

TEORÍA DEL GÉNERO CANCIONERO Y ARQUITECTURA DE *LAVORARE STANCA* DE CESARE PAVESE

*Collection of lyrics' theory and Lavorare stanca, by Cesare Pavese,
architecture*

José MUÑOZ RIVAS
Universidad de Extremadura

Fecha de aceptación definitiva: 13-12-2004

RESUMEN: En el artículo se intenta una revisión de algunas de las teorías que se discuten en la actualidad en la bibliografía crítica en torno a la delimitación de la estructuración de los cancioneros, es decir, grupos de poemas (o colecciones) con una arquitectura poética unitaria. Desde el análisis de algunas teorías sobre esta interesante problemática se pasa a una revisión (apoyada críticamente por las mismas analizadas) de la problemática inherente a la lenta y difícil elaboración por parte de Cesare Pavese de su primer libro de poemas *Lavorare stanca*, un libro construido a lo largo de trece años, que aspiró desde el inicio a poseer una fuerte ligazón unitaria y declarado un fracaso por la imposibilidad de acomodamiento unitario. Se ponen en evidencia, finalmente, algunos conceptos de poética pavesiana estrechamente relacionados con este tema, destacando de entre ellos la reflexión en torno al realismo en literatura (neorrealismo), y naturalismo/ impresionismo.

Palabras clave: Pavese, cancionero, neorrealismo, naturalismo, variante.

ABSTRACT: In the article we try a revision of some theories which nowadays are in discussion in the critical bibliography about the delimitation in the critical bibliography about the delimitation in the collection of lyrics structure, or, collections of poems with a unitary poetics architecture. From the analysis of some theories on this interesting fundamental problems, we pass to a revision of the fundamental problems concerning the slow and difficult elaboration by Cesare Pavese of his first book of poems *Lavorare stanca*, a book written in three years, which aspires, from the beginning, to put a strong unity connection, and declared a 'crash' for the

impossibility of uniqueness. We put evidence some of the concepts of the Pavese's poetic, strictly related with this topic, pointing out, about them, the reflection on realism in literature (neo-realism), and naturalism / impresionism.

Key words: Pavese, collection of lyrical poetry, neorealism, naturalism, variants.

1. Ya mucho antes que Cesare Pavese proyectara en los primeros años treinta la estructuración de su cancionero *Lavorare stanca*, que debía presentarse como original y capaz de ofrecer una aportación a la densa tradición poética italiana y europea, la poesía italiana contaba con una alta sofisticación en el género, que se remonta, como es bien conocido, a la literatura de los Orígenes, iniciada temática y formalmente (y dicho sea en términos de gran generalidad), por la tradición provenzal, cuya culminación habría que considerarla en la Escuela Siciliana y el *Dolce Stil Novo* (Dante). Un universo poético siempre presidido y llevado a sus más altas formas artísticas –si exceptuamos las conseguidas por el mismo Dante– en el *Canzoniere* de Petrarca. Una definición teórica preliminar del género cancionero nos la ofrece el estudioso de literatura italiana de los Orígenes Marco Santagata:

Il canzoniere è un genere fluido, in grado di perdere e di riacquistare il proprio statuto di testo a seconda che il lettore privilegi l'autonomia dei singoli componimenti o la loro interdipendenza come componenti di un tutto. La definizione delle regole di funzionamento è ulteriormente complicata dal fatto che lo spostamento di ottica dai microtesti al macrotesto implica qualcosa di più di un meccanico procedimento di giustapposizione: il significato del canzoniere, cioè, non sembra riconducibile alla somma dei significati dei singoli componimenti¹.

Una larga tradición de género, decía. Esta misma definición del género está muy próxima a la idea de cancionero que tanto tiempo atormentó a Pavese durante los años de composición del suyo. En este sentido, y todavía preliminarmente, son dos las preguntas a las que cabría dar respuesta inmediata. La primera la plantearía así: ¿qué lleva al poeta Pavese a fundamentar (o mejor, encuadrar), su primera obra dentro de una estructura rígida y tradicional, como la del género cancionero, y a considerar, primeramente, como *extravagante* el material lírico que no consigue ajustarse dentro de este molde, para así concluir a través de la crisis del experimento, en la declaración del fracaso del mismo cancionero? Y la segunda, y más difícilmente contestable, podría formularse de este modo: ¿cuál es verdaderamente la tradición italiana que parece no convencer a Pavese plenamente y en cambio abraza? O dicho de otro modo, ¿de qué novedad habla el poeta con respecto a una tradición vista con el más consciente o al menos explícito recelo (creo que no es fácil dudar de esto) cuando

¹ En el primer capítulo, «Connessioni intertestuali nel Canzoniere del Petrarca» (1975), de su libro *Dal sonetto al Canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padova, Liviana, 1979, p. 11. Sobre el interesantísimo análisis de Marco SANTAGATA trataré extensamente a lo largo de las próximas páginas. Sus teorías, junto a las de C. SEGRE, son de las más penetrantes sobre la construcción lingüística, temática, e ideológica del, interesante en la literatura italiana, género cancionero. Cfr. también su libro *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere*, Bologna: Il Mulino, 1993.

escribe los dos apéndices críticos a su libro de poemas ligeramente modificado (además de autocensurado²) en su *estructura*, y sólo en ésta? En el MDV³, desgraciadamente en toda la producción crítico-teórica de Pavese son muy pocas las reflexiones acerca de la literatura italiana, antigua y moderna prevalentemente. Pese a esto, aparecen referencias a la literatura de los Orígenes, concretamente al *Dolce Stil Novo*, donde las preocupaciones compositivas de los autores muy a menudo se dirigían a la elaboración de colecciones de textos con un alto índice de implicación, o de conexión intratextual (soneto) y extratextual (cancionero)⁴. Y corroborando lo que vengo diciendo, así se refería Pavese con su inconfundible prosa a los autores medievales:

Artisti come Dante (lo Stilnovo), Stendhal e Baudelaire 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; e anche nell'arte, se sbagliano, sbagliano per frasi belle o brutte, non per situazioni piollate, come quegli altri. 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. (Sono anche i malcontenti dell'arte per ragioni esistenziali.

Más cerca de los objetivos que ahora me impongo, relacionados con la teorización de la estructura del cancionero pavesiano (y abandonando ya la problemática presente en todo el MDV implicada con la diferenciación posible Vida/Arte), el poeta piamontés, en la vigilia de la publicación de la segunda ed. de LS (1943), afirmaba concienzudamente:

Sono 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 grandi teorizzatori dell'arte –il problema che li travaglia sempre– mentre quegli altri scrivono come si respira, come si canta, come

² Sobre el concepto de autocensura, sobre el que volveré enseguida, que realiza un autor con sus textos ha escrito Maria CORTI, en su libro *Principi della comunicazione letteraria*, Milano: Bompiani, 1984, donde se alude a dos factores fundamentales que condicionarían el desarrollo de la obra de un artista, es decir, por una parte la interioridad del yo lírico, y por la otra, el fuerte influjo del extratexto, las condiciones socioculturales a las que el artista remite inevitablemente, y por las que está asimismo condicionado. Cfr. la p. 148.

³ A lo largo del presente estudio utilizaré las siguientes abreviaturas de las obras de Pavese: MDV, *Il mestiere di vivere* (1935-1950), ed. de M. Guglielminetti y L. Nay, Torino: Einaudi, 1990 [1952]; LS, *Lavorare stanca*, Firenze: Solaria, 1936 y luego, en ed. ampliada, Torino: Einaudi, 1943; MP, *Il mestiere di poeta*, apéndice a la primera ed. de LS; APCP, *A proposito di certe poesie non ancora scritte*, apéndice (junto al MP) a la 2ª ed. de LS, la ed. Einaudi de 1943; PEI, *Poesie edite e inedite*, ed. de I. Calvino, Torino: Einaudi, 19628 (1962), donde también aparecen los apéndices y desde donde citaré.

⁴ La terminología es de Marco SANTAGATA en *Dal sonetto al Canzoniere* cit., donde se puede leer, en el tercer capítulo de su libro, un estudio sobre la historia del género que él titula, «Preistoria del genere canzoniere», en las pp. 117-142. En la p. 13 del primer capítulo de su libro encontramos una útil bibliografía de estudios específicos sobre el *Canzoniere de Petrarca*.

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 [...]Potrebbe darsi che le *situazioni stilistiche* fossero le tue *immagini-racconto, un presentare cioè delle immagini che non sono la descrizione materiale della realtà, ma 'simboli fantastici cui accade qualcosa', le persone del racconto*⁵.

El hecho de que los cancioneros medievales (téngase presente la alusión final de APCP a la supremacía de la obra dantesca) se presenten como uno de los primeros modelos de la teorización pavesiana de su primer libro de poemas, no ha sido demasiado atendido por la crítica, e incluso por la más preocupada en la producción poética⁶. A pesar de ello, deberíamos tener en cuenta esta larga y poblada tradición, bien estudiada al menos a nivel teórico por la crítica, como uno de los caminos más favorables hacia la limitación del mundo poético en la obra de nuestro autor, cuyo eje fundamental, pese a las declaraciones contrarias (o volcadas en la temática, que a menudo se ha visto como muy peculiar, o simplemente, en consideraciones de carácter ideológico) de la mayor parte de la crítica, se sitúa precisamente en el concepto de *construcción* del cancionero. De modo que una de las vías de acercamiento a los textos poéticos pavesianos es, en efecto, la que cultivaron autores como Dante, Cavalcanti y los poetas sicilianos aludidos por el mismo poeta que nos ocupa. Un punto de partida seguro, entonces, para destrincar la obstinada idea pavesiana de cancionero que es central y superior a muchas otras, porque arrastra consigo buena parte, si no toda, de su reflexión acerca del Arte⁷.

