

REFLEXIONES SOBRE EL HERMETISMO DE CESARE PAVESE Y LA LITERATURA ITALIANA DEL NOVECIENTOS

JOSÉ MUÑOZ RIVAS
Universidad de Extremadura

Resumen

El artículo se propone un recorrido por la problemática en torno al tan discutido acercamiento de Cesare Pavese a la corriente hermética en poesía imperante en Italia en la primera mitad del siglo xx en la redacción de sus tres cancioneros, es decir, *Lavorare stanca* (1936), *La terra e la morte* (1945) y *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (1950), poniéndose de manifiesto (sobre todo después de los estudios de A. M. Andreoli, que allí se revisan con amplitud) la gran deuda contraída por el autor piamontés en su poética con respecto a la poesía de Giuseppe Ungaretti y Eugenio Montale, tanto a nivel intertextual como interdiscursivo.

Palabras clave: Pavese, poética hermética, decadentismo.

Abstract

This paper proposes an examination of the heated debate about Cesare Pavese's adaptation of Italian poetry's hermetic trends during the first half of the 20th century. This study is conducted by focusing on his three compilations: *Lavorare stanca* (1936), *La terra e la morte* (1945) and *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (1950). Our research evinces (above all, with the support enabled by A.M. Andreoli's review on hermetic influence) the great debt of Pavese to Giuseppe Ungaretti's and Eugenio Montale's poetic works, both at the inter-textual and inter-discoursal planes.

Keywords: Pavese, hermetic poetry, Decadentism.

Fue Anna Maria Andreoli¹ quien a finales de los años setenta propuso con toda la seriedad de un análisis textual concienzudo (si bien la relación

¹ En el segundo cap. de su libro *Il mestiere della letteratura. (Saggio sulla poesia di Pavese)*, Pisa Pacini, 1977, «Nella selva ermetica», en las págs. 57-96. Para una revisión bastante actual, cf. E. Catalano, en *Il dialogo di Circe. I segni e le cose*, Bari, Fratelli Laterza, 1991.

Pavese-hermetismo había sido ya puesta de manifiesto por Giovanni Pozzi, a mitad de los años sesenta)², una valoración de la grandísima importancia que tanto Eugenio Montale como Giuseppe Ungaretti han tenido en la gestación, o lenta, medida y calculada elaboración, o más pavesianamente, creación, de LS [1936-43]. Creo indiscutible el hecho de que afrontando la poética pavesiana, nos estamos moviendo en el agua del mismo lago, en el sentido de que hermetismo y decadentismo están íntimamente engarzados, ya que representan, en su sentido último, un desarrollo cronológicamente muy documentable de la literatura, y especialmente de la poesía europea, que tiene como inicio la crisis de la poética post-romántica y como final ideal, si es que de final es realmente posible hablar en poesía, la literatura conocida en Italia como *corriente neoexperimentalista*³. Sobre la efectiva relación de la poesía pavesiana⁴ con la poética hermética, la edición integral del MDV nos ofrece una información de gran magnitud, es decir, el hecho de que en la biblioteca personal del autor piemontés existiera un ejemplar con signos de lectura y anotaciones de uno de los primeros estudios que aparecieran en las librerías italianas sobre la entonces llamada en los círculos croceanos «poética oscura» (dato con el que no contaba Andreoli). Se trata del libro de S.F. Romano, *Poetica dell'ermetismo*⁵, que en el capítulo «Poesia e poetica dell'ermetismo», aclaraba cuál había sido el advenimiento de la poética hermética en la Italia de entre guerras:

«Riguardando il quadro della letteratura e della poesia succedute in Italia al rigoglio dell'opera dannunziana, non si può ormai disconoscere il

² *La poesia italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1965.

³ Sobre las categorías «inicio» y «final» de los modelos literarios vigentes a nivel temático y formal, cf. Ju. Lotman, «I concetti di "fine" e "inizio"», en *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1987, págs. 134-141. Cf. además M. Corti, «Neoesperimentalismo», en *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, págs. 131-166.

⁴ Las abreviaturas que usaré de las obras citadas aquí de Pavese son las siguientes: LS (1936), *Lavorare stanca*, Firenze, Solaria, 1936; LS (1943), *Lavorare stanca*, Torino, Einaudi, 1943; TM, *La terra e la morte* y VLM, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, publicados ambos con este último título, Torino, Einaudi, 1951; PEI, *Poesie edite e inedite*, ed. de I. Calvino, Torino, Einaudi, 1962; MP, *Il mestiere di poeta*, en PEI, por donde cito; APCP, *A proposito di certe poesie*, *ibidem*; MDV, *Il mestiere di vivere*, ed. de L. Nay y M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1990 [1952]; FA, *Feria d'agosto*, Torino, Einaudi, 1946.

