

a cura di
Anna Dolfi

Notturni e musica nella poesia moderna



MODERNA/COMPARATA

— 30 —

MODERNA/COMPARATA

COLLANA DIRETTA DA
Anna Dolfi – Università di Firenze

COMITATO SCIENTIFICO
Marco Ariani – Università di Roma III
Enza Biagini – Università di Firenze
Giuditta Rosowsky – Université de Paris VIII
Evangelina Stead – Université de Versailles Saint-Quentin
Gianni Venturi – Università di Firenze

Notturmi e musica nella poesia moderna

a cura di
Anna Dolfi

Firenze University Press
2018

Notturmi e musica nella poesia moderna / a cura di Anna Dolfi.
– Firenze : Firenze University Press, 2018.
(Moderna/Comparata ; 30)

<http://digital.casalini.it/9788864538037>

ISBN 978-88-6453-802-0 (print)

ISBN 978-88-6453-803-7 (online PDF)

ISBN 978-88-6453-804-4 (online EPUB)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc

Volume pubblicato con un contributo dell'Università degli Studi di Firenze.

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

A. Dolfi (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, M. Garzaniti, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, A. Lenzi, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli, M.C. Torricelli.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>)

This book is printed on acid-free paper

CC 2018 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
via Cittadella 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com
Printed in Italy

INDICE

UN SALUTO 13
Luigi Dei

VEDERE, ASCOLTARE LA NOTTE (QUASI UN PRELUDIO) 15
Anna Dolfi

ALONATURE NOTTURNE TRA MUSICA E POESIA

EVOCAÇÃO DA NOITE (1957-1960) 23
Ruggero Jacobbi
a cura di Franzisca Marcetti

O Canto dos Galos 24
Evocação da Noite 24
Os Anjos 25
Poema 26
O pintor 26
Domínio da Inocencia 26
Crise 27
As andorinhas 27
Noturno mínimo 28
Conselho matinal 28
A Tarde 28
Poema geométrico 29
Território 29

SENTIERI DI NOTTE
Eugenio De Signoribus
Il vialetto 31
Nella dissolvenza 32
Fuggitivi 33

PER UN NOTTURNO DI LUCE 35
Jean-Charles Vegliante
Una traduzione inedita 37

MODI, LUOGHI, SPAZI DELLA NOTTE

LIMINARITÀ E POROSITÀ DELLA NOTTE. RIFLESSIONI SULL'«ÉTAT DE NUIT» E SULL'«EFFETTO NOTTE»	41
<i>Anna Dolfi</i>	
NOTTURNO E METAPOESIA. «LA NUIT DE MAI» DI ALFRED DE MUSSET	55
<i>Enza Biagini</i>	
1. Il notturno in musica	56
2. Le Notti di Alfred de Musset	61
3. Notturmo e metapoesia. «Qu'est ce qui de la nuit reste la nuit» nella «Nuit de Mai»?	68
VARIAZIONI SU MUSICA E POESIA: UNGARETTI, LUZI, BIGONGIARI	75
<i>Teresa Spignoli</i>	
GASTON BACHELARD: ETICA E POETICA DELLA NOTTE	
<i>Riccardo Barontini</i>	
1. Implicazioni poetiche e filosofiche del notturno bachelardiano	89
2. Alla ricerca di un'impossibile metafisica della notte	93
3. La poesia e il notturno ai limiti della soggettività	96
LA «TRINITÉ CHARMANTE» DEL NOTTURNO	
<i>Irene Calamai</i>	
1. Premessa	101
2. I romantici e la notte	102
3. «Coincidentia oppositorum»: la berceuse e l'antitesi	104
4. La notte e i suoi moti	110
5. La morte	112
6. Dal trittico alla trinità	118
IN MUSICA, ATTRAVERSANDO LA NOTTE	
«O NOTTE, ANTICA DEITÀ». I «NOTTURNI» DI PINDEMONTE, LA «REGINA DELLA NOTTE» DI MOZART, IL «FLAUTO MAGICO» DI BERGMAN	125
<i>Gianni Venturi</i>	
LA LUNA, L'AMICIZIA E I LABIRINTI DEL CUORE	153
<i>Vivetta Vivarelli</i>	
L'«ALTARE DELLA NOTTE»: RITO E POESIA NEGLI «INNI ALLA NOTTE»	161
<i>Patrizio Collini</i>	

RECEPTION DES NOCTURNES ET THEORIE DU ROMANTISME	169
<i>Béatrice Didier</i>	
1. Liberté du nocturne	169
2. Images et subjectivité	170
3. Quel romantisme?	174
PRIMA E DOPO I ROMANTICI. SIMBOLOGIE DELLA NOTTE DA NOVALIS A BAUDELAIRE	
<i>Roberto Deidier</i>	
1. Luci e ombre della notte. E della poesia	177
2. Prossimità romantiche	182
3. La notte lava la mente	187
NOTTURNI OPERISTICI TRA PARIGI E VENEZIA, ANDATA E RITORNO. «LA NONNE SANGLANTE» E «MARIA DE RUDENZ»	193
<i>Camillo Faverzani</i>	
IL «CLAIR DE LUNE»: UN MOTIVO LETTERARIO E MUSICALE NELLOTTOCENTO FRANCESE	221
<i>Michela Landi</i>	
1. Il «clair de lune» in poesia	224
2. Il «clair de lune» in musica	234
CINQUE 'CLICHÉS' PER MUSICA IN POESIA. DA LEOPARDI ALLA TERZA GENERAZIONE	239
<i>Anna Dolfi</i>	
1. Qualche antecedente (o meglio 'cliché' 1)	242
2. La musica del silenzio ('cliché' 2)	246
3. L'inclinazione al canto ('cliché' 3)	249
4. Un motivo musicale ('cliché' 4)	254
5. Sulle tracce di Orfeo ('cliché' 5)	265
«EINE SCHREKLICHE NACHTMUSIK». LA MUSIQUE ET LE TERRIBLE CHEZ RAINER MARIA RILKE ET PAUL CELAN	269
<i>Guillaume Surin</i>	
1. La Musique et le Terrible	274
2. La conversion à la Nuit	280
BRITTEN, NOTTURNI, DA SHAKESPEARE AL ROMANTICISMO	295
<i>Mario Domenichelli</i>	

NOTTURNI ITALIANI I

UN CRONOTOPO LEOPARDIANO: SUL NOTTURNO DELLE «RICORDANZE»	309
<i>Martina Romanelli</i>	