2. Uno de los trabajos con los que actualmente contamos (aparte del de Gerard Genot y Marco Santagata, cronológicamente posterior, y a los que enseguida me referiré), sobre el concepto y estructura (o sistema) del género cancionero es el que propone Cesare Segre⁸ (en el que encontramos una valoración crítica, como en

⁵ Las citas, en las pp. 169-171 del MDV. Habría sin embargo que completarlas, en lo referente a la relación vida/escritura en la literatura Stilnovista, con una reflexión sobre el concepto de criatura femenina que leemos en la p.105. La negrita es mía.

⁶ A propósito del género cancionero en la poesía de Pavese, ya Massimo Mila, en su introducción a la ed. de Cesare PAVESE, *Poesie*, Torino: Einaudi, 1961, sutilmente insinuaba: «Basta dare uno sguardo all'indice con le date per rendersi conto della consapevole ed elaborata struttura di *Lavorare stanca*. E' un libro, non una raccolta di poesie, non un canzoniere. Chi gli fu compagno di studi sa quanta importanza ebbe per Pavese il libro di Luigi Foscolo Benedetto, *L'architecture des 'Fleurs du mal'*, che un altro maestro, Ferdinando Neri, aveva additato nei suoi corsi di letteratura francese all'Università di Torino. Lo si tenga ben presente, anche se in questa edizione a *Lavorare stanca* seguono le poesie postume di Verrà la morte e avrà i tuoi occhi. Sono due libri, e hanno perfino poco da vedere l'uno con l'altro», en la p. X.

⁷ Se trata seguramente de una afirmación que merecería aclaraciones de todo orden. Por el momento, me limitaré a decir que LS, por referirme sólo a una pequeña porción de la poesía (no sólo a nivel temático como muchos críticos se han esforzado en repetir) rige prácticamente (o condiciona) la mayor parte de las elecciones artísticas pavesianas, también de la madurez (si se quiere última o definitiva poética), si consideramos como madurez la producción narrativa a partir del encuentro con el simbolismo mágico de *Feria d'agosto* (1946), o para muchos, poética del mito, con la que Pavese decidió cerrar su viaje en la literatura (que en realidad, platónicamente, ya estaba realizado).

⁸ Me refiero a su excelente estudio «Sistema e strutture nelle *Soledades* di A. Machado», en *I segni e la critica. Fra strutturalismo e semiologia*, Torino: Einaudi, 1969, en las pp. 95-134.

el de Santagata, del estudio *pionero* de Genot). En éste, adelantaba un interesante programa de acercamiento filológico al cancionero, en el que se efectúa una integración de las microestructuras en el sistema de conjunto, siguiendo su desarrollo genético, por un lado, y considerando las relaciones de integración recíproca de las estructuras poéticas⁹ dentro del sistema a través de su desarrollo, por otro lado, pero, como el mismo Segre afirma, se trataría de un esquema válido para un autor que recogiera sus textos en un periodo amplio de tiempo sin volver a ellos. En cambio, e indudablemente extensible para la mayor parte de los casos en poesía, donde muy a menudo el autor va configurando su obra con arreglo a su idea de la literatura que normalmente cambia con el tiempo, y es esto lo que la hace continuar y vivir o enriquecerse cada vez más (el caso también de nuestro autor), habría que atender a la hora de sistematizar una colección de poemas (o cancionero), según el estudio de Segre, a una serie de modificaciones formales, de estructura, más que temáticas:

Se materia della letteratura è, in gran parte, la memoria, lo scrittore potrà forse attuare una censura sul suo passato poetico (scartando testi o parti di testi), ma non continuare a eliminarlo a vantaggio d'un presente che ogni giorno non è piú. In pratica [...] la rielaborazione viene portata molto piú avanti sugli aspetti formali che sui contenuti: come risulta nei casi di raccolte di componimenti datati o databili, e come s'intravede anche là dove la datazione assoluta è difficile¹⁰.

Segre, en suma, propone un análisis paralelo, de orden cronológico de las formas del contenido y de la expresión. En el caso del análisis de las *Soledades* de Machado, el sistema del contenido estaría formado por los elementos simbólicos o temáticos mínimos recurrentes en la colección de poemas, y el sistema de la expresión por los medios lingüísticos (estilísticos) utilizados, asumiendo que la diferenciación de contenido y expresión tendría un carácter práctico¹¹. De este modo, entraríamos en posesión de un material teórico capaz de dar cuenta de la estructura¹² poemática de una colección de poemas o cancionero:

⁹ El concepto de estructura en la crítica de Cesare SEGRE se enriquece notablemente, también ejemplificando con la lírica machadiana, en su estudio «Le strutture implicanti», en las pp. 71-84 de su libro *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino: Einaudi, 1979, donde en la p. 84, explicaba: «Ho fornito due esempi di strutture implicanti. Ci si sarà ormai accorti che i due esempi non sono che uno. Si tratta sempre di tematica. Salvo che dapprima essa appariva nella sua esistenza collettiva, ora nella soggettivazione dei suoi mezzi. La tematica è potenzialità di significato, materiale erratico in attesa di investimento. Nel sistema di un poeta essa appare già strutturata, salvo che opera come se fosse destrutturata. Perché essa non ha una strutturazione globale, ma varie strutturazioni parziali che il lettore può rendere globali solo a costo di decostruirle. Questo è forse un insegnamento anche per il problema dell'accumulo culturale. Si tratta di uno sfasciame eterogeneo eppure già assoggettato a vari riordinamenti: quelli ideologici, quelli letterari, quelli per tipo di testo. È uno sfasciame che in parte ci si impone, in parte setacciamo volontariamente; una memoria collettiva su cui operano i meccanismi della memoria personale, per esempio quelli descritti da Machado».

¹⁰ Ibid.

¹¹ En el sentido de que entre el material simbólico y los significados que se le atribuyen en un texto y la efectiva realización formal hay, afirma Segre, una compleja relación semiológica que en último término es la que el crítico que analiza un cancionero o colección de poemas tendría que evidenciar.

¹² Al final de su análisis de los poemas de las *Soledades* machadianas, Segre privilegia el concepto de estructura frente al de sistema, afirmando a propósito de la a menudo oscura y complicada crítica de

In questa ricerca si possono dunque integrare due diverse linee diacroniche. Una coincide con lo sviluppo d'una costellazione di simboli strettamente legati nel sistema semiologico del poeta. L'altra segue le rielaborazioni operate a distanza di tempo sulle poesie precedentemente composte. Poiché le rielaborazioni sono attuate in occasione di successive ristampe del canzoniere, esse vengono a stratificarsi su linee sincroniche sovrapposte corrispondenti ai vari livelli successivi del sistema semiologico e stilematico. In altre parole, si riesce in questo modo a cogliere le costanti dello sviluppo del sistema sia quando esso si realizzi attraverso il perfezionamento d'un testo già composto, sia quando esso si realizzi attraverso la creazione successiva di testi di argomento affine¹³.

El análisis de Segre no sólo se limita a plantear una metodología de análisis coherente de un poemario en sus elementos estructurales básicos (variantes de redacción, símbolos recurrentes, las interesantes *funciones laterales*, es decir, el uso de un «tema» en contextos distintos, que adquieren otros significados posibles), sino que abunda en otros aspectos referentes a la capacidad del mismo texto (el sentido del poema), de ofrecer la constitución de un nuevo o distinto significado matizado, hasta donde se quiera, de los símbolos (objetos). El concepto de *autocensura* nos va a situar también preliminarmente en la problemática que abordaré durante las siguientes páginas, por lo muy estrechamente ligado que está a la lírica pavesiana. Pero atendamos aún al profesor Segre. El término hay que entenderlo como el principal elemento compositivo que defiende la sincronía del sistema poético, sobre la que –y son palabras de Segre– la columna de la precedente diacronía efectúa desde lo bajo un empuje demasiado fuerte y disgregador. De modo que, siguiendo esta propuesta¹⁴, un cancionero o poemario tiene que analizarse según una integración de

las variantes de autor: «[...] le varie fasi dell'elaborazione di un'opera sono delle strutture o dei sistemi: la sostituzione d'una forma, d'una parola, d'un episodio a quelli precedenti produce solo in rari casi un incremento localizzato di bellezza, ma più spesso contribuisce all'istituzione d'una nuova struttura o d'un nuovo sistema alla cui perfezione complessiva ogni nuova variante è destinata a dare il suo apporto. Dal punto di vista conoscitivo, la possibilità di confrontare due o più strutture o sistemi successivi fa cogliere gli elementi del contesto [...] nell'opposizione con quei precisi elementi ai quali essi, nel sentimento linguistico e stilistico dello scrittore, hanno disputato la preferenza», en ob. cit., pp. 129-130.

¹³ Ibid., p. 97.