⁵ Publicado en Firenze, Sansoni, 1942, cf. MDV, n. 28 de los editores, pág. 454. De hecho el 12 de diciembre de 1939 (a propósito de autocrítica y técnica poética) leemos: «[...] tanto nell'arte che nella vita, da quando esiste il romanticismo esiste in quella dial. Un pericolo sempre vivo: quello di proporsi deliberatamente il campo del mistero per garantirsi la creazione vogliosa. Nell'arte, l'ermetismo; nella política, il razzo-sanguismo. Mentre il mistero che stimola la creazione deve nascere da sé, da un ostacolo incontrato indeliberatamente lungo il proprio sforzo di chiarificazione. Nulla di piú osceno dell'artista o del político che gioca a freddo col suo irrazionale misterioso [...] Smontare il mistero per servirsene a freddo nell'opera (senza l'angoscia creativa) è lo sforzo di tutta la storia dello spirito. Qui è la dignità dell'uomo ma anche la sua tentazione», en la pág. 166.

posto che, insieme al frammentismo, al contenutismo ed ai vari movimenti di minore rilievo, svoltisi sotto l'insegna del '900, occupa l'*ermetismo* della nostra letteratura più recente. E' un posto di notevole importanza, specie per quanto concerne la poesia, se si pensi che nella lirica di questi poeti che si suole denominare "ermetici", vengono alla prova del concreto i più veri e meno illusorii motivi delle "esperienze antidannunziane" e delle esigenze anticrepuscolari oltre che anticarducciane, delle generazioni precedenti»⁶.

Aparte del interés que pudiera presentar como estudio en sí, aludía explícitamente a la importancia para la crítica literaria italiana del siglo xx de algunos trabajos como los de Binni y Anceschi⁷ (e incluso al entonces ya famoso libro de M. Raymond. *De Baudelaire au surréalisme*, Corrèa, París, 1935 [reseñado por Montale e informado y publicado por el mismo Pavese para su traducción en la editorial Einaudi en 1947]). Es decir, lo que hasta entonces la «escuela croceana», recelosa, había escrito y discutido sobre la «poética oscura», en el pionero libro de Romano deja de serlo para denominarse tan sólo «hermética», pero todavía sutilmente bajo las bases teóricas croceanas, y muy especialmente la antítesis croceana de poesía y no poesía. Algo más adelante, leemos en el libro de Romano la leve distancia que allí se plantea con respecto al pensamiento de Croce, y el esfuerzo justificativo de la estética (imperante) hermética:

«Quel che importa non è perciò definire nel concetto di poesia la struttura generica di un'ideale di realtà, ma cogliere il vivente processo d'esperienza spirituale dell'arte e, più precisamente, considerare, attraverso una legge comprensiva e generale di costituzione e di sviluppo, la struttura estetica caratteristica e specifica della vivente particolare opera d'arte»⁸.

Y las citas de Romano son bien representativas de la fuerza que en la cultura italiana de los años cuarenta iban asumiendo los replanteamientos de las ideas de Croce, precisamente en las escuelas de sus discípulos más directos

⁶ *Ibidem*, págs. 97-98.

⁷ Romano cita la monografía *Giovanni Verga* de Luigi Russo [1919] así como *L'avventura novecentista* de Massimo Bontempelli que Pavese conservaba también anotado en su biblioteca: «"L'hermetismo contemporaneo (termine tacito di riferimento del discorso bontempelliano) è, nella maggior parte dei casi —scrive il Russo— un gusto, un giuoco di società, di una corte, letterariamente raffinata. E come tale era il 'trobar clus' dei provenzali e dei provenzalegiantii...". Altro è, egli aggiunge, l'hermetismo del Verga e dei veri poeti in genere al quale allude il Bontempelli. Questi, dal canto suo, riprende nello scritto sul Verga l'idea dell'hermetismo già espressa nella risposta all'inchiesta di *Primato*: "Ermetico non vuol dire 'quello che non si capisce', ma va inteso nel senso che l'arte ti immerge in una atmosfera di mistero le note della vita che siamo soliti accettare come le più chiare e usate. In questo senso credo che tutta l'arte vera sia ermetica"», en las págs. 121-122.

⁸ *Ibidem*, págs. 149-150.

(A. Banfi, L. Anceschi, W. Binni, etc.⁹), donde la que Francesco Flora¹⁰ denominaba «abstracta oscuridad» llega a ser, una poética contemporánea, o en otras palabras, poética hermética. Respecto al «contacto»¹¹ de la poesía pavesiana con el hermetismo de los años treinta y cuarenta en Italia, el análisis textual¹² que lleva a cabo Andreoli en los poemas pavesianos, ungarettianos y montalianos, sigue siendo fundamental:

«Le soluzioni stilistiche di Pavese, quando si considera la zona lirica, sembrano per molti versi indicare un iter che ripercorre forme già tentate: crepuscolari, impressionistiche, ermetiche... Così, se si volesse proporre per lo scrittore quella segnaletica degli attraversamenti che ha orientato la lettura di certa lirica novecentesca a partire da un'indicazione di Montale, verrebbe fatto registrarne una fitta serie, disposta non già nella successione dei progressivi superamenti che vorrebbe l'autore nelle riflessioni programmatiche e di autoanalisi, ma in continue riproposizioni e quasi inaspettati ritorni»¹³.

