calore*, che trovano un parallelo in alcune varianti espunte che accompagnavano l'impossessarsi del francobollo da parte del bambino *tremante di gioia, vibrante di gioia*. L'avverbio scelto in ultimo, *avidamente*, rispetto alle alternative scartate sottolinea, più che la gran felicità del ragazzino, una gran brama che si spiega sia con la voglia di partecipare alla discussione degli adulti, con l'orgoglio

¹ La parola è illeggibile; a senso si potrebbe pensare alla preposizione articolata "della", ma la congettura non trova riscontro nei grafemi.

di poter dare il suo parere e allo stesso tempo difendere e dar risalto alle imprese del cugino lontano, sia con l'ambizione di poter far suo quell'esempio, con l'intento di raccogliere più informazioni possibili, quasi che raccontasse e *spiegasse* a sé stesso più che agli altri l'incredibile storia del cugino.

Il testo prosegue poi delucidando la provenienza del biglietto con diverse variazioni sul tema: *da un'isola detta Tasmania a sud dell'Australia, da un'isola / la Tasmania nel basso Pacifico* [*infido di*, sostituito da *percorso da*, poi *battuto da* e infine] *feroce di squali, da un'isola detta Tasmania / circondata da un paesaggio azzurro feroce di squali / nel Pacifico, a sud dell'Australia*. Tra le alternative tese a conferire al *Pacifico* e poi al *paesaggio azzurro* un carattere minaccioso dovuto alla presenza degli squali l'ultima, che costituisce quasi un'enallage, è senza dubbio la più forte e la più densa di valenze, riprende il senso dell'"ostilità" del primo *infido* e lo amplifica, ma apporta un altro importante significato che sottolinea il carattere "selvaggio" dell'oceano, che è inospitale e addirittura "crudele" e "sanguinario", ma proprio per questo resta affascinante e "fiero", nel senso di 'indomabile'. L'aggettivo *feroce* esercita quindi un doppia influenza sul lettore: spaventa e respinge, ma allo stesso tempo attrae e intriga, secondo la dinamica propria del sublime. Si unisce inoltre nell'ultima formulazione del periodo all'aggettivo *azzurro* completandolo per rappresentare un paesaggio incontaminato e luminoso, ma insidioso.

Pavese è più volte tentato di inserire subito dopo il gesto del bambino che si appropria del francobollo (*staccò il francobollo* o *poi prese il francobollo*) ma preferisce poi continuare il racconto e parlare di Torino come una parentesi che fa sì che si perdano le Langhe e il ricordo del cugino (*Poi venimmo* [cambiato in *si venne*] *a Torino e scordarono tutti, Quando un anno finita la guerra tornai nelle Langhe, Poi venimmo a Torino e scordammo l'assente, Poi venimmo a Torino e raggiunsi i vent'anni, Eravamo a Torino. Finita la guerra*); ogni verso in merito, però, non lo convince e verrà barrato.

La narrazione prosegue con il ritorno del protagonista al paese con molte varianti: *un parente mi scrisse che, avendo io vent'anni, / era bello tornassi un'estate a vedere le Langhe* poi modificato in *a* [*trovare* sostituito da:] *vedere i parenti*. E ancora *Io ci venni a vedere la terra*, o *Io ci andai per vedere le Langhe / da tempo pensavo ai parenti*, poi *da tempo non pensavo ai parenti* che probabilmente ha subito queste trasformazioni: *Io non pensavo ai parenti, Non tornai sognando i parenti, Io pensavo ai*

miei alberi altissimi, ed infine *Io sognavo i miei alberi altissimi*. Il testo continua infatti da quest'ultimo verso [*Io sognavo i miei alberi altissimi /*] *ritti e immobili in vetta a colline nel mezzo di campi* o *in vetta ai miei colli nel mezzo dei campi*, cambiato in: *in vetta a colline e solitari campi* e ulteriormente trasformato con la soppressione del secondo emistichio. Il verso successivo comincia con *altissimi*, lasciando pensare che l'autore sia intervenuto due versi prima a cancellare il medesimo aggettivo (*Io sognavo i miei alberi altissimi / ritti e immobili in vetta a colline / altissimi al ricordo. Io tornai nelle Langhe*), ed è stato verosimilmente cassato subito in favore di: *Ritornai nelle Langhe per sognarli*, modificato in: *E tornai nelle Langhe per vederli*; ma vengono poi cancellati entrambi. Dal confronto tra le diverse formulazioni si nota il progressivo avvicinarsi del verbo 'tornare' e del verbo 'venirci', poi 'andarci', che si conclude infine con la riproposizione del verbo 'tornare', per cui al movimento lineare è stato preferito un moto circolare indicato dall'ultimo verbo. Un percorso analogo disegna l'alternarsi dei verbi *vedere*, *pensare* e *sognare* che termina col ripresentarsi del verbo *vedere*, ma, quasi sul finale, alla penultima formulazione (*Ritornai nelle Langhe per sognarli*) si registra un uso sinonimico dei verbi che in realtà presentano delle forti divergenze. Infatti *vedere* implica la compresenza dell'oggetto che si guarda, mentre gli altri due verbi comportano la lontananza dell'oggetto che si desidera, per cui nella penultima formulazione ci si aspetterebbe il primo verbo, che infatti figura nella successiva rielaborazione. La ciclicità che si nota nello sviluppo di questa porzione sembra dovuta alla ciclicità del processo che porta dalla visione e dall'esperienza vissuta al ricordo ed al sogno che a loro volta esprimono la necessità di ulteriori contatti sensoriali per poterne essere alimentati. Inoltre emerge una certa varietà nel richiamarsi del poeta alle sue amate *Langhe*, alle quali si succedono *la terra* e *gli alberi* che si oppongono all'unica forma per indicare i familiari: *i parenti*.

Il verso seguente si riallaccia anch'esso a quelli che descrivono il paesaggio collinare con gli alberi che si elevano in cima ai colli: *e ai ritani profondi nei fianchi formosi*, mutato in *e ai ritani profondi tra le vigne*, e poi *tra i vigneti*. Colpisce qui l'uso del sostantivo *ritano* per la sua rarità e per il suo profondo legame col paesaggio delle Langhe. Il termine indica, infatti, una valle profonda tra due colline e fittamente ricoperta di vegetazione.

L'ultima parte del testo che racconta l'incontro fortuito col cugino rientrato da poco in patria, che si configura quasi come un'epifania, è stata cassata in blocco, così

come verrà eliminato ogni riferimento al fatto che il protagonista fosse più attaccato alle colline della sua infanzia piuttosto che alle persone e ai parenti.

Sul margine sinistro l'autore lavora per piccoli gruppi di versi, di cui il primo riprende l'elaborazione dalla fine del terzo verso della pagina e continua sino al quinto: [*Un inverno a mio padre, già morto, arrivò un cartoncino / con un gran francobollo verdastrò di navi in un porto / ed auguri di buona vendemmia*] firmato Pavese. / *Il ragazzo cresciuto spiegò / che il biglietto arrivava da un'isola detta Tasmania.*

La seconda porzione di testo segnata sul margine riporta un'altra riscrittura del quarto, del quinto e una piccola parte del sesto verso del foglio: *Il ragazzo staccò il francobollo / e spiegò che il biglietto veniva da un'isola detta Tasmania / tra l'oceano.*

I due gruppi di versi successivi prima di essere espunti sono stati invertiti di ordine e le cancellature rendono molto difficile la decifrazione. Il primo raggruppamento sembra essere composto da tre parti, di cui quella centrale (nella quale l'autore voleva forse, ancora una volta, cercare di inserire il gesto del bambino che stacca il francobollo) probabilmente incompleta è stata subito soppressa, mentre la prima e l'ultima sono state scambiate di posizione (*Poi scordarono tutti / Il bambino Il ragazzo / e passò molto tempo* → *Poi passò molto tempo e scordarono tutti*). Nel secondo raggruppamento, che sarà poi anteposto al precedente, Pavese prova a rielaborare il quarto e il quinto verso della pagina per poter finalmente introdurre il gesto del ragazzino che fa suo il francobollo, ma non contento lo sostituirà con la successiva stesura che non sarà più modificata (*ma il bambino cresciuto spiegò avidamente*).

Anche le ultime tre porzioni di testo, che presentano una riscrittura degli ultimi versi della strofa, sono state invertite. La prima ad essere stata scritta è stata poi posposta alla successiva e ripropone, senza la precedente modifica, il verso appuntato poco prima i cui sintagmi erano stati cambiati d'ordine (*Poi scordarono tutti e passò molto tempo*). Il secondo raggruppamento è composto di due versi che vengono inseriti per la prima volta (*Tutti dissero un loro parere ma tutti conclusero / che se non era morto morirebbe*). Infine l'ultima porzione di testo, probabilmente scritta in un primo momento come terza ed ultima parte della strofa, è stata unita alla precedente e quindi anteposta alla prima (*Il ragazzo soltanto non fece commenti / ma pensando alla terra lontana, staccò il francobollo*). Riporta varianti interne: il secondo verso da *ma sognando quell'isola brulla, staccò il francobollo* viene trasformato in *ma pensando*

alla terra lontana, staccò il francobollo. Le varianti dimostrano come i sogni si mischino alla realtà nella mente del bambino affascinato dai viaggi del cugino, che diviene per il fanciullo sempre più una figura mitica. È interessante notare come al passaggio dai *sogni* ai *pensieri* l'*isola brulla* divenga *la terra lontana*, forse perché il primo aggettivo (*brulla*) risultava troppo negativo privo del sostegno del verbo *sognare*. Seppure la prima formulazione sembrasse più suggestiva, la seconda suggerisce una curiosità che non si limita alla fantasia, ma che si trasforma in un bisogno di approfondire, una sete di informazioni, che si riversa nell'attenzione al francobollo, quasi che da esso si potesse carpire qualche altro prezioso dato sulle attività del cugino o sulle meraviglie esotiche della Tasmania.

Il *verso* della terza carta è stato interamente barrato dall'autore, probabilmente perché riformulato nella carta successiva (AP III.1.2). Subito dopo le prime quattro righe una grande parentesi graffa raccoglie i versi sotto la dicitura di *intermezzo*.

Le prime quattro righe rappresentano tre diversi tentativi di continuare gli ultimi versi riportati dal testo principale del *recto* e sono verosimilmente anteriori alla riscrittura apportata sul margine sinistro dello stesso *recto* (*Invece trovai Silvio*, cancellato in favore di *Venni dunque a vedere i parenti / poi invece trovai*, modificato con la soppressione del *poi* e la separazione dei due versi da un punto con la conseguente correzione della *i* di *invece* da minuscola in maiuscola; il tutto cassato in favore della riproposizione del primo verso *Invece trovai Silvio* infine cancellato anch'esso).

La grande porzione di testo seguente è ben delimitata da linee tratteggiate orizzontali e da una parentesi graffa che esplicita la funzione di raccordo che doveva avere, secondo una prima intenzione, tra le due parti in cui si racconta della scoperta da parte del protagonista del ritorno del cugino. È la prima elaborazione di quella che diverrà poi la prima parte della quarta strofa: evidente la corrispondenza di questa porzione del *verso* della terza carta del fascicolo con la prima parte del *recto* di quella che è stata archiviata come seconda carta del manoscritto (AP III.1.2) rispetto alla quale testimonia con altrettanta evidenza uno stadio meno avanzato nella composizione dei versi.

Al primo verso di questa parte di testo, isolata dal resto, si nota la continua alternanza tra il participio del verbo 'passare' e quello del verbo 'trascorrere', riferiti al tempo che separa il giovane protagonista dalla sua infanzia, e in ultimo la scelta del

passato remoto in luogo del passato prossimo che conferisce un senso di maggior distacco. Dal secondo verso Pavese descrive la sua fanciullezza e utilizza invece solo il passato prossimo. L'infanzia è rappresentata con un susseguirsi di azioni spericolate, la prima delle quali consiste nell'aver *rincorso sul ponte là in alto un compagno di giochi* ed è stata trasformata nell'aver *inseguito su un monte un compagno di giochi*, probabilmente in seguito alla stesura dei due versi successivi che parlano anch'essi di giochi su un *ponte (che ho picchiato coi piedi sul ponte di ferro / per udirne il rimbombo)*. Il quinto verso di questa porzione di testo è stato in un primo momento anteposto ai due versi precedenti, e in un secondo, in seguito alla soppressione di questi ultimi, scambiato d'ordine col secondo verso dell'*intermezzo (che son sceso a bagnarmi in un punto mortale / che ho inseguito su un monte un compagno di giochi)*. La prima parte del sesto verso è stata modificata e unita sotto il profilo sintattico al verso precedente non sappiamo se prima o dopo lo scambio di posizione dei versi antecedenti, ma sembra più verosimile che l'intervento sia stato successivo alla loro inversione. È stato eliminato il relativo anaforico e sostituito il passato prossimo col gerundio a cui è stato unito il pronome enclitico (*che ho spaccato i bei rami, che ho rotto la testa* → *che spaccandone i bei rami, che ho rotta la testa*), variando l'andamento del periodo poiché si sostituisce la subordinazione alla coordinazione. Anche l'ottavo verso ha subito mutamenti, l'interiezione iniziale è stata trasformata in congiunzione con la cancellazione della *h*, il verbo all'imperfetto è stato volto al passato prossimo in analogia con i versi precedenti, infine anche il complemento, *ai soldati*, è stato sostituito in favore di un più esotico *ai pirati malesi (Eh da quando giocavo ai soldati* → *E da quando ho giocato ai pirati malesi)*. Il verso successivo (*gridando dai ritani in mezzo ai campi*), strettamente legato al precedente, è stato interamente cassato e il periodo si conclude al decimo in cui si riscontra l'incertezza iniziale tra il *passare* e il *trascorrere del tempo (molto tempo è passato* ^{*trascorso*} *e la guerra)*. Gli ultimi due versi rappresentano un ritorno al tempo della narrazione che si contrappone all'infanzia, da essi emerge un senso di impotenza e smarrimento che contrasta in maniera evidente con l'esuberanza della fanciullezza (*E ora solo a tal punto che solo desidero / di riuscire, uomo, la vita d'allora*); dopo aver tentato di anticiparli di tre posizioni e aver cambiato idea, Pavese li ha poi espunti in blocco.

Subito dopo la parentesi dell'*intermezzo* l'autore ha cercato di riscrivere la porzione di testo riportata dal *verso* in cui si parla dell'invito rivolto al protagonista da

un parente perché tornasse al paese in visita, ma, in seguito alla stesura dei primi due versi, ha abbandonato il proposito e li ha cancellati. Anche i tentavi successivi di riprendere le fila della narrazione dopo la digressione sono stati eliminati. Il primo è costituito da tre versi ed è incentrato sulla volontà di richiamare la guerra come elemento che dalla fanciullezza riporti al presente, col suo carico di sofferenza appena accennato ma ben sottinteso. Se al primo dei tre versi, rimasto incompleto, la guerra è semplicemente affiancata al tempo trascorso (*Molto tempo è passato* ^{trascorso} *e la guerra*), nel secondo è causa del ripiegamento su sé stessi di tutta la comunità (*La guerra che ci ha chiusi per tanti anni o la guerra ci ha chiuso il cuore a tutti*) e quindi anche motivo d'oblio (si vedano i versi centrali riportati dal verso della carta [...] *e scordarono tutti o [...] e scordammo l'assente* o i rifacimenti laterali sempre del verso: *Poi scordarono tutti*), ma al terzo verso la guerra diviene invece quasi un elemento positivo: *La guerra mi ha ridato mio cugino*. L'ultimo tentativo invece si ricollega ai primi versi della lirica e alla passeggiata silenziosa sull'erta del colle.

La seconda carta (AP III.1.2)

Il *recto*, come si è detto, riporta la composizione di quella che diverrà la terza strofa e che si presenta in confronto alla redazione riportata dal verso di AP III.1.3 abbastanza “pulita”, al meno per quanto riguarda i primi sei versi, e ad uno stadio di elaborazione successivo.

Il primo verso è stato anticipato rispetto alla stesura precedente (AP III.1.3v), in cui compariva come sesto, e mostra la sostituzione di *giocavo* con *ho giocato*, che riprende un'alternanza già presente nella prima elaborazione, e che dimostra l'oscillazione del poeta tra la volontà di rappresentare l'infanzia come un tempo lungo e vivo nel ricordo e la volontà di sottolineare la distanza da quell'età ormai perduta: una scelta che non sorprende se si considera la prosecuzione della frase dopo l'*enjambement* (*quanto tempo è trascorso*). Al quarto verso, dopo la sostituzione del *che* anaforico con la congiunzione *e* e del sostantivo *monte* con *albero*, che ben si lega al verso successivo (*spaccandone i bei rami [...]*), è presente un'inversione all'interno della riga (*e ho inseguito su un albero un compagno di giochi* → *e ho inseguito un compagno di giochi su un albero*). Il settimo verso, interamente cassato, è stato poi riadattato alla riga successiva, con una variante che rimpiazza *altri amici* con *altri giochi*, creando un effetto ritmico dato dall'allitterazione in coppia con *altri giorni*. Nella seconda metà del

verso vengono soppressi i riferimenti alla città, che diverrà invece l'argomento centrale pochi versi più giù. Al nono verso Pavese indugia nell'individuazione dei *rivali più elusivi*, in un primo momento scrive *pensieri, figure, parole, speranze*, in un secondo tempo li trasforma in *pensieri ed amori e speranze* per poi modificarli ancora in *pensieri ed i sogni*. E procede così ad un progressivo accorciamento del verso, attuando una selezione e insieme una riduzione degli elementi che da quattro passano a tre, con la messa in rilievo dell'elemento centrale (*amori*) sugli altri legati tra loro dalle allitterazioni (*pensieri speranze*), ed infine vengono ridotti a due, rinsaldati tra loro e congiunti all'aggettivo *elusivi* dall'allitterazione della vocale "i" e della sibilante.

Al centro della pagina invece Pavese lavora su alcuni versi incentrati sull'esperienza di vita in città, sui quali ritorna più volte anche sul margine sinistro, cancellandoli e riscrivendoli, fino a trovare l'assetto che resterà invariato. È questo il tema che gli consente di ampliare l'*intermezzo* dedicato alla sua giovinezza, al quale dedicherà tutta la quarta strofa, e di uscire dall'*empasse* testimoniata dal verso della terza carta. *Torino abbagliante* e colma di vita, che non offre tregua e picchiò l'autore con *gli sguardi* della folla o *gli sguardi di donne* che *schiacciano*, con *un colore* o un *gesto*, o il *motto di un uomo*, col *suono di una voce*, con una *strada*, un *libro*, o un *viale*, diventa lo scenario dell'adolescenza e formazione di Pavese e viene contrapposto dal poeta al teatro della sua infanzia. Il parallelismo si coglie nei richiami del verso (che probabilmente è stato subito espunto) *Oh quanto fui picchiato per Torino* al primo verso della strofa, *Oh da quando ho giocato ai pirati malesi*, e negli echi che l'iniziale insistenza sul verbo *Fui picchiato* suscita rispetto ai verbi *ho inseguito*, *spaccandone i bei rami*, *ho rotta la testa*, *son stato picchiato*. La pubertà è presentata anch'essa come un tempo remoto (*Fui picchiato*), ma a differenza della fanciullezza, rappresentata come l'età avventurosa dei giochi spericolati in cui anche le botte ricevute (*son stato picchiato*) aumentano l'orgoglio e la considerazione di sé, è descritta come l'età dell'imbarazzo e della vergogna, in cui ai compagni di giochi e ai rivali si sostituiscono sogni e speranze, delusioni e disagi (*sono stato il più abbiotto di tutta una folla*).

Nei rimaneggiamenti sul margine sinistro, nonostante non scompaia la valenza negativa dell'adolescenza, marcata da un forte senso di imbarazzo e mortificazione, si nota però una progressiva riduzione dell'antitesi tra le due stagioni della vita: spariscono, infatti, pian piano i collegamenti interni e la seconda età sembra ora

configurarsi come l'evoluzione della precedente, una maturazione causata dalla città che *insegna* e forma.

Sono visibili tre piccoli blocchi di testo, che costituiscono tre diverse alternative ai versi scritti nel testo e di cui l'ultimo è stato probabilmente scritto per primo, come seconda stesura, il secondo sembra essere la terza stesura ed il primo in alto rappresenta con ogni probabilità l'ultima elaborazione di questi versi presente nel manoscritto.

In quella che considero la presumibile seconda stesura, seppure risulti più in basso rispetto alle altre due marginali, il primo verso comincia con *Quante volte* attenuando i richiami anaforici del verso a cui subentra: *Oh quanto fui picchiato per Torino* e viene poi espunto nella stesura successiva. Sparisce il verbo passivo *Fui picchiato* che, come si è detto, evocava per opposizione i verbi attivi indicanti le violenze che il protagonista infliggeva quand'era bambino alla natura e ai coetanei. Ad esso viene preferito il più tenue *mi hanno fatto tremare* che non suscita come l'altro l'immagine di colpi fisici o metaforici, ma comunica il senso di turbamento e di paura.

Il raggruppamento centrale, sempre del margine sinistro, è composto da due soli versi (*La città mi ha insegnato infinite paure / uno sguardo, una strada, una folla mi han fatto tremare*) che verranno, con poche modifiche, ripresi dall'altro gruppo che si mostra conforme alla versione pubblicata della lirica. Quest'ultima elaborazione è scritta da Pavese sopra le altre due, ed è stata adattata allo spazio disponibile, cerchiata e ricollegata da una freccia al punto in cui voleva inserirla. L'autore elimina nel secondo verso il riferimento allo *sguardo*, l'elemento della città sul quale nella prima stesura aveva tanto insistito (*Fui picchiato da semplici sguardi uno sguardo, Fui picchiato poi Fui schiacciato da sguardi di donne*), ma lo compensa introducendo altre sensazioni negative provocate dal senso della vista come *un pensiero talvolta, spiato su un volto*; così come l'accento alla *città abbagliante* della prima stesura sarà poi recuperato nelle ultime elaborazioni dagli ultimi due versi della strofa.

L'ultima parte del *recto*, dopo la soppressione di alcuni versi centrali, è costituita da due blocchi testuali. Il primo mostra, sin dal primo verso (rimasto incompleto, modificato e poi espunto: *Per i sogni ho persino talvolta* → *E ho sofferto la [fame cambiata in] pena*), una forte inflessione intimistica (*E ho toccato l' ogni gli estremoⁱ, ogni cosa iniziata^{leggera} più triste / l'ho esagerata^{esasperata} fino ad aver da ridere / piangendo di me stesso, fino a^l questo^{fondo}*); dal secondo gruppo di versi affiora invece una certa eco letteraria e un tono descrittivo che lascia pensare che l'autore lo percepisse

come poco conforme allo stile espressivo che voleva conferire alla lirica e che per questo l'abbia cassata (*E talvolta ho sognato dei campi deserti / in cima alle colline, delle strade / lente nella vallata delle pietre / sgretolate dal sole*).

Il verso della carta riporta la stesura della quarta strofa della lirica. Dopo le prime quattro righe, che si rivelano essere tentativi ed elaborazioni di uno stesso verso e del successivo, le sei seguenti sono verosimilmente degli appunti, una sorta di "scaletta" con cui Pavese annota i punti da toccare. Si può quindi vedere il primo verso della pagina prendere forma: *Ma adesso ho ritrovato mio cugino* viene cancellato in favore di: *Ma adesso ho ritrovato il mio fratello vero* o *un consanguineo*, varianti che sottolineano la volontà dell'autore di rimarcare il legame di sangue e ancor più una vicinanza stretta, un'affinità morale che lo trascende. La prima parte del verso è poi modificata in *Ma ora tutto è lontano*, o *migliore*, o *gioioso*, o ancora *finito*, o *passato*, ponendo l'accento sulla distanza dall'età adolescenziale descritta nella strofa precedente e dal suo carattere negativo e non più sul ritorno del cugino che offre un *ritrovato* orgoglio, nuovi sogni e speranza nel futuro; questo aspetto viene invece recuperato dalla seconda parte del verso insieme a quello successivo: *La forza pacata* o *tranquilla / di mio cugino vivo* o [*del mio umano compagno tornato*] *è nel silenzio*, poi modificato in: *del cugino fraterno mi pesa nel sangue*. Anche in questi due versi si nota il proliferare delle varianti in corrispondenza degli appellativi usati per riferirsi al cugino, volti a sottolineare la sua importanza affettiva. Un altro elemento degno di nota è la sostituzione, e quindi, in un certo qual modo, l'accostamento, del *silenzio* al *sangue*.

Il verso successivo (*È tornato una sera finita la guerra mio cugino*), dopo quelli che paiono essere appunti o spunti segnati come promemoria, è stato riscritto invertendo l'ordine degli elementi della frase (*Mio cugino è tornato una sera, finita la guerra, / gigantesco, tenente di alpini. Passò a salutare*) ed è stato modificato ancora in: *Mio cugino è tornato, finita la guerra, / gigantesco, già un alpino. Ed aveva denari^o*, dove l'eliminazione del riferimento ai dati contingenti relativi al momento del ritorno (*una sera, passò a salutare*) rende "assoluto" l'evento e gli conferisce un valore particolare quasi miracoloso.

Si nota l'eliminazione del verso seguente (*i parenti viventi in paese e così dissero poi*) in favore della formulazione che resterà invariata (*I parenti dicevano piano "Fra un anno alla lunga a dir molto*), più breve e volta ad introdurre il discorso diretto, oltre che a sottolineare il carattere maligno dei discorsi fatti sottovoce dai parenti gelosi,

chiacchiere di paese; l'avverbio *piano* sembra infatti richiamare in qualche modo la dimensione paesana (*i parenti viventi in paese*) citata nel verso cancellato. Al verso successivo, alle maldicenze meschine il poeta oppone la serietà del cugino, indugiando sulla scelta delle parole: *Mio cugino non fece discorsi*, modificato in: *era serio di faccia* e ancora *ha una faccia seria decisa*. Al primo enunciato che metteva in risalto come il cugino non rispondesse alle dicerie con parole e ne sottolineava il carattere taciturno, sul quale è incentrata tutta la prima strofa della lirica, l'autore preferisce una sineddoche che ne evidenzia l'indole forte e risoluta e che mostra come Pavese parli per immagini concrete e corpose. Ad essa seguono le azioni compiute dal cugino, che quasi in risposta alle malelingue *Comprò un pianterreno / che dà sulla stradale e aprì un garage*, poi cambiato in: *nel paese e ci fece riuscire di cemento un garage*, con la successiva eliminazione dell'anastrofe per una forma più lineare *un garage di cemento, con dinnanzi una bella piletta elegante la pila che dà per dar la benzina / e sul ponte alla curva ha messo in targa un avviso*, poi modificato in *ha messo una targa réclame, Poi ci mise un meccanico dentro a prendere i soldi / e lui girò le Langhe in automobile*.

La quarta carta (AP III.1.4)

Il *recto* riporta l'elaborazione di quella che diverrà la sesta strofa e mostra diversi indugi come testimoniano le inserzioni sui margini laterali, spesso eliminate, così come l'espunzione del primo e dell'ultimo blocco di testo. I primi quattro versi, infatti, sono stati cancellati, e in parte (solo i primi due) riscritti subito dopo.

Il primo verso del *recto* è stato "spezzato" da un punto. Il primo emistichio si è mantenuto anche nella riscrittura ma il verso è stato allungato, perché Pavese ha voluto anticipare il riferimento alle nozze *in paese* che nel primo getto comparivano al secondo verso (*S'era intanto sposato una cara ragazza / esile, bionda, forse un suo ricordo* nata nel paese. → *S'era intanto sposato* in paese. *Pigliò una ragazza* simpatica bellissima / [*bionda ed esile, poi invertito di nuovo*] *esile e bionda come le donne* una straniera). Nella seconda parte del verso l'autore ha provato a mantenere una positiva qualificazione della sposa, il *cara* della prima stesura è in un primo momento recuperato da *simpatica* e poi da *bellissima*, ma entrambe le varianti sono state successivamente espunte. Il secondo verso mostra le oscillazioni dell'autore sui primi due aggettivi sempre inerenti alla sposa, che vengono scambiati e poi riscritti nell'ordine originario con l'aggiunta di una congiunzione, a differenza della prima elaborazione in cui erano affiancati asindeticamente. L'accenno,

probabilmente subito espunto, al fatto che la ragazza, seppure nata in paese, fosse per le sue caratteristiche fisiche in qualche modo esotica e richiamasse il passato avventuroso del cugino (*forse un suo ricordo*), viene ripreso (*come una straniera*) e sviluppato appieno nel terzo verso, aggiunto *ex novo* nella seconda elaborazione e più volte riscritto (*che [forse aveva, invertito:] aveva forse amato per il mondo*, cancellato in favore di *che aveva certo un giorno incontrato per il mondo*, modificato in *che aveva di certo amato molto per il mondo*, e in ultimo, sul margine laterale sinistro ma ben cancellato, *che forse ha amato un giorno per il mondo*).

Anche la prima parte del verso successivo presenta diverse varianti, che raccontano come nonostante il matrimonio – il contrasto è ben sottolineato dal *ma* iniziale – il cugino girasse da solo (*Ma girava da solo*, o *Ma uscì ancora da solo*). La narrazione prosegue con la descrizione fisica del cugino che appare come un forestiero perdigiorno (*vestito di bianco / colle mani congiunte alla schiena e il volto abbronzato*), alla quale, subito dopo, si affianca però la lenta rivelazione di una strategia economica di una sua ben celata strategia economica (che già si intravedeva nel terzo e nel quarto verso della porzione di testo cassata: *Moltiplicò le pile. La stradale Un anno dopo / iniziò un'altra industria*). Il verso che segue la descrizione dà subito rilievo allo spirito intraprendente del cugino e forse per questo è stato modificato dall'autore (*iniziò una campagna fatta per tutta Canelli* → *iniziò passeggiate [serali sostituito da] serotine per la stradale*), che voleva fare emergere probabilmente una certa ambiguità del personaggio: che sembra svogliato e un po' distratto e nostalgico (*Tutti dissero: "Pensa all'America* del verso seguente poi soppresso), ma che in realtà col tempo palesa i suoi piani, dimostrandosi invece attento e concentrato nei suoi investimenti, nonostante il suo progetto si dimostri fallimentare. Alle camminate serali si contrappongono, infatti, i giri mattutini per le fiere a contrattare cavalli e *l'aria sorniona* (che si sostituisce ad *altri pensieri*) del verso successivo, in cui si nota l'insistita oscillazione dell'autore tra *mercato* o il plurale *mercati e fiere*. La rivelazione del *disegno* del cugino mostra alcuni indugi dell'autore (*Spiegò poi a me / quando fallì il disegno che il suo piano / era stato di togliere [o di fare un'incetta di tutte le bestie] tutte le bestie [al paese] alla valle / e obbligarla alla fine a comprare automobili o motori*, verso che è stato modificato in *obbligare [la piazza sostituita da] la gente a comprare motori*; infine sul margine laterale sinistro compare una riformulazione in forma diretta "*Volevo svuotare la valle di tutte le bestie*") che riscrive lo stesso verso tre volte intervenendo sul verbo e di

conseguenza sulla struttura stessa della frase. Al primo *togliere (tutte le bestie alla valle)* che dà un senso di privazione, l'autore preferisce per un momento *fare un'incetta (di tutte le bestie)* che invece è un sinonimo di "accaparramento", per poi tornare ad un verbo simile al primo: *svuotare (la valle di tutte le bestie)*. Nel passaggio al secondo manoscritto Pavese sceglie la prima formulazione che riporta le parole del cugino senza far ricorso al discorso diretto che invece caratterizzerà gli ultimi versi della strofa. Al verso successivo le varianti interessano i due complementi oggetto. Per quanto riguarda il primo, appare la prima volta in forma pronominale, riferita alla *valle*, ed è sostituito da *la piazza* con la soppressione dell'avverbio che segue il pronome (*alla fine*) per ragioni metriche, ed è in ultimo modificato in *la gente*, una forma collettiva ma più concreta delle precedenti metonimie; figura retorica che viene invece applicata al secondo complemento oggetto del verso, che viene cambiato da *automobili* a *motori*.

I versi seguenti riportano il discorso diretto del cugino che esprime il suo rammarico per aver pensato di arricchirsi puntando sulla motorizzazione e modernizzazione del paese in cui però la tradizione era ancora talmente radicata da essere un fattore identitario; ma è anche in sé stesso che finisce per riconoscere questa appartenenza, come si evince dalle varianti scartate da Pavese, oltre che dal gioco di parole fondato sul sostantivo *bestia* della seconda elaborazione. Difatti, in un primo momento, le modifiche apportate a questa porzione di testo tendono a rappresentare il rimpianto del cugino per intraprese economiche alternative che sarebbero state più fruttuose: "*Ma la bestia, diceva, più grossa di tutte, / sono stato io a pensarlo dovevo [spedire cancellato in favore di] comprare la valle*, a sua volta sostituito da *studiare*, dal quale Pavese parte per scrivere il verso successivo *anzitutto me stesso. E [si diede eliminato per] pensò a un altro piano o un'altra industria*, poi ancora trasformato in *anzitutto me stesso. E impiantò un frigorifero*. Ma già la seconda variante (*dovevo studiare / anzitutto me stesso*) mostra un diverso rammarico del cugino: quello di non aver tenuto conto, nel suo piano economico, di una mentalità collettiva in cui egli stesso si riconosce. Queste variazioni sono state poi espunte in favore di una nuova formulazione, basata sull'uso del termine *bestia* nei suoi due significati, nel senso proprio di 'animale da soma' (*qui bestie e persone son tutte una razza*) e nel senso figurato di 'stolto, poco avveduto' che il cugino riferisce a se stesso (*Ma la bestia, diceva, più grossa di tutte, / sono stato io*), finendo, lui che pensava di esser più intraprendente e più furbo degli altri, per riconoscersi simile ai compaesani. Ritornando

sul secondo verso di questo blocco testuale, l'autore lo conclude con *dovevo saperlo*, poi modificato in un'espressione più lineare senza anticipazione pronominale (*dovevo sapere*) che lo lega ancor più strettamente alla proposizione seguente che da dichiarativa diviene oggettiva.

Una riga orizzontale prima degli ultimi versi segnala l'inizio di una nuova strofa. La porzione di testo che segue è composta da quattro versi, tutti barrati, che costituiscono i tentativi di riportare, dopo il flashback riguardante il ritorno del cugino e le sue successive scelte di vita, la narrazione alla passeggiata serale con la quale si è aperta la lirica, descrivendo l'arrivo alla vetta ventosa dalla quale si scorgono le luci di Torino offuscate in quella sera poco limpida.

I primi due versi del *verso* riprendono gli ultimi del *recto* e appaiono senza interventi (*Camminiamo da più di mezz'ora la vetta è vicina / Sempre aumenta d'intorno il frusciare e il fischiare del vento*). Il successivo invece mostra una modifica che riguarda la descrizione delle movenze del cugino e dei gesti che introducono le sue parole: nella prima variante *si toglie ad un tratto la mano di tasca e si volge*, mentre nella riscrittura *si ferma ad un tratto e si volge*; il verbo resta pronominale, ma il *focus* dell'azione passa dalla mano alla figura intera e il significato del predicato verbale è ribaltato rispetto al precedente: mentre la prima forma indica il passaggio da una situazione di stasi ad una di movimento, nel secondo caso accade l'inverso. In entrambi i casi le azioni sottolineano un improvviso animarsi e voler comunicare del cugino che, prima di rompere il silenzio, estrae le mani dalle tasche come per prepararle ad accompagnare con gesti le parole o si ferma per aspettare il protagonista e volgersi verso di lui. Un'ulteriore modifica alla fine del verso interessa la locuzione avverbiale (*un istante*) sostituita, forse perché avvertita come ridondante dopo il precedente *ad un tratto*, dalle prime parole del cugino. La prima formulazione del discorso che interessava due interi versi è stata annullata (*Sto vento / pare quello, mi dice, che soffia nel grande deserto / che c'è in mezzo all'Australia, soltanto è più fresco*) in favore di un altro argomento (*Quest'anno metto [in alternanza con scrivo] sul manifesto: "S. Stefano / è sempre stato il primo delle feste / nella valle del Belbo; e che si grattino [in alternanza con e che la dicano] / quei di Canelli"* [*e poi senz'aspettare / la risposta riprende la, cancellato] Poi riprende l'erta*). Anche il tentativo di recupero della prima tematica che compare subito in discorso diretto è stato cancellato, scritto di nuovo perfettamente uguale ed in seguito ancora soppresso (*Io pensavo in quel mentre al*

sibilare / del vento sopra i pascoli dell’Australia) per essere sostituito da altre sensazioni, come *il profumo della terra*, sempre legate al *vento*, che resta centrale e che nelle precedenti riscritture serviva da aggancio al vero tema che interessa Pavese: la lunga permanenza del cugino in terre all’altro capo del mondo ed il suo, quasi inspiegabile, ritorno. Il paesaggio collinare delle Langhe subentra a quello dei vasti pascoli australiani (*Qualche lume [lontano, modificato in] in distanza: cascine, automobili / che si sentono appena*), ma subito dopo l’autore cerca nuovamente un attacco per la tematica che tanto gli preme inserire (*io mi vedo dinnanzi / mio cugino che parla un’altra lingua*) fino a trovare la forma che più lo convince (*io penso alla forza / che mi ha reso quest’uomo, strappandolo al mare*). I quattro versi successivi però vengono cassati in blocco, eliminando ogni riferimento alla sofferenza patita dal cugino negli anni in cui era lontano che lo ha reso *pacato* e *gli ha fatto occhi così solitari, così liberi e calmi*.

La quinta carta (AP III.1.5)

La prima porzione di testo della quinta carta riprende gli ultimi versi del *verso* della pagina precedentè, modificandoli. Riagganciandosi al verso che recita *io penso alla forza / che mi ha reso quest’uomo, strappandolo al mare*, Pavese riscrive il quintultimo verso dell’altra carta (*agli Antipodi, [eppure lasciandolo tanto pacato, modificato in] lui conservandosi tanto pacato*) sostituendo *agli Antipodi* con un più generico *alla terra lontana* e accorciando la seconda parte del verso che continua, con un *enjambement*, al successivo (*che un giorno l’ha fatto / tanto pacato e libero*). Probabilmente in un secondo tempo, verosimilmente in seguito alla soppressione dei versi successivi, ha modificato nuovamente la chiusura del verso (*E non parla dei viaggi*), lasciando che dalla reticenza del cugino trapelino implicitamente il disagio e la pena sofferti. Queste tematiche sono infatti esplicitate nei cinque versi che seguono e, a riprova di quanto esposto prima, il sesto verso (*Non parla dei suoi viaggi mio cugino*) presenta più o meno la stessa formulazione della riscrittura della seconda parte del primo verso della pagina, che è stata ridotta per ovvie ragioni metriche.

Il primo verso di questa porzione che è stata cassata (*Mio cugino ha sofferto nel mondo la fame*) riprende in maniera evidente il quartultimo verso della pagina che precede (*Mio cugino ha sofferto la fame nel mondo e la morte*), con l’eliminazione dell’epifrasi costituita dal secondo elemento della dittologia (*la morte*), rendendo

l'enunciato più semplice e lineare. I successivi quattro versi, invece, sembrano voler recuperare il riferimento al carattere *pacato* e allo sguardo *calmo* del cugino, eliminato ai primi versi (*ma non per questo è così* [assorto, trasformato in] *grave. Forse / la sua virtù è di aver vissuto il mondo / con lo stesso occhio* [giovane, sostituito da] *calmo che adopera / pensando di irritare i canellesi*).

Subito di seguito al testo cancellato la narrazione prosegue con l'ottavo verso, che come si è visto è stato barrato e poi riscritto in chiusura del primo, che mostra il riserbo del cugino nel parlare dei suoi viaggi. Al verso successivo, in cui l'autore espone le poche informazioni che il cugino concede (*dice asciutto che è stato qua e là*), si nota una modifica riguardante l'ultima parte a cui viene preferita una forma meno colloquiale (*in quel luogo e in quell'altro*), mentre al seguente è stato soppresso il gerundio che collegava i due versi, sostituito dal verbo al presente e preceduto dalla congiunzione ([*pensando* cancellato per] *e pensa ai suoi motori che ha imparato*). La seconda parte di quest'ultimo e tutto il verso che segue sono stati barrati, eliminando ogni riferimento all'apprendistato in California; così come poi è stato soppresso il sintagma *Quando un giorno*, rimasto incompiuto, che doveva subentrare alle parti cassate, aggiunto probabilmente in un secondo momento perché anticipa un verso che compare più in là (*Quando un giorno gli ho detto che ho visto levarsi il gran sole*).

I primi due versi della porzione di testo che si presenta subito dopo rappresentano una prima elaborazione di un'immagine sulla quale l'autore indugia a lungo (*Ma ha veduto* [in alternanza con *assistito*] *levarsi il gran sole* [o *la luce solare nascere*] / *sulle isole più belle della Terra*), il terzo è stato riscritto con poche varianti, mentre l'ultimo è stato presto modificato (*Ha parlato sei lingue, compreso il cinese. / [E si è annoiato* sostituito da] *e tutte male*).

Il successivo gruppo di tre versi è cerchiato e da esso parte una freccia che dimostra l'intenzione dell'autore di anticiparlo di tre righe. È la riscrittura del penultimo e dell'ultimo verso della porzione precedente, seguiti da uno che è invece la rielaborazione del primo verso del gruppo antecedente a cui questi versi si sostituiscono. La riscrittura non comporta modifiche per il primo verso, ma il secondo mostra la soppressione della congiunzione iniziale, l'aggiunta e poi l'eliminazione dell'avverbio *molto* che conferiva valore superlativo all'avverbio di modo, e il completamento del verso (*e al ricordo sorride*). Per quanto riguarda il terzo (*Quando un giorno gli ho detto che ha visto levarsi il gran sole*), rispetto al verso che rimpiazza presenta una cospicua

aggiunta alla prima parte, per legare questa porzione alla successiva, allungandone decisamente la misura metrica. Forse per questo l'autore ha provveduto alla sostituzione della forma più ricercata e densa di significati *veduto* con la più corta e più comune *visto*, priva però della sfumatura semantica derivante dal perfetto logico latino che è invece presente nel participio *veduto*, col significato di 'conosciuto' perché lo si ha visto.

I versi che seguono si richiamano ai precedenti perché offrono la risposta all'osservazione fatta dal protagonista a suo cugino (*Mi ha risposto che bello [è il tramonto che porta il riposo / agli stanchi modificato in] era il buio arrecante riposo / che l'alba sorgeva che il giorno era vecchio con loro*) e mostrano un rilevante intervento sulla seconda parte del primo verso e l'inizio del secondo. Al *tramonto* che si contrapponeva al *levarsi* del sole, cioè all'alba, si sostituisce il *buio*, che invece si pone in antitesi al *gran sole*, mentre l'eliminazione dell'attacco del verso seguente risponde probabilmente alla volontà di accorciare il verso e legarlo meglio al precedente da cui dipende sintatticamente.

Il verso successivo (*Di una cosa soltanto conserva il ricordo [o la gioia]*) è stato presto barrato e rielaborato subito dopo (*Ma di una cosa serba un gran ricordo / mio eugi e un cimelio: la punta di un arpione*) eliminando l'avverbio soltanto e inserendo l'aggettivo *gran* che esalta, più che il riduttivo avverbio soppresso, il ricordo positivo, la gioia del verso cancellato. Inoltre è stata aggiunta la congiunzione avversativa *ma* all'inizio del verso, che si oppone ai ricordi negativi legati alla fatica del lavoro spossante che emerge dai versi precedenti. Nel secondo verso l'entusiasmo del *gran ricordo* si incarna in un cimelio (la punta dell'arpione) che sembra sostituire la fotografia ([*Egli mostra sognante, modificato in] E gli piace mostrare una / fotografia sul ponte del battello*) che compare in chiusura del verso della pagina precedente. Nella porzione di testo che segue l'autore riporta le immagini impresse nella memoria del cugino e il suo rimpianto (*Ha veduto fuggire balene tra schiume di sangue / mio cugino, e rimpiange talvolta la sorte [in alternanza con il progresso] / che gli ha tolto di fare il fiociniere. / "Pianterei tutto, moglie paese garage, / se si cacciasse ancora ad arma bianca".*), e nella titubanza tra *sorte* e *progresso* sembra lasciarsi sfuggire un giudizio di valore sulla tematica.

Il verso presenta la data (14 settembre) in basso sulla destra e riporta i tentativi di rielaborazione dei versi presenti sul *recto* e di conclusione della lirica, come provano i numeri che Pavese segna alla fine delle due successive stesure.

Il primo gruppo di versi rappresenta la riscrittura di quelli che appaiono nella parte centrale del *recto* (*Ha parlato sei lingue, compreso il cinese / tutte male e al ricordo sorride / Quando un giorno gli ho detto che ha visto levarsi il gran sole / sulle isole più belle della Terra. / Mi ha risposto che bello era il buio arrecante riposo / che l'alba sorgeva che il giorno era vecchio con loro*), relativi al confronto tra i due protagonisti, in cui emerge la distanza tra chi è giovane e pieno di sogni e aspettative per il futuro e chi ha avuto esperienza della vita e ha già dovuto fare i conti con la realtà. Versi che Pavese ha deciso di usare in chiusura della lirica cassando il testo del *recto* da metà pagina in giù. Ha eliminato il riferimento alle sei lingue parlate dal cugino, non riscrivendo il primo verso e la prima parte del secondo, ma ha salvato la parte rimanente (*al ricordo sorride*) posticipandola di tre versi. Nella sua rielaborazione parte infatti dal terzo verso della porzione interessata (*gli ho detto ch'egli ha visto levarsi il sole enorme / sulle isole più belle della terra / e al ricordo ha sorriso e mi ha detto risposto che l'alba / si levava che il giorno era vecchio per loro*), abolendone l'attacco che dislocava la conversazione in un'altra occasione (*Quando un giorno*) e riallacciandolo al verso che precede la parte di testo coinvolta dalla variazione (*dice asciutto ch'è stato in quel luogo e in quell'altro / e pensa ai suoi motori*), come si evince dall'iniziale minuscola. Forse per compensare la soppressione delle prime parole del verso o semplicemente per esaltare l'alba esotica l'autore sostituisce l'aggettivo *gran* riferito al sole con *enorme*. Il verso successivo non mostra variazioni, mentre il seguente presenta enormi cambiamenti rispetto a quello da cui deriva. La seconda parte di quest'ultimo è stata eliminata e alla prima parte è stata anteposta la porzione che appariva in chiusura del secondo verso dell'elaborazione precedente, con la modifica del tempo verbale al presente (*e al ricordo sorride*) in passato prossimo (*e al ricordo ha sorriso*) perché si accordasse al tempo del verbo successivo (*mi ha detto* poi trasformato in *mi ha risposto*). Il dislocamento di questa porzione di verso ha consentito all'autore di sostituire il riferimento al buio e all'agognato riposo, che appesantivano il discorso e gli ha offerto la possibilità di introdurre direttamente le parole del cugino, ancora una volta facendole precedere da un tratto, se non gestuale, fisicamente espressivo come il sorridere. L'ultimo verso, infine, mostra due interventi. Il primo sul verbo *sorgeva*, al

quale subentra la ripetizione del verbo *levarsi* utilizzato sempre a proposito del sole, probabilmente preferito per il suo duplice significato di ‘sollevarsi’ e di ‘svegliarsi’; il secondo sulla preposizione che precede il pronome alla fine del verso, che da *con loro* viene modificata in *per loro*, così che dal parallelismo e dal perfetto accordo tra il giorno e i pescatori si passa all’antitesi per cui il giorno, rinascendo col sole, finiva per opporsi alla percezione, quasi soggettiva, di chi si sveglia al mattino tanto presto che il buio è ancora intenso.

La successiva rielaborazione cerca invece di recuperare la seconda parte del testo del *recto* che racconta il rimpianto del cugino per la caccia alla balena. Il primo verso si riallaccia direttamente all’ultimo non cancellato del *recto* (*dice asciutto ch’è stato in quel luogo e in quell’altro / e pensa ai suoi motori*) completandolo.

Già ai primi versi si nota un indugio del poeta che cerca di introdurre l’argomento presentandolo come una delle poche confidenze del cugino (*Solo, un giorno, / si è lasciato sfuggire*), poi sostituito col recupero del riferimento, presente nel *recto*, al fatto che fosse l’unico ricordo positivo del periodo all’estero (*Solo, un sogno / gli è rimasto nel cuore*). I versi successivi non riportano, come nella prima stesura, l’accento alla *punta di un arpione* conservata come *cimelio*, ma esplicitano il ruolo del cugino sul battello sul quale era imbarcato (*da fuochista*) e descrivono con immagini forti e vivide l’incontro quasi fortuito con *l’arpone* o *il cetaceo*, che per un gioco retorico coincidono col nome dell’imbarcazione. Il verso *ha veduto fuggire balene tra schiume di sangue* è l’unico a mantenersi nella riscrittura ed è stato “duplicato” nel verso *ha veduto volare le fiocine aguzze nel sole* che ha la stessa apertura, formando così un’anafora, e la medesima misura metrica. Il sesto verso è il più tormentato e riporta diversi ripensamenti del poeta: il secondo e il terzo segmento che compongono il polisindeto sono stati barrati e sostituiti (*e dibattersi e [scendere in mare* sostituito da] *tendersi corde [e lottare alla lancia* cancellato in favore di *e errori*, ma poi riscritto] *e lottare alla lancia*).

Il verso successivo introduce i versi conclusivi che rappresentano la rielaborazione della prima porzione di testo presente sulla pagina. La prima parte del verso (*Lo racconta talvolta*) collega la fine del componimento con la sezione precedente reintrodotta in questa seconda stesura, mentre la seconda (*Ma quando gli dico*) apre il confronto tra i due protagonisti, riadattando la formulazione precedente (*gli ho detto*) con l’aggiunta dell’iniziale congiunzione *ma* e la modifica del tempo verbale dal

passato prossimo al presente. Quest'ultimo intervento corrisponde a quello che compare due versi più avanti (*sorridente e risponde*).

Il secondo verso di quest'ultima porzione recupera e amplia la seconda parte del primo verso della precedente stesura (*ch'egli ha visto levarsi il sole enorme* e ancora nella prima elaborazione *che ha visto levarsi il gran sole*). Inizialmente l'autore inserisce la formula *è tra i pochi che hanno visto* e sostituisce *il sole enorme* con *l'alba*, successivamente aggiunge anche l'aggettivo *fortunati* al partitivo, e di conseguenza interviene a modificare la persona del verbo, e cambia *l'alba* in *l'aurora*. La preferenza dell'*aurora* rispetto all'*alba* sembra dovuta al fatto che il sostantivo evoca vedute dai colori intensi, molto più suggestivi del chiarore della luce al levar del sole al quale si richiama, per etimologia, dal termine alba.

Il secondo manoscritto: FE 5II.38

L'altro manoscritto relativo a *I mari del Sud* è conservato nel fascicolo FE 5II.38, appartenente al Fondo Einaudi, all'interno della sezione nominata FE 5II Poesie II. Rappresenta la ripresa in pulito di AP III.1.

Il *recto* si presenta ordinato e senza cancellature con una grafia curata ed uniforme. Figura solo una variante al secondo verso, sottoscritta al sostantivo al quale si sostituisce: *ombra* per *buio*. Il termine *ombra* attenua rispetto a *buio* la rappresentazione dell'oscurità, dal momento che il buio è l'assenza di luce, mentre l'ombra è prodotta dalla luce stessa che incontra un ostacolo, l'interposizione di un corpo opaco. La scelta si può spiegare con l'intenzione dell'autore di riferirsi esattamente a quella fase di transizione tra il giorno e la notte che si verifica subito dopo il calar del sole, al *tardo crepuscolo* appunto, quando ancora l'oscurità non è totale, ma la luce va scemando e i colori accesi del tramonto cedono il posto a quelli più cupi dell'imbrunire.

Il *verso*, pur essendo stato scritto con la stessa grafia precisa ed elegante, riporta un numero superiore di interventi e variazioni apportati probabilmente in un secondo momento, come dimostrerebbe la matita, se il suo uso non nasconde invece l'intento di non "sporcare" troppo la pagina.

Una prima modifica compare al nono verso (*che il biglietto veniva da un'isola detta Tasmania / circondata da un mare più azzurro, [feroce che viene cancellato per battuto da e poi ripristinato] feroce di squali*), per cui si nota un'alternanza, già presente

anche nel precedente manoscritto, tra *feroce di squali e battuto da squali* e la scelta finale sembra sottolineare il carattere selvaggio del paesaggio esotico. Sempre nello stesso verso è presente l'innovazione il *mare più azzurro* rispetto al *paesaggio azzurro* di AP III1.3, che sembra porsi in linea con il precedente intervento, poiché per sua stessa etimologia il *mare* (dalla *rad.* MAR-, la stessa del verbo 'morire') rimanda alla morte e quindi al senso di pericolo, ma anche di difficoltà dato dal suo "essere infecondo", che non viene invece espresso dal sostantivo *paesaggio*, che evoca uno spettacolo per la vista, un piacere e quindi una sensazione diametralmente opposta.

Due versi sono stati depennati: l'undicesimo e il dodicesimo (*E il bambino, soltanto non fece commenti / ma pensando alla terra lontana, staccò il francobollo*), e sono state introdotte numerose aggiunte, o meglio l'autore ripropone versi già scritti con nuove modifiche, sia sul lato destro che su quello sinistro. In corrispondenza dei due versi cancellati, una buona parte degli interventi sul margine destro, già di difficile lettura a causa della scarsa nitidezza della matita, è stata poi coperta da una fitta trama di righe spezzate. Una prima frase è stata espunta da una netta linea orizzontale, mentre alcune righe successive sono state cancellate da linee a fisarmonica e riguardano la prima formulazione di una nuova porzione di due versi (*Il bambino fremendo aggiunse che di certo il cugino / s'era dato a pescare le perle e [??]*). L'aggiunta si riallaccia alla fine del decimo verso della carta (*nel Pacifico, a sud dell'Australia.*) e continua ricollegandosi all'ultima parte del dodicesimo verso (*staccò il francobollo*). Subito dopo viene rielaborata, sempre sul margine destro (*Ed aggiunse che certo / il cugino pescava le perle. E staccò il francobollo.*). La seconda formulazione si rivela più snella e efficace, grazie all'eliminazione della preposizione all'interno del sintagma avverbiale (*di certo*) e alla semplificazione della forma verbale che passa da *si era dato a pescare* a *pescava*. I versi aggiunti evidenziano l'entusiasmo del bambino che all'arrivo del cartoncino immagina attività avventurose e ricchi tesori, riversando sul cugino alcuni aspetti degli eroi delle sue letture d'infanzia.

Sul margine sinistro Pavese ha invece inserito due versi ripresi dal precedente manoscritto (*Tutti dissero un loro parere ma tutti conclusero / che se non era morto morirebbe*), ma con una variante che sostituisce il verbo *dissero un loro parere* con il più usuale *diedero un loro parere*. Più in basso sempre sul lato sinistro del foglio, interviene sull'anafora presente al quindicesimo e al ventesimo verso della pagina.

L'aggettivo esclamativo interessato (*quanto*) viene sostituito probabilmente con l'aggettivo *molto*, riportato dalla prima stesura in nostro possesso di questa porzione di testo (il *verso* di AP III.1.3), per poi essere ripristinato.

Al quart'ultimo verso l'autore indugia su *viso* o *volto*, finendo per confermare la prima scelta, e la più corrente, alla seconda, che costituiva la lezione originaria riportata dal precedente manoscritto (AP III.1.2). Al contrario, al terz'ultimo verso elimina l'aggettivo *solo* insieme al comparativo che lo precede per sovrascrivere *sincero*, preferendo quindi la forma che compare sul manoscritto AP III.1.2 (a cui subentrano *più triste* e *più solo*). Questa è l'unica modifica fatta con la penna, quindi verosimilmente è stata apportata in un momento differente da tutte le altre variazioni della pagina.

Lo stesso discorso fatto per la prima carta vale per la seconda (FE 5II.38.2). Entrambe le facce del foglio sono ordinate e scritte con bella grafia, ma il *verso* presenta un maggior numero di inserzioni e cancellature. Il *recto* riporta un unico intervento al secondo verso apportato a matita. Viene sostituito il sintagma *del cugino fraterno* prima con *di mio cugino* e poi con *del mio compagno*, riprendendo un avvicendamento riscontrabile anche nell'altro manoscritto. Si può notare in questa alternanza un'oscillazione nei toni, che da affettuosi passano ad essere più asettici, per poi tornare ad una forma che indica una maggiore intimità e condivisione, dato che il legame di parentela è stato esplicitato sin dai primi versi.

Sono invece presenti numerose innovazioni rispetto ad AP III.1. La prima figura all'ottavo verso, in cui in luogo dell'aggettivo *decisa* (*mio cugino ha una faccia decisa*) si trova *recisa*, che per quanto nell'accezione di 'risoluta', 'determinata' sia un perfetto sinonimo del primo, aggiunge per via del suo altro significato 'spezzata', 'tagliata' una connotazione un po' più cupa e truce, rafforzando la sensazione che l'espressione risoluta sia stata suscitata e alimentata dalla sofferenza del personaggio, e sia dunque una reazione all'asperità della vita. Due versi più in basso, al decimo verso della pagina, si nota l'aggettivo *fiammante* (*con dinnanzi fiammante la pila per dar la benzina*) in sostituzione del più colorito e colloquiale *elegante*, che mette in risalto la novità, il carattere appariscente della pompa di benzina e insieme suggerisce un certo orgoglio per l'impresa economica del cugino. Al verso successivo, invece, l'aggettivo *ben grossa* rimpiazza il verbo *ha messo* riportato dal precedente manoscritto, conferendo al verso una simmetria con quello che lo precede.

Da queste prime innovazioni emerge l'importanza della sede del secondo accento principale, tutte infatti figurano nella stessa posizione metrica (gigantésco, tra i póchi [...]; Mio cugíno ha una faccia recísa [...] con dinánzi fiammánte [...]; e sul pónte ben gróssa [...]). Non di raro, inoltre, la vocale interessata dal secondo accento è la stessa del primo, un fattore che può creare legami sotterranei o produrre un effetto di “colorazione” timbrica del verso.

Non mancano tuttavia modifiche localizzate in altre posizioni metriche. Più avanti infatti, alla fine del tredicesimo verso, subentra alla forma presente in AP III.1.2, *in automobile*, il gerundio *fumando* (*e lui girò tutte le Langhe fumando*) che non solo sposta l'accento dalla passione per i motori all'atteggiamento spensierato e “leggero” del cugino, ma evitando la clausola sdrucchiola configura una struttura versale e ritmica più vicina a quella preferita dall'autore. Al quindicesimo e sedicesimo verso si legge *come le straniere / che aveva certo un giorno incontrato nel mondo* in luogo di *come una straniera che aveva per il mondo di certo amato molto*. La modifica della similitudine risponde più ad un'esigenza di carattere semantico che ad una di carattere stilistico, dal momento che sostituisce il riferimento ad un grande amore del passato che ancora mostra conseguenze sul presente, con il richiamo a frequentazioni femminili o avventure che denotano i gusti e il fascino per l'esotico del cugino. Infine al ventitreesimo verso è visibile una piccola innovazione, viene aggiunto al verbo *comprare* il pronome enclitico *gli* al fine di sottolineare ulteriormente il tornaconto del cugino.

Il *verso* riporta, sui margini laterali e in fondo alla pagina, modifiche a matita spesso cancellate e di difficile lettura. Alla fine del quarto verso viene barrato *e che si grattino* e sostituito da *e che la dicano* che ripropone un dubbio già incontrato nel precedente manoscritto, ma questa volta si scioglie scegliendo la formulazione meno colloquiale. All'inizio del decimo verso si nota un intervento che interessa tutte le finali delle prime tre parole, che vengono accordate al plurale (*alle terre lontane*) al fine di evidenziare le molteplici mete dei viaggi del cugino. Il secondo emistichio, invece, è stato barrato (*E non parla dei viaggi*) e si moltiplicano i rifacimenti su entrambi i margini laterali. A causa dell'illeggibilità, ipotizziamo che parte di essi, nello specifico l'inserzione appuntata sul margine sinistro, possa essere una ripresa dei versi espunti nel precedente manoscritto e più volte rielaborati (*eppure lasciandolo tanto pacato*, cancellato in favore di *lui conservandosi tanto pacato*, trasformato più avanti in *e forse*

è questo che gli ha fatto gli occhi così solitari, / così liberi e calmi, e ancora modificato nella pagina successiva *che un giorno l'ha fatto / tanto pacato e libero*). Tuttavia, non si può escludere che si tratti di una nuova aggiunta, come quella che compare sovrascritta (*al silenzio che dura*), o una semplice riformulazione della porzione cassata, come quelle del margine destro, tra le quali compare la riscrittura che resterà poi invariata (*Mio cugino non parla dei viaggi compiuti*).

Anche il diciassettesimo verso e la prima parte del successivo (*e dibattersi e tendersi corde e lottare alla lancia. / Lo racconta talvolta.*) sono stati barrati e rielaborati prima sul margine sinistro e poi in fondo alla pagina sempre a matita. Il primo elemento del climax, che sembra mantenersi nell'intervento segnato sul lato del foglio, viene modificato nell'ultimo rifacimento della pagina. Ciò che subisce diverse variazioni è l'elemento centrale di cui però resta leggibile solo l'ultima variante (*innalzarsi le code*), mentre il terzo si mantiene sempre uguale. All'allitterazione delle dentali si sostituisce quella meno evidente delle nasali e delle liquide che contribuisce insieme al polisindeto a scandire e ritmare il verso. L'allitterazione si prolunga nel verso successivo, le cui modifiche sembrano rispondere proprio alla ricerca di effetti di suono: viene infatti sostituito *Lo racconta talvolta*, che riproponeva una forte insistenza sulla sillaba /ta/, con *Me [lo sostituito da] ne accenna talvolta*, una soluzione dove la sostituzione del pronome, più indeterminato, risponde anche a un effetto fonologico che prolunga l'insistenza sulla nasale.

I dattiloscritti e le prove di stampa

Possediamo due dattiloscritti de *I mari del Sud*, conservati nei fascicoli FE 5II.16 e FE 5II.51, entrambi appartenenti al Fondo Einaudi.

Il primo (FE 5II.16) è datato (*nov. '30*) e composto di quattro fogli sciolti vergati solo su *recto*, i primi due dattiloscritti con un inchiostro violetto e gli altri due con inchiostro blu.

Dal raffronto con il secondo manoscritto emerge, alla terza carta (FE 5II.16.3), la sostituzione di tre versi del manoscritto (*Ma sono stato sincero. Ogni cosa più triste / l'ho esasperata fino a aver da ridere / piangendo, di me stesso, fino al fondo*) con *Sento ancora negli occhi la luce beffarda / dei lampioni a migliaia sul gran scalpaccio e l'espunzione di altri due versi che non compaiono nel dattiloscritto (Ora tutto è lontano.*

La forza tranquilla / del mio compagno mi pesa nel sangue). Dalla porzione eliminata si evince la volontà di prendere le distanze da un richiamo troppo scoperto alla tradizione che sembra emergere da questi versi.

Sempre sulla terza carta del fascicolo si legge, in corrispondenza del v. 59, *una faccia decisa* al posto di *recisa*. I due aggettivi hanno la stessa etimologia, ma il secondo è rimasto più vicino al significato latino da cui deriva ('trancare', 'tagliare'), perciò risulta più forte nel marcare la risolutezza del personaggio e allo stesso tempo più ricercato. L'alternanza tra le due forme continuerà nei documenti posteriori.

Nella quarta pagina (FE 5II.16.4) figurano altri interventi di tipo lessicale, di cui il più rilevante al v. 96, dove, in luogo di *ha veduto volare le fiocine aguzze nel sole*, si legge *ha veduto volare i ramponi pesanti nel sole*, sottolineando la fatica della lotta per la sopraffazione dei grandi animali. Inoltre si nota al v. 94 la sostituzione del predicativo *compatto* (*Solo un sogno / gli è rimasto compatto*, mentre in AP III.1 era *gli è rimasto nel cuore*) con il complemento *nel sangue*, che continua l'allitterazione della sibilante e evidenzia la forza del desiderio del cugino.

Il fascicolo FE 5II.51 è costituito solo da due carte, dattiloscritte sul *recto*.

La modifica più significativa che emerge da questo dattiloscritto riguarda l'aggiunta dell'aggettivo rafforzativo *stesso* riferito a Monte Cucco (*di questo stesso colle*) al diciannovesimo verso della lirica, sulla prima carta del fascicolo (FE 5II.51.1). Le ragioni dell'aggiunta sembrano essere di natura metrica, verosimilmente legate alla misura eccezionalmente corta del verso, sebbene neppure l'aggiunta riesca a far tornare il ritmo alla sua solita cadenza ternaria. Non si può escludere tuttavia che siano almeno in parte dovute alla volontà di rimarcare ancora una volta l'importanza del colle.

Nella seconda pagina (FE 5II.51.2) dal confronto col dattiloscritto precedente si nota, al v. 59, il ripristino dell'aggettivo *decisa* in luogo di *recisa* e al v. 94 l'eliminazione – o forse la dimenticanza, visto che tornerà nelle bozze di stampa – del sintagma *da pesca*, legato alla specificazione del tipo d'imbarcazione (*su un legno olandese da pesca*).

AP III.3 è fascicolo che raccoglie le bozze di stampa di *Lavorare stanca* per la prima edizione. Delle novantuno carte da cui è composto e che costituivano un plico, quelle dedicate a *I mari del Sud* vanno dalla seconda alla sesta e si sono staccate dalla rilegatura. Sono stampate esclusivamente su *recto* e non riportano alcuna annotazione autografa.

Nonostante non vi siano interventi dell'autore, dal confronto di queste carte con il secondo dattiloscritto (FE 5II.51) emergono alcune varianti. La più importante si trova al v. 55: al posto del predicativo *un alpino*, che sottolineava la scelta del cugino per un corpo militare da montagna, figura un complemento partitivo *tra pochi*, evidenziando il carattere brutale della guerra e la forza del cugino che è riuscito a sopravvivere.

Le altre due modifiche riguardano invece il recupero al v. 94 del complemento di fine (*da pesca*), assente in FE 5II.51, e al v. 59 il ritorno all'attributo *recisa* che sostituisce definitivamente la forma concorrente *decisa*.

I fascicoli relativi alla seconda edizione fanno parte del fondo Sini e sono AP III.5 e AP III.4, che raccolgono rispettivamente le carte dattiloscritte e le prove di stampa. In entrambi i fascicoli *I mari del sud* occupa cinque pagine. Da questi documenti, se si escludono gli interventi inerenti la punteggiatura, l'unica variazione che si nota è l'oscillazione morfologica di una preposizione (*fra/tra*) che figura al v. 55: il dattiloscritto riporta la sostituzione della prima forma con la seconda (*tra i pochi* come si evince da AP III.5.6), mentre le bozze di stampa mostrano il ripristino della prima.

Conclusioni

Dall'esame delle varianti risulta difficile, anche distinguendole per livelli testuali, trovare la direttrice dominante degli interventi correttivi, se non forse l'interesse del poeta per la semantica piuttosto che per il *labor limae*. Selezionerò dunque per campioni i casi e i comportamenti che mi sono sembrati più interessanti, senza pretesa di rigore.

A livello morfologico gli interventi dell'autore riguardano soprattutto i tempi verbali, per "avvicinare" o "allontanare" un episodio o per dare l'idea della lunga durata di un'azione nel tempo, come dimostra la modifica apportata ai versi relativi alle dicerie paesane alle spalle del cugino (*i parenti viventi in paese e così dissero poi* → *I parenti dicevano piano* " *Fra un anno alla lunga* a dir molto). La prima porzione dell'*intermezzo* rappresenta il passo in cui più si nota, nell'arco di due stesure abbracciato dal primo manoscritto (tra la terza e la seconda carta), la forte oscillazione nei tempi verbali, dalla quale emerge la ricerca del poeta della giusta prospettiva per inserire i richiami alla sua

infanzia. Questa ricerca appare anche, seppure in maniera meno evidente, nella prima elaborazione della seconda parte della digressione sulla sua gioventù.

Talvolta, invece, la modifica del tempo del verbo aiuta a conferire alla situazione l'aspetto di un evento inaspettato, quasi eccezionale, come accade ad esempio nella composizione del v. 29: *Un inverno a mio padre, già morto, è arrivato un biglietto*, che è stato modificato in *arrivò un cartoncino*. Altre volte risponde ad esigenze metriche, come nel verso poi espunto: *Mi ha risposto che bello [è il tramonto che porta il riposo / agli stanchi modificato in] era il buio arrecante riposo* dove, grazie al participio presente, l'autore riesce ad eliminare l'*enjambement* e a rientrare nella misura di un solo verso.

A livello sintattico, sia la scelta del gerundio sia la sua sostituzione con un verbo di modo finito, per subordinare o coordinare una frase alla precedente, possono lasciare ugualmente implicito il rapporto logico fra due proposizioni o versi: come nel v. 44, dove Pavese sembra ricorrere al gerundio per interrompere una serie anaforica (*ch'io ho inseguito su un monte un compagno di giochi, / che ho spaccato i bei rami, che ho rotto la testa* → *spaccandone i bei rami, che ho rotta la testa*); o come nel v. 92: *dice asciutto ch'è stato in quel luogo e in quell'altro / [pensando cancellato per] e pensa ai suoi motori*, dove la coordinazione separa nettamente il dire e il pensare del cugino, rimarcando la "ambiguità poetica" del personaggio.

Nell'ordine della frase le inversioni sono spesso legate a ragioni fonologiche (*che [forse aveva, invertito] aveva forse amato per il mondo*) o metrico-ritmiche (*e ho inseguito su un albero un compagno di giochi* → *e ho inseguito un compagno di giochi su un albero*), ma emergono casi in cui Pavese se ne serve per avvicinarsi di più all'ordine 'naturale': per esempio instaurando un più ovvio nesso di causalità nella prima stesura del v. 39 (*Poi scordarono tutti e passò molto tempo* → *Poi passò molto tempo e scordarono tutti*); rinunciando al soggetto-rema posposto: *È tornato una sera finita la guerra mio cugino* → *Mio cugino è tornato una sera, finita la guerra*; eliminando costrutti più ricercati (un "accusativo alla greca" e un'anastrofe) come nell'elaborazione dei vv. 59-60: *era serio di faccia* → *ha una faccia seria decisa, nel paese e ci fece riuscire di cemento un garage* → *un garage di cemento*).

Il livello lessicale è visibilmente quello più interessante e meriterebbe un'analisi più approfondita. Pavese indugia di frequente alla ricerca della parola più adatta a rendere l'immagine o il pensiero che gli preme, per cui le sue scelte sembrano guidate

più da necessità concettuali che da un intento meramente stilistico. Lo testimonia, ad esempio, il proliferare delle varianti riferite all'ipotetica figura dell'antenato, molto distanti tra loro per significato, fra le quali cerca la più calzante per descrivere un archetipico capostipite capace di motivare il carattere taciturno della stirpe.

Spesso questi interventi sembrano rispondere ad esigenze particolari legate al contesto. È il caso di *pacato* preferito a *leggero* nella descrizione dell'incedere del cugino *gigante*, o di *scabro* rispetto a *rozzo*, *duro* e *forte* riferito alla "ruvidità," ma anche alla "tenacia" del dialetto. Così come l'attenzione al contesto riguarda la scelta di *idiomi* rispetto a *lingue*, di *oceani* in confronto a *mari*. Ma ciò che si evince più in generale è la ricerca di parole icastiche, che "rappresentino" le idee evocando immagini concrete, come *scabro* e *scalfito* per avvicinare il dialetto alla consistenza della pietra, o come *adopera* (preferito ad *usa*) per indicare un "uso artigianale" della lingua. Si pensi ancora all'oceano *feroce di squali* che sembra pronto ad inghiottire e dilaniare chiunque vi si avventuri e si dimostra molto più efficace delle alternative. Anche l'aggettivo *fiammante* è più evocativo di *elegante*, perché oltre al significato proprio del termine ('nuovo', 'sfavillante', 'scintillante') richiama l'immagine delle fiamme, simbolo stesso della benzina e della potenza che sprigiona.

Dall'analisi dei documenti, e in particolare da quella dei dattiloscritti e delle bozze di stampa, emerge come l'autore spesso ritorni sui suoi passi e indugi anche più di una volta tra due forme alternative che sembrano essere per lui equivalenti o quantomeno valide in egual misura seppure per aspetti diversi. Lo si nota per esempio nell'oscillazione tra l'attributo *decisa* e *recisa*, del v. 59, per esprimere la serietà e la determinazione del cugino e in quella tra *viso* e *volto*. In questi due casi la scelta dell'autore ricade sulla forma di uso più frequente.

Non si può dire lo stesso per il raro *serotine* preferito a *serali* (*iniziò passeggiare serotine per la stradale*), ma qui la scelta sembra avere ragioni eufoniche più ancora che metriche, poiché sostituisce *passeggiate serali per la stradale*. Quanto poi all'alternanza tra la forma più diffusa *visto* e la più pregnante e più letteraria *veduto*, non è un caso che si concentri in una porzione di testo in cui trova precise motivazioni semantiche e metriche. L'anafora costruita proprio sulla più ricercata *veduto* (*e ha veduto volare le fiocine aguzze nel sole* ^{da pesca "ill cetaceo"} / *ha veduto fuggire balene tra schiume di sangue*), che resta immutata sin dal suo primo apparire, dà risalto semantico alla scena della caccia che appassiona il cugino e configura un ritmo versale la cui straordinaria

suggestione dipende dal trisillabo; invece *Ma ha veduto levarsi il gran sole* verrà sostituito con *ha visto* contestualmente alla scelta di una subordinata (*gli ho detto ch'egli ha visto*) che attenua l'enfasi della visione attraverso la forma indiretta, quasi ad opporre allo spettacolo della balena l'indifferenza del cugino per i paesaggi.

Nella porzione poi espunta riguardante il rientro in paese del giovane *alter ego* dell'autore si nota l'alternanza tra *tornare*, *venirci* e *andarci*, finché il ripristino della prima forma nella elaborazione definitiva non privilegia un movimento circolare, un volgersi indietro verso i luoghi abituali dell'infanzia. Fra i tre, *tornare* è certo il verbo che consente di eliminare la particella locativa enclitica, ma è anche quello che ha un senso preciso e – considerate le sue occorrenze nel testo – assume il valore di una parola-chiave, al punto che non ha bisogno di prefissi iterativi: in questa porzione si passa da *Io tornai nelle Langhe* a *Ritornai nelle Langhe* e infine a *E tornai nelle Langhe*.

Dietro le numerose varianti relative ai verbi 'pensare' e 'sognare' o ai corrispettivi sostantivi e aggettivi si coglie un paradigma semantico altrettanto importante, che nella maggior parte dei casi implica un movimento opposto a quello del 'ritorno': il passaggio da uno spazio reale, definito, a uno immaginato e "aperto", oppure un "tendere verso" qualcosa. Queste parole tematiche sono spesso usate da Pavese in alternanza tra loro, come se fossero equivalenti; e non è meno importante che nell'elaborazione del testo finiscano spesso per essere eliminate. È il caso di due versi riportati da AP III.1.4: *Io pensavo in quel mentre al sibilare / del vento sopra i pascoli dell'Australia*, dove il verbo 'pensare' consente il collegamento ed il rapido passaggio dalla veduta notturna dalla cima del Monte Cucco ai pascoli dell'Australia. Oppure del primo verso di una porzione presente in fondo al *recto* di AP III.1.2, *E talvolta ho sognato dei campi deserti*, dove il verbo 'sognare' introduce un cambio di scenario, dall'ambientazione urbana ai paesaggi delle Langhe, esplicitando contemporaneamente la forte nostalgia del ragazzo lontano dal paese. Accade lo stesso per l'introduzione della tematica della caccia alla balena, dove compare prima l'aggettivo: *Egli mostra sognante*, poi il sostantivo: *Solo un sogno / gli è rimasto nel cuore*, che verranno entrambi eliminati a favore di una ben diversa formulazione: *gli piace mostrare una / fotografia sul ponte del battello*.

Particolarmente significativa risulta l'alternanza di 'pensare' e 'sognare' nelle diverse elaborazioni del verso *Io da tempo pensavo ai parenti* in AP III.1.3r: ribaltato

nel suo opposto *Io non pensavo ai parenti*, poi trasformato in *Non tornai sognando i parenti*, nuovamente modificato in *Io pensavo ai miei alberi altissimi*. Più avanti, alla fine della stessa pagina, il verso *ma sognando quell'isola brulla, staccò il francobollo* diventerà nella rielaborazione *ma pensando alla terra lontana, staccò il francobollo*. È un 'sistema' di varianti che richiederebbe un'analisi approfondita.

L'importanza del 'pensare' è sottolineata anche da due varianti tra quelle che Pavese appunta per descrivere il potenziale antenato e lo stesso giovane protagonista. Il capostipite viene definito tra le altre cose *un pensoso tra idioti*, il ragazzo si qualifica come *giovane assorto* o *giovane pensoso*, e poi nella lirica c'è il 'pensare' (diverso e affine) del cugino, su cui si infittiscono gli interventi dell'autore. Il gerundio di uno dei versi eliminati su AP III.1.5r (*con lo stesso occhio giovane^{calmo} che adopera / pensando di irritare i canellesi*) esprime una finalità; quello di un altro verso della stessa pagina (*dice asciutto ch'è stato in qua^{el luogo} e in e là quell'altro / pensando e pensa ai suoi motori*) ha natura temporale, ma Pavese lo sostituisce con l'indicativo coordinato per creare una maggiore separazione tra i due versi e soprattutto fra le relative tematiche: il distacco per i posti che ha visto e la sua passione per la meccanica. Tra le diverse elaborazioni di *quando fallì il disegno [...] di togliere tutte le bestie alla valle figura: E pensò un altro piano un'altra industria*; mentre *Al mattino batteva le fiere con altri pensieri* diventa *Al mattino batteva le fiere con aria tranquilla sorniona*. Un caso a sé è quello del verso *Ma la bestia, diceva, più grossa di tutte, sono stato io a pensarlo*, dove l'infinito sostantivato con funzione di complemento di limitazione sottolinea e amplifica il rammarico del cugino non tanto per il fallimento del suo progetto, ma per averlo anche solo ideato.

Le varianti relative al 'pensare' risultano molto importanti non solo nella complessa costruzione di questa figura dallo *sguardo raccolto* e spesso assorta in pensieri inaccessibili (e *Tutti dissero: "Pensa all'America.*), ma del suo rapporto con l'Io, che non è soltanto *pensoso* ma *spia i pensieri* altrui (*mi hanno fatto tremare, / i pensieri talvolta, spiati su un viso*). Dietro al silenzio dei due personaggi vi sono i *pensieri* e i *sogni*, che spesso si configurano come *rivali elusivi*, che scoraggiano e angosciano.

3. Analisi Genetica

Introduzione

Affinché lo studio dei documenti in nostro possesso relativi all'elaborazione e alla composizione de *I mari del Sud* fosse completo, ho voluto indagarli anche in un'ottica diversa rispetto a quella assunta nel capitolo precedente, e cioè mirata – secondo la metodologia propria della *critique génétique* – a una “*élucidation du travail d'écriture*” attenta alle trasformazioni strutturali e macroscopiche dei “contenuti” e capace di contenere un'ipotesi ermeneutica. La nascita del testo sarà esaminata ora attraverso il processo di definizione delle tematiche, dalla ideazione e dalla prima disposizione al loro prendere corpo nella lirica, fino all'assetto testimoniato dalla stampa e non più modificato. Nell'individuare il formarsi di questi blocchi tematici, ho registrato gli elementi embrionali che hanno agito in maniera sotterranea e gli eventuali fenomeni carsici, in altre parole il riemergere di concetti in un primo tempo scartati; e analizzando gli elementi che si perdono o si modificano e quelli che restano costanti sin dal loro primo apparire ho provato a interpretare le ragioni degli indugi, delle scelte dell'autore, dei “possibili poetici” che non si sono realizzati.

La carta trascritta da Lorenzo Mondo nel suo articolo *Fra Gozzano e Whitman: le origini di Pavese*² mi ha offerto un punto di partenza fondamentale per l'analisi. L'autografo costituisce il *recto* della cinquantunesima carta del fascicolo AP X.52 del Fondo Sini che raccoglie alcuni documenti che testimoniano la produzione giovanile dell'autore. Riporta uno schema preparatorio a *I mari del Sud* e mostra quindi un primo progetto della lirica. Lo riproduco così come è stato trascritto da Mondo per facilitare la lettura del capitolo:

alfa) Salire in silenzio a vedere il faro (Siamo quasi in cima)

beta) col cugino così e così (ghiaia, automobili, soldi) («mi imbarcherei domani»)

gamma) (Mai parlare) È stato lì e là. Ha veduto inseguire balene / tra schiume di sangue.

² Lorenzo MONDO, *Fra Gozzano e Whitman: le origini di Pavese*, in «Sigma», 1, 3-4, 1964, pp. 3-21.

delta) Mari del Sud. Bellezza

epsilon) Langhe di notte (spirito)

zeta) Domanda («Tuo padre amava leggere. Far soldi in famiglia. Pur non spenderli in medicine)

eta) il faro della città e del mondo sognati da bambini

teta) È morto. Li ha spesi in medicine. La vita è dura. E smania.

Costanti

Camminiamo una sera sul fianco di un colle

Ciò che più colpisce analizzando i materiali di lavoro relativi a *I Mari del Sud*, sin da un iniziale rapido sguardo, è trovare sulla prima carta della prima redazione il primo verso della lirica nella sua forma compiuta. E ancor più colpisce in quanto i successivi versi della pagina abbondano di interventi e modifiche da parte di Pavese. Sembra qui incarnarsi la definizione di Paul Valery del “primo verso come «don de Dieu»”³, ma questo non ci esime dal chiederci perché questo verso compaia da subito così ben definito da configurarsi come un saldo punto di partenza tanto da non subire variazioni nel processo d’elaborazione dell’opera.