¹⁴ Las teorías de Segre han sido muy bien valoradas y en muchos sentidos aplicadas a otros textos, incluso narrativos (Calvino), por Maria CORTI, quien en sus *Principi della comunicazione letteraria* cit., partiendo de su definición de texto como hipersigno, se remonta al concepto de macrotexto, aplicable, sólo en determinadas ocasiones, a una colección de textos poéticos o narrativos de un mismo autor: «[...]una raccolta di rime o di racconti può essere un semplice insieme di testi riuniti per motivazioni diverse, o configurarsi essa stessa come un grande testo unitario, macrotesto per l'appunto. Nel secondo caso ogni singolo testo poetico o prosastico è una microstruttura che si articola all'interno di una macrostruttura, donde il carattere funzionale e informativo della raccolta; il che è come dire che il significato globale non coincide con la somma dei significati parziali dei singoli testi, ma lo oltrepassa. Nel primo caso, il più comune, allorché uno scrittore raccoglie per i destinatari un certo numero di scritti abbastanza coerenti e perciò accostabili, la definizione di raccolta come insieme di testi è soltanto tautologica. La funzionalità e possibilità di informazione di una raccolta come tale si ha quando si verifica almeno una di queste condizioni: 1) se esiste una combinatoria di elementi tematici e/o formali che si attua nella organizzazione di tutti i testi e produce l'unità della raccolta; 2) se vi è addirittura una progressione di discorso per cui ogni testo non può stare che al posto in cui si trova. E' chiaro che 2) presuppone 1), ma non vale l'inverso», en las pp. 145-146.

las distintas microestructuras en el sistema general, atendiendo a su desarrollo genético. En el caso de la poesía pavesiana, al integrar el análisis de las variantes como una de las perspectivas críticas a adoptar, éstas enriquecen muy considerablemente el estudio de la evolución de sus técnicas estilísticas, volcadas a la consecución paciente de una *unidad* estructural básica para LS durante los años de su gestación y crisis teórica. Estamos ante la conciencia artística pavesiana durante el periodo en que persiguió su idea de poesía como *estructura* perfecta –lo más rigurosa posible– de una ideología (pienso ahora en las alusiones diarísticas sobre la *estructura moral* que él encontraba en la obra de Baudelaire).

3. Es cronológicamente posterior la sistematización teórica que propone Santagata¹⁵, mucho más ambiciosa en sus planteamientos iniciales, en el sentido de que se dirige a delimitar la puesta en contacto de microtextos contiguos (poemas) como un modo de resolver una sintagmática de lo *discontinuo* en una sintagmática de lo *continuo* que absorbe a la primera como un dato ineliminable, concediendo un gran espacio al punto de vista de la recepción como descodificación del sistema de implicaciones textuales. Para él, frente a un texto literario el analista puede tener dos puntos de vista: el del autor, que se dirige al examen de las intenciones estructuradoras subyacentes al texto, y el del lector, centrado en la fase del *reconocimiento*. En su trabajo, Santagata estudia las conexiones de transformación de un texto a otro y las de equivalencia (repetición), realizando una válida distinción entre estructuradores superficiales y profundos, susceptibles éstos últimos de ser hipotizables bajo forma de paradigma temático. El término *conexión*, en el que vuelca la mayor parte de su análisis del *Canzoniere*, establece entonces dos grandes categorías de conexiones (siendo el término *contiguo* mucho más rico para su análisis que el de *contacto*, de transformación y equivalencia):

Rientrano nel gruppo A [las de transformación] le relazioni implicanti un processo, cioè un rapporto tra i testi dinamico: la connessione risiede infatti nella modificazione o trasformazione che un dato di partenza (sia esso tematico o ambientale: la scena dell'azione) conosce nel passaggio da un testo a quello (o quelli) susseguente(-i). Perché la trasformazione venga recepita dal lettore come un nesso, e non come casuale successione di elementi o situazioni in parte analoghi, la relazione deve soddisfare ad almeno una delle seguenti condizioni: a) fra i testi sussiste (o è possibile leggere) un rapporto logico e/o sintattico; b) ad essi è sotteso un parametro spaziale e/o temporale¹⁶.

La transformación (que atendiendo a la poesía pavesiana nos conduciría enseguida a las primeras divisiones de cierto carácter temático que efectuó el autor en las distintas partes de LS (1936-1943), es decir, campo-ciudad, maternidad, paternidad, etc., que a menudo no se corresponden, o no del todo, con los títulos efectivos que

¹⁵ Se trata de su importante estudio «Connessioni intertestuali nel Canzoniere del Petrarca», que ahora leemos en *Dal sonetto al Canzoniere* cit., pp.11-56. El trabajo, en realidad, completa el que realiza en el segundo capítulo del libro, «Connessioni intratestuali nel sonetto e nella canzone del Duecento», en las pp. 59-113.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 12-13.

se les ofreció) podría llegar a asumir, según las afirmaciones de Santagata, un interesante carácter de narración (desde la perspectiva que adopta Pavese):

Se è vero che, perché si possa parlare di narrazione (diaristica o non) a proposito di un testo costruito tramite la giustapposizione di altri testi (che per convenzione chiamiamo 'lirici'), deve esistere la possibilità di modificare lo *status* di assolutezza temporale in cui ognuno dei testi costituenti è chiuso, è intuitivo che l'accostamento di due o più componenti tematicamente incentrati sulla dislocazione spaziale di un attore, ma privi di continuità temporale, non soddisfa a questa esigenza¹⁷.

Las conexiones de transformación¹⁸, implican así a los microtextos en el plano del discurso, entendido como pura realidad extralingüística, es decir, relato, consideraciones éticas, introspectivas, etc., donde la relación se daría a través de la articulación en más textos de un discurso que sobrepasa los límites que deberían circunscribirlo en un texto autosuficiente para especificarse, enriquecerse o incluso (cfr. el análisis de Segre de las *Soledades* de Machado) completarse en los que lo rodean. Por lo que atañe al segundo grupo, el de las conexiones de equivalencia, representan una repetición paralela de elementos similares en textos contiguos. La gama de realizaciones es, por lo tanto, mucho más amplia, estableciendo el crítico (con Segre) dos subclases, según que los términos de la relación sean elementos de la forma del contenido o de la forma de la expresión. A nivel de la forma del contenido, los términos pueden coincidir, por su dimensión, con el argumento de algún microtexto, o más corrientemente, con temas específicos, o con unidades menos relacionadas todavía con el aspecto lingüístico (en el caso del *Canzoniere*), como las funciones que cada uno de los microtextos asumen en la estructura más vasta del macrotexto. A nivel de forma de la expresión, también los términos de la relación pueden ser de naturaleza y amplitud textuales distintas (desde la equivalencia de las formas métricas hasta la del repertorio figurativo, desde la similitud de los desplazamientos sintácticos a la del tipo o de la función del enunciado (y aquí Santagata se refiere a una posible estructura dialógica, elementos conativos, etc.).

El estudio que ahora nos ocupa, una vez sentadas las bases tanto de la equivalencia como del paralelismo entre los microtextos (poemas) conformadores del macrotexto (cancionero) vuelca sus intereses en una rica pesquisa en los textos petrarquistas de más tipos de conectores presentes en su *Canzoniere*. En primer lugar, delimita dentro de la categoría o el campo de acción ofrecido a la equivalencia de primer grado una subclase de conectores: relaciones que giran alrededor de la

¹⁷ Ibid., p. 15.

¹⁸ A propósito de las conexiones de transformación, en el estudio se evidencia la aparición prevalentemente de nexos espacio-temporales, o todo lo más, lógicos, pero no sintácticos (absolutamente recurrentes al contrario en LS), que, en cambio, rompe continuamente el cierre del microtexto: «Ritengo che nella connessione il nesso sintattico [...] abbia una importanza determinante, superiore anche a quella del parametro spazio-tempo, e ciò perché esso condiziona nettamente il modo in cui la connessione viene percepita. Il fatto che il secondo componimento sin dall'inizio rinvii in modo esplicito al precedente fa sì che l'operazione di raccordo messa in atto dal lettore non consista in un procedimento di interpretazione (integrare i nessi assenti ma possibili o esplicitare gli impliciti), bensì coincida con la normale lettura lineare. Il nesso sintattico rompe di per sé la chiusura del microtesto», en ob. cit., pp. 18-19.

repetición o el paralelismo de elementos léxicos (tan usadas en la poesía pavesiana), y en la mayor parte de los casos, palabras (o grupos sintagmáticos reducidos, como ocurre en LS, por ejemplo, la fórmula a la que se refería Calvino, *L'uomo solo*¹⁹). Para Santagata sería éste el tipo de conector más caracterizador de la poesía de Petrarca y al mismo tiempo, el que mejor representa y define la operación del poeta medieval frente a la tradición. A continuación y en la línea de consideraciones que vengo tratando, habría que aludir a la elaboración en el estudio de una nueva definición de conexión (muy útil para nosotros a partir de ahora), también a nivel semántico, más compleja o sofisticada que la sinonímica, que bautiza con el nombre de *intersección*. Junto a las relaciones que se aprovechan de los fenómenos de polisemia, Santagata resalta en primer lugar las que se generan por el encuentro casual (no codificado) de cadenas fónicas parcialmente superpuestas, pero sin ofrecerles una dimensión semántica tangible. En efecto, dada la frecuencia advertible en cualquier cancionero de conectores relacionados con la categoría de la palabra (repetición de constelaciones léxicas), ésta adquiere un rol puramente central. Lo importante es constatar la gran rentabilidad de la distinción de dos tipos de repeticiones claramente diferenciadas: una formada por una cadena verbal de elementos contiguos y una segunda que sería una superposición de segmentos, es decir, constituida por elementos discontinuos. A nivel de la conexión, como describe Santagata, las partes de texto (de los microtextos) puestas en contacto se descontextualizan y valen solamente por sí mismas, es decir, la relación se concentra sobre su inmediata circunscrita identidad-similitud. Es aquí donde se introduce el valioso concepto de *situación textual englobante*, capaz de reaccionar sobre los elementos en contacto. Si en cambio, los elementos en contacto se extrapolan del contexto, dan lugar a una formación semántica de signo opuesto, que Santagata ejemplifica magistralmente en los textos petrarquistas²⁰. Por lo que se refiere al papel ejercido por el contexto, el estudio de Santagata se vuelve otra vez imprescindible. En este sentido, la no-contextualidad conduce a la *atematicidad* de los términos y de la misma relación conectiva, incluso en los casos en los que los materiales léxicos sean generados por una base temática común. Para el crítico, finalmente, y quizá sea una de las consideraciones de mayor rendimiento operativo a la hora de establecer las relaciones conectivas de un cancionero, el problema sería justamente el definir la funcionalidad de estos elementos textuales:

Un canzoniere dispone dunque le relazioni sintagmatiche tra i testi che lo compongono su più livelli. Direi che l'ultimo tra quelli esaminati è costituito da elementi linguistici 'preliminari'; preliminari perché sebbene costituiscano la materia (lessicale) di cui ogni singolo testo si sostanzia, sul piano dei rapporti intertestuali operano indipendentemente dalle relazioni che all'interno dei microtesti li strutturano in un discorso. Propongo di chiamare questo livello *piano della scrittura*, e *conessioni di scrittura* le relazioni sintagmatiche che su esso si collocano²¹.

¹⁹ Cfr. PEI.

²⁰ Cfr. la p. 45.

²¹ Ibid.

Santagata finaliza, como por lo demás se anunciaba en las declaraciones de método preliminares, con una decisiva constatación de la importancia que asume el lector (o descodificador) en la delimitación de la estructura conectiva de un cancionero. Y la memoria poética²², reconocida como trazo funcional del discurso literario igual que la codificación retórica, llega a ser un fenómeno capaz de orientar la lectura del texto, de gobernar la interpretación, y más que ésta aún, la imagen de una arquitectura sutilmente medida para ser recordada como tal.

4. En tercer lugar examinaré la propuesta teórica sobre el género cancionero (obviamente con las matizaciones pertinentes pues allí se habla ante todo de *estructuras* en poesía lírica) que adelantó en pleno triunfo del estructuralismo europeo y americano, Genot²³. El crítico francés parte de la constatación del hecho de que hasta entonces (1967) el texto poético ha sido analizado como una suma no continua, o ni siquiera ordenada, de textos aislados válidos en sí mismos, a través del criterio de la *cantidad*, en el sentido de que son justamente las proporciones las que en efecto distancian poesía/narración²⁴, así como del criterio de la constatación de una progresión a menudo alógica en poesía, estableciendo preliminarmente una distinción entre discurso poético (el que se propone analizar) y lenguaje poético, estudiable sólo a partir del discurso:

[...]un testo poetico, anche composto di poesie 'staccate', è un testo chiuso, 'finito', e costruito: che la sua costruzione sia spesso sconvolta dall'autore stesso, o dovuta ad altri (nel caso di poesia antica o di inediti) non cambia fundamentalmente il problema. Il testo è dato, presentato con una certa struttura generale: troppo spesso si è considerata questa struttura come un fatto secondario. Va da sé che si dovrà in ogni caso cominciare dallo studio di testi raccolti ed ordinati dallo stesso autore, ma questo esame dovrebbe costituire una propedeutica ad altri studi applicati a testi diversamente ordinati²⁵.

El análisis de Genot se desarrolla no ya en el nivel de la frase, sino como él mismo anuncia en el nivel translingüístico desde la barthesiana lingüística del discurso. El límite inferior se fija en el nivel (abstracto, pero válido) de la palabra,

²² Sobre la memoria poética que aquí he aludido tan sólo marginalmente cfr. Gian Biagio Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano, Torino, Einaudi, 1985[1974]: «[...] il testo istituisce la 'competenza' del proprio Lettore-Modello, cioè costruisce il suo destinatario, un fantasma predisposto e montato dalla forma del discorso. La cooperazione testuale è una strategia promossa dal testo, un'attività regolata dal testo stesso. In conclusione, proprio l'aver enfatizzato il carattere funzionale della memoria poetica, il rivendicare insomma all'intertestualità uno statuto non diverso da quello che possiede la figura retorica, fornisce al filologo la possibilità fortunata di cogliere in atto il processo di produzione del testo letterario, e permette quasi di 'simularne' il meccanismo di formazione, in quanto permette di confrontare la singola realtà testuale e il modello che le sta dietro», pp. 118-119.

²³ Me refiero a «Strutture narrative della poesia lirica», en *Paragone*, XVIII, (1967), pp. 35-52.

²⁴ Muy espinosa la diferenciación que Genot establece entre narración/poesía según el estatuto de logicidad/alogicidad, si pensamos en textos narrativos contemporáneos (o, y entrando ahora en el criterio de la «cantidad de material escritural», en los largos poemas narrativos de un Gozzano [*Le due strade*], o incluso de un Pavese.

²⁵ Gerard Genot, art. cit., pp. 35-36.

mientras, en cambio, el límite del nivel superior vendría favorecido por la consideración de la noción de pausa. El criterio de examen de los poemas es el siguiente: integrando las unidades inferiores e integrándolas después en la unidad superior de la colección de poemas y sucesivamente, en el conjunto de la obra del poeta (y su mundo cultural e ideológico). El orden a seguir en el examen es el puramente cronológico, el orden de aparición de los textos, es decir, realizando una distinción entre cronología real y textual, que a menudo no coinciden, teniendo en cuenta que la disposición que un autor ofrece a su poemario es un elemento importantísimo del *significado* del conjunto de los textos. Y también preliminarmente, Genot aclara el importantísimo concepto de *integración*, esencialmente instrumental, que en su estudio se define y matiza funcionalmente en estos términos:

Si deve partire dal testo in quanto ordinamento sintagmatico di unità di vari livelli, e considerare che ogni unità non ha senso in se stessa, ma in quanto è collegata alle altre per mezzo di varie strutture (successione, parallelismo, disgiunzione, congiunzione). Soltanto l'esame di questi collegamenti e delle unità collegate permetterà di stabilire il significato di ciascuna unità (significato non riscontrabile in nessun dizionario, ma che nasce e si struttura nel testo e solo in esso)²⁶.

Son cuatro los apartados del estudio que pretendo examinar: a) poeta, personaje, lector; b) el aspecto; c) la fábula; d) la cronología. Aquí, como se convendrá, no voy a abarcarlos todos, porque esto nos separaría bastante de los intereses que me he impuesto. En cambio, sí que creo fundamental una discusión del entramado teórico general del trabajo de Genot. En cuanto al primero de los apartados que dividen el estudio, el poeta (y personaje, lector), el crítico declara la necesidad de la inversión de los términos de acercamiento a la hora de analizar la poesía, pues si bien en la narración se presenta imprescindible un análisis de la *acción*, en la poesía lírica, según Genot, apremia delimitar las relaciones entre poeta-personaje-lector, de ahí la disyunción, en poesía, entre narrador y personaje:

Il poeta si confonde apparentemente, nella maggior parte dei casi, con il personaggio, o almeno con un personaggio essenziale della poesia lirica, quello che dice 'io'. Questa identificazione primaria ed essenziale deve essere articolata in più livelli che saranno esaminati per la ricerca di una procedura d'analisi che tenga conto delle varie direzioni del testo lirico [...] possiamo proporre l'ipotesi dell'unicità del personaggio, o meglio di una unificazione attraverso un personaggio unico, che è appunto il poeta²⁷.

Muy valorables son las consideraciones sobre el *aspecto*, que allí se define como el modo discursivo del *conocimiento* que el autor y el lector tienen del personaje. Las distinciones desde la aspectualidad entre narrativa/poesía, conducen inevitablemente a la distinción esencial entre contemporaneidad y no contemporaneidad, es decir, el hecho de que en la expresión lírica exista una contemporaneidad absoluta del hombre de sí mismo incluso en los casos de proyección en el pasado o futuro, por estar referidos al presente. De modo que el poeta parte de la conciencia de su *yo-*

²⁶ Ibid.