Muy particular se presenta en su ensayo el crepuscularismo de la obra de Pavese, que la autora considera sólido, en una posición de *inicio* en la escritura pavesiana, aunque resalta fórmulas y estilemas crepusculares también en los poemas que cierran su producción poética (TM y VLM)¹⁴. En general, el análisis de Andreoli se encamina por la senda de la localización, más que de presencias estilísticas (a las que también atiende) que circundan a los poetas herméticos citados (Ungaretti y Montale), de relaciones que se sitúan en el ámbito de lo intertextual, reafirmando así la riqueza de entrecruzamientos textuales¹⁵.

⁹ Cf. E. Giammattei, *Retorica e idealismo. Croce nel primo Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1987.

¹⁰ Cf. F. Flora, *La poesia ermetica*, Bari, Laterza, 1942.

¹¹ G. Bárberi Squarotti, en sus «Appunti sulla tecnica poetica di Pavese», en *Astrazione e realtà*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1960, págs. 313-335, reducía el campo de influencia de la poesía hermética en Pavese a los años cuarenta, aludiendo [1959], a un tardío encuentro con el hermetismo.

¹² Para Andreoli [1977] los poemas pavesianos se ajustarían a tres grandes cosmovisiones del arte del siglo XX en Italia: la vociana (Jahier), la hermética (Ungaretti y Montale) y la neorromántica (Leopardi), afirmando un crepuscularismo juvenil que sabe más a Pascoli que a Gozzano abandonado (vía D'Annunzio) en los primeros poemas de LS, si bien mantiene la tesis anceschiana de la asunción de la *poética de los objetos*, que une Gozzano-Montale-Pavese, pero sólo a través de Montale. Cf. en este sentido J. Muñoz Rivas, *La poesía de Cesare Pavese (atravesando la mirada en el espejo)*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2002.

¹³ En *op. cit.*, pág. 57.

¹⁴ Ella delimita relaciones intertextuales entre algunos poemas de VLM y la vehemencia patética del crepuscular Sergio Corazzini (en concreto «anticamera luminosa della morte»): «Verrà la pace con le mani giunte/...Tornerà, sai, quotidianamente/ sarà come se tu cantassi una/ preghiera incomprensibile...in una chiara morte...», de *Elegia*, que a su vez relaciona con la *Morte meditata* de Ungaretti («rimorsi del sogno», «l'infelice maschera», «muta parola della morte»), especialmente con el *Canto 1*, «morte.../Bellezza punita e ridente...», en la pág. 58.

¹⁵ Las locuciones a las que se refiere Andreoli, pertenecientes al sistema pascoliano-dannunziano son de este tipo, que cualquier lector de LS identificará enseguida: locuciones oximóricas (*brusio* o *ronzio di silenzio*); relacionadas, en cambio, con el Montale de *Ossi di seppia*: el silencio

Más que a repetir aquí, como se entenderá, el análisis de Andreoli de las relaciones intertextuales con los dos poetas herméticos por excelencia, que en su estudio se pueden leer con toda comodidad (y a tantos críticos de la poesía pavesiana les resultarían muy disgustosas para encajar sus teorías), me dirigiré más bien a la valoración general de esta escondida por tanta crítica, y al mismo tiempo, complicada relación en la poética pavesiana de LS, TM y VLM principalmente. En este sentido, afirma sintomáticamente:

«E' significativo che le scelte dello sperimentalismo di *Lavorare stanca* seguano anche, e in maniera preponderante, la direttrice della suggestione sonora e ritmica, della corrispondenza fono-simbolica [...] Sulla traccia di tale tecnica, che addita qui un ungarettismo clamoroso, conviene dunque uscire dall'insinuazione e passare al vaglio la lirica di Pavese a partire dall'anno critico della sua scrittura, il '35, quando intanto si inaugurano quelle pagine ordinatamente dattiloscritte, numerate e titolate, che oggi si leggono come diario»¹⁶.

Fundamental es la constatación de la hábil alternancia en los poemas de LS del lenguaje narrativo, extrovertido, jergal (*I mari del sud*, *Antenati*, etc.)

preferido («il silenzio ci chiude nel suo lembo/ e le labbra non s'aprono per dire...» de *Crisalide*, en su opinión, a través del Ungaretti del *Sentimento del tempo* («confuso silenzio», «suoni morti», «voce notturna», en *La morte meditata*). Las apariciones femeninas de los últimos poemas (*Estate*, *Notturmo*, *Mattino*, etc.), las relaciona con la poesía montaliana, así como algunas locuciones metafóricas («rombo del tempo»), en la pág. 64.