I NOTTURNI DI SALVATORE DI GIACOMO <i>Luciano Formisano</i>	317
TRA I NOTTURNI DANNUNZIANI. ACCEZIONI, TIPOLOGIE, CAMPIONI TESTUALI <i>Clelia Martignoni</i>	329
«COINCIDENTIAE OPPOSITORUM» FONICO-SIDERALI IN ONOFRI <i>Oleksandra Rekut-Liberatore</i>	347
DAI NOTTURNI DI CAMPANA ALLA NOTTE DI UNGARETTI <i>Maria Carla Papini</i>	359
LA NOTTE DI DIDONE: FONTI CLASSICHE E MODERNE DEL CORO III DELLA «TERRA PROMESSA» <i>Francesca Bernardini Napoletano</i>	367
IN MARGINE AGLI «ACCORDI» DI MONTALE <i>Marco Menicacci</i>	381
NOTTURNI ITALIANI II	
TRA SERA E NOTTE: LE VISIONI DEL GIOVANE SABA <i>Silvio Ramat</i>	393
I «LASTRICI SONORI» DELLA NOTTE SBARBARIANA IN «PIANISSIMO» E NEI «TRUCIOLI» VALLECCHIANI <i>Martina Di Nardo</i>	411
I NOTTURNI DI PENNA <i>Francesca Nencioni</i>	431
«OGNI COSA, NEL BUIO, LA POSSO SAPERE». NOTTURNO METAMORFICO NELLA POESIA DI PAVESE <i>Nicola Turi</i>	445
LA NOTTE ASPETTA LE VOCI. CONTEMPLAZIONE ACUSTICA E INTERTESTUALITÀ IN «ISOLA» DI ALFONSO GATTO <i>Luigi Ferri</i>	
1. La divergenza fra canto e immagine	455
2. Il doppio incipit di «Isola»	459
3. Una lirica. Notte e contemplazione acustica – vv. 1-4	460
4. La morte e la memoria – vv. 5-8	464
5. I notturni di Gatto. Intertestualità interna ad «Isola»	467
6. Conclusione	471

«SFONDARE LA PARETE NERA», FRA LE ELLISSI DEL NOTTURNO
CAPRONIANO 473
Chiara Favati

LUZI E I NOTTURNI DELL'APPENDICE AL «QUADERNO GOTICO» 485
Andrea Giusti

DIVAGAZIONI MUSICALI NOTTURNE NELLA POESIA DI SANGUINETI
Francesca Bartolini

1. È il segno, con il suono, che significa 493

2. L'incarnazione di un vecchio fantasma mentale: il «Faust» 494

3. Ho patito le migliori insonnie della mia vita, in queste camere
implacabili di Scholzplatz 498

OLTRANZE NOTTURNE

LA MUSICA DELLA MUSICA E LA MUSICA DELLA POESIA 507
Laura Barile

NOTTURNI CITTADINI E «BARBARE» MELODIE: BLUES E POESIA
TRA AMERICA E ITALIA 521
Nino Arrigo

RUGGERO JACOBBI E I NOTTURNI FRANCO-LUSITANI 537
Franziska Marcetti

«IO POETA NOTTURNO»: PASOLINI, ROSSELLI E ALTRO NOVECENTO 553
Stefano Giovannuzzi

PARTITURE LIRICHE DI ANGELO MARIA RIPELLINO DA DOBŘÍŠ A PRAGA 565
Andrea Gialloredo

DA UN SETTIMO PIANO A UN'EMPIA STELLA. QUELLE NOTTI IN
VERSI DI GIOVANNI GIUDICI 577
Alberto Bertoni

LE PAROLE DELLA NOTTE NELLE PRIME RACCOLTE DI
ANTONELLA ANEDDA 587
Cecilia Bello Minciacchi

IL NOTTURNO COME PROBLEMA DELLA VISTA IN «ORA SERRATA
RETINAE» 601
Giulia Martini

DECLINARE LA NOTTE

NOTTURNO ALLA RADIO PER I POETI D'EUROPA E D'AMERICA

Rodolfo Sacchetti

- | | |
|---|-----|
| 1. Attraversare la notte a occhi chiusi: la paura | 611 |
| 2. Poesia per la radio. Prima della guerra | 613 |
| 3. Dopo la guerra. Poesia alla radio | 615 |
| 4. Memorie notturne | 617 |
| 5. «Ritratto di città» di Luciano Berio e Bruno Maderna | 620 |
| 6. «Under Milk Wood» di Dylan Thomas | 621 |

DE SIGNORIBUS E IL NOTTURNO COME METAFORA DISTOPICA.

NOTTE E MUSICA DA «ISTMI E CHIUSE» A «RONDA DEI CONVERTI» 625

Leonardo Manigrasso

NOTTURNO ELETTRICO. RITMI URBANI NELLA POESIA DI FINE NOVECENTO

Riccardo Donati

- | | |
|----------------------------|-----|
| 1. La musica come contagio | 637 |
| 2. Canzonette mortali | 641 |
| 3. Prove di dissipazione | 645 |

I NOTTURNI (POETICI) DI FRANCESCO DE GREGORI E LUCIO DALLA

Paolo Orvieto

- | | |
|-------------------------|-----|
| 1. Francesco De Gregori | 649 |
| 2. Lucio Dalla | 657 |

TENTATIVI DI RIMOZIONE DEL «NOTTURNO». SULLE RELAZIONI TRA POESIA CONTEMPORANEA E CLUB CULTURE

Samuele Fioravanti

- | | |
|---|-----|
| 1. «Nel breve incrociarsi del tempo retto e del tempo invertito». La rimozione del «notturno» mediante la rimozione del sonno | 671 |
| 2. «Empty nothingness». I «notturni» vuoti di Etel Adnan (Nights, 2016) | 677 |
| 3. «La musica sarà assordante». La rappresentazione del club come analogo del «notturno» nella poesia italiana contemporanea (2009) | 682 |

IL «NACHTSTÜCK» DI HEINER MÜLLER E IL NOTTURNO

Benedetta Bronzini

INDICE DEI NOMI

701

«OGNI COSA, NEL BUIO, LA POSSO SAPERE»
NOTTURNO METAMORFICO NELLA POESIA DI PAVESE

Nicola Turi

Forse non sempre la memoria dei suoi lettori ricorda che Cesare Pavese, artista e intellettuale estremamente poliedrico, nasce e muore poeta –: che fa dei suoi versi, anche stando alle sole date di pubblicazione¹, la cornice di una carriera creativa, come si sa, tragicamente bruciata nel giro di appena quindici anni. Cornice intemporale e uranica, in verità, nel senso che, a differenza di quel che accade col secondo mestiere (secondo solo in ordine temporale, naturalmente), il percorso che va dalla prima alla seconda edizione di *Lavorare stanca* (1936 e 1943), poi alla *plaque* dedicata a Bianca Garufi (pubblicata solo nel 1947) fino agli ultimi, numericamente esigui componimenti di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*², non risente granché né dei terremoti del contesto storico-politico – che intanto vive da noi mutamenti epocali: il fascismo, la guerra, la Resistenza, la caduta del regime e della monarchia – né delle plurime contaminazioni estetiche con cui Pavese entra via via in contatto: sporadiche, prevalentemente iniziali e tematiche le tracce del magistero americano (del resto ben presto abiurato³); impalpabili quelle del pur pervasivo clima neorealista (contaminazio-