Probabilmente è stato frutto di una lenta gestazione interiore, risultato di spunti che tornavano ripetutamente alla mente dell’autore. Lo testimonia, infatti, lo stretto legame individuato da Lorenzo Mondo con l’incipit di *Fraasi all’innamorata*, una lirica composta poco prima de *I mari del Sud: Passeggiamo in silenzio con una bambina / abbordata per strada, lungo il viale, di sera*. Nonostante le due liriche siano distanti per situazioni, scenari e sensazioni evocate, alcuni elementi dei due versi iniziali della prima poesia ritornano nella seconda divenendo centrali: il camminare in compagnia, ma in silenzio, e la sera. Ne *I mari del Sud* il “procedere” quasi sostituisce il “dialogo” e il movimento ascendente assume ancor più valore, diventando il simbolo stesso del rapporto con il cugino, che si offre inconsapevolmente come un modello da seguire⁴. Il camminare insieme diviene quindi metafora della relazione con l’altro e in questo caso

³ «Les dieux, gracieusement, nous donnent pour rien tel premier vers; mais c'est à nous de façonner le second, qui doit consonner avec l'autre, et ne pas être indigne de son aîné surnaturel. Ce n'est pas trop de toutes les ressources de l'expérience et de l'esprit pour le rendre comparable au vers qui fut un don» (Paul VALÉRY, *Variété* (1924), *Au Sujet d'Adonis* (1921), éd. Pléiade, t. I, p. 482).

⁴ Il riferimento letterario più immediato è l’ascesa al Monte Ventoso di Petrarca (*Familiare*, IV 1), ma la figura del cugino sembra assumere in qualche modo la funzione che il personaggio di Virgilio svolge nella *Commedia*.

il risalire l'erta rappresenta il voler affrontare la vita seguendo una guida esperta; non a caso verso la conclusione della lirica il cugino prima di parlare al protagonista si volta, dimostrando come di fatto lo preceda. L'ascesa sembra configurarsi quindi come un'iniziazione del giovane che accompagnato dal suo mentore compie il rito di passaggio all'età adulta, dopo aver affrontato diverse dure prove.

Il secondo elemento, quello del silenzio, nella prima lirica è indice della *sazietà del terzo appuntamento* in una relazione occasionale e forse di un'incomunicabilità profonda con l'altro sesso, mentre ne *I mari del Sud* diventa una caratteristica "ontologica" dei due personaggi, perché ne segna l'identità. Al silenzio è infatti legata la tematica della lingua, sviluppata pochi versi oltre, che però non si risolve nell'opposizione *silenzio vs parola*, ma le si affianca come una tematica complementare. La lingua è forgiata dalla terra e dalla natura in maniera indelebile (come mostrano le frasi eliminate dall'autore sul *verso* di AP III.1.1: *adopera il dialetto rozzo* ^(scabro) *come le pietre / di questo stesso colle, le parole delle greggi che matura l'erba*⁵ / *più dolce della valle*) e per questo resiste ai cambiamenti e al tempo (come si evince da un passo poi espunto presente sul *recto* di AP III.1.5: *Ha parlato sei lingue, compreso il cinese / e tutte molto male e al ricordo sorride*. Oppure dal *recto* di AP III.1.1 *ma adopera lento il dialetto che, come le pietre / di questo colle, è scabro tanto / che vent'anni di idiomi e di oceani diversi / non gliel'hanno scalfito*). Inoltre le caratteristiche di durezza, ruvidità e aridità sembrano sottolineare come la lingua sia commista al silenzio, lo inglobi e lo assorba in sé in maniera quasi ossimorica.

Infine c'è l'ambientazione serale, che si definisce come momento dell'incontro e dell'amore, ma anche della riflessione. Forse legata alla reale esperienza biografica della passeggiata col cugino, ma con sicure implicazioni simboliche: si presenta infatti immersa in un'atmosfera mitica, fuori dal tempo. Un riferimento temporale molto generico (*una sera*) consente all'autore di sospendere l'episodio in una *sacrale eternità*⁶ come quella del ricordo, che colpisce però per la sua nitidezza, riattualizzato dal presente (*camminiamo*). Il *tardo crepuscolo* è inoltre la fase di transizione dal giorno alla notte, che ben si adatta alla rappresentazione del passaggio dalla giovinezza all'età matura che spaventa e affascina come l'oscurità.

⁵ Lettura congetturale.

⁶ Cesare PAVESE, *Feria d'agosto*, in *Opere di Cesare Pavese*, 5, Einaudi, Torino, 1968, p.

Salire in silenzio a vedere il faro (Siamo quasi in cima)

Il verso d'apertura realizza in buona parte il primo punto della scaletta della lirica, *le plan* come viene chiamato in critica genetica, un canovaccio essenziale che guida l'elaborazione, fornendo una struttura approssimativa dell'opera, un'ossatura molto esile che offre degli spunti sui quali lavorare. Dalle prime e apparentemente scarse indicazioni segnate nella traccia originaria (*Salire in silenzio a vedere il faro (Siamo quasi in cima)*) si evince l'importanza del moto ascendente in quanto si trova in posizione di rilievo. Il senso del movimento viene reso dal verbo che apre il verso (*camminiamo*) congiunto alla specificazione *sul fianco d'un colle*. L'azione compiuta dai due cugini mantiene quindi la collocazione di apertura, ma si attenua la sfumatura semantica che rimanda al movimento verso l'alto e alla fatica, in favore di una soluzione che riproduce un ritmo sottolineato dalle allitterazioni della velare sorda e della liquida che sembrano quasi mimare il susseguirsi dei passi e l'incedere dei protagonisti, unite alla scelta di un lessico che sembra improntato alla *medietas* petrarchesca.

Dalla scaletta emerge, ancora una volta, la centralità del tema del *silenzio* che finirà per essere inserito, dopo qualche esitazione, con le stesse parole riportate dallo schema (*in silenzio*) in apertura del secondo verso e sviluppato in altri quattro che, come si è detto, sono stati poi posposti ad una breve descrizione del cugino che realizza la prima parte del secondo punto della traccia (*col cugino così e così*).

Non viene, invece, subito affrontato il tema che sembra impostarsi in fase di ideazione come punto focale e meta della passeggiata: la vista del *faro di Torino* dalla cima del monte. Appare solo in fondo alla prima pagina del primo manoscritto e dal secondo in poi compare nella prima parte della seconda strofa. Questo elemento agisce però da subito in maniera sotterranea, poiché le luci della città comportano la scelta della *sera* come momento del giorno in cui ambientare la scalata del colle, andando ad aggiungersi alle motivazioni che soggiacciono a questa decisione del poeta.

Le luci cittadine si configurano come un punto di riferimento non solo visuale ma anche tematico: da cui il termine *faro*, che sorprende perché Torino non ha un faro, anche se si riferisce probabilmente ad un monumento⁷, o un punto alto della città,

⁷ Si può ipotizzare che si tratti della Mole Antonelliana, considerata la sua rilevanza simbolica e la sua altezza. Si consideri anche come la lanterna, la parte sovrastante la cupola, sotto la lunghissima guglia, ricordi la forma di un faro. Potrebbe altrimenti trattarsi del Santuario della Madonna delle Grazie,

illuminato, negli anni trenta, con una forte luce. L'illuminazione urbana è il punto di partenza dal quale si dipana il discorso del cugino e il suo invito a vivere la vita lontano dal paese per farci ritorno più avanti nel tempo, offre quindi la possibilità a Pavese di inserire il tema del viaggio e del *nostos*. Appare curioso che il faro simboleggi Torino e non il paese al quale si dovrà far ritorno, ma in questa fase della vita l'autore deve orientarsi verso la città, che resta l'unico punto di riferimento nel buio.

Sul primo manoscritto, però, questi sviluppi sono solo abbozzati e delle parole pronunciate dal cugino, che troviamo in FE 5II.38, si può rintracciare solo una corrispondenza che riguarda l'apertura del discorso (*Tu che vieni da Torino*) che resta, però, ancora strettamente unita al riferimento a Moncucco (*“Possibile? Non sai / che Moncucco è la cima più alta di tutte le Langhe? / Tu vieni da Torino”*. *Non parla in italiano*). Bisogna rilevare d'altro canto che tutta la parte che riguarda la prima elaborazione di questi concetti sul manoscritto AP III.1 è stata cassata, e riappare composta e compiuta nel secondo manoscritto in nostro possesso, lasciando pensare, a prima vista, che tra i due strati ce ne sia uno intermedio, andato perduto; ma la stesura in bella copia di FE 5II.38 tiene in gran conto il primo getto. Alcuni elementi infatti ritornano o mostrano di essere i germi che hanno dato luogo ai versi. Il primo verso di questa porzione riportato dal primo manoscritto (*Questa sera mi ha detto* ^{*Mi ha incontrato stasera*} *“Saliamo a Moncucco?”*) mostra le due varianti che mescolate tra loro hanno contribuito alla nascita del verso che resterà immutato (*Mio cugino ha parlato stasera. Mi ha chiesto*). Della prima l'autore conserva il senso del verbo (*mi ha detto*) reso però con un sinonimo più forte (*ha parlato*) che conferisce importanza al discorso, facendogli assumere un valore quasi oracolare; mentre della seconda formulazione mantiene la specificazione temporale (*stasera*) alla fine della frase. Le parole sono però riportate in forma indiretta, a differenza di quanto avviene in AP III.1 (*“Saliamo a Moncucco? / è la cima più alta di tutte le Langhe o Si fa presto. È la cima più alta* (^{*vetta*}*) di tutte le Langhe”*) e introdotte con una formula (*Mi ha chiesto*) che sembra richiamare le prime parole del primo getto (*mi ha detto*). Mostrano⁸ di ricalcare due versi del primo manoscritto: *Questa sera è sereno e si vede il riflesso del faro / del faro di Torino*, con l'aggiunta del riferimento alla *vetta* che resta l'ultimo residuo del richiamo a Moncucco

ben visibile per dimensioni e per la sua posizione rialzata in cima alla collina di Superga, ma restano solo supposizioni.

⁸ Cfr. i vv. 10-12 in FE 5II.38 (*dalla vetta si scorge / nelle notti serene il riflesso del faro / lontano, di Torino*).

e al fatto che sia la vetta più alta di tutte le Langhe, che nella prima carta di AP IIII ritorna con insistenza. Nell'elaborazione di questa porzione il poeta procede dunque per condensazione di una serie di spunti e ne abbandona altri, anche importanti o che paiono esserlo per lui, che talvolta però lasciano piccole tracce rilevabili solo da un confronto attento.

L'ultima indicazione della prima riga dello schema (*Siamo quasi in cima*) che compare tra parentesi, anche se resta il sospetto che abbia influito sul primo verso della lirica in particolare sul primo verbo coniugato alla prima persona plurale, sarà nel suo complesso recuperata solo molto più tardi per ritornare al presente della narrazione dopo lunghe digressioni. In un primo momento viene riproposta sul *recto* di AP III.1.3 (AP III.1 000660 00 F) (*Camminiamo in silenzio per l'erta del colle / colla testa chinata e insieme quasi nella vetta*), subito dopo il tema dell'infanzia del protagonista, prima che Pavese ampli l'*intermezzo*, aggiungendo il tema dell'adolescenza cittadina e scriva le due strofe relative al racconto della vita del cugino. Poi in un secondo momento viene recuperata, ma attraverso il filtro della prima stesura, alla fine del *recto* di AP III.1.4 (AP III.1 000662 00 F) (*Camminiamo da più di mezz'ora la vetta è vicina / Sempre aumenta d'intorno il frusciare e il fischiare del vento*) che diverrà poi la settima strofa, dopo le lunghe parentesi sulla giovinezza del protagonista e i viaggi in paesi lontani, il ritorno a Santo Stefano Belbo e gli investimenti del cugino. A dimostrazione però che nel secondo caso la formulazione sia una variazione della prima e non si rifaccia più tanto alla scaletta, resta il fatto che non sopravviva né la locuzione (*essere*) *in cima* né l'avverbio *quasi* che si ritrovano nei primi appunti e vengono mantenuti nella prima elaborazione, seppure con la sostituzione di *cima* con il sinonimo *vetta*. Quest'innovazione viene ripresa nel rifacimento della quarta pagina del primo manoscritto, ma la frase viene ribaltata e la *vetta* diventa soggetto attivo, producendo un rafforzamento del senso della frase e una sensazione di maggior avvicinamento alla meta.

col cugino così così. Soldi e lavoro

La prima parte del secondo punto del progetto (*col cugino così e così*) è strettamente connessa al primo, come si evince dal legame sintattico, e viene infatti sviluppato nel secondo blocco di versi presente sulla prima carta AP III.1 che è stato ridotto e anticipato ai vv. 3 e 4. Le tracce sono molto generiche e rendono difficile

stabilire se comprendano *in nuce* gli sviluppi della terza, della quinta e sesta strofa della lirica in cui si ripercorrono alcune tappe della vita del cugino (corrispondenti al *verso* della carta AP III.1.2, e alla carta AP III.1.4).

La terza lassa mostra il delinarsi per il protagonista bambino di una sorta di leggenda attorno alla figura del cugino, mai incontrato (*se ne andò che io ero ancora bambino portato da donne*) ma conosciuto solo attraverso sporadici racconti di donne, *come in favola*, o dalle voci malevoli che *lo dissero morto*, e quasi “riscoperto” grazie ad un suo cartoncino di auguri inviato da un posto esotico e del cui francobollo il bambino si appropria. Il gesto del protagonista è un indizio importante di come sin da piccolo fosse attratto da quel cugino lontano, che diviene un mito, e che dopo essere stato dimenticato da tutti riappare miracolosamente sopravvissuto alla guerra e alle sue peregrinazioni. È un simbolo della volontà del fanciullo di seguirne l’esempio, di far sua quell’esperienza e di poter incarnare il modello ricco di fascino come quello di uno degli eroi di Salgari, di cui leggeva le avventure (*Oh da quando^{ho} giocavo^{to} ai pirati malesi / quanto tempo è trascorso*), o come Ulisse che affronta la guerra e mille peregrinazioni, ma riesce poi a tornare a casa incolume e a salvare il suo regno.

Verosimilmente la quinta e la sesta strofa seguono un altro schema parziale presente sul *verso* della seconda carta del primo manoscritto (AP III.1.2)⁹, che integra il primo per la stesura delle ultime quattro strofe (*È tornato una sera finita la guerra / mio cugino. / Si vide a contrattare / Se li mangia. No, guadagnò, / commerci. Qualche volta gli scappa / parole / Pescare, Mari, Balene*), e svolgono il tema dei *soldi* riportato all’interno della parentesi della seconda riga degli appunti. Questa tematica accomuna diversi punti della scaletta (parte del secondo, come si è già detto, il sesto e l’ottavo, che parlano di soldi spesi e di progetti falliti), resta centrale e attraversa in maniera sotterranea tutta lirica legandosi ad altri concetti. Sin dalla seconda strofa infatti la si ritrova congiunta al motivo della città come il luogo in cui si lavora e si guadagna, in cui è meglio vivere *la vita, lontano dal paese*, e in cui *si profitta e si gode*. L’argomento riemerge sul *recto* di AP III.1.2 quando il poeta descrive il rientro in paese del cugino sopravvissuto alla guerra, dopo tanti anni di fatica nei pescherecci, ed apporta una modifica, *ed aveva denaro*, che aggiunge ai tratti iniziali della sua figura quello che ne evidenzia il successo (*Mio cugino è tornato una sera, finita la guerra, / gigantesco, il già*

⁹ AP III.1.2 è archiviata come seconda carta, ma in realtà è stata la terza ad essere redatta dall’autore (cfr. *supra*).

tenente di ^{un} alpini^o. Passò a salutare ed aveva denari^o). I versi successivi, però, controbilanciano subito l'affermazione con gli invidiosi pettegolezzi dei parenti¹⁰ smentiti tuttavia dalle reazioni del cugino e dai suoi investimenti. Le malignità mettono in risalto l'ozio, elemento che si contrappone alla tematica del denaro che, con il *lavoro*, è fortemente legato alla *città*. Il "non-lavoro" si dimostra inscindibile dal *paese* e sebbene mai esplicitamente nominato emerge indirettamente dal racconto. Emerge ad esempio dalla volontà del cugino, una volta rientrato in patria, di godersi la vita (*poi ci mise un meccanico dentro a prendere i soldi / e lui girò le Langhe in automobile* [poi modificato in *fumando*], *colle mani alla schiena ed il volto abbronzato / iniziò passeggiate serotine per la stradale, Quest'anno scrivo sul manifesto: "S. Stefano / è sempre stato il primo delle feste / nella valle del Belbo; e che si grattino / quei di Canelli"*); ma anche nel forte contrasto che si verifica nel finale tra i sogni d'avventura dell'Io giovane e il ricordo del lavoro sfiancante del cugino non più giovane. Questi due poli opposti, che costituiscono il tema portante di tutta la raccolta: lavoro/ozio, soldi/passeggiate, città/paese, rappresentano i due estremi in cui si dibatte la vita umana tra fantasie e responsabilità, speranze e realtà, identità e compromessi. L'ozio risulta sempre perdente, ma in un certo senso anche il lavoro non è appagante, perché la vita condanna ad una fatica senza tregua. La città offre il lavoro, ma allo stesso tempo provoca alienazione e perdita dell'identità. E se da una parte il ritorno al paese significa il rientro nella "dimensione mitica", a stretto contatto con la natura e con i luoghi dell'infanzia, dall'altra segna il ritorno ad una vita primordiale, una vita misera che distrugge l'umano nell'uomo, in cui ci si affanna per strappare qualche frutto ad una terra ingenerosa e arida (*bruciata*) e in cui ogni sforzo di portare progresso e modernità risulta fallimentare (*dovevo saperlo / che qui bestie e persone son tutte una razza*). Dietro l'insuccesso del piano del cugino (*quando fallì il disegno*) Pavese sembra accennare in maniera sottile al fatto che anche dopo vent'anni di sacrifici non ci si possa concedere riposo. Se la mia lettura non è forzata, in questi versi si realizzerebbero in parte il sesto e l'ottavo punto del canovaccio che sottolineano la durezza della vita che all'improvviso presenta, senza nessuna ragione, un conto molto salato da pagare (*Domanda («Tuo padre amava leggere. Far soldi in famiglia. Pur di non spenderli in medicine»*), poi l'esito negativo: *È morto. Li ha spesi in medicine. La vita è dura. E*

¹⁰ (*I parenti dicevano piano "Fra un anno ~~alla lunga~~ a dir molto / se li è mangiati tutti e torna in giro. / I disperati muoiono così"*).

smania). Questa concezione pessimistica, qui appena abbozzata, impregna tutta la lirica e emerge con prepotenza nel finale.

Langhe di notte (spirito). Langhe e Mari del Sud

Al quinto posto dello schema pavesiano figura lo spunto *Langhe di notte (spirito)*: lo vediamo sviluppato sul *verso* della quarta carta di AP III.1, che diverrà la settima strofa, e che si lega alla seconda parte del secondo punto della traccia (*ghiaiaccia, automobili*). Questo tema subentra a quello che lo precede nel canovaccio (*Mari del Sud. Bellezza*) che Pavese cerca di introdurre facendo un parallelo tra il vento che spira sulla cima e quello che *soffia nel grande deserto dell'Australia* (e che viene poi ancora ripreso: *Io pensavo in quel mentre al sibilare / del vento sopra i pascoli dell'Australia*, che l'autore ha cancellato e riscritto per poi cassarlo definitivamente). Il *vento* col suo *profumo* finisce invece per aprire la breve descrizione del paesaggio notturno (*Un profumo di terra e di vento ci avvolge ??? leggero^{nel buio}*), di cui abbiamo quindi una prima percezione olfattiva legata alla *terra* – che è un elemento fondamentale all'interno del mito pavesiano – e si sostituisce alla *ghiaiaccia*. L'odore sembra per un attimo riempire lo spazio scuro (*nel buio*), coprendo ogni altra sensazione e solo in un secondo momento il poeta inserisce una breve descrizione visiva (*Qualche lume lontano in distanza: caccine, automobili*), composta solo di *qualche* elemento che emerge per il suo bagliore nell'oscurità, alla quale si aggiunge la una lieve percezione uditiva (*che si sentono appena*). L'udito e la vista offrono sensazioni che sono di contorno, e forse leggermente di disturbo, a quella più profonda garantita dall'olfatto, come se l'essenza della realtà fosse da percepire con un senso più sottile e meno razionale. Ed ecco che il rito si compie e per un attimo tutto acquista un significato attraverso *un profumo, un profumo di terra*. È la terra che dona la vita, ma che in cambio chiede un sacrificio totale, che va inaffiata col sangue, è la terra che tiene legati a sé con un invisibile cordone ombelicale e marchia l'identità¹¹ (alla terra è legata la lingua), e che sulla vetta si rivela in tutta la sua forza (*io penso alla forza / che mi ha reso quest'uomo, strappandolo al mare, / agli Antipodi o alla terra lontana*). La notte, con le sue poche luci e i rari suoni, è il momento ideale per la realizzazione del rito, per un evento quasi metafisico, in cui le forze ancestrali si rendono percepibili, un contatto

¹¹ A tal proposito rimando a quanto detto sulla lingua all'inizio di questo capitolo.

profondo con l'“essere”. Pavese svolge così lo spunto che nel suo schema figura tra parentesi: *spirito*.

Solo in chiusura l'autore recupera tre tematiche che apparivano al centro della traccia di ideazione, ricollocati in ultima posizione dal suo secondo schema, presente sul verso di AP III.1.2 (*Qualche volta gli scappa / parole / Pescare, Mari, Balene*). Costituiscono lo sviluppo dell'ultima parte del secondo punto («*mi imbarcherei domani*»), del terzo punto (*(Mai parlare) è stato lì e là. Ha veduto inseguire balene tra schiume di sangue*) e del quarto (*Mari del Sud. Bellezza*), che parlano degli scarni racconti del cugino, dei viaggi in terre lontane, dei paesaggi esotici e del fascino che suscitano nel protagonista. Questi appunti si concretizzano sul *recto* della quinta carta di AP III.1, legandosi tra loro come dispone già il primo schema. Il tema del paesaggio esotico è seguito nel primo getto (AP III.1.5) da quello della caccia alla balena, la vera passione del cugino. Tale tematica viene però introdotta da un altro suo grande interesse, quello per i motori, che viene solo accennato sin dalla prima elaborazione e poi ulteriormente ridimensionato (*pensando e pensa ai suoi motori che ha imparato / a conoscere a Frisco in California.*). L'amore per la *caccia ad arma bianca* è testimoniato dal fatto che ne parli più volentieri e ne esibisca i ricordi (la *fotografia* che egli *mostra sognante* e la *punta d'arpone* che la sostituisce nella seconda rielaborazione, prima d'essere cassata anch'essa). Ma anche questo argomento subisce una riduzione in ampiezza. Viene espunto sia lo slancio e l'orgoglio del cugino nell'esibire le testimonianze concrete della sua passione, sia il rimpianto e la nostalgia per un'attività primordiale che compensa l'attrazione per il mondo della meccanica e della modernità (*mio cugino, e rimpiange talvolta la sorte* ^{il progresso} *la sorte / che gli ha tolto di fare il fiociniere. / “Pianterei tutto, moglie paese garage, / se si cacciasse ancora ad arma bianca”*). All'eliminazione subentra la specificazione del ruolo del cugino sull'imbarcazione (*da fuochista*), con l'indicazione della nazionalità e del nome del peschereccio (*su un legno olandese [chiamato L'Arpone, poi sostituito da] il Cetaceo*) che va ad intrecciarsi con l'accento all'incontro fortunato (*ha incrociato una volta*) con la balena. Il rilievo dato all'imbarcazione e la sottolineatura che la caccia alla balena sia stata solo un'esperienza casuale, forse in un certo senso propiziata dal nome della nave, pone in risalto l'attività principale del personaggio: la pesca, che corrisponde ad uno degli elementi segnati nella seconda scaletta, ma che viene sviluppato solo nella stesura finale.

Nell'ultima riformulazione, la terza, che compare sul primo manoscritto, la *Bellezza dei Mari del Sud* è posticipata rispetto ai sogni del cugino che vagheggia di tornare a far il *fiociniere*. Così le indicazioni presenti sugli appunti (*Pescare, Mari, Balene*) sono invertite e realizzate secondo un diverso ordine (*Pescare, Balene, Mari*), ponendo in chiusura il tema importante dell'attrattiva per le isole tropicali.

Si notano alcune riprese letterali della prima traccia: *Mai parlare* si traduce in *E non parla dei viaggi; è stato lì e là* viene introdotto dalla formula *dice asciutto che e reso con è stato qua e là*, anche se viene ancora modificato in *è stato in quel luogo e in quell'altro*. Ma nella seconda elaborazione si può riscontrare anche il recupero del secondo schema: *Solo, un giorno, si è lasciato sfuggire* sembra rifarsi a *Qualche volta gli scappa / parole*, e seppure dalla didascalia, e in particolare dall'*enjambement*, ci si aspetterebbe l'inserzione del discorso diretto, l'attesa resta delusa. Questo esito sembra voler evidenziare un senso di incontenibile tensione da parte del cugino, che nonostante l'indole chiusa e taciturna lascia trapelare la sua passione segreta per la caccia con l'arpione. L'indicazione che introduce l'argomento viene poi cancellata e recuperata al termine del discorso con una formula anaforica: *Me ne accenna talvolta*, perdendo la forza della necessità comunicativa che vince l'opposizione della volontà di non parlare di sé e di non mostrare le proprie emozioni, celate da una grande calma (*Forse / la sua virtù è di aver vissuto il mondo / con lo stesso occhio giovane ^{calmo} che adopera / pensando di irritare i canellesi*). Si mantiene però il senso di reticenza e la "vittoria" delle parole risulta di gran lunga attutita. In questi versi questa tendenza pare generale. Il far trasparire grandi tematiche e forti emozioni dietro a poche parole sembra essere diventato il principale obiettivo del poeta. Pavese, come si è visto, riporta tutto il discorso in forma indiretta e cancella la porzione relativa alla nostalgia e al rammarico del coprotagonista per la sua passione perduta, compensandola però con un'ampia descrizione, ricca di *pathos*, della lotta per la sopraffazione del grande mammifero marino, che dimostra implicitamente l'amore del personaggio per questa attività. Elimina il riferimento alle difficoltà linguistiche del cugino e cassa tutta la porzione del testo che esplicitava le sofferenze da lui patite nelle sue emigrazioni (*alla terra lontana che un giorno l'ha fatto / tanto pacato e libero. / Mio cugino ha sofferto la fame nel mondo, / ma non per questo è così assorto ^{grave}*), per farle emergere indirettamente dietro all'ultimo distico. L'intento dell'autore sembra essere mimetico dell'atteggiamento tipico dei due protagonisti, cioè quello di esprimersi, con poche

parole per lasciare spazio a immagini rapide, che lascino intendere molto di più, e con maggiore concretezza. Diventa tuttavia evidente come le continue sottrazioni e cancellature a vantaggio di accenni e allusioni, celati magari da metafore o nascosti dietro dettagli a prima vista insignificanti, siano invece indice di una tecnica che va affinandosi, che travalica la semplice volontà di rappresentazione dei personaggi, per fondersi con l'idea di poesia dell'autore. Tecnica che lo porta a ricreare attraverso aggettivi, o descrizioni di piccoli gesti, situazioni e atteggiamenti, eventi e caratteri non direttamente esplicitati.

Attraverso le scarse informazioni del cugino, preso dai suoi motori, il protagonista intravede la bellezza dei luoghi esotici e la sua tensione e attrazione sono trasmessi con poche parole. Nelle modifiche delle parole (in forma indiretta: *gli ho detto che*) con cui il ragazzo commenta, e quasi "interpreta", l'esperienza straordinaria dell'adulto, si nota una progressione interessante dalla quale emerge lo sforzo del poeta di "rappresentare" la *Bellezza* giocando su alcuni elementi paesaggistici. Nel primo getto (*Quando un giorno gli ho detto che ha visto levarsi il gran sole sulle isole più belle della terra*) ciò che vien posto in rilievo è il *gran sole*, oltre alle *isole*, esaltato ancora di più nella formulazione successiva (*gli ho detto ch'egli ha visto levarsi il sole enorme / sulle isole più belle della terra*) in cui si parla di *sole enorme*, che inoltre attualizza l'atto di parola, eliminando l'indicazione *un giorno* che lo dislocava nel passato rispetto al tempo della narrazione. La terza ed ultima rielaborazione (*Ma quando gli dico / ch'egli è tra i pochi^{fortunati} che hanno visto l'alba l'aurora / sulle isole più belle della terra*) segue lo stesso intento della stesura precedente, interviene infatti sul tempo verbale portandolo dal passato prossimo al presente, ma sostituisce il riferimento alle dimensioni del sole con i colori dell'aurora e sottolinea l'eccezionale possibilità del cugino di assistere a tanto splendore (*tra i pochi fortunati*).

Ha veduto fuggire balene / tra schiume di sangue

Oltre al primo verso, un altro, addirittura anteriore ad esso, nasce apparentemente senza variazioni. Lo si ritrova, infatti, sin dalla scaletta, sotto forma di distico (*(Mai parlare). È stato lì e là. Ha veduto fuggire balene / tra schiume di sangue*). È l'unica traccia di una forma metrica nello schema di ideazione, quando forse l'autore era ancora incerto sulla forma da scegliere per *I mari del Sud*, ed è graficamente

inequivocabile: Pavese sancisce con la barra la separazione tra le due misure versali, il decasillabo e il senario, che compongono il distico.

Il tema è quello della caccia alla balena, il solo di cui il cugino è disposto a parlare, quello che progettualmente nel disegno di Pavese si oppone alla resistenza del personaggio a narrare dei suoi viaggi. Il progetto prende forma a partire da questo verso che si mantiene intatto, mentre attorno ad esso il tema subisce diverse modifiche sia all'interno del primo autografo, sia nei passaggi da questo al secondo e dal secondo al primo dattiloscritto. L'unica variazione riguarda il trasformarsi del distico in un verso solo, ma si tratta di una modifica legata alla fisionomia generale che la lirica ha assunto nel frattempo; o meglio, è il frutto di scelte metriche che si stanno affermando nella volontà del poeta e che si ritrovano già in *Fraasi all'innamorata*.

Non stupisce che questo sia stato il primo e immutato verso della lirica, dal momento che si mostra così strettamente interrelato alla tematica del viaggio e dell'avventura evocata anche solo dal titolo della lirica, probabile suggestione della lettura di *Moby Dick*, e così ricco di *pathos* da incarnare quella tensione epica tanto ricercata da Pavese. La tematica della caccia alla balena si rivela quindi centrale e ben presente sin dalla fase di ideazione della lirica e, anche attraverso il riferimento implicito all'opera di Melville, si rinsalda con il tema dell'esperienza ontologica e con quello dell'esilio.

La dimensione trascendente presente in *Moby Dick*, la lotta metafisica contro il male impersonato dal capodoglio-leviatano, si traduce qui nella ricerca di un'esperienza soprannaturale di fusione con le forze misteriose e ancestrali che governano l'uomo. La caccia comporta la regressione del cacciatore ad uno stato primordiale, ad un'immedesimazione con l'animale e ad un comportamento istintuale. L'appostamento, l'inseguimento, l'atto del colpire e il conseguente ferimento, il versamento di sangue e l'uccisione, l'impossessarsi della vita di un altro essere, diventano come le fasi di un processo in cui si scende progressivamente verso la conoscenza delle forze primordiali che regolano la natura e l'esistenza. Durante l'elaborazione il verso qui preso in esame si unisce strettamente al precedente e al successivo, sul quale il poeta insiste particolarmente rimaneggiandolo più volte¹², non solo allo scopo di rendere l'enfasi

¹² Cfr. ad esempio la forma presente in AP III.1 000665 00 F: *e dibattersi e scendere in mare tendersi corde e lottare alla lancia*, modificata in *e inseguirle e innalzarsi le code e lottare alla lancia*, che si ritrova, dopo altre varianti, in FE 5 II.38 003992 00 W).

della lotta, ma anche in maniera più sotterranea per rappresentare il graduale avvicinamento alla conoscenza profonda della realtà.

Se si tiene conto del celebre esordio di Melville, «Call me Ishmael», dove il narratore si propone come esule attraverso l'allusione biblica del nome, e se si considera l'origine la più disparata dei membri dell'equipaggio del *Pequod*, si può dire che nel romanzo il cacciatore di balene è l'espatriato, lo sradicato e il fuggiasco. Il tema, come si è visto, è centrale per *I mari del Sud* e il cugino incarna l'archetipo dell'emigrato. La caccia alla balena, proprio in virtù della sua 'carica metafisica', diviene una ragione di vita, una passione totalizzante che si sostituisce e subentra alle certezze e alla cultura d'origine.

Dalla “traccia” all'intermezzo

L'intermezzo e le rivalità tra paesi

Un'aggiunta rispetto allo schema iniziale, quello non ancora integrato da Pavese con gli appunti presenti sul *verso* di AP III.1.2, è rappresentata dalla grande parentesi dell'*intermezzo*, come la definisce lo stesso autore, riguardante la propria infanzia. Questa tematica si mostra subito interconnessa al fascino dell'avventura e all'immersione nella natura, ma dimostra anche una forte carica di violenza, quasi animalesca. È lo spirito dionisiaco legato alla vita a stretto contatto con la terra, e che si manifesta nell'età più ricca d'energia e di vitalità. Sono evidenti tutte le fasi di formazione, sviluppo e perfezionamento di questa digressione che verosimilmente Pavese ha aggiunto per dare profondità al racconto, in modo che il ritorno del cugino risaltasse in contrasto con la lunga assenza. Nella prima elaborazione si nota infatti l'immediata sottolineatura del gran tempo passato e della lontananza di quei ricordi che ciò nonostante restano paradossalmente vividi e nitidi. In più l'enumerazione cadenzata delle imprese giovanili contribuisce a dilatare la prospettiva, aumentando la sensazione di trovarsi di fronte a un'età remota, che ha però rappresentato un periodo lungo e importante, ricco di esperienze, per il protagonista.

Nel primo getto (sul *verso* di AP III.1.3, AP III.1 000661 00 F) l'*intermezzo* si conclude con l'accento alla guerra (*molto tempo è passato ^{trascorso} e la guerra*) come ulteriore elemento che allarga il divario temporale e aumenta la distanza spirituale dall'infanzia, come età della sicurezza e della vitalità, alla quale si contrappone

l'estenuazione presente (*E Ora solo a tal punto che solo desidero / di riuscire, uomo (è ???), la vita d'allora*).

Subito dopo la parentesi si rilevano diversi tentativi da parte dell'autore di introdurre il ritorno del cugino, o di riportare il discorso al presente narrativo, alla passeggiata sul fianco del colle. Se ne deduce dunque che, dopo aver aggiunto questa parentesi non prevista in fase di progettazione, abbia esitato tra queste due alternative.

Sulla carta successiva, seppure archiviata come seconda del primo manoscritto, dopo la rielaborazione e la ricopiatura dell'*intermezzo* si nota lo sviluppo di una seconda parte della digressione, incentrata sull'adolescenza. In un primo momento si configura in antitesi alla precedente, ma progressivamente finisce per essere presentata come un'evoluzione, dopo una lenta "formazione" attuata dall'alienazione cittadina e dalla freddezza e aggressività dei rapporti umani, che lasciano un profondo senso di solitudine al quale si accompagna una forte frustrazione per le ambizioni fallite e i sogni irrealizzati. L'*intermezzo* viene quindi ampliato, fornendo un ritratto più dettagliato del protagonista di cui seguiamo le tappe di crescita e la conseguente costruzione di identità. E questa porzione di testo, da piccola parentesi e da semplice strumento di dilatazione temporale, assume sempre più le caratteristiche di un vero e proprio approfondimento retrospettivo volto a rappresentare lo stato d'animo e la psicologia del protagonista. Un *flashback*, alla luce del quale il ritorno del cugino sembra essere un evento che come un faro nella notte conferisce forza e sicurezza, una speranza per il futuro (*Ma ora tutto è lontano* ^{gioioso migliore finito} _{passato}. *La ???* ^{forza} *pacata tranquilla / di mio* ^{del} *cugino* ^{mio umano compagno} _[cugino fraterno] *vivo* ^{tornato mi ??? pulsa} *è nel silenzio* ^{mio sangue}). Viene ripresa infatti in conclusione la stessa sfumatura di esasperata tristezza e debolezza riportata dalla fine della prima elaborazione, seppure in questa seconda formulazione l'isolamento sembra dovuto ad una scelta del protagonista, che vuol mettere alla prova la sua sensibilità costringendosi a portare all'estremo le sue tristi meditazioni, e dunque non è più una conseguenza diretta della dura esperienza della vita in città (*Per i sogni ho persino talvolta* *E ho sofferto la fame* ^{pena} */ E ho toccato l' ogni gli* ^{estremo} *, ogni cosa iniziata* ^{leggera} _{più triste} */ l'ho esagerata* ^{esasperata} *fino ad aver da ridere / di me stesso piangendo, fino a questo* ^{fondo}). Questi versi saranno poi espunti nel passaggio ai dattiloscritti, insieme a due porzioni di quelli seguenti: la prima insiste ancora sulla solitudine ricercata, la seconda esplicita la forza e la fiducia ritrovate grazie al ritorno del cugino. Non stupisce che il racconto proceda poi con la narrazione del rientro di questi in paese, nonostante le

titubanze emerse nel primo getto dimostrino il momentaneo profilarsi della ripresa della passeggiata serale a Moncucco come un'alternativa possibile nella costruzione dell'intreccio. Infatti tutta la digressione retrospettiva sembra, come si è visto, proiettarsi verso l'evento, preparare quasi un'epifania dell'eroe che dopo mille peripezie e pericoli ritorna incolume e ricco, risaltando in contrapposizione alle delusioni e ai timori del protagonista.

Un'altra aggiunta allo schema di ideazione originario è rappresentata dagli accenni del cugino alle rivalità tra paesi¹³, un argomento che a confronto degli altri toccati dalla lirica appare a prima vista così insignificante da lasciare perplessi. Ciò che colpisce è che il cugino rompa il silenzio per alludere alla questione come se fosse di grande importanza, dimostrando il suo orgoglio per la superiorità di Santo Stefano Belbo rispetto a Canelli. Quella che sembra essere una nota di colore, forse per rendere più realistico il personaggio, più fedele alla realtà la sua rappresentazione, risponde invece ad un'esigenza più profonda: testimoniare l'attaccamento del cugino alla terra, una passione atavica che si rivela quasi infantile perché irrazionale e quindi ancor più salda. È la solidità dell'identità, delle radici, una forza centripeta che si oppone tenacemente alle pressioni centrifughe esercitate dalle esperienze della vita e dall'esigenza dell'emigrazione. Prima di parlare delle attività svolte dal cugino in paesi remoti che hanno finito per appassionarlo, come i motori, la pesca e la caccia alla balena, Pavese accenna ai forti interessi e sentimenti che lo hanno da sempre caratterizzato e che hanno forse assunto ancora più vigore proprio perché temprati dagli anni di lontananza. Non è un caso, infatti, che l'inserzione avvenga al posto del collegamento diretto tra il paesaggio delle Langhe e quello dell'Australia per mezzo del vento che l'autore ha poi cancellato.

Il padre

Una sparizione di rilievo è quella della figura del padre del protagonista già presente e preponderante nella scaletta dove occupa il penultimo punto (*Domanda* («Tuo padre amava leggere. Far soldi in famiglia. Pur non spenderli in medicine»)) e l'ultimo (*È morto. Li ha spesi in medicine. La vita è dura. E smania*) figurando perciò in

¹³ Cfr. i vv.80-84: *Mio cugino si ferma ad' un tratto e si volge: "Quest'anno / scrivo sul manifesto: - Santo Stefano / è sempre stato il primo nelle feste / della valle del Belbo - e che si grattino la dicano / quei di Canelli"*.

chiusura del componimento. Stupisce quindi che nella lirica ne restino solo delle tracce davvero esigue.

È intuitivo capire che il personaggio è stato assorbito da quello del cugino, che gli subentra come esempio per il giovane che si sta formando. Il fatto che egli abbia lo stesso cognome (*arrivò un cartoncino firmato Pavese*), che quindi sia discendente dallo stesso ramo della famiglia, una parentela importante perché tutta al maschile, in una cultura in cui solo gli uomini contano, sono solo alcuni dettagli che sottolineano l'evidenza. Il cugino colma, almeno parzialmente, il bisogno del protagonista di avere una guida e un saldo punto di riferimento, per trovare il suo posto nel mondo e inserirsi nel solco di una tradizione. È vero che nella poesia, così come probabilmente nella realtà, la figura del padre traspare dietro a quella del cugino, ma resta sostanzialmente in ombra. Non è casuale che venga citato unicamente come destinatario del biglietto inviato dal cugino lontano (*Un inverno a mio padre, già morto, è arrivato^o un biglietto un cartoncino*). Sembra infatti che l'autore voglia sottolineare come il padre sia stato in un certo senso il tramite per arrivare al cugino. Bisogna rilevare d'altra parte l'esplicita indicazione che il padre era già deceduto all'arrivo del cartoncino. Si insiste quindi sul rapporto di parentela e sulla morte che lo spezza e lascia orfano il bambino, ma gli permette di far suo il biglietto e in un certo senso di sentirsi l'erede di quel vincolo. Anche gli auguri di buona vendemmia sono importanti perché evidenziano sia il legame con la terra che il valore dato al guadagno; e se il secondo elemento può sembrare scontato, acquista un forte rilievo se confrontato con gli spunti segnati sulla scaletta a proposito del padre. Dal canovaccio infatti emerge l'importanza di due caratteristiche che contraddistinguono questo personaggio: l'amore per la lettura e la volontà di far soldi in famiglia. Delle due tematiche solo la seconda accomuna in parte il padre e il cugino, i soldi sono una priorità per entrambi, ma mentre il padre vuole *fare soldi in famiglia*, il cugino sembra ricercare un'affermazione personale. L'amore per le lettere resta una prerogativa solo del padre, anche se in linea teorica si potrebbe forse parlare di comunanza tra chi viaggia con la fantasia attraverso la letteratura e chi dimostra una predisposizione ai viaggi e all'avventura.

Nella scaletta la figura paterna è avvolta da un alone di pessimismo e di sconfitta, emblema della durezza della vita; nella lirica, in cui resta solo come un accenno fugace, è indissolubilmente legata alla morte. Subentra al posto del riferimento alla guerra (*Un inverno era^{un pò} prima della guerra* → *Un inverno a mio padre, già*

morto, arrivò un cartoncino), ma non è una semplice indicazione temporale, come parrebbe a prima vista, piuttosto un groviglio complesso di rimandi simbolici. Innanzitutto instaura un ponte tra i due protagonisti e in secondo luogo fa risaltare l'arrivo del biglietto, dandogli la valenza di un evento salvifico. Il cartoncino sembra infatti in un certo qual modo travalicare la morte, dal momento che arriva nonostante il destinatario sia deceduto, e allo stesso tempo elargire all'orfano sicurezza, sogni e speranze. La sottolineatura, seppur implicita, di questo valore del biglietto rivela, quasi per sineddoche, una caratteristica fondamentale del cugino, che lo contrappone in maniera netta al padre: il suo essere sopravvissuto ai lunghi viaggi, ai lavori più duri, ai climi più disparati, e infine alla guerra, quando tutti in paese dopo pochi anni lo davano per morto. Torna vivo e per di più arricchito. Non solo ha saputo adattarsi e costruirsi una vita soddisfacente, ma ha sconfitto la morte. Tutto nel suo profilo, come l'essere un gigante, l'essere vestito di bianco o l'aver progetti spropositati, evidenzia il suo carattere sovraumano. Forse proprio l'alienazione nel senso proprio del termine, l'essere andato contro sé stesso, l'aver reciso le proprie radici per affrontare un incontro profondo con l'alterità, l'aver accettato di sperimentare su di sé condizioni estreme e l'aver conosciuto nel mondo la sofferenza, la fame e la morte (*Mio cugino ha sofferto la fame nel mondo e la morte*), l'ha portato ad essere forte, ad assumere una dimensione eroica, che riscatta la debolezza congenita della sua stirpe, quasi destinata ad una morte precoce, esaltandone le caratteristiche eccezionali (*qualche nostro antenato dev'essere stato ben solo / – un grand'uomo tra idioti od un povero folle –*, ma ancora tra le tante varianti *ben triste, morto presto, morto come si usava, in solitudine*).

Il faro e i sogni d'infanzia

Il penultimo punto della traccia (*il faro della città e del mondo sognati da bambini*) sembra trovare un parziale riscontro nelle varianti, poi cassate, presenti nell'ultima parte della prima carta di AP III.1, dove l'autore prova una prima stesura dei versi riguardanti l'invito del cugino a risalire l'altura per scorgere il *faro di Torino*, in cui si parla della strada e quindi del monte come luogo dei giochi d'infanzia (*Andiamo la strada è più dolce / di quando bambino la feci di corsa, Tu l'hai fatta piano da piccolo, ma ora ^{ma adesso} ci puoi essere / in mezz'ora di strada*). Ma ancor prima, già il secondo verso del primo getto rivela un tentativo di introdurre questa tematica,

l'importanza del monte che consente un "salto" nel passato (*Io ritrovo i ricordi d'un tempo, ma anche riconosco la strada degli anni perduti / quando io stesso possibile? giocavo laggiù*). Questi riferimenti alla fanciullezza sono stati soppressi tutti, forse perché l'autore intendeva riservarli per il seguito della lirica, probabilmente per inserirli verso la conclusione, considerando la posizione del punto corrispondente nella scaletta. Dallo schema si evince, infatti, l'intenzione di stabilire un parallelo tra i sogni del protagonista bambino e quelli del padre e di mostrare la dura disillusione che la vita ha riservato ad entrambi. Ma sembra che poi, una volta introdotto l'*intermezzo*, Pavese abbia abbandonato il progetto originario perché con questa digressione aveva soddisfatto l'esigenza di porre in rilievo la natura fuori dall'ordinario di Monte Cucco, la sua rilevanza legata ai ricordi d'infanzia per cui acquistava un valore speciale come luogo mitico. Allo stesso tempo aveva anche potuto inserire, in particolare con la porzione riguardante l'adolescenza in città col suo carico di delusioni e frustrazioni, il senso di fallimento che viveva il personaggio principale.

Bisogna comunque rilevare che in questo caso l'esperienza archetipica del padre sembra essere assorbita dal figlio, ancor prima che venga riscattata dal cugino. Nel progetto originario il padre doveva rimanere l'emblema di un'eredità negativa, solo in parte riscattata dalla passione per la lettura, e della crudeltà della vita, e più in particolare sembrava incarnasse come una sorta di maledizione che ha afflitto tutta la stirpe. L'autore decide di eliminare il paragone che rendeva evidente il legame tra la morte prematura del padre e le paure, le insicurezze e le disillusioni del protagonista, ma il peso di questo retaggio resterà sottinteso nei versi riguardanti l'adolescenza.

Rinunzie: il primo manoscritto

Moncucco è la cima più alta di tutte e Langhe

La prima redazione testimonia il configurarsi di un assetto della lirica che comporta diversi sacrifici. Particolarmente sofferta la rinuncia – dopo cinque tentativi dell'autore – ad inserire il riferimento a Moncucco come la cima più alta di tutte le Langhe. Il passo è legato alle parole con cui il cugino invita il protagonista a risalire il monte, che vengono completamente espunte dal primo autografo e compariranno, in parte in forma indiretta, a partire da FE 5II.38. Probabilmente è stato proprio a causa della modifica della forma del discorso che questo riferimento puntuale a Monte Cucco,

un'informazione geografica dotata di una forte connotazione simbolica, si perde. Dietro alla specificazione che si tratti della vetta più alta della catena montuosa si nota una certa punta d'orgoglio campanilista del cugino che Pavese deve tralasciare nel momento in cui "traduce" le prime frasi della conversazione in forma obliqua. Diviene allora cruciale capire perché abbia optato per una scelta che ha comportato una così gravosa rinuncia. La risposta risiede nella preminenza che il poeta concede al meta-discorso che emerge dalle trasformazioni tra la prima e la seconda stesura e che si lega, pochi versi più avanti, al tema del *dialetto*. Il vernacolo si contrappone alla lingua italiana e ai *diversi idiomi* che il cugino si è trovato a parlare in *oceani lontani*. L'autore sceglie di affrontare questo tema non con la citazione del parlato o la riproduzione del dialetto, ma rappresentandolo per immagini, perciò ha bisogno di mediare e di accompagnare le parole con delle didascalie che dietro l'apparente aspetto asettico, narrativo-informativo, descrivano il personaggio 'che parla' e allo stesso tempo connotino le peculiarità del suo discorso. Pavese le utilizza sia per introdurre, sia per accompagnare e concludere il dialogo (*Mio cugino ha parlato stasera. Mi ha chiesto; mi ha detto; Tutto questo mi ha detto e non parla italiano, / ma adopera lento il dialetto*). Sono le didascalie che evidenziano l'eccezionalità dell'evento, il fatto che il cugino rompa il silenzio e proponga al protagonista una passeggiata, che cerchi quindi una relazione, un dialogo, che voglia costruire un rapporto che non ha mai potuto instaurare a causa della sua lontananza. Grazie ad esse Pavese può inoltre porre in risalto il fatto che il cugino si rivolga al protagonista con le parole – *Tu che abiti a Torino...* – e incentri il suo ragionamento sulla necessità di *vivere la vita lontano del paese*. Le didascalie gli consentono di chiudere il discorso con la considerazione che è stato pronunciato in un dialetto duro e ruvido, lento e arido, un idioma legato alla terra, alle colline. Un idioma composto da una sostanza solida ed eterna come il marmo e il silenzio, che sembra conferire alle parole una natura diversa, più concreta e profonda, per cui esse perdono il loro aspetto effimero e ottengono un valore nuovo, sembrano essere scavate nella roccia, quindi sono pietre. Per questo le didascalie che legano e tengono compatto tutto l'insieme di forma e contenuto, significante e significato marcano anche la risoluzione dell'apparente rapporto d'opposizione che li lega. Invero a prima vista sembrerebbe paradossale che un pronunciamento in favore della necessità dell'emigrazione sia fatto in dialetto, sentito come lingua madre irrinunciabile, che indica quindi la forza del senso di appartenenza, ma, come dice il cugino stesso, per riscoprire la tenacia delle proprie

radici e poter godere a pieno la propria terra bisogna aver fatto esperienza della vita altrove.

Il ritorno in paese, l'incontro col cugino

Dall'esame degli interventi sui manoscritti si evince che le incertezze maggiori dell'autore riguardano i raccordi tra le diverse sequenze, ma l'episodio che risulta più difficile da inserire e a cui l'autore dedica maggior attenzione è l'incontro col cugino. Nel primo manoscritto, infatti, e più precisamente nella seconda carta (AP III.1.3), si notano diversi tentativi di introdurre il suo rimpatrio e il primo incontro tra i due personaggi con un ritorno in paese del ragazzo protagonista che, dopo la guerra, viene invitato da un parente a Santo Stefano Belbo. Inizialmente vuole inserire l'episodio subito dopo aver parlato dell'arrivo del biglietto, poi sul *verso* del documento si nota il primo abbozzo dell'*intermezzo* e la volontà di chiuderlo proprio con la visita in paese (*Un parente mi scrisse che avend'io ventanni / era bello tornassi a vedere i parenti*), che viene però definitivamente cancellata e abbandonata. Questa prima soluzione viene eliminata in favore della guerra che paradossalmente e generosamente sembra riportare il cugino a casa (*Molto tempo è passato ^{trascorso} e la guerra / La guerra che ci ha chiusi per tanti anni ^{la guerra ci ha chiuso il cuore a tutti} / La guerra mi ha ridato mio cugino*). Un "provino" che a sua volta è soppiantato da una bozza di due versi che testimonia l'intento del poeta di riportare il discorso alla passeggiata serale con la quale si è aperta la lirica (*Camminiamo in silenzio per l'erta del colle / colla testa chinata e insieme quasi nella vetta*).

Sul *recto* della terza carta (AP III.1.2) in chiusura dell'*intermezzo*, ripreso e ampliato, appare una porzione di quattro versi dal ritmo lento e dai toni classici, che parlano di sogni e di solitarie passeggiate sui colli (*E talvolta ^{ho} sognato dei campi deserti / in cima alle colline, delle strade / lente nella vallata delle pietre / sgretolate dal sole*). Questi versi sono stati cancellati sicuramente per il loro sapore descrittivo e letterario, quasi sulla falsa riga di uno dei più celebri *incipit* petrarcheschi, o forse per il tono intimista dello sfogo lirico. Ma questa porzione è importante perché mostra la volontà dell'autore di discostarsi dai suoi modelli, e ancor più perché implica, seppur senza un riferimento esplicito, il tema del ritorno in paese del protagonista adolescente dopo il lungo periodo di permanenza a Torino, predisponendolo all'esultanza per il

ritrovamento del cugino lontano che gli offre una sicurezza e una fiducia nel futuro smarrite negli anni vissuti in città (*Ora tutto è lontano. La forza tranquilla / del cugino fraterno mi pulsa nel sangue*). Questi riferimenti ai sogni dei campi, come i tentativi insistiti di inserire il ritorno del ragazzo in collina su invito del parente, sono stati però cassati.

Sin dal primo accenno alla scoperta del ritorno del cugino si nota l'intenzione di Pavese di sviluppare il raccordo dell'episodio con la sezione precedente articolandolo in quattro fasi: l'infanzia sulle colline (*ma il bambino staccò il francobollo*), l'adolescenza a Torino (*Poi venimmo a Torino e raggiunsi i vent'anni*), con la dura esperienza della guerra (*Eravamo a Torino. Finita la guerra*), il ritorno in paese (*un parente mi scrisse che, avendo^{io} vent'anni, / era bello tornassi un'estate / [...] Io ci andai per vedere le Langhe*) e infine l'incontro con il cugino (*Il parente mi accolse con vino e parole, / mi condusse un po' in giro e mi disse di botto / "sai che è tornato Silvio: Eccolo là!"*). I primi due punti della struttura vengono ampliati con l'*intermezzo*, ma il terzo viene tralasciato e definitivamente abbandonato quando vengono espunti i versi relativi alle camminate sui colli. Ogni forma di collegamento tra l'infanzia e il ritrovamento del cugino sarà infine eliminata nei dattiloscritti.

Eliminando la prevista anticipazione dell'incontro, Pavese decide quindi di staccare l'analessi sull'adolescenza e sofferenza del suo *alter ego* dal ritrovamento del cugino, aumentando il divario temporale, sebbene i versi espunti lo esplicitassero (*Ora tutto è lontano*), e nel passaggio dal secondo manoscritto ai dattiloscritti si perderà anche la sottolineatura della forza riacquistata grazie all'incontro col cugino. La scoperta del cugino tornato incolume dalla guerra, infatti, è collocata in apertura della sesta strofa che si stacca ora in maniera netta dalla precedente, conferendole un più forte impatto e una maggior rilevanza, poiché viene amplificato l'effetto-sorpresa e nel contempo il salto logico e lo spazio bianco tra le due strofe hanno l'effetto di dilatare e rappresentare implicitamente lo stacco temporale.

Questi due versi sono stati abbandonati in una fase già avanzata, probabilmente perché lo stesso autore li ha avvertiti come una zeppa superflua e un po' sentimentale, che riprende l'intonazione dei versi precedenti – cassati, per l'appunto, insieme a questi – (*Ma sono stato più solo^{sincero}. Ogni cosa più triste / l'ho esasperata fino a aver da ridere / piangendo, di me stesso, fino al fondo*). Ha preferito quindi lasciare implicita

l'importanza dell'incontro col cugino e il suo valore rassicurante affidandoli al non-detto che trapela tra le maglie del discorso.

Si evolve anche l'incontro vero e proprio col cugino. Nel primo abbozzo (sul *recto* della seconda carta APIII.1.3) il cugino compie un'apparizione¹⁴ che avviene in forma indiretta tramite le parole del parente, grazie al deittico *eccolo là* che suscita la sensazione che l'uomo compaia all'improvviso, quasi per magia. Un'apparizione che viene completata dalla descrizione fisica del cugino che si staglia tra la folla per il bianco del suo abbigliamento, per la sua stazza e la sua lentezza, caratteristiche che lo distinguono e lo rendono pressoché sovraumano, quasi una divinità classica, serena e gioconda (*pancia e testa rotonde*), ma *solenne*, che non perde però la sua corporeità e le sue passioni. Infatti, nella prima elaborazione, "appare" per la prima volta al mercato (*Eccolo là!*" / *sul mercato*) e si distingue tra la folla per il suo camminare lento (*un gigante solenne, / che camminava lento tra la folla*). Atto che, pur opponendosi evidentemente alla staticità sacrale dei numi, paradossalmente è ciò che lo rende più simile al divino e rappresenta la migliore virtù di questo personaggio. La sua capacità di adattarsi alle situazioni, di superare le avversità con calma e spirito di sacrificio lo portano ad accettare di mettersi in viaggio e di lasciare la sua terra senza perdere, però, le proprie radici, gli permettono, quindi, di mettersi a dura prova, di sconfiggere la morte affrontandola, di rischiare la propria identità per poterla riaffermare. La sua forza sta nella consapevolezza che la propria cultura è inattaccabile, che le proprie radici sono inestirpabili e la sua terra-madre, così come la lingua madre, non si può perdere; è questo che fa di lui un personaggio vincente: l'aver avvertito l'eternità dell'identità, la sua staticità, che gli ha consentito di venire a patti col divenire e col progresso.

Nella seconda redazione di questa porzione¹⁵ (sul *verso* della terza carta APIII.1.2) che resterà poi invariata, il cugino è invece il soggetto attivo, che torna (*Mio cugino è tornato una sera, finita la guerra*), e, secondo una variante poi cancellata, *passò a salutare*. La circostanza dell'incontro viene dunque modificata, scompare ogni accenno alla mediazione del parente che annuncia il rientro del cugino, e viene soppressa l'immagine del personaggio che cammina tra la folla del mercato, in un primo

¹⁴ *Il parente mi accolse con vino e parole, / mi condusse un po' in giro e mi disse di botto / "sai che è tornato Silvio: ???-??? Eccolo là!" / sul mercato era un uomo vestito di bianco / pancia e testa rotonde, un gigante solenne, / che camminava lento tra la folla.*

¹⁵ *Mio cugino è tornato una sera, finita la guerra, / gigantesco, # già tenente di un alpini^o. Passò a salutare ed aveva denari^o*

momento sostituiti da una visita di saluto del cugino a casa del protagonista. Infine però anche questa situazione viene eliminata, lasciando indeterminate le modalità del primo incontro, al posto delle quali si pone l'accento sul fatto che il cugino *avesse denaro*. Questa indicazione, insieme all'aggettivo predicativo *gigantesco* e al cenno al grado di *tenente di alpini*, e di conseguenza al fatto che il cugino abbia partecipato attivamente ad una guerra alla quale poteva sottrarsi, trovandosi all'estero, sembrano in parte voler compensare la soppressione della descrizione presente nella prima stesura. Se l'aggettivo *gigantesco* condensa i due versi relativi alla raffigurazione fisica del cugino e della sua eccezionale statura, simbolo di una gran forza d'animo e capacità di sopportazione, le altre due caratteristiche sono indice della sua vittoria sulla morte reale e figurata: rappresentata dalla guerra, dalla fame e dall'esilio. Queste informazioni servono poi di certo a Pavese per introdurre i versi successivi riguardanti l'invidia del paese e gli investimenti economici più o meno riusciti del cugino. In tali versi viene recuperata e ampliata la tematica del mercato anticipata da quella del denaro. Anche la propensione alle camminate viene per un momento ripresa da un verso poi eliminato (*iniziò passeggiare serali^{otine} per la stradale*).

Tra le due redazioni si nota un'evoluzione dalla volontà di presentare il rientro del cugino come un'epifania all'intenzione di rappresentarlo come un evento miracoloso, che si compie con l'inserimento *in extremis* (compare solo bozze di stampe: AP III.3) del predicativo *fra i pochi*, che sostituisce la qualifica di alpino ed esalta il valore del suo ritorno.

La fame, le lingue, il tramonto

Sul finale Pavese mostra alcuni indugi. Nella seconda parte dell'ultima strofa diverse volte

cerca di inserire, e poi elimina, il riferimento alla sofferenza che ha forgiato il cugino durante le sue peregrinazioni e lo ha reso libero dalle ansie che invece attanagliano il protagonista. Due volte il poeta rappresenta la pena per la miseria, per la lontananza e per il duro lavoro in maniera indiretta, senza nominarla ma richiamandola dietro l'idea della vita in *mare*, agli *Antipodi* (*io mi vedo la dinnanzi^{penso alla forza} / mio cugino che parla un'altra lingua / che mi ha reso quest'uomo, strappandolo al mare, / agli Antipodi, eppure lasciandolo tanto pacato lui conservandosi tanto pacato, ~~alla~~^{alla} terra*

lontana che un giorno l'ha fatto / tanto pacato e libero). Mentre in altre due *la fame* è nominata in maniera esplicita ed è la causa della calma che si legge nello sguardo del personaggio (*Mio cugino ha sofferto la fame nel mondo e la morte / e forse è questo che gli ha fatto gli occhi così solitari, / così liberi e calmi*, poi modificato in: *Mio cugino ha sofferto la fame nel mondo, / ma non per questo è così assorto^{grave}. Forse / la sua virtù è di aver vissuto il mondo / con lo stesso occhio giovane^{calmo} che adopera / pensando di irritare i canellesi*). Nella seconda stesura, invece, la serenità e la posatezza non derivano dalla fame e dalla fatica ma sono una qualità intrinseca del personaggio, un'ammirabile capacità di adattarsi e una resistenza stoica che dimostra una gran forza d'animo e che dipende forse dalla facoltà di saper rielaborare interiormente gli eventi.

Queste sottolineature di una virtù che l'autore considera importante (*Forse / la sua virtù è [...]*) vengono però espunte. Sembra verosimile che la ragione della soppressione sia dovuta alla sostituzione di questa porzione con quella che riguarda la reticenza del cugino sui suoi viaggi. Forse il vero soggetto di questi versi non è la pacatezza che si riflette nello sguardo del cugino né la fame sofferta in sé e per sé, ma il loro emergere in maniera implicita da gesti o sguardi, da cenni ma non da racconti, come dimostrano i versi successivi, che subentrano a questi (*Non parla dei suoi viaggi mio cugino / dice asciutto ch'è stato in qua^{el} luogo e in e là quell'altro*). Pavese sembra eliminare qui un *surplus* di informazioni che si ricavano da altri passi della lirica, magari legati ad immagini più concrete e forti. La calma e la tendenza alla riflessione, alla meditazione di ciò che accade, affiora come caratteristica particolare e distintiva del cugino sin dai primi versi che lo descrivono: *si muove pacato*, e poco più oltre *adopera lento il dialetto, o cammina per l'erta con lo sguardo raccolto che ho visto, bambino, / usare ai contadini un poco stanchi*. Ed anche i motivi della fatica e della fame trionfano nel gran finale del *giorno già vecchio all'aurora*. L'autore sembra agire per sottrazione e lascia che alcune tematiche si intravedano, quasi celate, ricreate da pochi frammenti. La lettura delle varianti liquidate permette dei riscontri oggettivi confermando spesso idee e sensazioni scaturite dalla versione pubblicata, ma che senza quel supporto avrebbero mantenuto la caratteristica di mere ipotesi interpretative.

Al tema del riserbo e del silenzio è legato per contrasto quello delle lingue parlate dal cugino per il mondo. Viene affrontato in un verso che è stato presto abbandonato nella prima delle due diverse formulazioni del finale (*Ha parlato sei lingue, compreso il cinese /E si è annoiato* che è stato cancellato e riscritto così: *Ha*

parlato sei lingue, compreso il cinese / e tutte molto male e al ricordo sorride). Un riferimento che si riallaccia in maniera evidente al v. 20 (*che vent'anni di idiomi e di oceani diversi / non gliel'hanno scalfito*) e alla tematica del dialetto come lingua madre, lasciando pensare che forse per questo il poeta l'abbia avvertito come superfluo. Oppure, anche in questo caso, come nei versi precedenti, ha voluto eliminare, per conferire più "forza d'impatto" al finale, ogni allusione alle difficoltà affrontate dal cugino, che qui riguardano la noia a cui subentra lo sforzo linguistico di espressione in una lingua che non è la propria, accresciuto dal carattere taciturno del personaggio.

Un'altra significativa soppressione che compare nella prima elaborazione dei versi conclusivi riguarda il cenno al *tramonto* e poi al *buio* come antitesi dell'*alba* o dell'*aurora* con cui il cugino riprende, ribaltandole, le asserzioni del protagonista. Agli splendidi paesaggi tropicali illuminati dal sole nascente e alla vita avventurosa immaginata dal giovane, l'uomo maturo oppone il *tramonto* non per i suoi colori, ma per il suo rappresentare il consolante sopraggiungere della sera che *porta il riposo agli stanchi*. Per evitare qualsiasi fraintendimento o concessione sul versante estetico l'autore sostituisce al *tramonto* il *buio arrecante riposo*, ma abbandonerà anche questa formulazione.

Ancora una volta Pavese sembra voler eliminare una porzione per dare risalto alle poche parole "salvate", togliendo le sottolineature per lasciare una sola immagine forte. Infatti grazie a questa soppressione la "sentenza" finale acquista rilievo e l'intera esperienza del cugino nel mondo viene così rivalutata. Lungi dal considerarsi un privilegiato il cugino rivela tutta la fatica e il disagio sofferti. La tematica della sveglia dei pescatori prima dell'alba offre, come nel sesto e nell'ultimo capitolo dei *Malavoglia*, lo spunto per mostrare la dura realtà di chi vive del mare, ma mentre nel romanzo di Verga serve a palesare la crisi del giovane 'Ntoni, prima il suo rifiuto per la vita da pescatore secondo il modello dei padri e poi la sua esclusione dalla comunità, in questa poesia diventa metafora dell'amara condizione del migrante, con un completo rovesciamento della situazione. Il verso eliminato, insistendo sull'attesa del sonno, e forse anche a causa degli impliciti rimandi metaforici tra i momenti della giornata e le stagioni della vita nell'*explicit*, può dare l'impressione di un recondito desiderio di morte. E seppure dovesse trattarsi di una sensazione erronea, di una forzatura del testo, rimarrebbe comunque l'amarezza che il verso comunica, quasi un'ammissione del cugino che in quei vent'anni sembra aver goduto più del riposo notturno che di ciò che

la vita gli offriva durante il giorno. Infatti rovesciando in maniera speculare, con un gioco di antitesi (alba/buio, vedute/oscurità, avventura/riposo), le osservazioni del giovane protagonista cariche di ammirazione e di invidia per l'esperienza del cugino, la porzione abbandonata sembrava comunque amplificare il forte senso di rifiuto del personaggio per gli anni passati lontano. L'autore ha preferito però attenuare questa ammissione e renderla più sottile e meno esplicita affidandola alla bella metafora finale, all'immagine del sole nascente che offre giornate *vecchie* e fruste. Nonostante questa porzione di verso sia formulata sotto forma di battuta, un motto ironico, appare molto più diretta e meno allusiva dell'ultimo verso, per cui sembra evidente come proprio nella conclusione trionfi la tecnica pavesiana del lasciar intendere, grazie a un gioco di detto e non-detto, in cui il taciuto ha più rilevanza di ciò che viene affermato. Una strategia che nasce certo anche per intenti mimetici, per rappresentare il pudore di un personaggio che preferisce tacere le sue sofferenze e che pensa che il silenzio parli più delle parole.

L'eliminazione di questo verso trova inoltre un parallelo nell'intervento sulla preposizione della formula finale¹⁶, che cancella la relazione tra il giorno che invecchia ancor prima che il sole sorga e gli stanchi marinai che sfioriscono con lui. Anche in questo caso l'autore sfuma il significato del verso, alleggerendo l'inflessione negativa. Così anche il paradosso per cui il lavoro, indispensabile per la vita, è fatica e in maniera figurata morte, perdita di energie e di tempo prezioso, viene in parte attenuato.

Il secondo manoscritto

Le perle, gli amori e la lotta con i cetacei

All'interno della seconda redazione si notano alcune modifiche importanti. La prima e più rilevante variazione riguarda gli ultimi versi della terza strofa, alcuni dei quali vengono elaborati *ex novo* lungo i margini laterali. Si nota l'aggiunta di metà del quintultimo verso e dei versi sino al penultimo compreso della lirica pubblicata (*E aggiunse che certo / il cugino pescava le perle. E staccò il francobollo. / Tutti diedero un loro parere, ma tutti conclusero / che, se non era morto, morirebbe*). Gli ultimi due

¹⁶ Prima elaborazione del verso conclusivo: *Mi ha risposto [...] / che l'alba sorgeva che il giorno era vecchio con loro*. Seconda stesura: *mi ha-detto^{risposto} che l'alba / si levava che il giorno era vecchio per loro*. Terza ed ultima elaborazione: *risponde che il sole / si levava che il giorno era vecchio per loro*.

versi della porzione inserita sono stati recuperati dal manoscritto precedente (*recto* di AP III.1.3) e subentrano a due versi anch'essi presenti in AP III.1 e che probabilmente sono stati scritti proprio in loro sostituzione (*E il bambino, soltanto non fece commenti / ma pensando alla terra lontana, staccò il francobollo*). È difficile entrare nel merito della logica che soggiace alla loro prima elaborazione, infatti nel primo documento questi quattro versi si susseguono senza che nessuno dei due distici sia stato cancellato, per cui non è certo che sin da subito li leghi un rapporto di esclusione. Dal punto di vista del significato sembrano complementari, dal momento che vi è un parallelismo tra i parenti che espressero tutti le loro considerazioni e il bambino che fu il solo a non fare *commenti*. Nel secondo manoscritto, invece, queste due coppie di versi si avvicinano, mostrando l'incertezza del poeta e il suo oscillare tra l'una e l'altra. Sembra però verosimile che il riferimento al silenzio del ragazzino venga definitivamente espunto con l'elaborazione del verso scritto per ultimo, tra le aggiunte sul margine, in cui il bambino, alla constatazione che la cartolina veniva dalla Tasmania, aggiunge *che certo il cugino pescava le perle*. Pavese ha deciso di lasciar vincere l'ammirazione e l'orgoglio del personaggio per il cugino sulla riservatezza e la reticenza propria del suo carattere. Una modifica che sembra dunque invertire la tendenza generale. Infatti, nonostante questa volta il personaggio in oggetto non sia il cugino ma il bambino, *alter ego* del poeta, ci si aspetterebbe, considerato anche il verso espunto, che il bambino si distinguesse dai parenti proprio per il suo silenzio benevolo. L'autore ha invece voluto insistere, questa volta, sull'entusiasmo del ragazzino che, partendo dalla provenienza del francobollo, vola con la fantasia e si immagina una vita avventurosa a contatto con la natura, alla ricerca di "tesori sommersi".

I versi recuperati insistono, come si è visto, sulla malignità dei parenti che danno il cugino per morto e che fanno però risaltare la sua impresa e la sua resistenza. Questi versi insieme all'ultimo, che mostra come fu scordato da tutti, fanno del cugino quasi un redivivo.

A metà della penultima strofa si nota una modifica che emerge dal confronto dei due manoscritti. FE 5II.38 infatti riporta questi versi: *S'era intanto sposato, in paese. Pigliò una ragazza / esile e bionda come le straniere / che aveva certo un giorno incontrato nel mondo*, che divergono dai versi presenti su AP III.1, il quale mostra, dopo diverse variazioni e cancellature, come ultima elaborazione i seguenti versi: *S'era intanto sposato in paese. Pigliò una ragazza / esile e bionda come una straniera / che*

aveva di certo amato molto per il mondo. Nel secondo manoscritto l'autore preferisce dunque eliminare i riferimenti ad un grande amore lontano del cugino e accennare solo a generici incontri.

Un'altra variazione emerge dagli ultimi versi riguardanti la caccia alla balena, per cui il sestultimo verso viene cancellato (*e dibattersi e tendersi corde e lottare alla lancia*), e dopo alcuni rimaneggiamenti trasformato in *e inseguirle e innalzarsi le code e lottare alla lancia*. Pavese interviene sui primi due elementi della trimembratura del *climax*, invertendo la posizione assegnata alle azioni compiute dalle balene, che compariva al primo membro, con quella del secondo membro, riferita invece alle azioni compiute dai pescatori: quella degli animali, trovandosi ad intervallare quelle dei balenieri, assume così l'aspetto di una risposta agli attacchi. Anche il cambio di verbo (*innalzarsi le code*) suggerisce un atteggiamento di difesa aggressiva rispetto al disperato *dibattersi*. Tutte le modifiche qui apportate mostrano l'intento di dare risalto al contrasto tra gli sforzi dell'uomo per sopraffare la balena e la resistenza opposta dai grandi mammiferi. Il primo verbo, *inseguirle*, che subentra al precedente *tendersi le corde*, introduce la *lotta* e richiama implicitamente il fuggire dei cetacei.

I dattiloscritti

La variazione più evidente che emerge nel passaggio dal secondo manoscritto ai dattiloscritti

riguarda la soppressione della parte finale della quarta strofa di FE 5II.38. È una porzione che mostra eccessivi debiti letterari e resta una delle rare spie del carattere giovanile di questa lirica, che rappresenta in effetti il discrimine tra la produzione ancora acerba e quella matura dell'autore. Il fatto che il poeta tardi ad eliminarla è probabilmente dovuto alla sua funzione di connettivo tra le due strofe e al risalto che conferiva all'arrivo del cugino che offre, senza accorgersene, un distacco e una sicurezza nuove (*Ma sono stato più solo ^{sincero}. Ogni cosa più triste / l'ho esasperata fino a aver da ridere / piangendo, di me stesso, fino al fondo / Ora tutto è lontano. La forza tranquilla / del mio compagno mi pulsa nel sangue*).

Conclusioni

Dall'esame dei documenti e dal loro confronto emerge che le costanti corrispondono in gran parte, se non *in toto*, alle realizzazioni degli spunti proposti dalla scaletta preliminare; due versi addirittura resteranno inalterati sin dal loro primo apparire: il verso d'apertura e l'unico che compare in questa forma già nella scaletta (*Ha veduto fuggire balene / tra schiume di sangue*). Inoltre, considerando lo schema preparatorio e gli appunti riportati sul *verso* di AP III.1.2 a cui Pavese si appoggia per completare la lirica, si evince che le più rilevanti variazioni del progetto originario riguardano: l'inserimento dell'*intermezzo*; lo slittamento al finale della lirica del tema dei *Mari del Sud*, previsto inizialmente nella parte centrale; la scomparsa della morte del padre dalla conclusione.

L'*intermezzo* sviluppa l'analessi secondo una struttura che si bipartisce tra l'infanzia e l'adolescenza del protagonista, e trova poi un completamento con le due strofe sulle scelte di vita del cugino. Si tratta di un'ampia porzione di testo non prevista e inserita quasi istintivamente sulla spinta dei ricordi dei giochi d'infanzia. Serve a sottolineare i momenti salienti della formazione dell'identità del personaggio giovane, ma ha comportato un forte squilibrio e un brusco cambio di direzione che si evince proprio dalle annotazioni che figurano sul *verso* di AP III.1.2. Queste ultime sembrano essere un vero e proprio appiglio in un momento di smarrimento, un metodo per riordinare le idee e le priorità prima di accingersi a elaborare il seguito della lirica. Dopo l'*intermezzo* il poeta sente l'esigenza di rivedere il progetto originario e di discostarsi da esso. In primo luogo controbilancia il peso concesso al protagonista con l'inserimento nella narrazione del ritorno del cugino e con le successive decisioni da lui prese in campo sentimentale ed economico. In un secondo momento decide di riprendere una tematica dello schema preliminare – il quinto, *Langhe di notte (spirito)* – e di inserirla prima degli altri elementi segnati negli appunti di AP III.1.2 (*Qualche volta gli scappa / parole / Pescare, Mari, Balene*). Infine elabora l'ultima strofa seguendo le note del secondo schema, che sembrano riprendere proprio sul finale il quarto punto della prima scaletta (*Mari del Sud. Bellezza*).

L'eliminazione della figura del padre dal finale della lirica, sebbene non serva a modificare radicalmente le considerazioni generali sulla durezza dell'esistenza, consente una leggera attenuazione della tragicità e dell'inesorabilità che caratterizzava

la prima soluzione. Infatti nella scaletta preparatoria la sconfitta del padre veniva presentata come assoluta, mentre la sostituzione con il riferimento all'esperienza del cugino lascia una speranza di riscatto. Nonostante la lirica si chiuda con gli accenni alla fatica massacrante dei pescatori e riveli quanto la realtà fosse lontana dai sogni d'avventura del giovane protagonista, sottolineando la durezza delle condizioni di vita negli anni vissuti lontano dal cugino, di fatto ne esalta la caparbia e l'abilità nell'essere riuscito a tornare arricchito.

Dalle molteplici soppressioni e dal trattamento di alcuni dialoghi si nota una generale tendenza che diviene sempre più rilevante man mano che ci si avvicina al finale. È evidente la volontà dell'autore di eliminare ogni ridondanza e ancor più l'intento di far emergere, ma solo implicitamente, importanti caratteristiche e avvenimenti, utilizzando in maniera accorta aggettivi e dettagli in apparenza irrilevanti. L'implicito prevale spesso sull'esplicito e paradossalmente risulta rafforzato dal suo essere sottinteso, coagulato in un'immagine. L'autore procede dunque per sottrazione ed eliminazione, come uno scultore che deve asportare parte della pietra per farle assumere la forma voluta, ma anche per condensazione dei concetti in metafore che li incarnano con una potenza evocativa superiore. Le immagini diventano simboli corposi che personificano i sentimenti. Le parole per l'autore devono quindi restare aderenti alla concretezza della realtà e perdere la loro astrattezza: si spiega così la similitudine¹⁷ che Pavese utilizza per spiegare la resistenza del dialetto e il suo stretto legame con l'identità e la natura, che sembrano averlo forgiato in maniera tanto profonda da non poter essere scalfita.

¹⁷ Cfr. i vv. 17-21: *Tutto questo mi ha detto e non parla italiano, / ma adopera lento il dialetto che, come le pietre / di questo colle, è scabro tanto / che vent'anni di idiomi e di oceani diversi / non gliel'hanno scalfito.*

Cap. IV

Struttura della raccolta

1. Introduzione

A conclusione del mio lavoro ho voluto seguire il progressivo costituirsi in raccolta di *Lavorare stanca*, almeno nel suo nucleo fondamentale, quello delle liriche pubblicate nella prima edizione del 1936, cercando di comprendere le scelte dell'autore nella disposizione dei testi, nelle eliminazioni e nelle aggiunte, ma guardando anche alle evoluzioni interne che segneranno il passaggio all'edizione successiva.

Per ricostruire le fasi di questo processo ho preso in esame gli indici autografi che compaiono sul *verso* di alcuni dattiloscritti, le bozze di stampa e tutte le tracce pertinenti in lettere e diari. Ma un primo utile strumento è stato l'indice dell'edizione di Italo Calvino¹, che oltre a presentare le liriche in ordine cronologico di composizione tiene conto dell'indice dell'edizione Einaudi del 1943, in cui Pavese aveva indicato accanto al titolo di ogni lirica la data di composizione, ma con una puntuale verifica da parte di Calvino sulle minute, negli elenchi di poesie con relative date redatti dall'autore, e con un confronto attento all'ordine di successione delle carte all'interno della cartella *Brutte copie*².

Nell'analisi di questi indici emerge il tentativo di Pavese di raggruppare le liriche per temi, ma nella prima stampa non vi è traccia di tali suddivisioni che compariranno dalla seconda edizione. La creazione delle sezioni tematiche e la volontà di esplicitare i collegamenti tra le liriche pone degli interrogativi sulla possibilità di

¹ Cesare PAVESE, *Poesie edite e inedite*, a c. di Italo CALVINO, Einaudi, Torino 1962.

² Un nuovo canone cronologico è stato proposto da Marco LEVA, *Sul primo «Lavorare stanca»*, in R. Daverio (a c. di), *Studi di letteratura offerti a Dante Isella*, Bibliopolis, Napoli 1983, pp. 525-551, pp. 546-7.

considerare *Lavorare stanca* un “canzoniere” – termine usato in molti studi³ – ma anche sull’idea di “canzoniere” secondo Pavese.

³ Fra i più recenti, ma non fra i migliori, quello di Fabio GIRELLI CARASI, “*Lavorare stanca*” *canzoniere suo malgrado*, Bolzano, Il Brennero 2001.

2. Indici

Indice (parziale) dell'edizione del 1962 curata da Italo Calvino

Riporto le liriche dal settembre 1930 all'ottobre 1940, segnando accanto al titolo la data di elaborazione ricostruita da Calvino e riproducendo gli asterischi con i quali indicava le poesie inedite o mai pubblicate in volumi Einaudi.