¹⁶ *Ibidem*, págs. 64-65. Sin decirlo explícitamente, pone como punto de partida del estudio de la influencia hermética en la poética pavesiana la famosa «crisis de LS» (a partir de 1935), que viene a completar el MP. El proceso de replanteamiento crítico en el diario, al menos en sus partes esenciales, se concluye en 1940, donde el narrador experimentado Pavese ha tenido tiempo y modo para reflexionar sobre la cuestión que más le ha ocupado durante los últimos años: el concepto de imagen en poesía, y una salida al naturalismo (impresionismo). Por otra parte, 1940 representa también el sumergimiento (con una progresión fácilmente documentable en el MDV) definitivo en su idea del mito y símbolo (cf. FA), y el mundo de LS, en el que todo Pavese está latente, parece, si no en un segundo plano, superado (como el autor escribe en APCP). De hecho, el 16 de mayo de 1938 leemos en MDV: «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», en la pág. 101; y el 19 de noviembre de 1939: «Compreso, leggendo Landolfi, che il tuo motivo del caprone era il mot. *del nesso tra l'uomo e il naturale-ferino*. Di qua il tuo gusto della preistoria: il tempo in cui s'intravede una promiscuità dell'uomo con la natura-belva. Di qui la tua ricerca dell'origine dell'immagine in quei tempi: la promiscuità di un primo termine (solitam. umano) con un secondo (solitam. naturale) che sarebbe qualcosa di piú di un semplice fantastico: una testimonianza di un nesso vivo [...] (Vedi anche: "A proposito di *Lav. Stanca* nov. '34" —la prima intuizione *dell'immagine motivo del racconto*, escogitata per salvarti del naturalismo). L'immagine-racconto voleva essere la *storia di questo nesso*, cioè l'istituzione di un simbolo [...] Inoltre, l'immagine-racconto si è chiarita [...] bisogno di "credere avvenuto" ciò che raccontiamo, di considerare cioè l'immagine come un *vero*, esistente anche al di qua della pagina scritta», en las págs. 162-163. La cursiva es del texto.

con una tensión creciente hacia la lírica pura (*Mattino, Estate, Notturmo*), achacando esta difícil y sugestiva combinación de registros a un hermetismo instintivo, al que Pavese todavía no ha llegado (son palabras suyas), habiendo partido de un clasicismo «provinciano» y polémicamente *demodé*.

«Che a questa seconda maniera, almeno, sia sottesa la cosiddetta poetica del mito è un fatto indubitabile, anche se un pronunciamento mitologico senza riserve è rinvenibile soltanto nella saggistica cronologicamente posteriore alle poesie. Ma che gran parte della lirica di *Lavorare stanca* sia “mitica” è ipotesi suggestiva, da proporre subito alla verifica mentre l’oscurità dei testi suggerisce una lettura anche al rallentatore della variante che non di rado fa inceppare la cerniera cronologica rendendo simultanee composizioni lontane nel tempo»¹⁷.

Entrando ya en la relación entre los poetas, Andreoli declara la profunda huella ungarettiana en LS¹⁸, aludiendo a los distintos comentarios por parte de nuestro autor sobre su hábito cotidiano de leer *La gazzetta del popolo* de Turín¹⁹ (cf. el epistolario del confinamiento), donde Ungaretti, muy a menudo, casi todas las semanas, publicaba artículos, poemas, y comentarios a éstos. Si bien el nombre de Ungaretti no aparece nunca en los escritos pavesianos, el análisis de los poemas de LS en plena gestación durante estos años, no induce a ninguna duda sobre la relación, o diálogo intertextual entre ambos, que a menudo es muy denso. Por sólo dar una muestra, reproduzco unos versos pavesianos de *Fine della fantasia*²⁰ y seguidamente del poema *Risvegli*²¹ de Ungaretti.

¹⁷ En *op. cit.*, pág. 66.

¹⁸ Cf. V. Esposito, *Pavese poeta e la critica*, Firenze, ENI, 1975.

¹⁹ Más oscura es la referencia de Andreoli a la presencia turinesa de Ungaretti, leído y reseñado por aquel entonces en Turín por los críticos Thovez y Gargiulo. En este sentido cf. L. Anceschi, «Ungaretti e la critica», en *Barocco e Novecento. Con alcune prospettive fenomenologiche*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1960 (que cita Andreoli), donde leemos sobre la interesante relación Thovez-Ungaretti: «[...] Thovez non intese davvero come il suo malcontento e il suo rifiuto della poesia carducciana e dannunziana avrebbero potuto trovare l’única concreta soluzione nell’accettazione della poesia nuova: a proposito di Ungaretti egli parla di “stati d’animo” puri e irrelati, di un impressionismo abbandonato al lampeggiar delle sensazioni senza interiore racconto, una suggestività senza ritmo, e infine, una poesia stravagante e incompiuta, adatta a dare i segni e i simboli di quell’ “epilettismo spirituale” che è proprio della creatura umana stravolta in un orizzonte di angoscia, di guerra...», en la pág. 150.

²⁰ En «[...] Non abbiamo che questa virtù: cominciare/ogni giorno la vita —davanti alla terra, / sotto un cielo che tace— attendendo il *risveglio*./ Si stupisce qualcuno che l’alba sia tanta fatica; / di *risveglio* in *risveglio* un lavoro è compiuto. / Ma viviamo soltanto per dare in un brivido/ al lavoro futuro e svegliare una volta la terra», en PEI, pág. 69. Calvino dedica una de las notas más irónicas a este poema: «Minute molto travagliate e piene di correzioni ma che non servono a diradare l’oscurità del testo, il quale non può essere inteso che alla luce del titolo —cioè come un’allegoria letteraria— e d’un motivo che ricorre spesso nelle riflessioni di Pavese [...] qui è la *capacità di creare* che è spossata, dopo *troppi risvegli*, e non sa più *svegliare la terra*».