¹ La poesia si configura in effetti come attività primaria, nel tempo, che precede anche le traduzioni, e poi, sul versante propriamente creativo, come prima manifestazione editoriale. Sulle prove giovanili (escluse dalla presente trattazione come tutte o quasi le poesie che non appartengono ai *quattro momenti* poetici individuati tra poco) si veda soprattutto Lorenzo Mondo, *Fra Gozzano e Whitman: le origini di Pavese*, in «Sigma», 1964 (si tratta di un numero monografico dedicato all'autore), pp. 3-21. Sui possibili modelli si rimanda invece almeno alla rilevazione di tracce dannunziane proposta prima da Anco Marzio Mutterle in *Appunti sulla lingua di Pavese lirico*, nel collettivo *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea: Rebora, Saba, Ungaretti, Montale, Pavese*, Padova, Liviana, 1966; e poi da Simona Costa in *Pavese e D'Annunzio*, in *Cesare Pavese oggi. Atti del convegno internazionale di San Salvatore Monferrato, 25-26-27 settembre 1987*, a cura di Giovanna Ioli, San Salvatore Monferrato, 1989, pp. 147-158.

² Rimasti impubblicati fino a dopo la morte ma che qui rappresentano il quarto tempo di un *iter* poetico fortemente segnato, nei suoi snodi, dall'avvicinarsi di figure femminili (anche se nel primo caso si tratta di una *tipologia* femminile piuttosto che di profili e identità definite e riconoscibili).

³ Cfr. Cesare Pavese, *Il mestiere di poeta (a proposito di «Lavorare stanca»)*, in *Le poesie*, a cura di Mariarosa Masoero, Torino, Einaudi, 1998, p. 109 (il testo, che risale alla fine del 1934, accompagna l'edizione 1943 di *Lavorare stanca*): «sul verso libero whitmaniano, [...] mi mancava insieme il fiato e il temperamento per servirmene».

ne, questa, *ab origine* negata); e giusto un po' più visibili, forse, quelle di interessi riconducibili all'affabulazione «mitologico-agricola» (per usare le parole di Calvino a proposito del suo primo mentore⁴).

Altri sono però i mutamenti che intervengono in questo aritmico (col tempo sempre più afono) quindicennio poetico e che, specchio soprattutto di un insanabile travaglio identitario, trovano un contrappunto fedele, come vedremo, proprio nella declinazione del tema (sottotema? contenitore?) notturno: altri mutamenti, insomma, anche rispetto alle finali evasioni anglofone, comunque cotte dall'appartenenza linguistica del loro destinatario (un nuovo *amore ballerina* per usare il sintagma coniato, per il precedente, da Francesco De Gregori⁵); e altri pure rispetto alla consistente trasformazione metrica e lessicale che subiranno, nel tempo, i primi versi pubblicati. Mi riferisco appunto all'edizione solariana di *Lavorare stanca* che «si volle fuori della linea del novecentismo»⁶, che mira ad affrancarsi, oltre che dalla contemporanea affermazione ermetica⁷, dalla misura dominante dell'endecasillabo in favore di un verso lungo e anapestico⁸ («da tredici a sedici sillabe, con una censura mediana appena sensibile», osservava Dionisotti su «Nuova Europa» già nell'agosto 1945 riducendo forse la portata di quella cesura⁹): reso peraltro compatto, quell'iniziale *corpus* di poesie, anche da un lessico ristretto e antiaulico (come attestano le occorrenze registrate da Savoca e Sichera¹⁰) che si condensa, in linea con le intenzioni pro-

⁴ Italo Calvino, *Note generali al volume*, in C. Pavese, *Poesie edite e inedite*, Torino, Einaudi, 1962, p. 246.

⁵ Si tratta di Carolina Mignone, immortalata nel 1973 nei versi di *Alice* («E Cesare perduto nella pioggia sta aspettando da sei ore il suo amore ballerina»).

⁶ Franco Fortini, *L'antifascismo e le premonizioni della guerra. Cesare Pavese*, in *I poeti del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1977, p. 120.

⁷ Ma a proposito dell'annunciata evoluzione cfr. Giorgio Bárberi Squarotti, *Appunti sulla tecnica poetica di Pavese*, in *Astrazione e realtà*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1960, p. 315: «si sarebbe tentati di affermare che la poesia narrativa non è stata per Pavese l'esito della volontà di restare estraneo, per una diversa e più diretta visione della realtà sociale e storica, ai moduli ermetici, ma il segno di non esservi ancora giunto».

⁸ Giuseppe Tavani (*Analisi ritmica di una poesia di Pavese*, in «Metrica», 1981, pp. 173-187) si concentra sulla poesia *Civiltà antica* del 1943 (che figurava col titolo *Atavismo* nell'edizione 1936: «Certo il giorno non trema...») per rilevare tra le altre cose l'uso massiccio di versi alessandrini: ma sulla metrica pavesiana si veda anche Donatella Riposio, *Ipotesi sulla metrica di «Lavorare stanca»*, in *Cesare Pavese oggi* cit.

⁹ Carlo Dionisotti, «*Lavorare stanca*», in «La nuova Europa. Settimanale di politica e letteratura», 34, 26 agosto 1945.

¹⁰ Giuseppe Savoca, Antonio Sichera, *Concordanza delle poesie di Pavese. Concordanza, Liste di frequenza, Indici*, Firenze, Olschki, 1997. Si tratta di un lessico peraltro condito di prestiti dialettali e «non aristocratic[o]», come dirà Gianfranco Contini (*Un esperimento di poesia non aristocratica*, in *Altri esercizi*, 1942-1971, Torino, Einaudi, 1978, p. 171), per il quale i versi di Pavese sono «una specie di esametro [...] vagamente evocante le prime whitmaniane poesie di Bacchelli o certi grandi pezzi verso la fine delle *Occasioni*. Ma ricchi di accenti, e insomma sprovvisti di autonomia canora [...], accanitamente meditativi».

grammatiche dell'autore, intorno a un «pacato e chiaro racconto»¹¹ perlopiù svolto al tempo presente, a un «cadenzato epico-narrativo»¹² piuttosto monotono e tutto centrato sulle natali, poi abbandonate ma comunque imprescindibili campagne piemontesi.