I mari del Sud (7-14 settembre 1930)	Mania di solitudine (27-29 maggio 1933)
* Le maestrine (ottobre 1931)	Atlantic Oil (1933)
* Donne perdute (novembre 1931)	Crepuscolo di sabbiatori (1933)
* Canzone (10-12 dicembre 1931)	Città in campagna (1933)
* Il vino triste [I] (dicembre 1931)	* Lavorare stanca [I] (18-19 luglio 1933)
Antenati (febbraio 1932)	Gente che non capisce (29-31 luglio 1933)
* Tradimento (25-30 giugno 1932)	Casa in costruzione (1933)
* Il ragazzo che era in me (15-16 giugno 1932)	Balletto (1933)
Incontro (8-15 agosto 1932)	Agonia (1933)
Fumatori di carta (31 agosto – 11 settembre 1932)	* Gente non convinta (estate 1933)
* Ozio (inverno 1932)	* Fine della fantasia (1933)
Pensieri di Deola (5-12 novembre 1932)	* Cattive compagnie (Principio di ottobre 1933)
* Estate di San Martino (dicembre 1932)	Piaceri notturni (1933)
Paesaggio I (1933)	Gente che c'è stata (1933)
Gente spaesata (1933)	Paternità [1] (1933)
* Canzone di strada (1933)	* Disciplina antica (1933)
* Proprietari (12-16 febbraio 1933)	Indisciplina (1933)
Due sigarette (1933)	Mediterranea (1934)
* Pensieri di Dina (23-24 marzo 1933)	Disciplina (1934)
Paesaggio II (1933)	Legna verde (1934)
Una stagione (1933)	Una generazione (1934)
Il dio-caprone (4-5 maggio 1933)	Dopo (1934)

- Paesaggio IV (1934)
Rivolta
Paesaggio V (1934)
La cena triste (1934)
Ritratto d'autore (1934)
Il tempo passa (1934)
* Gelosia [I] (2-3 marzo 1934)
Lavorare stanca [II] (1934)
Maternità (1934)
Grappa a settembre (1934)
Atavismo (1934)
Esterno (1934)
Paesaggio III (1934)
* Il vino triste [II] (dicembre 1934)
* La pace che regna (1935)
* Creazione (1935)
Civiltà antica (1935)
Ulisse (1935)
Avventure (1935)
[15 maggio 1935: arresto di Pavese. 4
agosto 1935: Pavese, condannato al
confino, arriva a Brancaleone Calabro]
Donne appassionate (Brancaleone, 15
agosto 1935)
Luna d'agosto (Brancaleone,
agosto 1935)
Terre bruciate (Brancaleone,
agosto 1935)
Paesaggio VI (Brancaleone, settembre
1935)
Poggio reale (Brancaleone, 15
settembre 1935)
- Parole del politico (Brancaleone,
settembre 1935)
* Altri tempi (Brancaleone, settembre
1935)
* Poetica (Brancaleone, settembre
1935)
Mito (Brancaleone, ottobre 1935)
Semplicità (Brancaleone, ottobre
1935)
Un ricordo (Brancaleone, ottobre
1935)
Paternità (Brancaleone, ottobre 1935)
* Alter ego (Brancaleone, ottobre 1935)
L'istinto (Brancaleone, novembre
1935)
Tolleranza (Brancaleone, dicembre
1935)
Lo steddazzu (Brancaleone, 9-12
gennaio 1936)
[15 marzo 1936: fine del confino]
* Ritorno di Deola (marzo-aprile 1936)
* Abitudini (agosto 1936)
* Estate [I] (7-9 ottobre 1937)
* Sogno (12-16 ottobre 1937)
* L'amico che dorme (20 ottobre 1937)
* Indifferenza (24 ottobre 1937)
Rivelazione (28 ottobre 1937)
* Gelosia [II] (2-3 novembre 1937)
* Risveglio (7-8 novembre 1937)
La puttana contadina (11-15
novembre 1937)
La vecchia ubriaca (22-28 novembre
1937)

La moglie del barcaiolo 1938 (inverno
1937-38)

La voce (23-26 marzo 1938)

* Due (4-6 aprile 1938)

* Paesaggio [1938] (Aprile 1938)

La notte (16 aprile 1938)

Il figlio della vedova (2-5 maggio
1939)

Il carrettiere (5-8 dicembre 1939)

Il paradiso sui tetti (11-16 gennaio
1940)

Paesaggio VII (2-7 gennaio 1940)

Paesaggio VIII (9 agosto 1940)

Mattino (15-18 agosto 1940)

La casa (21 agosto -12 settembre
1940)

Estate [II] (3-10 settembre 1940)

Notturmo (19 ottobre 1940)

FE 5I.22.4v

Qui Pavese ha utilizzato un suo sistema di contrassegni grafici.

Lavorare stanca

FE 5I.22 003525 00 F

- | | | | |
|---|-----------------------|---|--------------------------|
| × | I mari del sud | • | Atlantic Oil |
| □ | Il vino triste | ≠ | Crepuscolo di sabbiatori |
| × | Antenati | | |
| ≠ | Tradimento | | |
| • | Fumatori di carta | | |
| □ | Pensieri di Deola | × | Campagna |
| • | Estate di San Martino | • | Campagna – città |
| × | Paesaggio | ≠ | Fiume |
| • | Gente spaesata | □ | Calma stoica lavoro |
| ◇ | Canzone di strada | ◇ | Sansôssi |
| • | Proprietari | | |
| ◇ | Due sigarette | | |
| □ | Ozio | | |
| ≠ | Pensieri di Dina | | |
| × | Paesaggio | | |
| | Una stagione | | |
| × | Il dio caprone | | |
| □ | Mania di solitudine | | |

FE 5II.7v

FE 5II.7bis 003946 00 G

I mari del Sud	Piaceri notturni
Antenati	Balletto
Paesaggio	Paternità
Gente spaesata	Disciplina antica
Pensieri di Deola	Indisciplina
Canzone di strada	Paesaggio
Due sigarette	Disciplina
Ozio	Legna verde
Proprietari	Rivolta
Paesaggio	Ritratto d'autore
Una stagione	Mediterranea
Pensieri di Dina	La cena triste
Tradimento	Paesaggio
Mania di solitudine	Dopo
Il dio-caprone	Una generazione
Il tempo passa	
Atlanic Oil	
Città in campagna	
Gente che non capisce	
Casa in costruzione	
Cattive compagnie	

FE 5II.8v

FE 5II.8 003948 00 F

<p>x I mari del Sud (ded. al x Antenati Professore) Tradimento Pensieri di Deola</p> <p>(x Paesaggio (ded. al Pollo) - Gente spaesata - Pensieri di Deola Canzone di strada Proprietari - Due sigarette - Ozio x Proprietari</p> <p>x Paesaggio Paesaggio (V) x Una stagione Pensieri di Dina Tradimento Una stagione Mania di solitudine - Il dio-caprone x Mania di solitudine <small>Il tempo passa</small></p> <p>(- Atlantic Oil x Città in campagna x Gente che non capisce - Casa in costruzione Grappa a settembre</p> <p>Cattive compagnie</p> <p>Piaceri notturni Balletto Paternità Disciplina antica</p>	<p>Indisciplina x Mediterranea Paesaggio x Disciplina x Lavorare stanca - Legna verde x Dopo ← Esterno x Paesaggio Rivolta Paesaggio I morti han fame Una generazione Rivolta x Pensieri Mediterranea <small>Civiltà antica -</small> Ritratto d'autore Mediterranea I morti han fame La cena triste Paesaggio (A Tina) - Dopo Maternità Una generazione</p> <p><u>Lavorare stanca</u></p> <p>x - 105 10 150 Senza Donne Donne donne sane erotiche</p>
--	---

Elenco delle liriche presenti sulle bozze di stampa per la prima edizione, AP III.3

Accanto al titolo sono indicate tra parentesi le pagine occupate dalla lirica.

I mari del Sud (1-5)	Piaceri notturni (50-1)
Antenati (6-8)	Balletto (52-3)
Paesaggio [I] (9-10)	Paternità (54-5)
Gente spaesata (11-2)	Disciplina antica (56-7)
Pensieri di Deola (13-4)	Indisciplina (58-9)
Canzone di strada (15-6)	Paesaggio [V] (60-1)
Due sigarette (17-8)	Disciplina (62-3)
Ozio (19-21)	Legna verde (64-5)
Proprietari (22-3)	Rivolta (66-7)
Paesaggio [II] (24-5)	Ritratto d'autore (68-9)
Una stagione (26- 7)	Mediterranea (70-1)
Pensieri di Dina (28-9)	La cena triste (72-3)
Tradimento (30-1)	Paesaggio [III] (74-5)
Mania di solitudine (32-3)	Una generazione (76-7)
Il dio-caprone (34-6)	Paesaggio [IV] (78-9)
Il tempo passa (37-8)	Grappa a settembre (80-1)
Atlantic Oil (39-40)	Lavorare stanca (82-3)
Città in campagna (41-2)	Maternità (84-5)
Gente che non capisce (43-4)	Civiltà antica (86-7)
Casa in costruzione (45-7)	Esterno (88-9)
Cattive compagnie (48-9)	

Indice dell'edizione Solaria

L'edizione Solaria fu sottoposta a censura, per cui *Pensieri di Dina*, *Il dio-caprone*, *Balletto* e *Paternità* non furono pubblicate. Le poesie intitolate *Paesaggio* non presentavano la numerazione progressiva che qui è stata proposta tra parentesi perché sia più semplice individuare le liriche e il loro ordine.

I mari del Sud	Disciplina
Antenati	Legna verde
Paesaggio [I]	Rivolta
Gente spaesata	Esterno
Pensieri di Deola	Lavorare stanca
Canzone di strada	Ritratto d'autore
Due sigarette	Mediterranea
Ozio	La cena triste
Proprietari	Paesaggio [IV]
Paesaggio [II]	Maternità
Paesaggio [III]	Una generazione
Una stagione	Ulisse
Tradimento	Atavismo
Mania di solitudine	Avventure
Il tempo passa	Donne appassionate
Grappa a settembre	Luna d'agosto
Atlantic Oil	Terre bruciate
Città in campagna	Poggio Reale
Gente che non capisce	Paesaggio [VI]
Casa in costruzione	
Civiltà antica	
Cattive compagnie	
Piaceri notturni	
Disciplina antica	
Indisciplina	
Paesaggio [V]	

3. Indici del primo *Lavorare stanca*: cronologia/stratigrafia

Gli indici autografi: FE 5I.22.4v, FE 5II.7v, FE 5II.8v

Per quanto concerne l'edizione Solaria possediamo tre indici o elenchi di liriche stilati dall'autore: FE 5I.22.4v, che si trova sul *verso* dell'ultima carta del manoscritto di *Città in campagna*, FE 5II.7v, redatto sul *verso* di uno dei due dattiloscritti di *Paesaggio (I)*, e FE 5II.8v, scritto sul *verso* di un dattiloscritto di *Crepuscolo di sabbiatori*. Mentre i primi due non riportano cancellature e modifiche, l'ultimo appare tormentato e ricco di revisioni probabilmente apportate in momenti diversi, come sembrano indicare i diversi "colori" presenti sulla pagina.

Il fatto che i documenti dietro i quali sono stati vergati siano datati nel 1933 garantisce poco la datazione degli indici che sembra attribuibile solo al primo (FE 5I.22.4v), l'unico ad essere stato vergato sul *verso* di un manoscritto e l'unico a non riportare titoli di liriche posteriori alla primavera del 1933. Negli altri due casi i dattiloscritti, non datati dall'autore, possono essere stati redatti anche molto tempo dopo la prima stesura della lirica e gli indici possono essere stati stilati ancora più tardi, per cui non ritengo per nulla vincolante la datazione dei documenti fatta dagli archivisti coincidente con l'anno della prima elaborazione della poesia che riportano. Per questo motivo i tre elenchi non sono stati presentati seguendo l'ordine di composizione delle liriche dietro le cui carte sono stati scritti, ma secondo quello cronologico da me ricostruito sulla base dell'ordine dei titoli che essi presentano e delle variazioni che emergono dal confronto tra loro e con le bozze di stampa relative alla prima edizione (AP III.3).

Il primo elenco sembra essere FE 5I.22.4v, perché mostra un ordinamento ancora molto lontano da quello di AP III.3 e riporta venti liriche, tra cui *Il vino triste*, *Fumatori di carta*, *Estate di San Martino* e *Crepuscolo di sabbiatori* che non compaiono più negli altri due indici, mentre il secondo è verosimilmente FE 5II.7v per il numero e i titoli riportati, poiché presenta un elenco di trentasei liriche, molto simile a quello di AP III.3, ma con un titolo in più (*Dopo*) e sei in meno (*Paesaggio [III]*, *Grappa a settembre*, *Lavorare stanca*, *Maternità*, *Civiltà antica*, *Esterno*) che compaiono però nell'indice successivo FE 5II.8v.

Più difficile da collocare è FE 5II.8v perché presenta una sovrapposizione di più strati, di cui i primi due, scritti a matita, e il terzo, con inchiostro nero, sono probabilmente da situare tra FE 5II.22v e FE 5II.7v, dal momento che il secondo strato mostra un profondo ripensamento dell'ordine delle liriche che sembra superare FE 5I.22.4v e portare a FE 5II.7v. Il quarto strato invece, redatto con una matita dal doppio colore, rosso e blu, riporta l'aggiunta di alcuni titoli che non figurano in FE 5II.7v, ma che compariranno, così collocati, nella stampa.

A riprova di quanto ho sostenuto prima sta il fatto che il primo strato di FE 5II.8v si dimostri molto vicino a quello che considero il primo indice. Al di là dell'esclusione di alcuni titoli (i quattro sopra menzionati) e a parte lo scambio di posizione tra *Pensieri di Dina* e *Paesaggio* (che occupano rispettivamente la 14° e la 15° posizione in FE 5II.22.4v, la 12° e l'11° nel primo strato di FE 5II.8v), questo primo strato di FE 5II.8v segue infatti pedissequamente l'ordine presente in FE 5II.22.4v, ma rispetto ad esso riporta diciotto titoli in più⁴, alcuni dei quali del 1934, tutti comunque sicuramente successivi a quelli del primo indice.

Il secondo strato invece si discosta in più punti dall'ordine cronologico di FE 5II.22.4v spostando, talvolta anche di parecchie posizioni, alcune liriche (*Tradimento*, *Pensieri di Deola*, *Proprietari*, *Una stagione*, *Mania di solitudine*, *Mediterranea*, *Dopo*, *Paesaggio*, *I morti han fame* che diverrà *La cena triste*, *Una generazione*) e avvicinandosi all'ordine presentato da FE 5II.7v e dalle bozze di stampa AP III.3. Ma è solo con il terzo strato che la disposizione delle liriche diviene coincidente con quella presentata da FE 5II.7v, che sembra a tutti gli effetti essere la messa in pulito di questo documento fino al penultimo strato, grazie all'aggiunta de *Il tempo passa* e di *Ritratto d'autore*, al leggero spostamento di *Mediterranea* che scala di una posizione e alla modifica del titolo *I morti han fame*, trasformato in *La cena triste*.

Tra il terzo e il quarto strato di FE 5II.8v sembrano da collocarsi le bozze di stampa⁵, AP III.3, che riportano le sei liriche assenti nel terzo strato in coda alle precedenti, mentre il quarto strato mostra l'inserzione delle liriche tra le altre:

⁴ *Città in campagna*, *Gente che non capisce*, *Casa in costruzione*, *Cattive compagnie*, *Piaceri notturni*, *Balletto*, *Paternità*, *Disciplina antica*, *Indisciplina*, *Mediterranea*, *Disciplina*, *Legna verde*, *Dopo*, *Paesaggio*, *Rivolta*, *Paesaggio*, *I morti han fame*, *Una generazione*.

⁵ Di parere contrario è Marco LEVA, *Sul primo «Lavorare stanca»*, pp. 537-8 e p. 547, che ritiene il quarto strato di FE 5II.8v antecedente alle bozze di stampa (AP III.3).

un'operazione che come si vedrà più avanti risulta essere ricca di implicazioni e che sembra comunque avvicinare l'assetto dell'opera a quello della prima edizione. Bisogna però segnalare una discrepanza tra i sei titoli aggiunti in AP III.3, in cui compare, primo tra i sei, *Paesaggio [III]*, e i sei titoli aggiunti con il lapis rosso in FE 5II.8v tra i quali invece figura *Paesaggio [V]*. Il fatto che Pavese non abbia indicato la numerazione relativa alle liriche intitolate 'Paesaggio', ma solo talvolta la dedica, crea non pochi problemi di ricostruzione. Sembra verosimile che volendo rivedere l'ordinamento riportato dalle bozze abbia anticipato *Paesaggio [V]* subito dopo quella che con ogni probabilità⁶ è *Paesaggio [III]*, e abbia implicitamente lasciato che quella che era *Paesaggio [V]* (ma segnata nell'indice come solo *Paesaggio*, e che dal secondo strato compare tra *Indisciplina* e *Disciplina*) divenisse *Paesaggio [III]*. Non per niente nell'ultima revisione indotta dalla censura Pavese le invertirà.

È importante sottolineare, nella ricerca di una datazione verosimile dei documenti, che il quarto strato di FE 5II.8v si ferma al 1934, dal momento che nessuno dei titoli è del 1935, sembrando accreditare la datazione proposta da Leva che fissa l'estate '34 come termine *ad quem*⁷. Ma, come si è già detto, credo che l'ultimo strato del documento sia posteriore alle bozze di stampa (AP III.3) la cui datazione è fondamentale per ottenere un termine *post quem*. AP III.3 è stato datato dagli archivisti al 1936, ma non mi pare una datazione convincente, considerato che questo fascicolo comprende anche le liriche censurate. Nel suo saggio *Pavese antes de Pavese: apuntes de crítica genética*, José Manuel Lucía Megías⁸ ricostruisce la storia editoriale del primo *Lavorare stanca* e parla di due prove di stampa: la prima del dicembre 1934 e la seconda del febbraio 1935, già impaginata. Se AP III.3 fosse coincidente con la prima prova, allora potremmo con un ragionevole grado di sicurezza ipotizzare che l'ultimo assetto di FE 5II.8v sia da collocarsi tra le due prove (quindi tra dicembre '34 e febbraio '35) e che forse rappresenta l'indice sulla cui base è stata stilata la seconda bozza di stampa, sottoposta poi all'Ufficio Censura di Firenze. Un sicuro limite *ad quem* è

⁶ Lo dimostra il confronto dei diversi indici, dal momento che si trova sin da FE 5II.22.4v a distanza di sei pezzi dal precedente *Paesaggio* e che resterà in questa posizione anche nelle bozze di stampa e nell'edizione Solaria.

⁷ Cfr. Marco LEVA, *Sul primo «Lavorare stanca»*, p. 536.

⁸ José Manuel LUCÍA MEGÍAS, *Pavese antes de Pavese: apuntes de crítica genética (hacia el texto de Lavorare stanca)*, in «Cuadernos de Filología Italiana», Volumen Extraordinario, 2011, pp. 219-232, p. 221.

costituito dal giudizio del censore che si esprimerà nel marzo 1935⁹ e che giustifica le ulteriori modifiche che porteranno all'indice dell'edizione Solaria.

Oltre l'ordine cronologico: gli strati di FE 5II.8v

Il passaggio da FE 5II.22.4v al primo strato di FE 5II.8v ha comportato la perdita di quattro titoli: *Il vino triste*, *Fumatori di carta*, *Estate di San Martino* e *Crepuscolo di sabbiatori*. I primi due sono tra i pezzi di più antica elaborazione fra quelli che gravitano intorno a *Lavorare stanca*. È difficile risalire ai motivi che hanno portato Pavese all'esclusione di queste liriche, ma la forte affinità riscontrabile tra *Estate di San Martino* e *Gente che non capisce* lascia pensare che possa aver voluto sostituire la prima con la seconda per evitare di essere ripetitivo. Le poesie trattavano infatti un argomento analogo: in entrambe il personaggio femminile, pur amando la città e le sue attrattive, soffre la vita urbana solitaria e vorrebbe lasciare il lavoro e restare a vivere in paese a contatto con la natura e in libertà, di cui il *grembiale* diviene il simbolo. Più sottile, ma forse neppure troppo labile, appare il legame tra *Crepuscolo di sabbiatori* e *Tradimento*, che spinge ad ipotizzare che il poeta abbia preferito eliminare la prima perché troppo vicina alla seconda. Resta invece complicato capire perché abbia voluto escludere dalla raccolta *Fumatori di carta*, dal forte contenuto di protesta sociale, ma significativo per comprendere il discorso che soggiace a *Lavorare stanca* travalicando le singole poesie. Nella seconda edizione *ampliata* l'autore, infatti, recupererà *Fumatori di carta* insieme a *Crepuscolo di sabbiatori*, mentre *Estate di San Martino* resterà inedita. Un discorso a parte va fatto per *Il vino triste*, perché nel dicembre del '34 l'autore scrive una lirica omonima che, come la prima, sarà incentrata su un vecchio solo e impotente che si consola con l'alcol. Il fatto che Pavese abbia avvertito la necessità di riscrivere la lirica lascia trapelare la sua insoddisfazione per la resa di un tema che gli interessava svolgere, ma neanche la seconda versione sarà inclusa in una delle due edizioni. Sembra comunque significativo che tra le due poesie si verifichi il passaggio da una vicenda particolare – quella di un uomo che sposatosi in tarda età soffre per il tradimento della giovane moglie, diventata per lui un'estranea, come il figlio che non sa se è suo – ad una più generale – la descrizione di un vecchio la cui storia personale non ci viene raccontata, ubriaco e dalle *membra sfinite* che non

⁹ Lo dimostra il carteggio tra Pavese e Alberto Carocci riportato da Giuliano MANACORDA (a c. di), *Lettere a Solaria*, Roma, Editori Riuniti, 1969, in particolare alle pp. 568-9.

conoscono più amore o il vigore vitale – come se Pavese volesse estendere a tutti gli uomini il discorso sulla vecchiaia come destino comune di stanchezza e solitudine. Una tematica che in ogni caso non resterà esclusa dalla raccolta, poiché è ben rappresentata in *Ulisse*, aggiunta tra le ultime liriche del 1935, così come in *Paternità*, di poco anteriore ma inclusa ben prima nel progetto di edizione, o in *Il tempo passa*, composta nei primi mesi del '34 e aggiunta col terzo strato di FE 5II.8v. Altre liriche tra la fine del 1934 e la primavera del 1935 si richiamano al *corpo del vecchio*, alcune di esse resteranno inedite, come *Creazione* e *La pace che regna*, altre invece, come *Atavismo* sono state pubblicate già nel 1936. Due liriche *Disciplina antica* e *Indisciplina*, riportate già dal primo strato di FE 5II.8v, sono invece incentrate sulla figura dell'*ubriaco*.

Col secondo strato di FE 5II.8v i diversi spostamenti delle liriche segnano l'allontanamento della disposizione dal criterio cronologico per l'emergere di nuove esigenze. Ciò che sembra guidare il poeta nelle sue scelte è la necessità di affiancare alcune poesie affini e talvolta di dare rilievo a quelle che gli sono particolarmente care anticipandole.

Le prime ad essere spostate sono *Tradimento* e *Pensieri di Deola* che scalano dalla terza e dalla quarta posizione rispettivamente alla tredicesima e alla quinta. La ragione è probabilmente da attribuirsi alla volontà dell'autore di anticipare *Paesaggio [I]* e di avvicinarlo ad *Antenati* con la quale mantiene un sottile legame. Mentre *Pensieri di Deola* resta comunque tra le prime cinque liriche, e non sembra trovare particolari corrispondenze con il pezzo precedente o successivo e viene semplicemente posposta a *Paesaggio [I]* e *Gente spaesata*, *Tradimento* invece scende di parecchie posizioni per seguire *Pensieri di Dina*, con la quale condivide l'ambientazione fluviale e il desiderio dei due protagonisti di fusione con la natura.

Anche *Proprietari* viene dislocata per riunire due liriche accomunate dalla stessa atmosfera distesa e goliardica, espressa anche dai soli titoli: *Canzone di strada* e *Due sigarette*, ma non segue direttamente le due poesie, scalando ancora di una posizione, dopo *Ozio* e subito prima di *Paesaggio [III]*, forse per un lieve collegamento tra l'indebitamento della madre del prete (*Proprietari*) e il furto d'uva nella vigna del vecchio (*Paesaggio [III]*), oppure più plausibilmente per non separare *Ozio* da *Due sigarette*.

Lo spostamento di *Una stagione* sembra legato all'anticipazione di *Mania di solitudine* che probabilmente l'autore voleva accostare a *Tradimento* – a sua volta

affiancata a *Pensieri di Dina* – e alla quale *Una stagione* cede il posto, venendo quindi a trovarsi subito prima del “trittico” costituito da *Pensieri di Dina*, *Tradimento* e *Mania di solitudine*. Anticipando *Una stagione* l’autore intendeva forse accostarla per antitesi a *Pensieri di Dina*.

Mediterranea viene cancellata per essere sostituita da quella che ritengo essere *Paesaggio [V]* che si inserisce tra *Indisciplina* e *Disciplina*, con la prima delle quali condivide alcune considerazioni e una fitta rete di richiami: ad esempio sul senso delle case (*Indisciplina*: *La gente impacciata / non comprende più a cosa ci stiano le case*; *Paesaggio [V]* *Paesaggio [V]*: *Hanno un senso le coste buttate nel cielo / come case di grande città?*); o il cenno al mare assente (*Indisciplina*: *Fortuna / che di là non c’è mare*; *Paesaggio [V]*: *Non ci manca che un mare*); oppure il riferimento alla luce in chiusura (*Indisciplina*: *Fuori, sempre, la luce sarebbe la stessa*; *Paesaggio [V]*: *Al tornare dell’alba / scorrerebbe la luce fin dentro la terra*); e ancora: il villano che si staglia sulla costa di una collina in *Paesaggio [V]* pare assurdo come l’ubriaco che barcolla per strada in *Indisciplina*, seppure i due personaggi siano in realtà l’uno l’opposto dell’altro (il primo prende parte alla vita e lotta strenuamente per strappare qualche frutto alla terra, mentre il secondo rifiuta la realtà e si stordisce con l’alcol).

Probabilmente prima di questi spostamenti Pavese ha cancellato il blocco delle ultime sei liriche riportate dal secondo strato del documento – *Dopo*, probabilmente *Paesaggio [V]*, *Rivolta*, presumibilmente *Paesaggio [IV]*, *I morti han fame*, *Una generazione* – che ha poi modificato mettendo in prima posizione *Rivolta*, che si viene così a trovare subito dopo *Legna verde* con la quale condivide la tematica politica; ha poi recuperato *Mediterranea* e la ha anteposta a *I morti han fame* – che diverrà col terzo strato di FE 5II.8v *La cena triste* – che è stata anticipata e inserita prima di *Paesaggio[IV]*, mentre *Dopo* scala fino alla penultima posizione forse per essere accostata alla lirica che la precede (*Paesaggio[IV]*). Infine *Una generazione* resta in chiusura nonostante i forti legami con *Legna verde*, un fatto che può essere interpretato con la volontà di Pavese di porre in rilievo una lirica a lui particolarmente cara, considerato il significato politico e il richiamo all’‘Eccidio di Torino’; oppure può essergli parsa particolarmente indicata a chiudere il discorso di *Lavorare stanca*, se si pensa alla conclusione della lirica che sottolinea come, a dispetto delle stragi e dei grandi avvenimenti, la vita quotidiana continua sempre uguale (da una parte la gente che persiste ad interessarsi solo dei propri interessi e assiste tacita, dall’altra i pochi che

osano prendere posizione e subiscono feroci rappresaglie). Un'ultima ipotesi è che il poeta l'abbia lasciata per ultima perché, pur volendo includerla nella raccolta, temeva la possibilità che fosse censurata, come testimonia la lettera del 7 agosto 1935, scritta dal confino ad Alberto Carocci¹⁰.

Con la revisione del terzo strato l'autore interviene soprattutto sull'ultimo gruppo di poesie, riscritto alla fine del precedente lavoro di verifica, ma prima aggiunge *ex novo Il tempo passa* e la inserisce tra *Il dio-caprone* e *Atlantic Oil*. Con l'ultima delle due *Il tempo passa* condivide la tematica del contrasto tra città e campagna, e i due personaggi su cui sono incentrate le due liriche sono per molti aspetti speculari. Il *vecchiotto* di *Il tempo passa* è cresciuto tra le colline rubando la frutta dai campi e i polli dalle vie, ma ora in città vive di elemosina e di piccoli furti agli ubriachi per strada e sogna, ebbro, di tornare in campagna a *distendersi sotto la vite*; al contrario il *meccanico ubriaco* di *Atlantic Oil* è arrivato dalla città in campagna per lavoro e, come il *vecchiotto* attende qualcuno da derubare, egli aspetta che qualcuno si fermi per far benzina e passa il mattino *seduto nell'ombra* a fumare, bere e ridere insieme ai colleghi e a guardare i campi dalla cui erba *si viene scacciati*. Anche il *meccanico* come il *vecchiotto* sogna la vigna.

Nell'ultimo blocco di poesie Pavese ha cancellato *Mediterranea* per poi riscriverla preceduta da *Ritratto d'autore* e ha modificato il titolo di *I morti han fame* in *La cena triste*, riportato dalla minuta. Sembra che in un primo momento volesse sostituire *Mediterranea* con *Ritratto d'autore* e solo in un secondo tempo abbia deciso di includerla; l'intenzione originaria era forse dovuta al fatto che entrambe le poesie descrivano un incontro con un amico; anche se le situazioni e le implicazioni delle vicende narrate sono molto distanti, probabilmente l'autore le riteneva affini.

L'ultimo strato riportato da FE 5II.8v comporta l'aggiunta di sei liriche e la ricerca di tematiche generali che accomunino i diversi titoli. Pavese prova ancora, dopo il tentativo sperimentato in FE 5II.22.4v, ad individuare delle categorie ordinatrici. Questi tentativi dimostrano quanto gli stesse a cuore far emergere le linee portanti del suo lavoro e quindi di verificare attraverso i collegamenti tra le liriche se ne risultasse un discorso unitario, seppure con diverse sfaccettature. Ciò offre una riprova di quanto

¹⁰ «Penso che il volume nella sua forma definitiva con l'esclusione cioè di "Una generazione" potrebbe ora uscire, semplicemente passandone le bozze al ministero dell'Interno per l'autorizzazione» (la cito da CALVINO, *Poesie edite e inedite*, p. 240).

sostenuto finora, sull'abbandono dell'ordine cronologico di composizione a favore di una disposizione dei pezzi che tenga conto, almeno in parte, dei legami tra loro, grazie ad alcuni accostamenti. Così anche in quest'ultimo stadio di revisione si può notare l'inserzione di *Paesaggio [V]* accanto a *Paesaggio II* di cui condivide il discorso di fondo: solo le vigne danno un senso alle coste riarse delle colline e alla vita dei villani, ma per farle fruttare bisogna lavorare a lungo e duramente la terra avara. Presumibilmente questo accade però dopo che *Paesaggio [V]* ha ceduto il *Paesaggio [III]* tra *Indisciplina* e *Disciplina*, con la prima delle quali *Paesaggio [III]* instaura un rapporto di affinità. Più labile è il legame tra *Grappa a settembre* e *Casa in costruzione*, che la precede, e alla quale sembra rimandare solo per l'ambientazione temporale calda e solare. *Lavorare stanca* invece viene affiancata a *Disciplina* che le sembra complementare; la prima mostra la solitudine di un *uomo che gira tutto il giorno le strade* e che desidererebbe avere una donna e una casa, l'altra quella di chi possiede tutto ciò ma è comunque infelice: dedichiamo la vita al lavoro e ai doveri quotidiani, ma nei momenti in cui ci fermiamo a pensare avvertiamo stanchezza e un forte impulso a lasciare ogni cosa e scappare (*a volte un pensiero meno chiaro – un sogghigno – ci coglie improvviso [...] la città ci permette di alzare la testa a pensarci, e sa bene che poi la chiniamo*). *Esterno*, che racconta la fuga di un ragazzo che abbandona il lavoro, viene inserita tra *Legna verde* e *Rivolta*, entrambe di argomento politico, ma soprattutto la seconda sembra sottolineare sin dal titolo, oltre alla *rivolta* degli oppositori al potere costituito, anche quella del pezzente che rifiuta ogni forma di partecipazione alla vita sociale. *Civiltà antica* trova posto accanto a *Ritratto d'autore* con la quale condivide la tematica del piacere di perdere tempo e *godersi la strada (senza fare nient'altro, guardarsi intorno, / ora all'ombra ora sole, nel fresco leggero)*. *Maternità* viene inserita come penultima, tra *Paesaggio IV* e *Una generazione*, e seppure non sia ravvisabile un chiaro nesso tra le liriche non si può escludere che l'autore abbia voluto accostare *Maternità* alla poesia precedente in quanto in entrambe vi è un forte riferimento all'acqua come rimando alla sessualità e al rapporto tra uomo e donna.

L'indice dell'edizione Solaria

L'indice dell'edizione Solaria presenta rispetto a FE 5II.8v diverse variazioni. Se si prescinde da quelle dovute alla censura – che comporteranno per Pavese una grave

perdita, seppure debba rinunciare solo a quattro pezzi (*Pensieri di Dina, Il dio-caprone, Balletto e Paternità*) – si può comunque notare l’aggiunta di otto liriche, lo scambio di due coppie di titoli e lo spostamento di altri tre. Al di là dell’inversione di *Paesaggio [V]* con *Paesaggio [III]* – che ripristina *Paesaggio [V]* nella sua posizione originaria accanto a *Indisciplina* e avvicina per contrasto *Paesaggio [III]* a *Paesaggio [III]* – e di *Esterno* con *Rivolta* – che consente l’avvicinamento di quest’ultima a *Legna verde* –, si rileva l’anticipazione di quattro posizioni di *Grappa a settembre* e il suo inserimento tra *Il tempo passa* e *Atlantic Oil*, che attenua le corrispondenze simmetriche evidenti nella loro precedente contiguità, ma compartecipa alla stessa “filosofia” di fondo; *Grappa a settembre* verrà invece rimpiazzata con *Civiltà antica*, che si viene così a trovare tra *Casa in costruzione* e *Cattive compagnie*, con la prima delle quali condivide la tematica della libertà dei ragazzi che scappano, simile a quella del senzatetto, contrapposta al lavoro dei muratori. A sua volta *Civiltà antica* viene sostituita nella sua sede d’origine da *Lavorare stanca*, che si trova così a precedere *Ritratto d’autore* a cui si contrappone: mentre quest’ultima parla del piacere di vivere senza vincoli e doveri, nel godersi il fresco e le occasioni inaspettate, la prima descrive le rinunce di chi sceglie una vita di strada.

Quel che colpisce è la necessità avvertita da Pavese di dover compensare ogni spostamento, come se con FE 5II.8v fosse giunto ad una struttura organica e ben bilanciata. Lo confermerebbe in parte anche il fatto che i titoli aggiunti *ex novo* non sono stati inseriti secondo una ricerca di legami e affinità tematiche con le poesie precedenti, ma siano stati disposti in un unico blocco finale. Marco Leva ipotizza che questi ultimi spostamenti siano dovuti alla volontà del poeta di riempire i vuoti lasciati dalla censura¹¹: un’ipotesi che mi sembra plausibile per l’anticipazione di *Grappa a settembre* subito dopo *Il tempo passa* che in FE 5II.8v segue *Il dio-caprone*, la perdita più sofferta dall’autore. Questo spostamento ha provocato una reazione a catena che, come si è detto, ha coinvolto *Civiltà antica* e *Lavorare stanca*, mentre le altre dislocazioni sembrano rispondere, come esposto sopra, ad altre ragioni.

Risulta inoltre rilevante che gli spostamenti, con relativi rimpiazzati, riguardino cinque dei sei titoli aggiunti nell’ultimo strato di FE 5II.8v, che mostra come l’ossatura portante sia quella definita col terzo strato di FE 5II.8v. Soffermandoci sui simboli che

¹¹ Marco LEVA, *Sul primo «Lavorare stanca»*, pp. 225-251.

in FE 5II.8v l'autore ha tracciato accanto ai titoli per distinguere i tre temi che raggruppano le liriche, si nota che non vi sono né una rigida disposizione secondo schemi regolari, né dei raggruppamenti ben distinti in base alle categorie tematiche; ciò nonostante appare evidente che nell'ordinamento dei pezzi, accoppiati a piccoli gruppi di due o tre, l'autore cerchi di tracciare un percorso e di "articolare un discorso", come fossero dei nodi concettuali. Si sviluppa quindi una concatenazione di piccoli gruppi di liriche che limita la possibilità delle inserzioni e "costringe" Pavese, nel momento in cui sente l'esigenza di modificare la disposizione degli ultimi inserimenti, ad agire per compensazione. A riprova di quanto affermato qui sopra, acquistano rilevanza le parentesi presenti su FE 5II.8v, risalenti al secondo strato di elaborazione del documento, che raggruppano in blocchi i titoli. Il primo comprende le liriche di più antica elaborazione e legate ai miti dell'infanzia e dell'identità piemontese: *I mari del Sud* e *Antenati*; il secondo raggruppa *Paesaggio [I]*, *Gente spaesata*, *Pensieri di Deola*, *Canzone di strada*, *Due sigarette*, *Ozio* che esprimono tutte la gioia del vivere in completa libertà, senza legami. Il terzo blocco è costituito da *Proprietari* e *Paesaggio [II]*, che rappresentano le difficoltà dei piccoli proprietari terrieri delle Langhe; il quarto da *Una stagione*, *Pensieri di Dina* e *Tradimento*, che oppongono il piacere della sessualità a quello del contatto con la natura; mentre *Mania di solitudine* e *Il dio-caprone* restano fuori parentesi. Il quinto blocco è composto da *Atlantic Oil*, *Città in campagna*, *Gente che non capisce*, *Casa in costruzione*, liriche incentrate sul rapporto tra la città e la campagna. *Cattive compagnie* resta isolato, mentre la sesta parentesi abbraccia *Piaceri notturni*, *Balletto*, *Paternità*, *Disciplina antica*, *Indisciplina*, *Paesaggio [III]*, *Disciplina*: le prime quattro liriche sono incentrate sul tema della sessualità, del rapporto tra uomo e donna e del desiderio di paternità, irrealizzato perché l'uomo resta incapace di donare la vita; le ultime tre toccano invece la tematica delle convenzioni sociali e del discredito e dell'isolamento in cui cade chi sceglie una vita libera e senza lavoro. La settima parentesi comprende anche gli ultimi tre titoli di quella precedente insieme a *Legna verde* e ad altri sei cancellati (*Dopo*, *Paesaggio [IV]*, *Rivolta*, *Paesaggio [V]*, *I morti han fame*, *Una generazione*) alcuni dei quali di argomento politico e sociale, mentre i primi due riguardano il parallelismo della donna con la collina feconda e dell'uomo con le gelide ed avido acque del fiume che cerca di carpire il calore della donna. Infine l'ottavo e ultimo blocco è formato da *Rivolta*,

Mediterranea, I morti han fame, Paesaggio [IV], Dopo e Una generazione: un gruppo composito, come il precedente, in cui campeggia però la tematica politica e sociale.

Le liriche che compaiono nell'edizione del 1936 ma che sono ancora assenti in FE 5II.8v (*Ulisse, atavismo, Avventure, Donne appassionate, Luna d'agosto, Terre bruciate, Poggio Reale, Paesaggio [VI]*) sono state aggiunte, come si è detto, tutte di seguito al nucleo preesistente. Le prime tre sono anteriori al periodo di confino che Pavese dovette trascorrere a Brancaleone Calabro dal 4 agosto 1935 al 15 marzo 1936, mentre le altre cinque sono state scritte nei primi due mesi di soggiorno forzato. Questo nuovo blocco segue l'ordine cronologico di composizione salvo un'inversione delle prime due poesie (che sembra voler avvicinare *Atavismo* ad *Avventure*) e delle ultime due (dovuta forse alla volontà di chiudere la raccolta con un *paesaggio* in cui il *mattino si spalanca in un largo silenzio* e insieme alla *nebbia* “offre” sorsate di *grappa*, suscitando *ricordi* e facendo rivivere *antichi tremori*, piuttosto che il paesaggio sognato dietro la *vuota finestra* di *Poggio Reale*). Le prime tre liriche sono tutte incentrate sul tema della giovinezza, che in *Ulisse* si scontra con la senilità di un padre *deluso perché ha fatto suo figlio troppo tardi*, mentre in *Atavismo* e in *Avventure* si lega alla scoperta del sesso – del corpo e della nudità nella prima poesia, degli amori dei gatti nella seconda. Le altre cinque invece declinano temi diversi su sfondi paesaggistici: nelle prime due l’“avidità” del mare (*occhi e ombre attratte dai corpi che passano, alghe sepolte sotto le onde che afferrano le gambe e le spalle*) e della terra scura che *si bagna di sangue*; in *Terre bruciate* il contrasto tra la natura di Brancaleone Calabro (il mare *che ribatte spossato alla riva*, il filare di fichi che *disperato s'annoia sulla roccia rossastra*) e il verde delle colline delle *Langhe* (associato alla libertà delle donne torinesi); nelle ultime due la ricchezza di immagini e sensazioni inutilmente offerte dal paesaggio perché ignorate da chi lo abita (*Poggio Reale*) o colte solo da *donne sorridenti*, dal *pezzente*, dai *grossi cavalli* e dal *ragazzo scappato di casa* (*Paesaggio [VI]*).

4. L'edizione Einaudi curata da Pavese

L'indice e le sezioni tematiche

Le liriche *Civiltà antica* e *Atavismo* sono state ripubblicate in questa edizione con i titoli invertiti.

Antenati
I mari del Sud
Antenati
Paesaggio I
Gente spaesata
Il dio-caprone
Paesaggio II
Il figlio della vedova
Luna d'agosto
Gente che c'è stata
Paesaggio III
La notte

Dopo
Incontro
Mania di solitudine
Rivelazione
Mattino
Estate
Notturmo
Agonia
Paesaggio VII
Donne appassionate
Terre bruciate
Tolleranza
La puttana contadina
Pensieri di Deola
Due sigarette
Dopo

Città in campagna
Il tempo passa
Gente che non capisce
Casa in costruzione
Città in campagna
Atavismo
Avventure
Civiltà antica
Ulisse
Disciplina
Paesaggio V
Indisciplina
Ritratto d'autore

Grappa a settembre
Balletto
Paternità
Atlantic Oil
Crepuscolo di sabbiatori
Il carrettiere
Lavorare stanca

Maternità
Una stagione
Piaceri notturni
La cena triste
Paesaggio IV
Un ricordo
La voce
Maternità
La moglie del barcaiolo
La vecchia ubriaca
Paesaggio VIII

Legna verde
Esterno
Fumatori di carta
Una generazione
Rivolta
Legna verde
Poggio Reale
Parole del politico

Paternità
Mediterranea
Paesaggio VI
Mito
Il paradiso sui tetti
Semplicità
L'istinto
Paternità
Lo steddazzu

Appendice
Il mestiere di vivere
A proposito di certe poesie non
ancora scritte

L'innovazione più rilevante dell'edizione Einaudi è l'introduzione delle sezioni tematiche che risalgono almeno al 1940, come testimonia l'intestazione che Pavese annota in data 8 aprile 1940 in una delle prime carte (AP III.4.4) contenute nella cartella che raccoglie i manoscritti per la preparazione delle bozze della seconda edizione, catalogata come (AP III.4 Fondo Sini). L'intestazione è datata 8 aprile 1940 e riporta queste parole *È questa la forma definitiva che dovrà avere Lavorare Stanca se mai sarà pubblicato una seconda volta. Ciascuno dei titoli dei gruppi, andrà scritto in occhello.*

Sin dal primo indice FE 5II.22.4v Pavese aveva cercato dei criteri tematici che permettessero di raggruppare le liriche e ne aveva individuato cinque: *Campagna, Campagna – città, Fiume, Calma stoica lavoro, Sansòssi*; la scelta si rivelerà provvisoria, sarà ritentata anche nell'ultimo strato di FE 5II.8v, ma poi abbandonata per la prima edizione e ripresa e portata a compimento per la seconda. Una copia dell'edizione Solaria postillata dall'autore e cinque indici contenuti in AP III.4 testimoniano il progredire di questa ricerca dei temi che avrà l'ultimo assetto con la ripartizione del 1940, sancito dalla pubblicazione del '43. Il passaggio dalle sezioni riportate dalla copia postillata di *Lavorare stanca* alle suddivisioni presentate dall'edizione Einaudi è stato in parte esaminato da Italo Calvino nelle sue *Note generali al volume* della sua edizione del '62, in cui non dà conto della composizione dei singoli raggruppamenti annotati sull'indice dell'edizione Solaria posseduta dall'autore, ma ne riporta il titolo generale, cioè il tema individuato da Pavese: *Campagna, Donne in città, Città-campagna (in Fantasie gnomiche), Fantasie solitarie, Sesso e Passione e Figure femminili, Fuga (Ulisse) e Politica, Confino (in Fantasie di rimpianto)* e ne rintraccia i legami con le sezioni rimaste definitive.

Non riportiamo per disteso i titoli attribuiti ai vari temi, anche perché successivi spostamenti e cancellature rendono questa ripartizione assai confusa, ma essa corrisponde grossomodo ai sei gruppi definitivi.

Il gruppo *Antenati* corrisponde al tema *Campagna*, con l'aggiunta di poesie scritte in seguito, tutte su motivi agricolo-ancestrali.

Il gruppo *Dopo* corrisponde al tema *Donne in città*, con le poesie scritte in seguito che hanno in comune il motivo amoroso o sessuale composto in un tono di contemplazione e malinconia.

Il gruppo *Città in campagna* è il più ricco e vi confluiscono sia le *Fantasie gnomiche* cioè compenetrazioni di motivi cittadini e motivi campestri, sia alcune delle *Fantasie solitarie*, cioè sul tema della solitudine e dell'esclusione, sia il motivo

dell'esperienza avventurosa e conoscitiva del ragazzo (che in un primo tempo Pavese vedeva legato a quello dell'esperienza delle lotte sociali, nell'indicazione *Fuga e Politica*).

Maternità corrisponde a *Sesso e Passione e Figure femminili*; poesie che differiscono da quelle del gruppo *Dopo* per la *rabbia sessuale* (come Pavese dice in *A proposito di certe poesie non scritte*) e per il senso carnale della generazione dei figli, un motivo molto profondo in Pavese.

Legna verde comprende poesie in cui l'esperienza di vita è raggiunta attraverso la politica. Se in un primo tempo Pavese aveva pensato a un unico tema *Fuga (Ulisse) e Politica*, ora il motivo del ragazzo avventuroso è rappresentato qui solo da *Esterno*; le altre poesie alludono con maggiore chiarezza alle lotte operaie, al terrore dei tempi dello squadristico fascista a Torino, alla prigione (*Fumatori di carta, Una generazione, Rivolta, Legna verde*); altre due scritte al confino (*Poggio Reale e Parole del politico*), alludono alla sua esperienza diretta di carcerato e di confinato.

Paternità corrisponde al tema *Confino (in Fantasie di rimpianto)*. Sono quasi tutte (*Paesaggio VI, Mito, Semplicità, L'istinto, Paternità, Lo steddazzu*) poesie scritte a Brancaleone, in cui domina un motivo lirico di esilio e nostalgia. La battuta d'inizio «L'uomo solo» è una chiave musicale che si ripete per alcune di esse. [...] Nel gruppo sono entrate a far parte anche una poesia di data anteriore (*Mediterranea*) e una più tarda (*Il paradiso sui tetti*): non è facile capire la ragione della collocazione, per la prima forse il motivo dell'estraneità (nel vecchio abbozzo doveva entrare a far parte delle *Fantasie solitarie*) e per la seconda il senso di attesa.¹²

Sebbene la disamina di Calvino sia preziosa per cogliere in linee generali l'individuazione e lo sviluppo dei gruppi tematici, tuttavia sarebbe necessario, nonostante esuli dagli intenti di questa tesi, uno studio più approfondito delle diverse fasi di elaborazione e della composizione delle singole suddivisioni, sia nella stratificazione denunciata dallo stesso Calvino sulla copia di *Lavorare stanca* postillata da Pavese, sia nel passaggio da un indice all'altro di AP III.4. In questa sede mi preme dimostrare come il lavoro di "ristrutturazione" della raccolta nei primi mesi del 1940 sia stato preparato da una ricerca iniziata ben prima, che ha accompagnato il costituirsi del primo *Lavorare stanca*.

Come si è visto, questo sforzo costante e insistito ha lasciato traccia negli indici relativi all'edizione Solaria sopra analizzati, ma la disposizione delle liriche nella prima

¹² CALVINO, *Poesie edite e inedite*, pp. 218-19.

pubblicazione nasce da legami intertestuali che divengono sempre più stretti man mano che il poeta li rintraccia, tanto da limitare le possibilità degli ultimi spostamenti. L'edizione Einaudi curata da Pavese, con la ricerca di criteri tematici di suddivisione della raccolta in sezioni, quasi paradossalmente, segna un progresso nella ricerca di unità della *sostanza poetica*, di coerenza formale di *un'opera di poesia*, su cui insistono le sue riflessioni in prosa:

Il probl. estetico, mio e dei miei tempi, più urgente è senz'altro quello dell'unità di un'opera di poesia. Se si debba accontentarsi dell'empirico legame accettato nel passato o spiegare questo legame come una trasfigurazione di materia di 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. Bisogna tornare alla poesia di situazione. Accettando tali e 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 più di un qualunque mezzo retorico ellenistico. Una semplice trovata, cioè, del genere della ripetizione o

dell' in medias res, che ha una occasionale grande efficacia, ma non basta a costituire una visuale sufficiente.¹³

[...] sei giunto insensibilmente a definirti *Lavorare stanca*, tanto che ultimamente l'hai ripreso e rimaneggiato scoprendovi una costruzione (ciò che ti pareva assurdo nel 1934) [...].¹⁴

La coerenza interna alla raccolta si esprime nella ricerca insistita della sua articolazione in diverse tematiche tra loro interdipendenti; passa attraverso i personaggi, spesso antitetici, che Pavese sceglie per mostrare il dibattersi della vita tra l'esigenza della condivisione e quella della solitudine e indipendenza; tra la volontà di spendersi per gli altri e di realizzarsi nel lavoro e l'arrendersi al proprio bisogno di ozio e contemplazione, sempre legato al desiderio di fusione con la natura preferita ad ogni compagnia; tra una maternità che si annienta nell'atto della generazione e una paternità

¹³ Cesare PAVESE, *Il mestiere di vivere* (1935-1950), a c. di Marziano GUGLIELMINETTI e Laura NAY, Torino, Einaudi, 1990 [1952], pp. 18-19.

¹⁴ Cesare PAVESE, *A proposito di certe poesie non ancora scritte*, in *Appendice* a Id., *Lavorare stanca*, Torino, Einaudi, 1943, ora in Id., *Lavorare stanca*, Introduzione di Vittorio COLETTI, Nota al testo di Mariarosa MASOERO, Torino, Einaudi, 2008, p. 136.

che esige un'affermazione e una continuazione di sé; tra l'impegno civile e il rifiuto di ogni compromissione nella scelta estrema del pezzente¹⁵. E se si può cogliere uno sviluppo nei toni, che da narrativi ed epici si fanno più condensati e lirici, e nelle forme metriche, che tendono a distaccarsi dalla marcata cadenza ternaria e dalla lunghezza di sedici sillabe per versi più corti, non perciò viene meno quella aderenza alle cose, quel voler raccontare per immagini corpose e spesso crude che contraddistinguono tutta la raccolta, che si legano tra loro secondo una rete di *collegamenti fantastici* rintracciati dal poeta.

Dal primo nucleo che si viene a costituire in FE 5I.22.4v e si sviluppa attraverso le fasi testimoniate da FE 5II.8v, fino alla prima edizione, nonostante le aggiunte apportate in *extremis* dal confino, si può cogliere una coesione che non viene intaccata neanche dalla ristrutturazione della seconda edizione. Una continuità che si evince anche dal confronto tra i titoli dati alle sezioni tematiche nelle diverse fasi di elaborazione, tra le cinque categorie individuate in FE 5I.22.4v: *Campagna*, *Campagna – città*, *Fiume*, *Calma stoica lavoro*, *Sansôssi*, e quelle individuate da Calvino sulla copia di *Lavorare stanca* postillata dall'autore: *Campagna*, *Donne in città*, *Città-campagna (in Fantasie gnomiche)*, *Fantasie solitarie*, *Sesso e Passione e Figure femminili*, *Fuga (Ulisse) e Politica*, *Confino (in Fantasie di rimpianto)*, e quelle rimaste definitive: *Antenati*, *Dopo*, *Città in campagna*, *Maternità*, *Legna verde*, *Paternità*; senza dimenticare che tra i titoli riportati dal primo indice a quelli appuntati dall'autore rileggendo la prima edizione vi è la mediazione di quelli riportati da FE 5II.8v incentrati sull'elemento femminile: *Senza donne*, *Donne sane*, *Donne erotiche*.

La prima sezione riportata da FE 5I.22.4v, *Campagna* che diverrà poi *Antenati*, si dimostra essere la più stabile tanto che, ad eccezione dello stadio testimoniato da FE 5II.8v, è presente in tutte le altre fasi, ed è sempre in apertura poiché si pone sotto tutti i profili come la parte della raccolta dedicata all'origine: sia dal punto di vista tematico, dal momento che tratta dell'infanzia e delle caratteristiche che Pavese attribuisce alla sua stirpe, della terra natale e della campagna come luogo in cui regnano forze ancestrali, ma anche dal punto di vista temporale, dal momento che le prime liriche che la costituiscono sono state le prime ad essere composte. La seconda sezione individuata

¹⁵ Su questa alternanza tra spirito spensierato e libertino, *sansôssi*, e virtù stoica laboriosa e taciturna, sulla loro radice culturale piemontese e sull'influenza che a questo proposito ha esercitato su Pavese Augusto Monti cfr. CALVINO, *Poesie edite e inedite*, p. 218.

nel primo indice, *Campagna – città*, compare più o meno con la stessa dicitura anche nelle ultime due fasi di elaborazione, *Città-campagna (in Fantasie gnomiche)* nelle annotazioni riportate da Pavese sulla sua copia dell'edizione Solaria e *Città in campagna* nell'indice dell'edizione Einaudi, e contrappone alla necessità del lavoro il piacere dell'ozio e della libertà, una tematica che finisce per intrecciarsi con diversi altri motivi e perciò questa porzione finirà per essere la più *ricca*. Delle restanti categorie “scoperte” dal poeta in FE 5I.22.4v, *Fiume* non lascerà traccia, mentre le ultime due (*Calma stoica lavoro* e *Sansôssi*) sono assorbite da *Dopo* che, dietro al titolo generico, dimostra un carattere composito tra la leggerezza e la malinconia.

Le tre tematiche individuate dall'autore in FE 5II.8v, anche se non presentano alcun legame con le categorie precedenti, finiranno invece per influenzare quelle successive che sembrano costituirsi tenendo conto di queste due prime strutturazioni. Infatti l'ordinamento presentato dalla copia di *Lavorare stanca* postillata dall'autore presenta due sezioni dedicate ad un particolare profilo di figure femminili: *Donne in città* e *Sesso e Passione e Figure femminili*, che nell'edizione del '43 daranno luogo alle sezioni *Dopo* e *Maternità*. Cionondimeno colpisce la forte cesura tra le prime due soluzioni e l'importanza data alla donna, che sembra suggerire l'influenza della tradizione sulla ricerca di Pavese: soprattutto il primo titolo, *Senza donne*, che insiste sull'assenza, sembra richiamarsi all'antica suddivisione petrarchesca *in vita* e *in morte* di Laura; ma invece della bipartizione Pavese sceglie una tripartizione che nega il modello, così come l'uso del plurale, *donne*, che si contrappone alla centralità della donna come fulcro dell'intera travagliata vita interiore dell'io poetico, e ancora più scopertamente l'aggettivazione, *sane* e *sensuali*.

Sono invece innovazioni progettate nell'ultima fase quelle relative alle *fantasie* e alla loro redistribuzione: le *Fantasie gnomiche* e parte delle *Fantasie solitarie* confluiscono in *Città-campagna*, le *Fantasie di rimpianto* legate a *Confino* diventeranno *Paternità*. Anche la tematica politica che si affacciava nella penultima fase in *Fuga (Ulisse)* e *Politica* sarà in parte ripresa da *Legna verde*.

Quale “canzoniere”?

Il problema del macrotesto e della sua costruzione resta centrale nella storia di *Lavorare stanca*, e da esso scaturisce la lunga riflessione di Pavese che durerà oltre sei

anni e confluirà nelle pagine del diario, mostrando l'intrecciarsi della ricerca di unità della raccolta con lo sviluppo di una poetica che va arricchendosi. Una ricerca condensata nei due saggi che costituiranno l'Appendice all'edizione Einaudi e che segnano due tappe importanti: tra l'uno e l'altro vi è la crisi dell'inverno '35-'36 e il progetto della seconda edizione. Nel primo, *Il mestiere di poeta*, scritto nel novembre '34 e quindi anteriore all'uscita dell'edizione Solaria, Pavese rivendica l'idea di una *naturale evoluzione da poesia a poesia* contro quella di una *costruzione* e di una *gerarchia di momenti*: tratti che attribuisce solo alla percezione del lettore, negando di averceli messi¹⁶. Nel secondo, *A proposito di certe poesie non ancora scritte*, che risale al febbraio 1940, dirà di averli "scoperti" a posteriori nella sua raccolta, ma da lettore-autore, in vista della nuova edizione e nella prospettiva di un *nuovo canzoniere* futuro¹⁷. Qui, riflettendo sulla coerenza delle liriche composte dopo l'autunno '35, Pavese si interroga sulla *poesia che faremo domani* e attraverso la definizione di *canzoniere-poema* sulla stessa idea di poesia.

Negli appunti del 1934 su *Lavorare stanca* aveva scritto:

Io stesso mi sono fermato pensieroso davanti ai veri o presunti canzonieri costruiti (*Les Fleurs du Mal* o *Leaves of Grass*), dirò di più, anch'io sono giunto a invidiarli per quella loro vantata qualità; ma al buono, al tentativo cioè di comprenderli e giustificarmeli, ho dovuto riconoscere che di poesia in poesia non c'è passaggio fantastico e nemmeno, in fondo, concettuale. Tutt'al più, come nell'*Alcione*, si tratta di un legame temporale, fantasie da giugno a settembre¹⁸.

Per la poesia italiana contemporanea qui fa l'esempio di D'Annunzio; per quanto riguarda invece i grandi modelli della nostra tradizione, nel commento critico alle *Leaves of Grass* e nelle riflessioni su *Les Fleurs du Mal* non è ai *Rerum vulgarium*

¹⁶ « Invece di quella naturale evoluzione da poesia a poesia che ho accennato, 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» (Cesare PAVESE, *Il mestiere di poeta (a proposito di «Lavorare stanca»)*, in *Appendice a Id., Lavorare stanca*, Torino, Einaudi 1943 ora in Id, *Lavorare stanca*, Introduzione di Vittorio COLETTI, Nota al testo di Mariarosa MASOERO, Torino, Einaudi, 2008, p. 121).

¹⁷ «Ora che con l'inizio del 1940 ci sei tornato, si domanda se quelle stravaganti rientrano in *Lavorare stanca* o presagiscono il futuro. Sta il fatto che riprendendo in mano il libro e rimaneggiandone l'ordine per includervene alcune censurate nel 1935, le nuove vi hanno trovato posto agevolmente e sembrano comporre un tutto. La questione è quindi praticamente risolta, ma resta che l'intenzione delle stravaganti ti faceva chiaramente sperare un nuovo canzoniere» (PAVESE, *A proposito di certe poesie non ancora scritte*, in *Lavorare stanca*, cit., p. 138).

¹⁸ PAVESE, *Il mestiere di poeta (a proposito di «Lavorare stanca»)*, cit., pp. 121-122.

fragmenta che fa riferimento quando si interroga sulla forma-canzoniere, ma alla *Divina Commedia*, menzionata esplicitamente e con implicito riferimento al problema della sua *vessata architettura* in età crociana: Whitman ne impiega una di minor valore filosofico ma animata da analogo spirito profetico¹⁹, mentre nel *canzoniere-poema* di Baudelaire la *collocazione calcolata delle poesie* risponde solo a una *compiacenza decorativa e riflessa*²⁰; in entrambi i casi Pavese oppone alle ragioni architettoniche quelle cronologiche della composizione delle poesie, cioè delle poesie *composte ad una ad una*. Per lui l'esigenza di un ordinamento è prepotente, ma non per *smania costruttiva*: l'unità è qualcosa che viene "prima" in quanto risiede nella *concezione morale* del poeta, in una visione del mondo (anzi in una *revisione*) che *giustifichi* la poesia:

La ricerca di un rinnovamento è legata alla *smania costruttiva*. Ho già negato valore poetico d'insieme al canzoniere che pretenda a poema, eppure penso sempre come disporre le mie lirichette, onde moltiplicarne e integrarne il significato. *Torna a parermi di non far altro che presentare stati d'animo. Torna a mancarmi dinanzi il giudizio di valore, la revisione del mondo*²¹.

Eppure penso sempre come disporre le mie lirichette, onde moltiplicarne e integrarne il significato: sembra l'ammissione quasi colpevole delle fatiche testimoniate dai materiali che qui ho preso in esame. *Torna a parermi di non far altro che presentare*

¹⁹ «Quell'estrema giustificazione dei quadretti ch'era la ragione architettonica del libro delle *Leaves*, rappresenta – chiunque lo vede – la traduzione in arte dell'impulso profetico, il fine pratico del libro, allo stesso modo che la *vessata architettura* della *Divina Commedia*. Però che questa architettura sia fatta di un materiale filosofico meno pregiato o che somigli poco ad una cattedrale o che so io, c'è stato meno accanimento che su quella della *Commedia*, e i più audaci sono poi quelli che l'accettano, scusandosi che in fin dei conti l'ordine delle poesie è, nelle linee essenziali, quello cronologico della loro composizione, e allora non vale più la pena di fermarsi» (Cesare PAVESE, *Interpretazione di Walt Whitman poeta*, saggio pubblicato su «La Cultura», luglio-settembre 1933, oggi Id., *Walt Whitman, Poesia del far poesia*, in Id., *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi 1990, p. 134).

²⁰ «Certo è che la *collocazione calcolata delle poesie* nel *canzoniere-poema* non risponde altro che a una *compiacenza decorativa e riflessa*. Cioè, date le poesie dei *Fleurs du Mal*, che esse siano disposte così o così, può essere leggiadro e chiarificatore, critico magari, ma niente più. Date le poesie come già composte, *ma il fatto che Baudelaire le abbia composte così ad una ad una convincenti e insieme avvincenti nel loro insieme come un racconto, non potrebbe derivare dalla concezione morale, giudicante, esauriente del loro tutto?* Forse che una pagina di *Divina Commedia* perde il suo valore intrinseco di nota di un tutto, se divelta dal poema o spostata?» (Cesare PAVESE, *Il mestiere di vivere*, cit., pp. 16-17. Nov. 1935. Il corsivo è dell'autore).

²¹ *Ibidem* (il corsivo è dell'autore).

stati d'animo: sembra esprimere il disagio per la ricaduta nel modello lirico “petrarchesco” rifiutato²².

Per Pavese quel modello significava una poesia intimista legata ad una riflessione sui tormenti interiori²³, un'autobiografia poetica da cui prende dichiaratamente le distanze per *un'aderenza serrata, gelosa, appassionata all'oggetto*²⁴ e sempre riferendosi alla *Divina Commedia*:

Singole poesie e canzoniere non saranno un'autobiografia ma un giudizio.
Come succede insomma nella Divina Commedia – (bisognava arrivarci) –,
avvertendo che il tuo simbolo vorrà corrispondere non all'allegoria ma all'immagine
dantesca.²⁵

Il modello dantesco è fra quelli che sente più vicini alla propria esigenza di esprimere una realtà che coinvolga tutta l'umanità secondo un'aspirazione universalistica²⁶. Se il lettore di oggi è autorizzato a vedere in *Lavorare stanca* «l'accidentata storia di un'anima»²⁷, Pavese non aveva certo questa *intenzione*.

La raccolta non intendeva essere un canzoniere nelle accezioni usate dalla critica letteraria odierna, quella di “canzoniere d'autore”, riferita alla poesia post-romantica e

²² Diverso il discorso su Petrarca “in” Pavese”: cfr. Silvio RAMAT, *La poesia italiana 1903-1943. Quarantun titoli esemplari*, Padova, Marsilio, 1997 (che rileva presenze petrarchiste nelle liriche di *Lavorare stanca* non nell'edizione Solaria ma in quella Einaudi), e Antonio SICHERA, *C'è Petrarca in Pavese? Dalle note alle “Rime” al petrarchismo di “Verrà la morte”*, in «Rivista di letteratura italiana», XXXI, 2, 2013, pp. 9-22.

²³ «Il mio gusto voleva confusamente un'espressione essenziale di fatti essenziali, ma non la solita astrazione introspettiva» (PAVESE, *A proposito di certe poesie non ancora scritte*, cit., p. 122).

²⁴ PAVESE, *Il mestiere di poeta*, p. 126.

²⁵ PAVESE, *A proposito di certe poesie non ancora scritte*, p. 138.

²⁶ Dante, Stendhal e Baudelaire sono definiti «grandi costruttori di opere giudicanti, che non scrivono una pagina soltanto per sfogare una loro pena, ma di questa pena fanno meditazione e pretesto di costruzione mentale anteriore all'opera»: «sono dei creatori di situazioni stilistiche. Sono gente che non cadono mai nella bella frase, perché concepiscono la frase come creatrice di situazioni. Non danno mai nello sfogo, perché per loro riempire una pagina è creare una situazione mentale che si svolge in un piano chiuso, costruito, avente leggi interne, diverso da quello della vita. I loro contrari (Petrarca, Tolstoj, Verlaine) sono sempre sull'orlo della confusione di arte e vita [...]. Hanno tendenza a fare della loro arte un modo di vita pratico [...] e sono quasi sempre dei riusciti in quanto la loro attività pratica li porta.». Pavese si riconosce nei primi: «Sono grandi teorizzatori dell'arte – il problema che li travaglia sempre – mentre quegli altri scrivono come si respira, come si canta, come si vive [...]. I miei sono grandi solitari, sono asceti, non chiedono altro alla vita che la realizzazione del loro sogno formale (di arte, di morale, di politica), mentre quegli altri chiedono alla vita l'esperienza questa esperienza riflettono in quei diari che sono le loro opere.» (Cesare PAVESE, *Il mestiere di vivere*, pp. 169-170. Gen. 1940).

²⁷ Lorenzo MONDO, *Cesare Pavese: Il mestiere di poeta*, in «Cuadernos de Filología Italiana», n° straordinario, 2011, pp. 257-267, p. 261: «*Lavorare stanca*, semenzaio di situazioni e figure che compariranno nella narrativa, è un libro compatto pur nelle sue oscillazioni tematiche e stilistiche, nel movimento in cui si configura l'accidentata storia di un'anima».

contemporanea²⁸, e quella nata nell'ambito degli studi semiologici e filologici dell'ultimo quarantennio sulla lirica italiana dalle origini al Cinquecento, cioè una «selezione delle poesie di un unico autore ordinate secondo una sequenza “significativa” volta a ricostruire la storia dell'io del poeta attraverso la storia della sua poesia secondo il modello petrarchesco»²⁹. È Pavese lettore di sé stesso, soprattutto nelle travagliate annotazioni del 1940 che preludono all'edizione Einaudi, a fare la “storia della sua poesia” teorizzando il *canzoniere futuro* a partire dal lavoro che sta facendo sulla raccolta (e qui non parla di *lirichette* ma di *poema*):

l'unità di un gruppo di poesie (il poema) non è un astratto concetto da presupporre alla stesura, ma una circolazione organica di appigli e di significati che si viene via via determinando. *Succede anzi che, composto tutto il gruppo, la sua unità non ti sarà ancora evidente e dovrai scoprirla sviscerando le singole poesie, ritoccandone l'ordine, intendendole meglio.*³⁰

Ed è Pavese stesso a riconoscere che in *Lavorare stanca* si delinea una “storia dell'io”:

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 gettarlo lontano da campagna e città, in una più tragica solitudine che è la fine dell'adolescenza – hai scoperto in questo canzoniere una coerenza formale che è l'evocazione di figure tutte solitarie ma fantasticamente vive in quanto saldate al loro breve mondo per mezzo dell'immagine interna. (Esempio. Nell'ultimo *Paesaggio* della nebbia, l'aria inebria, il pezzente la respira come respira la grappa, il ragazzo beve il mattino. Tale è tutta la vita fantastica di *Lavorare stanca*).³¹

L'ultimo assetto della raccolta, rimasto poi definitivo, sembra quasi voler scandire i momenti salienti della vicenda dell'io poetico, mascherati dietro ai titoli dei

²⁸ Cfr. Claudio GIUNTA, *Sulla morfologia dei libri di poesia in età moderna*, in F. LOMONACO, L. ROSSI, N. SCAFFAI (a c. di), «Liber», «Fragmenta», «Libellus» prima e dopo Petrarca, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo 2006, pp. 445-57.

²⁹ Nadia CANNATA SALOMONE, *Dal “ritmo” al “canzoniere”*, in «Critica del testo», IV/2, 2001, pp. 424-25.

³⁰ PAVESE, *A proposito di certe poesie non ancora scritte*, cit., p. 134 (il corsivo è mio).

³¹ Ivi, pp. 136-137.

capitoli, che, come si sa, riprendono quelli di singole liriche³². C'è l'adolescenza in campagna in *Antenati*; l'arrivo in città con la scoperta del sesso in *Dopo*; la solitudine e lo spaesamento della fine dell'adolescenza e la necessità del lavoro in *Città in campagna*; il rapporto con le donne, la passione, ma forse anche la poesia come creazione in cui l'autore tenta di annullarsi, in *Maternità*; la volontà di resistenza ai soprusi del fascismo in *Legna verde*; infine, l'esperienza del confino e un forte senso di sterilità esistenziale in *Paternità*. Ma al di là della ricostruzione della vicenda del *ragazzo avventuroso*, accennata e fondamentale celata dietro titoli generici, vi è la volontà dell'autore di sondare i diversi atteggiamenti nei confronti dell'esistenza³³; in questo si realizza la sua aspirazione ad abbracciare tutta la realtà, a interpretarla e organizzarla attraverso l'istituzione di *rapporti fantastici*.

Questi rapporti intendono sostituire le connessioni retoriche e tematiche del modello petrarchesco nella sua idea del “vero” canzoniere³⁴, e per Pavese *Lavorare stanca* non lo è ancora: dichiara infatti di *intravederne la possibile unità solo sotto forma di avventura naturalistica*³⁵; ma il “lavoro” che lo ha portato dalla prima alla seconda edizione mostra come abbia provato a “rintracciare”, anche attraverso le sezioni tematiche, quelle connessioni fantastiche che ritiene di non aver istituito fra le liriche all'atto della composizione.

³² Un argomento che trova sostegno nell'articolo di José MUÑOZ RIVAS, *Teoría del género cancionero y arquitectura de Lavorare stanca de Cesare Pavese*, «Revista de la Sociedad Española de Italianistas», 2, 2004, pp. 119-140, che a sua volta riprende lo studio di Angela GUIDOTTI, *Tra mito e retorica. Tre saggi sulla poesia di Pavese*, Palermo, Flaccovio, 1981.

³³ Nel *Mestiere di vivere*, cit., pp. 28-29 (feb. 1936) la differenza fra i «costruttori» e i «lirici», aldilà della comune «base biografica», è che i primi sono capaci di abolire la propria presenza nell'opera e di «tornire il materiale umano» per offrirlo «liberato a sé, ripulito, ultimato: posto a disposizione di tutti».

³⁴ «Ora, il falso canzoniere-poema giunge appunto all'illusione costruttiva attraverso gli addentellati che una pagina presta all'altra per mezzo dell'evanescenza delle sue voci e della concettosità dei suoi motivi»: PAVESE, *Il mestiere di poeta*, cit., p. 122.

³⁵ PAVESE, *A proposito di certe poesie non ancora scritte*, cit., p. 137.

Bibliografia

1. Edizioni degli scritti di Cesare Pavese utilizzate nella ricerca:

- Italo CALVINO (a c. di), *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951.
Raccolta di saggi e articoli del periodo 1930-1950.
- Massimo. MILA – Italo CALVINO – Natalia GINZBURG (a c. di), *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, Torino, Einaudi, 1952.
- Marziano GUGLIELMINETTI – Laura NAY (a c. di), *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, Torino, Einaudi, 1990.
- Lorenzo MONDO (a c. di), *Lettere 1924-1944*, Torino, Einaudi, 1966.
- Italo CALVINO (a c. di), *Lettere 1945-1950*, Torino, Einaudi, 1966.
- Giuliano MANACORDA (a c. di), *Lettere a Solaria*, Roma, Editori Riuniti, 1969.
- Silvia SAVIOLI (a c. di) e Franco CONTORBIA (Introduzione), *Officina Einaudi, Lettere editoriali 1940-50*, Torino, Einaudi, 2008.

2. Pavese lirico

Edizioni

L'elaborazione di *Lavorare stanca* comincia nel 1930 con la stesura de *I mari del Sud* (7-14 settembre 1930) e prosegue oltre il 1936, anno in cui la prima edizione dell'opera viene finita di stampare (in gennaio) per le Edizioni di Solaria a cura di Alberto Carocci nella Tipografia dei Fratelli Parenti¹; l'autore infatti continuò a comporre e ad interrogarsi sulla sua poetica, sui risultati raggiunti e le possibilità ancora

¹ Cesare PAVESE, *Lavorare stanca*, Firenze, Edizioni Solaria 1936. Volumetto in 16.mo, formato 22 × 16, brochure di copertina arancione con pagliuzze blu, pp. 108. Finito di stampare il 14 Gennaio 1936 per le Edizioni Solaria a cura di Alberto Carocci, nella tipografia dei Fratelli Parenti, via XX settembre 28, Firenze. Comprende 45 poesie 1930-1935.

Per la storia dell'edizione si veda il contributo di José Manuel LUCÍA MEGÍAS, *Pavese antes de Pavese: apuntes de crítica genética (hacia el texto de Lavorare stanca)*, in «Cuadernos de Filología Italiana», Volumen Extraordinario, 2011, pp. 219-232, che nella sua ricostruzione tiene conto dei dati forniti da Marco LEVA, *Sul primo «Lavorare stanca»*, in *Studi di letteratura offerti a Dante Isella*, Napoli, «Bibliopolis», 1983.

da sperimentare, sulla disposizione dei singoli pezzi poetici e sulla struttura della raccolta. Si può dire dunque che il primo nucleo di *Lavorare stanca* si sia consolidato tra l'estate del 1934 e il febbraio del 1935, data delle seconde prove di stampa; la raccolta fu licenziata dall'autore nell'ottobre del 1935, con l'aggiunta delle liriche composte durante l'arresto e il confino fino al mese precedente. Il testo della seconda edizione si assesta già nell'aprile del 1940, come testimonia la cartella che raccoglie le minute per la preparazione delle nuove bozze, datata grazie all'intestazione annotata in una delle prime carte (8 aprile 1940). L'edizione, però, uscì presso la casa editrice Einaudi solo nell'ottobre del 1943 per ritardi dovuti, come ci informa Calvino², ai bombardamenti e allo sfollamento delle tipografie torinesi³.

I primi curatori delle edizioni postume riguardanti le poesie di Pavese sono stati Massimo Mila e Italo Calvino, che nel 1951, a un anno dalla morte dell'autore, pubblicarono *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*⁴, che ripropone il gruppo di *La terra e la morte*⁵ insieme all'inedito gruppo di poesie che dà il titolo al libro⁶. Nel 1961 Mila, nel volume intitolato *Poesie*⁷, ristampò *Lavorare stanca* nell'assetto dell'ultima edizione voluta dall'autore, insieme ai gruppi precedentemente curati. Ad un anno di distanza, nel 1962, Calvino invece presentò, all'interno del volume *Poesie edite e inedite*⁸, tutte ordinate cronologicamente, le liriche di *Lavorare stanca* insieme alle liriche inedite, tra cui le undici *Poesie del disamore*⁹ oltre ai gruppi di *La terra e la morte* e *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*. Sempre nel 1962 fu pubblicato *Poesie del*

² Cfr. Cesare PAVESE, *Poesie edite e inedite*, a c. di Italo CALVINO, Einaudi, Torino, 1962, p. 216.

³ Cesare PAVESE, *Lavorare stanca, Nuova edizione aumentata*, Torino, Giulio Einaudi Editore 1943. Volumetto in 16.mo, formato 21 × 15, brochure in cartoncino grigio, pp. 184. Sulla fascetta voluta dall'autore si legge *Una delle voci più isolate della poesia contemporanea*. Finito di stampare il 23 ottobre 1943, nella tipografia di Giovanni Capella in Ciriè. Comprende settanta poesie 1930-1940 e l'*Appendice* costituita da due scritti di poetica, rispettivamente del novembre 1934 e del febbraio 1940.

⁴ Cesare PAVESE, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, Torino, Einaudi, 1951.

⁵ Nove poesie del 1945, uscite sulla rivista «Le Tre Venezie» (nn. 4-5-6, aprile-giugno 1947, finito di stampare in Padova il 16 giugno 1947, pp. 127-30) e poi sull'*Antologia della poesia italiana 1909-1949*, a c. di Giacinto SPAGNOLETTI, Guanda, giugno 1950, pp. 266-272.

⁶ Undici poesie 1934-1938: *Il vino triste [2]*, *Creazione*, *Ritorno di Deola*, *Abitudini*, *Estate [I]*, *Sogno*, *L'amico che dorme*, *Indifferenza*, *Gelosia [II]*, *Risveglio*, *Due*; quattro di esse (*Gelosia*, *Finestra* ribattezzata *Risveglio*, *Creazione*, *Il vino triste*) sono state pubblicate da Pavese sulla rivista romana «La strada» (n. 1, aprile-maggio 1946, pp. 31-5).

⁷ Cesare PAVESE, *Poesie*, (prefazione di) Massimo Mila, Torino, Einaudi, 1961.

⁸ PAVESE, *Poesie edite e inedite*, Torino, Einaudi, 1962.

⁹ Cfr. *supra* alla nota 6.

disamore e altre poesie disperse all'interno della collana Einaudi "Nuovi Coralli"¹⁰, che comprende, oltre a *Poesie del disamore e Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, le poesie escluse da *Lavorare stanca*, poesie del 1931-1940 e due poesie del 1946. Nel 1968 uscirono per l'Einaudi, col titolo *Opere di Cesare Pavese*¹¹, le opere complete dell'autore in più volumi, il primo dei quali è dedicato a *Lavorare stanca* 1943, e l'undicesimo, intitolato *Poesie del disamore*, comprende il gruppo omonimo, *La terra e la morte*, *Verrà la morte*, e le restanti poesie inedite pubblicate da Calvino.

Nel 1989 sono uscite per Einaudi le *Poesie giovanili (1923-30)* a cura di Attilio Dughera e Mariarosa Masoero¹²; sempre da Mariarosa Masoero sono state curate le ultime edizioni delle *Poesie*¹³ e di *Lavorare stanca*¹⁴: la prima con introduzione di Marziano Guglielminetti nel 1998, ma con diverse ristampe, e la seconda nel 2001, ristampata nel 2008, con l'introduzione di Coletti.

Studi

Il 22 marzo 1936, appare su «L'Italia letteraria» la segnalazione dell'uscita di *Lavorare stanca*¹⁵, ma la prima vera recensione è rappresentata da *Un esperimento di poesia non aristocratica* di Contini, del 30 giugno 1944¹⁶; più tardi interverrà Sergio Antonielli con l'articolo *Versi di Cesare Pavese*¹⁷. Per un quadro più dettagliato dei giudizi della critica di quegli anni rimando a Sergio Pautasso, *1936-1956: vent'anni di*

¹⁰ Cesare PAVESE, *Poesie del disamore e altre poesie disperse*, collana "Nuovi Coralli", Torino, Einaudi, 1962.

¹¹ Cesare PAVESE, *Opere di Cesare Pavese*, Torino, Einaudi 1968. Il primo volume

¹² Cesare PAVESE, *Poesie giovanili (1923-30)*, a c. di Mariarosa MASOERO e Attilio DUGHERA, Torino, Einaudi, 1989.

¹³ Cesare PAVESE, *Le poesie*, Torino, Einaudi, 1998, ultima ristampa 2014.

¹⁴ Cesare PAVESE, *Lavorare stanca*, Torino, Einaudi 2001, ultima ristampa 2008.

¹⁵ A firma «a.b.», Nella rubrica «Rassegna dei libri», in «L'Italia letteraria», n. 9, 22 marzo XIV (1936), p. 4.

¹⁶ Gianfranco CONTINI, *Un esperimento di poesia non aristocratica*, in «Libera stampa», ora in *Altri esercizi*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 22-32.

¹⁷ Sergio ANTONIELLI, in *Versi di Cesare Pavese* [1951], in *Aspetti e figure del Novecento*, Parma, Guanda, 1955, pp. 99-105.

«*Lavorare stanca*»¹⁸. Oggi fa il punto sulla questione, ma in riferimento all'intera opera pavese, Elisa Borsari in *Cesare Pavese. Critica ai 'miti della critica'*¹⁹.

Fra gli studi più recenti su *Lavorare stanca* e più in generale su aspetti e temi della poesia di Pavese segnalo:

- Lanfranco CARETTI, *Per un'edizione delle poesie di Pavese*, in «L'approdo letterario», XIV (44), ottobre-dicembre 1968, pp. 1927-1930, ora in Id, *Sul Novecento*, Pisa, Nistri-Lischi, 1976, pp. 190-197.
- Antonino MUSUMECI, *L'impossibile ritorno: la fisiologia del mito in Cesare Pavese*, Ravenna, Longo, 1980.
- Angela GUIDOTTI, *Tra mito e retorica. Tre saggi sulla poesia di Pavese*, Palermo, Flaccovio, 1981.
- Marco LEVA, *Sul primo «Lavorare stanca»*, in Rossella DAVERIO (a c. di), *Studi di letteratura offerti a Dante Isella*, Napoli, Bibliopolis, 1983, pp. 225-251.
- Attilio DUGHERA, *Note sul lessico delle poesie di Pavese*, in Id., *Tra le carte di Pavese*, Roma, Bulzoni, 1992.
- Claudio SENSI, *Cantieri pavesiani*, in «Filologia e Critica», XVII, 1992, N. 3, pp. 359-393.
- Franco PAPPALARDO LA ROSA, *Cesare Pavese e il mito dell'adolescenza*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1996.
- Silvio RAMAT, *La poesia italiana 1903-1943. Quarantun titoli esemplari*, Padova, Marsilio, 1997.
- Giuseppe SAVOCA - Antonio SICHERA, *Concordanza delle poesie di Cesare Pavese. Concordanza, liste di frequenza, indici*, Firenze, L. S. Olschki, 1997.
- Sergio PAUTASSO, *Cesare Pavese oltre il mito. Il mestiere di scrivere come il mestiere di vivere*, Genova, Marietti, 2000.
- Fabio DAL BUSCO, *Tra realtà e metafora, tra giovinezza e maturità: i luoghi di Pavese ne "I mari del Sud"*, in «[Versants](#)», Anno 2001, N.39, pp. 221-230.

¹⁸ Sergio PAUTASSO, *1936-1956: vent'anni di «Lavorare stanca»*, in «Questioni», n. 4-5, luglio-settembre 1956, pp. 22-32.

¹⁹ Elisa BORSARI, *Cesare Pavese. Critica ai 'miti della critica'*, in «[Strumenti Critici](#)», 2000, N.3, pp. 427-461.