²⁷ Gerard Genot, art. cit., p. 38.

personaje, pero con la única finalidad de obtener para sí mismo y de ofrecer al lector un conocimiento, afirma Genot, *par derrière*, a través del discurso²⁸. Por lo que se refiere a la *fábula*, en su intento de demostrar, digamos, la construcción efectiva en el género lírico tanto de las estructuras menores (microtexto) como en su conjunto (macrotexto), el autor aborda lo relativo a la *fábula*²⁹, que se definía como el conjunto de hechos, examinados sin la consideración de su realidad efectiva, como hechos reales. Genot alude en este sentido al que considera el error clásico del comentario de la poesía lírica, es decir, el de completar o reducir el hiato entre dos secuencias con elementos discursivos que permitan el enganche lógico de las dos partes aparentemente separadas, ya que estos elementos son heterogéneos respecto al discurso efectivo por el hecho de que para establecerlos se recurre al nivel del significado y no al del significante. En poesía, el concepto de acción debe sustituirse por el de *situación*. Y aquí nos introducimos en un problema importante que se relaciona con el hecho de que tradicionalmente (al menos desde el punto de vista de la poética neorromántico-idealista) la toma de posesión de la situación (en palabras de Genot, la percepción o expresión de esta situación) son abiertamente subjetivas (válidas para un individuo o determinadas por él), mientras que en la épica es objetiva³⁰. La *situación*, entonces, aparece como sumamente determinante y al mismo tiempo irreducible a otra situación pasada o sucesiva, y es necesario analizarla según el estudio genotiano a partir de la constelación *yo-aquí-ahora*, en relación con los términos antitéticos *positivo-negativo*. Más interesante aún se presenta el concepto de *cronología*, escindido en dos niveles: *fábula* y *expresión*. Y en este sentido advierte lúcidamente que en la poesía lírica la cronología siempre está referida al presente absoluto del poeta que escribe y del lector que lee, de ahí que se sea tan distinta a la que se realiza con la narrativa. Ésta presenta, entonces, una doble estructura temporal: la de la composición y la de la disposición, y según afirma el autor del ensayo, no siempre coinciden, aludiendo al *Canzoniere* de Petrarca como ejemplo sumo de esta no coincidencia. Al mismo tiempo, la disposición puede ser clasificada en dos o más

²⁸ La noción de confesión entra ahora a formar parte del estudio de Genot, siendo inexistente en el mundo de la narrativa.

²⁹ Los poemas pavesianos de LS (1936-1943), e incluso los rechazados de la colección en las dos ediciones, se presentan muy valiosos para una ejemplificación de la aludida contaminación de la poesía lírica, es decir, la presencia de la *fábula* (al margen del concepto de realidad, de hechos reales), de un conjunto de hechos. Es precisamente esta constatación, creo, la que llevó a Gianfranco CONTINI, en *Un esperimento di poesia non aristocratica* (1944), que leemos en *Altri esercizi* (1942-1971), Torino: Einaudi, 1972, en las pp.169-172, a proclamar abiertamente el realismo de la poesía (y narrativa) pavesiana, si bien con fuertes matizaciones, en el sentido de que la implicaba con una derivación más o menos directa con la narrativa de Verga, y aludiendo de este modo a la poca pureza que él veía en LS: «Poesia 'pura' questa qui non è di sicuro; ma è tutt'altro che sicuro che non sia poi nemmeno poesia. Coi suoi mezzi, Pavese ha procurato parlare a partire dalle cose; e, in conseguenza, di lavorare al limite. Un campionario di poesia contemporanea che non contemplasse questo quaderno extra-moda (si bien relacionara Contini ciertos versos largos pavesianos con *Le Occasioni*) letto da pochissimi, più o meno irreperibile, ci sembra che diminticherebbe un esperimento, per ciò stesso che estremo, molto significativo», en la p. 172.

³⁰ Es importante aclarar aquí que para el crítico se trata de una objetividad provisional y que puede considerarse como elemento narrativo. La subjetividad aparece como forma de selección de las circunstancias y (afirma Genot) es entonces una primera demolición de la continuidad temporal común no poniendo de relieve la posibilidad de desarrollos de una situación sino precisamente sus elementos estáticos.

niveles, según la dimensión de las unidades consideradas: el primer nivel estaría compuesto por las grandes unidades discursivas, apoyándose su integración a lo largo de la historia, en la consideración de las isotopías (posibles lecturas) y de sus subdivisiones. El segundo nivel, el de las unidades pequeñas, se construye según el principio del paralelismo formal y de la equivalencia.

La temporalidad sería a partir de ahora fundamental, por la complejidad que asume en el caso de la poesía lírica, normalmente ligada a la métrica y rítmica. Genot alude al hecho nada accesorio de que la concatenación propia del discurso poético establezca relaciones puramente discursivas, determinadas por la posición relativa del discurso, mientras que la concatenación narrativa pretenda miméticamente con el discurso una concatenación externa. En la narración, primero es el *hecho*, mientras que en el discurso poético, una *forma medida*, que comprime en sí elementos restituidos como equivalentes, separados de su *contexto* y de su organización interna. Es aquí donde entra en juego el concepto de *memoria*. La noción de *memoria*, en el discurso poético, está íntimamente ligada a la de *espera*, consecuencia de un hábito determinado, por los elementos formales del discurso. En la poesía lírica, al mismo tiempo, se distinguen dos planos de esta *espera*: el de la pura enunciación (el *impulso rítmico* de O. Brik) ligado irremisiblemente a la memoria inmediata del texto, y en un segundo plano, el desarrollado dentro del análisis del relato. Y es precisamente la noción de discurso lógico, tan reivindicada por la narratología, la que se delimita en la parte conclusiva de su ensayo. De hecho, plantea la mucha atención que tienen los escritores en prosa por la *lógica*. Para él, en realidad, se trata más bien de un cierto tipo de formalización de la sucesión de las secuencias (la que se obtiene por medio de otras secuencias estereotipadas y casi invariables, del tipo *al mismo tiempo, poco después*, etc.), mientras que la poesía lírica se funda, obviamente, en otros elementos, no introducidos en el tejido del relato, en el texto, sino superpuestos a éstos. Se trata de elementos prosódicos, que condicionan, dada una cierta secuencia con su forma y su contenido, como sostiene Genot, una doble y convergente espera, se atiende a una secuencia conmensurable a la primera, y una ligada semánticamente a la primera.

De este modo se propugna un tipo sistemático de *lectura* de la poesía lírica, si no obviamente completo, al menos desgajado del concepto idealista de la poesía como expresión de sentimiento (Croce), con una revalorización de la expresión lírica. En este sentido, se propone un texto construido tanto en su conjunto (cancionero) como en sus partes menores (cada uno de los poemas). En las páginas que siguen intentaré aplicar a la teoría pavesiana del cancionero las tres propuestas teóricas esbozadas, que en muchos puntos se complementan entre sí, y trataré asimismo de dar cuenta del gran rendimiento operativo que de ellas es posible extraer a la hora de delimitar la arquitectura del emblemático cancionero pavesiano LS (1943) (que en realidad, y bajo otro orden de integración evoluciona con toda simetría en TM y VLM).

5. El interés creciente del autor en el MDV sobre la división en grupos de los poemas de LS (a la búsqueda más general de la *unidad*³¹ del cancionero) se centra en el periodo comprendido entre noviembre de 1935 y febrero de 1936:

³¹ Es famosa en la crítica pavesiana más autorizada la reflexión diarística del 16 de noviembre de 1935, en plena gestación de los poemas de LS, sobre el problema teórico de la unidad de la obra

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.* 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?³².

Pero coincidendo con la importante, para la poética pavesiana, etapa de revisión crítica de LS, los intereses teóricos del autor van abandonando el tono lleno de abstracción que caracteriza el texto que he citado, y centrándose más directamente en la posible *estructura* del poemario, en su apenas incipiente viaje textual (aún con Maria Corti). Algunos días después, leemos en MDV:

[...] E' evidente che non sarà divario di vicende a differenziare i gruppi, tanto più che il mio protagonista 'ne passa d'ogni colore', ma divario nel sentire, per esempio: capacità di soffrire a fondo, insofferenza della solitudine, scontento della natura, cautela e malignità. L'unico di questi proposti atteggiamenti che trovo eccezionalmente già realizzato è l'impazienza della solitudine nel rispetto sessuale (*Maternità e Paternità*). Ma presento che la via nuova non sarà né nel senso corso già in lungo e in largo né nei vari 'non' escogitati per opposizione; ma nello sfruttamento di qualche modo laterale che, conservando il personaggio già realizzato, sposti insensibilmente gli interessi e l'esperienza. Questo è accaduto al tempo di *Una stagione*, quando, interessandomi della vita carnale sin'allora spregiata, ho conquistato un nuovo mondo di forme [...] è sterile insomma la ricerca di un nuovo personaggio, fecondo l'interesse umano dell'antico personaggio per nuove attività³³.

Sobre la ordenación de LS se ha detenido Angela Guidotti³⁴ con una perspectiva de análisis interesante, que reside en el hecho de plantear la cuestión directamente y ofrecer

artística, que está justo debajo de cualquier piedra que del edificio artístico pavesiano tengamos a bien mover: «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», en MDV, ob. cit., pp. 18-19.

³² MDV, ob. cit., pp. 16-17. La cursiva es del autor y la negrita es mía.

³³ Ibid., p. 18.

³⁴ En su libro *Tra mito e retorica. Tre saggi sulla poesia di Pavese*, Palermo: Flaccovio, 1981. Se trata del estudio más reciente con el que contamos sobre la poesía pavesiana. Las fases del proceso de

unos resultados críticos coherentes, atendiendo a los *criterios estructurales* de LS. Ella considera que son justo las anotaciones pavesianas relativas a la configuración de las conexiones internas de algunos poemas homéricos³⁵ las que nos llevan directamente a las propias elecciones personales en esta importante cuestión de la ordenación en grupos de LS que tienen como trasfondo precisamente la búsqueda de la *unidad* artística de su primer libro de poemas, como ya vimos más arriba. Para Guidotti, las fórmulas líricas a las que alude nuestro autor nos sitúan frente a los versos repetidos, o bien, a ciertas parejas recurrentes compuestas por adjetivo/sustantivo de LS (1936-1943) (*breve finestra, immobile luce, cara ragazza* etc.), afirmando en este sentido:

Forse proprio ricercando nelle sue stesse liriche quelle 'sottili corrispondenze', quelle 'riprese minute', si può individuare la sottile intelaiatura di *Lavorare stanca* e cogliere di conseguenza il criterio-guida del suo ordinamento. Una volta preso atto infatti del modo in cui l'ammirazione di Pavese per un certo tipo di poesia classica, come quella omerica, venga ad identificarsi con la sua predilezione per i versi ritornanti e gli aggettivi-epiteto, appare chiara la conseguente rinuncia ad una poesia fondata su

ordenación de LS, con todo, podemos seguirlas con detenimiento en la edición de la poesía pavesiana que realizara I. Calvino y que he siglado como PEI muy bien contestada por Lanfranco CARETTI, «Per un'edizione delle poesie di Cesare Pavese», en *L'Approdo Letterario*, 44 (1968), pp. 127-30. Las conclusiones de Guidotti deben por tanto mucho a la reconstrucción de Calvino a las que me remito.