Federico García Lorca, a un giornalista che gli domandava cosa fosse per lui la poesia (nello stesso '36 della sua morte e, per caso, dell'esordio poetico di Pavese), rispondeva: «è qualcosa che se ne va per le strade [...], il mistero che sta in ogni cosa»¹³. Nel caso di Pavese, almeno del primo Pavese¹⁴, la ricerca si svolge tutta, in effetti, tra le polverose colline langarole (esplicita e ricorrente presenza) dove conta la qualità dei raccolti, dove «buoi e persone son tutta una razza», come recita la proemiale *Mari del Sud* (pietra miliare di una maniera finalmente convincente agli occhi dell'autore); dove sfilano uomini taciturni dal «dialetto [...] scabro», destinati alla fatica, con addosso «un sentore muschioso di bestia e di pipa»¹⁵ (mentre le donne servono appena a partorire e stanno ancora più zitte: si pensi alle poesie, tutte composte nel triennio 1932-1934, *Antenati, Una stagione, Una generazione...*). Ed è proprio questo statico, claustrofobico sfondo umano a favorire la prima dilatazione di quella dimensione notturna che sarà come detto la variabile di tornasole di un'intera carriera poetico-emotiva: inveterato microcosmo che prefigura innanzitutto fatica e stabilità familiare quale insormontabile linea d'ombra¹⁶ alla giovane e ricorrente presenza maschile che così spesso parla in prima persona – presenza non-integrata, senza mestiere né compagna, come osserverà Calvino curando per primo l'opera in versi di Pavese¹⁷ (senza né donne né buoi, per alludere a uno dei titoli più famosi sul versante narrativo).

«Se figura c'è nelle mie poesie», ammette il diretto interessato, «è la figura dello scappato di casa che ritorna [...] al paesello, [...] pochissima voglia di lavora-

¹¹ C. Pavese, *Il mestiere di poeta* cit., p. 107.

¹² Francesco Bausi e Mario Martelli (*La metrica italiana: teoria e storia*, Firenze, Le lettere, 1993, pp. 286-287) parlano piuttosto di un verso «cadenzato, di carattere – secondo Pavese – essenzialmente epico-narrativo» che farebbe pensare «da un lato al *decasillabo* tradizionale (che è una tripodia anapestica), dall'altro all'esametro 'barbaro', soprattutto pascoliano (l'anapesto, in fondo, non è che "un dattilo a rovescio": Di Girolamo 1976, p. 186)» (il riferimento finale è a *Teoria e prassi della versificazione*).

¹³ *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*, a cura di Rafael Inglada e Victor Fernández (l'intervista in questione era stata pubblicata sull'«Heraldo de Madrid»; la traduzione è di Marco Cicala per «Il Venerdì di Repubblica» del 15 giugno 2018).

¹⁴ Che poi direttamente ribadirà (in *Poesia è libertà* [1949], in *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1951, p. 330): «fonte della poesia è sempre un mistero».

¹⁵ C. Pavese, *Paesaggio I* (v. 8), in *Le poesie* cit., p. 12 (di seguito le poesie di Pavese saranno sempre citate da questo volume).

¹⁶ Attraversata invece da coloro «che si sottopongono al lavoro duro e vivono per possedere, per 'schiacciare' la donna, in un continuo sciupio del corpo e delle energie vitali (così Antonio Sichera nell'*Introduzione a Concordanza delle poesie di Pavese* cit., p. XLI).

¹⁷ Lo definirà appunto (nelle *Note generali al volume* cit., p. 218) «ragazzo nel mondo degli adulti, senza mestiere nel mondo di chi lavora, senza donna nel mondo dell'amore e delle famiglie, senza armi nel mondo delle lotte politiche e dei doveri civili».

re, [...] contento di seguir la natura e godere d'una donna, ma anche contento di sentirsi solo e disimpegnato»¹⁸. È il giovane protagonista, ovunque *déraciné* a quanto pare¹⁹, dell'eponima *Lavorare stanca* (1934: titolo ormai proverbiale e inequivocabile), il giovane di *Gente spaesata* (1933) che fuma e beve insieme a un amico «in fondo a una tampa», l'osservatore silenzioso di tante poesie affacciate alla *finestra* (altra figura assai frequente) che quasi sempre vorrebbe affrancarsi, se non dal lavoro, dalla sua schiavitù²⁰, e insieme sfogare più liberamente il proprio erotismo (come fanno gli animali: si veda *Il dio-caprone*, 1933)²¹: insomma la versione *sansôssi* dell'*animus* piemontese, per citare l'amico e professore Augusto Monti, che quasi inevitabilmente, allora (più o meno consapevolmente), predilige le tenebre, l'arrivo del buio in quanto parentesi d'evasione, trasgressione, sospensione dall'impietoso, aurorale ritorno del caos, della vita sballata («[...] Tra poco, al tepore del sole / passeranno le macchine senza riposo, svegliando la polvere»: così in *Atlantic Oil*, vv. 10-11²²), dell'affanno e del caldo di un'estate che nella raccolta si estende, non a caso, oltre ogni realistica durata (soltanto o quasi promessa di nudità femminili²³).

¹⁸ C. Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950* [1952], Torino, Einaudi, 1990, p. 17 (10 novembre 1935).

¹⁹ Sempre Bárberi Squarotti (*Appunti sulla tecnica poetica di Pavese* cit., p. 321) parla «di una crisi interiore che [...] assume come simbolo la condizione del ragazzo di fronte agli uomini e alla vita o, più complessamente, la condizione del contadino inurbatosi e imborghesitosi, *déraciné* sia nella città in cui non è nato, sia nella campagna a cui ritorna diverso». La città come pietra di paragone per la campagna (oltre che come luogo di sfilate serali di donne apparentemente accessibili) torna in effetti in diverse poesie: in *Ozio* (1932), in *Città in campagna* (1933), oppure in *Gente che non capisce* (1933) in cui la protagonista Gella (che «vorrebbe [...] / aspettare la sera e sporcarsi nell'erba / e [...] / Non far nulla, perché non c'è nulla che serva a nessuno») ogni sera torna in treno dalla città con negli occhi le sue luci e nell'animo un sogno di silenzio e solitudine (di inutilità agreste, finalmente).

²⁰ Le situazioni, nel primo libro di Pavese, sono comunque fatte anche per contraddirsi tra loro, quadri tutto sommato slegati che registrano posizioni emotive, esistenziali, ideologiche variabili (anche, seppure più raramente, in relazione alla dialettica di nostro riferimento). Non trascurabile il tentativo di conciliare alcune di queste nella citata *Antenati* del 1932 (vv. 43-45): «[...] il solo lavoro non basta a me e ai miei, / noi sappiamo schiantarci, ma il sogno più grande / dei miei padri fu sempre un far nulla da bravi».

²¹ Ma sul tema si veda anche un'altra delle poesie censurate, *Pensieri di Dina* (1933), nonché un'altra del 1936, *L'istinto*, accolta poi nell'edizione 1943 della raccolta.