- Claudio SENSI, *Gli orizzonti sognati*, in AA. VV., “*Sotto il gelo dell’acqua c’è l’erba*”. *Omaggio a Cesare Pavese*, Collana I libri di “Levia Gravia”, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2001.
- Karolina KRIZOVÁ, *Inquietudini delle "Donne appassionate": per una poesia di Cesare Pavese*, in «[Soglie](#)», Anno 2002, N.2, pp. 46-51.
- Elio GIOANOLA, *Pavese e il silenzio*, in «[Cuadernos de Filología Italiana](#)», Anno 2002, N.9, pp. 121-138.
- José MUÑOZ RIVAS, *Teoría del género cancionero y arquitectura de *Lavorare stanca* di Cesare Pavese*, «*Revista de la Sociedad Española de Italianistas*», 2, 2004, pp. 119-140.
- Valentina MASCARETTI, *Adolescenza e formazione in *Lavorare stanca* di Cesare Pavese*, in «[Poetiche](#)», Anno 2005, N.1, pp. 133-162.
- Sandra CAVALIERE, *Il dibattito intorno al Pavese giovane*, in «[Poetiche](#)», Anno 2006, N.2, pp. 321-349.
- Ugo ROELLO (a c. di), *Pavese e le Langhe di ieri e di oggi tra mito e storia*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2009.
- Francesca Romana ANDREOTTI, ‘*Sotto le rocce rosse lunari*’: *esperienza del confino e mito dell’esilio in Cesare Pavese*, in «[Bollettino di Italianistica](#)», Anno 2011, N.2, pp. 295-314.
- Francesco LAURENTI, ‘*Avere una tradizione è meno che nulla, è solo cercandola che si può viverla*’: *Pavese e la scoperta dei dialetti italiani attraverso la traduzione degli americani*, in «[Studi Novecenteschi](#)», Anno 2011, N.2, pp. 329-338.
- José Manuel LUCÍA MEGÍAS, *Pavese antes de Pavese: apuntes de crítica genética (hacia el texto de *Lavorare stanca*)*, in «*Cuadernos de Filología Italiana*», Volumen Extraordinario, 2011, pp. 219-232.
- Lorenzo MONDO, *Cesare Pavese: Il mestiere di poeta*, in «*Cuadernos de Filología Italiana*», n° straordinario, 2011, pp. 257-267.
- Luciano PARISI, *I miti e la poetica di Pavese*, in «[Critica Letteraria](#)», Anno 2012, N.1, pp. 132-148.
- Luciano VITACOLONNA, *Analisi di una lirica pavesiana: "La notte"*, in «[Quaderns D'Italià](#)», Anno 2012, N.17, pp. 171-180.

- Antonio SICHERA, *C'è Petrarca in Pavese? Dalle note alle "Rime" al petrarchismo di "Verra la morte"*, in «[Rivista di Letteratura Italiana](#)», Anno 2013, N.2, pp. 9-22.
- Fabio PREVIGNANO, *Cesare Pavese: la collina e l'infinito*, in «[Critica Letteraria](#)», Anno 2013, N.1, pp. 176-191.

In particolare sul verso pavese si vedano:

- Massimo MILA, *Introduzione a Cesare PAVESE, Poesie*, Torino, Einaudi 1961, pp. VII-XI.
- Costanzo DI GIROLAMO, *Il verso di Pavese*, in Id., *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino, 1983, pp. 183-196.
- Donatella RIPOSIO, *Ipotesi sulla metrica di Lavorare Stanca*, in Giovanna IOLI (a c. di), *Cesare Pavese oggi, Atti del convegno internazionale di studi*, S. Salvatore Monferrato 1989.
- Pier Vincenzo MENGALDO, *La tradizione del Novecento Terza Serie*, Torino, Einaudi, 1991.
- Francesco BAUSI - Mario MARTELLI, *Il Novecento*, in Id., *La metrica italiana. Teorie e storie*, Firenze, Le Lettere, 1993, pp.265-296.

3. Pavese oggi: cinquant'anni di studi

Numeri monografici di riviste dedicati all'autore:

- «Sigma», Anno I, nn. 3-4, dicembre 1964 (Lorenzo MONDO, *Fra Gozzano e Whitman: le origini di Pavese*; Marziano GUGLIELMINETTI, *Racconto e canto nella metrica di Pavese*; Massimo FORTI, *Sulla poesia di Pavese*; Corrado GRASSI, *Osservazioni su lingua e dialetto nell'opera di Pavese*; Claudio GORLIER, *Tre riscontri sul mestiere di tradurre*; Gian Luigi BECCARIA, *Il lessico, ovvero la «questione della lingua» in Cesare Pavese*; Furio JESI, *Cesare Pavese, il mito e la scienza del mito*; Eugenio CORSINI, *Orfeo senza Euridice: i «Dialoghi con Leucò» e il classicismo di Pavese*, Sergio PAUTASSO, *Il laboratorio di Pavese*; Giorgio BARBERI SQUAROTTI, *Pavese o la fuga nella metafora*; Renzo PARIS, *Delphes sur les collines*; Johannes HÖSLE, *I miti dell'infanzia*).
- «Levia Gravia», Anno 1999, N I.

- «[Esperienze Letterarie](#)», Anno 2000, N.3-4 (Marco SANTORO, *Per Cesare Pavese*; Giorgio BÀRBERI SQUAROTTI, *Il ragazzo e l'avventura: "Feria d'agosto"*; Carmine DI BIASE, *L'inconsolabile Orfeo in Cesare Pavese*; Elio GIOANOLA, *"Feria d'agosto": alle origini della "prima volta"*; Marziano GUGLIELMINETTI - Silvia SAVIOLI, *Un carteggio inedito tra Cesare Pavese e Mario Bonfantini*; Giuditta ISOTTI-ROSOWSKY, *Pavese: il romanzo deludente*; Anco Marzio MUTTERLE, *Una forma virtuale di "Lavorare stanca"*; Antonio SICHERA, *Pavese nei dintorni di Joyce: Le due stagioni del "Carcere"*; Gianni VENTURI, *Letteratura e vita per ricordare Cesare Pavese (ed Elio Vittorini)*; Francesca BILLIANI, *Cesare Pavese in Gran Bretagna: 1949- 2000*; Piero DAL BON, *Sulla fortuna di Pavese in Spagna*; Pierre LAROCHE, *La réception de Pavese en France*; Mark PIETRALUNGA, *La fortuna di Pavese negli Stati Uniti (1990 al presente)*).
- «[Testo](#)», Anno 2000, N.40 (Enzo Noè GIRARDI, *Attualità e inattualità di Pavese*; Anco Marzio MUTTERLE, *L'ultimo "Lavorare stanca": da Dio a uomo*; Elio GIOANOLA, *Da "Feria d'agosto": il mare*; BART VAN DEN BOSSCHE, *Rassegna della critica pavesiana 1980-2000*;)
- «[Chroniques Italiennes](#)», Anno 2001, N.4 (Perle ABBRUGIATI, *Il mestiere per vivere. Pavese travailleur infatigable pour l'éditeur Einaudi*; Gilbert BOSETTI, *Addenda sur la mythopoiétique de Pavese et sur sa poétique*; Denis FERRARIS, *Pavese et l'image de la réussite*; Muriel GALLOT, *Pavese : paese et paesaggi*; Pierre LAROCHE, *Le réel de l'écriture*; Giovanna ROMANELLI, *La 'parola nuova' nella ricerca letteraria di Cesare Pavese*; Jean-Charles VEGLIANTE, *Rythme du vers, rythme de la prose dans quelques pages de Pavese*).
- «[Sincronie](#)», Anno 2001, N.9 (Gianni VENTURI, *Classicità di Pavese*; Marziano GUGLIELMINETTI, *Le edizioni di Pavese (testimonianza)*; Anco Marzio MUTTERLE, *Le Bacche di Leucò*; Lino PERTILE, *Pavese e Matthiessen*; Mariarosa MASOERO, *"Mon coeur reste encore à toi". Cesare Pavese e Constance Dowling*; Anna NOZZOLI, *Che cos'è un classico?*; Fabio PIERANGELI, *L'Edipo di Pavese: sinestesia del toccare*; Emiliano SBARAGLIA, *Ricordare Pavese*).
- «[Narrativa](#)», Anno 2002, N.22 (Marie-Helene CASPAR, *Presentation*; Claude IMBERTY, *Immagine-racconto e i 'rapporti fantastici' nell'opera di Cesare Pavese*; Pierre LAROCHE, *Da "Terra d'esilio" a "Il carcere"*; Mariarosa MASOERO, *Sulla genesi di alcuni romanzi pavesiani (da "Il carcere" a "Il compagno")*; Agostino SALPIETRO, *"Paesi tuoi": il mito, la morte e lo scambio simbolico*; Anco Marzio MUTTERLE, *Effetti di risacca ne "La casa in collina"*; Vincenzo BINETTI, *Identità nazionale e mito resistenziale. Per una (ri)lettura de "La casa in collina" di Cesare Pavese*; Giuditta ISOTTI-ROSOWSKY, *"La luna e i falò", una rilettura*; Denis FERRARIS, *Lo 'sguardo*

alla finestra' e il 'laborioso caos': sulla modernità narrativa di Pavese; Bart VAN DEN BOSSCHE, Discorso, voce, ethos: per una tipologia dei narratori pavesiani; Alberto BIANCHI, Il dialogo oscuro. Appunti sulla scrittura dialogica di Cesare Pavese).

- «[Quaderni del '900](#)», Anno 2003, N.3 (Franco VACCANEO, *Presentazione. I giovani e i vecchi*; Carlo CHIARENZA, *Pavese e la prima critica americana*; Valerio CAPASA, *La lotta di Pavese*; Pierluigi VACCANEO, *Pavese scopre il mito nel 1931*; Silvia D'ORTENZI, *Paesi tuoi: il mito della natura 'crudele'*; Daniele FERRARI - Nicola MARAI, *Tra mythos e logos: l'origine in Cesare Pavese*; Laura VITALI, *Pavese e la 'beffa' del linguaggio: una nota sui Dialoghi con Leucò*; Anna CELLINESE, *Pavese e le Langhe al di là della storia*; Mircea BENTEA, *La fortuna di Cesare Pavese in Romania*; Luisella MESIANO, *Bibliografia ragionata ed analitica delle edizioni e dei saggi sui Cesare Pavese relativa all'area italiana*).
- «[Sincronie](#)», Anno 2004, N.15 (Cesare PAVESE, Alberto MORAVIA, *Lettere di cesare Pavese e di Alberto Moravia*; Adriano BUSSONE, *Pavese e Moravia in America*; Mariarosa MASOERO, *"Parlare di Sinclair Lewis agli americani è un'impresa un po' forte"*; Fabio PIERANGELI, *Scoprire l'America. Il terzo capitolo della "Luna e i falò"*).

Convegni pavesiani

Tra i più recenti e importanti sono da ricordare:

- Giovanna IOLI (a c. di), *Cesare pavese oggi: atti del convegno internazionale di San Salvatore Monferrato, 25/26/27 settembre 1987*, Città di San Salvatore Monferrato, Cassa di Risparmio di Alessandria e Regione Piemonte, Assessorato alla Cultura, 1989.
- Giovanna IOLI (a c. di), *Casa Editrice Einaudi. Libri uomini idee oltre il fascismo. Atti del convegno di studi a San Salvatore Monferrato e a Santo Stefano Belbo settembre 1987*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- AA.VV., *Davide Lajolo. Poesia e politica. Atti del convegno (S.Stefano Belbo, 15 luglio 1989)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1990.
- Mariarosa MASOERO (a c. di), *Giornate pavesiane. Torino, 14 febbraio-15 marzo 1987*, Firenze, Olshki, 1992.

- Margherita CAMPANELLO (a c. di), *Cesare Pavese: atti del convegno internazionale di studi, Torino, Santo Stefano Belbo 24-27 ottobre 2001*, Firenze, L. S. Olschki, 2005.
- Mariarosa MASOERO (a c. di), Renato Scavino (introduzione di), Vincenzo La Porta (prefazione di), *Atti del cenacolo: Clemente Rebora, Cesare Pavese, Edoardo Calandra, Giacomo Leopardi*, per i tipi “L’artistica Savigliano”, Savigliano, Cenacolo Clemente Rebora, Associazione Culturale, 2007.
- Elisa MARTÍNEZ GARRIDO, *Congreso Internacional Cesare Pavese. Un clásico del siglo XX*, in [Quaderns d'Italià](#), Anno 2009, N.14, Pag. 215-218.
- Giordano BRANDONE - Tiziana CERRATO (a c. di), *Incontro con Cesare Pavese. Un giorno di simpatia totale, atti del convegno di studi, Convitto nazionale Umberto I – Liceo classico D'Azeglio, Torino, 23-24 ottobre 2008*, Torino, Liceo classico statale M. D'Azeglio, 2010, pp. 22-33.
- Mariarosa MASOERO - Silvia SAVIOLI (a c. di), *"Officina" Pavese. Carte, libri, nuovi studi. Atti della Giornata di studio (Torino, 14 aprile 2010)*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2012.
- Eleonora CAVALLINI (a c. di), *La Musa nascosta. Mito e letteratura greca nell’opera di Cesare Pavese, Atti del Convegno (Ravenna, 19-20 marzo 2014)*, Bologna, Dupress, 2014.

Rassegne bibliografiche:

- Bart VAN DEN BOSSCHE, *Rassegna della critica pavesiana 1980-2000*, in «Testo», XXI, 40 2000, pp.53-75
- Luisella MESIANO (a c. di), *Cesare pavese di carta e di parole. Bibliografia analitica*, Collana I libri di “Levia Gravia”, Alessandria, Ed. dell’Orso, 2007.
Il contributo, in formato PDF, è consultabile sul portale www.hyperpavese.it.
- Adriano BUSSONE, *Prospettive pavesiane*, in «Sincronie», Anno 2006, N.19, pp. 279-282.
- Silvia SAVIOLI (a c. di), *Bibliografia ragionata*, in Cesare PAVESE, Gian Luigi BECCARIA (introduzione di), *La luna e i falò*, Torino, Einaudi, 2008.

Per un quadro d'insieme sul dibattito critico e sullo stato degli studi pavesiani dell'ultimo ventennio rinvio a *I quaderni del CE.PA.M.* a cura di Antonio Catalfamo, che dal 2001, con cadenza annuale, pubblicano una *Rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana*. Segnalo anche il numero uscito l'anno precedente: AA. VV., *Una terra tre scrittori: Pavese-Fenoglio-Monti*, I quaderni del CE. P.A.M., I.E.E. – Editoriale Europea, Camerana 2000.

Contributi su temi particolari

Ritratti, ricordi, biografie di Pavese:

- Vincenzo BINETTI, *Cesare Pavese, una vita imperfetta: la crisi di un intellettuale nell'Italia del dopoguerra*, Ravenna, Longo, 1998.
- Franco VACCANEO, *Presentazione. I giovani e i vecchi*, in «[Quaderni del '900](#)», Anno 2003, N.3, pp. 9-10.
- Franco ANTONICELLI, *Ritratto di Pavese*, in «[Italice](#)», Anno 2011, N.3, pp. 309-316.
- Roberto LUDOVICO, *Franco Antonicelli e Cesare Pavese*, in «[Italice](#)», Anno 2011, N.3, pp. 317-334.
- Lorenzo MONDO, *Quell'antico ragazzo. Vita di Cesare Pavese*, Milano, Rizzoli, 2006.
- Lorenzo MONDO (a c. di), *Cesare PAVESE, Vita attraverso le lettere*, Torino, Einaudi, 2008 [II ed.].

Sull'ambiente torinese nel quale Pavese si è formato e ha operato, ma soprattutto sul lavoro editoriale che è stato il fulcro della sua attività per circa un quindicennio fino alla sua morte, segnalo:

- Gabriele TURI, *Casa Einaudi. Libri uomini idee oltre il fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- Perle ABBRUGIATI, *Il mestiere per vivere. Pavese travailleur infatigable pour l'éditeur Einaudi*, «[Chroniques Italiennes](#)», Anno 2001, N.4, Pag. 7-30.
- Filippo BARBANO, *Cesare Pavese: affinità e immagini*, in «[Sincronie](#)», Anno 2002, N.12, pp. 47-56.

- Luca MAGGI, *L'allievo prediletto*, in «Sincronie», Anno 2002, N. 12, pp 57-67.
- Fabio PIERANGELI, *"Legare ad una disciplina". Nota a margine dal "Taccuino" di Pavese*, in «Sincronie», Anno 2002, pp. 153-15.
- Elio GIOANOLA, *Monti, Pavese, Fenoglio, scrittori piemontesi*, in Id, *Cesare Pavese. La realtà, l'altrove, il silenzio*, Milano, Jaca Book, 2003, cap. VII.
- Marco SANTORO, *Libri per ragazzi no. Non ci sono più ragazzi. L'impegno editoriale di Cesare Pavese*, in «[Esperienze Letterarie](#)», Anno 2004, N.3, Pag. 43-64.

Pavese, la letteratura americana e Joyce:

- Saverio IEVA, *La cultura americana nella critica di Pavese. Mito positivo, mito negativo*, in «[Italies](#)», Anno 2001, N.5, pp. 155-166.
- Brigitte URBANI, *Melville et Dante. Vittorio Gassman : 'Ulisse e la Balena bianca'*, in «[Italies](#)», Anno 2001, N.5, pp. 375-407.
- Valerio CAPASA, *Pavese di fronte agli americani: le cose, i simboli, gli abissi*, in «[Quaderni del '900](#)», Anno 2002, N.2, pp. 9-33.
- Pierluigi VACCANEI, *'Qualcosa di molto serio e prezioso': la letteratura americana nell'opera di Cesare Pavese*, «[Quaderni del '900](#)», Anno 2002, N.2, pp. 127-156.
- Anco Marzio MUTTERLE, *I fioretti del diavolo. Nuovi studi su Cesare Pavese*, Collana I libri di "Levia Gravia", Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003.
- Mila MILANI, *Pavese & Joyce: monologhi interiori e 'immagini-racconto'*, in «[Poetiche](#)», Anno 2009, N.1, pp. 39-61.
- Antonio CATALFAMO, *Pavese e la letteratura americana: dalla tesi di laurea agli studi successivi*, in «[Italienisch](#)», Anno 2012, N.2, pp. 35-51.
- Antonio CATALFAMO, *La tesi di laurea di Cesare Pavese su Walt Whitman e i suoi studi successivi sulla letteratura americana*, in «[Forum Italicum](#)», Anno 2013, N.1, pp. 80-95.

4. *Questioni metodologiche: critica delle varianti e critique génétique*

La critica delle varianti

In questa sezione figurano edizioni ‘storiche’ e interventi che hanno segnato le fasi decisive attraverso le quali la critica delle varianti è stata teorizzata e si è affermata nonostante le forti resistenze esercitate da Croce. Per questo l’ordine delle voci non è alfabetico o cronologico, ma vuol essere rappresentativo degli sviluppi della polemica che ha caratterizzato la nascita della disciplina e le successive evoluzioni.

- Giuseppe LESCA, *Gli sposi promessi*, Napoli, Perella, 1916.
Edizione della prima redazione dei *Promessi sposi (Fermo e Lucia)*, fortemente criticata sin dalla sua prima apparizione dal celebre filologo Ernesto Giacomo Parodi, che ha originato la polemica tra De Robertis, Croce, Minissi e Contini.
- Santorre DEBENEDETTI, *I frammenti autografi dell’Orlando Furioso*, Torino, Chiantore, 1937.
Questo testo è stato alla base dell’articolo-recensione di Gianfranco Contini, giovane allievo di Debenedetti, pubblicato nel 1937.
- Gianfranco CONTINI, *Come lavorava l’Ariosto*, in «Il Meridiano di Roma», Roma, 18 luglio 1937, poi in Id, *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei* (1939), Torino, Einaudi, 1974.
Articolo fondativo della critica delle varianti, in cui Contini presenta la nuova disciplina come “variante pedagogica” della critica crociana (alla quale, quindi, non si contrappone), capace di giungere ai medesimi risultati, partendo da un modo diverso (e nuovo) di avvicinarsi e di concepire il testo: una concezione dinamica del testo.
- Giuseppe DE ROBERTIS, *Nel segreto del Libro*, in «Risorgimento liberale», 22 settembre 1946.
In questo articolo Giuseppe De Robertis prende le difese del lavoro filologico di Lesca e, citando Contini, gli riconosce la paternità della critica delle varianti.
- Benedetto CROCE, *Illusioni sulla genesi delle opere d’arte documentate dagli scartafacci degli scrittori* (1947), in *Nuove pagine sparse*, Napoli, Ricciardi, 1949.

Con questo saggio Benedetto Croce sferra un feroce attacco alla neonata critica delle varianti, insistendo sulla completa inutilità dell'esame del materiale autografo per la critica, che, sostiene, ha l'unico scopo di cogliere la vera "poesia" nell'opera.

- Giuseppe DE ROBERTIS, *La via ai "Promessi Sposi". Capire distinguendo è un bel capire*, in «Corriere di Milano», 30 marzo 1948.

Questo articolo costituisce una risposta alla forte critica crociana sopra menzionata.

- Nullo MINISSI, *Le correzioni e la critica*, in «Belfagor», III, 1948, pp. 94-97.
In questo saggio, senza aver letto l'articolo di Contini sull'Ariosto e basandosi solo sulla divulgazione di De Robertis, Nullo Minissi sostiene la posizione di Croce nella polemica contro la critica delle varianti, bollandola come nociva e inutile alla cultura italiana.

- Gianfranco CONTINI, *La critica degli scartafacci*, in «Rassegna d'Italia», 1948, III, pp. 1048-1056 e 1156-1160; ora in Id., *La critica degli scartafacci e altre pagine sparse*, con un ricordo di A. Roncaglia, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1992, pp. 1-32.

Costituisce la risposta continiana alle accuse mossegli da Minissi.

- Gianfranco CONTINI, *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare* (1943), in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi, 1938-1968*, Torino, Einaudi, 1970.
- Gianfranco CONTINI, *I ferri vecchi e quelli nuovi. Ventuno domande di Renzo Federici a Gianfranco Contini* (1968), in D'Arco Silvio Avalle, *L'analisi letteraria in Italia. Formalismo, strutturalismo, semiologia. Con una appendice di documenti*, Milano, Napoli, R. Ricciardi, 1970.
- Gianfranco CONTINI, *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970.
- Cesare SEGRE, *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, Torino, Einaudi, 1969.
- Cesare SEGRE, *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979.
- Cesare SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.

- Roberto ANTONELLI, *Interpretazione e critica del testo*, in Alberto Asor Rosa (a c. di), *Letteratura italiana*, Torino, Einaudi, vol. 4, 1985, pp. 141-243.
- Dante ISELLA, *Le carte mescolate*, Padova, Liviana, 1987.
- Maria Teresa GIAVERI, *La critique génétique en Italie: Contini, Croce et l'étude des paperasses*, in «Genesis», Parigi, 1993, N. 3, pp. 9-29.
- Giuseppe TAVANI, *Lezioni sul testo*, L'Aquila-Roma, Japadre, 1997.
- Domenico FIORMONTE, *Scrittura e filologia nell'era digitale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
- Dante ISELLA, *Le carte mescolate vecchie e nuove*, Torino, Einaudi, 2009.
- Dante ISELLA, *Un anno degno di essere vissuto*, Milano, Adelphi, 2009.
- Paola ITALIA - Giulia RABONI, *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci, 2010.

Edizioni critiche esemplari di opere del Novecento

Delle tante edizioni critiche relative a problemi di filologia d'autore, si riportano qui alcune tra le più importanti riguardanti opere del Novecento, con particolare attenzione alle edizioni curate da Dante Isella, per il suo ruolo di maestro e di grande promotore di lavori filologici su testi a varie redazioni d'autore. Isella si è distinto sul piano metodologico, in quanto ha saputo di volta in volta dar conto del processo correttorio approntando edizioni ed apparati che, affrontando casi di tradizione molto complessi ed intricati, hanno fatto scuola.

- Gabriele D'ANNUNZIO, *Alcyone*, a cura di Pietro Gibellini, Milano, Mondadori, 1988.
- Gabriele D'ANNUNZIO, *Maia*, a cura di Cristina Montagnani, in «Il Vittoriale degli Italiani», 2006.
- Beppe FENOGLIO, *Opere*, ed. critica diretta da Maria Corti, Einaudi, Torino, 1978
- Beppe FENOGLIO, *Romanzi e racconti*, a cura di Dante Isella, Einaudi-Gallimard, Torino, 1992.
- Carlo Emilio GADDA, *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi, 1983.

- Carlo Emilio GADDA, *Un fulmine sul '220*, a cura di Dante Isella, Milano, Garzanti, 2002.
- Eugenio MONTALE, *Opera in versi*, a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1981.
- Giovanni PASCOLI, *Myrica*, a cura di Giuseppe Nava, Firenze, Sansoni, 1978.
- Giovanni PASCOLI, *Primi poemetti*, a cura di Nadia Ebani, «Fondazione Pietro Bembo», Parma, Guanda, 1997.
- Camillo SBARBARO, *Trucioli*, a cura di Giampiero Costa, Milano, Scheiwiller, 1990;
- Vittorio SERENI, *Poesie*, a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1995.
- Giuseppe UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Leone Piccioni, Milano, Mondadori, 1969.
- Giuseppe UNGARETTI, *La terra promessa: frammenti*, a cura di Leone Piccioni, Milano, Mondadori, 1978.
- Giuseppe UNGARETTI, *L'allegria*, a cura di Cristiana Maggi Romano, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1982.
- Giuseppe UNGARETTI, *Sentimento del tempo*, a cura di Rosanna Angelica e Cristiana Maggi Romano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, 1988.

La critique génétique

Gli studi qui indicati sono i testi fondativi della critica genetica francese o comunque rilevanti per comprenderne i fondamenti teorici. In fondo alla sezione vengono riportate le pubblicazioni edite (o coedite) dall'Institut des Textes & Manuscripts modernes (ITEM).

Nella presentazione delle voci è stato scelto un criterio cronologico.

- Jean BELLEMIN-NOËL, *Le Texte et l'avant-texte: les brouillons d'un poème de Milosz*, Parigi, Larousse, coll. L, 1972.

Testo fondativo della critica genetica, in cui vengono definiti la terminologia e i concetti chiave quali “avantesto” (l'insieme dei documenti che precede materialmente il testo), “testo” (l'ultimo stadio del processo aleatorio

conosciuto sotto il nome di “scrittura”), “lettura”, “opera” e “poema”. Propone la teoria secondo la quale testo e avantesto si manifestano l'uno nell'altro.

- Raymonde DEBRAY-GENETTE, *Génétique et théories littéraires*, in *Avant-texte, texte, apres-texte. Colloque international de textologie a Matrafured (Hongrie), 13-16 ottobre 1978*, Parigi, Ed. du CNRS, 1982, pp. 167-70.
- Michel ESPAGNE, *Les Enjeux de la gènese*, in «Études françaises», 1984, vol. 20, n. 2, pp. 103-22.
- Luis HAY, *Le texte n'existe pas. Réflexion sur la critique génétique*, «Poétique», N. 85, 1985.
- Jean-Yves TADIÉ, *La Critique génétique*, in *La Critique littéraire au XXe siècle*, Parigi, Pierre Belfond, 1987, pp. 275-93.
- Michel ESPAGNE, *La question de la légitimation dans l'utilisation des manuscrits*, in *De la genèse du texte littéraire*, Tusson, Du Lérot, 1988, pp. 67-81.
- Jacques NEEFS, *La critique génétique: l'histoire d'une théorie*, in *De la genèse du texte littéraire*, Tusson, Du Lérot, 1988, pp. 11-22.
- Bernard CERQUIGLINI, *Éloge de la variante. Histoire critique de la philologie*, Parigi, Seuil, 1989.
- Jean STAROBINSKI, *Approches de la génétique des textes: introduction à un débat*, in *La naissance du texte*, Parigi, José Corti, 1989.
- Robert MELANÇON, *Le statut de l'œuvre: sur une limite de la génétique*, in «Études françaises», Montreal, 1992, vol. 28, n. 1, p. 49-66.
- Jean-Luis LEBRAVE, *L'édition génétique*, in Luis Hay (a c. di), *Les manuscrits des écrivains*, Parigi, Hachette-CNRS, 1993, pp. 206-223.
- Paolo D'IORIO, *L'edizione elettronica*, in Paolo D'IORIO, Nathalie FERRAND, *Genesi, critica, edizione*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1999, pp. 253-275.
- Almuth GRÉSILLON, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Parigi, Presses Universitaires de France, 1994.
- Almuth GRÉSILLON, *La mise en œuvre. Itinéraires génétiques*, Parigi, CNRS Éditions, 2008.

- Paolo D'IORIO, *Qu'est-ce est qu'édition génétique numérique?*, «Genesis», N. 30, 2010, pp49-53.
- Pierre-Marc de BIASI, *Génétique des textes*, Parigi, CNRS Éditions, 2011.
- Daniel FERRER, *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique*, Parigi, Seuil, 2011.

Pubblicazioni dell'ITEM

L'ITEM (Institut des Textes et Manuscrits Modernes) è un istituto di ricerca che si dedica allo studio dei manoscritti d'autore per analizzare i processi della scrittura. Diretto da Paolo D'Iorio, è composto da ricercatori del Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) e dell'École Normale Supérieure (ENS) di Parigi. Le pubblicazioni dell'ITEM sono riportate dal sito (<http://www.item.ens.fr/>) che offre una bibliografia scientifica completa e dettagliata.

I primi gruppi di ricerca dell'Istituto, addirittura preesistenti ad esso (facevano parte del 'Centre d'analyse des manuscrits', prima di fondare l'ITEM nel 1982), si sono consacrati a *corpus* piuttosto ricchi e complessi che hanno rappresentato una vera palestra in cui la nuova metodologia si è formata e arricchita (Heine, Proust, Zola, Flaubert, Valéry).

Attualmente l'Istituto è costituito da diverse *équipes* che studiano i processi creativi propri delle discipline artistiche o scientifiche, i cui campi d'indagine sono oltre a quello letterario e filosofico, quello linguistico, quello dell'informatica applicata alle scienze umane, e il più recente quello legato alle arti visive che abbraccia la storia dell'arte, la fotografia e il cinema.

- «Genesis», Parigi, dal 1992 al 2012 (N. 1, 1992; *Manuscrits poétiques*, N. 2, 1992; N. 3, 1993; *Écritures musicales aujourd'hui*, N. 4, 1993; N. 5, 1994; *Enjeux critiques*, N.6, 1994; N. 7, 1995; «Psychanalyse», N. 8, 1995; N. 9, 1996; *Sémiotique*, N.10, 1996; N. 11, 1997; *Francis Ponge*, N. 12, 1998; N.13, 1999; *Architecture*, N. 14, 2000; N. 15, 2000; *Autobiographies*, N. 16, 2001; N. 17, 2001; N. 18, 2002; *Roland Barthes*, N. 19, 2002; *Écritures scientifique*, N. 20, 2003; N. 21, 2003; *Philosophie*, N. 22, 2003, N. 23, 2004; *Formes*, N. 24, 2004; N. 25, 2005; *Théâtre*, N. 26, 2005; N. 27, 2006; *Cinéma*, N. 28, 2007; N. 29, 2009; *Théorie: État des lieux*, N. 30, 2010; *Composer*, N. 31, 2010; *Journaux personnels*, N. 32, 2011; *Afrique - Caraïbe*, N. 33, 2011; *Brouillons des Lumières*, N. 34, 2012; *Le geste linguistique*, N. 35, 2012; "Proust, 1913", N. 36, 2013; "Verbal –Non verbal", N. 37, 2013; "Traduire", N. 38, 2014; "Avant-

dire", N. 39, 2014; "Photo-graphies", N. 40, 2015; "Créer à plusieurs mains ", N. 41, 2015).

Rivista semestrale animata dall'ITEM e mirata alla promozione del manoscritto letterario come materiale scientifico e, più in generale, ad analizzare il processo della creazione nella letteratura, nelle arti e nelle scienze.

- Nietzsche Source (<http://www.nietzschesource.org/>)
Nietzsche Source è un sito web dedicato alla pubblicazione di edizioni e altri contributi scientifici riguardanti la vita e l'opera di Friedrich Nietzsche, sotto la direzione scientifica ed editoriale di Paolo D'Iorio. I contenuti del sito e i loro indirizzi internet sono stabili e possono essere liberamente utilizzati e citati per la ricerca e l'insegnamento. Responsabile del sito è l'Association HyperNietzsche, un'associazione senza scopo di lucro con sede all'École normale supérieure di Parigi. L'Association HyperNietzsche intende formare una comunità scientifica di specialisti di Nietzsche provenienti da diversi paesi. Promuove la ricerca su Nietzsche organizzando conferenze ed eventi scientifici, ma soprattutto lavorando all'edizione, al commento e all'interpretazione della sua opera.
- Daniel FERRER – Pierre-Marc de BIASI (direzione di), Collana «Textes&Manuscrits», Parigi, ITEM, dal 1996 al 2005.
Collana di critica genetica creata da Luis Hay, edita dal CNRS, e diretta da Daniel Ferrer e Pierre-Marc de Biasi, che tra i titoli comprende:
 - Philippe LEJEUNE – Catherine VIOLLET (direzione di), *Genèses du «Je». Manuscrits et autobiographie*, 2000.
 - Daniel FERRER – Jean-Luis. LEBRAVE, *L'Écriture et ses doubles. Genèse et variation textuelle*, 2000.
 - Paolo D'IORIO – Daniel FERRER (direzione di), *Bibliothèques d'écrivains*, 2001.
 - Luis HAY, *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*, 2001.
 - AA. VV., *Carnets d'écrivains 1. Hugo, Flaubert, Proust, Valéry, Gide, du Bouchet, Perec*, 2002.
 - Bernhild BOIE – Daniel FERRER, *Genèses du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture*, 2002.

- Daniel FERRER – Pierre-Marc DE BIASI, *Carnets d'écrivains.1 : Hugo, Flaubert, Proust, Valéry, Gide, du Bouchet, Perec. Collection Textes et manuscrits* 2002.
- AA. VV., *La Genèse du texte. Les modèles linguistiques*, 2003.
- AA. VV., *Le manuscrit inachevé. Écriture, création, communication*, 2003.
- Claire BUSTARRET – Catherine VIOLLET (direzione di), *Genèse, censure, autocensure*, 2005.

Tra Francia e Italia: confronti

- Cesare SEGRE, *Critique des variantes et critique génétique*, in «Genesis», Parigi, 1995, n. 7, pp. 29-45.
- Bernard CERQUIGLINI, *En écho à Cesare Sagre; réflexions d'un cisalpin*, in «Genesis», Parigi, 1995, n. 7, pp. 47-48.
- Giuseppe TAVANI, *Filologia e genetica*, in «Cuadernos de Filología Italiana», 3, 1996, pp. 63-90.
- Almuth GRÉSILLON, *Philologie et critique génétique : ressemblances et différences*, in *I Nuovi Orizzonti della filologia. Ecdotica, critica testuale, editoria scientifica e mezzi informatici elettronici. Atti del Convegno Internazionale dell'Accademia Nazionale dei Lincei in collaborazione con l'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana, Roma, 27-29 maggio 1998*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1999, pp. 53-58.
- Maria CORTI, *Lieux mentaux et parcours de l'invention*, in in Maria Teresa GIAVERI e Almuth GRÉSILLON (a c. di), *I sentieri della creazione. Tracce traiettorie modelli*, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 1994, pp. 19-36.
- Maria Teresa GIAVERI *Castelli di carte e destini incrociati. La critica genetica nella tradizione italiana*, in Maria Teresa GIAVERI e Almuth GRÉSILLON (a c. di), *I sentieri della creazione. Tracce traiettorie modelli*, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 1994, pp. 37-49.
- Almuth GRÉSILLON, *La critique génétique française : hasards et nécessités*, in Maria Teresa GIAVERI e Almuth GRÉSILLON (a c. di), *I sentieri della*

creazione. Tracce traiettorie modelli, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis, 1994, pp. 51-63.

- Maria Teresa GIAVERI, *Filologia e critica genetica* in AA. VV., *"Il n'est nul si beau passe temps / Que se jouer a sa Pensée"*. Studi in onore di A. M. Finoli, Pisa, ETS, 1995.
- Maria Teresa GIAVERI, *Fra Italia e Francia: questioni di critica genetica*, in «Letteratura e Letterature», Pisa-Roma, N. 1, 2007.



Università degli Studi di Cagliari

DOTTORATO DI RICERCA

Studi Filologici e Letterari

Ciclo XXVII

Le carte del primo *Lavorare stanca*

Vol. 2

Settore/i scientifico disciplinari di afferenza

L-FIL-LET/11

Presentata da:	Dott.ssa Maura BONFIGLIO
Coordinatore Dottorato	Prof.ssa Cristina LAVINIO
Tutor	Prof.ssa Maria Antonietta CORTINI Prof. Duilio CAOCCI Prof.ssa Almuth GRÉSILLON

Esame finale anno accademico 2014 – 2015

Indice del secondo volume

INTRODUZIONE	1
AP III.1 MINUTA DE <i>I MARI DEL SUD</i>	2
FE 5II.38 MANOSCRITTO DE <i>I MARI DEL SUD</i>	13
FE 5I.5 MINUTA DI <i>PAESAGGIO (I)</i>	18
FE 5II.1 MANOSCRITTO DI <i>PAESAGGIO (I)</i>	31
FE 5I.3 MINUTA DI <i>GENTE SPAESATA</i>	34
FE 5I.6 MINUTA DI <i>PENSIERI DI DEOLA</i>	43
FE 5I.4 MINUTA DI <i>CANZONE DI STRADA</i>	57
FE 5I.1 MINUTA DI <i>DUE SIGARETTE</i>	63
FE 5I.14 MINUTA DI <i>OZIO</i>	72
FE 5I.2 MINUTA DI <i>PROPRIETARI</i>	81
FE 5I.16 MINUTA DI <i>PAESAGGIO (II)</i>	90
FE 5I.53 MINUTA DI <i>PAESAGGIO (III)</i>	98
FE 5I.78 MANOSCRITTO DI <i>PAESAGGIO (III)</i>	105
FE 5I.17 MINUTA DI <i>UNA STAGIONE</i>	107
FE 5I.15 MINUTA DI <i>PENSIERI DI DINA</i>	113
FE 5I.9 MINUTA DI <i>TRADIMENTO</i>	120
FE 5II.66 MINUTA DI <i>TRADIMENTO</i>	132
FE 5I.19 MINUTA DI <i>MANIA DI SOLITUDINE</i>	135

FE 51.18	MINUTA DE <i>IL DIO-CAPRONE</i>	140
FE 51.46	MINUTA DE <i>IL TEMPO PASSA</i>	149
FE 51.50	MINUTA DI <i>GRAPPA A SETTEMBRE</i>	152
FE 51.21	MINUTA DI <i>ATLANTIC OIL</i>	158
FE 51.22	MINUTA DI <i>CITTÀ IN CAMPAGNA</i>	164
FE 51.7	MINUTA DI <i>GENTE CHE NON CAPISCE</i>	170
FE 51.24	MINUTA DI <i>GENTE CHE NON CAPISCE</i>	173
FE 51.25	MINUTA DI <i>CASA IN COSTRUZIONE</i>	178
FE 51.51	MINUTA DI <i>CIVILTÀ ANTICA</i>	187
FE 51.28	MINUTA DI <i>CATTIVE COMPAGNIE</i>	195
FE 51.26	MINUTA DI <i>PIACERI NOTTURNI</i>	202
FE 51.27	MINUTA DI <i>BALLETTO</i>	208
FE 51.33	MINUTA DI <i>PATERNITÀ</i>	213
FE 51.34	MINUTA DI <i>DISCIPLINA ANTICA</i>	217
FE 51.35	MINUTA DI <i>INDISCIPLINA</i>	222
FE 51.43	MINUTA DI <i>PAESAGGIO(V)</i>	225
FE 51.37	MINUTA DI <i>DISCIPLINA</i>	233
FE 51.38	MINUTA DI <i>LEGNA VERDE</i>	239
FE 51.42	MINUTA DI <i>RIVOLTA</i>	246
FE 51.52	MINUTA DI <i>ESTERNO</i>	251
FE 51.59	MINUTA DI <i>ESTERNO</i>	257

FE 5II.45 MINUTA DI <i>ESTERNO</i>	260
FE 5I.48 MINUTA DI <i>LAVORARE STANCA</i>	263
FE 5I.45 MINUTA DI <i>RITRATTO D'AUTORE</i>	270
FE 5I.36 MINUTA DI <i>MEDITERRANEA</i>	275
FE 5I.44 MINUTA DI <i>LA CENA TRISTE</i>	279
FE 5I.41 MINUTA DI <i>PAESAGGIO (IV)</i>	284
FE 5I.49 MINUTA DI <i>MATERNITÀ</i>	288
FE 5I.39 MINUTA DI <i>UNA GENERAZIONE</i>	295
FE 5I.58 MINUTA DI <i>ULISSE</i>	301
FE 5I.57 MINUTA DI <i>ATAVISMO</i>	308
FE 5I.57 MINUTA DI <i>ATAVISMO</i>	314
FE 5I.54 MINUTA DI <i>AVVENTURE</i>	320
FE 5I.60 MINUTA DI <i>DONNE APPASSIONATE</i>	327
FE 5I.62 MINUTA DI <i>LUNA D'AGOSTO</i>	337
FE 5II.89 MINUTA DI <i>LUNA D'AGOSTO</i>	348
FE 5I.61 MINUTA DI <i>TERRE BRUCIATE</i>	351
FE 5II.88 MINUTA DI <i>TERRE BRUCIATE</i>	356
FE 5II.47 MINUTA DI <i>POGGIO REALE</i>	358
FE 5II.89 MINUTA DI <i>PAESAGGIO VI</i>	360

Introduzione

In questo volume sono riportate le trascrizioni diplomatiche dei manoscritti delle liriche a cui mi sarebbe piaciuto affiancare i *fac-simile* dei documenti, ma purtroppo non ho ottenuto l'autorizzazione a riprodurli; per cui per la visione delle copie digitali delle carte rimando al portale HyperPavese (<http://www.hyperpavese.it>). Ho seguito l'ordine dell'edizione Solaria, ma ho inserito le liriche censurate nella sede in cui erano originariamente previste, seppure la loro espunzione abbia provocato un nuovo assetto della raccolta. Per la ricostruzione delle diverse fasi del progressivo costituirsi in raccolta di *Lavorare stanca* si rinvia all'ultimo capitolo del primo volume di questa tesi (*Cap. IV. Struttura della raccolta*).

Per quanto riguarda i dattiloscritti delle liriche e le bozze per la prima stampa rimando al secondo capitolo (*Cap. II. Lavorare Stanca nell'“Archivio Cesare Pavese”*), in cui descrivo gli interventi dell'autore nelle sue carte.

Ho utilizzato i tre punti interrogativi quando non sono riuscita a leggere o interpretare l'originale; il blu per riportare su ogni trascrizione il nome della copia digitale del documento consultabile sul portale HyperPavese; il viola per le mie congetture; il rosso unito al maiuscolo per descrivere la disposizione del testo sulla pagina, quando non è stato possibile rappresentarla graficamente. Per il resto i colori presenti sulla pagina corrispondono a quelli utilizzati dall'autore o dagli archivisti.

Fondo Sini

AP III.1

Minuta de I mari del sud

Camminiamo una sera sul fianco di un colle, Silenziosi,

Silenziosi. Io ritrovo i ricordi di un tempo

B) ↑ Camminiamo silenziosi tacere (Il silenzio tacere in silenzio) tacere è la nostra virtù di famiglia ⁱⁿ bandito seemo

(idiota taciturno o uno seemo) qualche nostro antenato deve essere ben triste solo stato morto presto ^{stato} un bandito
(un grand'uomo gran genio (un pensoso tra idioti) tra seemi idioti, un terribile uomo un solitario
di quelli che una volta ancor usano morire solitari morivano in disparte od un povero folle ↑ e un idiota lui stesso
morto come si usava, in solitudine bandito da tutti
come s'usa, un terribile uomo di scarse parole, quelli di un tempo. inseguito a sassate

O forse era soltanto un contadino.

Se se ha per tramandato insegnare ai suoi suoi tanto silenzio

Ma forse quest'oscuro era soltanto un contadino (O forse era soltanto un contadino)

A) Camminiamo in silenzio Silenziosi taciturni in silenzio (Nel buio del tardo crepuscolo

riconosco la strada degli anni perduti

quando io stesso possibile? giocavo laggiù

mio cugino è un grand'uomo gigante vestito di bianco

che si muove leggero si muove tranquillo pacato solormai abbronzato nel volto

Questa sera mi ha detto Mi ha incontrato stasera "Saliamo a Moneucco?"

è la cima più alta di tutte le Langhe.

Si fa presto. È la cima più alta (vetta) di tutte le Langhe"

Son due passi Nelle sere Questa Stasera

Questa sera è sereno e si vede il riflesso del faro

del faro di Torino "Possibile? Non sai del faro di Torino del faro di Torino, Non sai che Moneucco

che Moneucco è la cima più alta di tutte le Langhe?

Tu vieni da Torino". Non parla in italiano e Moneucco è la cima più alta ^{la ??? ???} di tutte le Langhe

un del colle che mezz'ora

la cima più alta di tutte

Andiamo la strada è più dolce "Vieni ho fatto aggiusta

di quando, bambino, la feci di corsa re la strada

Mi dice mio cugino "L'ho fatta

Viene "Andiamo, dice ancora, ^{che}, ho fatto spianare la strada

Tu l'hai fatta piano da piccolo, ma ora ^{ma adesso} ei puoi essere in

cinque minuti ??? ???

in mezz'ora di strada non parla più

mezz'ora

mio cugino, ma ~~lento~~ placido e lento,
 usa il ~~dialetto~~ adopera il dialetto ~~rozzo~~ ^(scabro) come le pietre
 di questo stesso colle, ^{le parole delle greggi} ~~che matura l'erba~~
 più dolce della valle. Mio cugino s'esprime ^{ha parlato} ~~nel dialetto con parole~~
 che vent'anni di ~~corse nel mare~~ ^{di 222 lingue e di} ^{terre} ^{lontane}
 non gli han fatto scordare. Così camminiamo
 lui quarantenne ~~ormai~~ ^{ormai tornato in patria} ed io ventenne ~~assorto~~
 per morirvi ed io giovane. ~~assorto~~ ^{pensoso sto più.}
~~Mio~~ ^{mie} ~~cugino non parla in italiano~~
 Tutto questo mi ha detto (non parla ~~mai~~ in italiano)

ma adopera lento il dialetto che, come le pietre ~~rozzo~~
 di questo colle, è scabro ~~duro~~ ^{e forte} ^{tanto}
 che vent'anni di ~~terre e di~~ ^{idiomi} ^{lingue} e di ~~terre~~ ^{oceani}
^{diversi} ^{lontani} ^{diversi}
 non gli han fatto perdere
 gliel'hanno ~~nemmeno~~ scalfito e cammina ^{per l'erta}
 colla ~~placida luce~~ ^{sguardo raccolto} che lo vidi ^{ho visto} fanciullo, bambino,
 usare ai contadini ~~vendemmianti~~ ^{affaticati} ^{un poco stanchi} ^{???}

Vent'anni è stato ~~viandante~~ ^{in giro per il mondo} mio cugino
 se ne andò che io ero ancora ~~senza bambino~~ ^{cullato da (un) bambino} portato da donne

(e lo diedero) ^{???} fu dato per morto ^{???} ~~più nulla si beffa~~ ~~i ??? parlarne ???~~ ^{???}
 (tutti per morto) ^{???} ^{???} talvolta ^{parlarne} dalle donne come ⁱⁿ favola ^{tutti} ^{???} poi ^{???} ^{???} ^{???}
 (da tutti gran???) ~~lo davano per morto e ??? lo d~~
 (come in favola) ma gli uomini, più gravi, ~~lo davano per morto~~
 (???) ^{lo scordarono} ^{seuotevano la tutti} ^{il capo}
 (???) ^{si scordarono}
 (???)
 (da donne)
 ??? ??? ???

Oh da quando ^{ho} giocavo ^{to} ai pirati malesi

quanto tempo è trascorso! e dall'ultima volta

che son sceso a bagnarmi in un punto mortale

~~ehe~~ ^e ~~che~~ ho inseguito su un ^{albero} ~~monte~~ un compagno di giochi

spaccandone i bei rami e ho rotto la testa

a un rivale e son stato picchiato,

~~quanto~~ ^{ta} ~~vita~~ ~~tempo~~ ^{Torino} è trascorsa! ~~La città~~ ^{davvero Torino la città}

La città mi ha insegnato infinite ~~quanta~~ vita è trascorsa! Altri giorni, altri ~~amiei~~ giochi

paure una folla, una strada altri squassi ~~di~~ ^{del} sangue dinnanzi a rivali

mi han fatto ~~tremare~~ più elusivi: ⁱ ~~pensieri~~ ^{ed i sogni} ~~ed i sogni~~ ^{pensieri ed amori} ~~figure parole speranze~~ ^{e speranze}

i pensieri talvolta, ~~La città~~ ^{abbagliante}, ~~sfacciata~~ di vita

spiati su un volto ~~Non più tregua~~

~~Oh quanto fui picchiato per Torino!~~

La città mi ha insegnato infinite paure ~~Fui picchiato Fui picchiato da semplici sguardi~~

uno sguardo, ~~Fui picchiato~~ ^{schacciato} da sguardi di donne

una strada, una folla ~~da un colore e da un gesto, dal motto di un uomo~~

mi han fatto ~~tremare~~ ~~dal suono di~~ ^{da} una voce, ~~da una strada~~ ^{da un libro, da un viale}

Quante volte ~~Ogni cosa servi per provarmi. Ed al fondo di~~ ^{tutto}

ho ~~comprato~~ per ??? ~~sono stato il più abietto di tutta una folla,~~

mi hanno fatto tremare ??? ~~Per i sogni ho persino talvolta~~ ^{pena} ~~E ho sofferto la fame~~

i pensieri talvolta spiati sul volto ~~E ho toccato l'~~ ^{ogni gli} ~~estremo~~ ⁱ ~~ogni cosa iniziata~~ ^{leggera} ^{più triste}

E sono stato ~~sincero~~ → l'ho ~~esagerata~~ ^{esasperata} fino ad aver da ridere

^{più triste} ^{più solo} di me stesso piangendo fino a ^{l'} ~~questo~~ ^{fondo}.

~~E talvolta~~ ^{ho} sognato dei campi deserti

in cima alle colline, delle strade

lente nella vallata, delle pietre

~~sgretolate dal sole~~

Ma adesso ho ritrovato mio cugino

Ma adesso ho ritrovato (il mio fratello vero ^{un consanguineo})

Ma ^{ora} tutto è lontano ^{gioioso migliore finito} passato. La ^{???} ^{forza} pacata tranquilla

di mio ^{del} cugino ^{mio umano compagno} vivo ^{tornato mi seorre bussà pesa} è nel silenzio ^{mio sangue}
[cugino fraterno]

~~È~~ tornato una sera finita la guerra

mio cugino.

~~Si vede~~ ^{???} ~~coi~~ Si vide a contrattare

Se li mangia. No, guadagnò,

commerci. Qualche volta gli scappa

parole

Pescare, Mari, Balene

Mio cugino è tornato ~~una sera~~, finita la guerra,

gigantesco, ^{# già} ~~tenente di~~ ^{un} alpini^o. ~~Passò a salutare~~ ed aveva denari^o:

~~i parenti viventi in paese e mi dissero poi~~

I parenti dicevano piano “Fra un anno ~~alla lunga~~ a dir molto

se li è mangiati tutti e torna in giro.

I disperati muoiono così”.

Mio cugino ^{era serio di faccia} ^{ha una faccia seria decisa} ~~non fece discorsi~~. Comprò un pianterreno

~~che dà sulla stradale e aprì un garage~~

nel paese e ci fece ^{riuscire} di cemento un garage

con dinnanzi ~~una bella piletta~~ elegante la pila ^{che} ~~dà~~ per dar ~~che dà~~ la benzina

^{???} e sul ponte alla curva ^{ha messo} in targa un^a ^{réclame} ~~avviso~~

^{réclame} poi ci mise un meccanico dentro a prendere ^{i soldi}

^{???} e lui girò le Langhe in automobile.

Un inverno era ^{un po'} prima della guerra

AP III.1 000660 00 F

Un inverno a mio padre, già morto, è arrivato ^o un biglietto un cartoncino
con un gran francobollo ^{rossastro} ^{verdastrò} di navi in un porto Fu grande stupore

firmato Pavese

Il ragazzo ^{undicenne} ^{cresciuto} spiegò ed auguri di buona vendemmia ^{fortuna}. Il bambino spiegò ^{il bambino spiegò}

che il biglietto arrivava da un'isola

Il bambino spiegò avidamente

detta Tasmania

che il biglietto veniva da un'isola detta Tasmania ^{detta Tasmania} ^{a sud dell'Australia}

Il ragazzo staccò il francobollo

pare a Sud del sud dell'Australia

e staccò il francobollo

e spiegò che il biglietto veniva

la Tasmania

circondata da un paesaggio azzurro

nel basso Pacifico

infide di squali

pereorso battute feroce

da un'isola detta Tasmania

nel Pacifico, a Sud dell'Australia e staccò il francobollo ^{???} adibita allo scalo

tra l'oceano

di navi ^{verdastrò} baleniere

Poi tremante di gioia staccò il francobollo

poi prese il francobollo

Ma il ragazzo staccò il francobollo ^{verde}

Poi ^{si} venimmo a Torino e ^{vibrante} scordarono tutti

il ragazzo spiegando con gioia

Quando un anno finita la guerra tornai nelle Langhe.

Poi scordarono tutti

Poi venimmo a Torino e scordammo l'assente.

Il bambino il ragazzo

Poi venimmo a Torino e raggiunsi i vent'anni

e passò molto tempo

Eravamo a Torino. Finita la guerra

Ma il ragazzo bambino spiegò

un parente mi scrisse che, avendo ^{io} vent'anni,

con gran calore gioia e staccò il francobollo

era bello tornassi un'estate ^{a vedere le}

Io ci venni a vedere la terra ^{Langhe trovare i parenti}

Ma il bambino

Io ci andai per vedere le Langhe

ragazzo cresciuto

da tempo ^{non} pensavo ^{sognavo pensavo} ai parenti ai miei alberi altissimi

spiegò avidamente ^{???}

in vetta a colline nel mezzo di campi

E il ragazzo ^{???} Rubò il francobollo

in vetta ai miei ^a colli ^{ne e solitari} nel mezzo dei campi,

B) Poi scordarono tutti

altissimi al ricordo. Io tornai nelle Langhe.

e passò molto

Ritornai ^{E tornai} nelle Langhe per sognarli ^{vederli}

tempo

e ai ritani profondi nei fianchi formosi ^{tra le vigne i vigneti}

A) Tutti dissero un loro

Il parente mi accolse con vino e parole,

parere ma tutti conclusero

mi condusse un po' in giro e mi disse di botto

che se non era morto morirebbe

“sai che è tornato Silvio: ^{???} ^{???} Eccolo là!”

Solo Il ragazzo soltanto non fece commenti

sul mercato era un uomo vestito di bianco

ma ^{sognando} ^{sognando} quell'isola brulla, staccò il francobollo

pancia e testa rotonde, un gigante solenne,

AP III.1.3 pensando alla terra lontana

che camminava lento tra la folla.

Invece trovai Silvio

Venni dunque a vedere i parenti

~~poi invece trovai~~

Invece trovai Silvio

Molto tempo è ~~passato~~^{trascorso} dall'ultima volta

(B) *che' io ho rincorso^{inseguito} sul ~~in un~~ ^{in un} ~~ponte~~ su un monte ~~là in alto~~^{l'alto} un compagno di giochi,

~~che ho picchiato coi piedi sul ponte di ferro~~

~~per udirne il rimbombo,~~

(A) *che son sceso a bagnarmi in un punto mortale

~~che ho~~^{che} ~~spaccate~~^{ndone} i bei rami, che ho rotta la testa

a un rivale e son stato picchiato.

E da quando ~~ho giocato~~ giocavo ai ~~soldati~~ pirati malesi

?) ~~gridando Lusitania in mezzo ai campi~~

molto tempo è ~~passato~~^{trascorso} e la guerra.

?) E Ora solo a tal punto che solo desidero

di rivivere, uomo ~~(e cosciente)~~, la vita d'allora

inter-
mezzo

Un parente mi scrisse che avend'io ventenni

era bello tornassi a vedere i parenti

Molto tempo è ~~passato~~^{trascorso} e la guerra

???

La guerra ~~che ci ha chiusi per tanti anni~~ ^{la guerra ci ha chiuso il cuore a tutti}

La guerra mi ha ridato mio cugino

~~è lontana~~

Camminiamo in silenzio per l'erta del colle

colla testa chinata e insieme quasi nella vetta

S'era intanto sposato una cara ragazza
esile, bionda, forse un suo ricordo nata nel paese.

Moltiplicò le pile. La stradale Un anno dopo
iniziò un'altra industria

S'era intanto sposato in paese. Pigliò una ragazza ^{???} bellissima

^{che ha forse} bionda ^{ed esile} come le donne una straniera che aveva certo ^{un giorno} incontrate per il mondo

^{amato un} che forse aveva ^{aveva un giorno} amato per il mondo di certo amato molto ma uscì ancora ??? da solo

^{giorno per il} Ma girava da solo ^{già} ^{ancora} ^{???} Vestito di bianco

^{mondo} colle mani congiunte alla schiena ed il volto ^{???} ^{???} abbronzato

(iniziò una campagna fatta per tutta Canelli ^{passaggiate serate} ^{otine} per per la stradale)

Tutti dissero: "Pensa all'America."

Al mattino girava ^{batteva le fiere} i mercati ^{le fiere il mercato} e con altri ^{aria} pensieri ^{tranquilla} ^{sorniona}

contrattava cavalli ^{bestiame} ^{i cavalli} ^{ho???}

"Volevo svuotare la

Spiegò poi a me

valle di quando fallì il disegno che il suo piano

tutte le bestie" era stato di togliere ^{fare un'incetta di tutte le bestie} tutte le bestie ^{le bestie} al paese ^{valle}

e obbligarla ^e alla fine ^{la piazza} gente a comprare automobili ^{motori}

"Ma la bestia, diceva, più grossa di tutte,

sono stato io ^{io} a pensarlo dovevo spedire ^{comprare} ^{studiare} ^{la valle}

anzitutto me stesso. E si diede ^{pensò a un altro piano un'altra industria}

E impiantò un frigorifero

saperlo ^e

che qui bestie e persone son tutte una razza.

Siamo giunti alla vetta battuta dal vento,

Una bruma ^{che vela lontano l'estremo orizzonte} attraverso che copre la terra di mezzo Piemonte

ei nasconde lontano il riflesso del faro

AP III.1.4

ei nasconde attraverso il gran piano il riflesso del faro ^{faro}

Camminiamo da più di mezz'ora la vetta è vicina

Sempre aumenta d'intorno il fruscio e il fischiare del vento

Mio cugino si ~~toglie~~^{ferma} ad un tratto ~~la mano di~~^{tasca} e si volge ~~un istante~~

“Sto vento

~~pare quello, mi dice, che soffia sul grande deserto~~

~~che e'è in mezzo all'Australia, soltanto è più fresco.~~ Quest'anno

metto^{scr metto-scrivo} sul manifesto: “S. Stefano

è sempre stato il primo delle feste

nella valle del Belbo; ~~e che si grattino~~^{e che la dicano} si grattino

quei di Canelli” ~~e poi senz'aspettare~~

~~la risposta riprende la~~ Poi riprende l'erta.

~~Io pensavo in quel mentre al sibilar~~

~~del vento sopra i pascoli dell'Australia~~

~~Io pensavo in quel mentre al sibilar~~

~~del vento sopra i pascoli dell'Australia~~

Un profumo di terra e di vento ci avvolge ~~???~~^{leggero} nel buio.

Qualche lume lontano ^{in distanza}: cascine, automobili

che si sentono appena; io ~~mi vedo la~~^{dinanzi} penso alla forza

~~mio cugino che parla un'altra lingua~~

che mi ha reso quest'uomo, strappandolo al mare,

agli Antipodi, ~~eppure lasciandolo tanto pacato~~ lui conservandosi tanto pacato.

Mio cugino ha sofferto la fame nel mondo e la morte

~~e forse è questo che gli ha fatto gli occhi così solitari,~~

~~e così liberi e calmi. Egli mostra segnante~~ gli piace mostrare una

fotografia sul ponte del battello ~~???~~ Uo

alla ^{alla} terra lontana ~~che un giorno l'ha fatto~~
~~tanto peccato e libero.~~ ^{Avevano libertà Agli operari Agli operai liberi}

Mio cugino ha sofferto la fame nel mondo,
 ma non per questo è così ~~assorto~~ ^{grave}. Forse
 la sua virtù è di aver vissuto il mondo
 con lo stesso occhio ~~giovane~~ ^{calmo} che adopera
 pensando di irritare i canellesi.

~~Non parla dei suoi viaggi mio cugino~~
 dice asciutto ch'è stato ^{in qua} ^{el luogo e in} ~~e là~~ ^{quell'altro}

~~pensando~~ ^{e pensa} ai suoi motori ~~che ha imparato~~ ^{Quando un}
~~a conoscere a Frisco in California.~~ ^{giorno}

~~Ma ha veduto~~ ^{veduto assistito} ~~levarsi il~~ ^{gran} ~~sole~~ ^{la luce solare} ~~nascere~~

▲ sulle isole più belle della Terra.

~~Ha parlato sei lingue, compreso il cinese~~

~~E si è annoiato.~~ ^{e tutte male.}

Ha parlato sei lingue, compreso il cinese

e tutte ~~molte~~ male e al ricordo sorride

Quando un giorno gli ho detto che ha visto levarsi il gran sole.

Mi ha risposto che bello ~~è il tramonto che porta il riposo~~ ^{era il buio arrecante riposo}

~~agli stanchi~~ che l'alba sorgeva che il giorno era vecchio ^{con loro}

~~Di una cosa soltanto conserva il ricordo~~ ^{la gioia}

Ma di una ~~col~~ ^{col} cosa serba un gran ricordo

~~mio cugi~~ e un cimelio: la punta di un arpone.

Ha veduto fuggire balene tra schiume di sangue

mio cugino, e rimpiange talvolta ~~la sorte~~ ^{il progresso} ^{la sorte}

che gli ha tolto di fare il fiociniere.

“Pianterei tutto, moglie paese garage

~~se si cacciasse ancora ad arma bianca”.~~

gli ho detto ch'egli ha visto levarsi il sole ^{enorme}
 sulle isole più belle della terra
 al ricordo ha sorriso e ~~mi ha detto~~ ^{risposto} che l'alba
 si levava che il giorno era vecchio per loro.

99.

Solo, un ~~giorno~~ ^{sogno}

~~si è lasciato sfuggire~~

gli è rimasto nel cuore: ha incrociato una ^{volta}
 da fuochista su un legno olandese ~~chiamato "L'Arpone"~~
 e ha veduto volare le fiocine aguzze nel sole ^{da pesca "il cetaceo,"}
 ha veduto fuggire balene tra schiume di sangue
 e dibattersi e ~~scendere in mare~~ ^{tendersi corde e lottare alla lancia}
~~e errori~~ lottare alla lancia

Lo racconta talvolta. Ma quando gli dico

ch'egli è tra i pochi ^{fortunati} che ~~hanno~~ visto l'alba ^{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}.

103.

14 sett

Fondo Einaudi

FE 5II.38

Manoscritto de *I mari del sud*

Camminiamo una sera sul fianco di un colle,
in silenzio. Nel buio ombra del tardo crepuscolo
mio cugino è un gigante vestito di bianco,
che si muove pacato, abbronzato nel volto,
taciturno. Tacere è la nostra virtù:
qualche nostro antenato dev'essere stato ben solo
un grand'uomo tra idioti od un povero folle
per tramandare ai suoi tanto silenzio.

Mio cugino ha parlato stasera. Mi ha chiesto
se salivo con lui: dalla vetta si scorge
nelle notti serene il riflesso del faro
lontano, di Torino. _Tu che abiti a Torino..._
mi ha detto "... ma hai ragione. 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. Le Langhe non si perdono".
Tutto questo mi ha detto e non parla italiano,
ma adopera lento il dialetto che, come le pietre
di questo colle, è scabro tanto
che vent'anni di idiomi e di oceani diversi
non gliel'hanno scalfito. E cammina per l'erta
con lo sguardo raccolto che ho visto, bambino,
usare ai contadini un poco stanchi.

Vent'anni è stato in giro per il mondo.
Se n'andò ch'io ero ancora un bambino portato da donne

e lo dissero morto. Sentii poi parlarne
 da donne, come in favola, talvolta,
 ma gli uomini, più gravi, lo scordarono.
 Un inverno a mio padre, già morto, arrivò un cartoncino
 con un gran francobollo verdastro di navi in un porto
 ed auguri di buona vendemmia. Fu un grande stupore,
 ma il bambino cresciuto spiegò avidamente

diedero che il biglietto veniva da un'isola detta Tasmania
 Tutti dissero un circondata da un mare più azzurro, feroce battuto da feroce di squali,
 loro parere, ma- nel Pacifico, a sud dell'Australia. ???-??-Il bambino fremendo
 tutti conclusero E il bambino, soltanto non fece commenti spiegò che di certo il cugino
 che se non era ma pensando alla terra lontana, staccò il francobollo. s'era dato
 morto morirebbe Poi scordarono tutti e passò molto tempo. a pescare le perle
 e ???

Oh da quando ho giocato ai pirati malesi, Ed aggiunse che certo
 quanto ~~molto~~ quanto tempo è trascorso. eE dall'ultima volta il cugino pescava le
 che son sceso a bagnarmi in un punto mortale perle. E
 e ho inseguito un compagno di giochi su un albero staccò
 spaccandone i bei rami e ho rotta la testa
 a un rivale e son stato picchiato,
 quanta quanta ^{molta} vita è trascorsa. Altri giorni, altri giochi,
 altri squassi del sangue dinnanzi a rivali
 più elusivi: i pensieri ed i sogni.
 La città mi ha insegnato infinite paure:
 un folla, una strada, mi hanno fatto tremare,
 un pensiero talvolta, spiato su un viso. ~~volte~~
 Ma sono stato ~~più solo~~ ^{sincero}. Ogni cosa più triste
 l'ho esasperata fino a aver da ridere
 piangendo, di me stesso, fino al fondo.

mio cugino
compagno

Ora tutto è lontano. La forza tranquilla
del cugino fraterno mi pulsa nel sangue

Mio cugino è tornato, finita la guerra,
gigantesco, un alpino. E aveva denaro.
I parenti dicevano piano «Tra un anno, a dir molto,
se li è mangiati tutti e torna in giro.
I disperati muoiono così».
Mio cugino ha una faccia recisa. Comprò un pianterreno
nel paese e ci fece riuscire un garage di cemento
con dinanzi fiammante la pila per dar la benzina
e sul ponte ben grossa alla curva una targa-réclame.
Poi ci mise un meccanico dentro a ricevere i soldi
e lui girò tutte le Langhe fumando.
S'era intanto sposato, in paese. Pigliò una ragazza
esile e bionda come le straniere
che aveva certo un giorno incontrato nel mondo.
Ma uscì ancora da solo. Vestito di bianco,
con le mani alla schiena e il volto abbronzato,
al mattino batteva le fiere con aria sorniona
contrattava i cavalli. Spiegò poi a me,
quando fallì il disegno, che il suo piano
era stato di togliere tutte le bestie alla valle
e obbligare la gente a comprargli i motori.
«Ma la bestia» diceva «più grossa di tutte,
sono stato io a pensarlo. Dovevo sapere
che qui buoi e persone son tutte una razza».

Camminiamo da più di mezz'ora. La vetta è vicina,
sempre aumenta d'intorno il frusciare e il fischiare del vento.

Mio cugino si ferma ad'un tratto e si volge: "Quest'anno
 scrivo sul manifesto: - Santo Stefano
è sempre stato il primo nelle feste
della valle del Belbo – e che si grattino la dicano
 quei di Canelli". Poi riprende l'erta.

Un profumo di terra e di vento ci avvolge nel buio,
 qualche lume in distanza: cascine, automobili
 che si sentono appena; e io penso alla forza

che mi ha reso quest'uomo, strappandolo la mare,
 alla^e terra^e lontana^e. ~~E non parla dei viaggi~~ al silenzio che dura

~~dice,~~ asciutto, che è stato in quel luogo e in quell'altro viaggiatore

e pensa ai suoi motori. Solo un sogno

gli è rimasto **compatto**: ha incrociato una volta, Mio cugino non parla dei viaggi

da fuochista su un legno olandese da pesca, il *Cetaceo*, compiuti

e ha veduto volare le fiocine aguzze nel sole,

ha veduto fuggire balene tra schiume di sangue

~~e dibattersi e tendersi corde e lottare alla lancia.~~ e dibattersi

~~Lo racconta talvolta.~~ Ma quando gli dico

~~ch'egli è tra i fortunati che han visto l'aurora~~ ch'egli è tra i fortunati che han visto l'aurora

~~sulle isole più belle della terra,~~ sulle isole più belle della terra,

al ricordo sorride e risponde che il sole

si levava che il giorno era già vecchio per loro.

??? ??? ???

14 sett.

e inseguirle e ~~??? ??? ???~~ e lottare alla lancia

Me lo accenna talvolta

ne

Ma quando gli dico

innalzarsi

affondare le code

Fondo Einaudi

FE 5I.5

Minuta di *Paesaggio (I)*

~~Ci son quattro colline a strapiombo. Le forme un~~ ^{grand'arco}

Non è più coltivata ~~lassù~~ ^{quassù} la collina. Ci sono le felci

e la roccia scoperta e la sterilità.

Qui il lavoro ~~non serve~~ ^{del resto non serve} ~~più a niente~~ non serve più a niente. La ^{terra} ~~roccia~~ è ~~bruciata~~ ^{rossastra}.

e la sola freschezza è ^{nel vento} ~~l'azzurro del cielo~~ ^{vento}. La grande fatica

~~Il lavoro è salire fin qua~~

è salire ~~fin qua~~ ^{quassù}: l'eremita ci venne una volta

e da allora ^{riposa} ~~ci stette~~ ^{ci sta ci ha ???,} e riprende la forza ~~a riprendere il fiato~~. per ~~riposarsi~~ riprendere ~~fiato~~ forza.

L'eremita ha i capelli rossicci e si veste di pelle di capra

~~L'eremita vestito di pelle di capra~~

ha i capelli ~~due capre~~ ^{due capre} ~~rossicci e si nutre di latte~~ perché solo se ~~abbiamo~~ ^{???} la forza ~~possiamo~~ ^{???} parlare.
parlare

L'eremita ha promesso di scendere ancora nel mondo,

ché un giorno farà ~~un~~ ^{un} gran lavoro

(finirlo collo

quando avrà riposato

sguardo al

mondo dalla vetta)

L'eremita si veste di pelle di capra,

ha i capelli rossigni e nemmeno trent'anni.

~~e dev'essere stato in prigione~~ Ma dev'essere stato in prigione. ~~Per lui~~ ^{Perché} tutto il mondo

è una sola ^{nera} ~~prigione~~ di cui l'eremita può uscire ^{e fugg è un evaso.}

e nei ^{giorni} di rabbia

~~L'eremita si sente rinchiuso~~

~~si chiude a pregare~~

ogni uomo ~~ha il dovere~~ ^{di} e fare orazione

~~??? ???~~ ^{???} dovrebbe si chiudersi,

~~nella grotta~~

~~È anche stato in prigione,~~

che col corpo si liberi l'anima

~~Però è stato~~ ^{Ma è cresciuto} in prigione, e in prigione ^{torriamo}

ed è stato in galera, la triste galera
che mantiene gli uomini

FE 5 I.5 003381 00 F

QUESTE DUE PRIME RIGHE CAPOVOLTE

l'eremita ci venne una volta
ci si mise a ~~giacere~~ sedere e dall'alto non
scese mai
più

Non è più coltivata quassù la collina. Ci sono le felci

e la roccia scoperta e la sterilità.

Qui il lavoro non serve più a niente. La terra è rossastra

e la sola freschezza è ~~nel vento~~ ^{l'azzurro nel vento} ~~l'azzurro~~. La grande fatica

è salire quassù: l'eremita ci venne una volta

e da allora ~~ei sta~~ ^{è restato}, ~~a rifarsi la forza~~ ^{rifarsi le forze}.

~~ei passa la vita~~ a ~~riprendere fiato~~

(~~si sedette a riposo~~) e ~~nei giorni~~,

~~L'eremita si veste di pelle di capra:~~

~~e nei giorni di sole nessuno lo vede.~~

~~dev'essere stato in galera ai suoi tempi~~

~~racconta che è stato in prigione~~ ^{prigione galera} / ~~trent'anni ???~~

~~perché il mondo è una sola galera da cui ci si salva~~

~~col distacco e l'altezza ed è un bene, e tutti si affannano,~~

~~che qualcuno dall'alto~~ li stia a contemplare (in silenzio) .

~~e non degna uno sguardo.~~

~~e ha un odore muschiato di felci~~ ^{zolla e} ~~e~~ ^{e dolce e di pipa} ~~di bestia~~ ^{bestia}

~~e talvolta di fumo perché noi si fuma la pipa.~~

~~e le volte che fuma la pipa~~

~~Quando fuma la pipa~~ [↓] ~~al sole~~ [←] ~~in silenzio~~ ^{distante}

~~se lo perde, fatico~~ ^{spesso} ~~a~~ ^{non so} ~~trovarlo, perché è del colore~~ ^{non riesco a vederlo}

~~delle rocce bruciate. ???~~ ^{fisso, per vincere il tempo} ~~per darmi un lavoro.~~

~~— ??? a mezzogiorno ???~~

~~si confonde con tutte le pietre che~~

Alle

Dei giorni, scompare nell'antro

~~stare fa le orazioni~~

~~suo rifugio e vi fa ???~~

e si stende su un mucchio di foglie

chiude gli occhi e borbotta una lunga preghiera.

L'eremita si veste di pelle di capra

e ha un ~~odore~~ ^{sentore} muschioso di bestia e di pipa ~~che qui in mezzo~~ ^{ormai e'è attornato} ~~al vento~~

~~e ogni pietra e cespuglio~~

~~che s'isola da lui ???~~ ^{ha ??? i sassi ??? a cespugli a la grotta} ~~cespugli e dai sassi~~

(+) Quando fuma la pipa in disparte nel sole

se lo perdo, non so rintracciato, perché è del colore

delle rocce bruciate. ~~La sera ci trova~~

Facciamo gli sterchi

~~su uno spiazzo alla vetta e si seccano al sole.~~

(+) ~~Un lavoro l'ha fatto: ha lasciato infoltirsi la barba~~

~~quattro peli rarissimi sul volto annerite~~

~~Le giornate di pioggia ci chiudono dentro alla grotta~~

~~Quando vengono i visitatori ci trovano assorti~~

~~a scavare in silenzio nelle anime nostre.~~

Non è più coltivata

La collina dell'eremita

Paesaggio

Non è più ~~coltivata~~^{lavorata} coltivata quassù la collina. Ci sono le felci e la roccia scoperta e la sterilità.

Qui il lavoro non serve più a niente. La vetta è bruciata

Qui il lavoro non serve più a niente. La ~~terra~~^{vetta} è ~~rossastra~~^{bruciata}

e la sola freschezza è l'~~azzurro~~^{il respiro}. La grande fatica

è salire quassù: l'eremita ci venne una volta

e da allora è restato a ~~(pensare)~~ rifarsi le forze.

spazio→→→ L'→ eremita si veste di pelle di capra

e ha un sentore muschioso di bestie e di pipa,

che ha impregnato la ~~terra~~^{pietra} terra, i cespugli e la grotta.

Quando fuma la pipa in disparte nel sole,

se lo perdo non so rintracciarlo, perché è del colore

felci robuste bruciate

← della ~~e~~ ~~terra~~^{rosee} bruciata ~~nerastre~~

su uno spiazzo scoperto a seccarsi nel sole.

Se ci salgono visitatori, e sudati e affannati

abbandonati sopra una pietra, lo trovano steso

che respira profondo, con gli occhi nel cielo.

Ma un lavoro l'ha fatto: ha lasciato infoltirsi la barba

pochi peli rossicci, sul volto nerastro

Qualche volta ~~ci~~ ~~ci~~ salgono visitatori

che si'accasciano sopra una pietra, sudati affannati,

e lo trovano steso, con gli occhi nel cielo

che respira profondo. Ha lasciato infoltirsi la barba.

Pochi peli rossicci ~~fosco~~ volto nerastro. ~~E~~ ~~D~~ depone gli sterchi

in uno spazio scoperto a seccarsi nel sole.

Spazio→→→→

~~Quando scende con me nella valle~~

~~sulla faccia annerita~~ ~~spuntare la barba~~ Un lavoro l'ha fatto;

~~s'è lasciato infoltirsi la barba sul fosco ???~~ ~~volto annerito~~

~~pochi ???~~ pochi peli rossicci. E depone gli sterchi

su uno spiazzo scoperto, a seccarsi nel sole.

ha lasciato infoltirsi sul viso annerito la barba

qualche pelo rossiccio

che si lasciano cadere su un sasso sudati e affannati.
e lo trovano ^{intento} ~~alla respirazione~~ ~~scavare~~ al respiro ^{rituale}

~~che prelude la vita dei sensi~~

accompagna la pace ^{interiore} del senso del mondo ~~facciamo~~ ^{Lasciamo Depone} gli sterchi
in uno spiazzo ~~alla vasta~~ ^{scoperto a} ~~a riseccare~~ ^{seccarsi} al sole.

~~Al mattino abbandonano,~~

~~sullo spiazzo che svetta lo stereo che secchi nel sole.~~

Un lavoro l'ha fatto: ha lasciato infoltirsi la barba
~~quattro~~ ^{pochi} peli sul volto nerastro.

Alla sera scendiamo

(spazio) e lo sento parlare

Mi ha mandato a

spendere le elemosine

~~Un lavoro l'ha fatto: ha lasciato infoltirsi la barba~~

~~i quattro peli sul volto nerastro.~~

Ma per ~~???~~ ^{uso} dei visitatori ha tracciato un sentiero

~~dando calci alle pietre~~

che la pioggia cancella e lui ~~passa~~ ^{passa il mattino} ~~la vita~~ a rifare

Quando arriva ~~che piove~~ la pioggia

Sulle rocce bruciate, Depone ^{va a fare} gli sterchi

Sul uno spiazzo scoperto, ~~???~~ ^{???} a seccarsi nel sole.

~~Non risponde mai nulla. Ci salgono visitatori~~ Qui ci salgono visitatori ^{sudati e affannati}

~~che si lasciano cadere su un sasso sudati e affannati.~~ ch' ~~???~~ ~~???~~ ^{sudata} ma non ^{vanno}

e lo trovano steso cogli occhi nel cielo

Quando salgono visitatori, sudati e affannati

si abbandonano ^{sopra una pietra, lo trovano steso}

che respira profondo, cogli nel cielo.

Quando scende con me nella valle^{paese} a comprare^{si} il tabacco
colle offerte delle anime pie cammina in silenzio

FE 5 I.5 003386 00 F

colorate di venti leggeri

Io che scendo in città per comprargli^{il} tabacco
colle offerte delle anime pie^{dei visitatori} conosco ragazze
che mi sbirciano lungo le vie^{strade vie} / e ??? tutte le storie. ^{poi chinano gli occhi} fissano davanti.
colorate di vesti leggere^{violente}, ne salgono gruppi^{bambine} gruppi
a far feste alla capra: e a girarle^{are} osservare di là la città^{???} campagna pianura .
l'eremita le vuole^{vorrebbe} vestire^{le} di pelle di capra
a abbronzare^{annerire} nel sole^{di sole} rotolarle per terra mandarle sulle altre^{tante} colline.

~~L'eremita /dà occhiate^{conosce} protegge/ dall'alto^{a:} il raccolto
nella valle e riceve da tutti qualcosa.
Lui non beve che il latte di capra.~~

Fianchi^{Coste} e valli di questa collina son tutti un rigoglio
di raccolti perché l'eremita /la^{le} guarda^{contempla} / dall'alto.
Lui non beve che latte e non morde che il legno
della^{di una} pipa (della pipa) /ogni tanto^{qualche volta} / fa di guardare^{ma} i lavoratori che bevono il vino

Lui non ~~beve~~^{mangia} ~~beve~~ che latte e nessuno dei lavoratori
 che ~~si bevono il vino~~^{raccogliono l'uva e la frutta e gli ortaggi} ~~e si bevono il vino~~ lo viene a trovare.

Fa caldo a Fanno ~~troppa~~^{molta} fatica a raccogliere l'uva, ~~e gli ortaggi~~
 racc. e ??? ~~ma~~^e la vetta la vedono alzando ~~la testa~~^{gli sguardi}.

Hanno l'acqua dei pozzi, ~~ma bevono il vino bruciante~~^{che versano in terra} ~~sopra le foglie i raccolti,~~
 e ~~si bevono il vino bruciante~~
 che raccolgono l'uva e la frutta lo viene a trovare.

F^e fanno molta fatica a ^{zappare e} raccogliere l'uva,
 ??? ma si bevono il vino e, levando la faccia
 ??? col bicchiere, ^{tra} si vedono in alto la vetta bruciata

2) Hanno ^{ehe anche} l'acqua ~~dei~~^{ehe nei} ~~dei~~ pozzi ~~ehe~~^{che i} ~~ri~~versano ~~sopra~~^{in mezzo} ~~in mezzo a~~ i raccolti

1) ^Hhanno ~~il~~ vino e hanno ^{il} grano, ma basta che passi un ^{pezzente}
 l'ha bevuta la terra. Anche qui giunge il sole
 e ^{ma} ~~matura~~^{tra ammassi di foglie raccolti e ragazze} ~~villani~~^{???} ~~matura~~

~~Sulla vetta la grotta~~^{il gran sole} ~~con~~cilia i ~~digiuni~~^{silenzi} ~~silenzi~~
 Solamente di notte. tutto uguale.
 ma l'eremita dorme.