³⁵ Las notas pavesianas que más me interesan ahora del MDV son éstas: «Il grande fascino dei due poemi è l'unità materiale dei loro personaggi, che a volta a volta si accende in queste conflazioni di poesia. Abbiamo cioè, fin dal primo esempio di grande poesia intenzionale, questo doppio gioco: naturale svolgersi di casi (che potrebbero anche essere il doppio o la metà, senza danno) e successive ed organiche illuminazioni poetiche. Il racconto cioè, e la poesia. L'unione dei due elementi non è piú che ABILITA' [...] Resta, di rintracciare in un gruppo di poesie le sottili, e quasi sempre segrete, corrispondenze di argomento (materiale unità) e di illuminazione (unità spirituale) [...] Altro punto interessante in Omero sono gli appellativi e i versi ritornanti: tutto ciò, insomma che costituisce in ciascun caso un nervo lirico di indiscutibile valore, e ogni volta viene trascritto, uguale o press'a poco, senza darsi pena di rivedere la primitiva intuizione. (Anche qui, non vale la verità che si tratti di lingua poetica, di gergo consacrato, di frasi diventate nell'uso un vocabolo solo, di cristallizzazioni ieratiche d'un sentimento. Sarà, anzi è; ma a me fanno un altro effetto ed ho ogni diritto di ragionarci come fossero una scelta deliberata di Omero. Non conta l'intenzione sua, conta quel che ci vedo io, lettore) [...] Concludendo, un modo per ottenere l'unità, è la ricorrenza di certe formule liriche che ricreino il vocabolario, trasformando un appellativo o frase in semplice parola. Di tutti i modi di inventare la lingua (l'opera del poeta) questo è il piú convincente e, a pensarci, il solo reale. E spiega come in tutta quella parte dell'opera, dove ricorrono le formule uguali, circoli un'aria di unità: è lo stess'uomo-inventore-che parla>>, cita del 17 de febrero de 1936, en las pp. 26-28, y el 23 de febrero del mismo año, leemos esta otra reflexión interesantísima: <<Piú ci penso e piú mi appare notevole il fare omerico del libro-unità [...] Cosí intesi, i creatori appaiono bene condizionati a quel lavoro di grandiosa e sottilissima abilità, astuzia, che si richiede a soddisfare il gioco di ponte tra racconto e poesia. Sono mirabili nel compromesso, l'arte tutta sociale e prudenziale dell'esperienza. Invece di derivare una grandezza dalla violenza del sentire, essi la derivano dall'arte del saper vivere. Questa base biografica è l'unica cosa che abbiano in comune i lirici e i creatori. Ma mentre per i lirici tutto si estingue in questa violenza, per essi, per i maestri, il saper vivere è un arte che semplicemente giova a tornire il materiale umano, liberato a sé, ripulito, ultimato: posto a disposizione di tutti. Cosí essi scompaiono nell'opera, mentre i lirici vi si sfigurano», en las pp. 28-29. Y finalmente, una cita también interesante del 28 de febrero de 1936: «[...] l'unità del poema non consiste nelle scene-madri, ma nella sottile corrispondenza di tutti gli attimi creativi. Vale a dire, l'unità non deve tanto alla costruzione grandiosa, all'ossatura identificabile della trama quanto all'abilità scherzosa dei piccoli contatti, delle riprese minute della trama e quasi illusorie, alla trama dei ritorni insistenti sotto ogni diversità», en la p. 29. La cursiva es del autor.

schemi narrativi, come poesia-racconto [...] Da questo momento in poi tra l'altro egli sposta definitivamente l'asse dei suoi interessi per l'argomento sul problema specifico della organizzazione del suo canzoniere³⁶.

La autora revisa las razones que condujeron a Pavese en MP y APCP a organizar su idea de *canzoniere-poema* bajo el criterio cronológico de la composición, y al mismo tiempo a abandonarla con toda una serie de razones, a veces nada fáciles de entender. Después de la admisión de otro tipo de ordenamiento, el *criterio psicologico del tedio*, constatando válidamente, en mi opinión, el cruce de ambos, es decir, el hecho de que la distinción entre poemas «cansados» o «conclusivos» (según la terminología pavesiana) y poemas «iniciales» y «ricos de desarrollo» implica una inevitable discriminación de carácter cronológico, de modo que se trata de una ordenación más a descartar (para Pavese serán los poemas «cansados» o «conclusivos», curiosamente, los que llegarán a ser los más bellos de la colección). Guidotti valora después el hecho de que una vez agotadas las consideraciones negativas, Pavese se dirija en su teorización a ofrecer un ejemplo concreto de clasificación poética aplicado a sus poemas. Adopta entonces un criterio (que Calvino, en PEI, reafirma) exclusivamente temático: toma como punto de partida un grupo de composiciones escritas con la intención de superar la experiencia de la *poesia-racconto*, Pavese forma dos grupos diferentes apoyados ambos en un tipo de clasificación temática: la liquidación del confinamiento (*Mito, Semplicità, Lo steddazzu*) y la rabia sexual (*La vecchia ubriaca, La puttana contadina, La moglie del barcaiolo*). Pero Guidotti nos pone sobre aviso de la importante cuestión de que en realidad el poeta piamontés termine por marcar más bien la constante repetición de algunos sustantivos así como de las ya aludidas parejas adjetivo/sustantivo (como *mare, montagna, stella, uomo solo, finestra, luna*, etc.) que nos acercan al inconfundible tono de monotonía de los poemas pavesianos, afirmando a este respecto:

Proprio qui sta dunque la chiave per capire il criterio seguito da Pavese nell'ordinare il suo canzoniere: l'unità di svolgimento infatti si raggiunge partendo da un'iniziale distinzione tematica che permette di assegnare le varie poesie a gruppi differenti (come 'Antenati', 'Città in campagna', 'Legna verde', ecc.); all'interno di questi gruppi poi, l'autore istituisce sottilissimi contatti, crea riprese minute, tesse la trama dei ritorni insistenti con minute variazioni³⁷.

Para Guidotti, el problema teórico que plantea la arquitectura del cancionero en discusión, puede considerarse a todas luces concluido, o solucionado en su mayor parte, analizando sucesivamente las dos estructuras de LS en sus dos distintas ediciones, y constatando asimismo que los poemas se han ido articulando en torno a una serie de núcleos temáticos fácilmente identificables con los *temas-clave* del autor: campo, ciudad, confinamiento, sexo, soledad, etc., pero refiriéndose también al problema del ordenamiento interno de cada uno de los grupos. Pasa luego a la

³⁶ En *Tra mito e retorica* cit., pp. 51-52.

³⁷ *Ibid.*, p. 54. El análisis de las variantes de los poemas, al menos de los escritos para su inclusión en LS (cfr. PEI, pp. 227-254), con todo, pese a tratarse en la mayoría de las mismas a leves retoques estilísticos, parecen corroborar esta hipótesis.

realización de un análisis (cfr., su estudio cit., pp. 57-63) de la articulación de los poemas en una sección de LS (*Antenati*), considerando todos los motivos que allí gravitan alrededor de un motivo base: el paisaje campestre (que como afirmara F. Fortini, es el verdadero interlocutor mudo³⁸ de los poemas pavesianos).

Los microtemas individualizados en el estudio (que en realidad no se manifiestan de un modo ordenado ni tan uniforme) revisten dos funciones principales: a) de conexión interna (las conexiones intertextuales de Santagata) para las composiciones de la determinada sección; b) de caracterización de cada una de las secciones, al margen de las mismas especificaciones macrotemáticas, dentro de la unidad estructural del conjunto de la colección. Considerando los elementos microtemáticos, como factores caracterizadores, finalmente propone la siguiente articulación (en mi opinión algo discutible) del conjunto de la colección de poemas pavesiana:

TÍTULO	MACROTEMA	MICROTEMA
<i>Antenati</i>	campo	aspecto mítico-ancestral
<i>Dopo</i>	la mujer	mujer ciudadana
<i>Città in campagna</i>	campo	contraste entre las costumbres de vida de ciudad y agrestes
<i>Maternità</i>	la mujer	mujer-tierra-madre
<i>Legna verde</i>	política	maduración a través de las luchas políticas
<i>Paternità</i>	soledad	nostalgia, exilio, muerte [?]