²² «Anche a notte ci passano macchine, ma silenziose, / tantoché l'ubriaco, nel fosso, non l'hanno svegliato»: p. 30, vv. 33-34.

²³ Per esempio «Qualche scura ragazza, annerita di sole» (*Gente spaesata*, 1933: p. 13, v. 23); la donna di vita che «il monello nerastro fissa incantato» in *Tolleranza* (1935, ma pubblicata nell'edizione 1943: p. 85, v. 16); quella di *Paesaggio V* (1934) «stillante / nel suo corpo annerito che sorge fra i tronchi» (p. 53, vv. 20-21); oppure, ancora, quelle di *Crepuscolo di sabbiatori* (1933), laddove la stanchezza del giorno è appunto attenuata, almeno per chi pensa di andare in città per incontrarne altre, dal ricordo delle donne che si sono scaldate al sole poche ore prima (del resto, anche mutata la stagione, «Luce tenera e brina sui campi nell'alba / assassinano il grano»: *Gente che c'è stata*, 1933, pubblicata nel 1943).

Basta del resto scorrere gli *incipit* – ancor prima delle occorrenze²⁴ o dei titoli (*Piaceri notturni* del 1933, *Luna d'agosto* del 1935) – per cogliere questa continua dialettica temporale che non sembra rispondere solo al desiderio di restituire un affresco langarolo il più possibile completo: «La collina biancheggia alle stelle», «Sulla nera collina c'è l'alba», «Sotto gli alberi della stazione si accendono i lumi», «I lavori cominciano all'alba»²⁵, ma anche – con totale esplicitazione della postura umorale ricorrente – «Ogni notte è la liberazione». Giacché appunto il momento privilegiato della notte – all'interno di un canzoniere a basso gradiente narrativo, costruito su eventi più tipici che episodici – si colora quasi sempre delle medesime valenze: interruzione delle fatiche e dei doveri diurni; attivazione percettivo-sensoriale (che favorisce la comunione con la terra anche se non apre alla dimensione onirica: perché manca un piano, il giorno appunto, sul quale proiettare sogni plausibili); ribaltamento, infine, delle figure protagoniste. Gli esempi si sprecano. Proprio nella poesia del segnalato *incipit* intitolata *Due sigarette* (1933), la «notte [...] liberazione» annulla le distanze e la stanchezza, i pudori del giorno, rivelando le identità profonde («ogni rado passante ha una faccia e una storia»: v. 3) e favorendo per conseguenza gli incontri: cosicché il vento, l'asfalto, una donna di strada («La notte, i vapori sperduti / hanno pochi fanali o soltanto le stelle»: vv. 29-30) precipitano l'io narrante, prima che la punteggiatura si infittisca e cimi le clausole, verso il riparo di un'abitazione e di un corpo femminile. *Mania di solitudine* (stesso anno), dalla quale proviene il verso che intitola il presente contributo («Ogni cosa, nel buio, la posso sapere / come so che il mio sangue trascorre le vene»: vv. 19-20), è invece il bozzetto esemplare di uno stato di solitudine, silenzio e serenità che permette, qui sì whitmanianamente, di percepire il proprio corpo e la natura (parole chiave, entro l'abituale struttura a richiami, *corpo* ma anche *buio*, *cielo*...) – tanto più se l'oscurità si fa totale, se l'illuminazione viene a mancare (le stelle son vive, / ma non valgono queste ciliegie, che mangio da solo»: vv. 9-10; «[...] Qui al buio, da solo / il mio corpo è tranquillo e si sente padrone»: vv. 29-30). Mentre quelli di *Piaceri notturni*, componimento di vaga ascendenza pascoliana e ancor più del precedente, dei precedenti, costruito intorno a un campo semantico tutto corporeo (l'olfatto, il respiro, il sangue, il calore della «donna che dorme» nell'oscurità di una casa), sono versi che sembrano lasciare al suo protagonista, di ritorno (una volta tanto) al caldo nido notturno, almeno l'ipotesi di una vita *comme il faut* e regolata su quella del sole, se almeno per un attimo però potesse perdere consapevolezza che «la vita più dolce / [...] nel giorno scompare» (vv. 28-29).

²⁴ Sempre stando alla citata *Concordanza*, tra i primi trentacinque sostantivi (per frequenza) compaiono *notte*, *mattino*, *alba*, *luce*, *sera*, *buio*, *giorno*, *ombra*...

²⁵ *Paesaggio II* (1933), *Avventure* (1935), *Gente che non capisce*, *Disciplina* (1934). Oppure, ancora, si vedano i seguenti attacchi: «Anche noi ci fermiamo a sentire la notte» (*Piaceri notturni*), «L'uomo fermo ha davanti colline nel buio» (*Legna verde*, 1934).

Il fatto è che il sonno – solo apparentemente disteso, più spesso incosciente, gonfio di stanchezza²⁶ – si configura come pena da scontare, come pre-morte (per gli altri: i lavoratori, gli adulti, gli integrati). «La lunga fatica / fin dall'alba, val bene una breve agonia. / Su ogni corpo coagula un sudicio buio»; «se c'è anche una donna, / è più greve il sentore, ma paiono morti»: così nella poesia *Rivolta* (vv. 12-14, vv. 9-10), in cui non a caso un cadavere appare paradossalmente come l'unica forma di vita, «stravolto», «disteso alle stelle» in una pozza di sangue. Ma sono tante nella raccolta del 1936 le creature del buio che quasi costituzionalmente, quale che sia la loro consapevolezza contestataria, si sottraggono al modello patriarcale e circadiano di riferimento («L'uomo è come una bestia, che vorrebbe far niente»: così nella poesia *Esterno*, v. 24) o addirittura vi oppongono legami di parentela svincolati dal sangue, eudemonici (si veda anche *Disciplina antica*, 1933). Sono in fondo gli «scassinatori allegri, [i] malinconici gentiluomini, [i] bevitori, [le] ragazze ingenuie, [i] nobili spostati»²⁷ che Pavese aveva celebrato nei romanzi di Lewis, di Anderson, di O. Henry, di Cain; sono «pezzenti», prostitute, ubriachi, rivoltosi, disoccupati, scioperanti, «esistenze [insomma] non produttive»²⁸ o eccezionalmente libere, talvolta magari sfuggite alle tenebre in segno di sfida, che ritornano da una poesia all'altra: l'«ignota straniera» di *Donne appassionate* (1935) che a notte si bagna nuda, lei sola, nel mare torbido; il ladro appostato tra i filari che, nella terza delle otto complessive poesie intitolate *Paesaggio* (1934), può contare come su un fatto di giustizia che «nella notte la terra non ha più padroni»²⁹; l'ubriaco che di giorno infonde paura (appunto) ai passanti di *Indisciplina* (1933), «paura che a un tratto la voce / rauca scoppi a cantare e li segua nell'aria» (vv. 22-23), proprio come accade in *Canzone di strada* (1933: dove l'arrivo dell'alba si può sopportare solo se si è da poco usciti di prigione³⁰).