Io che scendo in città per tabacco, conosco ragazze,
 che mi sbirciano lungo le vie e poi fissano avanti ,
 colorateⁱ di vesti violente ne salgono [#] gruppi
 per far feste alla capra e ~~osservare~~ ^{ammirare} da qui la pianura.
 L'eremita le vuole ~~vestire~~ ^{spogliare e coprire} di pelle di capra,
 rotolare per terra e mandare^{le} su tante colline.

Coste e valli di questa collina son tutte un rigoglio
 di raccolti, perché l'eremita lo guarda dall'alto.
 Lui non beve che latte e nessuno dei lavoratori
 che ~~raccogliono l'uva e la frutta~~ ^{s'amazzano intorno alle viti} lo viene a trovare.
 Fanno molta fatica a zappare e raccogliere l'uva,
 ma si bevono il vino e, levando la faccia
 col bicchiere, travedono in alto la vetta bruciata.
 Hanno vino e hanno grano, ma basta che passi un pezzente
 e anche l'acqua che i pozzi in mezzo ai raccolti
 l'ha bevuta la terra. Anche qui giunge il sole:
~~ma~~ tra ^{gli} ammassi di foglie che coprono frutte sudate

Coste e valli di questa collina son ~~grandi~~ ^{larghe} e ~~in rigoglio~~ ^{profonde}
 eoi ~~sentieri~~ ^{Tra} ^{le} vigne i sentieri conducono ~~quei~~ ⁱⁿ folli gruppi
 di ragazze vestite ⁱⁿ a colori violenti,
 per ^a far festa alla ^e capra ^e ~~ammirare~~ di qui ^{alla} la pianura
 Non così i contadini, che zappano in mezzo alle vigne
 delle [#] coste ^a eoi con le ossa ^{contorte} dai molti sudori.
 Loro ~~Loro~~ ^{e che} lavorano il ~~il~~ vino ^e levando alla faccia
 la bottiglia, ^{si} ~~travedono~~ ^{passi qualcuno} in alto la vetta bruciata. ^{che sale}
 Hhanno il vino, hanno il ~~verde~~ ^{grano}, ma basta che ~~passi un pezzente~~ ^{visitatori}
 e anche l'acqua che i pozzi in mezzo ai raccolti
 l'ha bevuta la terra. Sogghignano a ^{molte} ~~quelle~~ ragazze
 e ~~le voglion vedere coperte di pelle di capra~~
 e ~~si chiedono~~ ^{domandano} quando vestite di pelle di capra
~~saliranno su un'alta collina~~ ^{siederanno anche quelle nel sole} ^{siederanno su tante colline} a fumare la pipa

Non così i contadini che zappano in mezzo alle vigne

Colle braccia contorte e le fronti caparbie

~~e non guardano mai sulla vetta.~~

~~e sollevano gli occhi alla vetta~~

dal molto sudare,

quando bevono il vino levando alla ^e faccia labbra

la bottiglia. ^D dai fianchi la vetta La cima del colle è nascosta.

Qualche volta compaiono file di ceste di frutta,

ma non salgono in cima: i villani le portano a casa

sulle schiene, contorti, e scompaiono riaffondano in mezzo alle foglie.

2)- I i villani che salgono e, scendono e zappano forte.

sono troppo stanchi

1)- ^H hanno troppi ^o raccolti ^e da fare e non possono andarlo a trovare. vanno a trovar l'eremita.

Loro bevono il vino ^{nel gran sole ???} e levano ^{accostano} alla faccia

la bottiglia, ~~travedono~~ ^{non badano} in alto ^{al} la vetta bruciata.

~~N~~ hanno troppo raccolto, non basta che passi qualcuno che salga

e anche l'acqua che i pozzi in mezzo ai raccolti

~~l'ha bevuta la terra.~~

Coste e valli di queste colline son ~~larghe~~^{verdi} e profonde.

Tra le vigne, i sentieri conducono su folli gruppi
di ragazze, vestite ~~in~~^a colori violenti.

~~per~~^a far feste alla capra e gridare di ~~qua~~^{là} alla pianura.

Qualche volta compaiono ~~gruppi~~^{file} di ceste di frutta
ma non salgono in cima: i villani le portano a casa
sulla schiena, contorti e riaffondano in mezzo alle foglie.

Hanno troppo da fare e non veder l'eremita
i villani ~~che~~^{ma} salgono scendono e zappano ~~forte~~^{vigne} forte.

~~Loro bevono~~^{In sudore, tracannano} il vino al ~~gran sole~~^{???} ~~sudore~~ e accostando alla faccia
la bottiglia, non badano ~~in alto~~^{molto} alla vetta bruciata.

~~Hanno troppe~~^{tante} ~~da fare~~^{Al mattino, all'aria freddissima fan colazione} ~~e, finito un lavoro,~~

~~se ne cercano~~^{camminano senza dire una sola parola} un altro. ~~Se passa*~~ ~~qualcuno che salga~~

~~non gli negano l'acqua dei pozzi~~^{vada ad attingersi l'acqua dei pozzi}. Sogghignano ai ~~gruppi~~^{a quelle}

e^o domandano quando, vestite di pelle di capra,

saliranno ~~siederanno~~ su tante colline a annerirsi nel sole.

~~Finalmente discende~~^{si posa} la notte. C'è i grilli

Una brezza pungente e un profumo di tutta la terra.

2) Più nessuno distingue le felci e le rocce

~~delle vette~~^{solitarie}, dei grappoli ~~diversi~~ d'uva che pendono colano a valle.

1) L'eremita riposa. Riposano donne e villani

(*) Se passa un pezzente

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

è per loro ~~quello~~ da bere. Sogghignano ai gruppi ~~in colore~~ di donne

lui, da sfamarsi

quello

hanno ~~tropp~~^{tante} ~~tropp~~^{troppo} da fare, ~~che quando non fanno più~~^{zappano più} ~~niente~~
e finito un lavoro

FE 5 1.5 003391 00 F

si arrovellano intorno al pensiero di quel che faranno
ne cercano un altro. ~~Se passa qualcuno che salga~~

Soghignano

Le loro donnette

~~Dan da bere alle belle passanti e soghignano~~^{forte}

~~a chi sale~~ Se passa qualcuno che ^{salga}

non gli negano l'acqua dei pozzi. Soghignano ai gruppi
e domando quando, vestite di pelli di capra,
saliranno su tante colline a annerirsi nel sole.

Fondo Einaudi

FE 5II.1

Manoscritto di *Paesaggio (I)*

Paesaggio (ded. al Pollo)

Non è più coltivata quassù la collina. Ci sono le felci
e la roccia scoperta e la sterilità.

Qui il lavoro non serve più a niente. La vetta è bruciata
e la sola freschezza è il respiro. La grande fatica
è salire quassù: l'eremita ci venne una volta
e da allora è restato, a rifarsi le forze.

L'eremita si veste di pelle di capra
e ha un sentore muschioso di bestie e di pipa
che ha impregnato la terra, ~~i cespugli~~ ^{le felci i cespugli} e la grotta.

Quando fuma la pipa in disparte nel sole,
se lo perdo non so rintracciarlo, perché è del colore
^{delle felci} ~~delle felci~~ ^{dei cespugli} bruciate. Ci salgono visitatori
che si accasciano sopra una pietra, sudati e affannati,
e lo trovano steso, con gli occhi nel cielo,
che respira profondo. Un lavoro l'ha fatto:

^{sopra il volto} ~~annerito~~ ha lasciato infoltirsi la barba, sul volto annerito,
~~qualche~~ ^{pochi} peli rossicci. E depone gli sterchi
su uno spiazzo scoperto, a seccarsi nel sole.

Coste e valli di questa collina son verdi e profonde.

Tra le vigne i sentieri conducono su folli gruppi
di ragazze, vestite a colori violenti,
a far feste alla capra e gridare di là alla pianura.

Qualche volta compaiono file di ceste di frutta,
ma non salgono in cima: i villani le portano a casa
sulla schiena, contorti, e riaffondano in mezzo alle foglie.

Hanno troppo da fare e non vanno a veder l'eremita
i villani, ma salgono scendono e zappano forte.

^{Assetati Sul passeggio} Quando han caldo ~~In sudore~~ ^{sollevando gli occhi} tracannano vino: piantandosi in bocca
la bottiglia, ~~non badano molto~~ ^{sollevando gli occhi} alla vetta ~~lontana~~ ^{bruciata}.
~~eianciando~~ ^{son stanchi}

~~La mattina nell'aria freddissima fan colazione~~

La mattina sul fresco ^{i villani} sono già di ritorno ~~eianciando da stradine~~

dal lavoro ^{dell'alba} e, se passa ~~Se passano~~ ^{un vecchio pezzente ??? ???}

FE 5 II.1 003936 00 F

~~senza dire una sola parola. Se passa un~~ ^{vecchi / pezzenti}

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

~~è~~ ^{per quello, da bere} ~~per quello.~~ ^{è per lui che la beva.} Soghignano ai gruppi di donne

e domandano quando, vestite di pelle di capra,

siederanno su tante colline a annerirsi al sole.

~~La mattina sul fresco sono già di ritorno~~

~~da un lavoro e se passano vecchi pezzenti~~

~~tutta...~~

~~è da bere.~~

Fondo Einaudi

FE 5L3

Minuta di *Gente spaesata*

Troppo mare. Ne abbiamo già visto abbastanza di mare.

~~sempre piatto e sfumato nel nulla: è così in tutto il~~mondo

al mattino che il sole ^{dell'aria} lo stende ~~Ci vuole la~~lattola

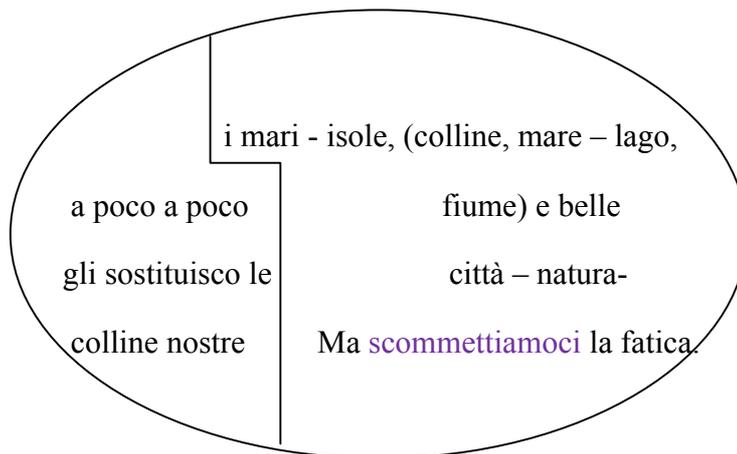
e sfumato nel nulla, l'amico lo fissa ^{appiattito} ~~infinite~~

e io fisso l'amico, e ~~nessuno di noi dice nulla~~ non parla nessuno.

Nottetempo ~~ritorna la vita~~ ^{ci andiamo} ~~veniamo~~ a rinchiuderci in fondo alla ^{nella} ~~bettola~~ tampa

irreale ^{isolati} nel fumo e beviamo. L'amico ha i suoi sogni

che mi ~~giungono come miei sogni~~ ^{si vaporano} vaporano sopra ^{aspettiamo mentre} il bicchiere . io li ascolto in silenzio



Lui si ^{sogna} ^{vede} al cinema e descrive ??? paesi lontani

dove il mare non è che ~~laghetti~~ ^{è un solo specchio} tra un'isola e l'altra

~~verdi azzurre~~ ^{di} colline ^{in declivio} ^{???} ^{???} ^{???} di fiori e cascate.

~~S'incorona di fiori e raccoglie~~ ^{???} ^{bei frutto}

~~S'incorona di fiori e un istante nell'~~ ^{dall'} acqua

Quest'è il sogno che torna ogni volta ^{di giorno} ^{???} ^{tuffati}

~~dentro il fumo del nostro locale~~

Il suo vino è così. Si contempla ??? di fiori ^{ubriaco di} ~~verde~~ mare verde

chiacchierate con nude ragazze olivastre ^{isolane} ~~colore dei fiori~~ ^{di banana}

Parla ancora l'amico.

Anche qui nel rifugio ci giunge ^{lo scroscio} ~~un rumore di pietre~~

~~rovesciate da un sacco, le ondate che rompono a riva.~~

~~delle~~ ^{di un'} ~~ondate~~^a che rompe a riva.

Pensiamo ai paesi lontani

(Tutto il giorno) Al^{la sera} ^{mattino}

Ritorno a casa

Alla sera

Troppo mare. Ne abbiamo già visto abbastanza di mare.

~~sempre piatto e sfumato nel nulla: è così in tutto il~~ ^{mondo}

Al mattino ^{lungo il giorno} che il ~~acqua~~ ^{mare} l'acqua si stende ~~???~~ ^{slavato} ~~???~~ ^{piatte} ^a ~~dal sole~~

e sfumate^a nel nulla, l'amico lo fissa

e io fisso l'amico, e ^{non parla} nessuno. ~~ne parla nessuno.~~

Nottetempo ~~veniamo~~ ^{finiamo} a rinchiuderci in fondo ~~nella~~ ^{a una} tampa,

isolati nel fumo e beviamo. L'amico ha i suoi sogni

(Che vaporano intorno al bicchiere. ~~Io ogni tanto~~ ^{io ogni tanto} ~~???~~ ^{ascoltare})

- ~~Come sono~~ ^{troppo} ~~monotoni i sogni~~ - sono un poco monotoni i sogni ~~???~~ ^{allo scroscio del mare} -

dove ~~il mare~~ ^{l'acqua} non è che lo specchio fra un'isola e l'altra,

di colline ~~in declivio~~ ^{???} ~~???~~ di fiori ^{solinghi} a cascate

Il suo vino è così. Si contempla, ~~ubriaco di sogni~~ ^{tuffato al verde} ^{guardando il bicchiere}

~~Chiacchierare con nude ragazze color di banana~~ ^{fianchi di perla}

a innalzare colline di verde ~~???~~ ~~???~~ ~~???~~. ^{sul piano del mare}

Le colline mi vanno e lo lascio parlare dei^l fiori ~~mare~~

perché poi ~~piange~~ ai frutti

perché è un ^{acqua} ^{mare} ben chiaro, che mostra ^{persino} le pietre.

Abbiamo ^{viene} sete di ~~forme e colori~~ ^{solidità alla riva del mare}
in queste terre del nulla

dove fino le nuvole passano senza una forma.

~~neanche solo una nuvola fa~~ ^{a far} ~~da collina.~~

[±]Ma anche io penso a colline e sui ~~???~~ ^{il} ~~???~~ e la terra

anche solo una nuvola fa da collina per noi

Le colline mi chiamano e ^{???} ~~sogno le mie~~ e riempiono il cielo e la terra

che non hanno né verde né fiori ^{né mare} ^{ma riempiono}

colle linee sicure dei fianchi, lontane o vicine.

Solamente le mie sono scabre, e striate di vigne

~~verdissime~~ ^{faticose} sul suolo bianchiccio. ~~Ma sotto il gran sole~~

~~???~~ ~~???~~ ~~???~~ di un ~~???~~ dolce

~~tant'???~~ la terra.

FE 5I./3.2

e le vuole coprire ^{vestire} di fiori e di piante frutti selvaggi

scoprire tra gli alberi nude ragazze ^{??? ???} diei ~~banane~~ frutti più nude dei frutti.

scoprire per nascondere in mezzo **ridenti**

per scoprirsi giocando **ridendo**

Non occorre: le mie colline sono **bianchicce** ^{??? terra.}

ai miei sogni più scabri non manca ^{??? ??? ??? ???}

al mio ^{??? più ???}

~~né ragazze, né frutti~~

se domani ^{sul posto} saremo in cammino

verso quelle colline ^{dai fondi sfondi} **intricate** di vigne,

~~che non hanno lo sguardo mari sfondo del mare acqua, ma di alte colline~~

potremo solo ^{??? un sole} ~~potremo~~

tutto fresco di terra bagnata, di dove si leva

(Vi ^{C'} è la terra) laggiù, ^{qua ??? molto ??? e mattina}

che si spacca al gran sole ^{??? ??? ??? ??? ??? ???}

(Quella è terra) ^{??? ??? ragazze,}

che ^{tra ??? incontrare} ~~tra ??? incontrare~~

e bagnarci nel fiume che scola le nostre colline ^{i burroni,}

sotto il sole più caldo. Potremo **spronare** ^{???}

quant'è **buia** ^{forte} la terra, toccando le foglie

delle viti, coperte d'un dolce vischioso ^{vischiose d'umore dolciastro. Mucoso}

E ^{???} quel ^{di un} vino più rude, guardare in silenzio

Le colline bruciate, che un tempo eran mari.

~~potremo incontrare ragazze~~

~~tutte sode cogli abiti~~

~~dall'abito bello e mangiar di quell'uva~~

potremo ~~girar~~ le vigne

verso sera ^{una cara} trovare ragazza in ^{???} seco ^{che soda di sole,}

e, attaccando discorso, mangiare dell'uva:

Ho approdato quest'oggi ~~la~~-a Nukuheeva. Una bella ragazza indigena mi ha aiutato a scendere dalla barca e poi siamo andati a ???.

Ho fatto conoscenza al capo tribù

- Ritorno a casa -

Troppo mare. Ne abbiamo già visto ^{veduto} abbastanza di mare.

Alla sera che l'acqua si stende slavata
e sfumata nel nulla, l'amico la fissa
e io fisso l'amico e non parla nessuno.

spazio→ ~~Di fronte~~ ^{Nottetempo} finiamo a rinchiuderci in quel che ~~stasera~~ ^{fondo a una tampa},

isolati nel fumo, e beviamo. L'amico ha i suoi sogni
(sono un poco monotoni i sogni allo scroscio del mare)
dove l'acqua non è che lo specchio, tra un'isola e l'altra,
di colline, screziate di fiori selvaggi e cascate.

Il suo vino è così. Si contempla, guardando il bicchiere,
a innalzare colline di verde sul piano del mare.

Le colline mi vanno; e lo lascio parlare del mare

Perché è un' ~~mare~~ ^{acqua} ben chiara, che mostra persino le pietre.

spazio→ ~~Le colline mi chiamano~~ ^{Ho ??? eh'io ??? colline vani le ???} ~~Vedo solo colline~~ e riempiono il cielo e la terra

con le linee sicure dei fianchi, lontane o vicine.

Solamente, le mie sono scabre, e striate di vigne

Faticose sul suolo ~~bianchiccio~~ ^{bruciato}. L'amico le accetta
e le vuole vestire di fiori e di frutti selvaggi

per scoprirvi ~~ridendo~~ ragazze più nude dei frutti.

Non occorre: ai miei sogni più scabri non manca un sorriso.

~~Se domani, sul presto,~~ ^{Se, presto, domani sul presto} saremo in cammino

~~verso quelle colline, potremo trovare per le vigne,~~

~~verso sera una cara ragazza,~~ ^{nel sole ???} ~~soda di sole,~~

~~e attaccando discorso, mangiare dell'~~ ^{un po' d'uva.}

??? ??? sole

~~|| tutto fresco di terra bagnata, trovar~~ ^{incontrare} per le vigne

~~qualche dura~~ ^{???} ragazza vestita, ma scalza,

~~e attaccando discorso, mangiarle un po' d'uva.~~

verso quelle colline potremo incontrare ~~per~~ ???
qualche scura ragazza annerita ~~da~~^{di} sole
e attaccando discorso mangiarle un po' d'ave.

FE 5 1.3 003373 00 F

Fondo Einaudi

FE 5I.6

Minuta di Pensieri di Deola

1)^{bis} Già il signore di ieri, svegliandola presto

~~l'ha lasciata guardata baciata^{e le ha detto} mi fermerei^{cara}
cara a Torino con te se potessi~~

~~l'ha baciata e condotta con sé alla stazione
a bacciarla sul treno a gridargli buon viaggio. Mi fermerei cara,
a Torino con te, se potessi.~~

l'ha baciata e condotta (mi fermerei, cara,
a Torino con te, se potessi) con sé alla stazione
e gridargli buon viaggio.

6. Nov. '32

3/ ~~Rev Rovinarsi quel po' di presenza che resta a trent'anni
e in pensione a trent'anni /; quel che ne resta ^{si perde, si perde.} perde~~

Deola è proprio seduta accanto a uno specchio

E si vede nel fresco del vetro, avvolta di fumo un po' pallida in faccia.

Non è il fumo che stagna o corruga le ciglia:

è la vita ~~che ha fatto in pensione~~ la vita di quelle pensioni, Lulù lo diceva:

in tre anni bisogna che metta da parte da vivere ??? sola

altrimenti non serve più niente; che ~~ha trovato~~ è poi morta malata poi morta.

di sifilide. Ma non si può risparmiare

prende^{mangia} più di metà la padrona risparmia soltanto^{il lavoro vivace,}

chi sa fare il lavoro vivace e non guarda i clienti

che conquista i clienti, bisogna esser nate per farlo.

FE 5I/6.1

~~e di scegliere i propri clienti~~

e di scegliere ~~in pro-~~ i ^{buoni} clienti; ~~non può~~ sopportare . Li cerca distinti,

– qualche volta la trattano male – ma Deola s’offende

~~e vorrebbe abitare una villa~~

e ~~piant~~ li pianta a metà, senza rendere conti a nessuno.

Possedere una villa ricevere solo quei pochi clienti

che le sono ^{???} ~~più~~ ^{vecchi} che diventano amici; una villa ~~in collina~~ sul mare

- ma d’inverno non viene nessuno ^{???} ~~villa~~ ^{in collina a Torino - ; in collina a Torino}

quanti amanti ~~potrebbe trovare~~

verrebbero. ~~Chiudere~~ ^{uscire di} ~~casa ogni tanto~~ al mattino

qualche volta sedersi al caffè. ~~e non cercare nessuno~~ Non cercare nessuno. Stare solo a guardare

(8 Nov.)

▼ (ammettere solo quegli uomini

~~ricevere solo i clienti)~~

che la sanno trattare da amici: una villa sul mare.

- ma d’inverno non viene nessuno -. Una villa in collina

~~A mezz’ora di macchina da Porta Nuova~~ ^{dalla città} dove arrivino in macchina appena oltre Po.

e riceverli come padrona. ~~lei poi non ne ha voglia~~, Esser libera in casa

~~e se sente~~ al mattino

e ~~al~~ nei giorni che è stanca potersene uscire

la mattina e sedersi al caffè. Stare sola se vuole:

~~Possedere una villa per quelli soltanto~~

10 Nov.

~~Tutti i guadagni che ha fatto là dentro~~

~~Non le servono che a cominciare~~

~~li ha mangiati metà la padrona.~~

~~Ma non si può risparmiare là dentro
mangia più di metà la padrona e il lavoro vivace
che conquista i clienti, bisogna esser nate per farlo.
Qualche brutta collega è riuscita a arrivare a una villa~~

7 Nov.

Per girare alla sera i locali ci vuole presenza

e in ~~pensio~~ pensione a trent'anni quel po' che ne resta, si è persa.

Deola è ~~proprio~~ ^{adesso} seduta di fianco a uno specchio

e si guarda nel fresco del vetro. Un po' pallida in faccia:

non è fumo che stagna; Corrugata le ciglia.

~~è la vita che ha fatto sinora.~~

Ci vorrebbe la voglia che aveva Mari per ~~restare~~ ^{durare}

~~in pensione~~ ^{nella casa in pensione.} .. "Perchè, cara De donna, gli uomini

~~quando vengono qui vogliono tutti qualcosa~~

~~di speciale~~ ^{vengono qui per cavarsi un capriccio un capriccio} che non gliel'è toglie

~~che la moglie e l'amante~~

nè la moglie nè l'innamorata" e Mari lavorava

instancabile, piena di brio e godeva salute.

Deola è ~~nata~~ ^{vive} per l'altro lavoro di stare al caffè,

~~Deola è nata per scegliersi i propri clienti~~

FE 5I/6.3

Deola....

..... mattino

~~Fin da quando.....~~

~~..... ma ??? ???~~

Notte tempo.....

..... schiena

(Stamattina è tranquilla, e non cerca nessuno:)

(I) il signore di ieri, svegliandola presto,
l'ha baciata, ha pagato e mi fermerei, cara
a Torino con te, se potessi, è una bella città.

[L'ha baciata, e ha pagato e "Mi fermerei cara
a Torino con te, se potessi"

Deola passa il suo mattino, seduta a un caffè,
e nessuno la guarda. ~~Al mattino~~ ^{A quest'ora} in città corron tutti

sotto il sole, ancor fresco dell'alba. Non cerca nessuno

~~neanche~~ ^{oggi neanche} Deola, ma fuma pacata e respira il mattino.

Notte tempo ha di rado riposo: dormire è un lavoro

che la lascia dormire ben poco e le spossa la schiena.

Fin che è stata in
pensione, poteva far nulla la sera
ma di rado vedeva il mattino.

Già da tempo ~~ha lasciato~~ ^{lasciò le pensioni}
e lavora da sola:

~~Fin da quando ha lasciato~~ ^{lasciò le pensioni} ~~le case e lavora da sola,~~

~~ha~~ ^{ben} di rado ha veduto ~~quest'ora~~ ^{il mattino}: ci riesce talvolta
solamente perchè nella notte non trova lavoro da fare.

Ma il signore di ieri, svegliandola presto,
l'ha baciata, ha pagato e mi fermerei, cara,
a Torino con te, se potessi.

~~l'ha pagata e baciata l'ha portata~~ ^{e condotta} ~~con se alla stazione a gridargli buon viaggio.~~

~~a gridargli buon viaggio.~~

~~l'ha portata condotta con se alla stazione a gridargli buon viaggio~~
~~a ha pagato da ???.~~

~~e le ha dato un biglietto da venti.~~

l'ha baciata, pagata e condotta con se alla stazione

a gridargli buon viaggio.

Ora, ??? fuori è diverso **SCRITTO IN VERTICALE**

~~Deola vuol molto bene~~

~~ha quasi paura a mostrarsi com'è
all'amica, le volte che parlano insieme.~~

- Pensieri di Deola -

Deola passa il mattino seduta al caffè

~~e non guarda più in faccia~~ i passanti

e nessuno la guarda. Al mattino in città corron tutti ~~hanno tutti la fretta~~

sotto il sole, ancor fresco ~~dell'inverno dei colli~~ dell'alba. Non cerca nessuno

neanche Deola, ma fuma ~~tranquilla~~ pacata ~~e si prende il riposo.~~

~~si gode la vita.~~

~~e respira profondo.~~

~~solenne.~~

~~il mattino.~~

~~Dentro il letto non può riposarsi~~ aver riposo

~~Nella notte~~ Nottetempo ha di rado riposo; ~~e anche ??? sul letto.~~

~~e dormire è il un lavoro~~

~~che vuol dire per lei non dormire~~ la lascia dormire ben poco ~~e le sposa la~~ schiena.

~~Questo entrare nel letto con uomini sempre diversi~~

~~Se, soltanto, il compagno di letto non fosse ogni volta~~ diverso

~~molte notti potrebbe passarle~~ dormirle

~~il mestiere sarebbe migliore.~~

I difficili sono quegli uomini pieni di forza
 che stan svegli per mezza la notte
 Quasi sempre le toccano uomini anziani e ???.

di rado le succede
 di poter alzarsi
 a quest'ora.

I più giovani, sol che avessero un po' più di soldi
 sono sempre i più cari, perché s'addormentano subito.

Fin da quando ha lasciato le case e lavora da sola,
 ben di rado ha veduto il mattino: ~~le accade talvolta~~ ^{talvolta} ~~se si alza~~ ^{talvolta} ~~a quest'ora~~
~~a quest'ora è perchè non ha avuto lavoro nella notte.~~
 ci riesce talvolta
 solamente perchè nella notte ^{non trova lavoro} ~~non trova lavoro.~~ ^{ha dormito da sola.}
 Stamattina è ~~contenta~~ ^{tranquilla} e non cerca ~~più uomini,~~ ^{nessuno.} ~~lavoro.~~
 perchè l'uomo ^{il signore} di ieri, svegliandola presto,
 ha voluto condurla con sé alla stazione
 l'ha portata con sé alla stazione a ~~baciarlo sul treno~~ ^{a gridargli buon viaggio.}
 e le ha dato un biglietto da cento.

Mi portava davvero con sé). Stare sola se vuole,
e al mattino sedersi al caffè. Non cercare nessuno.

(spazio)
~~Ma la villa non
basta. Uscire
sempre Caffè~~

~~Ma finora le spiace
di legarsi per più di una notte^{due notti} una notte (se trattano male
lei risponde e li pianta a metà) Diventa una^{padrona}
il cliente nel tempo Oh pre
chi le dà sta troppo insieme e ???^{Poter abitare}
una villa e ricevere solo chi vuole,
da padrona: esser bella con tutti. Ma ??? sempre
e nei giorni che è stanca potersene uscire
al mattino e sedersi al caffè. Stare sola, se vuole.~~

I passanti davanti al caffè non distraggono Deola,
che lavora soltanto la sera, con belle^{lente lunghe} conquiste
nella musica del suo locale^{del suo locale}. Gettando occhiate .
e per strada ??? toccando^{cercandogli ???} il ginocchio^{piede e dicendo qualcosa}
a un al cliente , le piace^{cion} la musica^{orchestre}
nella ???,
che la fanno parere un'attrice che svolge la scena^{alla scena d'amore}
di un incontro al cinema. È soltanto così che lavora
con un bel giovanetto: ricco. Le basta un cliente
ogni sera e ha da vivere. E Forse il signore di ieri
la voleva^{portava} davvero portare con sé. Troverà certo un altro. ^{Se la trattano male,}
lei risponde e li pianta a metà.

11 Nov.

~~Per trovare uno fisso~~

FE 51.6 003340 00 F

~~L'ideale è un signore non giovane.~~

TUTTO

Ma finora le spiace

CAPOVOLTO

di legarsi per più di una notte, ~~che l'uomo~~

:c'è il bene e c'è il male

Deola passa il mattino seduta a un caffè
e nessuno la guarda. A quest'ora in città corron tutti
sotto il sole ancor fresco dell'alba. Non cerca nessuno
neanche Deola, ma fuma pacata e respira il mattino.
Finché è stata in pensione, ha dovuto dormire a quest'ora
per rifarsi le forze: la stuoia sul letto
la sporcavano con le scarpacce soldati e operai,
i clienti che fiaccan la schiena. ~~Ma, fuori~~^{ora, sola,} è diverso:
si può fare un lavoro più fine 4 magari fortuna^{con poca fatica}.
Il signore di ieri, svegliandola presto,
l'ha baciata e condotta (mi fermerei, cara,
a Torino con te, se potessi) con sé alla stazione
a ~~gridargli~~^{augurargli} buon viaggio.

È intontita, ma fresca, stavolta
e le piace esser libera, Deola, e bere il suo latte
e mangiare brioches. Stamattina è una mezza signora
e, se guarda i passanti, fa solo per non annoiarsi.
A quest'ora in pensione si dorme e c'è puzza di chiuso
- la padrona va a spasso - è da stupide stare là dentro.
Per girare la sera i locali, ci vuole presenza
e in pensione, a trent'anni, quel po' che ne resta, si è perso.

▼ Deola è adesso seduta ^{Deola traverso mostrando il profilo} di fianco a uno specchio
stamattina è seduta ^{che} Deola siede mostrando↑

e si guarda nel fresco del vetro. Un po' pallida in faccia:

non è il fumo che stagni. Corruga le ciglia.

Ci vorrebbe la voglia che aveva Marí, per durare

in pensione - perché, cara donna, gli uomini

vengon qui per cavarsi capricci che non glieli toglie

né la moglie né l'innamorata - e Marí lavorava

instancabile, piena di brio e godeva salute.

~~[Deola vive per l'atro lavoro di stare al caffè~~

~~e le pare sceglierli lei, i clienti. Le piace così~~

~~e di scegliersi i buoni clienti. Li cerca distinti~~

~~la mattina, sedersi al caffè. Star sola se vuole~~

~~- qualche volta la trattano male - ma Deola risponde~~

~~e li pianta a metà, senza dare conti a nessuno.~~

~~Possedere una villa e ricevere solo quegli uomini~~

~~che la sanno trattare da amici: [una villa sul mare -~~

~~- ma d'inverno non viene nessuno.] Una villa in collina~~

~~Dove arrivino in macchina, appena oltre il Po,~~

~~e riceverli come padrona.} Esser libera in casa~~

~~e nei giorni che è stanca potersene uscire~~

~~la mattina e sedersi al caffè. Stare sola, se vuole.~~

5 - 10 Nov.

- 11

Le piace lasciarli passare i clienti. Il tale **renderebbe**

il tale non star sola se vuole

ogni sera, ha da vivere e ~~Forse il signore di ieri~~
~~la portava davvero con sè.~~ ^e (Forse il signore di ieri
~~la~~ ^{mi} ~~la~~ ^{mi} portava con sè). Stare sola, se vuole,
 e ^e al mattino ²²² ~~sta~~ ^{seduta} _{sedersi} al caffè. ~~e non~~ ^{Non} ~~e non~~ ^{Non} cercare nessuno.

(12. Nov

(1^{bis}) Già il signore di ieri svegliandola presto
 l'ha baciata e condotta (mi fermerei, cara,
a Torino con te se potessi) con sé alla stazione
 a gridargli buon viaggio Quell'amica Marina
della casa di Genova

(2) È intontita, ma fresca quest'oggi ^{stavolta} ^{stamattina}
~~Di rado le manca~~ ^{il} ~~il lavoro;~~

~~però Deola ha fatto un errore~~

e le piace esser libera, a Deola, ~~e talvolta a godersi il~~ ^{mattino}
~~e bere il suo latte~~

e mangiare brioches ^{???} ~~nei caffè~~. Stamattina è una mezza signora
 e, se guarda i passanti, ~~li guarda~~ ^{fa solo} per non annoiarsi.

A quest'ora ~~sin quando~~ in pensione si dorme e c'è ^{puzzo di chiuso}

~~Solamente le stupide~~ ^{solo le seioche ci stanno}

- la padrona va a spasso - è da stupide stare là dentro.

~~e lasciarsi i guadagni~~

~~la pensione va bene per donne~~ ^{quelle che sono} ~~mal fatte~~

Per girar alla sera i locali, ci vuole presenza

~~Non vengono~~ ^{In pensione non vengono} ~~che giovanotti che rompon la schiena~~ ^{superbi e spiantati}

~~e~~ ^{che} ~~non hanno finezza di gusti~~

(1) Deola passa il matt. seduta a un caffè

e nessuno la guarda. A quest'ora in città corron tutti

sotto il sole ancor fresco dell'alba. Non cerca nessuno

neanche Deola, ma fuma pacata e respira il mattino.

Fin che è stata in pensione, ha dovuto dormire ~~la mattina~~ ^{a quest'ora}

~~???~~ ^{per ri} farsi le forze; la stuoia sul letto

la sporcavano ~~agli~~ ^{colle} scarpacce soldati e operai

~~i clienti~~ ^{sono quelli} che fiaccan la schiena. Provare una volta ^{Ma Ora fuori è diverso}

i clienti

Ora Deola è decisa

~~il lavoro isolato può darsi che riesca~~

~~lavorare~~ ^{???} ~~da sola~~ ~~da sola è più fine e~~

~~poi~~ ^{???} ~~poi~~ ~~rende di più.~~

~~e a chi sa, rende molto.~~

~~non rende di meno.~~

si può fare da sola un lavoro più fine e magari far ???.

~~può dar la fortuna.~~

Fondo Einaudi

FE 5I.4

Minuta di *Canzone di strada*

Perché vergogna? Quando uno ha pagato il suo tempo

se lo lasciano uscire, è perché è come tutti

e ce n'è della gente per strada, che è stata in prigione.

Dal mattino alla sera giriamo ~~per strada~~ sui corsi,

e che piova o che faccia un bel sole, va sempre per noi.

È un piacere incontrare sui corsi la gente che parla

parlare da soli, pigliarsi ^{ndo a do} ragazze a spintoni

~~È un piacere cantarl a alta voce ???~~ ~~La ???~~

È un piacere fischiare nei portoni, ~~aspettando~~ ^{guardando} ragazze

e portarle al cinema a fumare ^{di} nascosto

eolla testa appoggiata alle loro ^{belle} ginocchia.

È un piacere ^{Per le strade ???} ~~cantare per strada e vedere~~ ^{e si odon} le foglie

delle piante, ondeggianti a cantare **con me** ^{noi}

▼ portoni, aspettando ragazze,

^{abbracciarle} **baciarle** per strada

a ~~cantare per strada~~ e portarle al cinema

e fumar di nascosto ~~appoggiando la testa~~ ^{appoggiati} alle belle ginocchia

È un piacere parlare, **baciare**, **dei nostri piaceri**

con loro, palpando e **gridando** ^{ridendo}

e nel letto **notturno** ^{e nel dal letto notturno di notte}, sentendo buttarsi sul collo

le due braccia che ~~attirano~~ ^{attirano} in basso, pensare al mattino

che ~~si ritornerà~~ ^{si tornerà} a uscire di prigione nel fresco del sole, ~~da quella prigione.~~

Dal mattino alla sera, girare**ei**amo girare ubriachi

FE 51.4 003375 00 F

che nel fresco si tornerà a uscire di prigione.

Dal mattino alla sera, si guarda ^{???} ridendo la gente che passa ^{girare sui corsi ubriachi}

e guardare ridendo la gente che passa ^{i passanti che vanno}

e che godono tutti, anche i brutti, a sentirsi per ^{strada.}

Dal mattino alla sera, cantiamo are ubriachi,

e trovare ^{incontriamo} ubriachi e ridere con tutti loro

e parlandore ^{poi} con tutti insieme ^{di} e con ^{nessa} nulla

perché solo da ^{se} bene ubriachi, si basta ^{???} bastiamo a noi stessi.

Dal mattino alla sera esser uno ^{noi siamo} dei tanti

che si chiudono in fondo alla tampa a ^{ascoltar la chitarra}

ma poi vogliono uscire sui corsi e sentir la chitarra

echeggiare nell'aria e svegliare ogni cosa ^{, e cantare a più forte,}

e fermare la gente che canti, ubriaca, con loro ^{più forte,}

FE 5I/4.2 (IN VERTICALE)

X il jingle di Poe

Non verso libero che è l'ultimo
portata di una metrica sofisticatissima
che cerca effetti indebiti e modifica
rime impensate, effetti e per lunghezza

[Problema ???
basti la mobilità
e se ci vogliono le
figure.] W.W. nei
??? d'impegno ha
descritto la figura dell'America
ma questa ??? al Nencioni ai
???. A noi tocca cercare le
figure che nascono dalla nuova
sensibilità e definirle e ne dà ???
come ??? ??? ??? ???

effetti di parole isolate, ma respiro

W.W. segna il pensiero. Non
del fiato, ma versi lunghi mezza
pagina. Oratoria sostenuta.
Con questo non è nel dire che è
più barbaro, ma che è più uomo e
che ha un'altra

cultura.

W.W. per la
L'Artista che si ??? difesa
???, che quindi
dimentica di creare di proposito
figure, e esprime sensibilità di
quadretti e cataloghi. In W.W. era
programma (arte ??? o figurativa
da ???), ma ??? programma ???
e ??? ??? ???

Perché vergogna? Quando uno ha pagato il suo tempo

se lo lasciano uscire, è perché è come ~~gli altri~~ ^{tutti} ↗,

~~E ce n'è della gente che gira, che è stata in prigione.~~

~~E ce n'è della gente che gira, che è stata in prigione.~~

~~(In prigione uno ha tempo a stancarsi ^{annoiarsi}) di stare da solo ^{rimane solo}~~

Dal mattino alla sera, ^{cammina} si gira per strada

e ce n'è della gente per strada che è stata in prigione.

e se piove o fa sole,

▼ e che piova o che faccia un bel sole, va sempre per ~~me~~ noi

È un piacere sentire le donne che danno spintoni

È un piacere incontrare sui corsi la gente che parla

e ~~parlare~~ ^{fischiare} da solo e pigliare ^{la^e gente ^{donne}} a spintoni |

2. le ragazze a spintoni

~~e se fa temporale scapp~~

e se viene il diluvio

pigliar qualche ragazza a spintoni e scappare con lei

Dal mattino alla sera, girare~~iamo~~ ubriachi
 e guardare~~iamo~~ ridendo i passanti che vanno
 e che godono tutti – anche i brutti – a sentirsi per strada.
 Dal mattino alla sera, cantare~~emo~~ ubriachi
 e incontrare~~iamo~~ ubriachi e attacca~~re~~hiamo discorsi (con tutti)
 perché solo se bene ubriachi, bastiamo a noi stessi.
 Tutti questei ~~persone~~^{ubriachi} che vanno cantando tra se
 li vogliamo alla notte con noi, chiusi in fondo alla ^{tampa,}
 e ascoltare con loro la nostra chitarra
 che saltella ubriaca e non vuole più il chiasso
 ma ~~non vuole che l'aria e spalanca le porte~~

spalanca le porte ^a echeggiare nell'aria

fuori piovano l'acqua o le stelle ^{???} sui corsi
~~a incontrare qualche ??? ??? ubriaco che parli~~^{grida ride} ~~da solo~~
 perché è uscito anche lui da una ~~lunga~~ prigione.
 di prigione stanotte.

fuori piovano l'acqua o le stelle. (Magari sui corsi)

^{2 non conta}
~~Non conta~~ se i corsi

a quest'ora non han più ~~donne~~^{hanno più belle ragazze} ^{ragazze} che vanno a passeggio:
 se ^{ma} incontriamo qualche altro ubriaco che ride da solo
 perché è uscito anche lui di prigione stanotte,
 e con lui ragionando e cantando facciamo il mattino.

Fondo Einaudi

FE 5I.1

Minuta di *Due sigarette*

Ogni notte è la liberazione. Si guardano le stelle

~~tra le piante~~ dall'asfalto dei corsi ancor lucidi e aperti nel ~~cielo~~ vento

~~e percorsi dal vento. Le file di luci~~

Ogni rado passante ha un^a ~~suo volto~~ faccia e una ~~racconta~~ storia. ~~e una strada.~~

Ma Non^{non} c'è più la stanchezza ^{tristezza} a quest'ora : ~~le luci ???~~
 sono ~~tutti~~ tutti per chi si sofferma a sfregare un cerino. i lampioni a migliaia
 stanchezze

La fiammella si spegne sul volto della donna
 che mi ha chiesto ^{un} il cerino. Si spegne nel vento
 e la donna delusa ne chiede
 che si spegne: e la donna mi ^{ne ???} ride sommessamente:

Qui ~~Ma possiamo fare alte risate~~ parlare a alta voce ~~e gri parlare~~ gridare

che nessuno ci sente.

~~Parliamo a~~ ^{stizzare} ~~sommesso~~

alle tante finestre/occhi

Leviamo ^{gli sguardi}
 chiusi

sonno

~~lumi-~~ ^{spenti}
~~aperti~~ ^{???}

nel vento/cielo

E Poi gettiamo anche noi mozziconi all'asfalto consunto

Il mattino domani sarà più bello.

[occhi spenti che dormono]

Attendiamo ^{Siamo fermi} La donna si stringe le spalle

e si lagna che ha perso la sciarpa a colori

che ^{la notte} faceva da stufa. ~~Ma basta appoggiarci all'arcata~~

contro il muro e il gran vento ~~che viene di fuori~~ non è più che un soffio

~~ei carezza soltanto.~~

Sull'asfalto consunto, ci son mozziconi

già schiacciati

Attendiamo. La donna si stringe le spalle
e si lagna di aver perso la sciarpa a colori
che la notte faceva da stufa. Ma basta appoggiarci
contro il muro l'angolo e il e il gran vento non è più che un soffio.

Sull'asfalto c'è due mozziconi **CAPOVOLTO**

~~dietro l'angolo e il vento non è più che un soffio~~

~~che si spegne: la donna sorride sommessa.~~

~~Qui possiamo parlare a alta voce e gridare,~~

~~che nessuno ci sente. Leviamo gli sguardi~~

~~alle tante finestre – occhi spenti chiusi che dormono.~~

~~Attendiamo. La donna si strige le spalle~~

~~e si lagna che ha perso la sciarpa a colori~~

~~che, la notte, faceva da stufa. Ma basta appoggiarsi~~

~~contro l'angolo e il vento non è più che un soffio.~~

~~Sull'asfalto consunto c'è già un z mozzicone.~~

~~Quella sciarpa veniva ^{da Rio} dall'India, ma dice la donna ~~confessa~~~~

~~che è contenta di averla perduta, perché mi ha incontrato.~~

~~Se veniva da Rio, la sciarpa, è passata sul mare ha passato l'oceano la notte~~

~~in qualche notte immensa come questa~~

~~dalle ^{con le} luci del gran bastimento riflesse nell'acqua.~~

~~sull'oceano ^{riflesso} coperto di luci dal ^{dal} che il gran transatlantico ^{empiva di luci}~~

~~È il regalo di un bel ^{suo} marinaio perduto sul mondo Nei ^{te} notti di ^{vento i 222}~~

~~Sull'asfalto consunto c'è due mozziconi~~

~~Qualche notte di vento. La donne bisbiglia~~

~~Non Non c'è più, il marinaio~~

~~che, se salgo con lei, me ne mostra il ritratto~~

~~preso l'ultimo giorno che ha fatto all'amore.~~

~~quando era ancora abbronzato dal mare.~~

~~ricciolino e abbronzato. Serviva in ^{sporchi} brutti ^{velieri} vapori.~~

~~e attualmente è scomparso~~

~~Ma non era più bello di me.~~

~~un bel giorno è scomparso. E io sono più bello.~~

~~Sull'asfalto c'è due mozziconi. Restiamo in silenzio~~

ricciolino e abbronzato. Serviva su brutti vapori

sull'oceano ~~che il gran transatlantico copriva di luci~~ che il gran transatlantico empiva di lumi

~~coperto di luci dal gran transatlantico~~

~~C'era~~ Certo, notti di vento. È il regalo di un suo marinaio.

Non c'è più il marinaio. La donna bisbiglia

che se salgo con lei, me ne mostra il ritratto

ricciolino e abbronzato. Serviva ^{Viaggiava} su ^{sudici} brutti ^{sporchi} vapori

e puliva le macchine. Io sono più bello.

Sull'asfalto c'è due mozziconi. ~~Guardiamo le stelle:~~ ^{Leviamo gli sguardi}

la finestra là in alto, mi dice la donna, è la nostra.

Riscaldata. ~~I vapori di notte~~ Nel vento, i vapori oceanici

hanno pochi fanali e soltanto le stelle

Traversando l'asfalto a braccetto e ~~godiamo~~ ^{giochiamo} a ~~guardare~~ ^{tenerci}

la vicine le facce e godiamo il tepore.

Ogni notte è la liberazione. Si guarda ~~le stelle~~ ^{i riflessi}
 dell'asfalto sui corsi ~~ancor~~ ^{che s'aprono} lucidi ~~aperti~~ al vento.
 Ogni rado passante ha una faccia e una storia.
 Ma a quest'ora non c'è più stanchezza: i lampioni a migliaia
 son tutti per chi si sofferma a sfregare un cerino.

~~Si guarda i riflessi
 dell'asfalto sui corsi~~

La fiammella si spegne sul volto della donna
 che mi ha chiesto un cerino. Si spegne nel vento
 e la donna delusa ne chiede un secondo
 che si spegne: la donna ora ride sommessa.
 Qui possiamo parlare a voce alta e gridare,
~~ché nessuno ci sente. Leviamo gli sguardi~~
 alle tante finestre - occhi spenti che dormono -
 (Attendiamo). ~~La donna si stringe le spalle~~

~~Si guarda i riflessi
 dell'asfalto sui corsi che ??
 spalancati nel vento
 che si aprono lucidi
 immensi~~

~~Ci cerchiamo
 Ci
 guardiamo~~

~~Ci attardiamo
 attendendo.~~

e si lagna che ha perso la sciarpa a colori
 che la notte faceva da stufa. Ma basta appoggiarci
 contro l'angolo e il vento non è più che un soffio.
 Sull'asfalto consunto c'è già un mozzicone.
 Questa sciarpa veniva da Rio, ma dice la donna
 che è contenta d'averla perduta, perché mi ha incontrato.
 Se veniva da Rio, la sciarpa, ha passato le notti

~~inondato~~ ~~sull'oceano che si~~ ~~aperto di luce ???~~ gran transatlantico ~~empiva di lui.~~

Certo, notti di vento. È il regalo di un suo marinaio.
 Non c'è più il marinaio. La donna bisbiglia
 che, se salgo con lei, me ne mostra il ritratto
 ricciolino e abbronzato. Viaggiava su sporchi vapori
 e puliva le macchine. Io sono più bello.

Mandi una réclame **CAPOVOLTO**
 a Vandagna

~~Sull'asfalto c'è due mozziconi. Leviamo gli sguardi~~ ^{Guardando le stelle nel cielo.}
 la finestra là in alto, - mi dice ^{addita} la donna - è la nostra.
 Riscaldata. Di notte, i vapori oceanici
 hanno pochi fanali e soltanto le stelle.
 Traversiamo l'asfalto a braccetto. Giocando a tenerci^c
~~??? vicine le facce guance e godiamo il tepore di ???~~

~~giociamo~~ ^{giocando} a scaldarci.

Ogni notte è la liberazione. Si guarda le stelle
 dell'asfalto sui corsi ancor lucidi al vento.
 Ogni rado passante ha una faccia e una storia.
 Ma a quest'ora non c'è più stanchezza: i lampioni a migliaia
 son tutti per chi i sofferma a sfregare un cerino.

La fiammella si spegne sul volto della donna
 che mi ha chiesto un cerino. Si spegne nel vento
 e la donna delusa ne chiede un secondo
 che si spegne: la donna ora ride sommessa.
 Qui possiamo parlare a voce alta e gridare,
 ché nessuno ci sente. Leviamo gli sguardi
 alle tante finestre - occhi spenti ~~nel~~ che dormono

Sull'asfalto c'è due mozziconi. Guardando^{iamo} nel cielo:
 la finestra là in alto, - mi addita la donna - è la nostra.
 Ma lassù non c'è stufa. ~~Nel vento~~ ^{La notte}: i vapori sperduti
 hanno pochi fanali e soltanto le stelle.
 Traversiamo l'asfalto a braccetto, giocando a scaldarci.

Fondo Einaudi

FE 5I.14

Minuta di *Ozio*

Ogni volta che mangia, ^{Masino} ritorna a passeggio
 poiché è segno che ha già lavorato. Traversa le vie
 e non fa già confronti di faccia. ~~Finisce in collina~~

~~La~~ alla sera ~~Ritorna~~

e nei prati ~~che ha intorno alla casa operaia~~

si stende un momento con quella ragazza.

Se è sereno gli piace restare nei prati

Ozio dopo		Ozio dopo
<u>nulla</u>		<u>lavoro</u>
operai	=	lavoro
donne	=	amore
cartelli	=	cinema

* Non s'accorge

d'inviechiare.

Solo, vede

i suoi manifesti scolorire e

le facce delle donne

cambiare

Quando non mangia, allora

~~ritorna~~ va al cine di sera e

s'abbruttisce. E s'accorge alla

mattina che manifesti

scoloriscono

di donne

cambiano

Tutti i grandi manifesti attaccati sui muri
che ~~mostravano~~^{presentano} sopra uno sfondo di fabbriche, ~~rosse~~

l'operaio ??? che addita un motore

~~l'operaio robusto che si erge nel cielo~~

dai bianchi capelli ricciuti

~~che~~^{che} guardare nel cielo ~~passare~~_{i motori} ~~i motori~~ (che s'erge nel cielo)

sono ormai lacerati dal sole e dall'acqua

(~~l'operaio robusto che ???~~ ~~un motore~~
~~mostra~~)

~~sono a pezzi~~ per l' ~~nell'acqua e col~~_{il} ~~sole.~~

hanno preso la pioggia e il sole. ~~Conosce~~^{il} ~~il~~_{modello}

che per 16 lire si è fatto copiare. I ~~monelli~~ che passano

~~sono sono lacerati dal sole e dall'acqua~~

~~Vanno in pezzi~~

(~~Vengono~~^{??? vanno in pezzi} ~~dal~~_{nel} ~~sole e dall'~~_{nell'} ~~acqua.~~) Masino bestemmia

a veder la sua faccia ~~più fiera~~^{sui muri di} ~~per tutte le strade~~^{più fiera sui muri}

delle vie e doverle girare ~~lo aveva~~ a cercando lavoro.

Uno ~~parte~~^{si alza} al mattino e si ferma a guardare _{i giornali}

nelle edicole piene ^{gaie} ~~vive~~ di ~~facce~~^{visi} ~~facce~~ di donna a colori.

~~e si ferma a studiare la gente, e si ferma un~~_{momento}

~~che comincia la fame~~

fa confronti con visi ^{???-???-???} ~~con quelle~~ che pescano e perde del tempo

che ~~le vere~~ ogni donna che ha ~~uno~~^{gli} ~~sguardo~~^{le occhiaie} ~~più smorto~~^{stracche}

compaion a ~~volte a~~^{un tratto}

coi cartelli dei cinematografi sopra le spalle

e ~~col~~ⁿ ~~passi~~ sostanti, i vecchietti vestiti di rosso

e Masino, fissando le facce deformi ^{???} ~~vistose~~

~~nei~~^{sui} ~~cartelli~~ e i colori, si tasta le guance e le sente ~~più salde~~^{vuote brutte} ~~carne.~~

Dopo un giorno ^{???} a strisciare le suole ^{per via strada,} davanti agli affissi,

FE 5I.14 003470 00 F

~~erte~~ ^{qualche} alla sera Masino ^{???} finisce ^{chiude} ^{???} ~~nel cine~~ ^{???} ~~al cine~~ al cinema

dov'è stato ^{ha fatto già l'operatore} ~~guardiano~~. Fa bene quel buio

alla vista ~~stancata~~ ^{???} ^{spossata} dai troppi lampioni.

Tener dietro alla storia non è una fatica:

vi si vede una bella ragazza e talvolta c'è uomini

che si picchiano secco. Ci sono ~~dei film~~ ^{avventure}

che varrebbe la pena di vivere al posto

degli stupidi attori. Masino ~~si vede~~ ^{contempla} ~~fantastica~~

su un paese di nude colline, di prati e di fabbriche e

~~nella~~ ^{la sua} destra ingrandita [nei bei primi piani]

quelli almeno non danno la rabbia che fanno danno ^{???} ^{???} i cartelli

colorati, sugli angoli, e i musci di donna dipinti.

[]
in primissimi piani.

Pezzi trasportati da song

all'altro =

= non forma logica

dei song _Caos bello_

Le immagini di W.

illustrano idea

morale.

Motivo di brutti frammenti

vecchi

TUTTO CAPOVOLTO

FOGLIO IN ORIZZONTALE

Ogni volta che mangia, Masino ritorna ~~passeggia~~ ^{alle strade} a girare
 perché è segno che ha ~~già lavorato~~ ^{???} già lavorato ~~?~~ ^{fatto adesso}. Traversa le vie
 e non guarda più in faccia nessuno. La sera ritorna
 e si stende un momento nei prati con quella ^{ragazza}.
 Ora è sereno ^{Quando è solo}, gli piace restare nei prati:
 tra le case isolate e i rumori ~~lontani~~ ^{sommessi}.
 e talvolta fa un sonno. Le ~~ragazze~~ ^{donne} non mancano
 come quando era ~~prima~~ ^{ancora} ~~solo~~ meccanico: ~~adesso~~ ^{ma ora} è lui stesso
 a cercarne una sola e volerla fedele.
 Una volta ??? - da quando ~~passeggia~~ ^{va in giro} - ha ~~picchiato~~ ^{atterrato} un rivale
 e i colleghi che li hanno trovati in un fosso
 han dovuto bendargli la mano. ~~I colleghi~~ ^{Qualcuno}. Anche quelli non hanno lavoro ^{lavorano}
 e tre o quattro, affamati, han formato una banda
 di clarino e chitarre e [?] volevano averci Masino
 che cantasse – e girare le vie e ^a raccogliere i soldi
 Lui ~~E~~ Masino ha ^{ha} risposto che canta ~~soltanto~~ ^{per niente}
 ogni volta che ha voglia ma andare a svegliare ^{le serve}
~~dalle~~ ^{per le} strade è un lavoro ~~una cosa~~ da napoli. I giorni che mangia,
 dopo
 sale ancora coi suoi pochi amici a metà la collina
 vanno ancora con lui pochi amici, a metà la collina,
~~qui~~ ^{si} e si chiudono in ~~dove trovano~~ qualche osteria e ne cantano ^{a cantarsene} un pezzo
~~loro tutti~~ ^{tutti} soli, da uomini. Andavano un tempo anche ^{in barca}
 ma dal fiume si vede la fabbrica e fa brutto ^{sangue}.

FE 5I.14/4

Anche quelli ^{loro} non fanno più nulla

su un paese di fabbriche prati e colline

su un paese di fabbriche nude e colline

su un paese di nude colline e di prati

Fondo Einaudi

FE 51.2

Minuta di *Proprietari*

1)

Il mio prete che è nato in campagna, è vissuto vegliando giorno e notte, in città, i moribondi e ha strappato riunito in tanti anni qualche soldo di lasciti per l'ospedale

Rispettava

Rispettava Risparmiava soltanto le donne perdute perdute perdute e i bambini i morenti che sono scampati lo vengono ancora a trovare ???

Ma e non

Ma nel nuovo ospedale - miracolo di carità - c'è un'intera sezione di per donne perdute perdute e bambini perduti.

L'ha ???

I morenti che sono scampati lo vengono ancora a trovare lo vengono ancora a trovare

(faccia seria sempre)

per cercarne consigli d'affari gli vengono a chieder consigli

però è il funerale

che non ha voluto d'affari e ritornano tutti gli vengono a chieder consigli

madre sapere

andare all'ospedale che il mio prete dà a tutti chiedendo soltanto preghiere per

aspetta per.

lieta quand'era Dai defunti conserva il ricordo e la riconoscenza sè morto il padre, e se ha tempo li va a seppellire lui stesso

per ??? vivere da sola e ???

ripete coi ferr

racconta

una donnetta

molti. che non sempre i parenti che ??? mandano ??? tante corone sono i più ??? ???. Lo zelo l'ha reso ben magro; tra l'odore dei letti e i discorsi con ??? gente che rantola.

??? I Ma i morenti, che sono scampati, lo vengono ancora a trovare gli chiedono consigli di affari. Lo zelo l'ha reso ben ben ??? magro tra l'odore sentore dei letti e i discorsi con gente che rantola e seguire, ogni volta che ha tempo, i suoi morti alla tomba fossa e pregare per loro spruzzandoli e benedicendoli.

Il mio prete si sente un po' stanco ma è giovane ancora ma è giovane ancora e non è ancora vecchio

e non vuole pensare per ora alla requiem eterna.

Solamente una volta, i pensieri dell'eternità

Il mio prete ha spruzzato anche e benedetto sua madre

una donnetta

Tra la gente che il prete ha sepolto c'è pure sua madre una vecchia donnetta che è morta coperta di piaghe

- 3) Sotto terra, era avvolta un rosario alle mani ~~fermate~~^{piagate} che, da viva, con tre o quattro croci su ~~un~~ pezzi di carta s'eran messe in miseria. Il mio prete pregò quella sera che potesse venir perdonata la temerità ~~di~~^{della} ~~Alla vedova~~ quell'anima che mentre il figlio studiava da prete ~~senza chieder consiglio si era presunta capace di affari.~~ S'era, senza cercare consiglio, presunta ~~capace~~ da tanto

TESTO CAPOVOLTO

(12)

precisi del guizzo al leggero offuscarsi della lampada. E ripeto questa tragedia non ha conclusione morale, non ha e non può averla poiché ciò non è nella mente dell'autore. Ma basta il miracolo di pietà umana ??? rivelato nella complessa e interminabile "equazione di emozioni, a farne uno dei libri più grandi di questi tempi, ~~dell'ultimo decennio.~~ di questi ultimi tempi

Cesare Pavese

2)

Tra la gente che il prete ha sepolto c'è stata ^{pure pure sua madre madre} ~~stata~~ una mattina ~~di marzo~~.
 una vecchia donnetta ^{???} ~~???~~ ^{???} ~~???~~ coperta di piaghe,
~~morta in casa~~ ^{per sei mesi} al paese, perché all'ospedale ~~non stava a suo agio~~ le dava paura.
 Un mattino ~~di marzo~~ ^{sul presto} il mio prete era andato a ~~portarle~~ ^{qualcosa}
 con regali ^{provviste} di medicinali, ~~ma l'aveva sepolta~~ ^{ma quella era morta} ~~vederla~~ ^{a trovarla}
~~Questa donna~~ Era quasi in miseria e viveva da sola

Un ^{a sera} ~~mattino~~ di marzo ~~ancor fredda~~ ^{già calda}, il mio prete ha sepolto
 una vecchia ~~coperta di piaghe~~ ^{malata da mesi} ~~coperta di piaghe:~~ ~~che era~~ ^{era} stata sua ~~madre~~ ^{madre mamma}
 La donnetta ^{Quella vecchia} ~~gli è~~ ^{La donnetta} era morta al paese, perché l'ospedale
 le faceva paura e voleva morir nel suo letto.
 Il mio prete quel giorno portava la stola
 dei suoi altri defunti, ma sopra la ~~fascia~~ ^{bara},
 ha spruzzato ^{più} ~~più~~ ^{a lungo dell'} ~~acqua~~ ^{santa} ~~del solito~~ ^{e pregò} ~~pregiere.~~ ^{molti rosari} anche più a lungo ~~e molte~~
 Nella sera già calda, la terra ~~seavata~~ ^{rimossa} odorava
 sotto un cielo profondo
 sulla bara ~~ricoperta di vermi~~ ^{dov'era un marciume} ~~perché quella donna~~ ^{La vecchia sepolta}
 era morta di ~~rabbia~~ ^{sangue cattivo} a vedersi sfumare la ~~casa~~ ^{terre}
 che ~~_ rimasta lei sola _ spettava a lei sola salvare~~ ^{serbare}.
~~Il mio prete pregò quella sera perché ai tempi~~ ^{andati}

L'ospedale è un padrone tiranno, ma cresce ogni giorno
 coi denari i ~~quelli che muoiono~~

in un grande organismo, ~~ma~~ ^{che} prende i denari
 ai morenti che li hanno e ~~offre un letto a chi~~

(~~li spende in morenti~~

~~nei morti di fame~~)

(~~offre un letto ai morenti di fame~~)

Il mio prete si sente un po' stanco ~~ma è giovane ancora~~ ^{è invecchiato negli anni} ma è giovane ancora

2) e ~~ma~~ non vuole pensare per ora alla requiem eterna.)

1) ~~ma~~ e continua a curare i malati e a fornire consigli.

E quando saremo sposati

sarò ben felice con te

amo tanto la mia ???

Proprietari

Il mio prete, che è nato in campana, è vissuto vegliando giorno e notte, in città, i moribondi e ha riunito in tanti anni qualche soldo di lasciti per l'ospedale.

Rispettava soltanto le donne perdute e i bambini e nel nuovo ospedale miracolo di carità ^{lettini di ferro imbiancati} miracolo di carità c'è un'intera sezione per donne perdute e bambini.

Ma i morenti, che sono scampati, lo vengono ancora a trovare e gli chiedono consigli di affari.

} Lo zelo l'ha reso ben magro

tra il sentore dei letti e i discorsi con gente che rantola e seguire, ogni volta che ha tempo, i suoi morti alla fossa e pregare per loro, spruzzandoli e benedicendoli.

X Una sera di marzo già calda, il mio prete ha sepolto una vecchia, coperta di piaghe: era stata sua madre.

La donnetta era morta al paese, perché l'ospedale le faceva paura e voleva morir nel suo letto.

Il mio prete quel giorno portava la stola dei suoi altri defunti, ma sopra la bara spruzzò a lungo ^{dell'} acqua ^{santa} ~~santa~~ e pregò anche più a lungo.

Nella sera già calda, la terra odorava

[per sempre
ultima sulla bara dov'era un marciume: la vecchia | sepolta ^{era morta} }
era morta di sangue cattivo ^{rabbia} a vedersi sfumare le terre
che rimasta lei sola _ spettava a lei sola salvare.

Sotto terra, un rosario era avvolto alle mani piagate che, da vive, con tre o quattro croci su un pezzo di carta s'eran messe in miseria. Il mio prete ~~pregò, quella sera~~ ^{pregava}

che potesse venir perdonata la temerità della vedova che mentre il figlio | studiava coi preti ^{era ancora un ragazzo} | s'era _ senza cercare consiglio _ presunta da tanto.

/ L'ospedale è un padrone tiranno, ma cresce ogni giorno in un grande organismo che prende i denari

ai morenti che li hanno e offre un letto ai morti di fame.
 Il mio prete si sente un po' stanco, ma è giovane ancora
 e continua a curare i malati e a fornire consigli
 e non vuole pensare per ora alla requiem eterna.

L'ospedale è un padrone tiranno, ma cresce ogni giorno
 in un grande organismo che prende i denari

L'ospedale ha un giardino che l'odora di terra
 messo insieme con molte fatiche per
 a fatica, per dare ai malati aria buona.

E il mio prete conosce le piante e i cespugli
 del giardino ~~molto~~ ^{anche} più di dei suoi morti, che quelli ~~scompaiono~~
 scompaiono ~~rimuovono seom~~
 sempre rapidi

ma le piante e i cespugli e son sempre gli stessi
 Tra le piante e i
 Tra quel verde borbotta nel modo che fa sulle tombe
 e si ferma,
 Solamente ogni tanto si lagna con qualche malato
 che le cure gli han sempre impedito di dare ~~un'occhiata~~
 ai bisogni di piante ^{degli alberi secchi} e cespugli malati e che mai ~~da trent'anni~~
 ha potuto pensare al trapasso dell'anima sua.

Tra quel verde borbotta ~~nel~~ ^{a quel} modo che fa sulle tombe
 Negli istanti che ruba ai malati ~~e va a dare un po'~~ ^{occhie}
 e dimentica sempre

~~di fermarsi~~ ^{un momento} ~~a pregare~~ davanti alla maternità
 che le suore han composto in altare sul fondo del viale.
 Si lamenta ogni tanto con qualche malato
 che le che le cure gli han sempre impedito di dare ^{un'occhiata}
 ai bisogni degli alberi secchi e che mai da trent'anni
 ha potuto pensare alla requiem eterna.

Di fermarsi davanti alla grotta, che han fatto le suore,
 colla Natività, in fondo al viale. Si lagna talvolta
 che le che le cure gli han sempre impedito di dare
 un'occhiata
 ai bisogni degli alberi secchi e che mai, da trent'anni,
 ha potuto pensare alla requiem eterna.

Fondo Einaudi

FE 51.16

Minuta di *Paesaggio (II)*

La collina biancheggia alle stelle, di terra scoperta,
si vedrebbero i ladri, lassù. Tra le ripe del fondo
i filari son tutti nell'ombra. Lassù che ce n'è
e che è terra di chi non patisce, non sale nessuno:
qui nell'umidità, con la scusa di andare a tartufi,
entran dentro la vigna e saccheggiano le uve.

[Il mio vecchio ha trovato ~~al mattino~~ due graspi buttati
tra le piante e stanotte borbotta. La vigna è già scarsa:
giorno e notte nell'umidità, non ci viene che foglie.
Su nel cielo ^{Tra le piante} si stendono ^{vedono} invece ^{al cielo} le vigne ^{terre} scoperte
che di giorno gli rubano il sole. Lassù brucia il sole
tutto il giorno e la terra è calcina: si vede anche al buio.
Là non vengono foglie, la forza va tutta nell'uva.

Il mio vecchio, appoggiato a un bastone nell'erba bagnata,
ha la mano convulsa: se vengono i ladri stanotte,
salta in mezzo ai filari e gli fiacca la schiena.
Sono gente da fargli un servizio da bestia,
ché non vanno a contarla. Ogni tanto alza il capo
annusando nell'aria: gli pare che arrivi nel buio
una punta d'odore terroso, tartufi scavati.

Sulle coste lassù, che si ~~scoprono~~ ^{stendono} al cielo,
non c'è l'uggia degli alberi: l'uva s'appoggia ^{strascina} per terra,
tanto ^{è bella} ~~pesa~~. Nessuno può starci nascosto:
~~nella notte~~ ^{anche lassù ??? in cima}, si ~~scorgono~~ ^{vedono} i tronchi ~~di tutte le viti~~ ^{piante} degli alberi radi
si distinguono in cima le macchie degli alberi
neri e radi. Se avesse la vigna lassù,
il mio vecchio farebbe la guardia da casa nel letto,
col fucile puntato. Qui, al fondo, nemmeno il fucile
non gli serve, perché dentro il buio non c'è che fogliami.

si distinguono in cima le punte degli alberi radi

Sulle coste scoperte non c'è umidità e non c'è buio

l'uva è cotta dal sole ^{giorno} e s'appoggia per terra, ^{??? si ??? si appoggia sporca}

tanto pesa. ^{2 ???} Nessuno la può portare via

Nella notte ^{Da lontano} si vede tra ^{si scorge} i grappoli in cima ^{mezzo alla vigna} ^{sotto} alla vigna ^{le viti}

magre e secche ^{asciutte} : se avesse la vigna lassù

il mio vecchio farebbe la guardia di ^{??? notte} dal letto

col fucile puntato. Qui in fondo nemmeno il fucile

non gli serve ^{va bene} ^{gli serve} fosche la collina e le piante fan buio. ^{tutto è in ombra e coperto di foglie}

Sulle coste lassù, che si aprono al cielo,

non c'è l'uggia degli alberi: l'uva s'appoggia ^{il grappolo tocca} per terra, ^{l'uva s'appoggia}

tanto pesa. Nessuno può starci ^{entrare} nascosto:

Da lontano ^{Nella notte} si ^{scovano} ^{scorgono} ^{vedono} i tronchi di tutte le viti

magre ^{neri} e asciutte: se avesse la vigna lassù

il mio vecchio farebbe la guardia da casa, nel letto,

col fucile puntato. Qui, al fondo, nemmeno il fucile

non va bene ^{gli serve} perché dentro il buio non c'è che le foglie ^{grap} fogliami.

Tra le piante del fondo, i filari son tutte in penombra.

La collina biancheggia alle stelle, di terra scoperta,
 si vedrebbero i ladri, lassù. Tra le piante del fondo
 i filari son tutti nell'ombra

~~Sotto ??? ??? ???
 Tra le foglie del fondo i filari son tutti nell'ombra~~

La collina biancheggia alle stelle, di terra scoperta,
 si vedrebbero i ladri, lassù. Tra le **ripe** del fondo
 i filari son tutti nell'ombra. Ci sono i tartufi
 qui nell'umidità: con la scusa di andare a tartufi
 entrano dentro le vigne e saccheggiano le uve.

Il mio vecchio ha trovato **al mattino un** ^{due} raspi **strappati** ^{buttati}

Tra le piante e stanotte ^{??? rabbia borbotta} **ha di guardia**. La vigna è già scarsa

^{??? sole ???}

giorno e notte nell'umidità non ci viene che foglie

Tra le piante si vedono al cielo le terre scoperte

che **gli pigliano** ^{rubano} il sole **di giorno** | Lassù batte il **giorno** ^{sole} ^{Lassù arrivano ???}

tutto ^{tutto} il giorno e la terra è **bruciata** ^{calcina}: si vede anche al buio.

Là non vengono foglie, la **forza** ^{forza} va tutta nell'uva.

[2 Il mio vecchio appoggiato a un bastone nell'erba bagnata,

sta attento ai rumori se arriva qualcuno

il mio vecchio gli rompe la schiena. Se avesse le vigne ^{lassù}

si farebbe ^{un capanno} una^{???} di foglie e terrebbe il fucile

??? ??? ??? vengono i brividi il vecchio si ferma

annusando ^{???} ^{???} : e brandisce ^{solleva} il bastone si sente al fresco

una punta d'odore terroso, tartufo.

La collina biancheggia alle stelle, di terra scoperta,
 si vedrebbero i ladri, lassù. Tra le piante del fondo
 e^è i filari son tutti nell'ombra e il mio vecchio^o dall'ombra
 sente l'umidità, ~~dei filari~~ della vigna Vanno in giro cercando i tartufi
 - e ne ~~trovano~~^{scavano} a volte - ma basta una notte ~~???~~ più scura,
 una vigna nascosta, e saccheggiano le^uve a ~~bracciate~~

FE 5I/16.4

La collina biancheggia alle stelle, di terra scoperta,
 si vedrebbero i ladri, lassù. Tra le ripe del fondo
 i filari sono tutti nell'ombra. Lassù che ce n'è
 e che è terra di chi non patisce, non sale nessuno:
 qui nell'umidità, con la scusa di andare a tartufi,
 entrano dentro alla vigna e saccheggiano le uve.

Il mio vecchio ha trovato due graspi buttati
 tra le piante e stanotte borbotta. La vigna è già scarsa:
 giorno e notte nell'umidità, non ci viene che foglie.
 Tra le piante si vedono al cielo le terre scoperte
 che di giorno gli rubano il sole. Lassù brucia il sole
 tutto il giorno e la terra è calcina: si vede anche al buio.
 Là non vengono foglie, la forza va tutta nell'uva.

Il mio vecchio appoggiato a un bastone nell'erba bagnata,
 ha la mano convulsa: se vengono i ladri stanotte,
 salta in mezzo ai filari e gli fiacca la schiena.
 Sono gente da fargli un servizio da bestia,
 ché non vanno a contarla. Ogni tanto alza il capo
 annusando nell'aria: gli pare che arrivi nel buio
 una punta d'odore terroso, tartufi scavati.

Sulle coste lassù, che si stendono al cielo,
 non c'è l'uggia degli alberi: l'uva strascina per terra,
 tanto ^{pesa}. Nessuno può starci nascosto:
 si distinguono in cima ~~le punte~~^{macchie} ~~degli alberi radi~~ ^{le punte degli alberi}
~~neri e radi~~ ~~neri e asciutti~~. Se avesse la vigna lassù,
 il mio vecchio farebbe la guardia da casa nel letto,
 col fucile puntato. Qui, al fondo, nemmeno il fucile
 non gli serve, perché dentro il buio non c'è che fogliami.

---alberi

neri e radi...

le-
 si distinguono in cima i profili agli alberi

neri e radi.

La collina biancheggia alle stelle, di terra scoperta,
si vedrebbero i ladri, lassù. Tra le ripe del fondo
i filari sono tutti nell'ombra. ~~Ci vengono i ladri~~ ^{Lassù che ce n'è}
e che è terra di chi non patisce, non ^{sale} ~~nessuno~~:
qui nell'umidità, con la scusa di andare a tartufi
entran dentro alla vigna e saccheggiano le uve.

←
~~Il mio vecchio ha trovato al mattino~~ ^{Il mio vecchio ha trovato al mattino} due graspi buttati
tra le piante e stanotte borbotta. La vigna è già scarsa:
giorno e notte nell'umidità, non ci viene che foglie.
~~Tra le piante si vedono al cielo~~ ^{Su nel cielo si stendono invece} le vigne scoperte
che di giorno gli rubano il sole. Lassù brucia il sole
tutto il giorno e la terra è calcina: si vede anche al buio.
Là non vengono foglie, la forza va tutta nell'uva.

←
~~Là non c'è umidità e non si trova tartufi~~
~~c'è dei grappoli~~ ^{la terra bagnata di mosto}
~~e'è l'odore dell'uva matura e nessuno la ruba~~
~~e non vanno a rubarli~~
Il mio vecchio, appoggiato a un bastone nell'erba bagnata,
ha la mano ~~contratta~~ ^{convulsa}: se viene qualcuno ^{vengono i ladri} stanotte,
salta ~~fuori dal buio~~ ^{in mezzo ai filari} e gli fiacca la schiena.
~~Ogni tanto il mio vecchio si ferma annusando~~
~~e'è una punta d'odore terroso, tartufi scavati.~~
~~Un bastone han detto può mettere un ??? per terra~~
Sono gente da fargli un servizio da bestia,
ché non vanno a contarla ^{che non possono andarla a contare}. Ogni tanto alza il capo
annusando nell'aria: gli pare ~~di sentire~~ ^{che arrivi} dal buio
una punta d'odore terroso, tartufi scavati.

Fondo Einaudi

FE 51.53

Minuta di *Paesaggio (III)*

Un uomo bianco.

C1

Un H bianco

Tra la barba e il gran sole la faccia ^{va ancora} ~~non stona~~,

ma è la pelle del corpo che ~~appare~~ ^{appare} ~~mostra~~ fra i buchi

e ~~tremante~~.

~~mostra~~ ^{appare} tremante

fra ~~gli strappi~~

~~appare~~ biancheggia

le toppe. Non basta lo sporco a ~~annerirla~~ confonderla .

nel^{la} gran sole

pioggia e nel sole. I Villani anneriti

l'han guardato una volta, ma l'occhiata ~~rimane~~ perdura

su que^lsto corpo, cammini o ~~riposi nel sole~~

si ~~atterri~~ ^{accasci} al riposo.

FE 5I.53/1

~~Smorto è sempre, quest'uomo. Magari ha sempre
 che i villani tralascino una volta ~~il lavoro~~ ^{il lavoro}
 e gli calino addosso con quei pugni pugnanti pesanti
 a fiaccargli la pelle. Se avessero tempo
 i villani l'avrebbero già insanguinato~~

L'uomo ^{bianco} ~~morte~~ passando un cespuglio e una casa
 gli par sempre che sbuchi ~~il villano nascosto~~ ^{con quei pugni pesanti}
 un villano nascosto. Se lo lasciano stare
 è soltanto perché non han tempo. Le donne
~~che l'hanno visto lo dicono ai mariti oscurati~~
 - che hanno tempo – gli lasciano dire qualcosa

FE 5I.53/2

Nella notte la terra non ha più padroni,
 se non voci inumane. Il ~~lavoro~~ ^{sudore} non conta.
 Ogni pianta ha un suo freddo sudore nell'ombra
 e non c'è più che un campo per ~~tutti~~ ^{nessuno} e per tutti.

Al mattino quest'uomo stracciato e tremante
~~dorme~~ ^{sogna}, steso ~~in un fosso~~ ^{ad un muro} non suo, che i ~~villani~~ ^{eagnacci}
 villani

lo rincorrono e vogliono morderlo, sotto un gran sole.

Ha ~~la~~ ^{una} barba stillante di ~~un po' di~~ ^{fredda} rugiada
 e tra i buchi la pelle. Compare un villano
 con l zappa sul collo, e ~~una zucca~~ ^{s'asciuga} la bocca.

2) un suo campo quest'oggi ha bisogno di forza

1) Non si scosta nemmeno, scavalca quell'altro:

~~le sue terre han bisogno di colpi di zappa~~

Quando passa dinnanzi a un cespuglio o una casa
 gli par sempre che sbuchi con quei pugni pesanti
 un villano severo. Se lo lasciano stare
 è soltanto perché non han tempo. Le donne
 che hanno tempo, lo cacciano via per paura.
 nemmeno lo lasciano stare
 hanno sempre un cagnaccio alla porta,
 che annusandolo ringhia.

C 3

Nella notte, le grandi campagne si fondono
 in ombra solenne che ~~cancella cancella~~ nasconde ^{sprofonda} i filari
 e le piante, e soltanto ~~toccando si trovano~~ le mani conoscono i frutti.
 L'uomo lacero pare un villano, nell'ombra,
 che ^{ma} rapisce ogni cosa e i cagnacci non sentono.

Tra la barba e il gran sole la faccia va ancora,
ma è la pelle del corpo, che biancheggia tremante
fra le toppe. Non basta lo sporco a confonderla
nella pioggia e nel sole. Villani anneriti
l'han guardato una volta, ma l'orchestra perdura
su quel corpo, cammini o s'accasci al riposo.

Nella notte le grandi campagne si fondono
in ombra pesante, che sprofonda i filari
e le piante, e soltanto le mani conoscono i frutti.
L'uomo lacero pare un villano, nell'ombra,
ma rapisce ogni cosa e i cagnacci non sentono.
Nella notte la terra non ha più padroni,
se non voci inumane. Il sudore non conta.
Ogni pianta ha un suo freddo sudore nell'ombra
e non c'è più che un campo per nessuno e per tutti.

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

Il vino triste

La fatica è sedersi senza farsi notare.

Tutto il resto poi viene da sé. Tre sorsate
e ritorna la ~~forza~~ ^{voglia} di ~~soffrire~~ ^{pensare} da solo.

Si spalanca uno sfondo di lontani ronzii,
ogni cosa si perde e diventa ~~anche più prodigioso~~ ^{un miracolo}
esser nato e guardare il bicchiere. ~~Non c'è più rimorsi~~

Rimorsi

Il lavoro

- l'uomo solo non può non pensare al lavoro -

Ridiventa ~~una ??? ???~~ ^{l'antico lontano destino} che è bello soffrire
per poterci pensare. ~~E ogni volta quest'uomo~~

E Poi vivere un momento

gli occhi si fissano

a mezz'aria, dolenti, come ~~avessero pianto~~

fossero ciechi.

¶ Poi ^{quest'} ~~sol~~ uomo ~~sol~~ si rialza e va a casa a dormire

~~eol suo passo che un tempo~~

come un ^{???} ~~cieco~~ ^{cieco} che ha perso la strada. ~~e si ferma ogni tanto~~

a ~~stirare~~ ^{tastare} le cose e alla fine ~~rovina~~ ^{si stende} nel letto,

senza accendere luci.

Chiunque

può sbucare da un angolo e pestarlo di colpi.

Può sbucare una donna e distendersi in strada

bella e giovane, sotto un altro uomo, ^{gemendo}

come un tempo una donna gemeva con lui.

Ma quest'uomo non vede. Va a casa a dormire

e la vita non è ch un ronzio ~~silenzioso~~ ^{di silenzio}.



Fondo Einaudi

FE 51.78

Manoscritto di *Paesaggio (III)*

Paesaggio (tre)

Tra la barba e il gran sole la faccia va ancora,
ma è la pelle del corpo, che biancheggia tremante
fra le toppe. Non basta lo sporco a confonderle^a
nella pioggia e nel sole. Villani anneriti
l'han guardato una volta, ma l'orchestra perdura
su quel corpo, cammini o s'accasci al riposo.

Nella notte le grandi campagne si fondono
in ombra ~~sole~~^{pesante}, che sprofonda i filari
e le piante, e soltanto le mani conoscono i frutti.
L'uomo lacero pare un villano nell'ombra,
ma rapisce ogni cosa e i cagnacci non sentono.
Nella notte, la terra non ha più padroni,
se non voci inumane. Il sudore non conta.
Ogni pianta ha un suo freddo sudore nell'ombra
e non c'è più che un campo per nessuno e per tutti.