²¹ «Ogni mio momento/ io l’ho vissuto/ un’altra volta/ in un’epoca fonda/ fuori di me/ Sono lontano colla mia malinconia/ dietro a quell’altre *vite perse*// *Mi desto* in un bagno/ di

A nivel léxico, las continuas repeticiones que aparecen en los poemas pavesianos, hacen pensar muy seriamente que el ansia de *conexión* del cancionero pavesiano se desarrolle en buena medida (dejando a un lado el ritmo repetitivo y monótono, o la medida del verso²²) a través del vocabulario herméutico, que en los años en que Pavese se dispone a escribir poesía contaba ya con una codificación importante. Por sólo dar un ejemplo de los muchos que muestra Andreoli, envió al lector al poema *Poetica* no incluido en LS [1936-1943]²³. Sobre la composición (inérita hasta que en 1962 la publicó Italo Calvino), afirma:

«I raffronti fin qui condotti vorrebbero intanto connotare *Creazione* come poesia-poetica a cui la fondazione sacrale di Ungaretti non è estranea, mentre l'oscurità del testo proprio per questa via un poco si dirada. E tanto più si può procedere ora a un confronto con *Poetica*, un momento di preistoria lirica che segnala ulteriormente il sistema di *Lavorare stanca*: le due poesie infatti si contrappongono simmetricamente. Se in *Creazione* compariva uno di quei "vecchi" che rappresentano così di frequente il *double* del "ragazzo" pavesiano [...] il motivo della "vecchiaia mattinatale" riscontra in *Poetica* quello dell' "infanzia notturna"²⁴.

A partir de ahora, su análisis se centra en el eje «vecchio-razgo» y «lucubuo» (presentes en muchos poemas de LS, como por ejemplo, *La pace che regna*, *Avventure*, *Ulisse*, *Disciplina antica*, *Poetica*) que representarían uno de los muchos procedimientos de cohesión interna de los poemas de LS, anunciados por el mismo autor en los escritos de poética MP y APCP, observaciones que le llevan a constatar una fuerte relación entre la condición infantil, a menudo envuelta en señales de luminosidad, y a la vez de nocturnidad:

«La condizione infantile, sancita da segnali luminosi e insieme notturni, rivive nella dimensione della memoria in grado di riproporre "l'incanto d'allora" attraverso un rituale che prevede che si "pieghi la testa" e si alzino gli occhi»²⁵.

care cose inconsuete// sorpreso/ e raddolcito/ Rincorro le *nuvole*/ che si sciolgono dolcemente/ cogli occhi attenti/ e mi rammento/ di qualche amico/ morto// Ma Dio cos'è?/ E la creatura/ terrificata/ sbarra gli occhi/ e accoglie/ goccioline di stelle/ e la pianura muta/ e si sente/ riavere», en *op. cit.*, págs. 74-75.

²² El estudio de la métrica de la poesía de Pavese no ha sido muy profundizado en los estudios pavesianos. Con todo, cf. C. Di Girolamo, «Il verso di Pavese», en *Teoria e prassi della versificazione*, págs. 183-196, Bologna, Il Mulino, 1976; G. Tavani, «Analisi ritmica di una poesia di Pavese», en *Metrica*, II, nn. 3-4, 1981, págs. 173-187; G. Di Paola, «Tentativo di analisi fonometrico-ritmica de "I mari del sud" di Cesare Pavese», en *Critica Letteraria*, 28, 1980, págs. 500-525; M. Guglielminetti, «Racconto e canto nella métrica di Pavese», en *Sigma* n. 3-4, 1964, págs. 22-33.

²³ En PEI, págs. 125-126.

²⁴ En *op. cit.*, págs. 79-80.

²⁵ *Ibidem*, pág. 82.

Ofreciendo un muestrario completo de las recurrencias a menudo mucho más evidentes en las variantes que en las versiones definitivas de LS (cf. *Paesaggio VII, Ritorno di Deola, Paternità, Piaceri notturni, Disciplina, Estate I, Il carrettiere, Mito*): Un ritual que no es ajeno al diario, justamente al referirse el autor a los pequeños contactos entre los poemas (las famosas «riprese minute e quasi illusorie», la «trama di ritorni insistenti sotto ogni diversità», sobre la unidad que él buscaba en su cancionero).

El poema *Mito* [1935], desde esta perspectiva, significaría el principio de un nuevo ciclo, con el que moriría el «ragazzo» pavesiano de LS, en el emblemático final del verano (un tema por lo demás, tan recurrente en la producción narrativa y poética de Pavese). Siempre refiriéndose a este importante poema, relaciona el «l'uomo senza pena» que allí aparece, con el ungarettiano «uomo di pena» (*Pellegrinaggio*), así como los vv. 3 y 4 «anche il sole trascorre remoto/ arrossando le spiagge», lo relaciona con *Silenzio in Liguria*²⁶. Refiriéndose ahora al poema *La notte* (1938) de LS [1943], y en el mismo orden de consideraciones, afirma:

«Quando si consideri che *La notte* chiude la prima sezione del canzoniere, ANTENATI, disposta in simmetria —quasi un cerchio che si chiuda— con l'ultima, PATERNITA' (dov'è compresa *Mito*), l'omogeneità del campo semantico si rileva decisamente: anche se ne *La notte* si celebra appunto la fine dell'infanzia e insieme dell'estate attraverso un notturno ossimoricamente luminoso, che ripropone la simbolica alternanza di luce e buio già segnalata in *Creazione, Poetica, Mito*»²⁷.