Pasa entonces a delimitar la sucesión que el poeta quiso ofrecer a los seis grupos de LS (1943). Para la estudiosa, ésta permite individualizar un cierto *iter*, aunque no riguroso: la figura del muchacho-escapado-de casa³⁹ que debe afrontar el mundo ciudadano, instaurando con éste una relación de amor-odio, y al mismo tiempo, a añorar su tierra, aceptando la ciudad como lugar de la madurez, basándose en el famoso texto pavesiano del MDV sobre este interesantísimo tema:

Il caso mi ha fatto cominciare e finire *Lavorare stanca* con poesie su Torino –piú precisamente–, su Torino come luogo da cui si torna, e su Torino luogo dove si tornerà. Si direbbe il libro l'allargamento e la conquista di S. Stefano Belbo su Torino. Tra le molte spiegazioni del 'poema' questa è una. Il paese diventa città, la natura diventa la vita umana, il ragazzo diventa uomo. Come vedo, 'da S. Stefano a Torino' è un mito di tutti i significati escogitabili per questo libro⁴⁰.

³⁸ Recojo la definición fortiniana del estudio de Guidotti, en la p. 57, que a su vez cita por F. FORTINI, *Poeti del '900*, Roma-Bari, 1977.

³⁹ En MDV leemos con fecha del 10 de noviembre de 1935: «Se figura c'è nelle mie poesie, è la figura dello scappato di casa che ritorna con gioia al paesello, dopo averne passate d'ogni colore e tutte pittoresche, pochissima voglia di lavorare, molto godendo di semplicissime cose, sempre largo e bonario e reciso nei suoi giudizi, incapace di soffrire a fondo, contento di seguir natura e godere una donna, ma anche contento di sentirsi solo e disimpegnato, pronto ogni mattino a ricominciare: i *Mari del Sud* insomma», en la p. 17.

⁴⁰ En MDV, ob. cit., p. 25.

Para Guidotti, en definitiva, es precisamente este *iter*, que se desarrolla a lo largo de una serie de grandes núcleos temáticos, el que constituiría la *arquitectura* de LS (1943), determinando de este modo la unidad de conjunto. Por el contrario, no interferiría sobre la autonomía de cada una de las divisiones o grupos, donde se desarrollan los distintos nexos microtemáticos. La *textura*⁴¹ (o simplemente estructura) estaría entonces regulada por las recurrencias formales, por las *riprese minute*, por *quei ritorni insistenti* que en su opinión, como vengo diciendo, constituyen la ligazón unitaria más profunda de la colección pavesiana.

6. En las páginas anteriores intenté discutir con detalle algunas de las teorías más consecuentes relativas a la estructura del género cancionero, como ya afirmara, de tan larga e imponentemente cultivada tradición en las letras italianas desde los Orígenes. En éstas he querido también articular lo más sistemáticamente posible las pocas informaciones con las que contamos en la actualidad sobre los motivos que llevaron a Pavese a una determinada, inteligente, y contempladísima estructuración de su primer libro con motivo de su segunda edición en 1943 (y en un estado incipiente durante el periodo de la primera publicación del libro, 1936 [1935]). Parece que primero fue el poemario y después el cancionero. O dicho de otro modo, que primero existió la certeza de una determinada estructuración:

[...] io stesso mi sono fermato penseroso davanti a veri o presunti canzonieri costruiti (*Les Fleurs du mal* o *Leaves of Grass*), dirò di piú, 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 piú, come nell'*Alcyone*, si tratta di un legame temporale, fantasie da giugno a settembre⁴².

Y a través de ésta, se empeñó durante años, en un tímido intento de estructuración temática definitiva de lo que inicialmente fue con vaguedad una tensión,

⁴¹ El término fue acuñado por Benvenuto TERRACINI, en su ensayo «Stilistica al bivio? Storicismo versus strutturalismo», en *Strumenti critici*, 5, (1968), pp. 1-37 [por donde cito], y después en *I segni, la storia*, ed. de G. L. Beccaria. Napoli: Guida, 1976, pp. 389-426 (que cita Guidotti). La alusión de A. Guidotti no me parece del todo exacta: *testura* como contrapuesto a *arquitectura* de un cancionero, es decir, y literalmente, «La 'testura' del canzoniere invece resta affidata alle ricorrenze formali [...] che costituiscono il legame unitario piú profondo della raccolta», en ob. cit., p. 65. En realidad Terracini está considerando, a propósito del concepto de estructura cerrada, en el sentido que le da D. S. Avalle, dos acepciones posibles: la estructuralista que el mismo Avalle ofrece al analizar el soneto montaliano [apud. B. Terracini, art. cit., p. 16], y la que él entreve, la tradicional (al menos en los estudios de estilística tradicionales que son precisamente los que el lingüista italiano está revisando) de textura, es decir, la propiedad de un texto para constituir una unidad. En su artículo Terracini, con todo, se dirige prevalentemente a demostrar la deuda del estructuralismo frente a muchos de los conceptos básicos acuñados durante décadas por la estilística histórica y lingüística general, y más aún, al oscurecimiento que los estudios estructuralistas (en concreto los de poética), durante el boom que los vio nacer, han generado justo por no haberse sabido enriquecer de éstos. Terracini (1968) propone la consideración de la sintaxis, o más bien, de los elementos sintácticos, en la afirmación de la exigencia, que como él mismo afirma, es la de encontrar «[...] il filo che lega unitariamente l'opera di poesia, e nell'asserzione che, per lo meno in via empirica, questo è segnato da un andamento –libero andamento poetico– di elementi sintattici [...]», en la p. 37.

⁴² En MP, ob. cit., p. 193.

digamos, escritural, recurrente de poema a poema (las citadas recurrencias lexicales, fórmulas incluso narrativas que aparecen en todo el cancionero LS, sintácticas, a veces también temáticas, que ofrecen ese *tono rítmico* tan indiscutiblemente paveciano de sus primeros poemas y que no van a estar ausentes en muchas de sus páginas posteriores, hasta la redacción de *La luna e i falò* y *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, las últimas obras). Representativo de lo que vengo defendiendo aquí es este bello poema de LS, compuesto del 9 al 12 de enero de 1936, (sobre el que el autor se detiene, con mucho interés teórico, en más de una ocasión en los apéndices y diario) que cierra la etapa del confinamiento calabrés:

Lo steddazzu

L'uomo solo si leva che il mare è ancor buio
e le stelle vacillano. Un tepore di fiato
sale su dalla riva, dov'è il letto del mare,
e addolcisce il respiro. Quest'è l'ora in cui nulla
può accadere. Perfino la pipa tra i denti
pende spenta. Notturmo è il sommesso sciaquío.
L'uomo solo ha già acceso un gran fuoco di rami
e lo guarda arrossare il terreno. Anche il mare
tra non molto sarà come il fuoco, avvampante.

No c'è cosa piú amara che l'alba di un giorno
in cui nulla accadrà. Non c'è cosa piú amara
che l'inutilità. Pende stanca nel cielo
una stella verdognola, sorpresa dall'alba.
Vede il mare ancor buio e la macchia di fuoco
a cui l'uomo, per fare qualcosa, si scalda;
vede, e cade dal sonno tra le fosche montagne
dov'è un letto di neve. La lentezza dell'ora
è spietata, per chi non aspetta piú nulla.

Val la pena che il sole si levi dal mare
e la lunga giornata cominci? Domani
tornerà l'alba tiepida con la diafana luce
e sarà come ieri e mai nulla accadrà.
L'uomo solo vorrebbe soltanto dormire.
Quando l'ultima stella si spegne nel cielo,
l'uomo adagio prepara la pipa e l'accende⁴³.

Parece asimismo que sea la idea de la *crisis de identidad*, por lo demás tan explorada por la crítica pavesiana la que amalgame, si seguimos las citas del MDV (es decir, la *figura* que él propone), el macrotema general de su cancionero, a través del cual se van estructurando los distintos apartados señalados, si bien con una progresión muy vacilante. Por lo tanto, y a la luz de lo expuesto, la propuesta de Guidotti se presentaría

⁴³ El poema lo cito por PEI, ob. cit., p. 134. La cursiva, quiere tan sólo indicar la densas recurrencias léxicas y semánticas (o conexiones de equivalencia, en la terminología de Santagata antes expuesta), para Pavese, sin duda fantásticas, del poema que cierra la sección Paternità, y por lo mismo, de LS.

con un marcado índice de coherencia argumental e hipotética. Pero, en este sentido se hace necesaria una importante aclaración, ya que la estructura que Pavese ofrece a LS (1943), temática, quería ante todo encerrar en sí —y los devaneos del autor fueron infinitos— una visión estructurada del mundo representado (narrado) en el poemario. En este sentido, parece indiscutible que la arquitectura de LS está envuelta por una gran carga de moralismo y al mismo tiempo determinada por él. Moralismo espartano, si queremos, pero determinante de la estructura profunda, del mundo interno de LS que va guiando la lectura del cancionero. Pavese, en 1935, disponía ya de un poemario amplio en el que, como él observara en los de D'Annunzio, Whitman y Baudelaire, de poesía a poesía, efectivamente, existían una serie de recurrencias, que marcaban el personalísimo ritmo monótono del poemario, a través de la repetición de una serie de fórmulas léxicas (o conexiones) dirigidas a dar *unidad* al conjunto del libro. En un segundo momento el autor se dirigió oscuramente a ofrecer una estructura global, de conjunto, que adecuara la materia del poemario a la cosmovisión de un mundo, y de este modo salir del poemario para entrar en el cancionero, que debía funcionar como el relato perfecto de la experiencia de un mundo y al mismo tiempo moralizarlo. Como se refleja de una lectura de MP (apéndice a la edición de 1936), Pavese constataba primeramente las grandes posibilidades que contenía el poema-relato para direccionar los contenidos. Más adelante se refiere al poema-cancionero, declarando su imposibilidad de realización. Pero en verdad, y mucho más cerca de Baudelaire, el poeta piamontés está buscando la delimitación de un cancionero-relato que contenga en sí un juicio de una realidad entendida como fantástica y que a ésta remita. Así escribía Pavese en su diario recién iniciado, el 15 de octubre de 1935:

Se veramente questi quattro anni di poesia li ho vissuti, tanto meglio: ciò non potrà che giovarmi con una maggiore incontestabilità e un miglior senso dell'espressione [...]Ma non debbo dimenticare com'ero smarrito prima dei *Mari del Sud* e come il mio mondo lo presi a conoscere via via che lo creavo. Non prima. Non però che manchi un peggioramento di difficoltà, oggi. In *Lavorare stanca* entrava tutta la mia esperienza fin dal giorno in cui apersi gli occhi, ed era tanta la gioia di scavare al sole il mio primo oro, che non sentivo monotonia. Tutto allora in me era da scoprire. Ora, che ho saccheggiato la vena, mi sono troppo esausto e ben definito per avere ancora la forza di gettarmi su uno scavo con grandi speranze. Il paese è tutto sondato e misurato, e la mia originalità so in che consiste⁴⁴.