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

Fondo Einaudi

FE 5L.17

Minuta di *Una stagione*

ma, di notte, una figlia ritorna a passare

per le strade, la sera, e ostentare nel vento

sotto gli alberi. ~~tutte le membra~~ ~~pregnanti di ???~~ solido e fresco il suo corpo ~~segreto nascosto in fermento~~ che vive

E c'è un figlio che gira ^{alla} ~~alla~~ ^{di} ~~di~~ ^{sera} ~~di notte~~ ~~a braccetto a~~ ^{stringendo} ragazze

tutto fiero di muscoli forti che stringon la donna.

(e se nasce un figlio non riguarda lui)

muscoli.

FE 5I.17/1

E c'è un figlio che gira ~~di notte stringendo ragazze~~ ^{e sa stare da solo*}
~~tutto fiero~~ ^{compiaciuto} ~~del modo che tiene a braccetto~~
~~la conquista~~ ^{compagna} ~~Gli piace d'un gioco di muscoli~~
 accostarsela mentre rilutta e baciarla all'orecchio
 e si sa divertire ~~da solo~~ ^{vestito} ~~da solo~~ . Ma cerca ^{Ma guarda} ragazze ^{Si guarda allo specchio} ~~Ma guarda~~ ^{nei} altri
 compiaciuto del modo che tiene a braccetto
 la compagna. Gli piace, d'un gioco di muscoli
 accostarsela mentre rilutta e baciarla ^{sul collo} ~~all'orecchio~~ ^{sul corpo di fog} ~~la folla~~
 Soprattutto gli piace, poi che ha generato
 su quel corpo, lasciarlo intristire e tornare a sé stesso.
 Un amplesso lo fa solamente sorridere e un figlio
 lo farebbe indignare. La ^o ~~donna~~ ^{sa la ragazza,} che attende, ~~lo sa~~
~~e si tiene nascosta~~ ^{prepara sé stessa} ~~a non farsi vedere sformata~~ ^{a nascondere il ventre sformato}
 e si gode con lui compiacente e gli ammira ^{la forza}
 di quel corpo che serve per compiere tante altre ^{cose}.
 il suo corpo viveva esalando di ~~germi~~ ^{much}
 in fermento tra i muri di pietra. ~~Col tempo~~ ^{Ma adesso} ~~Col tempo~~ anche lei,
 che ^{ha} nutrito altri corpi si è secca e piegata.
 Non è bello guardarla (ha perduto), ogni forza; ^(a quest'ora che ha perso)
^{ma} ~~ma~~, dei molti, una figlia ritorna a passare
 per le strade la sera e ostentare nel vento
 sotto gli alberi, solido e fresco, il suo corpo che vive.

I vestiti divengono ^{tano} vento la sera d'aprile

~~che si muove a abbracciare le donne che passano~~

e si stringono e volano ^{tremano} intorno alle donne che ^{passano}.

~~Tra le piante inverdite passeggiano i corpi leggeri~~

I vestiti son foglie leggere ~~??? leggere, ma i corpi nascosti~~ ^{segreti}

^{nella} ~~questa sera si sentono~~ ^{vedono} ~~muovere~~

~~Tutti i~~ ^{Ogni} corpi^o di donna si muovono ~~saldi~~ ^{sicuro} nel vento

che dilegua e lo lascia più tiepido ^{saldo}. Son fatte di carne

fresca e solida, come le piante son fatte di linfa

e di scorza ~~nel vento che porta le foglie e i~~ ^{vestiti}

e resistono ^{al vento})
 solide e vive
 [^{al vento che scrolla le foglie} ogni foglia]

Ogni corpo di
che dilegua e

donna si muove sicuro nel vento

lo lascia più saldo. ??? Ciascuno dei corpi

Questa donna una volta era fatta di carne

fresca e solida: quando ^{portava nel corpo} faceva un bambino

si teneva nascosta e intristiva da sola.

(Poi tornava a vedersi, la sera, nel vento)

Non è bello mostrarsi sformate per strada.

Questa donna era giovane e senza volerlo

fece molti bambini. Passava per strada

con un corpo sicuro e ~~sapeva~~ ~~star sola~~ ~~esser molto~~ ~~cortese.~~

~~sapeva ??? ???~~

~~sapeva rispondere~~

Non aveva altro bene che il corpo che adesso è ^{sforito}

Questa donna una volta era fatta di carne
fresca solida e: quando portava un bambino
~~Non am~~ si teneva nascosta e intristiva da sola.
Non amava mostrarsi sformata per strada.
Le altre volte, era giovane e senza volerlo
fece molti bambini. Passava per strada
con un passo sicuro e sapeva ~~parlare cortese~~ ^{godere (+momenti gli istanti)} ~~con molti~~
~~Il suo corpo di donna muoveva sicuro nel vento~~
I vestiti diventano vento le sere di marzo
e si stringono e tremano intorno alle donne che passano.
Il suo corpo di donna muoveva sicuro nel vento
che ~~ricopriva~~ ^{sveniva} lasciandolo saldo. Non ebbe altro bene
che il suo ^{quel} corpo, che adesso è ~~distrutto~~ ^{consunto} dai troppi ~~bambini~~ ^{figliuoli}.
Nelle sere ~~di marzo~~ ^{di vento} ~~annusava~~ ^{si sparge} ~~il~~ ^{un} sentore di linfe,
c'è il sentore ^{che aveva il suo} ~~del corpo di quando era~~ ^{ancor} ^{da} giovane
quando senza saperlo portava un bambino.



Nelle sere di vento si spande un sentore di linfe
il sentore che aveva il suo corpo da giovane
~~ogni volta che~~ tra le vesti superflue. Un sapore di terra bagnata
che ogni ~~anno~~ ^{marzo} ritorna. Anche dove in città non c'è viali
e non giunge ~~col vento~~ ^{sole} ~~la ???~~ ^{vita il respiro} dal ~~sole~~ ^{vento}
~~il suo corpo viveva tra~~ ^{tra ???} ~~le pietre~~ ^{i muri di} ~~(e)(a)~~
~~esalava i suoi~~ ^{di} ~~succhi in fermento~~. Col tempo anche il corpo
~~che~~ ^{nutriva altri corpi} ~~si è secco e piegato~~ ^{membra}
~~Non è bello guardarla (quest'ora)~~ Al suo posto c'è adesso una
~~donna~~ ^{vecchia} ~~ricurva~~
~~il suo corpo viveva, esalando di germi~~ ~~ha perduto ogni forza;~~
~~in fermento, tra i muri di pietra.~~

Fondo Einaudi

FE 51.15

Minuta di Pensieri di Dina

Girare. Bruna meglio sotto le foglie all'ombra.

Meglio che sia operaia. Più facile? Più sana?

Pioggiarra. Staffilante Fuga vestiti caldi

??? È alla pioggia fumante, tra le foglie.

È giunta la voce che in qualche isolotto di pioppi,
 sul Sangone, va a prendere il bagno una ~~donna~~ giovane nuda.
 Oggi [fa un'afa] in acqua, che toglie ~~la~~ ogni forza
 e fa andare più lenti i barconi dei tre sabbiatori
 che si vedono ancora alla svolta. (L'amico che punta
 mi si staglia sul verde ~~lontano~~ vicino più ??? ^{profondo} del bosco di pioppi ~~degli alberi.~~
 Oggi siamo anche soli sul Po)

~~Poter sempre pensare così nella vita~~

FE 5I.15 003476 00 G

Questa sera ritorno vestita nell'abito rosso,
a ballare con quei giovanotti che sanno cantare

se debbo sformarmi, non c'è motivo per
sformarmi ora.

FE 5I/15.3

e capello, che andava a pescare, mi ha vista tuffarmi

ma ha creduto che fossi un ragazzo e nemmeno ha ~~guardato~~ ^{parlato}

questa sera ritorno una donna in abito rosso

- non lo sanno che sono ora stesa qui nuda, quegli ~~uomini~~

che mi fanno i sorrisi per strada- ritorno vestita

a pigliare sorrisi. Non sanno quegli uomini

che stasera avrò i fianchi più ~~freschi~~ ^{forti} nell'abito rosso

e sarò un'altra donna. Nessuno mi vede quaggiù:

~~ora~~ ^e di là dalle piante ci son sabbiatori più ~~forti~~ ^{belli}

~~d'ogni uomo~~ ^{di quegli altri} che fa ^{nno} sorrisi: nessuno mi vede.

~~Ma stasera il mio corpo sarà solo mio. stasera~~

~~è una cosa e gli abbracci del ballo~~

~~sono un'altra~~

Sono sciocchi gli uomini _ stasera ballando con ~~loro~~ ^{tutti}

io sarò come nuda, come ora e nessuno saprà

che poteva trovarmi qui sola. Sarò come loro

solamente, gli sciocchi, vorranno abbracciarmi ben stretta

bisbigliarmi proposte da furbi. Ma cosa m'importa

delle loro carezze? So farmi carezze anche da me.

Questa sera ~~dovremmo poter guardarci~~ ^{stare nudi} e ~~star~~ ^{nudi} ^{negli occhi}

Senza fare sorrisi da furbi. Io sola sorrido

a distendermi qui dentro l'erba e nessuno lo sa.

▼
dovremmo poter stare nudi e vederci

in due giorni

Questa sera ritorno una donna, nell'abito rosso,
~~ma gli uomini non lo sapranno che son~~
- non lo sanno quegli uomini, che ora son stesa qui ^{nuda}
~~quelli~~ mi fanno i sorrisi per strada – ritorno vestita
~~a ballare con~~ ^{passare tra} ~~loro. Ma~~ ~~donne non voglio vederle.~~
Questa sera mi cerco un ragazzo che parli con me
Come parla cogli^{ti} gli altri ragazzi e lo porto a passeggio.

a pigliare sorrisi

~~a passare tra loro~~

~~e non guardo nessuno.~~ Non sanno quegli uomini
che stasera avrò i fianchi ^{gambe} più fresche ^{belle} nell'abito rosso
e mi scorrerà
e sarò un'altra donna. ~~Di donne non voglio vederne~~ Nessuno mi vede quaggiù:
mi scorrerà sangue più sano
al di là delle piante ci son sabbiatori più ^{dai muscoli} forti
d'ogni uomo che ~~non???~~ per ~~ste~~ via ^{giri vestite} ^{faccia sorrisi} e nessuno mi ~~trova~~ vede.

Quel vecchio in ~~paglietta~~ ^{mutande}
e cappello , che andava a pescare ^{???} a pescare mi ha vista ~~tuffarmi~~ ^{nuotare} tuffarmi
ma ha creduto che fossi un ragazzo e ~~ha gridato un saluto.~~
~~dato una voce.~~
~~gridato insulti~~
nemmeno ha guardato.

Nel Sangone

Dentro l'acqua che ormai scorre limpida ^{e fresca di prato} fresca di sole

è un piacere ~~tuffarsi~~ ^{gettarsi}: a quest'ora non viene nessuno.

~~solamente il costume atillato tagliato dalle ??? alle spalle~~
~~stringe il corpo e la gola.~~

Fanno rabbrivire, le scorze dei pioppi, a ~~toccarle~~ ^{sfiorarle} ^{toccarle col corpo}

più che il ^{croscio} l'acqua scrosciante ~~del tuffo~~ ^{di un tuffo}. Sott'acqua è ancor buio

più che i tuffi scroscianti

ma è un'immensa freschezza

e fa un gelo che accoppa, ma basta saltare nel ^{sole} ^{nel ???}

e si torna a ~~vedere~~ ^{guardare} ^{le cose} ^{il mattino} ^{le cose} ^{piante cose} con gli occhi più freschi ^{puliti} ^{lavati}.

È un piacere distendersi nuda sull'erba già calda ^{tiepida}

e ~~sentire~~ ^{cercare} ~~nel cielo~~ ^{con gli occhi chiusi} ~~lontano~~ ^{leggeri} le grandi colline

che sovrastano ^{??? ???} ^{sormontano} ~~il bosco dei pioppi~~ ^{i pioppi}. ^{Che uomini sulle colline,}

~~mille piccole case~~ ^{le} nessuno s'accorge

~~È mi chiudo~~

~~che sono qui nel fondo distesa col corpo scoperto~~

~~e mi ??? nel fondo~~

~~e nessuno che s'accorga che sono qui nuda.~~

~~e~~ ^{la} ^{mi} ^{mi} vedono ^{guardano} ^{mostrano} nuda

e nessuno ~~lassù~~ ^{di là} ^{lassù} se ne accorge. È un peccato ^{al mattino}

~~non distendere il corpo a asciugare sull'erba~~

Al di là delle piante

FE 51/15.5

Quel vecchio in maglietta ^{calzoni}

~~e~~ ~~col cappello che andava a pescare~~ ^{la sabbia} ^{la sabbia} ~~in~~ ^{nel} Sangone

non mi ha vista

~~non~~ ^{mi ha veduta} ^{guardata} ^{notata} ^{nell'acqua} ^{ha creduto che} ^{fossi} ^{è un ragazzo}

Fondo Einaudi

FE 51.9

Minuta di Tradimento

Stamattina non sono più solo. Ho ~~una~~^{Ho una} femmina a-borde
che sta ~~che~~ distesa sul fondo e mi grava la prua
della barca avanza a fatica nell'acqua tranquilla
ancor gelata e torba del sonno notturno.
Sono uscito dal Po~~o~~ tumultuante e echeggiante nel sole
di onde rapide e di sabbiatori~~o~~, e vincendo la svolta
dopo molti sussulti, mi sono cacciato
nel Sangone. «Che ~~belle~~^{sogno}», ha osservato colei
senza muovere il corpo supino, guardando nel cielo.
Non c'è un'anima in giro e le rive son alte
Ed, a monte più anguste, più anguste, serrate di pioppi.

€ Quant'è goffa la barca in quest'acqua tranquilla!
Dritto a poppa a levare e abbassare la punta
vedo il legno che avanza impacciato: è la prua che sprofonda
per quel peso di un corpo di donna, ~~??? bianchi son~~ ~~chiuso~~ ~~???~~ ~~???~~ ~~???~~^{???} di bianco.
La ~~ragazza~~^{compagna} mi ha detto che è pigra e non s'è ancora mossa.
Sta distesa a fissare le vette degli alberi
ed è come in un letto e m'ingombra la ~~barca~~ barca.
Ora ha messo una mano nell'acqua e la lascia trainare
e m'ingombra ~~il~~ anche il fiume. Non posso guardarla
- sulla prua, dove stende il suo corpo – che piega la testa
e mi fissa ~~???~~^{???} curiosa dal basso, muovendo la schiena.
Quando ho detto che venga più al centro, lasciando la prua,
mi ha risposto ridente: ~~???~~ «Vicina, ???-??? mi vuole?»

Altre volte, ~~stillante~~^{grondante stillante gocciante} di un ~~tuffo~~^{nuoto tuffo} violento nel ~~???~~^{???} di ~~???~~^{???},
continuavo a puntare nel sole, finch'ero ubriaco,

fra i tronchi e le pietre, ~~fiume di ???~~

mi ha risposto ~~chiedendo~~^{di scatto} «Mi vuole vicina?», e rideva,

e giungendo ^{arrivando} ^{approdando} a quest'angolo, mi gettavo riverso
 accecato dall'acqua e dal sole, buttato via il palo,
 a calmare il respiro affannoso e il sudore e al respiro
 delle piante e alla ^{stretta} ^{amplesso} ^{abbraccio} dell'erba.

Ora l'ombra è estuosa,

al sudore che pesa nel sangue e alle membra infiacchite,
 ed il sole tra gli alberi sembra la luce
 d'una lampada. Siedo sull'erba. Non so cosa dire
 e m'abbraccio i ginocchi. La ^{ragazza} ^{compagna} è sparita
 dentro il bosco dei pioppi, ridendo, e io debbo inseguirla.
 La mia pelle è ^{annerita} ^{effuseata} ^{annerita} dal sole e scoperta.
 La ^{ragazza} ^{compagna} è ^{vestita} ^{bella} di ^{bianco}, poggiando le mani
 alle mie per saltare sul greto, mi ha fatto sentire
 con la fragilità delle dita il profumo
 del suo corpo nascosto. Altre volte il profumo
 era l'acqua seccata sul legno e il sudore nel sole.
 La ^{ragazza} ^{compagna} mi chiama impaziente. Nell'abito ^{bianco} ^{rosso} ^{bianco}
 Sta attendendo fra i tronchi e io debbo inseguirla.

Stamattina non sono più solo. Ho ~~una~~^{Ho una} femmina a-borde
^{che sta} ~~che~~ distesa sul fondo e mi grava la prua
della barca avanza a fatica nell'acqua tranquilla
ancor gelata e torba del sonno notturno.
Sono uscito dal Po tumultuante e echeggiante nel sole
di onde rapide e di sabbiatori e vincendo la svolta
dopo molti sussulti, mi sono cacciato
nel Sangone. "Che sogno", ha osservato colei
senza muovere il corpo supino, guardando nel cielo.
Non c'è un'anima in giro e le rive son alte
ed, a monte più anguste, più anguste, serrate di pioppi.

Quant'è goffa la barca in quest'acqua tranquilla!
Dritto a poppa a levare e abbassare la punta
vedo il legno ^{che} avanza impacciato: è la prua che sprofonda
per quel peso di un corpo di donna, ~~nascosto~~^{ravvolto} di bianco.
La compagna mi ha detto che è pigra e non s'è ancora mossa.
La ~~ragazza~~^{compagna} mi ha detto che è pigra e non s'è ancora mossa.
Sta distesa a fissare le vette ²²² degli alberi altissimi^c ^{soli}
ed è come in un letto e m'ingombra la barca.
Ora ha messo una mano nell'acqua e la lascia ~~trainare~~^{schiumare}
e m'ingombra anche il fiume. Non posso guardarla,
- sulla prua, dove stende il suo corpo - che piega la testa
e mi fissa curiosa dal basso, muovendo la schiena.
Quando ho detto che venga più in centro, lasciando la prua,

mi ha risposto un sorriso ~~lontano~~ ^{vigliacco:} «~~Mi vuole vicina?~~» «Mi vuole vicina?»

mi ha risposto di scatto e rideva: «~~Mi vuole vicina?~~»

Altre volte, gocciante di un tuffo violento fra i tronchi e le pietre,
 continuavo a puntare nel sole, finch'ero ubriaco,
 approdando a quest'angolo, mi gettavo riverso,
 accecato dall'acqua e ~~dal sole~~ ^{dai raggi}, buttato via il palo,
 a calmare ^{l'affanno ???} il respiro affannoso e il sudore e al respiro
 delle piante e all'abbraccio dell'erba.

Ora l'ombra è estuosa,

al sudore che pesa nel sangue e ^{al}le membra infiacchite,

~~ed il sole~~ ^{la luce} tra gli alberi sembra la luce

e la volta degli alberi filtra una luce
 d'alcova

di ^{una alcova} ~~una lampada~~. ~~Siedo~~ ^{(Mi)siedo} ~~sull'erba~~. ~~Non~~ ^{Seduto sull'erba, non} so cosa dire

e m'abbraccio i ginocchi. La compagna è sparita

~~dentro il bosco dei~~ ^{ridendo} ~~pioppi, ridendo, e io debbo~~ ^{bisogna e io debbo} inseguirla.

La mia pelle è annerita ~~dal~~ ^{di} sole e scoperta.

La compagna ~~???~~ ~~???~~ ^{???}, poggiando ^{???} le mani che è

alle mie per saltare sul greto, mi ha fatto sentire

colla fragilità delle dita il profumo

del suo corpo ^{ridendo} nascosto. Altre volte il profumo

era l'acqua seccata sul legno e il sudore nel sole.

La compagna mi chiama impaziente. Nell'abito bianco

sta ~~attendendo~~ ^{girando} fra i tronchi, ~~e io debbo~~ ^{bisogna} ^e io debbo inseguirla.

~~Stamattina la barca non scatta nell'acqua. La prua~~

~~Stamattina non sono più solo e la barca e miei pugni~~

E la barca procede svogliata e pesante

Nel Sangone. ^{“Che bello”} ~~“Qui è~~ ^{Che bello”} ha ~~gridato~~ ^{osservato} ~~colei~~

Senza muovere il corpo supino, guardando nel cielo.

Non c'è un'anima ^{in giro} ~~viva~~ e le rive son alte

ed in fondo ~~nello stretto~~ ^{più anguste,} ~~un gran bosco~~ ^{serrate} di pioppi

Com'è goffa la barca in quest'acqua tranquilla!

Dritto a poppa ad alzare e abbassare la punta

me, la vedo ~~distesa dinnanzi~~ ^{avanzare in lungo} ~~impacciata~~ e non sembra più mia,

~~La ragazza la ingombra~~ **adagiata**

e mi ^{???} ~~???~~ ^{???} dal fiume ~~dai sassi~~ ^{???} ~~vestita di rosso e d'azzurro~~ ^{di giallo}

~~colle gambe scoperte e le braccia~~

~~La ragazza, vestita di rosso, m'ingombra la fossa~~

Il mattino è ~~freddissima e i soli rumori~~ e non ??? che ??? l'erba

~~sono il tenue fruscio~~

a ??? ~~???~~ ~~???~~ la forza del palo

~~sono un tenue fruscio alla prua~~ e schiamazzi di uccelli

~~una pausa~~

~~un abisso~~

~~più fresco dell'acqua dei sassi nell'acqua e ???~~

FE 5I/9.3

La ragazza mi ha detto che è pigra e non s'è ancora ^{mossa}

Sta ^è distesa a ^{guardare} ^{fissare} le punte degli alberi ^{altissimi}

ed è ^{che sta è} come da sola, soltanto ^{mi grava} ^{mi ingombra}

sulla prua la mia barca e ^{e mi ferma la chiglia} ^{mi sta innanzi agli} ^{occhi} i miei occhi la guardano

sempre intorno al suo corpo, alla prua, ??? poggia la schiena

Se le dico di mettersi al centro ^{rizzandosi in piedi} e ^{lasciare la} ^{prua}

^{perché la prua fili}

sarà certo perché me la voglio tenere vicina.

^{e lasciare la prua} ^{il suo posto} ^{quel luogo}

II

Altre volte giungendo a quest'angolo ^{sopra le pietre} ~~sotto le pietre~~

mi ~~sdraiavo~~ ^{gettavo} sull'erba ~~gettando~~ ^{buttando} via il palo,

a calmare ~~il respiro aff~~ ^{lo spirito e il sudore} ^{il respiro affannoso} ~~il respiro affannoso~~ ^{e il sudore} ^{al respiro} ~~lo spirito~~

della brezza ~~al fresco~~ ^{e al contatto} dell'erba. ~~○ stillante~~ ^{○ stillante}

~~di una breve~~ ^{fredda} ~~nuotata~~ ^{violenta} sul Po ???

~~continuavo a puntare nel sole~~ ^{finch'ero} ~~stroncato~~ ^{ubriaco}

~~m'arrostivo nel sole~~

Ora siamo arrivati

con lentezza, parlando, e pensando altre cose,

e il sudore mi pesa nel sangue. ^{Se fisso} ~~quest'~~ ^{angelo}

~~Saltando nell'acqua~~

che mi giunge ^{dentro l'acqua ai} al ginocchio e fa freddo e c'è pietre

sotto i piedi ~~e non non posso nuotare e fra poco al~~ ^{ritorno}

la ragazza dovrà stare stesa con me sopra l'erba

Guardo ^{il fondo} e le pietre e ~~le gambe~~ ^{???} ~~???~~ ^{i corpi dei pesci}

Poi la bella ragazza mi chiama e m' ^{???} tra ~~le piante~~.

La ragazza ritorna ^{???} ~~imbronciata~~ e mi dice che è bello

chè non l'ho seguita

e mi tira una bacca al

si siede sull'acqua a me di prua della barca.

e si si contenta che ha visto

la collina e lo dice tra gli alberi

Poi

Fa freddo nell'ombra

sulla pelle scoperta: le cosce, il torace.

Salto in acqua ed abbrivo la barca che tocca le ^{pietre}.

Non mi piace più l'erba ed il sole tra gli alberi

né acqua né ~~sole~~ ^{barca} né pietre.

ed il sole tra gli alberi sembrano raggi

~~di prigione~~ ^{di una stanza} Mi siedo sull'erba che ~~sembra~~ ^{pare} fa da cuscini

~~Le ginocchia abbracciate, non so cosa fare~~

~~Chiacchierando qualcosa ???~~

Finalmente anche lei che è vestita di ~~rosso~~ ^{bianco}

è venuta alla riva, lasciando là sola,

la mia barca d'un tempo. ~~Guardiamo le~~ ^{pi}

~~piante.~~

Non so cosa dire

e m'abbraccio i ginocchi. La ragazza sta in ^{piedi}

e mi parla del bosco che'è dietro, ch'è bello.

Io le dico di ~~mettersi~~ ^{stendersi} a terra, chè tanto non sporca,

li vicino, di stare a guardare un po' l'acqua che passa

La ragazza non sente e fa invece una corsa

dentro il bosco ^{ridendo} ^{chiamando} tra i tronchi puliti dei pioppi.

Per un po' resto solo e la barca tentenna

a due passi e ^{non so cosa fare} ~~una brezza mi sfiora ???~~ ^{e non so cosa fare.}

~~La ragazza non torna. Mi rialzo ridendo~~ e il terreno mi punge

~~e non so cosa fare.~~ ^{nell'acqua}

Stamattina non sono più solo. Ho ^{una femmina} ~~con me una ragazza~~ ^{una bambina}
 che distesa sul fondo, mi grava la prua
 della barca, che avanza a fatica nell'acqua tranquilla
 ancor ~~gelida~~ ^{torbida} ~~gelida e~~ ^{torba} ~~fredda~~ ^{torba} dal sonno notturno
 Sono uscito dal Po tumultuante ~~e echeggiante~~ ^{voeiante} ~~echeggiante~~ nel sole
 di onde rapide e di sabbiatori e vincendo la svolta,
 dopo molti sussulti ~~e ???~~, mi sono avviato
 nel Sangone. "Che bello" ha osservato colei
 senza muovere il corpo supino, guardando nel cielo.
 Non c'è un'anima in giro e le rive son alte
 ed, al fondo ^{a monte} più anguste, serrate di pioppi.

II

Com'è goffa la barca in quest'acqua tranquilla!
 Dritto a poppa ~~ad alzare~~ ^{a levare} e abbassare la punta,
 me la vedo ^{il legno che} avanzare impacciato: ~~e non sembra più mio~~ ^{è la prua che sprofonda}
~~non sembra più ??? ???~~

~~??? delizia di volgere, al solo contatto, la barca,
 Il mattino è ben fresco e non s'ode che l'urto,
 a rastrello, del ferro del palo, e schiuma ??? ???
 per quel peso di un corpo di donna, che ??? ??? ??? ??? ??? ???~~

La ragazza mi ha detto che è pigra e non s'è ancora ^{mossa}.

Sta distesa a fissare le ^{vette} punte degli alberi
 ed è come ^{in un letto} ~~da sola, soltanto che ingombra~~ ^{e m'ed ingombra la barca anche il fiume} la barca.

~~☉ Che Ora ha messo una mano nell'acqua e la lascia trainare~~

Sulla prua la mia barca e mi ~~ferma~~ le occhiate
 e m'ingombra anche il fiume. Non posso guardarla,

~~sempre addosso al suo corpo dove poggia la schiena
 sulla prua dove stende il suo corpo, ne ~~schiede~~ le ??? ???~~

~~Se le dico di mettersi al centro rizzandosi in ^{piedi} ~~che piega la testa~~
 e mi fissa ^{curiosa} dal basso, ~~muovendo~~ ^{muovendo} la schiena.
 ???~~

~~sarà certo perché me la voglio tenere vicina.~~

Le ho detto ~~Se le dico di mettersi~~ ^{soltanto} che venga più al centro, lasciando la prua,
 mi ha risposto ridente " Mi vuole vicina?", FE 5I/9.7

Quando non si è andato nel sole spingendo una barca
~~Quando~~ gli alberi sono maggiori, fa freddo nell'ombra
 sulla pelle scoperta, le cosce, il torace
~~Altre volte giungen~~
 Altre volte giungendo a quest'angolo sopra le pietre
 Mi gettavo per terra, lanciando via il palo
 a calmare il respiro affannato
 C'era ~~Altre volte~~ ^{Una volta} stillante di un nuoto lento nel Po ^{vorticoso}
 continuavo a puntare nel sole finch'ero ???
 e giungendo a quest'angolo ~~tiepido~~ sopra le pietre
 mi gettavo ~~sull'erba~~ ^{giù a} per terra ~~deposto il palo~~ ^{buttato via} palo
 a calmare il respiro affannato ^{affannoso} e il sudore al respiro
 della brezza e al contatto dell'erba. Ora ^{siamo asciutti}
 Certamente, parlando e pensando altre cose
 e il sudore mi pesa nel sangue, fa ~~freddo~~ ^{fresco} nell'ombra
 sulla pelle scoperta, le cosce, il torace.
 Salto in acqua ed abbrivo la barca che tocca le ^{pietre}.
 La ragazza ~~si drizza e discende alla riva~~ ^{si drizza si scuote nell'abito bianco e} ~~si china~~
~~dando a me le due mani~~
 poi discende poggiando le mani alle mie e nello ^{sforzo}
~~sento tutta~~ ^{mi svela} la fragilità delle dita ~~di donna~~ ^{e il profumo}
~~il profumo del corpo~~ ^{corpo} e il candore dell'abito.
 La mia pelle è annerita dal sole e scoperta
 del suo corpo nascosto

È Era è
freddo questo

freddo nell'ombra e alle membra infiacchite FE 5 I.9 003422 00 G

al sudore che pesa nel sangue

alla pelle scoperta, le cosce, il torace

ed il sole tra gli alberi sembrava raggi di luce

di una di ^{???} di una camera ^{???} camera di una lampada Siedo sull'erba che fa da cuscini. Non so cosa dire

e m'abbraccio i ginocchi. La ragazza è sparita

dentro il bosco dei pioppi ^{ridendo o urlando ??? ???} in fondo ad i /debbo inseguirla,

La mia pelle è annerita dal sole e scoperta.

A me passi la china tentenna

La ragazza è vestita di bianco ^{rosso} bianco e di giallo ^{il ??? ??? profumo e il profumo del suo corpo}

^{???} del suo corpo nascosto ristagna in quest'aria. e poggiando le mani

alle mie per saltare sul getto mi fa ^{ha fatto} sentire

alla fragilità delle dita, il profumo

del suo corpo ^{???} ^{???} ^{???} il profumo

era l'acqua seccata sul legno e il sudore nel sole.

La ragazza mi chiama ridendo ^{impaziente}. Nell'abito bianco ^{rosso bianco}

sta aspettando ^{passando} fra i tronchi dei pioppi ^{tronchi} e ^d vorrebbe giocare ^{io debbo inseguirla}.

La mia pelle è annerita dal sole e scoperta:

^{aspettando} ^{???} ^{in attesa} attendendo

Altre volte, stillante di un tuffo violento in ^{???} il fiume vortice,

~~Altre volte Gocciolando~~ ^{stillante} di un nuoto ^{tuffi} violento nel Po vorticoso ^{???} ^{???} ^{???}

continuavo a puntare nel sole, finch'ero ubriaco

e giungendo a quest'angolo ^{???} ^{???} ^{???} ^{???} il verde ^{???} mi gettavo riverso

^{???} dall'acqua e dal sole mi gettavo giù a terra, buttato via il palo

a calmare l'affanno ^{il respiro affannoso} e il sudore al respiro

delle piante e al contatto dell'erba. Ora l'ombra è estuosa

FE 5I/9

Giugno. 29-30. '32

Fondo Einaudi

FE 5II.66

Minuta di Tradimento

Stamattina non sono più solo. Una donna recente
sta distesa sul fondo e mi grava la prua
della barca, che avanza a fatica nell'acqua tranquilla
ancor gelida e torba del sonno notturno.
Sono uscito dal Po tumultuante e echeggiante nel sole
di onde rapide e di sabbiatori, e vincendo la svolta
dopo molti sussulti, mi sono cacciato
nel Sangone. "Che sogno!" ha osservato colei
senza muovere il corpo supino, guardando nel cielo.
Non c'è anima in giro e le rive son alte
e a monte più anguste, serrate di pioppi.

Quant'è goffa la barca in quest'acqua tranquilla!
Dritto a poppa a levare e abbassare la punta,
vedo il legno che avanza impacciato: è la pura che sprofonda
per quel peso di un corpo di donna, avvolto di bianco.
La compagna mi ha detto che è pigra e non s'è ancora mossa.
Sta distesa a fissare da sola le vette degli alberi
ed è come in un letto e m'ingombra la barca.
Ora ha messo una mano nell'acqua e la lascia schiumare
e m'ingombra anche il fiume. Non posso guardarla
- sulla prua dove stende il suo corpo - che piega la testa
e mi fissa curiosa dal basso, muovendo la schiena.
Quando ho detto che venga più in centro, lasciando la pura,
mi ha risposto un sorriso | vigliacco ~~malizioso~~ | "Mi vuole vicina?"

Altre volte, gocciante di un tuffo violento fra i tronchi e le pietre,
Continuavo a puntare nel sole, finch'ero ubriaco,
e approdando a quest'angolo, mi gettavo riverso
accecato dall'acqua e dai raggi, buttando via il palo,
a calmare il sudore e l'affanno al respiro
delle piante e all'abbraccio dell'erba.

Ora l'ombra è estuosa

al sudore che pesa nel sangue e alle membra infiacchite,
e la volta degli alberi filtra la luce
di un alcova. Seduto sull'erba non so cosa dire
e m'abbraccio i ginocchi. La compagna è sparita
dentro il bosco dei pioppi, ridendo, e io debbo inseguirla.
La sua pelle è annerita di sole e scoperta.
La compagna che è bionda poggiando le mani
alle mie per saltare sul greto, m'ha fatto sentire,
colla fragilità delle dita, il profumo
del suo corpo nascosto. Altre volte il profumo
era l'acqua seccata sul legno e il sudore nel sole.
La compagna mi chiama impaziente. Nell'abito bianco
sta girando fra i tronchi e io debbo inseguirla.

Fondo Einaudi

FE 51.19

Minuta di *Mania di solitudine*

Mangio un poco di cena ~~davanti~~ ^{seduto} alla chiara finestra

Nella stanza è già ^{buio} ~~???~~ ~~???~~ e si guarda nel cielo.

~~Se esco fuori~~

A uscir fuori, le ~~strade~~ ^{vie} tranquille ~~conducono~~ ~~mi portano~~ conducono
dopo un poco, in aperta campagna.

7 Mangio e guardo nel cielo: - chi sa quante donne

Stan mangiando a quest'ora - il mio corpo è tranquillo,

il lavoro ha lasciata tranquilla ogni cosa

← stordisce ^{ha stordito} ~~le~~ ~~???~~ ~~voglie~~ ~~di uomini e donne~~

il mio corpo e ogni donna ~~vivente~~

Fuori, dopo la ~~cena~~ ^{sera} ~~cena~~ ~~cena~~, verranno ~~eol~~ ~~buio~~ le stelle. ~~~ a toccare~~~

sulla larga pianura. ~~~ la terra~~ e sarà tutto buio,

anche qui tra le case, perchè nella notte si tace.

~~perché a notte nessuno ha bisogno, anche qui tra le case~~

anche qui tra le case, chè a notte bisogna dormire

che adesso contemplan il cielo.

9 che a sera anche loro hanno stelle. }

Le stelle son ~~fredde~~ ^{vive} ,

ma non valgono queste ciliege, che mangio da solo.

Vedo il cielo ~~???~~ ^{ma} e di ~~???~~ ^{so che dai} ^{tra i} tetti di ruggine

qualche ~~luce~~ ^{lume} ~~sfavilla~~ ^{scintilla} già ~~???~~ ^{brilla} e che sotto, ~~ei sono~~ ^{si fanno} rumori.

Un gran sorso e il mio corpo assapora la vita

delle piante e ~~dei frutti~~ ^{dell'aria} ^{dei fiumi} e si sente staccato da tutto.

Basta un po' di pensiero e ogni cosa ~~la vedo~~ ^{si ferma} ^{tranquilla}

nel suo luogo reale, così com'è fermo il mio corpo.

←

Ogni cosa ^{è isolata} ~~arresta~~ davanti ai miei ~~occhi~~ ^{sensi},
 sola mi se
 che l'~~accolgono~~ ^{accettano} senza scomporsi lo ~~guardo~~ ^{???} ~~il cielo~~
 La stanza è già buia ^{Un ronzio di}
 Ogni cosa nel buio, la posso sapere
 come so che il mio sangue trascorre le vene.
 Basta un po' di pensiero. Davanti, ~~bi~~ il quadrato ancor ^{chiaro} ~~chiaro~~
 apre tutte le cose. Tra poco verranno le stelle.
 La pianura è un ^{???} scorrere l'acqua tra l'erbe,
 una cena i tutte le cose.
 Ogni pianta ogni sasso vive immobile

Ascolto i miei cibi nutrirmi le vene
 di ogni cosa che fosse ~~da l'acqua e la terra.~~
 passa ^{viva} per ^{su} questa pianura

Ogni cosa è isolata davanti ai miei sensi,
 che l'accettano senza scomporsi. Un ~~ronzio~~ ^{brusio} di silenzio
 Ogni cosa nel buio, la posso sapere
 Come so che il mio sangue trascorre le vene.
 La pianura è un gran scorrere d'acqua tra l'erbe,
 una cena di tutte le cose. Ogni ~~pietra~~ ^{pianta} e ogni sasso
 vive immobile, ~~accanto a un all'albero,~~

3)



Non importa la notte. Il quadrato di cielo

Mi sussurra di tutti i ~~rumori~~ ^{fragori} fragori e una stella laggiù minuta ~~di città laggiù~~ ^{laggiù}

Si dibatte nel vuoto, lontana dai cibi,

6)

dalle case, diversa. Non basta a sé stessa

e ha bisogno ~~di di troppe compagne.~~ ^{di troppe compagne.} ~~far le piazze con troppe compagne.~~

far le piazze. Qui al buio, da solo,

il mio corpo è tranquillo e si sente padrone.

Mangio un poco di cena alla chiara finestra.
Nella stanza è già buio e si guarda nel cielo.
A uscir fuori, le vie tranquille conducono
dopo un poco, in aperta campagna.
Mangio e guardo nel cielo – chi sa quante donne
stan mangiando a quest'ora – il mio corpo è tranquillo;
il lavoro lo stordisce il mio corpo e ogni donna. –

Fuori, dopo la cena, verranno le stelle a toccare
sulla larga pianura la terra. Le stelle son vive,
ma non valgono queste ciliege, che mangio da solo.
Vedo il cielo, ma so che tra i tetti di ruggine
qualche lume già brilla e che, sotto, si fanno rumori.
Un gran sorso e il mio corpo assapora la vita
delle piante e dei fiumi, e si sente staccato da tutto.
Basta un po' di pensiero e ogni cosa si ferma
nel suo luogo reale, così com'è fermo il mio corpo.

Ogni cosa è isolata davanti ai miei sensi,
che l'accettano senza scomporsi: ~~Un brusio~~ ^{un brusio} di silenzio.
Ogni cosa, nel buio, la posso sapere
come so che il mio sangue trascorre le vene.
La pianura è un gran scorrere d'acque tra l'erbe,
una cena di tutte le cose. Ogni pianta e ogni sasso
vive immobile. Ascolto i miei cibi nutrirmi le vene
di ogni cosa che vive su questa pianura.

Non importa la notte. Il quadrato di cielo
mi sussurra di tutti i fragori, e una sella minuta
si dibatte nel vuoto, lontana dai cibi,
dalle case, diversa. Non basta a sé stessa,
e ha bisogno di troppe compagne. Qui al ^{Nel} buio, da solo,
il mio corpo è tranquillo e si sente padrone.

FE 5I.19/4

Fondo Einaudi

FE 51.18

Minuta de *Il dio-caprone*

Il dio-caprone

La campagna è un paese di verdi misteri
al ragazzo, che viene d'estate.

La capra, che morde
certi fiori, le gonfia la pancia e bisogna che corra.
Quando l'uomo ha goduto con qualche ragazza
- hanno peli là sotto - un bambino le gonfia la pancia.
Pascolando le capre, si fanno bravate e sogghigni,
ma, al crepuscolo, ognuno comincia a guardarsi alle spalle.
I ragazzi conoscono quando è passata la biscia
dalla striscia sinuosa che resta per terra.
Ma nessuno conosce se passa la biscia
dentro l'erba. Ci sono le capre che vanno a fermarsi
sulla biscia, nell'erba, e che godono a farsi succhiare.
Le ragazze anche godono, a farsi toccare.

Al levar della luna le capre non stanno più chete,
ma bisogna raccogliarle e spingerle a casa,
altrimenti si drizza il caprone. Saltando nel prato
sventra tutte le capre e scompare. Ragazze in calore ~~che belle ???~~
dentro i boschi ci vengono sole, di notte,
e il caprone, se belano stese nell'erba, le corre a trovare.
Ma, che spunti la luna: si drizza e le sventra.
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.
E le bestie si scuotono dentro le stalle.
Solamente i cagnacci più forti dan morsi alla corda
e qualcuno si libera e corre a seguire il caprone,
che li spruzza e ubriaca di un sangue più rosso del fuoco,
e poi ballano tutti, tenendosi ritti e ululando alla luna.
Quando, a giorno, il cagnaccio ritorna spelato e ringhioso,
i villani gli danno la cagna a pedate di dietro.
E alla figlia, che gira di sera, e ai ragazzi, che tornano
~~quand'è~~ ^{ch'è già} buio, ~~perduta~~ ^{smarrita} ~~perduta~~ ^{una perduta} una capra, gli fiaccano il collo.
Vanno in giro di giorno e di notte e non hanno paura
di zappare anche sotto la luna o di accendere un fuoco
di gramigne, nel buio. Per questo, la terra
è così bella verde e, ~~zappata dal mattino, ha il colore,~~ ^{ehe talvolta} ~~delle braccia bruciate dal sole.~~ ^{in ottobre}
le si canta e si mangia; si va a spannocchiare
le si beve le si balla. Si sente ragazze che ridono,
ché qualcuno ricorda il caprone. Su, in cima, nei boschi,
tra le ripe sassose, i villani l'han visto
che cercava la capra e picchiava zuccate nei tronchi.
Perché, quando una bestia non sa lavorare
e si tiene soltanto da monta, ~~gli~~ ^{???} gli piace distruggere.

La campagna è un paese di verdi misteri
al ragazzo, che viene d'estate.

La capra, che morde
certi fiori, le gonfia la pancia e bisogna che corra.
Quando l'uomo ha goduto con qualche ragazza
- hanno peli là sotto - un bambino le gonfia la pancia

è così bella verde e, zappata, ha il colore,

~~nell'autunno~~, dei volti bruciati

~~nel mattino~~ sotto l'alba

a settembre, ~~ha il colore~~ dei volti bruciati

è così bella verde e, zappata, in settembre, ha il colore,

sotto l'alba, dei volti bruciati

Quando, a giorno, ^{il cagnaccio} ritornano i cani, graffiato ^{spelato} e ringhioso,
 i villani gli danno il caprone ^{il caprone} ^{la cagna} a pedate di dietro.
 E alla moglie ^{donna} ^{figlia}, che gira di sera, ritorna e le prende: e ai ragazzi, che tornano
 quand'è buio, perduta ^{smarrita} la ^{una} capra, le prendono tutti.
 gli rompono le ossa: fiaccano il collo.

Vanno in giro ^{di giorno e} di notte, i villani, e non hanno paura
 di zappare anche sotto la luna o di accendere il fuoco
 di gramigne, nel ~~nel~~ buio. Per questo, la terra

- 36) è così bella verde e, zappata al mattino, ha il colore,
 delle braccia bruciate dal sole. Si va alla vendemmia
 e si mangia canta e si; si va a spannocchiare
 e si beve e si balla. Si sente ragazze che ridono tutti,
 ché qualcuno ricorda il caprone. Su in cima, nei boschi,
 tra le ripe sassose, i villani l'han visto
 che cercava la capra e picchiava di ??? corna negli alberi ^{nei tronchi}.

che dava
 picchiava cozzava

Perché ^{Perché}, quando una bestia non sa lavorare

- 44) e si tiene soltanto da monta, gli piace distruggere ^{rovina la roba}.

picchiava zuccate

(4-5 maggio)

dentro i ~~non hanno paura~~ di andare da sole
 che, di notte, ^{??? boschi} ~~ei vengono sole~~ nei boschi ~~hanno il loro~~ caprone
 e il caprone ~~che~~, le viene ^{corre} a trovare, se belano stese nell'erba.
 Ma, che spunti la luna: ~~il caprone~~ ^{si drizza e} le sventra e ~~seompare~~.
 (e non hanno paura di stare nell'erbam di gemere piano)
 come capra di ???) ei vanno da sole

~~I villani che tengono ^{allevano} capre ^{bestie} e che ~~fanno dei figli~~ riempiono donne
 Vanno in giro ~~di giorno~~ di notte e non hanno ^{paura}
 di zappare anche sotto la luna i di accendere il ^{fuoco}
 di gramigne, nel buio. E per questo la terra
~~nutre uomini e bestie~~.
 è così bella verde. Ma in cima, ~~tra~~ ^{nei} boschi,,
 tra le ripe ~~dei fondi~~ sassose, i villani hanno ^{visto il caprone}
 dar di corna negli alberi, dritto, lo stesso caprone
 che compare nel cielo e somiglia a una ^{nuvola, dopo la grandine}.~~

E le cagne, che abbaiano sotto la luna,
 è perché hanno ^{l'han} sentito il caprone che gira ^{salta}
 sulle ^{??? cime dei colli}, e ~~che~~ ^{eh²} annusato ^{annusato | sentore | di sangue} l'odore del sangue | l'odore |
 E le bestie si scuotono dentro le stalle.
 Solamente i cagnacci più forti ^{neri} dan morsi alla corda
 e qualcuno si libera e corre a seguire ^{cercare} il caprone.
~~che li lascia~~ ^{leccare nel sangue} che li spruzza ^{del con di un sangue} e ubriaca ~~e poi ballano~~ ^{tutti} di fuoco ^{di fuoco fiamme di fuoco}
 e poi ballano tutti, mordendo ^{tenendosi ritti, in cerchio} e ululando alla luna.

La collina ^{campagna} è un paese di verdi misteri
 al ragazzo, che arriva ^{viene} d'estate. Si dorme al mattino,
 si va da girare mangiare le mele, si va a spannocchiare

Si va con le capre

scamiciati nei prati tra i bacchi, in ???, a giocare

Le capre che vanno con lui

La capra, che morde

certi fiori, le gonfia la pancia e bisogna che corra.

Quando l'uomo ha goduto con qualche ragazza

- hanno peli là sotto – ^{un} bambino le gonfia la pancia.

I ragazzi conos ^{in pastura}

^{villani ragazzi} I ragazzi ^{compagni} conoscono quando è passata la biscia

dalla striscia leggera ^{sinuosa} sinuosa che resta per terra.

Ma nessuno conosce se passa la biscia dentro l'er

dentro l'erba. Ci sono le capre che vanno a ~~erare~~ ^{fermarsi}

^{sulla biscia sui cespugli} sulla biscia ^{sulla biscia nascosta nell'erba} e che godono a farsi succhiare.

^{sopra i} Le ragazze anche godono, a farsi toccare. ^{toccare}

I villani già grandi

(Pascolando le capre, ~~sentono molti~~ ^{bravate discorsi e bravate e} sogghigni,

ma al ~~cadere della sera~~ ^{crepuscolo} ognuno comincia

a guardarsi ^{alle} spalle.

Al ~~scadere~~ ^{levar} della ^{luna} le capre non stanno più ~~ferme~~ ^{chete},

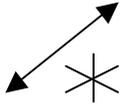
ma bisogna raccogliere e ~~correre~~ ^{spingerle} a casa,

altrimenti il caprone si drizza Saltando nel ^{prato}

sventra tutte le capre e ~~scompare~~ ^{dilegua} scompare.

~~Ci sono ragazze~~ Le donne sposate (più brutte)

Ragazze in calore



Quando, a giorno, il cagnaccio ritorna, spelato e ringhioso,
gliela danno | i villani, la cagna | a pedate di dietro. |

E alla figlia, che gira di sera, e ai ragazzi, che tornano
quand'è buio, smarrita una capra, gli fiaccano il collo.

I villani ~~cultivano~~ dissodano, allevano, e riempiono donne

Riempion donne, i villani, e faticano ~~dentro la terra~~ senza rispetto.

- Il dio-caprone -

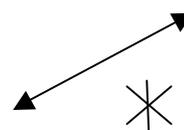
La campagna è un paese di verdi misteri
al ragazzo, che viene d'estate.

La capra, che morde
certi fiori, le gonfia la pancia e bisogna che corra.
Quando l'uomo ha goduto con qualche ragazza
- hanno peli là sotto – un bambino le gonfia la pancia.
Pascolando le capre, si fanno bravate e sogghigni,
ma al crepuscolo ognuno comincia a guardarsi alle spalle.
I ragazzi conoscono quando è passata la biscia
dalla striscia sinuosa che resta per terra.
Ma nessuno conosce se passa la biscia
dentro l'erba. Ci sono le capre che vanno a fermarsi
sulla biscia, nell'erba, e che godono a farsi succhiare.
Le ragazze anche godono, a farsi toccare.

Al levar della luna le capre non stanno più chete,
ma bisogna raccoglierle e spingerle a casa,
altrimenti si drizza il caprone. Saltando sul prato
sventra tutte le capre e scompare. Ragazze in calore
dentro i boschi ci vengono sole, di notte,
e il caprone, se belano stese nell'erba, le corre a trovare.
Ma, che spunti la luna: si drizza e le sventra.
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.
E le bestie si scuotono dentro le stalle.
Solamente i cagnacci più forti dan morsi alla corda
e qualcuno si libera e corre a seguire il caprone,
che li spruzza e ubriaca di un sangue ^{colore del} che sembra di fuoco, ^{più scuro del}
e poi ballano tutti, tenendosi ritti e ululando alla luna.

colore del
più scuro del
più nero del

~~Quando, a giorno, ^{ritornano a ???} il cagnaccio ritorna spelato[‡] e ringhioso[‡];
i villani gli danno la cagna a pedate di dietro.
E alla figlia, che gira di sera, e ai ragazzi, che tornano
che è buio, perduta ^{smarrita} una capra, gli fiaccano il collo.
Vanno in giro di giorno e di notte e non hanno paura
di zappare anche sotto la luna o di accendere un fuoco
di gramigne nel buio. Per questo, la terra
è così bella verde o, zappata, (in settembre) ha il colore,
sotto l'alba, dei volti bruciati. Si va alla ??? vendemmia
e si mangia e si canta; si va a spannocchiare
e si balla e si beve. Si sente ragazze che ridono,
ché qualcuno ricorda il caprone. Su, in cima, nei boschi,
tra le ripe sassose, i villani l'han visto,
che cercava la capra e picchiava zuccate nei tronchi.
Perché, quando una bestia non sa lavorare
E si tiene soltanto da monta, gli piace distruggere.~~



La campagna è un paese di verdi misteri
al ragazzo, che viene d'estate.

La capra, che morde
certi fiori, le gonfia la pancia e bisogna che corra.
Quando l'uomo ha goduto con qualche ragazza
- hanno peli là sotto – il bambino le gonfia la pancia.
Pascolando le capre, si fanno bravate e sogghigni,
ma al crepuscolo ognuno comincia a guardarsi alle spalle.
I ragazzi conoscono quando è passata la biscia
dalla striscia sinuosa che resta per terra.
Ma nessuno conosce se passa la biscia
dentro l'erba. Ci sono le capre che vanno a fermarsi
sulla biscia, nell'erba, e che godono a farsi succhiare.
Le ragazze anche godono, a farsi toccare.

Al levar della luna le capre non stanno più chete,
ma bisogna raccoglierle e spingerle a casa,
altrimenti si drizza il caprone. Saltando nel prato
sventra tutte le capre e scompare. Ragazze in calore
dentro i boschi ci vengono. sole, di notte,
e il caprone, se belano stese nell'erba, le corre a trovare.
Ma, che spunti la luna: si drizza e le sventra.
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.
E le bestie si scuotono dentro le stalle.
Solamente i cagnacci più forti dan morsi alla corda
e qualcuno si libera e corre a seguire il caprone,
che li spruzza e ubriaca di un sangue che sembra di fuoco,
e poi ballano tutti, tenendosi ritti e ululando alla luna.

Quando, a giorno, il cagnaccio ritorna spelato e ringhioso,
i villani gli danno la cagna a pedate di dietro.
E alla figlia, che gira di sera, e ai ragazzi, che tornano
quand'è buio perduta una capra, gli fiaccano il collo.
Riempion donne, i villani, e faticano senza rispetto.
Vanno in giro di giorno e di notte e non hanno paura
di zappare anche sotto la luna o di accendere un fuoco
di gramigne nel buio. Per questo, la terra
è così bella verde e, zappata, ha il colore,
sotto l'alba, dei volti bruciati. Si va alla vendemmia
e si mangia e si canta; si va a spannocchiare
e si balla e si beve. Si sente ragazze che ridono,
ché qualcuno ricorda il caprone. Su, in cima, nei boschi,
tra le ripe sassose, i villani l'han visto
che cercava la capra e picchiava zuccate nei tronchi.
Perché, quando una bestia non sa lavorare
e si tiene soltanto da monta, gli piace distruggere.

FE 5II.18/7

Fondo Einaudi

FE 51.46

Minuta de *Il tempo passa*

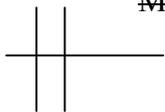
Quel vecchione una volta, seduto sull'erba
 aspettava ~~che~~ ^{quando} il figlio tornasse ^{va correndo}, col pollo
 mal strozzato, e gli dava due schiaffi. ~~Per~~ ^{Ogni tanto}

Per strada

- camminavano all'alba ~~su quelle colline~~ ^{su quelle colline} ^{di collina in collina} -
 gli spiegava che ~~meglio dell'uva, e ??? le~~ ^{zucche} ^{il pollo si strozza} ^{col pollice}
~~si conservano e dan più sostanza.~~ ^{con l'unghia;}
 come dice anche il nonno
 - tra le dita – del pollice, ~~senza~~ senza rumore.

Nel crepuscolo fresco marciavano ~~ancora~~ ^{sotto le piante}
 imbottiti di ~~grappoli~~ ^{vino} e il ragazzo portava
 sulle spalle una zucca giallastra. Il vecchione diceva
 che la roba ~~si prende dai~~ ^{dei nei} ~~campi al bisogno~~ ^{è per} ^{di} ^{chi se la prende} ne ha bisogno
 tant'è vero che ~~in stanza~~ ^{al chiuso} ^{all'aperto} ~~non nasce~~ ^{viene.} Guardarsi d'attorno
 bene prima, e poi scegliere calmi la vite più ~~nera~~ ^{nera} ^{spessa}
 e sedersele all'ombra e non muovere finche si è pieni.

~~Mai scappar correndo.~~



C'è chi mangia dei polli in città. Per le vie
 non si trovano i polli Si trova ^{C'è invece} il vecchiotto
 - tutto quello che resta ^{quanto è restato} dell'altro vecchione –
 che seduto su un angolo guarda ^{fissa} i passanti
 e, chi vuole, gli getta ~~qualcosa~~ ^{due soldi}. Non apre la bocca

il vecchiotto_z a dir sempre una cosa, vien sete,

e in città non si trova le botti che versano,

né in ottobre né mai. C'è la griglia dell'oste ~~Nelle sere di pioggia~~

~~che stavolta~~ sa puzzo di mosto, specialmente a sera ~~notte~~.
~~Quando piove~~ ^{Nell'autunno}, ~~la~~ ^{di} sera ~~notte~~ il vecchiotto cammina

ma non ha più la zucca, e le porte fumose

delle tampe dan fuori ubriachi che cianciano soli.

~~Sono gente~~ ^{È una gente} che beve soltanto di sera ~~notte~~

e così si ubriaca ^{una} volta il giorno dal mattino ci pensa

e e ^{l'}il vecchiotto ~~che mai~~, ^{da} ragazzo, ~~ha perduto il~~ ~~suo corso~~, beveva tranquillo

ora ~~sente~~ solo ~~annusando~~ ^{a annusare} ^{a pensarci} gli ~~gira~~ ^{balla} la ~~testa~~ ^{barba}:

finché ficca il bastone tra i piedi a uno sbronzo_z

che va in terra_z: lo aiuta a rialzarsi ^e gli vuota le ^{tasche}

+(qualche volta ~~gli~~ ^{???} ~~allo sbronzo rimane dei soldi~~ ^{hanno ancora} ~~è ???~~ avanzato qualcosa),

e alle due lo buttano fuori anche lui

dalla tampa fumosa, che canta, che sgrida

e che vuole la zucca e distendersi sotto la vite.

Fondo Einaudi

FE 51.50

Minuta di Grappa a settembre

Non si vede a quest'ora che donne. Le donne non fumano
e non bevono, sanno soltanto fermarsi nel sole
e riceverlo tiepido addosso, come fossero frutta.

~~Strade l'acqua del fiume ??? ??? ???~~

~~e si specchia ogni cielo: le nuvole sparse~~

~~e le pietre de fondo~~

L'aria, cruda d'??? di nebbia, si beve a sorsate
come grappa, ogni cosa vi esala un sapore.

Anche l'acqua del fiume ha bevuto le rive
e le macera al fondo, ??? ??? nel cielo. Le ??? strade
sono come le esse^{donne}, maturano anch'esse^{chete} ferme.

A quest'ora ciascuno dovrebbe fermarsi.

per la strada, ??? ??? ??? e far l'uomo^{a veder maturare} per la strada e guardare come tutto maturi.

C'è persino una brezza, che non smuove le nubi,

ma (???-???) a ???^{???} il vapore^{fumo} grigio nero

dal ??? ???^{???} senza ??? ??? ???^{???} ???

~~che aggiunge.~~

E sprizzare il tabacco. Altrimenti ???

??? le donne

??? ??? ??? ??? maggio,

??? loro ??? ??? ??? passeranno i ragazzi

??? fermarsi a guardare a ???.

ma che basta a dirigere il fumo azzurrino

senza romperlo: è un nuovo sapore che passa.

E il tabacco va intinto di grappa. Altrimenti le donne

??? le donne

non saranno le sole a godere il mattino.

Al Sig. Preziosi

???

???

???

tenuto presente ???

???

???

???

???

1 sett.

P.S.

???

???

???

~~???~~ ???

1) I meriggi ~~trascorrono~~ ^{chiari grandi} e deserti
 sulla^e riva^e del fiume, ~~alla fine del ???~~ ^{che all'alba s'annebbia}
 e incupisce ~~il suo verde~~ ^{i suoi ???}
 il suo verde, in attesa del sole.
 (~~???~~ ^{Tengon} anche la grappa, colore dell'acqua.)
~~???~~ ^{Non si} vedono^e ~~soltanto le~~ ^{a quest'ora che} donne. Le donne non bevono
 e non fumano, sanno soltanto ~~fermarsi~~ ^{passare} ~~fermarsi~~ ^{passare} nel sole
 e riceverlo tiepido ^{addosso,} come fossero frutta ^{frutta.}
 da ??? ???
 come fossero ~~fiume~~

~~C'è nessuno a fumare il tabacco e bere~~ ^{vuotare} a grappa
~~per~~ ^e fermarsi una volta a ^{veder} sentir maturare?
 ogni cosa di questo orizzonte
 Quelle donne son come la casa ^{frutta} ^{casa} maturano ~~anche~~ se
 e ingiallisce e ~~brucia~~. Se ce ne passa qualcuna più fresca ^{soda viva}
 viene in mente una nuvola che stasera ~~???~~ ^{???}

Ci son nuvole in cielo ??? di ???

Una polpa matura

Nuvolette nel cielo somigliano frutta

stan lo

È venuto il ^{un} momento che tutto si ferma

e matura. Le piante lontane stan chete:

~~nel cielo han fatto hanno fatto~~

sono ~~tuttavia fatte~~ più scure. Nascondono frutti

che a una scossa cadrebbe. Le nuvole spesse hanno

hanno polpe mature. ~~Vicino~~ ^{Lontano} sui corsi.

ogni cosa matura al tepore del cielo.

2) (Il tabacco che vendono nell'ultima casa
che sa ~~ancora~~ ^{sempre} di ??? ^{fresco}, sui prati, ha un colore
~~quasi ???~~ ^{nero} e un sapore sugoso ~~???~~ ^{vapora} azzurrino).

Nella casa c'è solo una donna ???

~~abbronzata dal sole, e bambini nei prati~~

~~??? ??? ??? ???~~

~~???~~

~~??? ??? ??? ??? ???~~

~~??? ??? le donne che bevono e fumano~~

~~di nascosto. E ⁱ mariti dal passo pesante~~

~~son usciti al mattino, ~~che c'era la nebbia.~~ respirando la nebbia.~~

2) É venuto un momento che tutto si ferma
 e matura. Le piante lontane stan chete:
 sono fatte ^{e si fanno} più scure. Nascondono frutti
 che a una scossa cadrebbero. Le nuvole sparse
 hanno polpe ^{succose} mature. Lontano, sui corsi,
 ogni casa matura al ^{nel} tepore del cielo.

2) I ^{mattini} meriggi trascorrono chiari e deserti,
 sulle rive del fiume, che all'alba s'annebbia
 e incupisce il suo verde, in attesa del sole.
 1) Il tabacco, che vendono nell'ultima casa
 che sa ancora di fresco ^{ancor umida, all'orlo del dei} prateⁱ, ha un colore
 quasi nero e un sapore ^{sugoso} sugoso: vapora azzurrino.

Tengon anche la grappa, colore dell'acqua.

Non si a quest'ora vede a quest'ora che donne. Le donne non ^{bevono} fumano
 e non ^{bevono} fumano, sanno soltanto ^{fermarsi} passare nel sole
 e riceverlo tiepido addosso, come fossero frutta.

Anche l'acqua del fiume si gode il tepore
 e ^{contiene} ricopre ^{possiede} ogni cosa: le nuvole ^{sparse} ???
 e le pietre del fondo

Fondo Einaudi

FE 51.21

Minuta di *Atlantic Oil*

Il meccanico sbronzo è felice e buttato in un fosso.

Dalla piola, di notte, con cinque minuti di prato,

uno è a casa: ma prima c'è il fresco dell'erba

da godere e il meccanico dorme che viene già l'alba.

[A due passi, nel prato, il cartello

Polvere, ??? ??? Torino.

di tutti ??? ??? motori

Belbo.] ??? fare rumori

A due passi, nel prato, è piantato un cartello

giallo^{nero} e rosso e sui pali la strada lo copre di polvere,

come copre i cespugli. A quest'ora è ancor^{tutto} umido

di rugiada: e chi è troppo vicino, non riesce più a leggerlo;

ma il meccanico, steso ai suoi piedi, non c'è ancora mosso).

tanto è enorme: il meccanico, al piede, non s'è ancora mosso

Sono gli altissimi ??? di pace.

È l'estremo silenzio. Tra poco, al tepore del sole,

pianterreno^{salteranno} le macchine senza riposo, ??? ??? ??? levando la polvere.

Incessanti ne giungono in cima, rallentano un

Improvvisi^{nel sole} alla^{del colle} poco,

poi si scagliano giù dalla curva. Qualcuna si ferma

nella polvere, avanti al garage, che le imbeve di litri.

Il meccanico un po'^{co} intontito indolenzito, sarà^{nel mattino} a mezzogiorno

su una latta, seduto, ??? a guardare la costa

che sovrasta la strada. Alla curva c'è il grande cartello

e laggiù^{di là} la pianura bruciata di polvere e sole.

A due passi, nel prato, è rizzato il cartello
rosso e nero: chi troppo s'accosti, non riesce più a leggerlo
tanto è ~~grande~~ ^{largo}. A quest'ora è ancor umido
di rugiada. La strada, di giorno, lo copre di polvere,
come copre i cespugli. Il meccanico, sotto si stira nel sonno.

DI TRAVERSO
SUL LATO SINISTRO

FE 51.21 003516 00 F

Qui la puzza degli olii si mesce all'odore del fresco ^{di verde},
~~del~~ tabacco e di del vino. Qui, stando seduti,
si lavora | di più che ^{anche più di} | quegli altri che sudano al sole.

1)

Atlantic Oil

FE 5I.21 003517 00 G

Il meccanico sbronzo è felice e buttato in un fosso.

Dalla piola, di notte, con cinque minuti di prato,

uno è a casa: ma prima c'è il fresco dell'erba

da godere, e il meccanico dorme che viene già l'alba.

A due passi, nel prato, è rizzato il cartello

nero e rosso: chi è ~~troppo~~^{viene} ~~vicino~~^{troppo s'accosti}, non riesce più a leggerlo,

tanto è ~~large~~^{large grande}. A quest'ora è ancor umido La strada, di giorno, lo copre di polvere

di rugiada come copre i cespugli. ~~A quest'ora è ancor umido~~

~~di rugiada~~. Il meccanico, ~~al piede~~^{sotto}, ~~non s'è ancora mosso~~^{si stira nel fresco} nel sonno.

È l'estremo silenzio. Tra poco, al tepore del sole,

scapperanno le macchine senza riposo, ~~salire dal ???~~^{svegliando la polvere}.

Improvvisate alla cima del colle, rallentano un poco,

poi ~~poi~~^e si scagliano giù dalla curva. Qualcuna si ferma

nella polvere, avanti al garage, che la imbeve di litri.

Il meccanicoⁱ, un poco intontiti, sara^{nno} al ~~nel~~ mattino

~~sulle latte~~^{sul bidone} ^{sui bidoni}, seduti, ~~a guardare la costa~~^{aspettando un lavoro}.

~~che sovrasta la strada~~

Fa piacere ~~far nulla~~^{passare il mattino} seduto ~~di costa alla strada~~^{nell'ombra}.

Qui la puzza degli olii si mesce all'odore di verde,

di tabacco e di vino, e ~~di passano tante automobili~~^{il lavoro li viene a trovare}

sulla porta di casa. Ogni tanto, c'è fino da ridere:

contadine che passano e danno la colpa, di bestie e di spose

~~???~~ spaventate, al garage; ~~contadini che~~^{dicon} ~~???~~

~~il cartello lassù di attirare le macchine~~^{che ha attirato} ^{mantiene} il paesaggio;

contadini che guardano ~~storte~~^{bioco}. Ciascuno, ogni tanto,

fa una bella ^{svelta} ~~calata~~^{discesa} a Torino e ~~ritorna~~^{risale} più sgombro.

2)

Ma resistere qui sulla costa, alla lunga è una noia:
 finirà che i meccanici sposano un pezzo di terra
 e una cara ragazza e usciranno anche loro nel sole,
 ma ^{a zappare} nei campi, e verranno anneriti sul collo
 e berranno dei litri pigiati da pigiati da loro a cantina

(*)

Anche a notte ci passano macchine, ma silenziose,
 tanto che, l'ubriaco, nel fosso, non l'hanno svegliato.
 Nella notte non levano polvere e il fruscio dei fari
 sole svela in pieno il cartello, ~~sul prato alla notte~~ ^{alla svolta, al prato} ~~alla notte~~ ^{sul colle}
 Sotto l'alba trascorrono caute e non s'ode rumore
 se non brezza che sfiora ^{passa}, e toccata la vetta cima
 si dileguano nella pianura ~~confuse~~ ^{affondando ??? ???} nel sole.
 (sul prato alla **curva** ^{curva}).

(*)

Poi tra il ridere ed il vendere litri, qualcuno ~~va via~~ ^{si ferma:}
~~ha cambiato mestiere)(qualcuno ne ha fatto qualcuna:~~
~~finirà che il meccanico una cara ragazza~~
~~con una e una fetta di terra~~
 questi campi, a guardarli soltanto, son pieni di polvere
~~dalla~~ ^{dalla} strada e ~~a sedersi~~ ^{a sedersi} sull'erba, si viene scociati.
 Tra le coste c'è sempre una vigna che piace sulle altre:
 finirà che il meccanico sposa, sposa ~~la cara ragazza~~ ^{una la vigna che le piace}
 con una la cara ragazza più bella e la vigna che piace e uscirà dentro il sole,
 ma a zappare, e verrà nero sul collo
 e berrà del suo vino, ~~pigiato coi piedi~~ ^{dai figli} in cantina ^{torchiato alla sera.}

/le sere d'autunno

398

360

= 38

Fondo Einaudi

FE 51.22

Minuta di *Città in campagna*

~~Papà beve alla tavola~~

il Papà ~~beve~~^{fuma} ~~chiusa~~^{beve} ~~avvolta~~ da pergole verdi

e il ragazzo s'annoia seduto. Il cavallo s'annoia

~~ricoperto~~ ^{???} ~~da~~ ^{di} mosche: il ragazzo vorrebbe acchiappare,

ma Papà l'ha sott'occhio. Le pergole danno nel vuoto

nella valle. Il ragazzo non guarda più al fondo

perché ha voglia di fare un gran volto. Il ragazzo alza gli occhi

~~ma~~ non c'è più belle nuvole: gli ammassi bianchissimi

si son fusi ~~persi~~, ~~nel sole rovente, in vapore di piombo.~~ ^{un velo di nebbia} ~~in un~~ ^{cesio} ~~grigio~~

si son chiusi ~~nel sole~~ ^{rovente} ~~a~~ nascondere il fresco del cielo.

Si è bagnato ^{lamenta} Papà, che ~~bisogna~~ ^{ci sia da} patire più caldo

nella gita per vendere l'uva, che a mietere il grano.

Chi ha mai visto a settembre quel ^{sto} sole rovente,

e doversi fermare al ritorno ~~nell'ombra~~ ^{dall'oste} ~~ai~~ ^{refreschi},

altrimenti gli crepa il cavallo. ~~E~~ Ma l'uva è venduta

~~e di qui alla vendemmia ci pensa la Casa~~ ^{e di più alla vendemmia ci pensa la Casa}

se anche grandina, il prezzo è già fatto. ~~e di qui alla vendemmia~~

Il ragazzo s'annoia,

~~ma~~ ^{ma} il suo sorso Papà gliel'ha già fatto bere~~x~~.

e ^e Non c'è ^{più} più che guardare quel bianco maligno

sotto il nero dell'afa e sperare ~~che venga giù~~ ^{dell'acqua}.

qualcun altro ???, di qui alla vendemmia.

C 2

Il ragazzo è seduto e le ??? i suoi piedi non toccano

terra

(il suolo)

FE 5I.22 003522 00 G

Tra la pergola soffi~~a~~ ^{???} un gran vento. Il cavallo si scuote
 e Papà guarda in aria e-Laggiù nella valle
 c'è la rana nel prato. La pioggia è sicura e:
 tutt'a un tratto fa ^{freddo} ~~???~~ e le foglie si staccano
 e la polvere vola. ~~Le goccioline cadono~~

Papà beve sempre.

Il ragazzo alza gli occhi alle nuvole orribili.

Se si fermano qui mangeranno dall'oste.

ma S se grandina ? Nella vallata c'è il sole

9

10

11

8

 397

La città del mattino è lontana nell'altro pianura:
 se le nuvole c'erano prima, Papà si fermava
 a mangiare in albergo e magari comprano il gelato.

Le vie ombrose fresche di mezza mattina eran fresche di verde
 piene di portici

e di gente: a quest'ora ci ??? i gelati

: gridavano in piazza e girava il gelato

bianco e rosa: pareva le nuvole grosse sode nel cielo.

Se faceva sto caldo in città, si fermano a pranzo

nell'albergo: la polvere e il caldo non sporcano i muri

in città: le casette tra il verde sono lungo i viali quelle case sui viali eran bianche quelle case sui viali

e ogni tanto qualcuno ??? ne viali a far niente.

Se restavano fino alla sera, vedevano in mezzo alle piante

piante

come l'anno passato brillare ogni viale una fila di luci.

stanno al fresco e tranquilli, poi

In città fanno niente, ma comprano l'uva

fanno il vino cattivo e diventano ricchi.

la rovesciano a carri

la lavorano in grandi cantine

- × I mari del sud
- Il vino triste
- × Antenati
- ≠ Tradimenti
- Fumatori di carta
- Pensieri di Deola
- Estate di San Martino
- × Paesaggio
- Gente spaesata
- ◇ Canzone di strada
- Proprietari
- ◇ Due sigarette
- Ozio
- ≠ Pensieri di Dina
- × Paesaggio
- Una stagione
- × Il dio caprone
- Mania di solitudine
- Atlantic Oil
- ≠ Crepuscolo di sabbiatori
- × Campagna
- Campagna –città
- ≠ Fiume
- Calma stoica
- ◇ Sansôssi

Fondo Einaudi

FE 51.7

Minuta di Gente che non capisce

finché durò il freddo

Gella è andata e venuta per tutto l'inverno

lungo il viale che va alla stazione. Con qualche ^{una qualche} compagna

si è fermata aspettando il treno. Poi quando ^{la luce}

dei lampioni ~~sof~~ ^{nel} viale soffocò ^{fu sinistra} tra il verde

Ha ~~Attendendo~~ ^{aspettando} il suo treno

~~Attendeva il suo treno~~

~~chiacchierando con qualche compagna~~

Ogni sera ha ripreso il suo treno nel freddo

lungo il viale che va alla stazione. Con qualche compagna

si è fermata alla sera attendendo il suo treno.

Gella andò innanzi e indietro ~~per t~~ ^{per tutto l'inverno} ~~finché durò il freddo~~

lungo il viale che va alla stazione. ^Guardava soltanto

le vetrine più accese e ~~salire~~ ^{soltanto} sul treno

senza dire mai nulla a ~~nessuno~~. Poi quando ^{alle sere}, d'aprile,

i lampioni ~~nel viale alla sera~~ riempirono il verde del viale

~~d'una luce segreta~~ di sorgenti ~~segrete~~ di luce, scoprì che altri treni

le servivano, molto più tardi, e restò a passeggiare

con compagne ~~sul viale, parlando di cose~~ ^{???}

~~parlando~~

Finita l'annata, non venne ^{più in Alba.}

Gella è andata e venuta per tutto l'inverno

lungo il viale che va alla stazione e non s'è

mai ~~fermata~~ voltata.

~~Quando arrivò~~ ^{giunse} ~~il bel tempo, compagne di classi~~ ^{più avanti}

Attendeva il suo treno, buttata in un angolo in

sala d'aspetto

~~Aspettando~~

Gella andò innanzi e indietro per tutto l'inverno

Fondo Einaudi

FE 51.24

Minuta di Gente che non capisce

RitornoGente che non capisce

Sotto gli alberi della stagione si accendono i lumi.

Gella sa che a quest'ora sua madre ritorna dai prati

col grembiale rigonfio. In attesa del treno

Gella guarda tra il verde e sorride al pensiero

di fermarsi anche lei tra le piante i fanali a raccogliere l'erba.

Gella sa che sua madre da giovane è stata una volta in città

in città. Gella tutte le sere ritorna col fresco buio.

in paese da sua le pare di vivere solo sul treno

dalla madre

una volta: lei tutte le sere col buio ne parte

e nel treno ricorda le folle donne che passano vetrine a specchiarsi di specchi

e non guardano in faccia, le vive vetrine

che riflettono il viso a tutte le voglie che svanite.

e le donne che passano e non guardano in faccia.

La città che ricorda di sua madre è un cortile rinchiuso tra

dalle case annerite ingiallite, e la gente città

Gella torna ogni sera con gli occhi distratti

di colori e di vita voglie e spaziando dal treno sui campi

e fissando spaziando dal treno nebbia,

pensa finge, al ritorno monotono, viali in finiti di case netti profili di case

tra le piante luci e colline coperte percorse di viali e di vita

e una le folle gaiezze di giovani, aperte in un nel in un chiaro netto sorriso.

Gella è stufa di andare e venire in campagna e città la sera e il mattino

e non vivere né tra le case né in mezzo alle vigne

FE 5I.24/1

13
15.19 43
13

Rispettare ^{Impregnarsi} quel volto ^{viso} sudato e ^{bruciato} annerito

li freschi freschezza notturna e nascondersi al buio
 dentro l'erba e dormire ^{sposata.} sul duro Indurirsi le carni
 e annerirle e strapparsi le vesti, così che in città
 più non la vogliono più. Gella è stufa di andare e venire
 e sorride al pensiero di entrare in città,
 sfigurata^z e scomposta. Finché le colline e le vigne
 non saranno scomparse ~~alla sera~~, e potrà passeggiare
 per i viali, dov'erano i prati ^{le sere}, ridendo ~~alla sera~~
~~Gella in casa continua a tacere seccata.~~

Gella avrà questa voglia salendo nel treno

—e voglie scendendo dal

passando sul

Impregnare il suo corpo, sudato e bruciato,
 di rugiada notturna e

....[⊗] E la madre lavora

a tagliare l'erba, perché da trent'anni

l'ha raccolta^z ogni sera, ma adesso potrebbe,

(se qualcuno sapesse ^{valesse a} tenerla, restarsene in casa)

(ben starsene in casa. Nessuno le chiede fatiche.)

29-31 Luglio.

e gaiezze di giovani tutti

in un chiaro sorriso.

Gella vede ogni sera una madre, ~~sformata~~ ^{piegata}

e annerita di sole, tornare nell'aria con l'erba;

Gella è stufa di andare e venire, e tornare ~~e~~ alla sera,

e non vivere né tra le case né in mezzo alle vigne.

La città la vorrebbe su quelle colline,

luminosa ~~pulita~~ ^{segnata}, e non muoversi più.

Così, è troppo diversa. Alla sera ritorna

i fratelli, che tornano scalzi da qualche ~~lavoro~~ ^{fatica},

e la madre abbronzata, e si parla di terre. →

??? lei non capisce. Restare da sola ^{in disparte}

??? ??? e le chiedono tutti se si è innamorata.

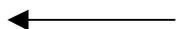
e lei siede in silenzio. ~~Ma forse~~ ^{ancora} ~~ricorda~~ Ma 'ncora ricorda

che, bambina, era lei che ~~tornava~~ con l'erba: ^{tornava anche lei col suo fascio dell'erba:}

solamente; quello era ~~un piacere~~ ^{giocare} ⊕ E la madre potrebbe,

stare in casa a quei pochi lavori, ma chi ce la tiene?

~~se qualcuno~~ ^{sapesse tenerla}, ~~restarsene~~ a casa



Anche Gella vorrebbe restarsene, sola, nei prati

ma raggiungere i più solitari, e magari nei boschi.

E aspettare la sera e sporcarsi nell'erba,

e magari nel fango, e non più ritornare in città.

Non far nulla, perché non c'è nulla che serva ^{a nessuno} ∴

Come fanno le capre strappare (soltanto) le ~~eime~~ ^{foglie più verdi}

e lasciarle cadere, e mangiare soltanto ~~la~~ ^{la} frutta rubata.

Sotto gli alberi della stazione si accendono i lumi.
Gella sa che a quest'ora sua madre ritorna dai prati
col grembiale rigonfio. In attesa del treno,
Gella guarda tra il verde e sorride al pensiero
di fermarsi anche lei, tra i fanali, a raccogliere l'erba.

Gella sa che sua madre da giovane è stata in città
una volta: lei tutte le sere col buio ne parte
e sul treno ricorda vetrine specchianti
e le donne che passano e non guardano in faccia.
La città di sua madre è un cortile rinchiuso
tra le case ingiallite e la gente affacciata. (tra muraglie, e la gente
Gella torna ogni sera con gli occhi distratti s'affaccia ai balconi)
di colori e di voglie, e spaziando dal treno
finge^{pensa}, al ritmo monotono, netti profili di case^{vie}
tra le luci, e colline percorse di viali e di vita
e gaiezze di giovani, aperti^{schietti} nel passo e nel riso padrone.

Gella è stufa di andare e venire, e tornare la sera
e non vivere né tra le case né in mezzo alle vigne.
La città, la vorrebbe su quelle colline,
luminosa, segreta, e non muoversi più.
Così, è troppo diversø^a. Alla sera ritrova
i fratelli, che tornano scalzi da qualche fatica,
e la madre abbronzata, e si parla di terra
e lei siede in silenzio. Ma ancora ricorda
che, bambina, tornava anche lei col suo fascio dell'erba:
solamente, quelli era^{no} giocare^{hi}. E la madre, che suda
a raccogliere l'erba, perché da trent'anni
l'ha raccolta ogni sera, potrebbe una volta
ben restarsene in casa. Nessuno ~~le chiede quell'???~~ la cerca.

Anche Gella vorrebbe restarsene, sola, nei prati,
ma raggiungere i più solitari, e magari nei boschi.
E aspettare la sera e sporcarsi nell'erba
e magari nel fango e mai più ritornare in città.
Non far nulla, perché non c'è nulla che serva a nessuno.
Come fanno le capre, strappare^{soltanto} le foglie più verdi ???
~~e lasciarle cadere, e mangiare soltanto la frutta rubata.~~
e^o i E Impregnare^{si} i capelli, sudati e bruciati,
di rugiada notturna e nascondersi al buio
dentro l'erba, a dormire, spossata. Indurirsi le carni
e annerirle e strapparsi le vesti, così che in città
non la vogliono più. Gella è stufa di andare e venire
e sorride al pensiero di andare in città,
sfigurata e scomposta. Finché le colline e le vigne
non saranno scomparse, e potrà passeggiare
per i viali, dov'erano i prati, la^e sera^e, ridendo,
FE 5I.24/4Gella avrà queste voglie, passando sul guardando dal treno.

Fondo Einaudi

FE 51.25

Minuta di Casa in costruzione

Coi canneti è scomparsa anche l'ombra. Già il sole, di sghebo,
attraversa le arcate e si sfoga per vuoti,
che saranno finestre. Lavorano un po' i muratori,
fin che dura il mattino. Ogni tanto rimpiangono
quando qui ci frusciavano ancora le canne,
e un passante accaldato poteva gettarsi sull'erba.

I ragazzi cominciano a giungere a sole più alto.
Non lo temono il caldo. I pilastri isolati nel cielo
sono un campo di gioco migliore che gli alberi
o la solita strada. I mattoni scoperti
fan provvista d'azzurro, per quando le volte
saran chiuse, e ai ragazzi è una gioia vedersi dal fondo
sopra il capo i riquadri di cielo. Peccato il sereno,
ché un rovescio di pioggia lassù da quei vuoti
piacerebbe ai ragazzi. Sarebbe un lavare la casa.