El misterio que envuelve a la noche hermética-pavesiana queda patente en *La notte*²⁸ [1935] (uno de los poemas en los que aparecen quizá las imágenes más *rarefactas* de LS). Se relaciona de este modo la atmósfera de mis-

²⁶ «La pianura flessuosa/ dell'acqua/ tramonta e avvampa/ e un lieve carnato trascorre [...]// Scade flessuosa la pianura d'acqua./ Nelle urne il sole/ Ancora segreto si bagna/ Una carnagione lieve trascorre [...]», *apud.*, *op. cit.*, pág. 87. Es de señalar la gran recurrencia en LS de la locución prepositiva «pianura d'acqua» en *Mito, Lavorare stanca, Gente spaesata, Donne appassionate, Tolleranza, Mattino, Mania di solitudine, Paternità, Paesaggio VII, Atlantic oil, Indisciplina, Civiltà antica, La moglie del barcaghiolo*.

²⁷ *Ibidem*, pág. 89.

²⁸ «Ma la notte ventosa, la limpida notte/ che il ricordo sfiorava soltanto, è remota, / è un ricordo. Perdura una calma stupita/ fatta anch'essa di foglie e di nulla. Non resta,/ di quel tempo di là dai ricordi, che un vago/ ricordare.// Talvolta ritorna nel giorno/ nell'immobile luce del giorno d'estate,/ quel remoto stupore.// Per la vuota finestra/ il bambino guardava la notte sui colli/ freschi e neri, e stupiva di trovarli ammassati:/ vaga e limpida immobilità. 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.// Talvolta ritorna nell'immobile luce del giorno il ricordo/ di quel vivere assorto, nella luce stupita», que lo leemos en PER, pág. 153.

terio, de recuerdo nocturno, además de con un pascolismo preciso (atendiendo a una variante de redacción «[...] La vita del giorno era l'eco/ di un opaco clamore ascoltato nel sonno») con la ungarettiana *Notte*²⁹, o incluso mucho más directamente con la redacción solariana de *O notte*³⁰, que ofrecen (afirma) a la lírica de LS la recurrente asociación infancia *vs.* noche (siendo la frecuencia algo más intensa y puntual en la variante)³¹. Mucho más interesante, creo, es la relación entre el tiempo inmóvil (recurrente en la mayor parte de los poemas de LS) y la lírica de Ungaretti y Montale:

«Vien fatto di pensare al "giorno d'incantesimo" di *Quasi una fantasia*, disegnato sul negativo di quel futuro insistito e di tenore crepuscolare (*Traboccherà, m'affaccerò, subisserò, scivolerà, leggerò...*) che contrassegna talune liriche pavesiane (e andando per rifrazioni si può raccogliere, "solida" e leopardianamente "rompente" come la luce di Pavese, la "dura/ oscurità che rompe" di *Accelerato...*). L'estrazione comune, crepuscolare o simbolistica o talora forse ungarettiana, a cui sembrano risalire gli stilemi coincidenti, è meno decisiva nel caso di *Barche sulla Marna*. Pubblicata la prima volta nel gennaio del '38 potrebbe rappresentare una lettura immediata per il poeta che compone *La notte* (aprile '38)»³².

El sintagma «giorno immobile» Andreoli lo relaciona, más que con su presencia en la obra de Ungaretti y Montale, con la fuente mallarmeana («fier silence du midi» del *Fauno*) o con el poema montaliano *Iride*, de *La bufera e altro*³³. Constata, asimismo, la estructura contrastiva que Pavese establece también en la identidad de *Estate* y *La notte*, (noche como sinónimo de verano) relacionándola, por su fuerte valor oximórico, con un uso montaliano y ungarettiano³⁴; llegando a aludir directamente (y a través de la recu-

²⁹ «Il ragazzo/ che nelle vene ha i fiumi/ di tante umanità diverse/ è scappato/ dalle cornici dove/ adornava/ il suo dolce tempo perduto/ e nell'ora uniforme/ smarrisce/ la sua ombra tra l'altre [...]», en *op. cit.*, pág. 90.

³⁰ «[...] salgo la strada predata dai venti/ autunni.../ o gioventù/ folta stagione/ libera calma/ età remota.../ la notte sperde le lontananze...[...], en *op. cit.*, pág. 90

³¹ Cf. el estudio de Andreoli en las págs. 90-91.

³² *Ibidem*, pág. 91. El poema que cita es el siguiente: «Il sogno è questo: un vasto./ interminato giorno.../ quasi immobile, il suo bagliore.../ E altro ancora era il sogno.../ Era il silenzio, altissimo nel grido/ concorde del meriggio ed un mattino/ più lungo era la sera...», en las págs. 91-92.