Queda por resolver un último problema, es decir, el emblemático abandono de la poesía, de un cancionero considerado como fracasado (o mejor, *autocensurado* hasta el extremo y sometido a autoanálisis teórico durante años) a favor de la producción narrativa⁴⁵. A esta labor Pavese se dedicará ininterrumpidamente a partir de

⁴⁴ En MDV, ob. cit., p. 12.

⁴⁵ Las fechas de publicación de las novelas y relatos pavesianos, en vida del autor, y una vez finalizada la composición de LS, serían significativamente las siguientes: *Paesi tuoi*, en 1941; *La spiaggia*, en 1942; *Feria d'agosto*, en 1946; *Il compagno*, en 1947; *Dialoghi con Leucò*, en 1947; *Prima che il gallo canti* [Il carcere, La casa in collina], en 1948; *La bella estate* [Il diavolo sulle colline, Tra donne sole, La bella estate], en 1949; *La luna e i falò*, en 1950. Los relatos de menor extensión Pavese empezó a publicarlos sólo a partir de 1941 en periódicos y revistas y ahora los leemos en los dos vols. cit., de Racconti.

la publicación de PT, en 1941, una vez dispuesta definitivamente la estructura de LS (1943), y anunciado la nueva perspectiva creativa en APCP (redactado en 1940 y como es sabido apéndice segundo a la edición definitiva). Las razones del significativo cambio de género las explica el mismo autor en su diario:

[...] Mi pare davvero di avere acquistato un istinto tecnico tale che, senza pensarci deliberatamente, ormai le mie fantasie mi escon fuori immaginate secondo quella fantastica legge che nominavo il 10 ott. E questo ho gran paura voglia dire che è ora di cambiar musica, o almeno, strumento. Se no, arrivo al punto che prima ancor di comporre la poesia, ne abbozzo il saggio critico. E diventa un affare burlesco come il *Letto di Procuste*. Ed ecco trovata la formula per l'avvenire: se un tempo mi dannavo l'anima a creare un misto dei miei lirismi (apprezzati per foga passionale) e del mio stile epistolare (apprezzabile per controllo logico e immaginoso) e il risultato furono i *Mari del Sud* con tutta la coda; ora debbo trovare il segreto di fondere la fantastica e sentenziosa vena del *Lavorare Stanca* con quella, pazzerellona e realisticamente intonata a un pubblico, della pornoteca. Ed è indubitato che ci vorrà la prosa. Perché una cosa sola (tra molte) mi pare insopportabile all'artista; non sentirsi piú all'inizio⁴⁶.

La crítica ha entendido esta juvenil meditación diarística (1935) como una confesión de incapacidad por parte de un poeta que acaba de preparar su primer libro de poemas, así como también —y personalmente opino que muy ingenuamente—, un abandono de la poesía por una oscura confesión de imposibilidad de *realismo* (o cuanto menos de adecuación de los contenidos a una estructura narrativo-poética rígida), que en la narrativa sí que encontraría una vehiculación adecuada. Y enseguida se vislumbra la etiquetación del Pavese *neorrealista*. Esta versión *oficial* que ha sostenido durante décadas la mayor parte de la crítica dedica, sin embargo, un corto espacio al estudio de los poemas de LS. Soy de la opinión que el mantenimiento de la tan a menudo cómoda etiqueta de *realista* por parte de la crítica, haya desenfocado totalmente el asunto hasta el punto de desviar esta importante cuestión a un terreno que no le corresponde de ningún modo. En primer lugar, Pavese se refiere en la cita del MDV antes expuesta, a una conjunción de la vena fantástica de LS con la vena realísticamente «locuela», entonada, y son palabras suyas, a un público de los aproximadamente trescientos poemas que integran la *Pornoteca* (todavía inéditos). Hay fantasía y apertura de la fantasía, o en otras palabras, determinación del complicado concepto de *imagen* sin concesiones al que el mismo poeta consideraba como una de las lacras más agudas de su obra ya en el tiempo de la primera edición de LS: la inevitable concesión de principio al *naturalismo* nunca sistematizada al menos teóricamente por el poeta piamontés, o quizá, profundamente enmarañada en su teorización. Pienso, pues, que los textos teóricos pavesianos MP y APCP (a los que hay que sumar el MDV) no abordan en absoluto el fracaso o la imposibilidad de una construcción trabada de un libro de poemas. Desde el poema-relato al cancionero-poema, Pavese, está buscando salidas al naturalismo e impresionismo⁴⁷ que ha heredado, y del que es

⁴⁶ MDV (17 de octubre de 1935), ob. cit., p.14.

⁴⁷ Los conceptos de naturalismo e impresionismo parecen acercarse e incluso cruzarse en la acepción que Pavese les ofrece tanto en MP como en APCP y MDV, donde el 2 de octubre de 1941 leemos: «Perché il realismo naturalistico-psicologico non ti basta? Perché è troppo povero. Non si tratta di scoprire una nuova realtà psicologica, ma di moltiplicare i punti di vista che riveleranno nella normale

plenamente consciente. A raíz de la determinación de este hecho ineliminable, como el autor piamentés expondrá lúcidamente en APCP, el arte pavesiano se dirige con toda la determinación posible y exquisita al establecimiento de una *poética del símbolo* (M.L. Premuda lo llamó *realismo simbólico*) que será la que desarrollará durante los años cuarenta y cuyo principio es posible captar en muchos de los poemas últimos de LS (y habría que pensar enseguida en *Mattino*, *Notturmo*, *Estate*, y sobre todo en lo mucho que distan las dos elaboraciones de éste último). Creo, por lo demás, que el cancionero pavesiano de 1943, lleno de narrativa monótona y de belleza colinar no es un producto tan exótico y marginal como muchos se han esforzado en mantener⁴⁸, así como de que LS representa una de las cimas de la poesía contemporánea italiana y justo por lo mucho que debe a ella. La construcción de este cancionero documenta uno de los más rigurosos intentos con los que cuenta la poesía contemporánea italiana de entender la literatura de la tradición que ha creado el siglo XX, y al mismo tiempo, de buscar un espacio lo más digno posible en ésta, así como en la *tradición* que tan generosamente (aunque sea tan poco fácil de entender por un poeta de cualquier generación y época) pasara y viviera el autor piamentés, con su tan particular –y tremendamente lúcida– inquietud.

realtà una grande ricchezza. E' un problema di costruzione (si risale al 16 nov. 1935)», y unos meses después (invierno '41-42): «[...] Gli ambienti non saranno descritti, ma vissuti attraverso i sensi del personaggio –e quindi il suo pensiero e il suo parlare. Quello che ti disgusta come impressionismo, diventa così –bedingt dal personaggio– vita in atto. Ecco la norma che già cercavi in fondo al 'Mestiere di Poeta'. Che altro è il racconto del raccontare di Anderson, il monologo interiore di Joyce ecc., se non questa imposizione della realtà-personaggio all'oggettività», en las pp. 230-231. La cursiva es del autor.

⁴⁸ Es famosa la posición de uno de los primeros críticos de la poesía pavesiana, Sergio ANTONIELLI, en *I versi di Cesare Pavese* (1951), que leemos en su libro *Aspetti e figure del Novecento*, Parma: Guanda, 1955, en las pp. 99-105: «Lavorare stanca è alla base di tutto Pavese: ne scopre la forza quanto il vizio d'origine. Egli poi raggiungerà l'espressione piena, non nei versi, ma nei racconti, nelle pagine in cui, vinto il dissidio e la solitudine, saprà riconquistare la campagna e divenire il poeta della sua valle del Belbo. Sarà così un altro ancora dei nostri poeti fra provincialismo e decadentismo. Ma in *Lavorare stanca* mostra subito tutte le carte, mette a nudo il laborioso processo dell'arte sua, anche nel senso dell'accennato decadentismo, quando per esempio mostra questo suo 'uomo solo' non semplice, innocente uomo di campagna, ma uomo di campagna corrotto da una civiltà in disfacimento che ha spinto fuori dei centri urbani anche le sue fasi estreme. La semplicità, il buon vigore terrestre, la potente e innocente terra grassa e nera, non sono natura per Pavese, ma aspirazione, bisogno, ossessione, uno dei suoi miti d'arrivo», en la p. 103.