Certamente stanotte – poterci venire – era meglio:
la rugiada bagnava i mattoni e, distesi tra i muri,
si vedevan le stelle. Magari potevan accendere
un bel fuoco e qualcuno assalirli e pigliarsi a sassate.
Una pietra di notte può uccidere senza rumore,
ma ci sono le bisce che scendono i muri
e che cadono come una pietra, soltanto più molli.
Cosa accada di notte là dentro, lo sa solo il vecchio
che al mattino si vede discendere per le colline.
??? Lascia le braci di un fuoco ^{là dentro}, e ha la barba strinata
dalla vampa e ha già preso tant'acqua, che, come il terreno,
non potrebbe cambiare colore. Fa ridere tutti
perché dice che gli altri si fanno la casa
col sudore e lui senza sudare ci dorme. Ma un vecchio
non dovrebbe durare alla notte scoperta.
Si capisce una coppia in un prato: c'è l'uomo e la donna
che si tengono stretti, e poi tornano a casa.
Ma **il vecchione** ^{quel vecchio} non ha più una casa e si muove a fatica.
Certamente qualcosa gli accade là dentro,
(perché ancora al mattino borbotta tra sé.)
(e al mattino borbotta tra sé, come in sogno)

Dopo un po' i muratori si buttano all'ombra.
É il momento che il sole ha investito ogni cosa
e un mattone a toccarlo ti scotta e mani.
S'è già vista una biscia piombare fuggendo
in un pozzo di calce: vuol dire che il caldo
fa impazzire le persino bestie. Si beve una volta
e si vedono le altre colline ogn'intorno, bruciate,
tremolare nel sole. Soltanto uno scemo
resterebbe al lavoro e difatti quel vecchio
a quest'ora traversa le vigne, rubando le zucche.
Poi ci sono i ragazzi sui ponti, che salgono e scendono.
Una volta una pietra è finita sul cranio
del padrone e hanno tutti interrotto il lavoro
per portarlo al torrente e lavargli la faccia.

Coⁱ canneti è scomparsi^{ea} anche l'ombra ~~il grano~~ l'ombra. Già il sole, di sghebo,
 attraversa le arcate e si sfoga per vuoti,
 che saranno finestre. Lavorano ~~gai~~^{un po'}, i muratori,
 finch'è ~~fresca~~^{è dura il} mattina^o. Ogni tanto rimpiangono
 quando qui ci fruscivano ancora le canne,
 e un passante ~~sudato~~^{accaldato} poteva ~~distendersi in terra~~^{all'erba verde} ~~buttarsi sull'erba~~
 gettarsi sull'erba.

~~Ragazzi~~^{I ragazzi} cominciano a giungere a sole più alto.
 e ^Nnon lo temono, il sole ^{caldo}. ~~I mattoni scoperti~~^{I piastri isolati} nel cielo
 sono un campo ~~di~~^{da di per} giochi^o migliore che gli alberi
 o la solita ~~casa~~^{strada}. ~~I ragazzi cominciano in basso~~^{I pilastri scoperti scoperti}
 mattoni isolati

fan provvista d'azzurro ~~e di sole~~, per quando le ??? volte
 saran chiuse, e ai ragazzi ~~da~~ è una gioia vedere^{si} dal fondo
 dello spiazzo

~~sopra il~~^{sopra il capo} ~~sulla testa~~ i riquadri di cielo. Peccato ~~che il cielo~~^{d'agosto} il sereno,
 non si copra di nuv
 ché un rovescio di pioggia ~~tra i muri scoperti~~^{lassù da quei vuoti}
 piacerebbe ai ragazzi. Sarebbe ^{un} lavare la casa.



Dopo un po' i muratori si ~~mettono~~^{stendono} all'ombra ^{fresco}
 e bestemmiano dietro ai ragazzi, che salgono e scendono
 per le scale a pioli tirandosi pietre.
 Una volta una pietra è finita ^{sul} nel cranio
~~del~~ di un vecchione e hanno tutti interrotto il ^{lavoro}
 per portarlo al torrente e lavargli la faccia.
~~ma un~~^{Ma uno} furbo ha trovato il rimedio: ha sfidato i ragazzi

- poterci venire -

Certamente stanotte era meglio poterci venire:

la rugiada bagnava i mattoni e levando la testa, distesi tra i muri,
si vedevano le stelle. Magari i ragazzi potevano accendere
un bel fuoco e qualcuno assalirli e tirarsi le pietre pigliarsi a sassate.

Una pietra di notte può uccidere senza rumore,
ma ci sono le bisce che girano, sole, scendono i muri
e che cadono come una le una pietra, soltanto più molli.

E chi ci venga Cosa accade di notte là dentro, lo sa solo il vecchio
che al mattino si vede mangiare, seduto su una discendere per le colline
sul tronco

Lui fa Lascia un il fuoco di notte là fuori, e ha trovato la casa e ha la barba strinata
dentro
per l'estate

(e che poi se ne parte e ritorna la sera di notte) Lui ci lascia le braci di un fuoco
di favill della brace dalla vampa faviille e ha già preso tant'acqua che come ???-il terreno, trent'anni
sotto il sole e la pioggia

non potrebbe cambiare colore. Fa ridere tutti
perché dice che gli altri si fanno la casa
e lui l'abita e quando si stufa ne troverà un'altra
col sudore, e lui senza sudare ??? ci dorme la notte,
(e che quando si stufa ne troverà un'altra)

Ma un vecchio

non potrebbe dovrebbe durare in quell' al umidità

dovrebbe durare alla notte scoperta a quel cielo scoperto .

Si capisce una coppia in un prato: la coppia si scaldano stanno stretti e caldi c'è l'uomo e la donna
perché hanno il calor

perché sono abbracciati che si tengono stretti, e poi tornano a casa.

Ma il vecchione non ha più una casa e cammina a fatica non sta quasi in piedi si muove a fatica:

Certamente là dentro ci accade qualcosa viene qualcuno ,

ed è un fatto che il vecchio al mattino borbotta tra sé
perché ancora al mattino

Certamente qualcosa là dentro
 Qualcosa di strano ^{gli} ~~gli~~ ^{???} gli accade ogni notte.
 perché ancora al mattino borbotta tra sé.

Dopo un po' i muratori si ~~stendono~~ ^{buttano} all'ombra ^{già-???} al fresco all'ombra
 e ~~bestemmiano dietro ai ragazzi che salgono e scendono~~

Stamattina s'è visto una biscia piombare fuggendo
 in un pozzo di calce e i ragazzi affondarla
 sotto un tiro di mezzi mattoni. Così i muratori

~~Han la foga di fare~~

e ~~bestemmiano dietro ai ragazzi che salgono ancora.~~

É il momento che il sole ha ~~???~~ bruciato ^{ha asciugato} ogni cosa investito
 e un mattone a toccarlo ti scotta e mani.

S'è già vista una biscia piombare fuggendo
 in un pozzo di calce: vuol dire che il caldo
 fa impazzire le persino bestie. Si beve una volta
 e si vedono le altre colline bruciate ^{all'ogni} intorno.

tremolare nel sole. Soltanto uno scemo
 resterebbe al lavoro e difatti quel vecchio
 a quest'ora traversa le vigne, rubando le zucche.

Poi ci sono i ragazzi sui ~~poni~~ ^{palchi}, fanno la guerra ^{che salgono e scendono},
 e ^è una ^{una} volta una pietra è finita sul cranio
 del padrone ^e. H^hanno tutti interrotto il lavoro
 per portarlo al torrente e lavargli la faccia.

Viene giù un temporale e bisogna raccogliersi
in baracca e aspettare ~~che~~ ^{il} ritorni^o ~~la calma~~ del sole
per salire sui ponti. I mattoni si bagnano
e la calce si guasta^{ba} e nessuno può più lavorare.
~~??? I ragazzi son tutti a pigliare la doccia~~
~~Nelle stanze ogni cosa s'impiastra di melma.~~
~~Ogni cosa s'impiastra di melma.~~
I ragazzi son ~~tutti~~ ^{ora} scomparsi attraverso la melma
e la casa diventa deserta non prende che schiaffi dell'acqua.

Verso sera ritorna il sereno e lassù i muratori
son di nuovo impegnati.

Dove c'era il canneto c'è adesso la casa

~~metà è ritta e metà ancora a terra in calcine e in~~^{mattoni}

~~metà~~^{mezza} ancora dispersa per terra in calcine^{mattoni}

Nei cespugli ci sono le pozze^{buche} di calce

Divertimento per i ragazzi.

Ora, un giorno capiterà (bella rotta)

Via i ragazzi. **Malati.** che lavori^{rabbiosi}

Col canneto, è scomparsa anche l'ombra. Al mattino^{i ragazzi}

~~saltan giù sulle scale i ragazzi che giocano,~~

~~ancor umidi sono i pinoli~~

ancor umidi sono ~~le pietre~~^{i mattoni}, ma già il sole^{obliquo}

attraversa le arcate e si sfoga per ~~buchi~~^{vuoti},

che saranno finestre. Lavorano già i muratori,

~~per~~^a godere del fresco, e qualcuno ~~ripensa~~^{rimpiange}

quando all'orlo del fosso ~~storni~~^{frusciano} ancora le canne

e un passante accaldato poteva distendersi all'ombra.

~~e portare i mattoni sul palco e i ragazzi infiammati~~
 ai mattoni lanciare i mattoni e i ragazzi hanno fatto catene
 fino al palco e si lanciano gravi i mattoni a due a due
 e li ammucciano: già i muratori sogghignano all'ombra

~~Dopo un po' i muratori si stendono al fresco ombra~~
 e bestemmiano dietro ai ragazzi, che salgono e scendono.
 Una volta una pietra è finita sul cranio
 di un vecchione e hanno tutti interrotto il lavoro
 per portarlo al torrente e lavargli la faccia.
 Una volta è sbucata una biscia e le han dato la caccia
 e ne parlano ancora tra loro, aspettando la calce una calce e i mattoni
 ma stavolta succede che sentono un urlo
 e un ragazzo precipita giù da due piani.
 a testa prima
 innanzi.

~~Viene un poco di pioggia e bisogna lasciare il lavoro~~
 cessare
 Una volta Stamattina, s'è visto una biscia finire piombare fuggendo
 in un pozzo nella buca da calce e i ragazzi riempire la calce affondarla.
 sotto un tiro di mezzi mattoni. La calce e i mattoni
 hanno un costo e così i muratori bestemmiano ancora
 dal riparo del muro che fa da quel po' d'ombra.

Fondo Einaudi

FE 51.51

Minuta di *Civiltà antica*

d'una volta

Il ragazzo respira più fresco, nascosto
dalle imposte, fissando la strada. Si vedono i ciottoli
per la chiara fessura ~~di~~ nel sole. Nessuno è ~~passato~~ cammina
per la ~~per~~ ^{nel} la strada. Il ragazzo ~~potrebbe~~ vorrebbe uscir fuori
così nudo, com'è sotto ~~dentro~~ il sole. La strada è di ~~tutti~~
- la strada è di tutti - ~~a sentirsi~~ ^{scottare} nel sole.
e affogare

È già bello il

In ~~Ma~~ La città non si può. Non c'è un'ombra di palo

forse Si potrebbe in campagna, ~~???~~
se non fosse ~~che~~ ^{là} fa paura ~~???~~ remota il vasto respiro

che il
il vasto profondo del cielo,
vasto profondo ~~???~~ ~~???~~
~~???~~

~~atterrisce uno~~ ^{ehe} ~~seudo~~
~~da ogni parte~~, atterrisce e avvulisce. Poi l'erba

~~che~~ solletica fresca ^{Sull'erba} C'è l'erba che, fredda,

fa il solletico ai piedi fresco, ma le piante foglie, che guardano

stanno ^{ferme} struggono il petto. Bisogna coprirsi.

Nessuno resiste.

Pure è strano. In campagna le ^{a ogni} cosa son ^{è son} nude^a.

Nella strada il ragazzo non vede nessuno

ferme, e i sassi ^{i tronchi} e i cespugli son cose ~~eoperte~~ ^{tremende} severe

e severe. Non come la carne incolore che

per un debole corpo ~~incolore~~ ^{slavato inaudito} ^{slavato informe}, che trema.

Fino l'erba è ~~vestita~~ diversa e ripugna al contatto.

Dopo il mare

Ritorno dal **TUTTO SCRITTO CAPOVOLTO**

Tra le imposte il ^{###} ragazzo contempla la strada

Il ragazzo respira più fresco respira più fresco ^{???} più fresco ^{???} poggiate nascosto

dalle alle imposte e raccolto in sé stesso, fissando la strada. si vedono i ciottoli

e la gente che passa per la chiara fessura ^{di sole}. La pietra del ???

e una striscia di sole

si riscalda il suo corpo

è gelata, d'agosto. Da un pezzo nessuno cammina ^{per strada},

forse fa troppo caldo ^{sole} e i vestiti ~~son tutti sudati~~ s'attaccano addosso.

Il ragazzo no dorme di giorno, ma è nudo.

Ha paura che passi qualcuno per strada

e lui nudo vederlo. Si passa una mano

sopra i fianchi^o e non osa guardarsi.

Ma per strada non passa nessuno

C 2 FE 5I.51 003660 00 F

Ma la strada è ~~anche troppe~~ deserta. Passasse qualcuno

~~il ragazzo potrebbe vederselo~~ ^{pensarlo dal} ~~essendo~~ ^{spogliato}

~~e sentirsi non solo. Passasse invece un ???~~

(il ragazzo dal buio potrebbe fissarlo

e pensare che tutti

nascondono il corpo

(il ragazzo vedrebbe ~~che~~ ^{come} ~~e' è sotto il sole~~ ^{crescono i corpi.}

sotto gli abiti e tutti ~~hanno un nudo nascosto~~. ^{là sotto son nudi.}

Passa invece un cavallo ~~che ha i muscoli forti~~ ^{dai muscoli grossi}

e ^{il selciato} ~~rintrona~~ ^{ndo} ~~il selciato~~ ^{i ciottoli} ~~Passasse~~ ^{Almeno} ~~Certe~~ ^{quel} il cavallo,

~~può mostrarsi così nudo, dal sole~~

e senza fiatare

Da tempo

ha ^{il} ~~diritto di andarsene~~ ^{se ne va} nudo nel sole

tanto ~~che~~ ^{ch'} è quasi nero ^{bruno} e non ^{pare} ~~sembra~~ più nudo.

Il ragazzo vorrebbe esser ~~nudo~~ ^{forte fatto} ^{forte ??? forte} ~~per strada~~ ^{a quel modo}

e ~~vedese~~ ^{??? annerito}, e magari tirare ^a quel carro.

pur di vincere il corpo e ~~passare~~ ^{vedersi passare vedere per} ~~la strada~~

nudo senza timore

girare

(che ciascuno sia nudo, ma senza ~~timore~~ ^{soffrire temere avvilirsi}

della striscia di cielo o dei muri.

(Così nudo, affrontando

nudo e senza temere le strisce di cielo

In un giorno

molta ^{quanta} gente ~~attraversa~~ ^{la una} ~~la~~ piazza nel sole

se son nudi, si può passeggiare tra loro

e pigliarsi il calore ~~sul corpo~~ ^{del sole,} guardando.

Se ciascuno si mostrerà in piazza, nessuno

avrà più avvillimento a ~~sentirsi lui solo~~ ^{vedere che è nudo}

~~con un corpo scoperto~~

solo ^{saprà} quando è ben solo.

~~Non sempre uno crede~~

FE 5I.51/2 ~~che ciascuno là sotto~~

Così, fa paura.

Il ragazzo respira più fresco, nascosto
dalle imposte, fissando la strada. Si vedono i ciottoli
per la chiara fessura, nel sole. Nessuno cammina
per la strada. Il ragazzo vorrebbe uscir fuori
così nudo – la strada è di tutti - e affogare nel sole.

In città non si può. Si potrebbe in campagna, ^{sul capo} ~~222~~
se non fosse ~~che~~ il vasto profondo del cielo ^{dintorno} ~~ogni intorno~~
che atterrisce e avvilitisce. C'è l'erba che ~~fredda~~

fa il ^{un} solletico i piedi, ma le ~~foglie~~ ^{piante} che guardano
ferme, e i tronchi e i cespugli son ~~eose~~ ^{occhi} severeⁱ.
per un debole corpo slavato, che trema.

Fino l'erba è diversa e ripugna al ^{la} ~~contatto~~ ^{pelle.}
alle membra.

Ma la strada è deserta. Passasse qualcuno
il ragazzo dal buio oserebbe fissarlo
e pensare che tutti nascondano il ^{un} corpo.

Passa invece un cavallo dai muscoli grossi
il ~~selciato~~ rintronando ^{i ciottoli}. Da tempo il cavallo
se ne va nudo, e senza ~~fiatare~~ ^{paura,} nel sole:

tanto ch'è quasi nero e non pare più nudo.

~~Il ragazzo vorrebbe esser forte a quel modo
e annerito, e magari tirare a quel carro.~~

~~pur di vincere il corpo e ^{vedersi} girare ^{per} la strada~~

~~eosì nudo sotto le striscie di cielo, le strade
e non pare mai fiacco. Il ragazzo vorrebbe~~

~~tantoché~~ – marcia in mezzo alla strada. Il ragazzo vorrebbe
^{nudo,} ~~che~~ ^{vuole} vorrebbe esser forte a quel modo e ~~aperto~~

^{annerito}
di pelle corpo lucente

~~e magari tirare a quel carro~~

e magari tirare a quel carro, ~~purché fosse solo~~ ^{ma osare mostrarsi}

nudo sotto le strisce di cielo. Le cose che guardano

Se si ha un corpo, bisogna ~~mostrarlo~~ ^{saperlo}. ~~Convinto Se tutti hanno~~ ^{un corpo}
~~che ogni uomo e ogni donna abbia un corpo nascosto~~
~~il ragazzo non è.~~ ~~Però fa soffrire~~

Il ragazzo non sa
 se ciascuno abbia un corpo ~~e in che modo sia fatto.~~

. Il vecchiotto rugoso
 che è ~~passato~~ ^{passava} al mattino, non può avere un corpo
 così pallido e timido ^{triste}, non può avere nulla
 che avviliisce a quel modo. E nemmeno i ~~soldati~~ ^{passanti}
 o le ~~spose~~ ^{megli} ^{spose} che danno la poppa ai ^l bambini ^o ~~lattanti~~,
 sono nude ⁱ. Hanno un corpo soltanto i bambini ^{ragazzi}.

Il ragazzo non osa guardarsi nell'ombra ^{nel buio}

ma sa bene che deve affogarsi nel sole

e abituarsi ~~nell'aria~~, (così crescerà.)

~~alla vista~~ ^{del cielo} (per crescere un

FE 5I.51/4 agli sguardi ^{uomo})

Il ragazzo respira più fresco, nascosto
dalle imposte, fissando la strada. Si vedono i ciottoli
per la chiara fessura, nel sole. Nessuno cammina
per la strada. Il ragazzo vorrebbe uscir fuori
così nudo – la strada è di tutti - e affogare nel sole.

In città non si può. Si potrebbe in campagna,
se non fosse, sul capo, il profondo del cielo
che atterrisce e avvilitisce. C'è l'erba che fredda
fa il solletico i piedi, ma le piante che guardano
ferme, e i tronchi e i cespugli son occhi severi.
per un debole corpo slavato, che trema.
Fino l'erba è diversa e ripugna ~~alle membra~~.

al contatto

Ma la strada è deserta. Passasse qualcuno
il ragazzo dal buio oserebbe fissarlo
e pensare che tutti nascondano un corpo.
Passa invece un cavallo dai muscoli grossi
e rintonano i ciottoli. Da tempo il cavallo
se ne va, nudo e senza ~~paura~~^{ritegno}, nel sole:
tantoché ~~vorrebbe~~
che vorrebbe ~~esser forte~~ a quel modo e ~~di corpo~~ annerito
e magari tirare a quel carro, ~~ma osare~~^{oserebbe} mostrarsi
~~nudo~~^{anche} sotto le strisce di cielo. Le cose, che guardano,
avviliscono meno ~~che il~~ ~~del borseo~~^{???} deserto.

Se si ha un corpo, bisogna ~~saperle~~^{vederlo}. Il ragazzo non sa
se ciascuno abbia un corpo. Il vecchiotto rugoso
che passava al mattino, non può avere un corpo
così pallido e triste, non può avere nulla
che avvilitisce a quel modo. E nemmeno i passanti^{gli adulti}
o le spose che danno la poppa al bambino,
sono nudi. Hanno un ~~nudo~~^{corpo} soltanto i ragazzi.
Il ragazzo non osa guardarsi nel buio
ma sa bene che deve affogarsi nel sole
e abituarsi agli sguardi del cielo per crescere un uomo.

Fondo Einaudi

FE 51.28

Minuta di Cattive compagnie

E sogghigni ne vede e ne fa, sul lavoro,
~~non è questo che guasti~~
~~si muore per questo,~~
 anzi è mezzo lavoro, ~~ma sogghigno ben fatto~~
 e discorre ^{ma quando è seduta}
 e sorride, è ~~erudele~~ ^{feroce} mostrarle ~~quegli occhi:~~ ^{quei volti.}

e là sopra lavora, ridendo. E sogghigni ne vede
 e ne fa sul lavoro: anzi, è mezzo lavoro
 un sogghigno ben fatto. Ma non ~~quelle facce da dirti~~
~~ghignetto~~ sogghigno) da un ~~amico~~ ^{estraneo}
^{quando si è} che in silenzio ~~guardava~~ ^{contempla} un idiota parlare.

~~Ora idiota puttana~~ Donna e idiota son già ritornati a ~~parlarsi~~ ^{alitarsi} sul volto
 e si somigliano ~~molto~~ ^{poco} le donne e gli idioti.
 e la pipa vapora di ~~fumo~~ una faccia contratta.
 Questa faccia non vede dinnanzi che il proprio ~~sogghigno~~
 Dentro il fumo non vede per ora che il proprio ^{sogghigno}
 e la fissa in silenzio e misura di quali parole
 la poteva vestire è possibile fare una smorfia
 e magari socchiudere gli occhi. La donna già ride
 forte e torna l'idiota a leccarla con gli occhi

Questo è un uomo che fuma la pipa. Laggiù nello specchio

ce n'è un altro che fuma la pipa. Si guardano in faccia.

Quello vero è ??? perché vede l'altro sorridere.

furente

Oggi ha visto altre cose **CAPOVOLTO**

Una donna, ~~non bella~~^{in ascolto}, e due facce d'idioti^a
dentro il fumo. La donna s'è accorta di tutto,
~~ma non muove le labbra a smentire la scena~~
~~(nel fumo), a (scusare nessuno)~~
ma non muove le labbra. E la pipa ha nascosto
dentro il fumo, il sogghigno per qualche secondo.
Una donna in sorriso e due facce di idioti

- 2) Ma la donna ~~cessare~~^{piegarsi} i sorrisi e serrare le labbra
come se avesse veduto qualcosa di nudo.
Ora corpi di uomini nudi la donna ne vede
Tutti i giorni – è il suo mestiere – e si^{ma} spoglia anche lei^{sé}
e lavora lì sopra ridendo, ogni tanto.

Cattive compagnie

- 1) Questo ^{Qui c'è} è un uomo che fuma la pipa^{la pipa}. Laggiù nello specchio
ce n'è un altro che fuma ^{la pipa} la pipa^{la pipa}. Si guardano in faccia.
Quello vero è tranquillo^{furente} perché vede l'altro sorridere.

← Oggi ha visto altre cose. Quel muso ~~barbuto~~^{indurito} ~~laggiù~~^{graziosa}
~~sghignazzava~~^{sogghignava sghignazzava} davanti il ~~era~~^{a un} cretino. E la donna^{dei due} ~~com-contesa~~
~~carezzava il cretino ridendo tra sé e pareva sorridere.~~ Un cretino sa sempre
Era un poco^{Su un fondo} di fumo

una faccia di donna protesa a sorridere
e un idiota di gran
e un idiota a leccarla con gli occhi, parlando.
Poi l'idiota, parlando, afferrare anche lui
e strappargli un sorriso. Un sogghigno da idiota.

~ ~

Ma quando una è lì per sche^rzare
 a parole, ferisce vedere ~~ancor uno~~ anche l'altro ,
 che in silenzio ~~contempla~~ ascoltava parlare un idiota,
~~rivelare~~ spalancare l'eterno sogghigno ~~di tutto~~ bestiale

CAPOVOLTO

Gran simpaticone L. S. Slancio
 vitale

eppure!
 ebbene:

Storie + ???.

Leggerle con

gusto storico

(documento)

manca vivezza

slang ??? la

vita di Deds

non sta nello

slang. quindi bene

~~Padre e figlia hanno preso la pioggia~~

Quest'uomo lavora, ma quando ha finito il lavoro:

ha bisogno di andare con donne ~~e guardarsele zitto~~ che dice^a no no.

C'è la figlia dell'oste che a molti ha già detto di sì

Questo è un uomo che fuma la pipa. Laggiù nello specchio,
ce n'è un altro che fuma la pipa. Si guardano in faccia.
Quello vero è tranquillo, perché vede l'altro sorridere.

Oggi ^{Prima} ha visto altre cose. Su un fondo di fumo
una faccia di donna protesa a sorridere,
e un idiota a leccarla con gli occhi parlando.
Poi l'idiota, parlando, afferrare anche lui
e strappargli un sorriso. Un sogghigno da idiota.
E la donna piegarsi e serrare le labbra
come se avesse veduto qualcosa di nudo.
Ora corpi di uomini nudi la donna ne vede ^{dal mattino alla sera}
~~Tutti i giorni è il suo mestiere~~, ^{dalla sera al mattino} ma spoglia anche sé
e là sopra lavora, ridendo. E sogghigni ne vede
e ne fa, sul lavoro: anzi è mezzo lavoro
un sogghigno ben fatto. Ma quando una è lì per scherzare
a parole, ferisce vedere anche l'altro,
che in silenzio ascoltava parlare un idiota,
~~spalancare il eterno sogghigno bestiale~~
lampeggiare | lo stesso | pensiero | ~~di tutti~~ ^{crudele} ^{bestiale} ^{brutale}
Donna e idiota son già ritornati a alitarsi sul ^{a succhiarsi}
e si somigliano poco le donne e gli idioti.
e la pipa vapora una faccia contratta.
Dentro il fumo è possibile fare una smorfia
e socchiudere gli occhi. La donna sghignazza ridendo
~~ed è tutta~~ ^{e si schiva} ~~da~~ ^{sfida} ~~schiva~~ quello che parla ~~pendendole~~ ^{pesandole} ^{pendendole} addosso.

Principio di
ottobre '33

Fondo Einaudi

FE 51.26

Minuta di *Piaceri notturni*

Anche ^{Ora} noi ci fermiamo a sentire la notte
 nell'istante che il vento è più nudo: le vie
 sono fredde di vento, ogni odore è caduto;
 le narici si levano verso le luci azzurrine ^{oscillanti}.
 Abbiam tutti una casa che attende nel buio
 che torniamo: una donna ci attende nel buio
 stesa nel sonno: e la camera è calda di odori.
 Non sa nulla del vento la donna che dorme
 e respira; il tepore del corpo di lei
 è lo stesso del sangue che parla nel nostro ^{mormora in noi}.

Ci sorprende nel vento il sentore
 ???
 Ci sorprende nel vento un sentore di donna
 che non è

Questi^o vento ci lava, che giunge dal fondo
 delle vie spalancate ~~lontano~~ ^{nel freddo} sul **prato** buio; le luci
 oscillanti e le nostre narici distese ^{contratte}
 si dibattono sole ^{nude}. ~~Con~~ **Gl** ^{Ogni} odori^e è un ricordo. ~~son tutti scomparsi~~
 Da lontano nel buio balzò ^{sbucò} questo vento
 che s'abbatte in città: giù ~~da~~ ^{sopra} per prati e montagne ^{colline},
 dove pure c'è un' l'erba che il sole ha ~~bruciato~~ ^{scaldato}
 e la ^{una} terra ~~marcita dall'acqua~~ ^{bagnata e seccata} annerita di umori. Il ricordo
 nostro è un aspro sentore, ~~con~~ ^{di} **qualche** ^{la poca} dolcezza.
 della terra sventrata che esala (d'inverno) il segreto respiro
 di fondo radici e di zolle pesante ^{segreto} nell'aria.

3) Queste vie luminose si perdono a campi
dove il vento nel buio comincia e si finisce.

Non sa nulla del vento la donna che dorme

e respira; il tepore del corpo di lei

è lo stesso del sangue che si agita in rovi

balza dal nostro

1) Anche ~~questo~~ ^{noi ci} ~~si ferma~~ ^{iamo} a sentire la notte FE 5I.26 003546 00
G

nell'istante che il vento è più nudo: le vie
sono ~~corse~~ ^{fredde} ~~dal~~ ⁱ vento, ogni odore è caduto:
le narici si levano verso le luci azzurrine

2) ~~Queste luci si perdono in fondo alla ne~~

~~Anche questa che~~ ^{Abbiam tutti} una casa che attende nel buio
il suo passo ^{il ritorno che torniamo}: e una donna ~~le~~ ^{ci} attende nel buio
stesa a letto ^{al sonno} e ^e la camera è calda di odori.

~~che sprigiona qualcosa~~

Un sentore di ~~bestia~~ ^{terra} sudata tra l'erba

ha la donna che dorme

Non sa nulla del vento la donna che dorme

come terra nel sole

~~Quest'azzurro va a perdersi tutto~~ ^{sui campi}

~~Questo freddo azzurrino che riempie le vie~~

Queste vie azzurrine si ~~vanno a smarrire~~ ^{nei campi}
perdono dritte

~~va a finire lontano nei campi scoperti~~

dove il vento ~~s'impregna di odori~~ ^{nel buio} ^{comincia a p} ^{finisce}

~~Noi pensiamo~~ ^{sentiamo} ~~la donna che attende,~~ ^{seompare e finisce}

Non sa nulla del vento la donna che dorme

e respira; il tepore del corpo di lei

è lo stesso del sangue che si agita in noi.

Torneremo ^{domani} ^{tra poco} alla donna che dorme

PARALLELO AL LATO

LUNGO DEL FOGLIO

~~Quelle vie tremolanti di nebbia azzurrina~~

~~Vanno a perdersi tutte nei campi scoperti~~

FE 5I.26/2

nostro è un aspro sentore, la poca dolcezza
 della terra sventrata che scopre ^{esala} all'inverno
 il respiro di zolle e radici
 del fondo. ^{nerastro} È caduto ogni odore
 dentro il ~~freddo~~
 buio, ~~nel vento e noi siamo sospesi~~
 e in città non ci giunge che il vento.

Torneremo ~~tra poco~~ ^{stanotte} alla donna che dorme,
 con le dita gelate a cercare il suo corpo,
 e un ~~calore~~ ^{sentore} ~~calore~~ ci scuoterà il sangue, un ~~calore~~ ^{sentore} ~~calore~~ di terra
 annerita di umori: ~~il~~ ^{un} ~~respiro del fondo~~
 un respiro segreto:
 di vita.

Anche lei si è scaldata nel sole e ora scopre,
 nella sua nudità la sua vita ~~sincera~~ ^{più vera,}
 che nel giorno scompare, e ha sapore di terra.

Ora ^{Anche} noi ci fermiamo a sentire la notte
 nell'istante che il vento è più nudo: le vie
 sono fredde di vento, ogni odore è caduto;
 le narici si levano verso le luci oscillanti.

Abbiam ^{In città c'è una casa} tutti una casa che attende nel buio
 che torniamo: una donna ci attende nel buio
 stesa nel sonno: la camera è calda di odori.
 Non sa nulla del vento la donna che dorme
 e respira; il tepore del corpo di lei
 è lo stesso del sangue che mormora in noi.

Questo vento ci lava, che giunge dal fondo
 delle vie spalancate nel buio; le luci
 oscillanti e le nostre narici contratte
 si dibattono nude. Ogni odore è (un) ricordo.
 Da lontano nel buio sbucò questo vento
 che s'abbatte in città: giù per prati e colline ^{montagne},
 dove pure c'è un'erba che il sole ha scaldato
 e una terra annerita di umori. Il ricordo
 nostro è un aspro sentore, la poca dolcezza
 della terra sventrata; che esala all'inverno
 il respiro del fondo. È caduto ^{Si è spento nel buio} ogni odore ^{ogni odore}
~~dentro~~ ^{ogni odore} ~~il~~ ^{laggiù al} ~~buio~~ ^{laggiù al buio}, e in città non ci giunge che il vento.

Torneremo stanotte alla donna che dorme,
 con le dita gelate a cercare il suo corpo,
 e un calore ci scuoterà il sangue, un calore di terra
 annerita di umori: un respiro di vita.

Anche lei si è scaldata nel sole e ora scopre
 nella sua nudità la sua vita più ~~vera~~ ^{forte} dolce,
 che nel giorno scompare, e ha sapore di terra.

FE 51.26/4

Fondo Einaudi

FE 51.27

Minuta di *Balletto*

È un gigante che guarda volgendosi appena
quando attende una donna, e non sembra che attenda
ma non fa mica apposta lui fuma e passeggia
e la gente si scosta. La donna che giunge
in ritardo, si ferma a guardare e poi **continua**.

Ogni donna che va con quest'uomo è una bimba
che si addossa a quel corpo ridendo stupita
della gente che guarda. Il gigante si avvia
e la donna è una peste di tutto il suo corpo,
solamente più viva. La donna non conta
ogni giorno è diversa, ma sempre una piccola
che ridendo contiene il culetto che danza

Ogni donna che va con quest'uomo è una bimba
che si addossa a quel corpo ridendo, stupita
della gente che guarda. Il gigante s'avvia
e la donna è una parte di tutto il suo corpo,
solamente, più viva. La donna non conta,
ogni sera è diversa, ma sempre una piccola
che ridendo contiene il culetto che danza.

È un gigante che ~~guarda~~^{passa} volgendosi appena,
quando attende una donna, e non sembra che attenda.
Ma non fa mica apposta: lui fuma e la gente lo guarda.

Il gigante non vuole un culetto che danzi
per le strade, e pacato lo porta a sedersi
ogni sera, alla sfida, e la donna non vuole.
Alla sfida, la donna è stordita dagli urli
e ~~ma~~ appoggiata al gigante, ~~si sente~~^{ritorna} bambina.

Dai due pugilatori si sentono i tonfi
dei saltelli e dei pugni, ma pare che danzino
così nudi allacciati, e la donna li fissa
con gli occhietti ~~brillanti~~^{levati} e si morde le labbra.

Poi s'^Si ~~stringe~~^{abbandona} al gigante | ~~calmandosi un poco~~^{ritorna bambina} |
è | una pace ^{un piacere} | appoggiarsi a una rupe che attende ^{accoglie}.

Il gigante non vuole il ^{la donna} un culetto che danzi

per la strada, e lo porta pacato a ^{sedere} sedersi,

~~ogni tanto alla sfida dei pugilatori~~

che ^{sia lei} lo voglia o non voglia, a^e vedere la sfida.

Alla sfida, la donna è stordita dagli urli

e, guardando il gigante, ritorna bambina.

I ^{due} bei pugilatori son sempre uno grande

l'altro un poco più ~~basso~~ ^{sottile} basso, e si sentono i tonfi

dei saltelli e dei pugni, ma pare che danzino.

Hanno bei corpi nudi e la donna li ~~fissa~~ ^{mangia} ~~fissa~~

con gli occhietti brillanti e si morde le labbra.

Il gigante non ~~pare che~~ ^{muova} e la donna dimena

tutto il corpo e si appoggia ~~al suo braccio~~ a quel ~~che pare una rupe~~ ^{una roccia} a una rupe

Se la donna e il gigante si spogliano insieme

- lo faranno più tardi – ~~sempre ancora una rupe~~

il gigante ~~sarà starà~~ ^{assomiglia}

sempre ancora ^{come} una rupe, una tiepida rupe

e la donna a scaldarsi si stringerà a lui ^{stringe al suo corpo} }

dove filtri ^{pesi posi} una

~~in un luogo di~~ luce discreta, e ~~poi~~ ^{qui lui} pensa ad altro.

si sofferma a guardare e poi corre in ritardo.

Un gigante, in ritardo, si ferma a guardare e poi corre.

Era un uomo che attende una donna e non sembra che attenda:

non lo fa mica apposta lui fuma e passeggia

e la gente si scosta. La donna ~~cammina~~ ^{piccina} ~~s'affretta~~ ^{cammina}

fra la gente e tra poco sarà accanto a lui.

attraverso una piazza e sarà presto qui.

È un gigante che ~~gira~~ ^{guarda} voltandosi appena,

quando ~~???~~ ^{era} attende una donna: e non sembra che attenda:

ma non ~~non lo~~ fa mica apposta: lui: fuma e passeggia

e la gente si scosta. La donna ~~si ferma~~ ^{che viene poi corre}

si sofferma a ~~guardare~~ ^{per fare in ritardo} ~~???~~ ~~???~~ e ~~riprende~~ ^{lo incontra} a passetti.

Ogni donna che ~~col gigante~~ ^{con quest'uomo} è una ~~piccola donna~~ ^{bimba}

^{Sa} che si addossa a quel corpo ridendo, stupita

~~e la gente la veda.~~ (Il gigante s'avvia)

della gente guarda. ~~???~~ ~~quest'uomo cammina~~

~~come fosse~~ ^e la donna è una parte ~~del corpo~~ ^{di lui, tutto il suo corpo}

solamente ~~che lo veste~~, più|bella ^{viva}| La donna non conta,

ogni sera ^{giorno} è diversa, ma è sempre ~~una giovane~~ ^{la una piccola},

che a| fatica ~~???~~ contiene il culetto che danza ^{la danza dei seni}.

Il gigante non ~~porta~~ ^{vuole} ~~la~~ ^{una un-culetto} la donna ~~alle~~ ^{che} danzeⁱ

per le strade, e ~~la~~ ^{pacato} porta a sedere ~~in poltrona~~

alla sfida al suo braccio ^{in poltrona tra il fumo e i clamori, e sorride tra sé} ^{da solo} ^{((bambina) lui} ^{pensa ad altro}

Escono. Il suo corpo,

il di lei

Fondo Einaudi

FE 51.33

Minuta di *Paternità*

Fantasia della donna che balla, e del vecchio
 che è suo padre e una volta l'aveva nel sangue
 e l'ha fatta una notte, godendo in un letto, bel nudo.
 Lei s'affretta per giungere in tempo a svestirti
 e ci sono altri vecchi che attendono. Tutti
 le divorano, quando lei salta a ballare, la forza
 delle gambe con gli occhi, ma i vecchi ci tremano.
 Quasi nuda è la giovane. E i giovani guardano
 con sorrisi, e qualcuno vorrebbe esser nudo.

Sembran tutti suo padre i vecchiotti entusiasti
 e son tutti _ malfermi_ un avanzo di corpo
 che ha goduto altri corpi. Anche i giovani un giorno
 saran padri, e la donna è per tutti una sola.

È *sta accadendo*^{duto} in silenzio. Una gioia profonda
 prende il buio davanti una giovane viva
 tutti i corpi non sono che un corpo, uno solo
 che si muove inchiodando gli sguardi di tutti.

Questo sangue, che scorre le membra diritte
 della giovane, è il sangue che gela nei vecchi;
 e suo padre che fuma in silenzio, a scaldarsi,
 lui non salta, ma ha fatto la figlia che balla.
 C'è un sentore e uno scatto nel corpo di lei
 che è lo stesso del vecchio, e nei vecchi. In silenzio
 fuma il padre e l'attende che ritorni, *per*^a dargli da bere.
 Tutti attendono, giovani e vecchi, e la fissano;
 e ciascuno, *se beve*^{se beve} *bevendo* da solo, *non*^{ri} *pensa*^{erà} *che* a lei.

È ~~una cosa che~~ accadde in silenzio. Una ~~???~~ ^{???} profonda
 prende il buio davanti alla giovane viva:
 tutti i corpi non sono che un corpo, uno solo
 che si muove ~~???~~ ^{inchiudando gli sguardi}
 e sovrasta sugli occhi di tutti.

Questo sangue che forma le membra diritte
 della giovane, è il sangue che gela nei vecchi;
 e suo padre che fuma in silenzio, a scaldarsi,
~~nella tampa tampa~~
 lui non salta, ma ha fatto ~~una~~ ^{la} figlia che balla.
 C'è un ~~calore~~ ^{accenno} e uno scatto nel corpo di lei
 che è lo stesso nel vecchio e nei vecchi. In silenzio
 fuma il padre e l'attende_x che torni per dargli da ^{bere}.
 Tutti attendono, giovani e vecchi, e lo fissano:
 e ciascuno bevendo, da solo, ripenserà a lei.

Dal suo corpo _ pensando _ ??? una giovane ^{donna}
 che cammina per giungere in tempo a svestirsi

Paternità ??? ???

Fantasia della donna che balla ^{muove} balla, e del vecchio
 che è suo padre e una volta l'aveva nel sangue

e la fece e l'ha fatta una notte, godendo ^{in un letto bel}, da nudo.

Lei s'affretta per giungere in tempo a svestirti

~~e poi scatta a ballare~~

e ci sono altri vecchi che ~~la guardano~~

l'attendono. ^{nuda}.

Tutti

le divorano, quando lei salta a ballare, la forza
 delle gambe con gli occhi, ma i vecchi ci tremano.

~~Qualche vecchio~~ ^{E qualcuno} magari, vorrebbe essere ^{saltare} ~~nudo~~

Quasi nuda ~~com'è~~ è la giovane. E i giovani guardano
 con sorrisi, e qualcuno vorrebbe esser ~~vecchio~~ ^{nudo}.

Sembran tutti suo padre i vecchiotti entusiasti

e son tutti _ malfermi_ un avanzo di corpo

che ha goduto altri corpi. Anche i giovani un giorno

saran padri, e la donna è per tutti una sola.

Fondo Einaudi

FE 51.34

Minuta di *Disciplina antica*

Gli ubriachi non sanno parlare con ^{alle} donne
e si sono sbandati; nessuno li vuole.

Vanno adagio ^{dritti} per strada; la strada e i lampioni
non han fine. Qualcuno fa i giri più larghi:
ma non c'è da temere, domani ritornano a casa.

L'ubriaco che sbanda, si crede con donne
_ i lampioni sono sempre gli stessi e le donne, di notte,
sono sempre le stesse _ : e nessuna lo ascolta.

L'ubriaco ragiona e le donne non vogliono: .

perché già ridono tutte ^{tanto} le donne o, se piangono, gridano? ¹

Queste donne, che ridono sono il discorso che fa:

L'ubriaco vorrebbe una ^{sposa un figliolo ubriaco} donna ^{donna} ubriaca
con a loro e sapesse parlare ^{ascoltare} da uomo. Alle donne cosa
che ascoltasse sommessamente. Ma quelle ^{lo s} gli gridano ^{assordano}
come sono

“Per avere un ^{quel} bel ^{???} ^{sto} figlio, bisogna ^{passare da} vedere da noi”

e son tutte distese in bei ^{nei} letti. Si sputa per terra
alle donne; e ^{del} ^{Quel} figlio, che può solo nascere in letto,
da una donna, sarà metà ^{donna} anche lui,

vile e sporco

L'ubriaco si stringe a un compagno ubriaco,

che ^{stasera} sarebbe ^{stasera} è il suo figlio, ^{non dato da quelle.} non fatto da ^{non senza la donna} donne

Come può ^{la donnetta} quella ^{quella donna} ~~una donna~~ che piange e che sgrida

fargli un figlio compagno? Se quello è ubriaco,
non ricorda ^{nel silenzio} nel passo ^{una} però ^{la} la donnetta;

FE 51.35/1 ^{nel passo malfermo} nel passo ^{la} però ^{la} la donnetta;

Gli ubriachi non sanno parlare alle con donne

e si sono sbandati a ^{???} ~~le donne li attendono~~ ^{nessuno li vuole} .

Vanno dritti adagio per strada; la strada e i lampioni

non han fine. Qualcuno fa i giri più larghi:

ma non c'è da temere, domani ritornano a casa.

Gli ubriachi ragionano troppo per stare con ^{donne}

e le donne non vogliono,

per questo che vanno parlando tra sé

^{malfermi} per strada

L'ubriaco, che è andato, più innanzi si

^{corso} ^{stando} crede ancor ^{???}

^{_} ^{i lampioni} son sempre gli stessi ^{_} e ragiona al ^{compagno}

di ???

L'ubriaco, che sbanda, si vede con donne

^{_} i lampioni son sempre gli stessi ^{_} le donne

di notte

sono sempre le stesse ^{_} e ce n'è che lo guardano

~~tristi~~

e nessuna lo guarda

L'ubriaco ragiona e le donne non voglio^{no},
 è per questo che sbanda, malfermo,

incespica per strada.

L'ubriaco vuol solo parlare e le donne
 ci ridono

Queste donne che ridono sono

il discorso che fa:

perché ridono tutte le donne o, se

piangono,

gridano?

L'ubriaco vorrebbe una donna

ubriaca

che ~~sapesse~~ ascoltare^{sse} ~~pacata~~, ma allora

sarebbe

finito!

Cosa dire a una donna pacata se non che gli

piace?

e i due avanzano in pace. ~~e non sono che uomini~~

Si trovano i figli

Il figliolo che conta

non è nato da donna _ sarebbe una donna

anche lui _ ~~ma ragiona ubriaco col padre,~~

I lampioni

~~sono sempre gli stessi, per tutta la notte.~~

Questo figlio^{Lui} cammina col padre, e ragiona.

~~I lampioni e i lampioni finiscono solo domani.~~

ai lampioni, che ~~solo domani saranno diversi~~^{mutati}

infiniti per tutta

tutta la notte non hanno mai fine

e i lampioni domani saranno finiti

_ e i lampioni gli durano tutta la notte

Fondo Einaudi

FE 51.35

Minuta di *Indisciplina*

Indisciplina

FE 5I.35 003587 00 G

L'ubriaco si lascia alle spalle le case stupite
dei suoi gesti
mica tutti alla luce del sole si azzardano
a passare ubriachi. Traversa tranquillo la strada,
ma^e potrebbe passare marciare infilarsi nei muri, che i muri ci stanno.
Solo un cane trascorre a quel modo, ma un cane si ferma
ogni volta che sente la cagna e la fiuta con cura.
L'ubriaco non ~~sente~~ ^{guarda} ~~sente~~ ^{guarda} nessuno, nemmeno le donne.

Per la strada, la gente stravolta a guardarlo, non ride
e^e non ^{ei} ~~erede~~ vuole che sia l'ubriaco, ma i molti che inciampano
per ~~guardarsi alle spalle~~ ^{vedono} ~~trovano~~ simili a lui
seguirlo con gli occhi, bestemmiando ~~riguardano~~ ^{avanti} innanzi

bestemmiando. Passato che c'è l'ubriaco,
tutta quanto la strada si muove più lenta
nella luce del sole. Qualcuno che corre
come prima, è ~~lui~~ qualcuno che non sarà mai ^{???} l'ubriaco
Gli altri fissano, senza distinguere, ~~gli alberi~~ il cielo e le pietre le case
Che continuano ad esserci, se anche nessuno li ~~guarda~~ vede.

rauca scoppi a cantare e li segua nell'aria.

Gli Ogni casa ha una porta, ma è inutile entrarci.

L'ubriaco non canta, ma tiene una strada

dove l'unico è l'aria. Fortuna

che di là non c'è il mare, perché l'ubriaco

camminando ~~nel sole~~ ^{tranquillo}, entrerebbe anche ^{in mare}

e, scomparso, terrebbe sul fondo lo stesso ^{cammino}.

Fuori, sempre, la luce ~~del sole~~ sarebbe la stessa.

(1) (2)

L'ubriaco non guarda ^{vede} né cielo né case,

ma li sa, perché ~~il~~ a passo malfermo ~~contiene~~ ^{deser}

percorre uno spazio

~~balla come ^è quell'altro. La gente più lieta,~~

~~si stupisce del~~

~~è impacciata nel proprio marciare, e le donne e gli uomini~~

~~non si guardano più: vedon tutti tra sé, l'ubriaco.~~

~~chiaro come le case nel~~ ^{strisce di} cielo. La gente impacciata

non comprende più ~~già~~ a cosa ci stiano le case

e le donne non guardan gli uomini. Tutti

hanno come paura che a un tratto la voce

Fondo Einaudi

FE 51.43

Minuta di *Paesaggio(V)*

C 1

FE 5I.43 003617 00 G

Le colline insensibili che riempiono il cielo
sono vive nell'alba, poi ~~guardano~~^{restano} immobili

come fossero secoli e il sole le ~~cuoce~~ guarda.

Ricoprirle di verde sarebbe una gioia

o nel verde, disperse, le case e le frutta e

Ogni pianta nell'alba sarebbe ^{una vita}

prodigiosa e ~~nel cielo~~ le nuvole avrebbero

FE 5I.43/1

||| C 2

un senso

FE 5I.43 003618 00 F

Hanno un senso le pietre che prendono pioggia

giorno e notte e non crescono nulla? Hanno un senso

della grande enorme città tranne all'alba? le strade

FE 5I.43/2

Catullo	←	L. Paltotti
		Signorelli Mil.
		20. d
Scorpiche II + (Carmina)	←	Bucolica et Scorga
		Fumagalli.
		Albrighi. 2,60
Cicerone	←	Lettere. S. Sarenti
		Abrighi. £ 5.
(Cristiani)	+	

(quando ??? tarlo)

Contratto di

locazione

o acquisto

o

denuncia di

di contratto verbale

Hanno un senso le coste buttate nel cielo

come case di grande città: ~~scende e ???-???~~

Passa a volte ~~un villano~~ stagiato sul vuoto.

Così ~~vivono~~ assurdo che pare ~~liberato sul~~ passeggi su un tetto.

di città. Viene in mente ~~la grande città~~ la sterile mole

delle case amucchiate, che prende la pioggia

e si asciuga nel sole e non da un filo d'erba.

coprire	una spiaggia	ritmo monotono
Non ci manca che un mare a risplendere forte		
e annegare	picchiare	ogni la terra in un grigio pallore lontano.
assalire		testardo
		ritmo monotono

Su dal mare non ~~balzano~~ ^{sporgono} piante; non muovono foglie;

quando piove sul mare ~~si perde~~ ^{???} ogni goccia è perduta,

come ~~fa sulle pietre di queste colline~~

il vento su queste colline, che ~~tocca la il~~ ^{cerca le foglie} terreno

e non trova che ~~terra una foglia~~) Nell'alba è un istante
e non trova che ~~terra una foglia~~ pietre)

Sotto l'alba ogni giorno, la vita ~~???~~ vicina:

sulla ^{si disegnano in} terra ~~si???~~ le ombre ^{sagome nere} profonde

e le chiazze vermiglie ~~di sole~~. Poi torna ~~la~~ ^{sterilità} il silenzio.

Le colline insensibili riempiono il ciel
sono vive nell'alba, poi restano immobili
come fossero secoli e il sole le guarda.

Ricoprirle di verde sarebbe una gioia
o nel verde, disperse, le frutta e le case

Ogni pianta nell'alba sarebbe una vita
prodigiosa e le nuvole avrebbero un senso.

Non ci manca che un mare a risplendere forte
e assalire ^{inondare} una spiaggia in un ritmo monotono.

Su dal mare non sporgono piante, non muovono foglie;

quando piove sul mare, ogni goccia è perduta,

come il vento su queste colline, che cerca le foglie

e non trova che pietre. Nell'alba è un istante

si distinguono in terra le sagome nere

e le chiazze vermiglie. Poi torna il silenzio

Hanno un senso le coste buttate nel cielo

come case di grande città. Sono nude

Passa a volte un villano stagiato sul vuoto.

così assurdo che pare passeggi su un tetto.

di città. Viene in mente la sterile mole

delle case ammucchiate, che prende la pioggia

e si asciuga nel sole e non da un filo d'erba.

C 5 Ricoprire di verde le case e le pietre

~~e che il verde sprofondi^{ando} radici ben nere radici ben nere~~

~~??? ??? il silenzio il tornare del ???~~

~~luce o sangue scorrerebbe trascorso^{fin} dentro la terra~~

~~come a un urto. E le nuvole avrebbero~~

~~un senso.~~

Ricoprire di verde le case e le pietre

e si che il cielo ^{dentro il buio} pulito abbia un senso – vuol dire affondare

sprofondare nel suolo ^{dentro il buio}, radici ben nere,

Fuori dentro il silenzio Al tornare dell'alba

scorrerebbe la luce fin dentro la terra

come e un urto. Anche il ^{Ogni} sangue sarebbe più fresco ^{vivo}

e i villani che passano avrebbero un senso.

C 6

FE 5I.43 003623 00 G

FE 5I.43/6

Fondo Einaudi

FE 51.37

Minuta di *Disciplina*

~~Dopo~~ Quando /

2) Quando viene il mattino, ci trova isolati ^{perduti stupiti}

a fissare il lavoro che adesso comincia.

E non siamo più soli e nessuno più ha sonno

e pensiamo ^{fissiamo muoviamo pensiamo} con calma i pensieri ^{i pensieri del giorno} nel nostro lavoro,

fino a dare un sorriso in sogghigni. Nel sole che torna

siamo tutti convinti. Ma a volte un sorriso ^{sogghigno istante istante} pensiero,

meno chiaro più ^{stupite} degli altri ^{improvviso}, un sogghigno, ^{???} ^{nasconde} ^{oscura} ci raccoglie improvviso,

e torniamo a smarrirci ^{vederci guardare} nel ^{in un} volto di come prima dell'alba.

La città chiara assiste ai lavori e ai sorrisi ^{sogghigni}.

Sembra, ed è, fatta adesso, ed è fatta ^{ma tutta} per tutti noi

Non c'è arresto del nostro lavoro che ^{conti per lei}

che continua lo stesso.

È l'insieme di ^{tutti i lavori}

che hanno ^{abbiam} fatto. Permette che ^{sta} alziamo la testa

di momento in momento

ogni tanto, e sa bene che poi la chiniamo.

Fin da prima dell'alba ritorna alla vita

come noi, tra l'indicibilità di ciascuno ^{di noi} ed è ^{al fondo}

È un qualcosa di saldo davanti a ogni ^{nostro lavoro}

come il nostro stupore di prima dell'alba

1)

I lavori cominciano all'alba. Ma noi cominciamo

a incontrare noi stessi un po' prima dell'alba,

nella gente che va per la strada. Ciascuno ricorda

di esser solo e aver sonno, scoprendo incontrando i passanti

radi – ognuno trasogna fra se,

tanto sa che nell'alba spalancherà gli occhi.

scoprendo

Quando viene il mattino, ci trova stupiti

a fissare il lavoro che adesso comincia.

Ma non siamo più soli e nessuno più ha sonno

e pensiamo con calma i pensieri del giorno

fino a dare in sogghigni sorrisi. Nel sole che torna

siamo tutti convinti. Ma a volte un pensiero

meno chiaro ^{ei ??? coglie} _{per} strada _ un sogghigno _ ^{ci coglie} _{ci coglie} improvviso

e torniamo a guardare come prima dell'alba del sole

La città chiara assiste ai lavori e ai sogghigni.

La città sempre calma, all'alba

Sembra, ed è, fatta adesso. Possiamo morire,

non possiamo ~~pianterla~~ ^{toccarla}. Ogni giorno comincia,

noi vorremmo soltanto guardare. Ogni cosa

può accadere e ci basta di alzare la testa

dal lavoro e guardare perché accada tutto.

Sembra, ed è, fatta ieri adesso, dall'alba. Ogni cosa

può acca

FE 5I.37/2

I lavori cominciano all'alba. Ma noi cominciamo
~~compare~~ ^{a sentire} ~~la vita~~ un po' prima dell'alba a tirare ^{il respiro}
 Non è questo il mattino. Al mattino la luce
 come l'aria investirà tutto, negli occhi e ^{nel corpo}
 e le strade e le nuvole. Adesso è il silenzio
~~che ci fascia e i rumori ci sembrano sonno~~ ^{sofno.}
~~giungono in sonno.~~
~~Pare siamo ciascuno~~ ^{già in viaggio} ~~vestiti e vediamo qualesosa.~~

- 1) I lavori cominciano all'alba. Ma noi cominciamo
 a incontrare noi stessi, un po' prima dell'alba,
 nella gente che va per la strada. Ciascuno ~~sentiamo~~ ^{ricorda si sente} ^{si gode}
 di esser solo e aver sonno, ~~se prendo~~ ^{imbattendo in} ~~passanti~~
~~soli~~ ^{trasogna di se stesso} ~~trasogna~~
 radi _ ognuno ~~sonnechia~~ fra sè
~~perché~~ ^{tanto} sa che nel ^{l'alba} ~~sole~~ spalancherà gli occhi.
 Eravamo più soli stanotte, ~~e attendiamo~~ ^{anche quelli}
 che ~~godevano~~ ^{dormivano insieme} ~~ognuno~~ ^{ciascuno} ~~travede stupito~~
~~tanti~~
 radi uomini e donne

2)

La città chiara assiste ai lavori e ai sogghigni

Sembra, ed è, fatta ^{all'alba} adesso, ^{ogni ???} nell'alba. Ogni cosa

Nulla può disturbare ~~queste~~ al mattino.

può accadere e ci basta di alzare la testa

dal lavoro e guardare (che accade). Ragazzi ^{Bambini} scappati

che non fanno ancor nulla, camminano in strada

e qualcuno anche corre. ~~Le piante e~~

Le foglie dei viali

fanno ^{gettano} ~~il bosco davanti alle case~~

~~al~~ ombre per terra e non manca che l'erba.

Fra ^E le case vi assistono immobili. L'erba ~~Sempre~~ ^{Pochi Tanti}

~~C'è alla riva del fiume~~

sulla riva del fiume si spogliano al sole.

~~giovannotti a quest'ora e si scagliano in acqua~~

La città ci permette di alzare la testa ^{chiudere gli occhi}

al pensiero ^{al pensiero}, e sa bene che poi la chiniamo ~~ritorniamo~~

Solamente di notte, non accade più nulla

3) che nel sole ^{giorno} sole diventa sorriso ^{sogghigno} ~~una stabilità~~ Ogni cosa

FE 5I.37 003596 00 G

~~Ogni cosa vi può capitare ed è tutta per noi~~

può accadere e ci basta di alzare la testa

dal lavoro e guardar, ~~per essere noi~~ perché ~~infatti~~ accada sé

è l'istante che tutti si spogliano al sole

sulla riva del fiume e dall'alto i più belli

~~belli~~ fanno tuffi e noi stiamo di sotto a guardare.

Fondo Einaudi

FE 51.38

Minuta di *Legna verde*

L'uomo fermo ha dinanzi ~~le grandi~~ colline ^{col buio}
~~ma non vede che un tronco albero un tronco nel buio~~
~~Da domani le note~~
 ma non sono che case: si è spenta ogni luce
 e le masse nerastre ~~sorvegliano le~~ ^{diventano} grandi colline
 a due passi se viene la luce, ritornano le case.

- L'uomo fermo ha dinanzi

un lavoro che torna ??? in vigna -

Scoraggiamento

Nessuna debolezza

L'uomo fermo ha dinanzi colline nel buio.

Finché queste colline saranno di terra

~~piegheranno le spalle a~~ ^{i villani dovranno} zapparle. Le fissa e non vede

come chi chiude ^{serri} gli occhi in prigione, ben sveglio.

L'uomo fermo – che è stato in prigione – ~~La zappata~~ ^{???} ~~riprenderebbe~~ ^{lavoro}

in prigione c'è stato e ~~domani~~

^{domani} riprende

domani riprende

~~il lavoro di un tempo~~

i lavori ~~domani~~ ^{con gli altri,} stanotte è ancor solo.

Le colline gli sanno di terra: è l'odore di remoto

che ~~talvolta~~ ^{ogni tanto} giungeva ~~col vento in vent~~ ^{in prigione col buio,}

e stanotte lo ~~prende~~ ^{afferra} alla gola. Pioveva sui colli ^{campi}

sopra i colpi di zappa che ognuno picchiava

come contro un nemico. Lui era in prigione. ^e ~~Pioveva~~ in città

sulle sterili ~~strade~~ ^{vie} consunte. Stanotte la serra ~~di trista fatica~~

ha un sentore inaudito: un respiro profondo

ubriaca

L'uomo fermo ha dinnanzi colline nel buio.

Fin che queste colline saranno di terra,

i villani dovranno zapparle. Le fissa e non vede,

come chi serri gli occhi in prigione ben sveglio.

L'uomo fermo – che ~~vien di~~ ^{è stato di} prigione – domani riprende

il lavoro ~~e i~~ ^{coi compagni}. Stanotte è lui solo.

Le colline gli sanno di pioggia e l'odore remoto

che talvolta giungeva in prigione ^{ne} ~~e~~ ^ol vento.

Tante volte ~~ha piovuto~~ ^{pioveva} in città: ~~era il richiamo~~ ^{spalancarsi}

della libera strada al respiro serrato.

La prigione pigliava ^{godeva} la pioggia, in prigione la vita

non finiva, talvolta filtrava ~~del~~ ^{il} sole.

i compagni ~~e il futuro~~ ^{attendevano} ~~ancora~~ ^{attendono} e il futuro attendeva.

Ora è solo. L'odore inaudito dei campi di terra

Un

~~Ferma il fiato, da tanto che è dolce~~

ricordo remoto

~~fatti socchiudere gli occhi che pure han veduto~~

~~i villani picchiare la zappa violenti~~

~~come ~~contro~~ ^{sopra} un nemico.~~

gli par sorto dal suo stesso corpo, e ~~un~~ ^{ricorde} ⁱ ~~remote~~ ⁱ

~~_ lui conosce la terra _ costringerlo al suolo,~~

~~a quel ~~pezzo di terra~~ ^{suolo reale}.~~ Non serve pensare

~~che la zappa i villani la picchino in terra~~

~~come sopra un nemico e che si odiano a morte~~

le colline saranno distese, ciascuno la sua.

~~Non importano gli altri a chi trova un^o pezzetto una di terra.~~

~~Cosa importano gli uomini~~

~~Non ci importano gli uomini uomini altri~~

E I^o compagni non nascono vengono dalle colline

Sono nati in città dove invece dell'erba

c'è rotaie. ~~Domani bisogna bisogno tornare~~

~~in città~~

Ma l'odore di terra talvolta anche giunge

in città e muove anebbia il sangue gli occhi: pensando si pensa ai compagni

in prigione, e ai selciati spruzzati di sangue.

I villani hanno pure un^a amore gioia: il pezzetto di terra

che contendono a tutti. Che importa degli altri?

??? Ma i compagni non vengono nascono vengono nascono dalle nelle colline.

sono nati sono stanno tutti in città dove invece dell'erba

c'è rotaie. L'odore di terra talvolta anche giunge

in città e anebbia gli occhi:

qualcuno ha spruzz spruzzato di sangue.

Domani ritorna in città

[sente il sangue] E l'odore di terra che giunge talvolta anche giunge

in città ??? serra i ??? pugni toglie toglie il fiato: si pensa ai compagni

in prigione e ai anche selciati spruzzati di sangue

Nell'atmosfera angelica di rarefazione
 che si è vista, ~~accorre all'Fanbber~~ l'autore
 deve ricorrere a una ~~gnosi giornalistica~~ cronistica
 esposizione del caso clinico ~~in nascita e~~
 infanzia e giovinezza mostruose dell'era
 che sola può dar la chiave dei casi
 narrati. ~~La quest~~ ^{Qualche ??? E questa} La quale osservazione ci può
 anche autorizzare a definire ~~il romanzo~~ ^{??? ???} ~~S???~~ come un
~~romanzo giallo travaglio faticoso e ambizioso~~
~~si tratta tutto sommato di un romanzo~~
 giallo ~~un faticoso~~
 S??? ~~un libro giallo~~
~~troppo faticoso~~
~~ambizioso e faticoso~~
 con ~~qualche~~ ^{giustificata} ~~severità~~) come
 un romanzo giallo ^{troppo ambizioso} ~~molto faticoso~~
~~perché è troppo ambizioso.~~

L'uomo fermo ha davanti colline nel buio.
 Finché queste colline saranno di terra,
 i villani dovranno zapparle. Le fissa e non vede,
 come chi serri gli occhi in prigione ben sveglio.
 L'uomo fermo – che è stato in prigione – domani riprende
 il lavoro con pochi compagni. Stanotte è lui solo.

Le colline gli sanno di pioggia: è l'odore remoto
 che talvolta giungeva in prigione nel vento.

Qualche volta pioveva in città: spalancarsi
(della libera strada al respiro serrato).

(del respiro e del sangue la libera strada)

La prigione pigliava la pioggia, in prigione la vita
 non finiva, talvolta filtrava anche il sole:
 i compagni attendevano e il futuro attendeva.

Ora è solo. L'odore inaudito di terra
 gli par sorto dal suo stesso corpo, e ricordi remoti
 - lui conosce la terra – costringerlo al suolo
 a quel suolo reale. Non serve pensare
 che la zappa i villani la picchiano in terra
 come sopra un nemico e che si odiano a morte
 come tanti nemici. (Domani nel sole
le colline saranno distese, ciascuno la sua.
Hanno pure una gioia i villani il pezzetto di terra
che contendono a tutti. Che importano gli altri?)

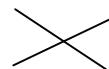
(Hanno pure un amore

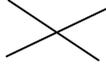
i villani: ~~il pezzetto~~ ^{quel pezzo} di terra ~~zappato~~ ^{zappato} e ~~divelto~~.

Cosa importano gli altri? Domani nel sole

le colline saranno distese, ciascuno la sua)

I compagni non vivono nelle colline,
sono tutti in città dove invece dell'erba
c'è rotaie. E l'odore di terra che giunge talvolta
in città, scuote il sangue, si pensa ai compagni
in prigione, a a qualcuno che ha già chiuso gli occhi.





Ma i compagni non vivono ~~???~~^{nelle} colline,

~~Sono~~^{sono} nati in città dove invece dell'erba
c'è rotaie. Talvolta la scorda anche lui.

E l'~~odore~~^{il sentore} l'odore di terra che giunge ai ~~selciati~~^{in città}

Non sa più di ~~colline~~^{villani}: ~~ma freme nel sangue~~ È una lunga carezza

che fa chiudere gli occhi: ~~pensando~~^{si pensa} ai compagni

in prigione ai ~~selciati spruzzati di sangue~~.

(alla lunga prigionia che attende,

(ehiunque)

(E talvolta ai selciati bagnati di sangue.)

[e ai selciati bagnati di

sangue.]

Fondo Einaudi

FE 51.42

Minuta di Rivolta

Rivolta

Quello morto è stravolto e non guarda le stelle:
 ha i capelli incollati al selciato. La notte è più fredda.
 Quelli vivi ritornano a casa, tremandoci sopra.
 È difficile andare con loro; si sbandano tutti
 e chi sale una scala, chi scende in cantina.
 C'è qualcuno che va fino all'alba e si butta in un prato
 sotto il sole. Domani qualcuno sogghigna
 disperato, al tremore. Poi, passa anche questa.

Quando dormono, sembrano il morto: se c'è anche una donna,
 è più greve il sentore, ma paiono morti.
 Ogni corpo si stringe stravolto al suo letto,
 come al rosso selciato: e la lunga fatica
 fin dall'alba, val bene una breve agonia.
 Ogni uomo, ogni vita ~~nell'ora s'arresta~~

~~Solamente, quel morto è disteso alle stelle.~~
 Su ogni corpo coagula un sudicio buio.
 Solamente, quel morto è disteso alle stelle.

Pare morto anche il mucchio di cenci, che il sole
 scalda forte, ~~in un prato~~ appoggiato al muretto. Dormire
 per la strada dimostra fiducia nel mondo.
 C'è una barba tra i cenci e vi corrono mosche
 che han da fare; i passanti si muovono in strada
 come mosche; il pezzente ~~appartiene alla strada~~ è una parte di strada.
 La ~~vecchia~~ ^{miseria} ~~ri~~ ^{coprendo} di barba i sogghigni
 come un'erba, e dà un'aria ~~pacifica~~ ^{pacata}.

Sto vecchio

che poteva morire stravolto, nel sangue,
 pare invece già morto ed è vivo. Così,
 tranne il sangue, ogni cosa è una parte di strada.
 Pure, in strada, le stelle hanno visto del sangue.

FE 5I.42/1

Quello morto è rimasto ^{stravolto} ~~disteso tranquillo~~ e non guarda le stelle:
 ha i capelli ~~coi capelli~~ incollati nell'erba. I due vivi ~~son soli~~
 con la faccia ^{alla pietra} al selciato. ^{che cantan-} ~~passava~~
 ??? nella piazza folle ~~Cantato, han cantato~~ ^{eanne}
 e ci trovano sopra, ~~quelli vivi, e ora tornano a casa~~ ~~convinti.~~

La notte è più fredda.

Quelli vivi ritornano a casa, tremandoci sopra.

È difficile andare con loro; ~~ciascuno è sbandato~~ si sbandano tutti
 e chi sale una scala, chi scende in cantina:

~~chi continua le strade e guardandosi dietro~~ ^{intorno}

~~chi è caduto correndo~~ ^{C'è qualcuno che va fino all'alba e si stende} ^{butta} in un prato

??? ^{sotto il sole.} Sta ^{Do} mani a qualcuno ~~rimane~~ ^{compare} un sogghigno^a

~~spaventato – sul labbro a stare fino a sera.~~ ^{molti giorni.}

disperato, al ~~ricordo~~ ^{pensiero.} ^{tremore,} poi Poi, passa anche questo.

Quando dormono, sembrano il morto: se c'è ^{anche la} una

donna,

è più greve il ~~respiro e la mossa di carne~~

sentore, ma ~~sembrano~~ ^{paiono} morti.

Ogni corpo si stringe stravolto al ~~giaciglio~~ ^{suo letto}

come a ^{l rosso selciato} ~~un suolo sporcato di sangue~~, e la lunga fatica

~~della carne~~ ^{dal mattino} fin dall'alba val bene ~~una~~ ^{la una} breve agonia.

Solamente, quel morto è disteso alle stelle.

Qualche volta ~~al sole~~ c'è un ~~corpo~~ ^{??? corpo}, al sole,

che dà occhiate ai passanti e abbandona ~~le membra~~

~~le membra~~

Rivolta

Quello morto è stravolto e non guarda le stelle:
ha i capelli incollati al selciato. La notte è più fredda.
Quelli vivi ritornano a casa, tremandoci sopra.
È difficile andare con loro; si sbandano tutti
e chi sale una scala, chi scende in cantina.
C'è qualcuno che va fino all'alba e si butta in un prato
sotto il sole. Domani qualcuno sogghigna
disperato, al lavoro. Poi, passa anche questa.

Quando dormono, sembrano il morto: se c'è anche una donna,
è più greve il sentore, ma paiono morti.
Ogni corpo si stringe stravolto al suo letto
come al rosso selciato: la lunga fatica
fin dall'alba, val bene una breve agonia.
Su ogni corpo coagula un sudicio buio.
Solamente, quel morto è disteso alle stelle.

Pare morto anche il mucchio di cenci, che il sole
scalda forte, appoggiato al muretto. Dormire
per la strada dimostra fiducia nel mondo.
C'è una barba tra i cenci e vi corrono mosche
che han da fare; i passanti si muovono in strada
come mosche; il pezzente è una parte di strada.
La miseria ricopre di barba i sogghigni
come un'erba, e dà un'aria pacata. 'Sto vecchio
che poteva morire stravolto, nel sangue,
pare invece una cosa ed è vivo. Così,
tranne il sangue, ogni cosa è una parte di strada.
Pure, in strada, le stelle hanno visto del sangue.

FE 5I.42/2

PARALLELO AL LATO LUNGO

??? ???

??? ???

SCRITTO CAPOVOLTO

V. Agostino

???

24-

Gr.NH

Gi ???

Cre de

M. Heis

Fondo Einaudi

FE 51.52

Minuta di *Esterno*

Era un'alba bruciata
 di ~~gennaio~~^{febbraio}, con il ~~vino~~ color del sangue
 aggrumato nel freddo, ma brividi verdi
 trascorrono i tronchi ancor tutti stillanti
 dalla notte, ~~ogni giorno~~ color del sangue ~~rappreso~~
 ogni tronco ~~aggrumato~~. Nessuno sentiva nell'aria
 il tepore ~~vicino~~^{futuro}.

Il mattino ~~trascorre~~^{trascorre} è trascorso
 e la fabbrica ~~libera~~^{libera} delle ragazze ~~donne~~^{donne} e operai.
 Nel bel sole, qualcuno - il lavoro riprende^{???}
 tra mezz'ora - si ~~siede~~^{stende} a mangiare affamato.
 Ma c'è un umido dolce che morde nel sangue
 e alla terra dà brividi verdi. Si fuma
 e si ~~guarda~~^{vede} che il ~~???~~ cielo è sereno, e lontano.
 le colline son ~~viola nere~~^{viola} ~~boeee~~. Varrebbe la pena
 di restarsene lunghi per terra nel sole.

Ma ~~???~~^a buon conto, si mangia. ~~Chi~~^{Chi} ~~???~~^{???} sa se ha mangiato
 quel ragazzo ~~dell'alba?~~^{testardo?}

Dice ~~il~~^{un} vecchio operaio;
 Certamente ~~che, va bene~~^{che, va bene} la schiena si ~~rompe~~^{schianta} al lavoro
 non c'è tempo nemmeno di alzare la schiena
 dal lavoro, ma almeno si mangia ~~ogni tanto~~^{ogni tanto}. Si fuma persino.
 L'uomo è come una bestia che vorrebbe far niente.

Son le bestie che sentono il tempo e il ragazzo
 l'ha sentito dall'alba. E ci sono dei cani
 che finiscono marci in un fosso: la terra
 prende tutto. ~~Il ragazzo parlava a bestemmie~~
~~anche questo è da bestia.~~ Chi sa se il ragazzo finisce
 morto ~~steso~~^{steso} a terra lungo un fosso, ~~o in prigione~~^{affamato} ? ~~Soltanto un ragazzo~~^{È scappato nell'alba}
 dopo quattro bestemmie: e ci pensano tutti,
 come un gregge svogliato, ritornando al lavoro

La giornata finisce e ~~comincia a~~ ^{si sente} pesare ~~nel fosso~~ ^{sul collo}
 ??? ogni bene che ritorna a curvare le spalle ai villani.
 Sotto, l'erba rinfresca ed ~~???~~ ^{abbuia}. I villani hanno fame
 e non guardano in faccia. Ritornano i cani e le donne.
 e una faccia severa
 La campagna spogliata ~~???~~ ^{???} ~~sole~~ ^{deserta}.

Quel ragazzo scomparso al mattino, non torna mai più.
 Ha lasciato ^{la pala ancor fredda all'???} ~~uncino~~ ^{il rastrello sepolto nel fieno}
 - era l'alba - nessuno ha voluto seguirlo:
 e ~~ha ripreso la strada di~~ ^{si è buttato su} certe colline. Un ragazzo
 dell'età che comincia a ~~staccare bestemmie~~ ^{a guardare le donne sedersi per strada} staccare bestemmie
 ma sa ~~anche~~ fare discorsi. ~~ai compagni~~

Nessuno

ha voluto seguirlo. ~~Il mattino trascorre~~
 Era un'alba bruciata
 di ~~febbraio~~ ^{gennaio,} ~~le piante~~ ^{coi viali} colore ~~del~~ ^{di} sangue
 che ~~coa~~ ^{aggrumato}
 che è ~~rappreso, dal freddo,~~
 già ma ~~???~~ ^{da brividi verdi} ^{teneri verdi}
 e da ~~umidezza futura~~ ^{leggera} ^{un umido dolce}. Nessuno sentiva nell'aria
 il tepore futuro ^{vicino}.
 Il mattino ~~s'inoltra~~ ^{passa} ^{è inoltrato} ^{trascorso}
 e la fabbrica ~~serra~~ ^{schiede} ragazze e operai.
 che ~~attraverso i fragori e le vampe,~~
 Nel tepore qualcuno ~~si siede a mangiare.~~
 - il lavoro riprende
 Tra mezz'ora si siede a mangiare e poi fuma
 Dov'è andato il ragazzo?

dentro un fosso, affamato? È scappato nell'alba
senza fare discorsi, con quattro bestemmie,
alto il naso a fiutare:

nell'aria Ci pensano tutti

come un gregge svogliato aspettando il lavoro.

FE 5I.52/4

Questo ??? ^{vecchio} è padrone di campo di grano

~~e di sangue che vogliono più di una schiena.~~

~~Ma la schiena dei ??? non sono per lui.~~

~~Per quel ??? ci vogliono ??? tre schiene~~

~~e di vigne, e vogliono più di una schiena.~~

~~??? ??? del grano all'uva ai braccianti~~

~~Lui la schiena l'ha curva a sventrare la terra~~

63838

Anche ??? ^{???} ??? ??? dispiace star solo **SCRITTO CAPOVOLTO**

FE 5I.52/5

Fondo Einaudi

FE 51.59

Minuta di *Esterno*

Quel ragazzo scomparso al mattino, non torna.
Ha lasciato la pala, ancor fredda, all'uncino
- era l'alba – nessuno ha voluto seguirlo:
si è buttato su certe colline. Un ragazzo
dell'età che comincia a staccare bestemmie,
non sa fare discorsi. Nessuno
ha voluto seguirlo. Era un'alba bruciata
di febbraio, ogni tronco colore del sangue
aggrumato. Nessuno sentiva nell'aria
il tepore futuro.

Il mattino è trascorso
e la fabbrica libera donne e operai.
Nel bel sole, qualcuno – il lavoro riprende
tra mezz'ora – si stende a mangiare affamato.
Ma c'è un umido dolce che morde nel sangue
e alla terra dà brividi verdi. Si fuma
e si vede che il cielo è sereno, e lontano
le colline son viola. Varrebbe la pena
di restarsene lunghi per terra nel sole.
Ma a buon conto si mangia. Chi sa se ha mangiato
quel ragazzo testardo? Dice un vecchio operaio,
che, va bene, la schiena si schianta al lavoro,
ma mangiare si mangia. Si fuma persino.
L'uomo è come una bestia, che vorrebbe far niente.

Sono le bestie che sentono il tempo, e il ragazzo
l'ha sentito dall'alba. E ci sono dei cani
che finiscono marci in un fosso: la terra

FE 5I.59/1

prende tutto. Chi sa se il ragazzo finisce
lungo un fosso affamato? E scappato nell'alba
~~dopo quattro bestemmie e ci pensano tutti~~
senza fare discorsi, con quattro bestemmie,
alto il naso nell'aria.

Ci pensano tutti

Aspettando il lavoro, come un gregge svogliato.

A spogliarlo quest'uomo, si trovano membra ^{sfinite}
e del pelo brutale, qua e là. Chi direbbe
che in quest'uomo trascorrono tiepide vene
dove un tempo la vita ~~era già~~ ^{???} ^{???} [?] e Chi ^{Nessuno}
crederebbe che un tempo una donna ^{abbia fatto}
^{carezze}
su ~~quel~~ ^{ste} ^{quel} corpo e baciato ~~quel~~ ^{ste} ^{quel} corpo che trema
e bagnato di lacrime, adesso che l'uomo,
giunto a casa a dormire ~~si spoglia~~

, ma riesce, ma

piange

geme.

Fondo Einaudi

FE 5II.45

Minuta di *Esterno*

Quel ragazzo scomparso al mattino, non torna.
Ha lasciato la pala, ancor fredda, all'uncino;
- era l'alba – nessuno ha voluto seguirlo:
si è buttato su certe colline. Un ragazzo
dell'età che comincia a staccare bestemmie,
non sa fare discorsi. Nessuno
ha voluto seguirlo. Era un'alba bruciata
di febbraio: ogni tronco, colore del sangue
aggrumato. Nessuno sentiva nell'aria
il tepore ~~vicino~~ futuro.

Il mattino è trascorso
e la fabbrica libera donne e operai.
Nel bel sole, qualcuno – il lavoro riprende
tra mezz'ora – si stende a mangiare affamato.
Ma c'è un umido dolce che morde nel sangue
e alla terra dà brividi verdi. Si fuma
e si guarda che il cielo è sereno, e lontano
le colline son viola. Varrebbe la pena
di restarsene lunghi per terra nel sole.
Ma a buon conto si mangia. Chi sa se ha mangiato
quel ragazzo testardo? Dice un vecchio operaio,
che - va bene - la schiena si rompe al lavoro,
ma ~~mangiare~~ si mangia ogni tanto. Si fuma persino:
l'uomo è come una bestia, che vorrebbe far niente.

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

dentro un fosso, affamato? È scappato nell'alba
senza fare discorsi, con quattro bestemmie,
alto il naso nell'aria.

Ci pensano tutti
aspettando il lavoro, come un gregge svogliato.

Fondo Einaudi

FE 51.48

Minuta di *Lavorare stanca*

e uno in casa c'è sempre
 [e] qualcuno
 [ma si sta in una casa] È per questo
 e la casa c'è sempre che tanti
 ubriachi a volte
 c'è lo sbronzo ^{notturno} che attacca discorso
 e ragiona ^{racconta} progetti di tutta una vita.
 nella notte talvolta qualcuno cammina
 per le solite strade, e le immobili luci
 fan vedere nessuno ^{non rischiarano un solo passante}. La casa è ancor l'unico posto ^{-A girare così}
~~dove un uomo non chiede elemosina entrando~~ ^{Uno sembra che chieda elemosina a chi non ne dà.}
 [dove un uomo non chiede elemosina entrando]
 [La casa è ancor l'unico posto]
 Tanta gente c'è in giro che va e la casa
 Tanta gente che c'è per trovare qualcuno,
 [che non sia come quello che trova uno sbronzo]
 non c'è verso: bisogna saperlo fare
 e riceverlo bene. Non basta una panca
 sopra i corsi
 un viale e ci vuole una donna per farlo.
 Ci sarà certamente una donna per strada
 che, pregata, vorrebbe dar mano alla casa.

Ma le case che fanno la piazza al selciato

una volta non c'erano: le han fatte individui

dalle mani indurite, come sono le sue.