³³ [...] Perché l'opera tua (che della Sua/ è una forma) fiorisce in altre luci/ Iri del Canaan ti dileguasti/ in quel nimbo di vischi e pugnitiopi/ che il tuo cuore conduce/ nella notte del mondo, oltre il miraggio/ dei fiori del deserto, tuoi germani./ Se appari, qui mi riporti, sotto la pergola/ di viti spoglie, accanto all'imbarcadero/ del nostro fiume — e il burchio non torna indietro,/ il sole di San Martino si stempera, nero./ Ma se ritorni non sei tu, è mutata/ la tua storia terrena, non attendi/ al traghetto la prua [...]», en E. Montale, *L'opera in versi*, ed. de R. Bettarini y G. Contini, Torino, Einaudi, 1980, pág. 239. La cursiva es mía.

³⁴ En este sentido afirma: «[...] (il primitivo titolo di *Ricordo d'Africa*, per esempio, era *Sera*, e in *Fonte* si legge: "*Estate tornata di notte/ il cielo sogna...*")», con l'implicazione che la fine della notte e dell'estate è sancita dal *risveglio*, quando cessano il sogno e il ricordo insieme con

rrencia de «freddo» y «silenzio» en *Estate, L'amico che dorme* y en *Il paradiso sui tetti*), y definitivamente, al poema *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* [1950] (*Verrà la morte. muta, fredda nel sole*, que a través del sintagma «scenderemo nel gorgo muti», relaciona con el Ungaretti de «scivolerò nell'acqua buia» del famoso *Inno alla morte*), realizando en este sentido una importante aclaración conclusiva:

«Ancora una volta, l'angolo della scrittura pavesiana va misurato ricorrendo al già citato autocommento di Ungaretti a *Le stagioni*, quando si precisano i connotati della maturità: Sogno e vita si separano per sempre. Nell'ultima parte, l'essere ha raggiunto la sua solitudine; il paesaggio è *freddo e muto*...da cui si deve risalire almeno a *Ironia*, la prosa lirica dov'è una primavera leopardiana a raggersi: Odo la primavera...nevica sulla città...»³⁵.

La proposición deliberada del misterio que Pavese apreciaba en la poesía hermética viene relacionada justamente con el amplio debate que en abril de 1939 tuvo lugar en la revista *Campo di Marte*³⁶.

«La letteratura non è un rifugio...ma tecnica della poesia nella storia della sua elaborazione...La competenza nel proprio studio, come la necessità della propria espressione e l'intelligenza del mestiere sono, oggi particolarmente, le elementari proposizioni di ogni letterato»³⁷.

Importante en este orden de consideraciones es aludir a la declaración de APCP, con la que Pavese situaba a «la inteligencia» artística en una posición muy superior a la mantenida por la misma realidad, y aludiendo así a la creación por parte de nuestro autor de un nuevo lenguaje y con éste, de nuevas figuraciones, perfectamente alineado con el modelo hermético, a través del filtro leopardiano, que sería en definitiva, la más insigne y directa de las fuentes de la poesía hermética en las poéticas del siglo xx en Italia. Las teorías hasta aquí planteadas con tanta concisión merecen una serie de aclaraciones ulteriores, que tienen que ver, justamente, con el interesante análisis que Andreoli presenta de las relaciones intertextuales (e interdiscursivas) entre los textos pavesianos y los de Ungaretti y Montale, en el sentido de que, a veces, resulta un tanto resbaladiza alguna de las

il mitico mondo infantile, si chiariscono così le sequenze di *Mito*: Verrà il giorno che il giovane dio sarà uomo [...] Ci si sveglia un mattino che è morta l'estate..., e di gran parte delle poesie successive, per le quali giova poi considerare la collocazione all'interno del canzoniere», en la pág. 93. La noche celebrará el final de la infancia y del verano a través de un nocturno oximóricamente luminoso que vuelve a proponer la alternancia simbólica de oscuridad y luz tan normal en Pavese y especialmente en *Creazione, Poetica, Mito*.

³⁵ *Ibidem*, págs. 94-95.

³⁶ Cf. *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste. «L'Ordine nuovo» 1919-1920*, ed. de P. Spriano, Torino, Einaudi, 1960.

³⁷ En *op. cit.*, págs. 95-96.

propuestas que hace, o influencias que describe, tratándose en la mayor parte de las ocasiones de sintagmas presentes mucho más ampliamente en el lenguaje poético italiano de los primeros cuarenta años del siglo xx y recurrentes, como por lo demás ella misma afirma al inicio de su estudio, en muchos más poetas de los que en éste se señalan³⁸.

Su análisis, en cambio, parece útil para la delimitación de las razones que llevaron a Pavese a declarar la crisis de su concepto de imagen (las famosas «imágenes rarefactas» a las que nuestro autor se refería en MP), y por lo mismo, de LS, que se relacionan estrechamente (como es fácil constatar con una lectura de los poemas pavesianos), con la estructuración del cancionero LS [1936-43], basada, según vimos, en la creación de una estrecha red de conexiones recurrentes entre los poemas, cargadas de la más bella «oscuridad», donde el poeta Pavese realiza un alto uso del lenguaje hermético, si bien, a veces, en la medida de lo que vengo planteando, es realmente difícil no hacer una alusión directa a Leopardi (y D'Annunzio), artífices ambos del lenguaje de la poesía del siglo xx en Italia³⁹.