«Tutti questi individui che vanno parlando tra sé», ribadisce quest'ultima poesia, «li vogliamo alla notte con noi [...] / e seguire con loro la nostra chitarra / che saltella ubriaca» (vv. 21-23). Non può stupire che, tra le altre cose, la

²⁶ Si veda anche *Crepuscolo di sabbiatori*, p. 88, vv. 35-37: «Qualcuno non pensa / che a attraccare il barcone e cadere sul letto / e mangiare nel sonno, magari sognando».

²⁷ C. Pavese, *O. Henry* [1931], in *La letteratura americana e altri saggi* cit., p. 111.

²⁸ A. M. Mutterle, *Una forma virtuale di 'Lavorare stanca'*, in *I fioretti del diavolo: nuovi studi su Cesare Pavese*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2003, p. 15.

²⁹ Al v. 12 (mentre per converso i sogni diurni sono infestati dall'incubo del linciaggio: «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», vv.16-18). Già nella poesia precedente, del resto (*Paesaggio II*), il proprietario della vigna («Il mio vecchio»: v. 7, v. 14, v. 26) non può godere la notte per paura dei ladri, anche se qui la maggiore oscurità che avvolge i filari situati «tra le ripe del fondo» li condanna pure a un maggior pericolo rispetto a quelli, più ricchi, non esposti alla luce delle stelle (ma sullo stesso tema si veda anche il vecchione di *Il tempo passa*, 1934, che approfitta della notte per svuotare le tasche a chi è sbronzo).

³⁰ Altrove il mattino è un riscatto anche per Deola (*Pensieri di Deola*, 1932) da quando si è messa in proprio, liberata dalla *maitresse*, e può svegliarsi remunerata e riposata.

notte mentre allenta i costumi favorisca il canto – così sguaiato e simile a quello silenziato dal *compagno* Pablo al fine di compiere il suo percorso esemplare³¹ – e pure la musica, magari più eterodiretta, come quella che in *Fumatori di carta* (del 1932, ma inizialmente espunta) sembra tradurre la protesta di un «povero amico» («gridò / che non era il destino se il mondo soffriva»: vv. 51-52) nel soffio d'un clarino. Si tratta comunque ancora di musica che ascoltano i personaggi (e per estensione l'intero creato avvolto nel buio: «nella notte cantavano i grilli, e le stelle / si spegnevano al vento. Al chiarore dell'alba / si son spenti anche gli occhi dei gatti in amore»: così in *Adventure*, vv. 9-11). Pavese, autoeseguita ossessivo, pubblicata la raccolta d'esordio ripetutamente registra, sulle pagine del diario da poco avviato, propositi di rinnovamento della propria maniera poetica («L'unica gioia al mondo è cominciare», appunta il 23 novembre 1937³²), il desiderio insomma impellente di uscire dal solco abituale della versificazione fin lì sperimentata, anche a costo di dover sfruttare nuove occasioni di dolore e sofferenza: e l'occasione è probabilmente offerta dalla prima, registrata delusione amorosa (quella per Tina Pizzardo³³) che, presto replicata con altre donne, non comporta solo ovvie ricadute tematiche. Al di là della variata sistemazione delle poesie, i trentuno pezzi aggiunti per la nuova edizione (1943) di *Lavorare stanca* (e specie quelli composti dopo il 1936)³⁴ attestano in effetti un avvenuto mutamento nella selezione dei personaggi (più presenze femminili e più chiaramente identificate), nell'umore («una tristezza, una sofferenza, prima ignoti o duramente coartati»³⁵), nel tono complessivo, meno legato a fatti materiali e più al mondo interiore dei personaggi, nella metrica (con originali, irregolari tetrapodie: «con la massa nera il tuo vivo guardare»: questa è *Notturmo*, 1940, altro titolo inequivocabile³⁶) nonché, tra tema e declinazioni del tema, nella rappresentazione della notte, che ancora assai presente subisce però un evidente svuo-

³¹ A conferma, pur con tutte le distinzioni del caso, di un'inclinazione ognidove serotina (pensiamo, sempre sul versante della prosa, anche ai titoli: *Prima che il gallo canti*, *La luna e i falò*, *Notte di festa...*).

³² Mentre invece il 16 maggio 1938, con ben diverso spirito: «Hai sfogliato *Lav. Stanca* e ti ha avvilito: composizione larga, assenza di ogni momento intenso che giustificerebbe la "poesia". Le famose immagini che sarebbero la struttura stessa fantastica del racconto non le hai vedute: valeva la pena spenderti dai 24 anni ai 30? Al tuo posto, io mi vergognerei» (C. Pavese, *Il mestiere di vivere* cit., pp. 100-101).

³³ «Eppure, fin che sentirai dentro di te quest'astio, fin che sarai costretto a non fantasticare per non impazzire, fin che "accuserai la botta", è chiaro che non potrai più lavorare» (ivi, p. 103: 31 maggio 1938); «nella pausa di un tumulto passionale [...] rinasce voglia di poesia» (ivi, p. 93: 25 febbraio 1938).

³⁴ L'autore retrospettivamente individuerà, per le poesie di *Lavorare stanca*, cinque momenti creativi riconducibili agli anni 1930, 1933, 1936, 1938 e 1940 (ivi, p. 377: 26 novembre 1949).

³⁵ Invero avvertita già a partire dal 24 novembre 1935 (C. Pavese, *Il mestiere di vivere* cit., p. 19).

³⁶ Si veda in proposito il già evocato intervento di Costanzo Di Girolamo, *Il verso di Pavese*, in *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, il Mulino, 1976, pp. 183-196.

tamento della sua funzione di rifugio, riparo, evasione, riscatto, espressione-e-fucina di un'esistenza alternativa.