~~Deve un uomo~~ Non è giusto restare sulla piazza deserta

Ci sarà certamente ~~una~~ ^{quella} donna Non si trova a quest'ora la ^{una} donna per strada

che, pregata, vorrebbe ~~vorrà~~ dar dare mano alla casa

~~??? ??? scende la notte di nuovo??? deserta~~

Nella notte, la piazza ritorna deserta

e quest'uomo ci passa, per le solite strade

e le inutili luci e non vede più le case

sente solo il selciato

nelle ~~che le~~ inutili luci, non leva più gli occhi

sente solo il selciato, che han fatto altri uomini

dalle mani indurite, come sono le sue.

Non è giusto restare sulla piazza deserta.

~~Pure, uomini e donne ce n'era presto~~

Altrimenti, un parla da solo. È per questo ^{che a volte}

c'è lo sbronzo notturno che attacca discorsi

e racconta progetti di tutta una vita.

Non è certo di notte, all'inutile luce

dei lampioni,

Non è certo attendendo ~~davanti alla~~ ^{sulla} piazza deserta

che ^{si trova} ~~la~~ ^{una} donna compare ^{si incontra qualcuno;} ma chi gira le strade

si sofferma ~~ogni volta che un nuovo pensiero~~

~~a un pensiero~~ ogni tanto ~~indeciso~~. Se fossero in due,

anche andando per strada, la casa sarebbe

dove c'è quella donna e varrebbe la pena.

FE 5I.48/2

Non si gira più, in due,
Poi si può andare in giro attraverso ^{per tante} attraverso le strade
così ^{di là} casa c'è sempre
ma si sa a chi pensare. Bisogna fermare ^{una donna}
e parlarle e deciderla a vivere insieme.
Solamente girarle, le strade e le piazze
sono sempre più vuote. È per questo che a volte
c'è lo sbronzo notturno che attacca discorso
e racconta progetti di tutta la vita.

Traversare una strada ~~per correre a~~ ^{scappare di per correre a scappare di} casa

lo fa fare ^{solo} un ~~ragazzo~~ ^{bambino ragazzo bambino ragazzo}, ~~ma girare le~~ ^{strade}

come in tutte ci fosse ~~la~~ una casa

^{ma} questo è un uomo

uomo che gira

~~traversando~~ ^{ogni giorno tutto il giorno} ^{tutto il giorno} le strade non è più un ragazzo

~~e non scappa di casa~~

~~ma non ha mai avuto una casa~~

le case le guarda soltanto

apri casa ??? e nessuna è la sua,

Ci sono d'estate

pomeriggi che fino le piazze ~~stan~~ ^{son} vuote, distese

sotto il sole, che ~~deve~~ ^{sta fa per} calare, e quest'uomo, che giunge

per un viale di ~~immobili~~ ^{inutili} piante si ferma, ^{stupite}.

Val la pena esser solo, se ~~??? per~~ ^{fai ???} ^{???} sempre

per essere più solo

Solamente girarle, le strade e le piazze

sono ~~sempre~~ ^{perlopiù sempre più deserte} ~~meno che~~ ^{più ??? vuote.} Bisogna fermare una donna

e parlare e deciderla a vivere ~~ie~~ insieme

perché in due non si gira ^{traversa} ~~traverso~~ le strade,

non si gira più insieme

non si gira più insieme

Traversare una strada per scappare di casa
lo fa solo un ragazzo, ma quest'uomo, che gira
tutto il giorno le strade, non è più un ragazzo
e non scappa di casa. Ci sono, d'estate,
pomeriggi che fino le piazze son vuote, distese
sotto il sole, che sta per calare, e quest'uomo, che giunge
per un viale d'inutili piante, si ferma.

Val la pena esser solo, per essere sempre più solo?

Solamente girarle, le piazze e le strade
son vuote. Bisogna fermare una donna
e parlarle e deciderla a vivere insieme.

Altrimenti, uno parla da solo. È per questo che a volte
c'è lo sbronzo notturno che attacca discorsi
e racconta i progetti di tutta la vita.

Non è certo attendendo sulla piazza deserta
che s'incontra qualcuno, ma chi gira le strade
si sofferma ogni tanto. Se fossero in due,
anche andando per strada, la casa sarebbe
dove c'è quella donna e varrebbe la pena.

Nella notte la piazza ritorna deserta
e quest'uomo ci passa e non vede le case
tra le inutili luci, non leva più gli occhi:
sente solo il selciato, che han fatto altri uomini
dalle mani indurite, come sono le sue.

Non è giusto restare sulla piazza deserta.

Ci sarà certamente quella donna per strada
che, pregata, vorrà dare mano alla casa.

Fondo Einaudi

FE 51.45

Minuta di *Ritratto d'autore*

La finestra, che guarda ^{il selciato} i ~~selciati~~ ^{foschi} si oscuri

nella ~~sera~~ ^{tondo vuoto} Il riquadro di cielo ???, sul capo

pare invece più azzurro ^{???} e vi spunta un nuvola.

Qui non spunta nessuno. ~~Noi~~ ^{Noi} siamo seduti per terra

E noi

Il ~~compagno~~ ^{collega}, che puzza, ~~seduto~~ ^{disteso seduto} con me

vuole ??? ??? ??? E ^{per} pigliarsi ^{pigliarsi} ^{???} prendersi ^{???} il ~~al~~ ^{del} fresco

da ogni parte ^{sopra e sotto}. E agitato e bisogna pensarci

sulla pubblica strada,

vuol ~~levarsi~~ ^{si è levati} i calzon; io mi levo la ^{maglia}:

e facciamo così un uomo nudo in due ^{gambe da toro}

C'è così un uomo nudo dalle ~~gambe da toro~~ ^{di gambe e di torso} ~~delle gambe e di tronco~~

e dal ~~torso~~ ^{fermina} ??? un nessuno ^{di torace}

e dal ~~torso~~ d'anguilla ma nessuno ??? ^{dalle gambe e di torso} ???

~~torace~~ ^{e dal un torace} d'anguilla, e e nessuno lo viene a guardare.

ma non passa nessuno

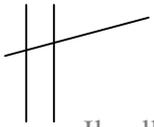
Ha una barba il collega che basta a vestire

e non di ~~maglia~~ ^{scusa i calzon} ^{dalle gambe alla faccia}

che gli scusa i calzoni ??? ??? ???

che germoglia tra i ^{pechi} resti

della maglia. Io non puzzo perché non ^{ho pelo.}



Il collega, che puzza, ~~seduto~~^{disteso} con me
 sulla pubblica strada, per prendere il fresco
 si è levato i calzonni, io mi levo la maglia.
 e ~~facciamo~~ C'è così l'~~un~~^{un} uomo – nudo due gambe da toro
 e un torace d'anguilla – ma non passa nessuno.

Ha una barba il collega dalle gambe alla faccia,
 che gli scusa i calzonni, e germogli tra i ~~resti~~^{resti} ~~e nei~~^{buchi}
 della maglia.

La finestra di botto contiene una donna
 color chiaro. Magari ha sentito ~~che~~^{ta} quel puzza^o
 e ci guarda. Il collega è già in piedi che ~~???~~^{sputa}
~~guarda~~^{vede} fissa.

Ha una barba dal il collega, dalle gambe alla faccia,
 che gli scusa i calzonni e germoglia tra i buchi
 della maglia. È ~~la~~^{una} barba che ~~piace alle donne~~^{puzza da sola}.

Il collega ~~traversa la strada diritto~~^{è saltato per quella finestra,}
~~butta i ??? su quel davanzale e vi salta~~
 dentro il buio, e la donna è scomparsa. ^{Mi} scappano
 il riquadro di cielo, più limpido ^{???}, e ~~???~~^{la soglia}. ^{lontani} gli occhi
 ??? ??? ??? ???.

C 2

Io non puzzo, perché non ho ~~pele~~^{barba}. M'infilo la ~~maglia~~
 sul^{la} ~~torace~~^{schiena} ~~sottile~~^{???} che piace alle donne
 perché è liscia: che cosa non piace alle donne?
 Ma non passano donne. Passa invece ~~la~~^{una} cagna
 inseguita ~~da un cane~~^{???} da un cane ~~???~~^{???} ~~anche lui~~ che ha preso la pioggia
 tanto puzza. E ~~D~~^di nuvole non ne passano ~~più~~

La nuvola ~~chiar~~^{chiar} nel cielo
 liscia

~~liscia e ferma~~

~~pareva ferma~~ guarda immobile: pare una ammasso di foglie.

Il collega ha trovato la cena, stavolta:

trattan bene, le donne, ~~chi~~^{???} ~~per loro~~

se l'uomo è bel nudo.

Finalmente, compare un ~~ragazzotto~~^{gorbetta} che fuma.

Quando è qui, stendo un piede. Va subito in terra

E gli chiedo una cicca. Mi accende una cicca

Ha le braccia d'anguilla anche lui, ~~non ha~~

testa ^{???}
^{???} ricciata,

pelle dura; [le donne un bel giorno vorranno spogliarlo

per sentire se puzza di liscio o di buono.]

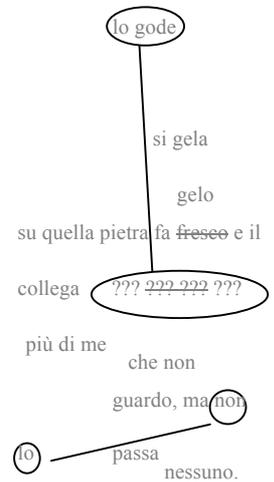
[le donne vorranno spogliarlo

un bel giorno e sentire se puzza di buono.]

FE 5I.45/2

La finestra che guarda il selciato ??? ^{sprofonda} (L'azzurro d'estate)
~~tondo~~ _{sempre} vuota. (~~Il riquadro~~ ???) sul capo,
 pare invece più ~~azzurro~~ ^{fermo} e vi spunta una nuvola.
 Qui non spunta nessuno. E noi siamo seduti per terra.

Il collega _z che puzza _z seduto con me
 sulla pubblica strada, **per prendere il fresco** _{senza muovere il corpo}
 s'è levato i calzoni. Io mi levo la maglia.
~~C'è così l'uomo nudo due gambe da toro~~
~~e un torace d'anguilla ma non passa nessuno.~~
 La finestra di botto contiene una donna
 color chiaro. Magari ha sentito ~~la~~ quel puzzo
 e ci guarda. Il collega è già in piedi che fissa.
 Ha una barba, il collega, dalle gambe alla faccia,
 che gli scusa i calzoni e germoglia tra i buchi
 della maglia. È una barba che **basta** da (sola). (sé)
 Il collega è saltato per quella finestra,
 dentro il buio, e la donna è scomparsa. Mi scappano gli occhi
~~al riquadro~~ _{alla striscia} di cielo bel solido, nudo anche lui.



Io non puzzo perché non ho barba. ^{Mi gela, la pietra,}

^{questa} quella ^{questa} ~~mia schiena~~ ??? ^{???} ~~che piace alle donne~~

questa schiena ??? ^{???} alle
 mia nuda ^{???} che piace donne

perché è liscia - che cosa non piace alle donne?

Ma non passano donne. Passa invece la cagna

Inseguita da un cane che ha preso la pioggia

Tanto puzza. La nuvola liscia, nel cielo,

guarda immobile: pare un ammasso di foglie.

Il collega ha trovato la cena stavolta.

Trattan bene, le donne, chi ~~puzza, ???~~ ^{è nudo. alla svolta}

finalmente compare un gorbetta che fuma.

Ha le gambe d'anguilla anche lui, testa riccia,

pelle dura: le donne vorranno spogliarlo

un bel giorno e ??? ^{annusare} se puzza di buono.

Quando è qui, stende un piede. Va subito in terra

FE 5I.23/3 e gli chiedo una cicca. Fumiamo in silenzio.

Fondo Einaudi

FE 51.36

Minuta di *Mediterranea*

Parla poco l'amico e quel poco è diverso.
 Val la pena incontrarlo un mattino di vento?
 Di noi due uno, all'alba, ha lasciato una donna.
 Si potrebbe parlare del vento umidiccio,
 della calma o di qualche passante, guardando la strada;
 ma nessuno comincia. L'amico è lontano
 e a fumare non pensa. Non guarda.

| discorrere |

Fumava

anche il negro, un mattino, che insieme vedemmo
 fisso, in piedi, nell'angolo a bere quel vino
 - fuori il mare aspettava. Ma il rosso del vino
 e la nuvola vaga non erano suoi:
 non pensava ai sapori. Neanche il mattino
 non pareva un mattino di quelli dell'alba;
 era un giorno monotono fuori dei giorni
 per il negro. L'idea di una terra lontana
 gli faceva da sfondo. Ma lui non quadrava.

C'era donne per strada e una luce più fresca,
 e il sentore del mare correva le vie.

Noi, nemmeno le donne o girare: bastava
 star seduti e ascoltare la vita e pensare che il mare
 era là, sotto il sole ancor fresco di sonno.

Donne bianche passavan, nostre, sul negro
 che nemmeno abbassava lo sguardo alle mani

| troppo | | così | nere, e nemmeno muoveva il respiro.

Avevamo lasciato una donna, e ogni cosa
 sotto l'alba sapeva di nostro possesso:
 calma, strade, e quel vino.

Stavolta i passanti

mi ~~han~~ ~~distratto~~ ^{distraggono} e ^{più} non ~~pense~~ ^{ricordo} all'amico
 che nel vento bagnato si è messo a fumare,
 ma non pare | lo ^{che} | goda.

Si scuote e mi chiede:

È ben lui che mi

Ti ricordi quel negro vestito di verde?

ha chiesto

Parla poco l'amico e quel poco è diverso.

Val la pena incontrarlo ~~una sera~~ ^{un mattino felice} ~~di ??? vento felice~~
 che le vie non sono più pietre, ma parlano tutte ^{di pioggia} ~~che piove?~~
 per sentirlo più solo d'un morto ^{che un cane}
 e parlare ciascuno per sé, indifferente,
 all'amico?

Di noi due uno, all'alba, ha lasciato ~~una~~ ^{la una} donna

^{del ??? ???} Si potrebbe parlare del vento umidiccio, ^{una nuda}
^{del ???} del risveglio o di tutte le donne che passano ^{guardando le cose} ^{e guardando per} la strada,
 della calma qualche passante,

ma nessuno comincia. L'amico è (disteso) (lontano)

e al suo fumo non pensa. ^{??? ???} Non guarda i pochi passanti ^{gli uomini in strada}
^{a fumare} [È lontano] ^{??? ??? ???}
 [Non guarda] ^{nessuno} sta zitto Fumava

~~un mattino quel negro~~

anche il negro, un ^{quell un} mattino, ~~quel negro diverso~~

dritto nell'angolo beve svogliato che insieme ~~vedemmo~~ ^{si vide vedemmo}

stare in piedi nell'angolo a bere del ^{quel} vino

apparire seduto fisso, in piedi,

fuori il mare aspettava ^{attendeva}. Ma il rosso del vino

e la nuvola chiara ^{vaga} ~~non furono~~ non erano suoi:

non sentiva i ^{pensava al} sapori. Neanche il mattino ^{??? ???}

non pareva che fosse un mattino di quelli dell'alba

era un giorno monotono fuori dei giorni:

per il negro. L'idea del ^{di un} mare in attesa ^{lontano}

gli faceva da sfondo. [Con ^{lui}] non quadrava.]

Ma ^{là}
 di una terra [Ma ^{là a casa} ^{nulla} ^{non ci} quadrava]

C'era donne per strada ~~???~~ spettacolo vero ^{e una luce più fresca} ~~xxx~~;
 e ^e ~~un~~ il sentore ~~di~~ del mare ^{correva} riempiva le strade.
 e adorarlo pareva una donna
 Noi, la gioia che manco cercava le donne
 nemmeno le donne e ° girare: bastava
 star seduti e ascoltare il movimento ^{risveglio la vita} e pensare che il ^{mare}
 era là, che il mattino ^{sotto il sole lev} finiva ^{sorgeva dal} ~~era nato dal~~ nel mare
 sotto il sole ancor fresco | di mare ^{notte} | di sonno |
 Donne ^{bianche} nerastre passavan, ^{bianche} nostre, sul negro
 che nemmeno abbassava lo sguardo alle mani
 così nere, e nemmeno | gonfiava ^{muoveva} le nari. | il respiro |
 Avevamo lasciato una donna, e ogni cosa
 sotto l'alba sapeva di vivo possesso:
 calma, strade, e quel vino.
 Stavolta ^{Stamane} i passanti
 mi han distratto e non penso all'amico
 che ^{nel vento bagnato} si è messo a fumare nell'aria bagnata
 e non pare ^{ne} senta il sapore. Ma a un tratto lui dice:
 lo goda.
 a un tratto mi dice: mi butta
 Ti ricordi quel negro vestito di verde?
 che fumava e beveva?
 [[Si scuote e mi chiede:]]

Fondo Einaudi

FE 51.44

Minuta di *La cena triste*

8) (^{silenzioso} ~~solitario~~ ^{tutto solo.}) Le ^Una ??? ??? ne mostra le mani

C 1 FE 51.44 003624 00 G

??? ??? nel pane e nell'uva

arancolare sui cibi

brancolanti. Né il pane né l'uva si muovano.

8) ^{Son}/rimasti uva e pane sul tavolo bianco:

Le due sedie si ~~siedono~~ ??? in faccia deserte

Chissà il solco di luna che cosa schiarisce,

~~quella~~ sua dolce ??? ~~con il lume suo dolce~~ con quel suo dolce lume, nei boschi ~~lontani~~ remoti?

Può accadere, anzi l'alba, che un soffio più freddo

spenga luna e vapori, e qualcuno ??? ^{scompaia.}

È Una ^{febbrile livore} debole luce ne mostra ⁱ le ~~mani~~ ^{gola}

sussultante e le mani febbrili ^{serrarsi}

vanamente sui cibi. Continua il sussulto ^{dell'acqua,}

ma nel buio. Né l'uva né il pane son mossi.

Nei I sentori ^{succosi} ??? ^{maturi} ~~sapere~~ tormentano l'ombra,

che non riesce nemmeno a ??? ^{leccare} sul ???

grappolo

la rugiada che già ??? ^{la raggela} ^{si condensa}.

L'ha ??? E, ogni cosa stillando

di rugiada ^{nell'albero} sotto l'alba, e le sedie si guardano, sole.

hanno il dolce dell'uva, ma ^{solo il mio corpo} ~~???~~ somiglia.

B) alle solide spalle e al tepore del corpo ~~di lei~~

hanno il dolce dell'uva, ma le solide spalle

e le membra allungate, somigliano solo al mio corpo.

guance	rotonde	ricordano	tutta l'estate.
		richiamano	
	pienotte	racchiudono	

2) È restata^e dell'uva, ^{sopra il} sul tavolo bianco.

rimasta e del pane sul tavolo bianco.

1) Le due sedie si guardano in faccia deserte.

Può accadere anzi l'alba che un soffio più freddo

spenga luna e sapori, e qualcuno si sieda(.)

La cena triste

A) Proprio sotto la pergola, ~~con la cara ragazza~~ ^{Gente ~~???~~ che ha fame} ~~La cena triste~~

mangiata la cena.

~~a mangio~~ ^{sommessa}

C'è lì sotto dell'acqua che scorre ~~in silenzio~~:

Stiamo zitti, ascoltando ^{e guardando} il ~~rumore dell'acqua~~

che fa l'acqua ^{a passare} ~~apparendo~~ nel solco di luna.

Ma Pensava^{me} ~~alla notte, che è giunta~~.

~~a stanotte~~.

Quest'indugio è il più dolce

~~E l'indugio è prezioso~~.

La compagna, che indugia,

pare ancora che ^{morda} ~~stringa alla bocca~~ quel grappolo d'uva

tanto ha viva ^{mossa} ~~ferma~~ la bocca; e il sapore perdura,

^{e le labbra}
strette

come il giallo lunare, nell'aria. Le occhiate, nell'ombra,

~~e le solide spalle hanno il dolce dell'uva~~.

Nel chiarore lunare che non teme i cespugli
più contorti né ~~gli angoli oscuri dei prati~~

al fondo del fiume

scendere

Qualche volta ~~nei~~^{???}/~~prato~~ e alla riva dell'acqua

il sentore,

come d'uva, di ~~lei~~^{donna} /ristagna ~~ancora~~ sull'erba

e la luna fluisce in silenzio. Compare qualcuno,

ma ~~attraversa~~ le piante incorporeo, e si lagna

con ~~un~~^{quel} gemito, rauco di chi non ha voce

e si stende ~~per terra~~^{sull'erba} e non sente ~~la terra~~^{la terra} ~~che l'erba~~

solamente, gli tremano le mani. Fa freddo, ~~alla~~^{luce} nell'alba,

e il ~~tempore~~^{contatto stretta} di un corpo sarebbe la vita.

~~Altre volte la pioggia tremante la notte,~~

~~E l'odore~~^{Il sapore} / di donna ~~si mesce~~ all'odore dei campi

~~Da ogni sodo contatto~~ si esala un sentore

e diffonde, più vasto del giallo lunare.

Altre volte, la pioggia tormenta la notte.

Più diffusa del giallo lunare, che ~~sfiora s'???~~^{lascia la macchia} ~~???~~^{sentire}

~~è l'estivo sapore di donna e di terra~~

di filtrare nei boschi, è quest'ansia inesausta

di contatti e sapori che macera i morti ~~le ombre~~

Altre volte, nel nulla li tormenta la pioggia

Proprio sotto la pergola, mangiata la cena.
 C'è lì sotto dell'acqua che scorre sommersa.
 Stiamo zitti, ascoltando e guardando il rumore
 che fa l'acqua a passare nel solco di luna.
 Quest'indugio è il più dolce.

La compagna, che indugia,
 pare ancora che morda quel grappolo d'uva
 tanto ha viva la bocca; e il sapore perdura,
 come il giallo lunare, nell'aria. Le occhiate, nell'ombra,
 hanno il dolce dell'uva, ma le solide spalle
 e le guance abbrunate rinserrano tutta l'estate.

Son rimasti uva e pane sul tavolo ~~bianco~~ bruno
 le due sedie si guardano in faccia deserte.
 Chissà il solco di luna che cosa schiarisce,
 con quel suo lume dolce, nei boschi remoti
 Può accadere, anzi l'alba, che un soffio più freddo
 spenga luna e vapori, e qualcuno scompaia.
 Una debole luce ne mostri la gola
 sussultante e le mani febbrili serrarsi
 vanamente sui cibi. Continua il sussulto dell'acqua,
 ma nel buio. Né l'uva né il pane son mossi.
 I sentori succosi tormentano l'ombra,
 che non riesce nemmeno a leccare sul grappolo
 la rugiada che già si condensa. E, ogni cosa stillando
 sotto l'alba, le sedie si guardano, sole.

Qualche volta alla riva dell'acqua il sentore,
 come d'uva, di donna ristagna sull'erba,
 e la luna fluisce in silenzio. Compare qualcuno,
 ma traversa le piante incorporeo, e si lagna
 con quel gemito rauco di chi non ha voce,
 e si stende sull'erba e non ~~sente~~^{trova} la terra;
 solamente, gli treman le nari. Fa freddo, nell'alba,
 e la stretta di un corpo sarebbe la vita.

Più diffusa del giallo lunare che ~~tööea~~ ha orrore
 di filtrare nei boschi, è quest'ansia inesausta
 di contatti e sapori che macera i morti.

Altre volte, nel ~~nulla~~^{suolo} li tormenta la pioggia.

FE 51.44/4

Fondo Einaudi

FE 51.41

Minuta di *Paesaggio (IV)*

I due uomini fumano a riva. La donna che nuota
 senza rompere l'acqua, non vede che il verde
 del suo breve orizzonte. ~~I due uomini~~ ^{attendono}

ascoltano,

sotto i tronchi che riempiono il cielo,

Non si sente quel corpo di donna nascosto: ^{un brusio di farfalla.}

Anche il fumo si ~~ferma~~ ^{si posa} nell'aria in ascolto:

Tra il cielo e le piante

si distende quest'acqua e la donna vi scorre

senza corpo. Nell'~~acqua~~ ^{cielo} si posano le nuvole

come immobili. ~~gli ascoltano il fumo~~

Il fumo si ferma a mezz'aria.

Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba. La donna

~~come noi, si distende sull'~~

vi trascorre sospesa, ma noi la schiacciamo,

l'erba verde col corpo. Non c'è lungo le ^{acque}

altro peso. Noi soli sentiamo la terra

Forse il corpo allungato di lei, che è ^{scompare} sommerso

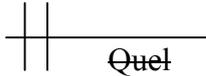
sente l'avidio ~~peso dell'acqua~~ ^{gelo impregnare il torpore}

delle membra assolate e disciogliersi il ^{tatto}

nell'immobile ~~massa~~ ^{verde.} ~~verdastra.~~ Il suo capo

non muove.

C 2


 Quel

Stagna ancor nell'aria quel primo scia^oquo
 che l'ha accolta nell'acqua. e ^Ssu noi ^{stagna} il fumo.
~~S'avvicina il capo isolato nell'acqua.~~

Ora è giunta alla riva e ci parla ~~grondante~~, ^{stillante}
 nel suo corpo annerito che sorge tra i tronchi

La sua voce è ben l'unico suono che si ode ^{sull'acqua}
 - rauca e fresca, è la voce di prima.

~~X~~ Pensiamo ^{distesi}

sulla riva, a quel verde più cupo e più freddo ^{fresco}
 che ha nascosto sommerso il suo corpo. Poi, uno di noi
 salta ^{piomba} in acqua e traversa, ~~???~~ ^{scoprendo} le ^{spalle}
 a ⁱⁿ bracciate schiumose, l'immobile verde.

assorbirle il...

... discioglierla viva

FE 5I.41/2

Prima stava distesa anche lei

dove è ~~le~~

l'erba

è piegata

Era stesa anche lei, dove l'erba è piegata;

Il suo volto socchiuso pesava sul braccio

e guardava nell'erba. Nessuno ~~parlava~~ fiatava

Fondo Einaudi

FE 51.49

Minuta di *Maternità*

Questo ~~giovane~~ ^{è ??? un uomo} ha fatto tre figli: un gran corpo armonioso ^{poderoso}, che basta a sé stesso, a vederlo passare uno pensa che i figli han la stessa statura.

Dalle membra del padre (la donna non conta) debbon esser usciti già fatti, tre giovani come lui. Ma comunque sia il corpo dei ~~figli~~ ^{tre}, alle membra del ~~giovane~~ ^{padre} non manca una briciola ~~gene~~ ^{o uno scatto}: ~~S~~ si sono staccati da lui camminandogli accanto.

~~Potrebbe esser giovane~~

La donna c'è stata,

come i figli

una donna di solido corpo, che ~~i figli~~ ha sparso

~~hanno ucciso uno a uno~~

su ogni figlio ~~del~~ ^{del} ~~il suo~~ ^{del} sangue e sul terzo c'è morta,

Pare strano ai tre giovani vivere senza ~~una~~ ^{la} donna

che nessuno conosce e ~~che~~ ^{li} ha fatti, ciascuno, a fatica

annientandosi in loro. ~~Il più giovane a volte si~~ ^{chiede}

~~se valeva la pena~~

La donna era giovane

e rideva e ~~???~~ ^{parlava},

e valeva il suo ~~corpo~~ ^{ogni uomo}, perché mettersi al gioco

ma è un gioco rischioso

prender parte alla vita. ~~Nessuno dei figli~~

~~Nemmeno la stessa~~

~~sarà mai quella donna E non vale la pena~~

~~ha potuto volendo, restare ??? viva,~~

~~???~~ ~~???~~ ~~???~~ ^{È così che} la donna

c'è ~~finita~~ ^{restata} in silenzio, ~~???~~ ^{???} ~~il suo~~ ^{quell'} uomo.

e (morendo) fissava (stravolta)

Questo ^{giovane} è l'uomo che ha fatto tre figli: ,

~~giovane~~ ha fatto tre figli

è l'uomo ~~e nessuno si accorge~~

~~a vederlo passare~~ : un gran corpo

armonioso, che basta a sé stesso; ~~non è impicciolito~~

uno pensa che i figli ~~a vederlo passare~~

figli han la stessa statura.

Dalle membra del padre (la donna non conta)

debbon esser usciti ~~eosi come sono~~

~~con la stessa statura~~

~~ormai giovani e fatti~~

com'è lui. Certo il corpo vestito, che passa,

per le strade, non lascia comprendere nulla

~~non è come il solito trafila~~ di neonato.

~~che giovani~~ ^{già} fatti, i tre giovani

come lui. Ma comunque sia il corpo dei figli,

alle membra del giovane non manca un^a ~~scatto~~ ^{briciola}

o un^o ~~briciola~~ ^{scatto} i figlioli son fatti ~~dal nulla~~.

??? si sono staccati da lui,

camminandogli accanto (???)

La donna

che ~~può amare~~ ^{vorrebbe} quest'uomo, ~~non esiste nel mondo~~

passa sola per strada

ed il giovane e un piccolo non l'aspetta

Sono molte le donne che guardano il

giovane assente

~~— I tre figli hanno un modo di alzare le spalle —~~

Non ritrova i suoi figli,

a vederli muovere intorno

a passare con loro per strada,

Non ritrova ^{nemmeno} più i suoi figli,

se li guarda per strada ^{ascolta discorrere} e confronta ~~al suo~~ ^{corpo a sé stesso} ~~con sé~~

Quanto tempo è che ha fatto dei figli? I tre ^{giovani}

vanno invece spavaldi, ~~per strada e non pensano~~ ^{a lui} ~~al~~ ^{padre}.

e qualcuno per sbaglio

s'è già fatto un figliolo senza farsi ~~una~~ ^{la} donna.

Questo è un uomo che ha fatto tre figli: un gran corpo
 poderoso, che basta a sé stesso; a vederlo passare
 uno pensa che i figli han la stessa statura.
 Dalle membra del padre (la donna non conta)
 debbon essere usciti, già fatti, tre giovani
 come lui. Ma comunque sia il corpo dei tre,
 alle membra del padre non manca una briciola
 o uno scatto: si sono staccati da lui
 camminandogli accanto.

La donna c'è stata,
 una donna di solido corpo, che ha sparso
 su ogni figlio del sangue e sul terzo c'è morta.
 Pare strano ai tre giovani vivere senza la donna
 che nessuno conosce e li ha fatti, ciascuno, a fatica
 annientandosi in loro. La donna era giovane
 e rideva e parlava, ma è un gioco rischioso
 prender parte alla vita. È così che la donna
 c'è restata in silenzio, fissava stravolta ~~quell'~~ ^{il suo} uomo.

I tre figli hanno un modo di alzare le spalle
 che quell'uomo conosce. Nessuno di loro
 sa di avere negli occhi e nel corpo una vita
 che a suo tempo era piena e saziava quell'uomo.
 Ma, a vedere piegarsi un suo giovane all'orlo del fiume,
 e ^{quell'uomo} tuffarsi ~~insieme,~~ non ritrova più il guizzo
 delle membra di lei dentro l'acqua, e la gioia
 dei due corpi sommersi. ~~Cammina~~ ^{da solo} ~~per strada~~
~~e, se ha i figli con sé, gli somigliano troppo~~
~~perché sia meno solo. Non gli importa del giorno~~
~~che ciascuno dei figli sarà andato via.~~

Fondo Einaudi

FE 51.39

Minuta di Una generazione

Una generazione) Un ragazzo veniva a giocare nei prati
 dove adesso s'allungano i corsi. ~~Una sera era solo~~
~~Compagni ne aveva~~
 Trovava nei prati
 ragazzotti anche scalzi

e saltava di gioia.

Era bello scalzarsi nell'erba ~~con gli altri~~ loro.

Una sera di luci lontane ~~ee~~eggiava

trovavano colpi

in città e sopra il vento giungeva ~~a intervalli~~ pauroso

un clamore interrotto. Tacevano tutti.

Le colline mostravano ~~sggranavano~~ punti di luce

// ~~arrivati pareva dai buffi di vento~~ sull'erba
 che correva sull'erba

Sono ~~tra~~ i prati si trovano ~~???~~ ~~sempre~~ ragazzi

nella sera, ~~a girare che giocano.~~ e Noi siamo morti.

Sono gli stessi

Fermi saldi nell'erba e nel vento e non fanno di noi

nelle luci lontane e noi siamo già morti.

I ragazzi che vanno a giocare sui prati **SCRITTO CAPOVOLTO**

non importano: ~~A~~ abbiamo giocato anche noi

~~e nei nostri si stendono~~ ~~s'allungano~~ corsi. Era un gioco rischioso

ora giungono

qualche volta avevano paura, in città si moriva.

Avevamo paura

nelle sere ~~???~~ pause dei giochi le luci lontane.

▼ certe sere di luci lontane.

FE 51.39/1

Le colline sgranavano punti di luce

sulle coste arrivati dai buffi dal dal vento. La notte

che calava ^{anneriva} oscurava, finiva per spegnere tutto

e duravano nel sogn ^{sonno} soltanto solo freschezze ^{frescore} di vento.

Domattina i ragazzi ritornano sui prati ^{e ??? ai prati}

e nessuno ricorda il clamore ^{???}

In prigione

c'è operai ^{scalmati e silenziosi e} qualcuno è già morto

Nelle strade han coperto ^{???} han coperto le le macchie di sangue

La città di lontano si sveglia nel sole

e la gente riprende ad uscire. Chi è vivo ??? ??? vivo.

ha vergogna.

Si guardano in faccia

Noi ragazzi giochiamo a girare per strada

e qualcuno già guarda le donne. Stasera ^{Di sera} nei prati

viene qualche bambina a strillare con noi

e a noi piace già farle strillare.

Molte sere accadeva

I ragazzi a quel tempo giravano in strada

e guardavano dietro alle donne. Persino le donne

non dicevano nulla e lasciavano fare.

I ragazzi pensavano al ^{buio} giochi la sera dei prati

dove qualche bambina veniva. Eravamo bambini.

FE 5I. La città ci piaceva di giorno: la sera, gridare

39/2 e guardare le luci in distanza. Ogni tanto sentire ^{ascoltare}

Vanno ancora ragazzi a giocare nei prati:

[Ggli operai sono ^{???}son] ancora [in prigione. Ci sono le donne

[E quegli altri son sempre]

come allora, che fanno bambini e non dicono nulla

Ma ^o nessuno lo sa che noi siamo cresciuti

noi e che abbiamo giocato in quei prati operai ^{noi soli}

alla sera

e saputo che fino le donne speravano allora.

morivano

Agostino

Fascisti

???

???

??? ???

Lo svolgimento

progressivo

della passione

di O. fino al

culmine

della pazzia

<u>Alberto Consiglio</u>	Saggi di poesie.	Solaria 12 £
<u>G. D'Annunzio</u>	Alcione	Oleandro 15 £
<u>F. Dostoevskij</u>	I demoni	Slavia 10 £ (?)
	Umiliati e offesi	
<u>B. Croce</u>	T. e S. della storiograf.	Laterza 23 £
	St. dell'età Barocca	35

Proposte per la biblioteca

1 L. Italiana. Pavese

F. Flora ~~—————~~ Dal Romanticismo

al Futurismo

<u>A. Gerbi</u>	La Politica del '700. Laterza. 20.
<u>L. Russo</u>	Elogio della Polemica. Laterza. 20
<u>A. Monti</u>	Quel Quarantotto. Ceschina. 12.

~~i clamori nel vento. Eravamo padroni~~

~~di quei prati~~

~~Ma nessuno sapeva che saremmo cresciuti.~~

padroni

dove qualche bambina veniva. Eravamo i padroni ^{ragazzi bambini} ~~i bambini~~

La città ci piaceva di giorno: la sera gridare ^{i ragazzi}

~~e guardare le luci in distanza; Ogni tanto sentire~~

~~Magari far piangere~~

~~i clamori nel vento. Ma nesso~~

~~le bambine. Nessuno sapeva che saremmo cresciuti.~~

Era bello ~~nascondere~~ ^{far piangere}

~~un segret~~ ^{le} bambine giocando ^{per nel gioco}. Eravamo i ragazzi.

La città ~~di~~ ci piaceva di giorno: la sera ~~gridare~~ ^{tacere}

e guardare le luci in distanza ~~e sentire~~ ^{e ascoltare} i clamori.

~~Ma nessuno sapeva che saremmo cresciuti.~~

SCRITTO PARALLELO AL LATO LUNGO

~~Le colline distesi ??? di ^{troppi}~~

~~La collina più in fondo alla ???~~

~~si è bagnata di ???~~

~~come tutte le case : la nostra ^{finestra} ???~~

~~è riempita di verde più ??? e ??? ???~~

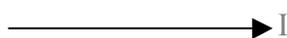
~~la collina è distesa e la pioggia ???~~

~~e come ??? ??? passate ??? ???~~

~~??? in~~

~~??? ???~~

~~??? ???~~



Fondo Einaudi

FE 51.58

Minuta di *Ulisse*

2) scorre amaro un sentore di foglie. ~~ma~~^{Ma} ~~ma~~ il vecchio

non si muove ~~s'ha sopra un sentore di vita~~

↑
dal buio, non ha sonno la notte,

~~ma~~^e vorrebbe aver sonno e scordare ogni cosa

come un tempo al ritorno ~~???~~ ~~da~~^{op} un lungo cammino

Per scaldarsi, una volta, gridava e picchiava.



Il ragazzo che torna fra poco non prende più schiaffi:

(quel ^{il}) ragazzo comincia a esser giovane e scopre

ogni giorno qualcosa e non parla a nessuno.

che il vecchiotto si sente ^{un} ragazzo imbecille.

Per le strade – chi più può tenerlo – c'è tutta la vita

e ci sono imbecilli davvero. Il ragazzo

guarda tutti a quel modo. ~~il ragazzo è il padrone.~~

I rivali si picchiano,

non si allevano in casa : non si ~~può~~^{sta} alla finestra

aspettando un ragazzo che ha vissuto di più.

s'infischia del vecchio

(il vecchiotto ancor verde)

3) ~~X~~

Ma il ragazzo ha un suo modo di uscire di casa
che, chi resta, s'accorge di ~~non starei a far nulla.~~

non farci più nulla.

Per le strade – chi più può tenerlo – c'è tutta la vita;
il vecchiotto ^{ricorda} ~~la legge~~ in quegli occhi. Il ragazzo
guarda tutti a quel modo.



Non c'è nulla per strada che non possa sapersi
stando a questa finestra. Ma il ragazzo cammina
tutto il giorno per strada. E non cerca le donne
e non gioca per terra. Ogni volta ritorna.

Ma il ragazzo ha un suo modo di uscire di casa
che, chi resta, s'accorge di non farci più nulla.

FE 5I.58/2

1) ULISSE

C 3 FE 5I.58 003694 00 G

Questo è un vecchio, ~~che è~~ ^{deluso} ~~triste~~ ^{perché} ~~perché~~ ^{che perché} ha fatto il ^{suo} figlio

troppo presto. Si guardano in faccia ~~??? ???~~ ogni tanto

ma una volta bastava ~~uno schiaffo~~ ^{uno schiaffo}. ~~che il giorno~~

riceveva.

Una sera

dice il vecchio (si stringe) (Esce il vecchio ~~una sera~~)

e ritorna col figlio che (si tiene) una spalla ^{guancia}

e non leva ~~più gli occhi~~ ^{lo sguardo}. Ora il vecchio è seduto

fino a notte, davanti a ^a una grande finestra,

ma non lascia ~~con gli occhi~~ la strada

~~guarda che fuori. Ma non viene nessuno~~

~~??? la strada~~

~~che il sonno~~

viene nessuno e la strada è deserta.

Quando ~~il figlio è riuscito a star fuori la notte,~~

~~non può più uscire ??? il padre.~~

La mattina è scappato il ragazzo e ritorna

questa notte. ~~Starà sorridendo~~ ^{Starà sogghignando} ~~Starà sogghignando~~. A nessuno

vorrà dire se a pranzo ha mangiato. ~~??? Sta~~ ^{Magari}

avrà gli occhi ~~arrossati~~ ^{pesanti} e andrà a letto ~~seccato~~ ^{in silenzio}:

~~Lancerà due scarponi~~ ^{acce} ~~infangati~~ ^e ~~??? giorno~~

~~sereno~~

~~era~~ ^{??? ???} ~~??? ??? ??? ?? di pioggia~~

? Il mattino era azzurro

~~sopra il fango~~ ~~??? se di ???~~

~~sulla pioggia di ieri.~~

~~??? ??? di un mese~~ ^{di ieri}

~~??? ???~~

2)

C 4 FE 51.58 003695 00 F

Per la fresca ^{???} finestra

scorre

~~entra~~ amaro un profumo ^{sentore} di foglie. Ora il ^{vecchio}

~~è~~ contento: ha sorpreso il sentore d'aprile

come ogni anno, da quando era giovane,

è dunque

un vecchio

ancor giovane.

??? ???
??? ???

Il vecchio sta bene se è ^{solo}

~~e per questo è seduto alla grande finestra~~

ma è atterrito :

ma si piega a pensare

Ma il vecchio

non si muove : se il figlio cammina ^{va in giro}, lui deve vegliare ^{aspettare}.

È contento ^{è rinato} È ^{???} : ha sorpreso un sentore di vita,

come quando era giovane, e vorrebbe ~~esser solo~~ ^{picchiare}

non vuole la ???

Ma il ragazzo, che torna fra poco, non prende più ^{schiaffi}

il ragazzo comincia a esser giovane e scopre ^{???}

ogni giorno la vita ^{scopre} ^{???} non parla a nessuno

Il ragazzo ha un suo modo di ^{starlo} ^a guardare

che gli pare di ^{avere} ^{???} ^{???} ^{???} ^{???} con tutti e con lui.

Per le strade ^{chi pare può tenerla} si trovano insieme

FE 51.58/4

Fondo Einaudi

FE 51.57

Minuta di *Atavismo*

dentro il molle terriccio. Il ragazzo, che scappa

al mattino, non sa che quell'uomo lavora,

e lo guarda

si ferma(a guardarlo). Nessuno lavora per strada.

L'uomo siede nell'ombra che fa già una casa.

nell'ombra, che cade dall'alto

di una casa ^{bagnata} per terra ^{alla terra} come un'ombra di nuvola ^{nube},

, più fresca che un'ombra di nube

e non guarda, ma tocca i suoi ciottoli freschi ^{lento} (???)

Il rumore dei ciottoli suona ^{echeggia} lontano (assorto)

~~fino al viale velato di sole~~

nella banda ^{sul selciato} velato dal sole. Ragazzi

non ce n'è per e strade. Il ragazzo è isolato ^{sta solo}

e s'accorge che tutti sono uomini e donne

che non guardano ^{vedono} quel che lui vede ^{guarda} e trascorrono molti

FE 51.57/1

+

Ma quell'uomo lavora. Il ragazzo lo guarda,
esitante al pensiero che un uomo, seduto
sulla strada, lavori, come fanno i pezzenti.

E anche gli altri, che passano, paiono assorti
a finire qualcosa e nessuno guardarsi ^{si guarda}
alle spalle e^o dinanzi, lungo tutta la strada.

Se la strada è di tutti, ~~ciascuno la deve~~ ^{bisogna} goderla
senza fare ~~nulla~~ ^{nient'} altro, guardandosi intorno,
ora nell'ombra ora al sole, nel fresco ~~vibrante~~ ^{leggero}.

||
|
| Ogni vi si spalanca che pare una porta,

./.

FE 51.57/2

~~Certo, il giorno non trema, a guardarlo. Le case,
che hanno visto il ^{un} ragazzo stupite, ogni casa,
~~non veduto passare~~
ogni pianta~~

Basta uscire di casa e arrestarsi a pensare

??? ??? torni e lavorano gli ???

su le case, con l'ansia che qualcosa cammina:

Su le case s'indugia la nuova stagione, sospesa

~~come quella passante~~ ^{col suo cielo ??? ???} e chi uscirà, sospeso

~~sospeso~~ ^{tranquillo}

fra sé stesso ripiomba a guardare tranquillo-~~??? ??? ???~~

~~Era in strada una svelta ragazza vestita.~~

Certo il giorno non trema a guardarlo. E le case

sono ferme, piantate ai selciati. ~~Il martello~~ ^{Il martello} ~~nell'ombra~~

di quest'uomo scapi scalpiccia su un ciottolo, all'ombra

fresea, ^{d'} di quell' ~~seduto~~ ^{il martello} su un ciottolo

dentro il molle ~~terreno~~ terriccio

~~Il ragazzo che fugge~~ ^{scappa} ~~al mattino,~~

~~si è fermato e~~ ^{al mattino}, non sa che ^{se} quell'uomo lavora;

~~e si ferma~~ ^{lo guarda}. ~~Per strada nessuno lavora:~~

~~tutti guardano gli altri.~~ ^{Il ragazzo svegliato} ^{dall'alba,}

non lavora. Nessuno lavora per strada

FE 51.57/3

Ma quest'uomo che picchia, nemmeno ~~in strada~~
Solamente ma nessuno l'infila. E Quell'uomo seduto
Non s'accorge nemmeno ~~che è in strada~~
di starsene in strada
come fosse un pezzente
della gente che viene e che va, affaccendata.

FE 51.57/5

Fondo Einaudi

FE 51.57

Minuta di *Atavismo*

dentro il molle terriccio. Il ragazzo, che scappa

al mattino, non sa che quell'uomo lavora,

e lo guarda

si ferma(a guardarlo). Nessuno lavora per strada.

L'uomo siede nell'ombra che fa già una casa.

nell'ombra, che cade dall'alto

di una casa ^{bagnata} per terra ^{alla terra} come un'ombra di nuvola ^{nube},

, più fresca che un'ombra di nube

e non guarda, ma tocca i suoi ciottoli freschi ^{lento} (???)

Il rumore dei ciottoli suona ^{echeggia} lontano (assorto)

~~fino al viale velato di sole~~

nella banda ^{sul selciato} velato dal sole. Ragazzi

non ce n'è per e strade. Il ragazzo è isolato ^{sta solo}

e s'accorge che tutti sono uomini e donne

che non guardano ^{vedono} quel che lui vede ^{guarda} e trascorrono molti

FE 51.57/1

+

Ma quell'uomo lavora. Il ragazzo lo guarda,
esitante al pensiero che un uomo, seduto
sulla strada, lavori, come fanno i pezzenti.

E anche gli altri, che passano, paiono assorti
a finire qualcosa e nessuno guardarsi ^{si guarda}
alle spalle e^o dinanzi, lungo tutta la strada.

Se la strada è di tutti, ~~ciascuno la deve~~ ^{bisogna} goderla
senza fare ~~nulla~~ ^{nient'} altro, guardandosi intorno,
ora nell'ombra ora al sole, nel fresco ~~vibrante~~ ^{leggero}.

||
|
| Ogni vi si spalanca che pare una porta,

./.

FE 51.57/2

~~Certo, il giorno non trema, a guardarlo. Le case,
che hanno visto il ^{un} ragazzo stupite, ogni casa,
~~non veduto passare~~
ogni pianta~~

Basta uscire di casa e arrestarsi a **pensare**

??? ??? torni e **lavorano** gli ???

su le **case**, con l'ansia che qualcosa **cammina**:

Su le case s'indugia la nuova stagione, sospesa

~~come quella passante~~ ^{col suo cielo ??? ???} e chi **uscirà**, sospeso

~~sospeso~~ ^{tranquillo}

fra sé stesso ripiomba a guardare tranquillo-~~??? ??? ???~~

~~Era in strada una svelta ragazza vestita.~~

Certo il giorno non trema a guardarlo. E le case

sono ferme, piantate ai selciati. ~~Il martello~~ ^{Il martello} ~~nell'ombra~~

di quest'uomo ~~scapi~~ scalpiccia su un ciottolo, all'ombra

~~fresea,~~ ^{d'} di quell' ~~seduto~~ ^{il martello} su un ciottolo

dentro il molle ~~terreno~~ terriccio

~~Il ragazzo che fugge~~ ^{scappa} ~~al mattino,~~

~~si è fermato e~~ ^{al mattino}, non sa che ^{se} quell'uomo lavora;

~~e si ferma~~ ^{lo guarda}. ~~Per strada nessuno lavora:~~

~~tutti guardano gli altri.~~ ^{Il ragazzo svegliato} ^{dall'alba,}

non lavora. Nessuno lavora per strada

FE 51.57/3

Ma quest'uomo che picchia, nemmeno ~~in strada~~

Solamente ma nessuno l'infila. E Quell'uomo seduto

Non s'accorge nemmeno ~~che è in strada~~

~~di starsene~~ in strada

come fosse un pezzente

della gente che viene e che va, affaccendata.

FE 51.57/5

Fondo Einaudi

FE 51.54

Minuta di *Avventure*

Al di là Sulla nera collina c'è l'alba e nell'aria ^{e nel cielo}

trasparente s'incidono ~~gli alberi e il cielo.~~

~~i tetti di questa città.~~

~~d'intercittà.~~

C 1

le percorre un più tiepido soffio, ma uomini

non ne ~~vengono~~ ^{passano} : i gatti soltanto sui tetti

guardan grossi ^{fissi ai} cavalli, passare ^{che vanno} al lavoro.

stiran schiene lucenti che non sanno lavoro

Come questa città non ci fosse

Vibra un vento ~~che sposta le nuvole rosse~~

tra gli alberi freschi ~~di vita~~

: le nubi

~~il sono tiepide in alto le n~~
~~rosse in alto~~

e viaggiano lente:

le città ~~sono~~ ^{stanno} immobili, ~~come~~ ^{me} tutte le case.

Sulla nera collina c'è l'alba

si ??? i gatti

s'assopiscono i gatti che non sanno lavoro

Ogni gatto s'??? nel cielo

Questa notte s'è ucciso è caduto un ragazzo dai tetti dai tetti.

che spiava gli amori dei gatti, ??? ??? ??? ed è morto | e si è rotta la schiena |

Nella strada ancor buia non passa nessuno

gli si è rotta. Per strada ???

(l'ha) (si è) spezzata

Vibra un vento tra gli alberi freschi foschi nubi

rosse in alto son tiepide e viaggiano lente.

Questa nube

Sul selciato ??? un cane che annusa il ragazzo.

??? giù ??? angolo nel vicolo spunta un cagnaccio che fiuta

il ragazzo sui ciottoli e ???, ma un rauco tenue gnaulío

sale in mezzo ai comignoli: qualcuno è scontento ??? ???

Questa Nella notte cantavano i grilli in distanza

e la brezza

abbaiavano ululavano i cani e cantavano + ??? i grilli,

era fredda

da ogni parte, | nell'ombra alle nubi | ma il ragazzo sentiva ascoltava

il suo stesso respiro

Sulla nera collina c'è l'alba e sui tetti
 s'assopiscono i gatti che non fanno lavoro.
 questa notte è caduto un ragazzo dai tetti,
 che spiava gli amori dei gatti e si è rotto la schiena s'è ucciso.

^{l'ha spezzata ???} Nella ^{Nella} strada ~~ancor buia~~ ^{ancor buia} non passa nessuno.

Vibra un vento tra gli alberi freschi: le nubi
 rosse, in alto son tiepide, e viaggiano lente.

Giù nel vicolo spunta un cagnaccio, che fiuta
 il ragazzo sui ciottoli, ma un rauco gnaulío
 sale su tra i comignoli: qualcuno è |scontento. |

| ancor sveglío. |

~~in distanza~~

Nella notte ~~ululavano i cani~~ e stridevano i grilli e ~~la brezza~~

~~da ogni parte alle nubi~~ ^{le stelle} e le stelle

~~tremolavano~~ ^{palpitavano} ~~si spegnevano ???~~ | ~~sotto la brezza.~~ Il ragazzo ^{sentiva} ???

~~il suo tiepido fiuto~~ ~~ululavano i cani,~~ ma il ragazzo sentiva

si spegnevano sotto la brezza. Sui tetti

~~si~~ ansimava ^{qualcuno.} In distanza ululano i cani.

Sulla nera collina c'è l'alba e sui tetti è piombato
 e s'assopiscono i gatti. Stanotte il Il ragazzo stanotte,
 che spiava gli amori dei è caduto piombato
 giù dal tetto, ^{stanotte} l'ha rotta la schiena ??? spezzata
 ,spezzandosi il dorso

Il rag. stanotte
 che spiava gli amori dei g.
 è piombato
 giù dal tetto, spezzandosi il
 dorso

Nelle strade ancor buie non passa nessuno
 Vibra un vento fra gli alberi freschi: le nubi
 rosse, in alto son tiepide, e viaggiano lente.
 Giù nel vicolo spunta un cagnaccio, che fiuta
 il ragazzo sui ciottoli, ma un rauco gnaulío
 sale su tra i comignoli: qualcuno è scontento ^{è scontento.}

Nella notte ~~stridevano i grilli~~ ^{ululavano i cani} ~~stridevano i grilli~~ e le stelle
^{si ???} ~~???~~ ^{palpitavano} ^{???} ^{si ???} sotto la brezza. Sui tetti
~~ansimava qualcuno.~~ ^{In distanza} ~~Lontano ululavano i cani.~~
~~Lontano s'udiva cantare~~
~~S'udivano i grilli lontano~~
~~??? la casa all'amore.~~

~~??? i gatti e il ragazzo spiava~~
 il ragazzo spiava il mistero ~~dei gatti~~ ^{???} ^{???} Ogni gatto
 scivolava nell'ombra
 Nella notte cantavano i grilli e le stelle
~~???~~ ~~???~~

Sotto l'alba non stridono i grilli e le stelle
~~???~~ ~~???~~ ^{si spegnevano al vento} ~~alla mezza~~ ^{le spazzerà la brezza} ~~Ogni gatto s'incide nel cielo.~~
 Al ~~al~~ livore dell' ~~???~~ alba

si son spenti anche gli occhi dei gatti ~~assopiti~~ ^{in amore}
~~che la tenue~~

che il ragazzo spiava. ~~Ogni tetto s'incide nel cielo~~
 La gatta che piange

è perché non ha un gatto. ~~Di notte si mordono~~ ^{la} ^{???}
 Non c'è nulla che valga Φ

~~si combattono~~ ^{???} ^{a sangue,} ~~Ma nulla la rende;~~

~~eol brillare degli occhi~~

Φ ~~né le fronde~~ ^{vette} degli alberi fruscianti nel cielo , né le nuvole rosse:

~~né i comignoli netti nel cielo~~

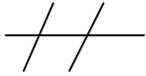
~~piange al cielo scoperto come fosse di notte~~

si ??? il tepore del corpo del gatto.

—— il tepore di un —— di ——

—— il tepore di un —— di un ——

▶ piange al cielo scoperto, come fosse di ^{ancor} notte.



Il ragazzo ~~spiava~~^{ha veduto} gli amori dei gatti.

Il cagnaccio, che fiuta sto corpo ringhiando,

è arrivato ~~al galoppo che~~^è non era ancor l'alba ~~dai boschi dai prati~~

~~dalla nera collina che fuggiva il chiarore dell'~~^{di quell'} ~~dal fiume,~~

~~di quell'~~ ~~(altro versante.~~

~~trafelato fuggiva il chiarore dell'altro versante.~~

fuggiva

il chiarore dell' ~~di quell'altro versante~~ ~~???~~ ~~???~~ ~~???~~ ~~???~~

~~anche~~ ~~dentro~~ ~~anche~~ ~~dentro~~ il fiume che infradicia, come nei prati

la rugiada, ha ~~ripreso la forza~~

sentito il mattino. La cagna

lui la cerca lontano, ma combatterla

nelle strade. Nessuno l'ha visto

l'ha **colto** la luce. Poi fugge d'un balzo.

Nella notte si ~~senton~~^{udivan} le cagne dell'altro versante.

ululare. E non ~~basta~~^{ferma} nemmeno quel fiume,

che nel buio ~~???~~ ~~nel~~ buio è più grande. Ora scorre ~~nel sole~~^{alla luce}

~~e l'argento dei pesci balena nel sole~~ ~~nel giorno~~

~~e balena d'argento~~

e lo schiumano uccelli. Tra le nuvole rosse

piomban giù dalla gioia di ~~vederlo~~^{averlo} ~~trovarlo~~ deserto.

▼ a impedire ai ⁱ cagnacci

~~di nuotarlo~~ ~~passarlo~~ di ~~passare~~ e combattere (~~a sangue~~) /.

Sulla nera collina c'è l'alba e sui tetti
 s'assopiscono i gatti. Un ragazzo è piombato
 giù dal tetto stanotte, spezzandosi il dorso.
 Vibra un vento tra gli alberi freschi: le nubi
 rosse, in alto, son tiepide e viaggiano lente.
 Giù nel vicolo spunta un cagnaccio, che fiuta
 il ragazzo sui ciottoli, ma un rauco gnaulío
 sale su tra i comignoli: qualcuno è scontento.

Nella notte cantavano

~~Sotto l'alba non stridono~~ i grilli, e le stelle
~~le ha spazzate la brezza~~ ^{si spegnevano al vento}. Al chiarore dell'alba
 si son spenti anche gli occhi dei gatti in amore
 che il ragazzo spiava. La gatta, che piange,
 è perché non ha gatto. Non c'è nulla che valga
 - né le vette degli alberi né le nuvole rosse -:
 piange al cielo scoperto come fosse ancor notte.

Il ragazzo ~~ha spiato~~ ^{spiava} gli amori dei gatti.
 Il cagnaccio, che fiuta 'sto corpo ringhiando,
 è arrivato e non era ancor l'alba: fuggiva
 il chiarore dell'alto versante. Nuotando
 dentro il fiume che infradicia_x come nei prati
 la rugiada, l'ha colto la luce. ~~× Poi fugge d'un balzo.~~
 ululavano ancora ~~???~~ ^{(Le cagne}
~~Nella notte si udivano le cagne dell'altro versante~~
~~al cielo ululare. E non basta nemmeno quel fiume~~
~~fragoroso nel buio a impedire i cagnacci~~
~~di passare e combattere. Ora scorre nel giorno~~ ^{il fiume tranquillo}
 e lo schiumano uccelli. Tra le nuvole rosse
 piomban giù dalla gioia di trovarlo deserto.

~~×Le cagne~~

~~ululavano ancora sull'altro versante~~

FE 5I.54/5

Fondo Einaudi

FE 51.60

Minuta di *Donne passionante*

1)

C 1 FE 51.60 003699 00 G

Le ragazze al crepuscolo scendono ~~al mare~~ ^{in acqua}

~~quando~~ ^{mentre} ~~quando~~ ~~il mare non ha più orizzonte~~

~~il mare confonde il pallore nel cielo~~ disteso

~~finora s'impregna di luce e trascorre~~ ^{indugiando.} Nel bosco

~~lento e tiepido~~ s'imbianca

ogni foglia trasale, ~~mentre sbucano~~ ^{mentre emergono} caute

sulla sabbia e si siedono a riva. ~~La schiuma~~

~~fa il suo gioco inquieto e la sabbia~~

~~non tralascia~~ ~~e si sforza~~ (Le schiume

~~se la beve assorbe~~

~~fanno un gioco inquieto, ma non tocca le donne.)~~

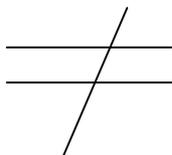
~~che interessa ciascuna:~~

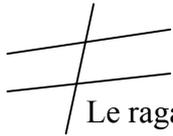
La schiuma

~~fa i suoi~~ ^{dei} ~~i suoi~~ giochi inquieti, ~~ma il mare non muove.~~

FE 51.60/1

lungo ~~un'~~ ^{l'}acqua remota.





Le ragazze han paura delle' alghe sepolte

C 2 (2 FE 51.60 003700 00 G

sotto l'onde che sfiorano ^{palpano} afferrano i piedi e le gambe e le braccia, ^{spalle,}
 ogni parte scoperta ^{quant'è nudo del corpo}. Ritornano ^{Rinuotano Rimontano} subito ^{rapide} a riva
 e raccolgono a sé le ginocchia
 e si scrutano in volti ^{infoschiti}, ^{ridendo abbronzate} ^{infoschite nel fosco}
 e si chiamano a strilli ^{nome,} (e si guardano ^{guardandosi}) intorno.

Pure ^{Anche} le ombre sul fondo del mare son strane ^{(nel buio) (alle seure)}

sono strane ^{enormi} e si vedono muovere incerte,

come seosse ^{attratte} dai corpi che passano. Il bosco

è un rifugio più fresco, nel sole cadente,

che la spiaggia ^{riva,} ma spiace alle seure ragazze

rivestire all'aperto la ^{breve} camicia del bagno.

^{indossare non mostrarsi} ^{soltanto lieve}

poter stare ^{all'aperto,} con la lieve camicia

^{star sedute}

FE 51.60/2

~~non mostrarsi all'aperto nella lieve~~^{lunga} ~~camiceia.~~

~~star sedute~~ ~~nelle fra le~~ ~~braccia del vento~~

~~tra le~~ nel ~~lungo~~ lenzuolo raccolto.

~~Le camice bagnate le nascondono appena,~~

~~e starebbero meglio~~

Stanno tutte accosciate, ~~stringendo~~^{serrando} il lenzuolo

alle gambe, e ~~scuotendo i capelli nel vento~~

~~fissando~~ contemplano il mare, disteso

alla ~~nella~~ (pallida) luce, fiorito

come un prato alla luce al crepuscolo. Oserebbe qualcuna

ora ~~forse~~ ~~di distendersi nuda in un prato? Nel~~^{E dal} mare

~~salirebbero~~ ~~???~~ tutte le ~~alghe~~ ~~???~~, che sfiorano i piedi, ~~godrebbero~~

~~balzerebbero~~ di ~~baciare afferrare~~^{palpare} quel corpo più ~~audace~~^{l'}

~~cercarlo nel fondo tra~~^{il gelo dell'ombra} ~~le ombre e le fosse.~~

FE 5I.60/3

~~inghiottirla per sempre.~~

4)

FE 5I.60 003702 00 G

~~di afferrare l'audace e inghiottirla per sempre~~
~~di avvolgere un corpo e sommergerlo.~~

C 4

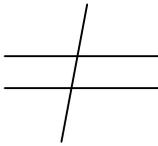
~~stan pronte~~

a ghermire e sommergere ^{ravvolgere} il corpo tremante.

Ci sono occhi nel mare che ~~cercano~~ i corpi.

vedono
~~fissano~~

~~scrutano~~



Quella donna straniera, che nuotava di ^{notte}

nuda ^(*) - l'hanno veduta quei tre pescatori - ^(*) l'hanno vista spogliarsi

ha lasciato le vesti alla riva e non ~~s'è vista~~ ^{torna / mai più.}

Era ~~bella~~ ^{grande} e doveva esser bianca, ~~perché, dentro~~ ^{il mare}

, un prodigio,

perché gli occhi dal fondo del mare

FE 5I.60/4

giungessero a lei.

Le ragazze al crepuscolo scendono in acqua,
 quando il mare s'~~imbianca~~^{svanisce}, disteso. Nel bosco
 ogni foglia trasale, mentre emergono caute
 sulla sabbia e si siedono a riva. La schiuma
 fa i suoi giochi inquieti lungo l'acqua remota.

Le ragazze han paura dell'^e alghe sepolte
 sotto le onde, che afferrano le gambe e le spalle:
 quant'è nudo, del corpo. ~~Rinuotano~~^{Rimontano} rapide a riva
 e si chiamano a nome, guardandosi intorno.
 Anche le ombre sul fondo del mare, nel buio,
 sono enormi e si vedono muovere incerte,
 come attratte dai corpi che passano. Il bosco
 è un rifugio ~~più fresco~~^{tranquillo}, nel sole ~~cadente~~^{calante},
 più ~~che la riva~~^{il greto}, ma piace alle scure ragazze
 star sedute | all'aperto ^{alla brezza,} | nel lenzuolo raccolto.

Stanno tutte accosciate, serrando il lenzuolo
 alle gambe, e contemplano il mare disteso
 come un prato al crepuscolo. Oserebbe qualcuna
 ora stendersi nuda in un prato? ~~E~~^D dal mare
 balzerebbero le alghe, che sfiorano i piedi,

a ghermire e avvolgere il corpo tremante.

Ci son occhi nel mare, che ^{tra}vedono i corpi

traspaiono al fondo

a volte

Quella ^{ignota} donna straniera, che nuotava di notte

nuda e ~~(tre due pescatori l'han vista spogliarsi)~~

[ha lasciato le vesti ^{è scomparsa una volta} (alla riva) e non s'è vista ^{torna mai più.}

Era grande e doveva esser bianca [~~nera~~ un prodigio]

perché gli occhi dal fondo del mare, giungessero a lei

(dal buio (del fondo))[abbagliante]

Il bosco

è un rifugio tranquillo, nel sole calante,

più che il mare, ma

quando
muta la luna

~~sola e nuda, è scomparsa che peccato la~~ ^{???} ^{???}

sola e nuda e sola, nel buio ~~tra i due quarti di luna,~~ ^{???} ^{???}

è scomparsa una notte e non torna mai più.

Era grande e doveva esser bianca abbagliante

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

FE 5I.60/6

15 agosto

tal. 1.70

pane 0.80

frutta 0.80

caffè 1.20

4.60

Fondo Einaudi
FE 5II.90

Minuta di *Donne appassionate*

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

Le ragazze han paura delle alghe sepolte
sotto le onde, che afferrano le gambe e le spalle:
quant'è nudo, del corpo. Rimontano rapide a riva
e si chiamano a nome, guardandosi intorno.
Anche le ombre sul fondo del mare, nel buio,
sono enormi e si vedono muovere incerte,
come attratte dai corpi che passano. Il bosco
è un rifugio tranquillo, nel sole calante,
più che il greto, ma piace alle scure ragazze
star sedute ~~alla brezza~~ ^{all'aperto} nel lenzuolo raccolto.

Stanno tutte accosciate, serrando il lenzuolo
alle gambe, e contemplano il mare disteso
come un prato al crepuscolo. Oserebbe qualcuna
ora stendersi nuda in un prato? Dal mare
balzerebbero le alghe, che sfiorano i piedi,
a ghermire e ravvolgere il corpo tremante.
Ci son occhi nel mare, che traspirano a volte
Quella'ignota straniera, che nuotava di notte
sola e nuda, nel buio quando muta la luna
è scomparsa una notte e non torna mai più.
Era grande e doveva esser bianca abbagliante

FE 5II.90 perché gli occhi, dal fondo del mare, giungessero a lei.

Fondo Einaudi

FE 51.62

Minuta di *Luna d'agosto*

Al di là delle gialle colline c'è il mare,
 al delle nubi. Ma giornate tremende
 di colline ondegianti, | crepitanti nel vento ^{grano} nel cielo | | e roventi ^{nel cielo} |
 si frammettono prima del mare. Al di là e² | un gran fiesco |
^{la fossa} E ^Q quassù c'è | un ulivo |
 con la pozza ^{il pozzo} dell'acqua che non basta a specchiarsi,
 e poi le stoppie, le stoppie, che non cessano mai.

Il marito è già morto

(_____ è disteso
 in un campo _____)

Ma E ^{Poi} si leva la luna. Il marito è già morto,
^{Poi} | sta disteso | in un campo, la testa,
 | sta | è | | in collina | col cranio spaccato dal sole;
 una donna ^{sposa} non può trascinare un cadavere
 come un sacco, (e da morti si sta bene dovunque)

FE 5I.62/1

(. Da morti _____)

~~3~~ 2)

C 2 FE 5I.62 003712 00 G

Giungono soffi alle spalle
della donna ^{ulivo}, coi brividi del grande ^{lungo} altipiano

2 bis)

come un sacco. Si leva la luna, che getta un po' ^{fa un poco} d'ombra
sotto i rami d'ulivo ^{del fice}. La donna, nell'ombra,
leva un ghigno atterrito nel ^{l'orrore lunare} ~~faccione di sangue~~
che coagula e ~~fruga~~ ^{inonda} ogni ruga dei colli.
~~tutti nudi dallo ??? sguardo.~~

~~Le giungono soffi alle spalle
come brividi usciti dal grande altipiano
e la donna non può che tremare. Anche l'ombra
dov'è steso il cadavere. L'ombra dell'albero ^{fice}
pare stia per contrarsi e inghiottire anche lei.
mentre brividi lunghi tormentano~~

FE 5I.62/2

~~l'aria~~ il suolo

Si leva la luna, che ~~(fa un poco)~~
) d'ombra
 (getta un pò)

fra il capanno e l'ulivo. <small>sotto dietro ulivo e capanno</small> <small>sotto i rami d'ulivo</small>	Tutto il resto è scoperto. Tra i vapori del caldo La donna, nell'ombra, pesa enorme dall
---	--

guarda

vede il riso maligno <small>viso</small> <small>ghigno atterrito</small>	alla lampada enorme alla lampada enorme ai vapori che fuggono alla faccia di sangue dell'enorme sogghigno <small>braciere</small> di sangue. (E) le nude colline sbigottiscono livide, che non hanno più grano. colte senza il mare del grano
---	---

Un te  

sanguinosa. Senz'ombra le nude colline
 sbigottiscono scoperte

FE 5I.62/3

Strade dritte in pianura fiancheggiate dai pali.

La pianura coperta da qualche cespuglio.

(Poi dai gelsi ai filari. Poi da prati e da prati.)

Lunghi fasci di fili che ~~lega~~^{seguono} allacciano i pali.

(E nel fondo la ~~bella~~^{sola} città.)

3) tutti nudi

~~///~~ Altre volte

C⁴ 6 FE 5I.62 003715 00 F

Un tempo, nel mare del grano

Affondavano i raggi

~~si celava~~ scompariva ogni cosa, e la luce e la tenebra

vi filtravano morbide; caute. Adesso l'orrore sanguigno ~~lanare~~

tocca ~~sfiora~~ adesso ogni sasso, e distende il deserto

mostra adesso che tutto è scoperto

fruga adesso ogni colle

~~scopre~~ svela adesso ~~///~~ L'orrore lunare

sveglia brividi lunghi sul dorso dei colli.

~~che~~ e trascorrono senza un intoppo. Fuggire non vale.

Non si leva il cadavere disteso nel campo

né la donna dall'ombra. | Pure | il ghigno remoto

| Ma | la luna irritata

pare ammicchi a qualcuno e lo segua in un viaggio

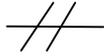
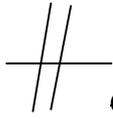
FE 5I.62/4

3)

(e trascorre senza un intoppo. Fuggire non vale.)

Non si ~~leva~~^{muove} il cadavere ~~disteso~~^{lontano} ~~disteso~~ nel campo

né la donna dall'ombra. Pure il ~~volto~~^{muso l'occhio} ~~sanguigno~~^{in alto}
pare ammicchi a qualcuno e lo segua ~~in un~~^{la luna} ~~nel~~^{in un} ~~viaggio~~^{l'occhio di}
in un viaggio. ^{sangue}



Corron

Vengon

brividi lunghi sul grande altipiano

per le tozze colline

dall'ignoto

dove prima era il mare del grano, trascorrono

dall'ignoto, e la donna se li sente alle spalle,

come quando ~~seudevano~~^{si affondavano nel} ~~il~~ mare del grano.

Anche

Ora corrono liberi le nude colline

invadono l'ombra ^{i rami} dell'ulivo sperduto

in quel mare di luna e già l'ombra dell'albero

pare stia per contrarsi e inghiottire anche lei.

FE 5I.62/5



Una doglia le lacera il ventre.

S

C 5 [FE 5I.62 003718 00 G](#)

FE 5I.62/6

4) //

Si precipita fuori, nell'orrore lunare,

~~dove un tempo era il cuore del grano, la sposa,~~

e la segue il fruscio della brezza sui sassi

e la ^{una} sagoma tenue che le morde le piante,

e un ^{poi la} ~~bisogno di url~~

doglia nel grembo. | Rientra ^{Striscia} | allora ^{curva} | nell'ombra

e si butta sui sassi e comincia ad ~~urlare~~ ^{ululare}

mentre, sotto, la terra si bagna di sangue

Dopo un poco

Poco dopo

FE 5I.62/7

~~Non sbigottisce la donna~~

Le ^G giunge_{ono} ~~una brezza~~ ^{soffi} ~~soffi~~ ^{-soffi} alle spalle

~~della viva~~ ^{donna}

~~con un~~ ⁱ brivide ⁱ colti ^{usciti} dal lungo ^{grande} altipiano,

~~della donn~~

e la donna li trema, e si stringe in sé, assorta,

e non osa ficcarsi ^{lanciarsi} nel cappio pendente,

perché teme l'ignoto e il deserto, ~~ogni~~ ^{di} ~~ogni~~ intorno

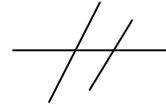
all'ulivo e al suo corpo. (~~L'orrore lunare~~

~~ha già avvolto un cadavere~~

~~ama troppo i cadaveri.~~) E ^G già l'ombra dell'albero

pare stia per contrarsi e inghiottire anche lei.

FE 51.62/8



Fondo Einaudi

FE 511.89

Minuta di *Luna d'agosto*

Al di là delle gialle colline c'è il mare,
 al di là delle nubi. Ma giornate tremende
 di colline ondegianti, e crepitanti nel cielo
 si frammettono prima del mare. Quassù c'è un ulivo ^{gran fico}
 con la pozza dell'acqua che non basta a specchiarsi,
 e le stoppie, le stoppie, che non cessano mai.

E si leva la luna. Il marito è disteso
 in un campo, col cranio spaccato dal sole;
 sposa una donna non può trascinare un cadavere
 come un sacco. Si leva la luna, che getta un po' d'ombra
 sotto i rami dell'ulivo ^{fico}. La donna nell'ombra
 leva un ghigno atterrito al faccione di sangue
 che coagula e inonda ogni ^{curva} ~~ruga~~ dei colli. ^{piega}
 Non si muove il cadavere disteso nel ⁱ campo
 né la donna dall'ombra. Pure l'occhio di sangue
 pare ammicchi a qualcuno e ~~lo segue in un viaggio~~.
 gli mostri segni || a una strada

~~Corron~~ Vengon brividi lunghi per le nude colline
 | 2 | dall'ignoto, e la donna se li sente alle spalle,
 | 1 | come quando ~~passavano nel~~ mare del grano. ~~sffioravano il~~
 Anche invadono i rami dell'ulivo ^{fico} sperduto ^{correvano il}
 in quel mare di luna e già l'ombra dell'albero
 pare stia per contrarsi e inghiottire anche lei.

Si precipita fuori nell'errore lunare,
 e la segue il fruscio della brezza sui sassi
 e una grande sagoma tenue che le morde le piante ^{gambe}
 poi la doglia nel grembo. Rientra curva nell'ombra
 e si butta sui sassi ~~e comincia a ululare~~
 mentre, sotto, la terra si bagna di sangue.
 Sotto scura la ~~e non era ululare~~
 e si morde la bocca

Luna d'agosto

Al di là delle gialle colline c'è il mare,
 al di là delle nubi. Ma giornate tremende
 di colline ondeggianti e crepitanti nel cielo
 si frammettono prima del mare. Quassù c'è un ~~gran ficeo~~^{l'ulivo}
 con la pozza dell'acqua che non basta a specchiarsi,
 e le stoppie, le stoppie, che non cessano mai.

E si leva la luna. Il marito è disteso
 in un campo, col cranio spaccato dal sole;
 - una sposa non può trascinare un cadavere
 come un sacco -. Si leva la luna, che getta un po' d'ombra
 sotto i rami ~~del ficeo~~^{contorti}. La donna nell'ombra
 leva un ghigno atterrito al faccione di sangue
 che coagula e inonda ogni piega dei colli.
 Non si muove il cadavere disteso nei campi
 né la donna dall'ombra. Pure, l'occhio di sangue
 pare ammicchi a qualcuno | e gli segni | ~~ta~~^{una} strada || | ~~le segue per strada~~ |
 | 222 |

Vengon brividi lunghi per le nude colline
 dall'ignoto^{di lontano}, e la donna se li sente alle spalle,
 come quando correvano il mare del grano.
 Anche invadono i rami del' ~~ficeo~~^{ulivo} sperduto
 in quel mare di luna e già l'ombra dell'albero
 pare stia per contrarsi e inghiottire anche lei.

Si precipita fuori nell'errore lunare,
 e la segue il fruscio della brezza sui sassi
 e una grande sagoma tenue che le morde le piante
 | e | ~~poi~~^e la doglia nel grembo. Rientra curva nell'ombra
 e si butta sui sassi e si morde la bocca
 Sotto scura la terra si bagna di sangue.

Fondo Einaudi

FE 51.61

Minuta di Terre bruciate

Parla il giovane smilzo che è stato a Torino.

Il gran mare si stende, nascosto da rocce,
e dà in cielo un azzurro slavato. Rilucono gli occhi
di ciascuno che ascolta.

A Torino si arriva di sera

E si vedono subito per la strada le donne
maliziose, vestite per gli occhi, che camminano sole.

Là ciascuna lavora per la veste che indossa

ma l'adatta a ogni luce. e, di nulla, trasforma lei stessa. Ci sono colori

~~per i viali~~ ^{da mattino}, colori per uscire ~~al mattino~~ ^{nei viali},

per piacere di ~~ogni uomo~~ ^{notte}. Le donne, che aspettano

si sentono sole, conoscono a fondo la vita.

FE 5I.61/1 Sono libere. A ~~noi~~ ^{loro} non rifiutano nulla.

Sento il mare che, grigio, ribatte la stessa canzone
Dentro^{Vedo} gli occhi profondi di questi ragazzi
un ~~sogghigno~~^{lampeggiare}. A due passi il filare di fichi
disperato s'annoa sulla roccia rossastra.

Ce ne sono di libere, che fumano sole.
Ci si trova la sera e abbandona il mattino,
come amici al caffè. Sono giovani sempre.
Voglion occhi e prontezza nell'uomo che scherzi
e^{ma} che sia sempre fine. Basta uscire a ~~passaggio~~^{in collina}
e che piova: si piegano come bambine,
ma si sanno godere l'amore. Più esperte di ~~noi~~^{un uomo}.

FE 5I.61/2 Sono vive e slanciate e, anche nude, discorrono

$$\begin{array}{r} \cancel{987} \\ - \cancel{575} \\ \hline 412 \end{array}$$

con quel brio che hanno sempre.

C 3 FE 51.61 003709 00 F

Lo ascolto ~~Crediamo ogni cosa;~~

^HL'ho fissato ~~E continua a parlare;~~

~~io ricerco le oc~~

~~io ricerco~~ le occhiaie del giovane smilzo
tutte intente. ~~Rivedono pure~~ ^{Rivedono forse} quel vialⁱe verde.

Han veduto anche loro una volta

Fumerò tutto solo, ignorando anche il mare,
a notte buia | ogni cosa |

FE 51.61/3

| a suo tempo |

Fondo Einaudi

FE 511.88

Minuta di *Terre bruciate*

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

A Torino si arriva di sera
E si vedono subito per la strada le donne
maliziose, vestite per gli occhi, che camminano sole.
Là, ciascuna lavora per la veste che indossa,
ma l'adatta a ogni luce. Ci sono colori
da mattino, colori per uscire nei viali,
per piacere di notte. Le donne, che aspettano
si sentono sole, conoscono a fondo la vita.
Sono libere. A loro non rifiutano nulla.

Sento il mare che, ^{batte e ribatte spossato la riva}
^{cade spossato dal greto} ~~grigio~~ ^{sole}, ~~ribatte la stessa canzone.~~
Vedo gli occhi profondi di questi ragazzi
lampeggiare. A due passi il filare di fichi
disperato s'annoia sulla roccia rossastra.

Ce ne sono di libere, che fumano sole.
Ci si trova la sera e abbandona il mattino,
~~come amici~~ ^{al caffè}, come amici. Sono giovani sempre.
Voglion occhi e prontezza nell'uomo che scherzi
e che sia sempre fine. Basta uscire in collina
e che piova: si piegano come bambine,
ma si sanno godere l'amore. Più esperte di un uomo.
Sono vive e slanciate e, anche nude, discorrono
con quel brio che hanno sempre.

Lo ascolto.
Ho fissato le occhiaie del giovane smilzo
tutte intente. Han veduto anche loro una volta quel verde.
Fumerò a notte buia, ignorando anche il mare.

Fondo Einaudi

FE 5II.47

Minuta di *Poggio reale*

Una breve finestra nel cielo tranquillo
calma il cuore; qualcuno c'è morto contento.
Fuori, | stanno ^{sono} | le piante e le nubi, la terra
e anche il cielo. Ne giunge quassù il mormorio:
i clamori di tutta la vita.

La vuota finestra
non rivela che, in mezzo alle piante, ci sono colline
e che un fiume serpeggia lontano, scoperto.
L'acqua è limpida come il respiro del vento
ma nessuno ci bada. ¶ ¶

Compare una nube
soda e bianca, che indugia, nel quadrato ^o ~~di~~ del cielo.
Scorge case stupite e colline, ogni cosa
che traspare nell'aria, vede uccelli smarriti
scivolare nell'aria. Viandanti tranquilli
vanno lungo quel fiume e nessuno s'accorge
della piccola nube.

(~~oscura~~) Ora è vuoto l'azzurro
nella breve finestra: vi piomba lo strido
di un uccello, che spezza il brusio. Quella nube
forse ~~sfiora~~ ^{tocca} le piante o discende nel fiume.

| L'uomo steso nel prato potrebbe | ~~sentirla~~ ^{trovarla} | ~~sentirla~~ |
nel respiro dell'erba. Ma non muove lo sguardo. ,

| L'erba sola lo ~~tocca~~ ^{si muove} . Dev'essere morto. |
| e dev'essere morto. L'erba sola si muove. |

Fondo Einaudi

FE 5II.89

Minuta di *Paesaggio VI*

Quest'è il giorno che salgono le nebbie dal fiume
nella bella città, in mezzo ai 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} chiara | 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. Perfino il pezzente,
che non ha una città né una casa, l'avrà respirato,
come aspira il bicchiere di grappa a digiuno.
Val la pena aver fame o esser stato tradito
dalla bocca più ^{cara} dolce | pur di uscire a quel cielo
ritrovando al respiro i ricordi più lievi.

Ogni via, ogni spigolo schietto di casa
nella nebbia, conserva un antico ^{tremore} sorriso |
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 nell'alba, parleranno di' allora.

O magari un ragazzo scappato di casa
torna proprio quest'oggi, che sale la nebbia
^{sotto il sole} su dai prati | ^{sopra il fiume} e dimentica tutta la vita,
le miserie, e la fame e le fedì tradite,
per fermarsi su un angolo, bevendo il mattino.
Val la pena tornare, magari diverso.