Una de las mayores trabas que presenta un estudio del contacto pavesiano con la poética hermética es sin duda la inexistencia de una edición integral de los poemas pavesianos con las variantes de todos los poemas, que permitiera la elaboración de las concordancias de la poesía de nuestro autor⁴⁰, con las que se romperían muchos de los esquemas que ha construido la crítica en torno al ya tantas veces aludido aislamiento de la obra de Pavese con respecto a la poesía del Novecientos en Italia. Y no quisiera concluir sin aludir al gran peso que tuvo una formación croceana tan impecable y sólida como fue la de nuestro autor a la hora de declarar en 1934 (MP), si bien sutilmente un rotundo antihermetismo-introspectivo:

«Il mio gusto voleva confusamente un'espressione essenziale di fatti essenziali, ma non la solita astrazione introspettiva, espressa in quel linguaggio, per-

³⁸ Cf. P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, donde se ofrece una amplísima panorámica de la *koimé* lingüística entre las poéticas en Italia a partir de las obras de D'Annunzio y Pascoli.

³⁹ Cf. L. Anceschi realiza una reflexión esclarecedora sobre el uso de la elipsis analógica de Ungaretti, que podría estar perfectamente referida a muchos intereses de poética pavesianos, en *Le poetiche del Novecento in Italia*, Venezia, Marsilio, 1990, ed. de L. Vetri: «Con la sua teoria metafisica e tecnica sintattica della *elissi analogica* Ungaretti porta ad una sorta di musicale emblematica con un alto grado di efficacia una tradizione che, in questa storia della poetica del Novecento, è stata fin qui delineata come una delle strutture fondamentali della operatività poetica di ciò che diciamo "lirica del Novecento", appunto, l'istituto della analogia [...] La poetica di Ungaretti è stata la meditazione più intensa, certo, sugli aspetti allusivi e analogici della poesia; e proprio per questa via il poeta è giunto a ricostruire un suo Barocco [...]», en la pág. 224.

⁴⁰ El *Vocabolario della poesia italiana del Novecento* de G. Savoca, Bologna, Zanichelli, sólo efectúa las concordancias de LS 1936, TM y VLM.

ché libresco, allusivo, che troppo gratuitamente posa a essenziale. Ora, il falso canzoniere-poema giunge appunto all'illusione costruttiva attraverso gli addentellati che una pagina presta all'altra per mezzo dell'evanescenza delle sue voci e della concettosità dei suoi motivi»⁴¹.

La huella croceana no parece presentar grandes dudas a la luz del texto que he citado arriba, como tampoco parece discutible que justo cuando Pavese se dirige a establecer la arquitectura de su cancionero haga uso amplio del lenguaje hermético, conceptual y cargado de analogía. ¿Incapacidad creativa?, ¿imposibilidad de una teorización?, ¿conciencia de una necesidad insustituible? Apuntaría más bien a la tercera hipótesis, que nos acerca al replanteamiento de poética del segundo apéndice de LS [1943] (APCP), que es el que inaugura en la poética pavesiana la así llamada «estación del mito», en un estado embrional en los años de la redacción de LS, y muy a menudo a través de los calcos léxicos tomados de los maestros de la analogía y la «oscuridad». La tardía relación de Pavese con la poesía hermética, a la que Bárberi Squarotti se refería a finales de los años cincuenta se presenta como susceptible de una nueva y definitiva reconsideración teórica. Pavese visitó la poética hermética y de ella se alimentó, como por lo demás hiciera directamente con las fuentes de ésta. Afirmar lo contrario, y por lo tanto, el Pavese poeta antihermético, antifascista⁴² y aislado de la poesía que le fue contemporánea es un castillo en el aire que poco o nada tiene que ver con el autor de *Lavorare stanca*.

⁴¹ En MP, pág. 194.

⁴² Cf. F. Fortini, en su estudio «Montale e la poesia dell'esistenzialismo storico» en *Storia della letteratura italiana*, Bari, Laterza, 1977, págs. 119-122, que cuestiona el «realismo» de LS, donde afirma: «I poeti non avevano atteso il 1945 per riconoscere una realtà di catastrofe. Ed è anche possibile identificare, nel periodo 1938-43, testi poetici che, rifacendosi a modelli dell'espressionismo vociano, in particolare a Jahier o, più in generale, a una linea antihermetica, si ponevano in opposizione al gusto dominante o a quella zona della cultura dominante nella quale il gusto dei settori più colti della borghesia andava d'accordo con quello dei settori meno rozzi del governo fascista [...] *Lavorare stanca* (1936) si volle fuori della linea del novecentismo: all'origine di quel libro era una polemica antiletteraria (frequentissima negli adolescenti), una volontà di essere autentico, serio, grave, rigido, virile. Un atteggiamento polemico che non mancava di precedenti (anche locali: Thovez), come si è detto, nell'area morale che era stata di Jahier e di Reborá; e soprattutto di Boine [...] Il giovane Pavese è certamente sensibile alla serietà e magari austerità di quel particolare incontro fra spirito crociano, etica tradizionale piemontese del dovere e aristocratismo intellettuale che aveva avuto il suo momento più alto nell'attività di Piero Gobetti», en las págs. 119-120.