Adesso infatti, non appena cala l'oscurità, anche al netto della mutata maturità anagrafica di chi la pronuncia³⁷, la parola-chiave (con il campo semantico che subito attiva) è *ricordo*, non più di eredità antropiche faticosamente ricusate bensì di una presenza scomparsa; ricordo dunque dolente che – mentre placa la facondia e accorcia (già) la misura del verso – assedia l'anima rendendola nostalgica delle notti passate: «la notte ventosa, la limpida notte [...] è remota, / è un ricordo» di quando, a partire dall'infanzia, «la vita era un'altra» (così, ai vv. 1-3 e 17, *La notte* del 1938, definita da Guglielminetti una 'ricordanza' piemontese³⁸); ma pure in *Notturmo*, ancora (ed è una delle prime apparizioni della seconda persona, più tardi così sfruttata), «per piacermi ripeti lo sfondo antico / e lo rendi più puro. / Ma vivi altrove. / [...] / tu non sei che una nube dolcissima, bianca / impigliata una notte fra i rami antichi» (vv. 12-18); mentre in *Mattino* (1940, la prima delle liriche per la Gôgnin Pivano, 'musetto') le tenebre cancellano alla vista i tratti di un volto magicamente apparso e slegato da qualsivoglia ricordo («Ieri, / dalla breve finestra è svanito come / svanirà tra un istante [...] / sul campo del mare»: vv. 17-20) – senza contare il colloquio serale con i morti reali e simbolici della poesia intitolata, per l'ultima volta, *Paesaggio* (1940, v. 1³⁹), oppure, per contrasto, il «giorno tranquillo», trepidamente atteso in quanto oblioso (attraversato, direbbe Whitman, da «Whispers of heavenly death»⁴⁰) di *Paradiso sui tetti*, 1940 («i ricordi saranno [come vecchia] brace / nel camino. Il ricordo sarà la vampa / che ancor ieri mordeva negli occhi spenti») ⁴¹.

«È finita la notte / dei rimpianti e dei sogni. Ma quel giorno non torna», recita, definitivamente ribaltando la consueta relazione dialettica⁴², una delle poesie composte nel '37 ma poi esclusa (*Risveglio*, vv. 5-6), forse perché non soddisfa la crescente ricerca di musicalità, adesso a beneficio del lettore, perseguita nel nuovo *Lavorare stanca* e che in fondo riprende proposte giunte già sul limitare della prima edizione. Penso soprattutto alla citata *Luna d'agosto*, un'al-

³⁷ Cfr. C. Pavese, *Il mestiere di vivere* cit., p. 105: «Sono in ritardo di almeno otto anni sui miei coetanei. Solitamente essi a ventidue sono già convinti di ciò che a trenta non mi convince ancora».

³⁸ Cfr. Marziano Guglielminetti, *Introduzione*, in C. Pavese, *Le poesie* cit., p. XXI (si tratta peraltro di un componimento particolare per l'uso consistente del polisindeto e di termini bisillabi, per cui si vedano soprattutto i vv. 13-18: «[...] Fra le foglie / che stormivano al buio, apparivano i colli / dove tutte le cose del giorno, le coste / e le piante e le vigne, eran nitide e morte / e la vita era un'altra, di vento, di cielo, / e di foglie e di nulla»).

³⁹ Ma si veda pure, in cerca di assonanze, la precedente (1934) *La cena triste*.

⁴⁰ Titolo di una poesia (e di una sezione) di *Leaves of Grass* (1855) che Pavese, il quale com'è noto si era laureato proprio con una tesi su Walt Whitman, cita nel *Mestiere di vivere* cit., p. 20 (24 novembre 1935).

⁴¹ In *Rivelazione*, quindi (1937), «L'uomo solo ritrova sotto il cielo remoto / quello sguardo raccolto che la donna depone / sul ragazzo» (p. 79, vv. 15-17).

⁴² In *Paternità* (1935) le «stelle [...] non odono nulla» (p. 103, v. 22).

tra notte di sangue che si coagula attorno a una sfilza, oltre che di senari e settenari, di ripetizioni che però non sono più solo «punti di appoggio narrativi [o] sottolineature di vicenda»⁴³ e perfino di ritmiche da canzonetta («Al di là delle gialle colline c'è il mare, al di là delle nubi»: vv. 1-2; «e le stoppie, le stoppie, che non cessano mai»: v. 6): che ritornano ancor più esplicite, passando alle nuove poesie, nel leopardiano *Steddazzu*, dove il confine tra la notte e il giorno, per un personaggio terzo e diurno ma non integrato per eccesso di consapevolezza («L'uomo solo vorrebbe soltanto dormire»: v. 23)⁴⁴, torna a caricarsi, peggio ancora che della fatica, del vuoto di senso: vuoto appunto inserito, per paradosso, in uno schema che alterna strofe fitte di *enjambement* e sentenziosi ritornelli con accento finale («non c'è cosa più amara dell'alba di un giorno / in cui nulla accadrà. Non c'è cosa più amara / che l'inutilità», vv. 10-12, «e sarà come ieri e mai nulla accadrà», v. 22)⁴⁵.

Niente ancora a che vedere, in ogni caso, con la solenne eppur lirica scansione della *Terra e la morte* (1945)⁴⁶, col vibrato perentorio ottenuto attraverso l'uso costante della seconda persona e dell'anafora, l'insistenza comparativo-metaforica, la riduzione dei «legami logico-sintattici»⁴⁷, i versi brevi che non sono solo dimezzamento di quello lungo ma, come osservava sempre Guglielminetti nel numero speciale di «Sigma» (1964), servono anch'essi a Pavese a «riscopri[re] la possibilità di un canto sentimentale modulato dagli accenti»⁴⁸: nove poesie scritte di getto, all'improvviso, in seguito all'ennesima delusione amorosa («io comincio a far poesie quando la partita è perduta. Non si è mai visto che una poesia abbia cambiato le cose»: così nel diario il 19 giugno 1946), nove poesie che guarda caso registrano una sfiducia ormai totale nella possibilità di trovare sollievo e conforto in qualche piega del tempo – tanto che il penultimo brano di questa concisa e terrena raccolta contiene il definitivo, stoico addio a una condizione ormai passata, a un rifugio di consolazione («E allora noi vili / che amavamo la sera»: vv. 1-2), sostenuto da un moto reattivo e fatale («– non più servi, sapemmo / di essere soli e vivi»: vv. 15-16⁴⁹).

⁴³ G. Bárberi Squarotti, *Appunti sulla tecnica poetica di Pavese* cit., p. 325.

⁴⁴ Il sintagma «L'uomo solo» a questo punto è già apparso come *refrain* sia nell'appena citata *Rivelazione* che in *Semplicità* (1935).

⁴⁵ Per quanto l'autore in data novembre 1937 (*Il mestiere di vivere* cit., p. 52) appunti: «la ripetizione nelle nuove poesie non ha una ragione musicale ma costruttiva».

⁴⁶ Le poesie verranno pubblicate sulla rivista «Le Tre Venezie» di Antonio Barolini tra l'aprile e il giugno del 1947.

⁴⁷ A. M. Mutterle, *Appunti sulla lingua di Pavese lirico* cit., p. 301.

⁴⁸ M. Guglielminetti, *Racconto e canto nella metrica di Pavese*, in «Sigma», 1964, p. 31 (come a dire che a partire da qui si compie il passaggio, nella poesia di Pavese, dalla «metrica del racconto [al]la metrica del canto»: ivi, p. 33).

⁴⁹ Si direbbe «l'accettazione pratica e la giustificazione della solitudine virile» di cui parla l'autore in *A proposito di certe poesie non ancora scritte*, l'altro testo (del febbraio 1940) che accompagna la seconda edizione di *Lavorare stanca* (in C. Pavese, *Le poesie* cit., p. 117). Tutto è avvolto dal buio, adesso, come attestano le poesie *Hai viso di pietra scolpita* («Sei buia», v. 8 e v. 19; «Sei

Ma per restare nell'alveo del discorso fin qui svolto è forse ancora più rilevante considerare come negli ultimi, postumi versi per Constance – l'urgenza amorosa e sofferente la scintilla creativa che ancora lo condanna – la natura ancipite del nuovo destinatario e protagonista («Sei la vita e la morte», «sei la vita e sei il nulla», «come / erba viva nell'aria / rabbrivisci e ridi»⁵⁰: vita dunque che fuggendo infligge e si trasforma in morte, che ricorda all'abbandonato il suo stato terminale), si riflette e duplica nella più classica delle dialettiche metaforiche corrispondenti: «sei la luce e il mattino», «dove sei tu, luce, è il mattino» «luce grigia i tuoi occhi, / dolci gocce dell'alba», «è buio il mattino che passa / senza la luce dei tuoi occhi»⁵¹, con l'incessante e incalzante apparizione/sparizione della vitalità irrimediabilmente perduta («sei la vita, il risveglio», *In the morning you always come back*) che appunto rivela periodicamente il suo rovescio («anche la notte ti somiglia, / la notte remota che piange muta»⁵²). Adesso sono del resto affidate al diario frasi inequivocabili, a ribadire l'onnipresente angoscia: «è cominciata la cadenza del soffrire. Ogni sera, all'imbrunire, stretta al cuore – fino a notte» (8 maggio 1950). E suona allora come amaro, quasi oltremondano colpo di coda, nelle due ultime poesie, l'improvviso accento di speranza («ancora la brezza e l'alba fioriranno leggere»: *The cats will know*, vv. 5-6), fosse pure malinconicamente sornione («some day you came / some day you'll die» canta Pavese nell'ultimo, dichiaratamente ultimo blues, a pochi mesi dalla *propria* morte); suona amaro e poco credibile soprattutto al cospetto del tragico ribaltamento della citata *Paradiso sui tetti* che si compie, entro i confini di un novenario *sui generis*, in *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, dove ci si immagina e ci si auspica, come noto, che «questa morte che ci accompagna / dal mattino alla sera, insonne» (vv. 2-3) finalmente si materializzi smetaforizzandosi. «Sarà come smettere un vizio», allora (v. 15): «scenderemo nel gorgo muti», assicura Pavese (v. 19 e ultimo), ancora forse aggrappato a un plurale simbiotico (il sipario calato sul canto sul verbo privato sulle menzogne d'amore) ma presumibilmente confortato dal fatto, nonostante la chiusa montaliana, di non aver «studiato per l'aldilà / un fischio, un segno di riconoscimento».

la camera buia», v. 25) e *Sei la terra e la morte* («La tua stagione è il buio / e il silenzio. Non vive / cosa che più di te / sia remota dall'alba», vv. 2-5).

⁵⁰ La prima citazione è tratta da *You, wind of March* (p. 137, v. 1), la seconda da *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (p. 136, v. 12), la terza da *Hai un sangue, un respiro* (p. 135, vv. 34-36).

⁵¹ *In the morning you always come back* (p. 134, v. 18); *I mattini passano chiari* (p. 140, v. 10); *In the morning you always come back* (vv. 4-5); *I mattini passano chiari* (vv. 20-21).

⁵² *The night you slept*, p. 141, vv. 1-3.

Notturmi e musica nella poesia moderna

Che cos'è la notte? Come definirla e segnarne i limiti? È più o è meno mobile lo sguardo di chi la fissa; persiste nella notte la funzione cornice? In che modo la difficoltà di vedere favorisce l'invenzione artistica, l'interrogazione sull'infinito e la morte, i quesiti sull'immaginario, il sogno, il ricordo, l'oblio? Da domande come queste è partita Anna Dolfi nell'ideare un libro di grande novità e suggestione che, tra notturni e musica, si chiede come la letteratura, la pittura, il cinema, l'opera lirica, le tradizioni popolari, le canzoni, abbiano parlato di cecità e di visione, di ossessione e paura, di notti «tenere», disperate, sublimi, misteriose, mistiche, di notti di 'malattia', di notti riparatrici, di notti bianche e di notti insonni, quando il tentativo è resistere creando, per sfidare l'approssimarsi dell'alba. L'icona della mozartiana Regina della notte, assieme a quella di un Pierrot schönberghiano, ha accompagnato come in controluce una cinquantina di studiosi e giovani ricercatori italiani e stranieri che, partendo dal Settecento, dai canti di Ossian, lungo un percorso notturno europeo sostenuto da teorici (Nietzsche, Bachelard, Jankélévitch...) e musica (Mozart, Chopin, Schubert, Schumann, Fauré, Debussy, Britten...), hanno lavorato su Novalis, Hölderlin, il Romanticismo tedesco, Rilke, Celan, Müller, Hugo, Chenier, Baudelaire, Proust, Cocteau, Bonnefoy..., declinando i notturni italiani dalle elegie cimiteriali di Pindemonte a Leopardi, Di Giacomo, D'Annunzio, Onofri, Campana, Saba, Ungaretti, Sbarbaro, Montale, Penna, Pavese, Gatto, Caproni, Luzi, Bigongiari, Fortini, Jacobbi, Ripellino, Pasolini, Giudici, Rosselli, Sanguineti, De Signoribus, la Anedda, Magrelli... Aperto da testi inediti portoghesi di Ruggero Jacobbi, da versi e traduzioni di De Signoribus e di Vegliante, il volume, dalla notte di Donizetti arriva a quella dei cantautori (De Gregori, Dalla...), spingendosi al limite di notturni elettrici che rivelano in poesia gli squarci urbani di una tormentata società tra fine secolo e inizio millennio.

Anna Dolfi

professore di Letteratura italiana moderna e contemporanea presso le Università di Trento e Firenze, è socio dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Tra i maggiori studiosi di Leopardi, di leopardismo, di narrativa e poesia del Novecento, ha progettato e curato volumi di taglio comparatistico dedicati alle «Forme della soggettività» sulle tematiche del *journal intime*, della scrittura epistolare, di malinconia e malattia malinconica, di nevrosi e follia, di alterità e doppio nelle letterature moderne, e raccolte sul tema dello *stabat mater*, sulla saggistica degli scrittori, la riflessione filosofica nella narrativa, il non finito, il mito proustiano, le biblioteche reali e immaginarie, il rapporto tra letteratura e fotografia, tra ebraismo e testimonianza.